



Gustave Caillebotte

Vues sur le Paris moderne : 1876-1880

Mémoire

Roxanne Gingras

Maîtrise en histoire de l'art
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Roxanne Gingras, 2016

Gustave Caillebotte
Vues sur le Paris moderne : 1876-1880

Mémoire

Roxanne Gingras

Sous la direction de :

Françoise Lucbert, directrice de recherche

RÉSUMÉ

Ce mémoire prend pour objet l'étude des vues du Paris moderne par Gustave Caillebotte. Son engagement profond dans la réalité vécue le conduit vers une fascination particulière pour la reproduction de l'image urbaine. Entre 1876 et 1880, l'artiste déambule dans les rues et les boulevards en vue d'exécuter des traitements picturaux originaux et peindre des visions singulières, par rapport à sa propre production artistique de même qu'à celle de ses confrères impressionnistes. En raison des différents points de vue traités dans l'espace urbain, sa perception de la ville semble, à notre avis, évolutive. Que ce soit depuis la rue ou en hauteur, Caillebotte reproduit Paris telle qu'elle se présente devant lui ; c'est ce qui paraît le guider dans sa recherche. Si bien que notre travail consiste à démontrer qu'il est un peintre de la ville moderne. Par l'analyse de trois points de vue privilégiés (dans la rue, à la fenêtre et au balcon), remarquables à la fois dans son corpus et dans sa démarche, cette recherche veut montrer comment l'artiste perçoit l'urbanité moderne et comment il la rend. Nous observons qu'une adéquation entre les moyens plastiques modernes utilisés et l'intérêt de représenter la réalité elle-même moderne, traduit son processus créatif. Apporter des arguments au sujet de son étude des vues de ville, permet aujourd'hui de mieux cerner le travail unique de Gustave Caillebotte dans le paysage urbain.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	iii
SOMMAIRE	iv
LISTE DES FIGURES	vi
REMERCIEMENTS	xv
INTRODUCTION	1
DANS LA RUE	25
1.1. Vue à hauteur d’homme : le point de vue physique de Caillebotte.....	26
1.2. La perspective architecturale comme outil visuel	29
1.3. La place de l’Europe, où se déploient des signes de la modernité industrielle	32
1.3.1. <i>Le Pont de l’Europe</i>	35
1.3.2. Un motif industriel structurant la composition.....	38
1.4. La rue.....	43
1.4.1. <i>Rue de Paris, temps de pluie</i>	45
1.4.2. Un espace régi par l’architecture.....	49
1.5. Conclusion.....	57
À LA FENÊTRE	59
2.1. Le point de vue plongeant : les choix récurrents de Caillebotte.....	60
2.2. Vue panoramique.....	66
2.2.1. <i>Rue Halévy, vue d’un sixième étage</i>	68
2.2.2. La fenêtre : un dispositif permettant de valoriser un point de vue	70
2.3. Vue vertigineuse	73
2.3.1. Une nouvelle construction de l’image urbaine.....	74
2.3.2. Des traits formels inspirés du japonisme.....	77
2.3.3. Un choix d’angle de vue précurseur de la photographie	81
2.4. Conclusion.....	85
AU BALCON	86
3.1. Le motif architectural	87

3.2. Le balcon traité par Caillebotte comme un motif iconographique	90
3.3. Introduction de personnages au balcon	91
3.4. Exclusivité du motif au premier plan : vers une nouvelle image du Paris moderne	95
3.5. Quand le balcon devient le sujet de l'œuvre.....	99
3.5.1. <i>Vue prise à travers un balcon</i>	100
3.5.2. Abstraction du motif : l'aboutissement d'une vue de ville.....	104
3.6. Conclusion.....	107
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	114
FIGURES	122

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Degas, Edgar.

Croquis du Panthéon, vers 1879.

Croquis à main levée. Carnet personnel (p. 196 de son carnet 30). Dimensions inconnues.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 240).

Figure 2 : Caillebotte, Gustave.

Rue de Paris, temps de pluie, 1877.

Huile sur toile. 212 x 276 cm.

Chicago. The Art Institute of Chicago.

(image tirée de The Art Institute of Chicago, *The Art Institute of Chicago*), [En ligne],

<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/20684>>, (page consulté 13 janvier 2012).

Figure 3 : Caillebotte, Gustave.

La Place Saint-Augustin, temps brumeux, 1878.

Huile sur toile. 54 x 65 cm.

Paris, Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 111).

Figure 4 : Caillebotte, Gustave.

La Caserne de la Pépinière, 1878

Huile sur toile. 54 x 65 cm.

Paris, Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 113).

Figure 5 : Caillebotte, Gustave.

Le Pont de l'Europe, 1876.

Huile sur toile. 124,7 x 180,6 cm.

Genève. Musée du Petit Palais.

(image tirée de Anne-Brigitte Fonsmark *et al.*, *Gustave Caillebotte*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 57).

Figure 6 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Le Pont de l'Europe : mise en place de l'architecture et de la perspective, s.d. [1876].

Mine de plomb et encre sur papier calque. 12,4 x 16,4 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 74).

Figure 7 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Le Pont de l'Europe : mise en place de l'architecture et de la perspective, s.d. [1876].

Mine de plomb et encre sur papier calque. 13,8 x 19,9 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 74).

Figure 8 : Caillebotte, Gustave.

Le Pont de l'Europe, esquisse, s.d. [1876].

Huile sur toile. 82 x 120 cm.

Buffalo. Allbright-Knox Art Gallery.

(image tirée de Marie Berhaut, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et des pastels*, Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 82).

Figure 9 : Caillebotte, Gustave.

Le Pont de l'Europe, esquisse, s.d. [1876].

Huile sur toile. 32 x 45 cm.

Rennes. Musée des beaux-arts.

(image tirée de Marie Berhaut, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et des pastels*, Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 82).

Figure 10 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Le Pont de l'Europe : homme au chapeau haut-de-forme et femme à l'ombrelle, s.d. [1876].

Mine de plomb. 61 x 47,7 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 76).

Figure 11 : Caillebotte, Gustave.

Études pour Le Pont de l'Europe : chien vu d'en haut par derrière (trois fois), s.d. [1877].

Mine de plomb. 47 x 31,5 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 78).

Figure 12 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : mise en place de l'architecture et de la perspective, s.d. [1877].

Mine de plomb. 30 x 46 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 90).

Figure 13 : Caillebotte, Gustave.

Études pour Rue de Paris, temps de pluie : carrefour en perspective, s.d. [1877].

Mine de plomb. 62 x 92,5 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 90).

Figure 14 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : couple sous un parapluie, s.d. [1877].

Mine de plomb. 46,7 x 30,7 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 92).

Figure 15 : Caillebotte, Gustave.

Études pour Rue de Paris, temps de pluie : deux hommes au parapluie, s.d. [1877].

Mine de plomb. 46,5 x 29,2 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 94).

Figure 16 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : homme au parapluie, s.d. [1877].

Mine de plomb. 45,1 x 39,2 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 94).

Figure 17 : Manet, Édouard.

Chemin de fer, 1873.

Huile sur toile. 92,9 x 112 cm.

Washington. National Gallery of Art.

(image tirée de National Gallery of Art, *National Gallery of Art*), [En ligne],

<<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43624.html>>,

(page consultée le 15 décembre 2011).

Figure 18 : Caillebotte, Gustave.

Peintres en bâtiment, 1877.

Huile sur toile. 89,2 x 116,2 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 85).

Figure 19 : Caillebotte, Gustave.

Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : carrefour en perspective, s.d. [1877].

Mine de plomb. 43,2 x 47 cm.

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 90).

Figure 20 : Altdorfer, Albrecht.

La Bataille d'Issus : victoire d'Alexandre sur le roi des Perses Darius, 1529.

Huile sur bois. 158,4 x 120,3 cm.

Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

(image tirée de Alte Pinakothek, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*), [En ligne],

<<http://www.pinakothek.de/albrecht-alttdorfer>>, (page consultée le 09 juillet 2014).

Figure 21 : Bruegel, Pieter.

La Chute d'Icare, vers 1558.

Huile sur bois. 73,5 x 112 cm.

Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(image tirée de Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*), [En ligne], <<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-dicare?artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>>, (page consultée le 11 juillet 2014).

Figure 22 : Grandville, Jean-Jacques.

Passants vus d'en haut, s.d.

Dessin à la plume. Dimensions inconnues.

s.l.

(image tirée de Annie Renonciat, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 239).

Figure 23 : Grandville, Jean-Jacques.

Dessin pour *Un autre Monde*, VI, s.d.

Dessin. Dimensions inconnues.

s.l.

(image tirée de Annie Renonciat, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*. Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 240).

Figure 24 : Grandville, Jean-Jacques.

Dessin pour *La terre en plan*, *Un autre monde*, V, s.d.

Dessin à la plume et à l'aquarelle. Dimensions inconnues.

Paris. Musée Carnavalet.

(image tirée de Annie Renonciat, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 244).

Figure 25 : Nadar, Félix.

Vue aérienne de Paris, prise de la nacelle d'un ballon, 1859.

Collodion humide. Dimensions inconnues.

s.l.

(image tirée de Maria Blunden, *Journal de l'impressionnisme*, Genève, Skira, 1970, p. 63).

Figure 26 : Wallace Black, James et Archer King, Samuel.

Sans titre (Émulsion craquelée. Photographie aérienne de Providence Rhode Island depuis un ballon), 1860.

Épreuve sur papier albuminé. 25 x 19,7 cm.

New York. The Museum of Modern Art.

(image tirée de The Museum of Modern Art, *The Museum of Modern Art*), [En ligne], <<http://www.moma.org/collection/works/57657>>, (page consultée le 20 mai 2015).

Figure 27 : Delaunay, Robert.

La Flèche de Notre-Dame, 1909.

Aquarelle et crayon graphite marouflé sur toile. 65 x 45,7 cm.

France. Musée de Grenoble.

(image tirée de Angela Lampe, *Vues d'en haut*, Catalogue d'exposition, (Centre Pompidou-Metz, 18 mai au 7 octobre 2013), Paris, Metz, 2013, p. 80).

Figure 28 : Pollock, Jackson.

Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red), 1948.

Peinture sur papier marouflé sur toile. 61 x 80 cm.

Paris. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

(image tirée de Angela Lampe, *Vues d'en haut*, Catalogue d'exposition, (Centre Pompidou-Metz, 18 mai au 7 octobre 2013), Paris, Metz, 2013, p. 46).

Figure 29 : Arthus-Bertrand, Yann.

Vol de flamants roses au-dessus de formations cristallines du lac Magadi, Kenya, 2011.

Tirage sur papier satiné contrecollé sur Dibond (Panneau Composite Aluminium). 80 x 120 cm.

Collection du photographe.

(image tirée de Angela Lampe, *Vues d'en haut*, Catalogue d'exposition, (Centre Pompidou-Metz, 18 mai au 7 octobre 2013), Paris, Metz, 2013, p. 387).

Figure 30 : Caillebotte, Gustave.

Rue Halévy, vue d'un sixième étage, 1878.

Huile sur toile. 59,7 x 73,3 cm.

New York. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 115).

Figure 31 : Monet, Claude.

Boulevard des Capucines, 1873-1874.

Huile sur toile. 79,4 x 59 cm.

Moscou. Le musée des Beaux-Arts Pouchkine.

(image tirée de Robert L. Herbert, *L'impressionnisme : Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, p. 15).

Figure 32 : Renoir, Pierre-Auguste.

Les Grands Boulevards, 1875.

Huile sur toile. 52,1 x 63,5 cm.

Philadelphie. Philadelphia Museum of Art.

(image tirée de Philadelphia Museum of Art, *Philadelphia Museum of Art*), [En ligne], <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/82739.html?mulR=1172574339|27>>, (page consultée le 6 février 2012).

Figure 33 : Caillebotte, Gustave.

Raboteurs de parquet, 1875.

Huile sur toile. 100,6 x 145 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 55).

Figure 34 : Monet, Claude.

Un coin d'appartement, 1875.

Huile sur toile. 81,5 x 60,5 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(image tirée de Karin Sagner, *Monet*, Paris, Taschen, 2010, p. 2).

Figure 35 : Renoir, Pierre-Auguste.

Madame Victor Chocquet, 1875.

Huile sur toile. 75 x 60 cm.

Stuttgart. Staatsgalerie.

(image tirée de Staatsgalerie Stuttgart, *Staatsgalerie Stuttgart*), [En ligne], <http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik_e/19j_rundg.php?id=11>, (page consultée le 25 juin 2105).

Figure 36 : Caillebotte, Gustave.

Vue de toits (effet de neige), 1878.

Huile sur toile. 65,1 x 81 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 116).

Figure 37 : Caillebotte, Gustave.

Un refuge, boulevard Haussmann, vers 1880.

Huile sur toile. 81 x 101 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 147).

Figure 38 : Caillebotte, Gustave.

Boulevard vu d'en haut, 1880.

Huile sur toile. 65 x 54 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 151).

Figure 39 : Caillebotte, Gustave.

Intérieur d'atelier avec poêle, vers 1872-1874.

Huile sur toile. 81 x 65 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 51).

Figure 40 : Hiroshige, Ando.

Le pont Yatsumi no hashi, 1856.

Estampe sur bois. 36 x 23,3 cm.

New York. Museum Brooklyn.

(image tirée de Museum Brooklyn, *Museum Brooklyn*), [En ligne], <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121676/Yatsumi_Bridge_No._45_from_One_Hundred_Famous_Views_of_Edo?referring-q=Ando+HIROSHIGE+bridge+Yatsumi+no+hashi>, (page consultée le 16 mars 2015).

Figure 41 : Hiroshige, Ando.

Pin blanc à Ueno, 1858.

Xylographie polychrome. 37,5 x 25,4 cm.

Washington. Newark Museum.

(image tirée de Museum Brooklyn, *Museum Brooklyn*), [En ligne], <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121703/Moon_Pine_Ueno_No._89_from_One_Hundred_Famous_Views_of_Edo>, (page consultée le 16 mars 2015).

Figure 42 : Monet, Claude.

La Japonaise, 1875.

Huile sur toile. 231 x 142 cm.

Boston. Museum of Fine Arts.

(image tirée de Museum of Fine Arts Boston, *Museum of Fine Arts Boston*), [En ligne], <<http://www.mfa.org/collections/object/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume-33556>>, (page consultée le 15 mars 2015).

Figure 43 : Utamaro, Kitagawa.

Une coquette, vers 1792-1793.

Xylographie en couleurs et mica. 37,5 x 24,5 cm.

Tokyo. Musée national.

(image tirée de Stephen Farthing, *Tout sur l'art : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Éditions France Loisirs, 2010, p. 238).

Figure 44 : Caillebotte, Gustave.

Le Pont de l'Europe, variante, vers 1876-1877.

Huile sur toile. 105 x 131 cm.

Fort Worth. Kimbell Art Museum.

(image tirée de Kimbell Art Museum, *Kimbell Art Museum*), [En ligne], <<https://www.kimbellart.org/exhibition/gustave-caillebotte-painters-eye>>, (page consultée le 4 avril 2015).

Figure 45 : Pissarro, Camille.

Boulevard Montmartre par un matin d'hiver, 1897.

Huile sur toile. 64,8 x 81,3 cm.

New York. Metropolitan Museum of Art.

(image tirée de The Metropolitan Museum of Art, *The Metropolitan Museum of Art*), [En ligne], <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437310>>, (page consultée le 28 juin 2012).

Figure 46 : Moholy-Nagy, László.

Berlin vu de la tour de la T.S.F., 1928.

Épreuve gélatino-argentique collée sur carton. 24,5 × 18,9 cm.

Paris. Centre Pompidou, musée national d'art moderne.

(image tirée de Centre Pompidou-Metz, *Centre Pompidou-Metz*), [En ligne], <<http://www.centrepompidou-metz.fr/laszlo-moholy-nagy-vue-de-berlin-depuis-la-tour-de-la-radio-1928>>, (page consultée le 5 janvier 2014).

Figure 47 : Rodtchenko, Alexandre.

Au téléphone, 1928.

Tirage au gélatino-bromure d'argent. 39,4 x 29,2 cm.

New York. The Museum of Modern Art.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 257).

Figure 48 : Vallotton, Félix.

Le ballon, 1899.

Huile sur carton collé sur bois. 48 x 61 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(image tirée de Christian Rümelin, *Félix Vallotton : de la gravure à la peinture*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2010, p. 18).

Figure 49 : Caillebotte, Gustave.

Homme au balcon, boulevard Haussmann, 1880.

Huile sur toile. 117 x 90 cm.

Suisse. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 145).

Figure 50 : Caillebotte, Gustave.

Un balcon, boulevard Haussmann, 1880.

Huile sur toile. 67,9 x 61 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 143).

Figure 51 : Caillebotte, Gustave.

Un balcon à Paris, vers 1880-1881.

Huile sur toile. 55,2 x 39 cm

s.l.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 154).

Figure 52 : Caillebotte, Gustave.

Boulevard des Italiens, vers 1880.

Huile sur toile. 54 x 65 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 156).

Figure 53 : Caillebotte, Gustave.

Vue prise à travers un balcon, 1880.

Huile sur toile. 65 x 54 cm.

Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 153).

Figure 54 : Caillebotte, Gustave.

Homme au balcon, vers 1880.

Huile sur toile. 116 x 90 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 141).

Figure 55 : Manet, Edouard.

Le balcon, vers 1868-1869.

Huile sur toile. 170 x 124,5 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(image tirée de Jean-Louis Ferrier, dir., *L'aventure de l'art au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du chêne, 1991, p. 575).

Figure 56 : Caillebotte, Gustave.

Boulevard Haussmann, effet de neige, vers 1880.

Huile sur toile. 66 x 81 cm.

Paris. Collection particulière.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 152).

Figure 57 : Caillebotte, Gustave.

Le Pont de l'Europe, étude partielle, 1876.

Huile sur toile. 56 x 46 cm.

Collection privée.

(image tirée de Anne-Brigitte Fonsmark *et al.*, *Gustave Caillebotte*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 59).

Figure 58 : Shozan, Satake.

Pin avec oiseau exotique, avant 1785.

Peinture sur soie. 173 x 58 cm.

Shoji Heizo, Akita.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 63).

Figure 59 : Hokusai, Katsushika.

Montagnes de la richesse. Série des Cents vues du mont Fuji, 1834-1847.

Xylographie. 18,4 x 12,7 cm.

New York. New York Public Library. Collection Spencer.

(image tirée de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*. Paris, A. Biro, 1988, p. 66).

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire est le fruit d'une longue aventure qui s'est avérée à la fois surprenante et déroutante, mais combien enrichissante. Son aboutissement a été rendu possible grâce à un entourage exemplaire.

D'abord, je tiens à témoigner ma reconnaissance à madame Françoise Lucbert, ma directrice de recherche, pour son appui et son aide indispensable dans mon travail.

Merci à mes parents et à mon frère, mes piliers qui m'ont accompagnée durant tout mon cursus académique. Un support inestimable que je n'oublierai jamais. Merci également à mes amis (es) pour leurs encouragements.

Enfin, mille fois merci à Alex, mon époux, qui a su me soutenir tout au long de ce projet. Ta compréhension, ta générosité, ta patience et ton incroyable écoute m'ont chaque jour émue. Merci d'avoir contribué de près à cette réalisation personnelle et professionnelle.

INTRODUCTION

Dès sa naissance, Gustave Caillebotte habite Paris. Le 19 août 1848, il naît dans un quartier populaire, rue du Faubourg-Saint-Denis. À l'âge de dix-huit ans, il déménage avec sa famille à l'angle de la rue Miromesnil et de la rue Lisbonne ; tout près de la place de l'Europe. Cet endroit va d'ailleurs lui inspirer une des scènes urbaines les plus marquantes de sa facture : *Le Pont de l'Europe*. Quelques années plus tard, en 1879, il emménage avec son frère Martial dans un appartement situé à l'angle du boulevard Haussmann et de la rue Gluck, derrière l'Opéra de Paris. Depuis sa fenêtre et son balcon, des vues plongeantes sur la ville moderne sont réalisées.

Une fascination pour la capitale moderne façonne l'art de ce peintre. Il s'agit pour lui d'un milieu urbain propice à l'observation, où toutes les vues reflètent son environnement, sa réalité, son Paris moderne.

Objectifs généraux et approche méthodologique

Au départ, notre réflexion portait sur des peintures du Paris moderne de la fin du XIX^e siècle. Nos recherches nous ont dirigée vers des tableaux impressionnistes, dont ceux de Gustave Caillebotte. Rapidement, nous avons remarqué dans son œuvre une fascination pour les vues de la ville moderne. Nos objectifs généraux sont d'étudier celles-ci, de même que la démarche artistique du peintre au cœur de Paris. Nous souhaitons mettre au jour sa vision particulière des vues urbaines, tant sur le plan des points de vue privilégiés, que par l'étude des moyens plastiques utilisés. Ces objectifs répondent à notre thèse générale, soit de démontrer que Caillebotte est un peintre de la ville moderne.

Deux questions générales ont guidé notre approche en vue de la réalisation de ce travail : comment Caillebotte perçoit-il la ville moderne et comment la rend-t-il ? Ces questions ont orienté nos choix méthodologiques. En effet, dans le but d'assurer des réponses adéquates et précises aux objectifs du mémoire, nous avons développé une approche à la fois typologique et analytique. Afin de bien clarifier nos propos et mieux

structurer notre pensée, nous avons eu recours à une typologie pour classer les différentes vues peintes par Caillebotte. En observant ses toiles réalisées entre 1876 et 1880, nous avons remarqué qu'il existait deux types de vues de ville chez lui : les vues frontales et les vues d'en haut, celles-ci étant ensuite divisées selon deux autres sous-catégories, les vues à la fenêtre et les vues au balcon. Nous avons regroupé, sous ces deux grandes catégories et les deux sous-catégories liées à la seconde, des œuvres qui nous ont paru caractéristiques de chacune d'entre elles. L'idée de structurer ce mémoire dans une optique typologique nous semble essentielle pour comprendre ce que nous envisageons d'emblée chez Caillebotte, c'est-à-dire qu'il est un peintre de la ville moderne. Elle permet de bien maîtriser et de bien développer chacun des éléments que nous considérons majeurs dans la production que nous étudierons ici.

Ensuite, sur la base d'une telle typologie, nous avons mis en place une approche analytique portant sur chaque type de vue. De là, nous avons organisé notre mémoire en fonction des trois points de vue qui, selon nous, ont guidé le peintre dans l'élaboration de ses vues de ville : dans la rue, à la fenêtre et au balcon. Ceux-ci font l'objet de nos trois chapitres. Chacun de ces points de vue est traité grâce à une série d'analyses détaillées. Nous nous sommes inspirée de l'approche analytique de l'historien de l'art Daniel Arasse dans son ouvrage, *On n'y voit rien*¹. À travers six courtes fictions narratives, l'auteur déplore le manque d'observation qui résulte d'une inattention récurrente chez certains historiens de l'art et certains spectateurs. Par le biais de six tableaux, il met en avant-plan les « évidences du visible² » répertoriées dans ces œuvres. Ces « évidences » agissent en tant que complément d'information pertinent et nécessaire à l'histoire d'un tableau. C'est au moyen d'une analyse spécifique d'un élément faisant partie de la toile, que ces « évidences » apparaissent. Entreprendre une telle analyse enrichit considérablement la compréhension des œuvres. À notre façon, nous étudierons minutieusement un ou plusieurs éléments qui, à notre avis, requièrent une attention singulière en raison de l'importance que Caillebotte lui a accordée.

¹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003, 216 p., ill.

² *Ibid.*

Nous avons entrepris une telle étude, car il nous semblait qu'il y avait encore beaucoup à dire sur les vues du Paris moderne par Caillebotte. Se pencher sur la période 1876-1880 dans la production de l'artiste, à partir d'outils contemporains, permet de renouveler l'historiographie existante sur le sujet.

Historiographie

La recherche de données en lien avec la production de Caillebotte a nécessité la lecture de différentes sources. D'abord, des ouvrages monographiques et biographiques nous ont permis de cerner la démarche artistique du peintre, de même que de connaître sa vie dans le contexte urbain. Ensuite, nous avons concentré nos lectures sur des sources pertinentes à propos du développement de la ville moderne, en particulier Paris, dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Pour être en mesure d'étudier les œuvres de Caillebotte dans notre perspective, il fallait s'appuyer sur plusieurs types d'ouvrages, dont des catalogues d'exposition. À ceux publiés à la fin des années 1970 et 1980, se sont ajoutés des ouvrages récents, de 2011 à 2013, qui ont enrichi notre réflexion. Ils ont contribué à projeter un regard neuf sur le fondement de notre recherche.

Sources traitant de l'artiste et de sa production artistique

L'ouvrage fondamental à la rédaction de ce mémoire est le catalogue d'exposition de Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, paru en 1988. Invité, en tant que commissaire, à participer au programme d'une grande rétrospective de Caillebotte en 1976, par Thomas P. Lee, conservateur du Houston Museum of Fine Arts, Varnedoe rédigea des textes critiques et des notices sur les peintures pour le catalogue intitulé *Gustave Caillebotte : A Retrospective Exhibition*. Ce catalogue de 1976 fut rapidement épuisé, à cause d'un tirage limité, et demeure difficile à se procurer. Toutefois, en 1986, un engouement pour les œuvres maîtresses du peintre se manifesta lors d'une exposition organisée à Washington et

à San Francisco : *The New Painting : Impressionism 1874-1886*³. La Yale University Press proposa donc à Varnedoe la publication d'une nouvelle version (revue et corrigée) du catalogue de 1976, paru à Houston. Plus de dix années avaient passé depuis le premier catalogue d'exposition ; n'étant plus assujéti aux contraintes de l'exposition, l'auteur retravailla le contenu du catalogue en ajoutant et en supprimant certains détails et certains tableaux. Ce catalogue de 1988 présente en introduction une biographie détaillée de Caillebotte. À l'intérieur de ces pages, l'auteur relate des points cruciaux relatifs à la vie personnelle du peintre. Il fait à la fois état de son cheminement artistique, et parfois conflictuel⁴ au sein du groupe impressionniste, puis de son parcours dans la ville, tant du côté de sa recherche de scènes urbaines que celui des endroits habités par sa famille et par lui. Ces faits biographiques contribuent, d'une part, à fixer le contexte urbain dans lequel Caillebotte se retrouva et demeurera jusqu'en 1887⁵, et, d'autre part, de comprendre les motifs et les raisons pour lesquelles il a peint ses vues de ville.

D'ailleurs, Varnedoe consacre trois chapitres à la démarche du peintre de même qu'une section complète aux analyses d'œuvres. Par contre, ces pages n'éclairent que partiellement la question du peintre dans la ville moderne. C'est pourquoi une recherche plus approfondie nous a parue nécessaire. L'ouvrage de Varnedoe nous a toutefois inspiré en vue de l'élaboration de chacun des chapitres. Comme la méthode chronologique et typologique mise en œuvre par Varnedoe fonctionne, l'ouvrage est devenu un modèle de fond pour notre travail.

³ En effet, une exposition fut réalisée en 1986, par Charles Moffet. Les œuvres dont *Raboteurs de parquet*, *Le Pont de l'Europe* et *Rue de Paris, temps de pluie* étaient exposées et figuraient parmi ses toiles maîtresses.

⁴ Quelques conflits, lors d'expositions impressionnistes, éclatèrent entre certains de ses confrères (tels que Degas et Monet) et Caillebotte. Les querelles se traduisirent par une difficulté croissante de « maintenir l'élan du mouvement impressionniste », Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, catalogue d'exposition (Houston Museum of Fine Arts, 22 octobre 1976 – 2 janvier 1977, Brooklyn Museum, 12 février – 24 avril 1977), Paris, A. Biro, 1988, 219 p., ill.

⁵ De 1882 à 1887, Caillebotte posséda une résidence secondaire au Petit Gennevilliers. Il effectua plusieurs va-et-vient entre cette maison de banlieue et son appartement du boulevard Haussmann. En 1887, après le mariage de son frère Martial (lequel il partagea sa vie dans l'appartement du boulevard Haussmann), Gustave Caillebotte décida de s'établir définitivement dans sa demeure du Petit Gennevilliers.

Plus récemment, une exposition, présentée au Musée National des Beaux-Arts du Québec en 2012⁶, était consacrée aux frères Caillebotte (Martial et Gustave) qui, à leur manière (le premier en photographie et le second en peinture), ont voulu saisir par des instantanés des scènes urbaines. L'exposition relate les grands instants qui ont conduit les frères Caillebotte dans la représentation de leur époque. Selon Bruno Monnier, président-directeur général de *Culturespaces*, l'un des buts de cette exposition était d'offrir un nouveau regard sur Gustave Caillebotte ; et surtout un complément par rapport à la première exposition majeure de son œuvre présentée en 1994 au Grand Palais de Paris. C'est pourquoi ce projet d'exposition proposait une étude sur la question de l'« œil moderne⁷ » au sein de la ville. En quoi ce catalogue nous est-il utile ? À travers un éventail d'œuvres et de photographies, touchant de près la passion commune des deux frères Caillebotte pour Paris, cet ouvrage aide à comprendre les liens entre Gustave Caillebotte et la ville moderne. Il offre, en fait, un excellent point de départ pour notre étude, car un dossier complet sur la ville vue par le peintre y figure. Sans la consultation de ce catalogue et, surtout, sans une proximité des œuvres présentées lors de cette exposition, nous n'aurions pu, aussi clairement, étudier les vues de ville observées et réalisées par Gustave Caillebotte.

Sources traitant des vues urbaines

Sans contredit, les écrits de Kirk Varnedoe nous ont aidée à délimiter nos objectifs puis à peaufiner nos propos. Par le biais de son livre publié en 1990, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, soit deux ans après la parution du catalogue d'exposition⁸ élaboré par lui, Varnedoe aborde, cette fois, une réflexion sur l'art moderne. Sous forme d'ouvrage scientifique, l'auteur élabore une définition de l'art moderne en cherchant les facteurs, tels que la photographie et le japonisme, qui auraient stimulé les artistes à les appliquer dans leur production. L'ouvrage nous a été utile dans notre

⁶ L'exposition a d'abord été présentée au Musée Jacquemart-André, Paris (25 mars – 11 juillet 2011).

⁷ Esther Trépanier, « L'œil moderne », *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe*, catalogue d'exposition (Musée Jacquemart-André, 25 mars – 11 juillet 2011, Musée National des Beaux-Arts du Québec, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012), Paris, Culturespaces, 2011, p. 11.

⁸ Varnedoe, *op.cit.*

recherche et nous a aidée à définir le concept de « peintre de la ville moderne », car Varnedoe soumet dès le départ deux principes à partir desquels nous avons déterminé notre problématique. D'abord, il mentionne que, d'un côté, l'art reflète la société environnante, c'est-à-dire que l'artiste, au rythme des changements culturels (par exemple le mode de vie), s'y adapte et devient un agent de transmission par le biais de ses tableaux. Puis, d'un autre côté, l'art moderne répond à certaines influences plastiques (comme la photographie et les estampes japonaises) ; poussant alors les peintres à traiter leur sujet par ces moyens. Ces derniers répondent à ce rapport « nouveau » entre l'artiste et la représentation de sa réalité.

Ce livre nous a également servi à analyser les vues plongeantes et à développer le contenu des chapitres deux et trois de notre mémoire. Une genèse de la vue d'en haut, telle que reconstituée par Varnedoe, nous permet de comprendre que son utilisation est le résultat d'un désir de se projeter autrement dans la ville ; de nouveaux moyens plastiques⁹ servent à rendre compte d'une nouvelle vision du monde déjà existant. Cette réflexion de l'auteur sur la représentation des vues plongeantes, appliquée à certaines toiles de l'artiste, nous aidera à démontrer que Caillebotte est un peintre de la ville moderne, et ce, en nous arrêtant sur un de ses points de vue privilégiés : la vue plongeante. Le travail de Varnedoe ne relate cependant pas des traits caractéristiques au Paris moderne du XIX^e siècle. Nous avons donc orienté nos lectures vers d'autres ouvrages traitant de cet aspect important.

De fait, nous ne pouvions négliger un ouvrage pionnier, publié en 1900 et jamais réédité avant 2008, constituant l'un des tout premiers traités d'urbanisme¹⁰ écrit en français : *L'esthétique de la rue*, par le poète symboliste et critique d'art, Gustave Kahn¹¹. La lecture de ce traité urbanistique nous a été indispensable dans la définition du spectacle de la rue représenté par Caillebotte. Il nous a été possible de cerner l'art de la rue, voire l'art de la ville peint par l'artiste. C'est d'ailleurs ce qui nous inspira pour la première partie

⁹ Tels que le type de cadrage, les angles de vue et la captation du mouvement (moyens plastiques caractérisant, par exemple, la photographie) et la perspective atypique, le gros plan et la suppression du deuxième plan (moyens plastiques rappelant l'art japonais).

¹⁰ Émile Magne et Robert de Souza revendiquent toutefois cette idée dans chacun de leur ouvrage : *Esthétique de la ville* (1908) et *Nice, capitale de l'hiver* (1913).

¹¹ Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue*, Paris, Infolio éditions, 2008, 214 p.

du chapitre : « Dans la rue ». À travers cet essai, préfacé par Thierry Paquot, philosophe et professeur des universités à l'Institut de l'urbanisme de Paris, qui relate éloquemment des points cruciaux de ce traité et qui écrit un essai plus détaillé dans l'ouvrage collectif *Gustave Kahn, un écrivain engagé*¹², l'écrivain rend compte de la création urbaine de son temps. Il la souligne au moyen de reconstitutions d'ambiances propres à Pompéi, aux souks des villes arabes, aux canaux de Venise et d'Amsterdam, sans oublier la « rue d'aujourd'hui¹³ », c'est-à-dire celle des utopies, des flâneurs et la rue parisienne d'après Haussmann. C'est en s'interrogeant sur une possible existence de l'art de la rue que Kahn retrace l'histoire de l'espace urbain, celui où les impressionnistes s'attachaient à représenter la vérité de leur temps ; en incorporant à l'art « la vie nouvelle¹⁴ ». En vue de comprendre les sujets urbains peints par Caillebotte, directement tirés d'un nouveau décor urbain, l'essai de Kahn montre au mieux les scènes rattachées à la vie nouvelle de cette époque. Ainsi, à la lumière de ce texte nous pouvons définir ce que nous entendons par « peintre de la ville moderne ».

Un autre ouvrage, tout aussi important, a suscité notre intérêt, principalement en lien avec l'un de nos points de vue généraux : la vue d'en haut. Il nous aide à cerner ce qu'est en réalité la vue en plongée et quelles sont ses différentes variantes. Comprendre ces aspects aide à mieux définir ce type de vue, de même que le concevoir dans les œuvres de Caillebotte. Comme ce type de regard occupe la moitié de notre recherche, il semble crucial d'établir des ancrages solides afin de répondre à nos interrogations et étayer notre discours. C'est en quoi les écrits de la conservatrice du Musée national d'art moderne, Angela Lampe, pour le Centre Pompidou-Metz en 2013, en vue d'une exposition sur l'idée de l'émancipation du regard moderne « Vues d'en haut », est tout à fait à propos. Ce projet suggère de retracer les modalités explorées par différents artistes (plasticiens, photographes, architectes et cinéastes) qui traitent de cette vision et de ses enjeux. Nous nous sommes d'ailleurs fiée à une sélection d'œuvres établie par Lampe pour expliquer au mieux le rendu

¹² Françoise Lucbert et Richard Shryock (dir.), *Gustave Kahn, un écrivain engagé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 312 p.

¹³ Ce segment constitue la seconde partie de l'essai sur l'urbanisme. Kahn, « La Rue d'aujourd'hui », *op. cit.*, 139-214 p.

¹⁴ *Ibid.*, p. 140.

de la vue plongeante. Grâce au catalogue d'exposition, il nous est possible de reconstituer le squelette de l'exposition. L'ouvrage est conçu selon un parcours chronologique retraçant l'histoire des images « vues d'en haut ». Le catalogue, riche en documentation sur le sujet, s'articule en huit sections thématiques, dans lesquelles une évolution dans le temps¹⁵ et dans l'espace¹⁶ est présentée. En outre, il vise à démontrer un nouveau jalonnement de l'histoire de l'art qui se décrit par une désorientation, la fin des familiarités et des repères puis un processus de distanciation, perturbant ainsi la perception que l'on a d'une image familière. Cet ouvrage, unique en son genre, a servi comme point de départ pour analyser les vues plastiques de Caillebotte selon une perspective contemporaine. D'autant plus qu'il est intéressant de remarquer que cet ouvrage récent traite d'une des œuvres du peintre, pour démontrer les premiers tableaux de la vue plongeante dans les paysages urbains (suivant les clichés aériens de Nadar, par exemple), que nous souhaitons de toute façon intégrer à notre étude.

Justification de la période et du corpus

Les peintures de vues de ville, sélectionnées pour notre étude, ont été réalisées entre 1876 et 1880. Cette période nous paraît singulière dans l'art de Caillebotte, car elle est représentative de son art. Elle conserve certaines traces de sa formation reçue auprès du peintre Léon Bonnat, un maître consacré par les Salons officiels, qui allie à la fois l'art académique et l'art moderne¹⁷. Ces deux manières d'aborder l'art se manifestent dans ses vues de ville et c'est, à notre avis, une raison qui justifie notre choix arrêté sur cette période. Elles reflètent également en amont son approche artistique ainsi que sa conception de l'art. En d'autres termes, elles déterminent ses premières recherches picturales qui le guideront vers des vues de la ville moderne.

¹⁵ L'évolution dans le temps réfère aux différents médiums artistiques produits du XIX^e au XXI^e siècles.

¹⁶ L'évolution dans l'espace fait ici allusion aux premières vues prises depuis des aérostats jusqu'aux images captées par les satellites.

¹⁷ Aucune date précise du passage de Caillebotte dans l'atelier de Bonnat n'est connue. Toutefois, peu de temps après sa démobilisation à la Garde mobile, d'août 1870 à juillet 1871, il passe l'examen d'entrée à l'École des Beaux-Arts, le 18 mars 1873, en tant qu'élève de Bonnat. Cité dans Varnedoe, *op. cit.*, p. 2 (note 9).

Durant sa carrière artistique, Caillebotte s'adonne à plusieurs genres picturaux, tels que des portraits, des natures mortes, des paysages urbains et ruraux. Les traitements qu'il privilégie pour ses scènes urbaines (perspectives atypiques, angles de vue, etc.) sont uniques dans la mesure où ils diffèrent des autres genres picturaux traités pendant cette période et même jusqu'à sa mort en 1894. C'est ce qui, à nos yeux, rend si distinctives ces années. De fait, les scènes du Paris moderne n'appartiennent qu'à la décennie 1870-1880. Dans les années 1880, il emménage dans sa maison du Petit Gennevilliers, d'où il peint des scènes rurales, rappelant les champs fleuris et les cours d'eau des lieux. Ce sont alors ces images de la nature qui illustrent son art d'après 1881.

Cette période de 1876 à 1880 a déjà fait l'objet d'études chez nos prédécesseurs¹⁸. Leurs études portent sur l'ensemble des toiles du peintre ; elles s'intéressent autant aux scènes de loisirs (canotiers, jardins, etc.) qu'aux scènes urbaines. Un portrait général de son œuvre durant cette période est décrit par ces historiens. Des analyses formelles de tableaux de même que des études détaillées sur son apport au sein du groupe impressionniste alimentent leur travail. De notre côté, nous souhaitons spécifiquement et exclusivement mettre en évidence la fascination urbaine de Caillebotte manifestée durant cette période. Bien sûr, certaines des peintures choisies pour notre corpus ont déjà été étudiées auparavant. Nous les avons toutefois analysées en fonction d'éléments précis, tels que les points de vue, les angles de vue, les cadrages, les techniques et les traitements, qui nous semblent à la fois singuliers et originaux en raison du rendu offert par Caillebotte.

Notre corpus est formé des dix toiles suivantes : *Le Pont de l'Europe* ; *Rue de Paris, temps de pluie* ; *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* ; *Un refuge, boulevard Haussmann* ; *Boulevard vu d'en haut* ; *Homme au balcon, boulevard Haussmann* ; *Un balcon, boulevard Haussmann* ; *Un balcon à Paris* ; *Boulevard des Italiens* et *Vue prise à travers un balcon*. Toutes sont des vues du Paris moderne ; chacune d'entre elles offre comme motif principal

¹⁸ Tels que Marie Berhaut, *Caillebotte : sa vie et son œuvre*, catalogue raisonné des peintures et pastels, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1978, 270 p., ill. ; Kirk Varnedoe ; Anne Distel, *et al.*, *Gustave Caillebotte : 1848-1894*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, The Art Institute of Chicago, 15 février – 28 mai 1995), Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, 375 p., ill., etc.

la ville. Il est évident que la production du peintre ne comprend pas seulement dix tableaux sur ce thème. Plus d'une vingtaine, sans compter les ébauches et les études partielles, en font partie. Notre sélection a été établie en fonction des vues urbaines que nous estimions essentielles pour démontrer les différents points de vue qui caractérisent une partie de l'œuvre de Caillebotte, entre 1876 et 1880. Or, avant d'arrêter notre choix sur ces dix peintures, nous avons effectué des analyses formelles pour toutes celles qui montraient un potentiel intéressant en vue de notre étude, soit environ vingt huiles sur toile. Ces analyses ont été utiles pour comprendre la démarche de l'artiste et sa vision dans la ville moderne. Nous avons vite compris que le choix du sujet importe sur notre décision finale, car il a un impact sur la restitution de la scène et des éléments qui la conçoivent. Une scène vue à hauteur d'œil, par exemple, n'est pas traitée de la même manière qu'une autre observée depuis un étage élevé. Le type de composition reproduit, comme un plan élargi ou rapproché, montre également des divergences avec le reste de la sélection. Ces facteurs ont donc été essentiels afin de bien établir notre corpus.

Cadre conceptuel

Les concepts généraux qui nous ont guidée tout au long de notre mémoire sont les suivants : vue, point de vue, moderne et modernité. Il importe de définir à présent chacun d'entre eux de manière exhaustive. Pour ce faire, nous nous sommes basée sur des ouvrages scientifiques et analytiques, de même qu'une remarque personnelle – tirée d'un carnet de notes – d'un artiste impressionniste, Edgar Degas, avec lequel Caillebotte partage fréquemment des conversations et des dîners¹⁹. Ces références ont servi à clarifier et à préciser nos idées. Elles ont, de toute évidence, contribué à étayer le cadre conceptuel de notre recherche.

¹⁹ Marie Berhaut, *op. cit.*, p. 30.

Vue

Le terme « vue » est fondamental dans cette étude. Il désigne la manière dont les objets se présentent au regard, donc la manière de regarder, telle que la vue frontale et la vue d'en haut. Il indique, d'autre part, ce qui est vu ; en l'occurrence la ville moderne. Afin de pousser plus loin notre réflexion sur l'observation de Caillebotte dans les vues urbaines, nous avons sélectionné deux ouvrages, dont l'un d'Ernst H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, et l'autre de Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*. Dans les deux cas, ils ont été essentiels pour élaborer efficacement l'apport du terme « vue » en histoire de l'art ainsi que sa transcription en art. Encore aujourd'hui, nous pouvons nous servir de leurs travaux utiles pour élucider l'œuvre de Caillebotte.

C'est à partir de conférences tenues en 1956 que Gombrich, pionnier dans le domaine de l'analyse de la perception visuelle, se penche sur l'étude des phénomènes de la perception visuelle et des aspects psychiques de la création artistique. Plus tard, dans son célèbre ouvrage paru initialement en 1960²⁰, il tente de démystifier la perception visuelle en l'envisageant du point de vue de la perception du réel et de sa transcription dans l'art. Nous nous intéressons à ses écrits concernant l'illusion de vérité chez les impressionnistes (celle où l'artiste reproduit picturalement une scène qui lui semble véridique), car nous pouvons comparer cet effet aux vues traitées par Caillebotte. Pour appuyer ses propos, Gombrich fait allusion à l'ouvrage d'Adolf Hildebrand²¹ (*The Problem of Form in Painting and Sculpture*, rééd., 1907, New York) concernant le problème de la forme chez certains artistes :

Le rôle de l'artiste devait être de compenser l'absence de mouvement et de profondeur du champ [...] Il n'y avait pas pour lui d'autre moyen d'éviter de faire appel aux connaissances du spectateur et à ses aptitudes à déchiffrer les rebus. [...] Lorsqu'ils nous surprennent et nous intriguent par des formes incomplètes, ils prennent grand soin qu'elles nous demeurent intelligibles afin de nous laisser apprécier le souci qu'ils apportent à l'expression des aspects fugitifs et passagers de la réalité visuelle.²²

²⁰ Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996 (1960), 385 p., ill.

²¹ Sculpteur allemand (1847-1921).

²² Gombrich, *op. cit.*, p. 179.

Gombrich mentionne qu'un obstacle se crée, non pas dans la représentation du mouvement (comme dans la course aux chevaux et la foule en arrière-plan d'une toile de Manet – *Aux courses*, 1875), mais bien dans la décision du peintre à rendre une impression où un mouvement éphémère apparaît. L'impression du moment, déclenchée par une sensation chez l'artiste due à une scène particulière, ne peut qu'être une lecture incompréhensible aux yeux du spectateur. L'arrêt sur l'image de même que les coups de pinceau fugaces et les formes incomplètes sont les causes du problème qui relève d'un continuel déchiffrement de la part du spectateur. Ce dernier doit alors faire appel à ses propres connaissances, à sa propre imagination, et figurer la scène dans sa globalité. D'où le terme « rebus » qui désigne, chez Gombrich, des « énigmes en images dont le spectateur doit chercher la solution²³ ». Dans ce cas, le spectateur doit reconstruire une scène « déconstruite » par un impressionniste, et contextualiser la scène où plusieurs ruptures se forment aux limites du cadre pictural. Globalement, ce que Gombrich tente de signaler est que la vision des artistes sur la réalité néglige, en quelque sorte, la vision même du spectateur sur leurs scènes peintes. Comme la vue du peintre s'arrête sur une image en particulier, le reste de la scène (celle qui se retrouve hors champ visuel) doit être imagé et complété par le spectateur. La scène se retrouve désormais hors de son contexte.

Chez Caillebotte, la question de l'implication du spectateur se pose également. Toutefois, à nos yeux, elle se présente à lui de manière intentionnelle. C'est-à-dire que l'artiste traite ses vues de ville au moyen d'angles spécifiques qui suggèrent fortement la façon dont il souhaite que le spectateur les observe. Par exemple, les vues d'en haut, depuis une fenêtre d'un immeuble ou d'un balcon, guident son œil à travers la composition jusqu'au sujet exploré en contrebas (la rue, le boulevard ou tout autre sujet urbain). Nous nous demandons pourtant par quels moyens met-il en place ces angles de vue délibérés et spécifiques. Afin de répondre à nos interrogations nous nous sommes inspirée de l'ouvrage de Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*²⁴, où ce dernier ouvre des perspectives sur la culture visuelle du XIX^e siècle. Se basant sur le contexte historique de ce siècle, il effectue une genèse de la vision (celle de l'observateur). Sa réflexion tient

²³ *Ibid.*, p. 177.

²⁴ Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 (1991), 233 p.

compte de la rupture qui s'amorce, selon lui, dès la première moitié du XIX^e siècle. Une redéfinition du sujet observateur et de son statut voit le jour et, par conséquent, joue un rôle déterminant dans l'apport actuel de la vision. Les instruments d'optique, tels que la chambre noire, le stéréoscope, le phénakistiscope et la photographie, ont favorisé un « ensemble de phénomènes connexes qui ont joué un rôle crucial dans la façon d'aborder la vision, de la contrôler et de l'incarner dans les pratiques culturelles et scientifiques.²⁵ ». Inspirée de ce passage, nous nous sommes questionnée sur la manière dont Caillebotte contrôle, incarne et aborde la vision. Lors de nos analyses détaillées nous avons remarqué que l'artiste s'appuie, entre autres, sur des outils spécifiques, dont la photographie. Par ailleurs, nous avons découvert qu'il recherche des angles de vue singuliers, comme le plan rapproché et la perspective insolite, pour présenter les différentes images qu'il est possible de percevoir dans la ville moderne.

Bref, les vues de ville par Caillebotte font allusion à la fois à la perception visuelle de l'artiste sur l'urbanité, en tenant compte de l'angle de vue, ainsi qu'aux techniques utilisées en vue de reproduction précise de sa réalité. Si la vue indique la manière dont les objets se présentent au regard, le point de vue, quant à lui, se réfère à une perspective spécifique mise à profit depuis un endroit volontairement choisi par le peintre. Comme nous distinguons ici les deux notions, une définition du terme « point de vue » doit alors être envisagée.

Point de vue

Pour définir clairement la notion de « point de vue » dans le contexte de l'impressionnisme, nous avons eu recours à une note du peintre impressionniste Edgar Degas, 1834-1917. Pourquoi cet artiste plutôt que Caillebotte ? Outre le fait que Caillebotte n'a pas laissé d'écrits sur le sujet, Degas semble avoir été le premier à coucher sur papier un énoncé résumant sa réflexion sur le principe qui a mené les artistes rattachés à l'impressionnisme à rechercher de nouveaux points de vue au cœur de la ville moderne. En

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

effet, à la fin des années 1870, pendant que Caillebotte peint le Paris moderne, Degas formule par écrit, lors de la réalisation d'un croquis du Panthéon de Paris (fig. 1), l'idée selon laquelle l'artiste de son époque doit prendre en compte les multiples points de vue offerts par la ville : « On n'a jamais fait encore les monuments ou les maisons d'en bas, en dessous, de près comme on les voit en passant dans les rues »²⁶. Apparaît sur son croquis de 1879, cette architecture dessinée depuis le trottoir de la rue. La vue en contre-plongée laisse paraître le dôme qui semble s'écraser sur la couronne du corps du bâtiment. Par cette note, Degas se remet en mémoire les possibilités d'innovations artistiques, tout simplement en reconsidérant son environnement immédiat et quotidien. Il désire davantage exploiter les ressources visuelles (points de vue urbains) pouvant lui être proposées par la ville ; des nouvelles approches de systèmes aussi coutumiers que la perspective se présente sous ses yeux. Prêter attention à la pensée de Degas, nous permet en fait de mieux comprendre l'idée sous-jacente du traitement des points de vue d'en haut créés par Caillebotte.

Vers 1879, Degas s'inspire de la nouvelle urbanité et pose une réflexion sur la perception de l'espace architectural de la ville moderne. Au cœur d'une recherche d'images représentatives de la réalité, il remet en cause ce qui n'est pas observé par ses confrères de l'époque. Il juge que la prise de conscience de l'entourage urbain ne peut que révéler de nouveaux angles et de nouvelles conceptions d'espace. Regarder son entourage selon un point de vue inhabituel, comme la vue en contre-plongée, est, selon lui, la clé d'images nouvelles tirées de lieux quotidiens. Caillebotte, à sa façon, offre une image de son espace immédiat par le biais de la vue plongeante. Même si Degas fait ici référence aux points de vue en contre-plongées et rapprochés, nous pensons que Caillebotte, à l'instar de Degas, s'est inspiré de son environnement urbain pour le représenter selon des points de vue plongeants et des perspectives insolites (plans rapprochés et élargis, absence de la ligne d'horizon, etc.). Depuis un étage élevé, il peint les rues et les boulevards en contrebas. Sa vision de la ville moderne apparaît grâce à une reconsidération de l'espace, voire de la réalité ; suggérée par un point de vue autre que celui traité à hauteur d'homme, depuis la rue. Caillebotte met alors à exécution ce que Degas soulevait dans son carnet. C'est-à-dire

²⁶ Edgard Degas, « Carnet, croquis du Panthéon, vers 1879 », *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 240.

les possibilités d'innovations artistiques que l'environnement immédiat et quotidien peut procurer aux artistes. À la lecture des œuvres de Caillebotte, nous tendons à croire que le peintre traduit la modernité quotidienne par son expérience humaine dans le Paris moderne.

Moderne

Pour ce travail, nous prenons en compte trois définitions du concept de modernité. Nous procédons ainsi, car nous souhaitons tirer profit des définitions qui touchent de près notre sujet d'étude, lesquelles sont fondamentales pour notre démarche. Nous avons eu recours aux travaux de Charles Baudelaire, de Jürgen Habermas et d'Isabel Valverde, afin d'enrichir notre position sur le sujet. Nous avons trouvé intéressant de réunir dans une même recherche leurs trois définitions du concept, puisque nous pouvons au mieux cerner ce que nous percevons de moderne dans la production de Caillebotte. Par exemple, nous comprenons que le choix du sujet, ainsi que celui de la scène, est déterminant dans la représentation de la modernité, puisque cela implique plus qu'une image ; les techniques mises en application par l'artiste importent également. Il nous suffit, pour cela, d'établir des relations avec ce qui est peint dans son œuvre et ce qui se définit comme moderne.

Dans une époque où l'art académique commence peu à peu à faire place à un art réaliste, Charles Baudelaire réfléchit au concept de modernité en définissant celle-ci comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²⁷ ». À ses yeux, la modernité est d'abord une temporalité qui renvoie au moment précis dans lequel l'artiste se retrouve et vit. Il s'agit d'un instant éphémère mais dont le peintre doit saisir toutes les facettes qui le définissent : luminosité, mouvement, ambiance, etc. Celui qui comprend cet aspect ne peut que représenter fidèlement le visage de la modernité. Au contraire celui qui omet cet élément, ne peut pas contextualiser son propre temps et ainsi le rendre déchiffrable, surtout pour le spectateur qui contemple, par exemple, l'œuvre en question. Il incite donc les artistes à « être de leur temps ». C'est-à-dire à peindre l'instant précis. Le moment présent est le reflet de la modernité, car il met en

²⁷ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne : IV. La modernité », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961 (1855), p. 1163.

lumière le décor qui entoure les artistes. La foule, l'individu et l'urbanisme caractérisent ces instants éphémères propres à la modernité. C'est en prêtant attention à ceux-ci qu'ils deviendront les témoins et les annonceurs de la modernité. Qu'est-ce que cela signifie dans l'art de Caillebotte ? Comment représente-t-il la modernité dans ses vues de ville ? Quels sont les éléments modernes qui décrivent le transitoire, le fugitif et le contingent ? Les sujets choisis et représentés par l'artiste font partie de notre réponse. Il peint, par exemple, des passants vêtus selon la mode de l'époque, puis il opte pour des quartiers où une modernité technique se constate au quotidien grâce à de nouvelles architectures et de nouvelles infrastructures (pont et chemin de fer par exemple).

Caillebotte semble conscient de l'intérêt que représente cette modernité, et ce, tant dans les choix de ses scènes urbaines (rue, boulevard, balcon) que dans les techniques modernes (photographie, japonisme) qu'il emploie. Nous croyons alors que ses choix de vues de ville sont directement puisés dans cette modernité, mais qu'ils sont stimulés par sa conscience du présent. Pour nous aider à synthétiser au mieux notre pensée, les écrits du philosophe Jürgen Habermas retiennent notre attention, car l'auteur se penche sur la reconnaissance du présent ; laquelle nous appliquons au travail de Caillebotte, pour en comprendre sa démarche. D'abord, selon Habermas, le concept de la modernité demeure un projet inachevé ; depuis 1980, il élabore ses pensées autour de ce concept. C'est en tant que représentant de la seconde vague de penseurs rattachés à la Théorie critique, qu'il hérite du constat de Theodor W. Adorno et de Max Horkheimer. Ces derniers présentent, dans l'ouvrage publié en allemand en 1947, *Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente*²⁸, l'échec du projet moderne. Le 11 septembre 1980, à Paulskirche, Habermas prononce un discours dans lequel figurent ses réflexions sur la modernité. Il souligne qu'au XIX^e siècle celle-ci « se caractérise par des positions qui se cristallisent autour d'un noyau d'une conscience transformée du présent.²⁹ ». Selon nous, cette idée de la conscience du temps, soit l'époque contemporaine dans laquelle vit l'artiste, apparaît dans la démarche de Caillebotte. Il figure sa propre conscience du présent en reproduisant des images qui la

²⁸ Ce volume a été traduit en français en 1974 par Eliane Kaufholz. Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 (1944), 281 p.

²⁹ Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, vol. 37, No 413 (Octobre 1981), p. 952.

mettent en œuvre, comme des scènes éphémères où, par exemple, des passants marchant dans les rues de la ville. Les œuvres *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 2), *La Place Saint-Augustin, temps brumeux* (fig. 3) et *La Caserne de la Pépinière* (fig. 4) illustrent cette idée. Ces toiles indiquent que Caillebotte prend conscience du présent, à la fois dans sa manière de regarder la ville, par le biais de différents points de vue (depuis les rues et les boulevards et depuis un étage élevé) et selon son approche proprement visuelle du sujet, qui se manifeste par des perspectives insolites et des vues rapprochées.

Mais qu'en est-il des facteurs de nouveauté et d'originalité, que nous constatons au sein de la production de Caillebotte surtout dans ses scènes urbaines, et qui, d'après nous, constitue une manifestation très tangible de la modernité ? Nous avons trouvé réponse auprès de l'historienne de l'art, spécialiste de la structuration conceptuelle des notions d'« art moderne » et de « modernité » : Isabel Valverde. Dans son ouvrage publié en 1994³⁰, elle met de l'avant la manière et le style qu'un artiste « dit moderne » met en œuvre pour rendre sa réalité contemporaine :

« Moderne » implique une structure conceptuelle qui repose sur la valeur privilégiée de la nouveauté, de l'originalité et de la différence vis-à-vis des formules consacrées. [...] L'adjectif moderne s'applique à toute production artistique qui s'émancipe de l'emprise de la tradition [...] et qui alors est à même de refléter la qualité distinctive et particulière de son temps. Le concept de moderne [...] conjugue une perception de la spécificité de l'époque contemporaine et une caractéristique esthétique.³¹

L'artiste qui favorise un sujet moderne, comme les loisirs, la rue, la foule, le plein-air, et qui rend celui-ci par des techniques qui reflètent les progrès de son époque, telle que la photographie, fait preuve, selon Valverde, d'un accord avec son temps, c'est-à-dire à une certaine modernité. Cette description nous amène à nous interroger sur le style et la manière de Caillebotte ; autrement dit comment perçoit-il l'urbanité moderne et par quels moyens rend-t-il la réalité elle-même moderne ? Spécialement lors d'analyses d'œuvres, la

³⁰ Ce volume constitue une révision de la thèse de doctorat soutenue en 1990 au Kunsthistorisches Institut de la Freie Universität Berlin. L'auteure est interpellée par deux notions, moderne et modernité, qui ont participé au caractère particulier de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. Isabel Valverde, *Moderne/modernité : deux notions dans la critique d'art français de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, 466 p.

³¹ Valverde, *op. cit.*, p. 6.

définition de l'historienne de l'art permet d'observer, au moyen d'exemples comparatifs sélectionnés dans la production de ses confrères impressionnistes, les facteurs « modernes » chez Caillebotte.

Ville moderne

Dans ce mémoire, l'expression « ville moderne » sera constamment utilisée. Pour des raisons de cohérence, nous jugeons opportun de faire le point, dans un premier temps, sur ce qu'est au juste la ville moderne au temps de Caillebotte, car nous estimons que les scènes traitées et étudiées ici mettent clairement en évidence le Paris de l'époque et son caractère esthétique. Nous effectuons ce rapport entre la ville moderne et la beauté, car il semble pertinent de les juxtaposer dans les scènes urbaines du peintre, et surtout lors des analyses d'œuvres. Nous constatons que ce dernier extirpe volontairement des scènes de la réalité, représentant le caractère esthétique de la nouvelle urbanité ; celui pensé par Napoléon III et par son préfet Haussmann. Dans un deuxième temps, nous avons utilisé l'ouvrage de Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue*, pour mesurer l'impact que le Nouveau Paris a eu sur les artistes de cette époque, et tout particulièrement les peintres impressionnistes.

Réalisés entre 1852 et 1870, les travaux urbains, sous le règne de Napoléon III, transforment la ville. Ce dernier vise un renouvellement complet du système urbain (agrandissement des voies, espaces verts, ordonnance des façades d'immeubles), dont les motivations sont en lien avec l'élaboration d'une ville du futur. Napoléon III voit, en cette nouvelle typologie des espaces urbains, la solution des problèmes sociaux déjà existants depuis quelques années, et qui ont préoccupé ses prédécesseurs. Des plans sont alors soumis afin que les termes de ces transformations soient entrepris et surtout respectés. L'empereur reprend les idées de Rambuteau³² et a recours à quelques maîtres d'œuvre, dont Georges Eugène Haussmann. Les constructions colossales des espaces publics, dirigées par

³² Préfet de la Seine, de 1833 à 1848, et administrateur français ayant mis en place les premiers éléments de la transformation de Paris. Thierry Paquot (dir.), *Les faiseurs de villes : 1850-1950*, Genève, Infolio, 2010, p. 215.

de grandes percées, sont un des exemples de la nouvelle conception urbaine. Dans l'esprit des contemporains, dont Gustave Kahn et Caillebotte, celle-ci génère une nouvelle forme de beauté, d'où, chez eux, l'affirmation du caractère esthétique de la rue et de la ville modernes. Là où aucune circulation ne pouvait s'effectuer, les voies s'élargissent et deviennent de grands boulevards ; accueillant fiacres et piétons. Le réaménagement urbain annonce des modifications notables, autant dans les réseaux de transports que dans la conception des façades des immeubles bordant les rues et les boulevards. Les rues sont remplacées par des boulevards rectilignes et reliées entre elles par de vastes croisements, ponctués par des immeubles prestigieux et imposants. D'ailleurs, les bâtisses, longeant les boulevards, présentent de nouvelles façades, dont la plupart revêtent un style dit « haussmannien » : façade en pierres taillées agrémentée de pilastres, bandeaux de fenêtres et corniches travaillées, enfilades de balcons avec rambardes en fer forgé au deuxième et au cinquième étage.

L'aspect « pragmatique³³ » du travail d'Haussmann, visible dans sa volonté de régulariser³⁴ la ville – défini par Françoise Choay³⁵ comme une façon d'« optimaliser le fonctionnement de la ville par l'intégration des fins et des moyens mis à sa disposition par les sciences et les techniques³⁶ » –, lui permet justement de réaliser un programme urbanistique faisant suite à ses prédécesseurs³⁷. Aux côtés de Napoléon III, le préfet « rationalise ses choix et ses interventions³⁸ ». De fait, il participe à la formation d'une ville nouvelle en tenant compte de l'importance de l'amélioration des transports dans l'évolution du tissu urbain, comme les voies ferrées et publiques. Pour ce faire, Haussmann met en place un système rigoureux alliant diverses compétences humaines favorables pour la transformation de la ville ; il s'appuie sur le corps le plus apte à concevoir cette dernière, les ingénieurs. Ensemble, ils transforment la ville en un « objet en soi de savoir et de savoir-faire³⁹ ».

³³ *Ibid.*, p. 219.

³⁴ *Ibid.*, p. 217.

³⁵ Historienne des théories et des formes urbaines et architecturales.

³⁶ Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Le Seuil, 1996 (1980), p. 268.

³⁷ Dont, entre autres, Michel Patte.

³⁸ Paquot, *op. cit.*, p. 222.

³⁹ *Ibid.*, p. 224.

Sur le plan visuel, le grand projet urbain façonne la ville en un espace moderne qui a sa propre beauté. Les nouveaux espaces verts⁴⁰ et l'assainissement des lieux, les chemins de fer et les gares, de même que les boulevards et les architectures contribuent au plan d'un essor moderniste au cœur de la ville. Toutefois, comment ces transformations sont-elles perçues, sur les plans esthétique et artistique ? Kahn, dans son ouvrage pionnier⁴¹, dénote ce changement urbain qui a interpellé les artistes : « Déjà des peintres impressionnistes tâchaient d'incorporer à l'art la vie nouvelle du chemin de fer, les gares tonnantes, la vitesse des trains [...] ».⁴² Dès la fin des travaux, les artistes se mettent à peindre la ville au visage renouvelé. Une ville qui désormais signifie leur nouvelle vie ; un changement devenant, en quelque sorte, prémices du futur. Le thème urbain nouveau, celui du Paris moderne, ne peut désormais être ignoré par les peintres qui apprécient celle-ci. Nous pouvons nous inspirer du passage de Kahn, afin de cerner la réalité peinte, vue et perçue par Caillebotte.

La ville moderne est pour certains artistes un spectacle urbain en soi. Par la lecture de leurs œuvres, nous pouvons être en mesure de constater ce qu'elle représente pour eux. Chacun, à sa manière, devient comme un témoin de la modernité urbaine et tente d'en exprimer la beauté. Manet peint des hommes et des femmes dans les nouvelles brasseries et les cafés à la mode⁴³ et il capte également des scènes de rues⁴⁴. Il offre une expérience parisienne, au moyen des personnages qui habitent ses œuvres. Ceux-ci décrivent la réalité du moment. Quant à Degas, il place les personnages au premier plan et fait allusion au citadin flâneur⁴⁵ (l'individu dans la ville). Il présente des hommes devant la Bourse⁴⁶ et sur les champs de courses⁴⁷. Monet, de son côté, montre les grands boulevards et, tout comme Renoir, il peint les nouveaux endroits de la ville, tout juste embellis⁴⁸. Caillebotte, quant à

⁴⁰ Adolphe Alphand, *Les promenades de Paris*, Paris, J. Rothschild, 2 vol., 1867-1873.

⁴¹ Gustave Kahn, *L'esthétique de la rue*, Paris, Infolio éditions, 2008 (1900), 214 p.

⁴² *Ibid.*, p. 140.

⁴³ Edouard Manet, *La Prune*, 1878, Washington, National Gallery of Art ; *Id.*, *Coin de café-concert*, 1878-1879, Londres, National Gallery.

⁴⁴ *Id.*, *La Rue Mosnier aux paveurs*, 1878, Collection privée.

⁴⁵ Edgar Degas, *La Place de la Concorde*, 1875, s.l.

⁴⁶ *Id.*, *À la Bourse*, 1879, Paris, musée d'Orsay.

⁴⁷ *Id.*, *Avant le départ*, vers 1875-1878, collection privée.

⁴⁸ Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873, Moscou, musée Pouchkine ; Auguste Renoir, *Les Grands Boulevards*, 1875, Philadelphie, Museum of Art.

lui, saisit des scènes où le Nouveau Paris apparaît. Depuis le récent pont qui enjambe les voies de la gare Saint-Lazare, depuis une fenêtre ou depuis un balcon, l'artiste offre des vues urbaines qui démontrent l'aspect moderne des lieux⁴⁹.

Bref, la ville moderne est aux yeux de Caillebotte, tout comme ses confrères des expositions impressionnistes, un portrait de la réalité de l'époque qu'il n'aurait pas altérée. Vivant dans les quartiers transformés et marchant dans les rues et les boulevards métamorphosés, Caillebotte montre ce qu'il voit et apprécie dans le Paris moderne.

Présentation du mémoire

Le présent mémoire se divise en trois chapitres. Chacun d'eux présente un des points de vue par lesquels Caillebotte regarde la ville moderne : « Dans la rue », « À la fenêtre » et « Au balcon ». Nous avons délimité ces trois points de vue selon ce que nous avons observé dans ses tableaux – nous avons donc procédé à un classement. Des analyses détaillées nous ont permis d'élaborer une typologie des différentes vues. Au fur et à mesure que notre travail prenait forme, nous remarquons un fait étonnant : une évolution chronologique semblait se dégager dans le choix des points de vue. Au départ, Caillebotte voit et peint depuis la rue. Puis, sa vision s'élève quelques étages plus haut, à partir d'immeubles – où se retrouvent les appartements du peintre. Rapidement, nous distinguons une évolution du point de vue, à la fois dans l'espace (par la position du peintre qui évolue dans une même scène, comme celle au balcon) et dans la représentation du sujet (lui accordant une place de plus en plus importante dans la composition, comme au premier plan). C'est en émettant l'hypothèse d'une évolution artistique que nous avons prêté attention à la datation de chacun des tableaux, regroupé selon les types de vue. Le choix d'un plan chronologique avec des chapitres disposés en fonction de la date de création des œuvres venait de surcroît appuyer notre idée sur l'aspect évolutif de l'art de Caillebotte. C'est pourquoi nous avons élaboré notre plan en considérant cette typologie et l'évolution chronologique que nous avons perçue.

⁴⁹ Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876, Genève, musée du Petit Palais ; *Id.*, *Jeune homme à sa fenêtre*, 1876, collection privée ; *Id.*, *Homme au balcon, boulevard Haussmann*, 1880, collection privée.

Le premier chapitre, « Dans la rue », permet de comprendre le point de vue du peintre dans la ville moderne, lorsqu'il déambule dans les rues et les boulevards. Nous définissons le point de vue de Caillebotte en lien avec sa position physique à l'intérieur d'une scène réellement perçue. Une étude de la vue à hauteur d'homme semble tout à fait justifiée dans ce contexte, puisque nous estimons que sa position dicte le rendu des scènes observées. À partir d'un angle de vue différent de celui traité dans la rue, nous étudions, dans un second temps, l'approche de l'artiste depuis une vue plongeante. En fait, les chapitres deux et trois traitent de ce dernier point. Nous les avons séparés de manière à ce que le lecteur comprenne que, à notre avis, la vue en plongée se décline selon deux modalités chez Caillebotte : à la fenêtre et au balcon. Même si celles-ci se recoupent, il est intéressant de souligner leur spécificité respective. Or, suite à l'étude du point de vue à hauteur d'œil du premier chapitre, le second démontre une évolution dans la manière dont le peintre observe ; à partir d'une fenêtre, il regarde en contrebas les rues et les boulevards. Désormais élevé dans l'espace urbain, son point de vue change, évolue. Une toute nouvelle image du Paris moderne apparaît. Le troisième chapitre prolonge l'analyse de la vue plongeante décrite au chapitre précédent, mais, cette fois, au balcon. Nous remarquons qu'ici l'artiste décline ce qui est pour lui un motif architectural de prédilection. Il introduit des personnages au balcon et fait apparaître la ville au-delà de la rambarde. Ensuite, les figures semblent de plus en plus en retrait, laissant place à une toute autre scène : le balcon apparaît, seul, au premier plan. Enfin, à partir de cette nouvelle image de la ville, c'est-à-dire une vue rapprochée sur le balcon, Caillebotte restreint le champ visuel, grâce à un point de vue désormais radical. À cela nous nous interrogeons sur le résultat désiré par l'artiste : s'agit-il d'un point de vue annonçant une toute autre approche radicale à l'égard de ses vues de ville, et ce, par rapport à celles regardées et traitées depuis la rue et la fenêtre ?

L'objectif de notre premier chapitre est de montrer en quoi la rue est, pour Caillebotte, un moyen efficace d'exprimer sa propre vision de la ville moderne. Nous estimons primordial de commencer par là, car il s'agit de ses premières explorations du sujet moderne que constitue pour lui la ville. Les architectures imposantes, de par leur dimension, semblent guider l'œil du peintre en vue d'une composition fidèle des lieux. La question de la perspective architecturale alimente le contenu général de ce chapitre. Nous

entendons démontrer ceci par une analyse détaillée de deux exemples éloquentes : *Le Pont de l'Europe* (fig. 5) et *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 2). Nous procédons en deux temps, car chacun permet de s'intéresser à des aspects spécifiques. D'abord, nous nous attardons aux signes tangibles de la modernité urbaine retrouvés dans la première toile, tels que les ponts et les gares, pour montrer en quoi chacun d'eux joue un rôle déterminant dans la façon d'exprimer la vision de la rue par Caillebotte. Ceci démontre que l'artiste manipule les structures importantes de la place de l'Europe, comme le pont, afin d'arriver à une composition qui rend justice aux travaux haussmanniens de modernisation. Nous verrons grâce à la seconde œuvre à l'étude que l'espace semble régi par l'architecture du site. Le fait de présenter les scènes de la rue en deux temps, nous aide à dresser un portrait d'ensemble sur la vision et la démarche de Caillebotte. De plus, nous cernons la manière et le style de l'artiste par le biais de ses techniques utilisées en vue d'un rendu clair et précis.

L'objectif du second chapitre est de traiter de la mise en perspective d'une vue en plongée chez Caillebotte. Nous y expliquons comment la vue plongeante est traitée. Nos analyses d'œuvres démontrent que le point de vue et l'angle de vue du peintre changent, d'abord par rapport à celui étudié au premier chapitre, puis, par rapport aux vues qu'il peint depuis une hauteur déterminée. Il s'élève depuis un étage supérieur d'un immeuble haussmannien, soit à partir du cinquième ou du sixième étage. Là où son rapport à l'espace évolue est lorsqu'il tente deux différentes approches pour observer la rue en contrebas : la vue panoramique et la vue vertigineuse. Dans un premier temps, à partir d'une fenêtre, nous remarquons qu'il intègre dans sa composition plongeante l'élément architectonique. Ceci permet d'élaborer l'idée que la fenêtre devient une source d'inspiration directe pour l'artiste dans ses vues du Paris moderne. Elle joue un rôle déterminant, dans la mesure où elle crée une ouverture vers le paysage urbain, offrant ainsi un point de vue inédit où aucun objet (comme la cime d'un arbre) n'apparaît dans le champ visuel. Ensuite, toujours depuis une fenêtre, nous observons une métamorphose de la vue, en un point de vue vertigineux. La composition de ce dernier privilégie une élimination de la perspective, donc une absence d'ouverture vers le lointain. Ceci a comme effet de créer une planéité sur toute la surface de la toile. Nous étudions ces vues en tentant de comprendre les facteurs qui ont inspiré ou influencé Caillebotte. Deux éléments sont particulièrement à considérer ici, le japonisme et

la photographie, parce qu'ils déterminent la nouvelle construction de l'image urbaine à laquelle le peintre parvient.

L'objectif du troisième chapitre est de démontrer une évolution de la vue plongeante dans les scènes au balcon. Selon nous, Caillebotte souhaite rendre de toutes nouvelles images du Paris moderne qui, d'ailleurs, n'ont rien à voir avec les vues précédentes. Pour démontrer cette idée, nous nous arrêtons sur un motif architectural fondamental pour l'artiste et très récurrent dans ses toiles : le balcon. Nous précisons d'abord qu'il s'agit d'un motif rappelant la modernité qui s'est peu à peu installée dans la ville. Présenté en enfilade sur les façades des immeubles haussmanniens, le balcon devient un élément architectonique omniprésent à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, surtout pour les artistes voulant montrer des scènes nouvelles. Il existe ainsi un rapport entre la réalité urbaine et les choix de l'artiste. Définir en quoi il occupe une place importante dans la ville, nous aide à comprendre celle qu'il détient dans les tableaux du peintre. Nous estimons qu'il devient, chez ce dernier, un véritable motif iconographique. C'est-à-dire que Caillebotte lui cède une place considérable dans ses peintures. Au fur et à mesure de ses créations, il fait de cet élément le sujet principal de sa composition, autour duquel il harmonise le reste de la scène. Il tend même à devenir – pour un seul tableau toutefois – le sujet unique de l'œuvre. Au moyen d'un plan rapproché, le balcon occupe toute la surface de la peinture. Caillebotte observe dorénavant la ville à travers les arabesques de ce motif, laissant ainsi la rue, à l'arrière-plan, quelque peu visible, voire invisible. Pour illustrer ce point, nous étudierons les différents angles de vue et les techniques utilisées par le peintre. Nous verrons que, ce que nous percevions comme évolutif dans l'art de Caillebotte, signale une idée plus générale : l'appartenance du peintre à un mouvement plus vaste de redéfinition de l'art par des moyens picturaux novateurs.

1.

DANS LA RUE

La rue semble un emplacement privilégié pour Caillebotte. Depuis cet endroit, il observe la scène à hauteur d'homme. Ce point de vue paraît un moyen intéressant de représenter sa vision du Paris moderne. Il le traite en fonction de ce qu'il perçoit. C'est pourquoi, les vues effectuées depuis la rue constituent le propos central de ce chapitre. Les principales œuvres abordées sont *Le Pont de l'Europe* (fig. 5) et *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 2), car la rue représente le thème majeur de ces deux toiles peintes respectivement en 1876 et en 1877. De plus, elles figurent parmi les plus importantes de Caillebotte. À notre sens, elles illustrent les premiers tableaux mettant en avant la fascination du peintre pour le paysage urbain.

Avant d'effectuer des analyses détaillées de ces deux tableaux, nous définirons d'abord ce qu'est la vue à hauteur d'homme. En quoi consiste-t-elle ? Comment se définit-elle ? Comment se présente-t-elle du point de vue de Caillebotte ? Ces questions nous permettent d'avancer l'hypothèse qu'il s'appuie sur des éléments architecturaux pour représenter les scènes urbaines. Nous validerons cette hypothèse par l'analyse d'une première œuvre : *Le Pont de l'Europe*. D'un point de vue chronologique, il semble justifié de commencer par celle-ci. Nous observons le traitement de la toile en lien avec la place de l'Europe, puisque le motif industriel du pont, situé dans le quartier éponyme, structure la composition. Nous nous arrêtons ensuite sur *Rue de Paris, temps de pluie*. Créée une année après le premier tableau étudié, elle renvoie spécifiquement au thème de la rue. L'analyse de ce carrefour en étoile indique que Caillebotte réitère sa manière de déambuler dans la ville moderne pour en tirer un sujet pictural. C'est-à-dire qu'il s'appuie sur une méthode similaire à celle entreprise une année plus tôt avec *Le Pont de l'Europe*. Les motifs industriels sont, ici, toutefois exclus. Nous constatons que l'artiste traite la rue et son espace en fonction des structures architecturales présentes. Par les descriptions des deux huiles sur toile, nous serons à même de comprendre ce qui importe fondamentalement dans la

démarche artistique de Caillebotte et en quoi ces tableaux sont essentiels pour situer son travail en tant que peintre de la ville moderne.

1.1. Vue à hauteur d'homme : le point de vue physique de Caillebotte

C'est à partir d'endroits familiers que Caillebotte choisit de peindre des scènes urbaines. Il marche dans les rues du quartier de l'Europe et observe les différents sites dominés par les immeubles imposants. Il situe ses toiles dans le cadre de la nouvelle architecture haussmannienne, car ce choix lui semble naturel. Il est chez lui.

Caillebotte quitte son appartement et son atelier pour s'inspirer de l'activité de la ville moderne, vue depuis la rue. Son quotidien est marqué par des promenades et une recherche d'espaces pouvant être intéressants pour ses futures toiles. C'est d'ailleurs la singularité des lieux de la nouvelle ville qui l'incite à opter pour des représentations aux effets spectaculaires. Ses relations artistiques, nourries par de nombreuses rencontres aux « dîners du samedi », chez son ami Joseph De Nittis, permettent d'émettre quelques hypothèses concernant son étude de la rue. Ces rassemblements réunissaient certains de ses confrères, dont Edgar Degas, Marcellin Desboutin et Édouard Manet, puis certains romanciers et critiques d'art, tels que Alphonse Daudet, Jules Claretie et Louis-Edmond Duranty⁵⁰. Leurs conversations étaient alimentées par des débats au sujet de nouvelles formes d'expression. Le critique d'art français réaliste et l'un des premiers à défendre les impressionnistes en 1876 dans son manifeste *La nouvelle peinture*, Louis-Edmond Duranty, exprime son opinion au sujet de la relation entre l'artiste et la rue, ce qui nous permet de faire quelques rapprochements entre Caillebotte et les sujets qu'il choisit :

L'idée, la première idée a été d'enlever la cloison qui sépare l'atelier de la vie commune, ou d'y ouvrir ce jour sur la rue [...]. Il fallait faire sortir le peintre de sa tabatière, de son cloître où il n'est en relations qu'avec le ciel, et le ramener parmi les hommes, dans le monde. On lui a montré ensuite, ce qu'il ignorait complètement, que

⁵⁰ Marie Berhaut, *Caillebotte : sa vie et son œuvre*, catalogue raisonné des peintures et pastels, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1978, p. 30.

notre existence se passe dans des chambres ou dans la rue, et que les chambres, la rue, ont leurs lois spéciales de lumière et d'expression⁵¹.

En faveur de la peinture de la vie moderne, Duranty précise les règles qui, selon lui, doivent être prises en compte par les peintres. La production artistique de la deuxième moitié du XIX^e siècle est, pour ce théoricien, une façon de figurer la vie dans le paysage urbain. Pour cela, un des moyens envisagés est celui de l'exploration extérieure. Les artistes reproduisent ce qu'ils perçoivent en réalité et découvrent de nouveaux aspects, voire de nouvelles subtilités, propres au monde extérieur, comme les variations lumineuses et atmosphériques. Comme Duranty fréquentait ces « dîners du samedi », nous pouvons penser que ses idées ont pu influencer le peintre, ou au moins être compatibles avec celles de Caillebotte. D'ailleurs, leur relation amicale et artistique ne s'est pas arrêtée en 1876. Elle continua d'exister jusqu'en 1879, car Caillebotte cite Duranty dans une de ses lettres écrites à Claude Monet⁵². Quoi qu'il en soit, il est intéressant de relever ici la proximité entre les écrits de l'un et la peinture de l'autre. En fait, au moment même de la parution du manifeste de Duranty, Caillebotte capte des scènes depuis la rue, à hauteur d'œil, c'est le cas dans *Le Pont de l'Europe*. L'année suivante, en 1877, il s'appuie sur une autre observation depuis la rue, tout aussi spectaculaire que la précédente. Son point de vue se situe là-même où tous les spectateurs de l'époque reconnaissent une vue familière. Debout, devant le paysage urbain, Caillebotte saisit un panorama qui lui sert à décrire en détail le site exploré. À hauteur d'homme, il reproduit l'effet alourdissant des immeubles qui, de surcroît, est ressenti par les promeneurs depuis la rue. Cette position dans l'espace peut également être prise par le spectateur. Il peut, en quelque sorte, prendre la place de Caillebotte et observer ce que l'artiste a perçu et observé.

Si la première idée, selon Duranty, a été d'éliminer les murs séparant l'atelier du monde extérieur, celle qui démontre véritablement le rôle de l'artiste dans la ville est son attitude de flâneur. Pour quelle raison ? Le flâneur observe Paris d'un œil aiguisé et

⁵¹ Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Caen, L'Échoppe, 1988 (1876), p. 36.

⁵² Berhaut, *op. cit.*, p. 245, Lettre du 10 avril 1879.

intéressé⁵³. Il se promène dans un but précis, capter la vie contemporaine. Ce sujet est fascinant à ses yeux, car il représente l'époque dans laquelle il vit. Manet, Degas et Caillebotte entrent dans cette catégorie du flâneur, du « Parisien moderne »⁵⁴. L'objectivité avec laquelle ils rendent le paysage urbain puis l'intérêt pour le décor urbain caractérisent leur art. Le flâneur fait une étude patiente de la réalité et reproduit ses observations en détails⁵⁵. Si nous en jugeons par la place importante qu'il occupe dans les écrits littéraires de l'époque, le flâneur était l'un des principaux observateurs du spectacle de la vie quotidienne à Paris au milieu du XIX^e siècle :

Le seul, le véritable souverain de Paris, je vous le nommerai : c'est le flâneur⁵⁶.

Cet homme-là [le flâneur] est un daguerréotype mobile et passionné qui garde les moindres traces, et en qui se reproduisent, avec leurs reflets changeants, la marche des choses, le mouvement de la cité, la physionomie multiple de l'esprit public, des croyances, des antipathies et des admirations de la foule⁵⁷.

[...] nous aimons à *poser*, à nous donner en spectacle, à avoir un public une *galerie*, des témoins de notre vie. Profitez donc de cette manie parisienne afin d'enrichir de croquis votre album, de notes votre calepin, et d'observations vos cartons cérébraux⁵⁸.

Dans les années 1830, lorsque l'archétype du flâneur fut bien décrit pour la première fois, bonnes manières et vêtements impeccables, une majorité des promeneurs ont adopté ce style⁵⁹. Les rues et les boulevards accueillaient dorénavant ce personnage, et ce, tant du côté des citoyens que des peintres. Chez l'artiste, la liberté d'action est capitale. C'est-à-dire qu'il va et vient dans la ville, inversement aux intérieurs (salon ou café) qui le contraignent à l'immobilité.

Caillebotte flâne également dans Paris. Ses scènes de la vie contemporaine lui permettent une lecture franche de l'époque. Sa proximité avec ces dernières ne peut que nous faire penser à une citation de l'historien Anaïs Bazin. Il écrit en 1833, lorsqu'il signale

⁵³ Charles Baudelaire, « Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1961 (1855), 1873 p.

⁵⁴ Robert L. Herbert, *L'impressionnisme : Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, p. 33.

⁵⁵ Berhaut, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Anaïs Bazin, *L'époque sans nom, esquisses de Paris 1830-1833*, Paris, Alexandre Mesnier, 1833, p. 298.

⁵⁷ Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 261.

⁵⁸ Alfred Delvau, *Les Plaisirs de Paris*, Paris, Achille Faure, 1867, p. 65.

⁵⁹ Herbert, *op. cit.*, p. 33.

la première typologie du flâneur, que « le flâneur est bien logé, dans un beau quartier, à la proximité des boulevards. Il habite une rue toute voisine de celles où la circulation fait bruire son fracas, manière à l'entendre sans être étourdi.⁶⁰ ». À l'instar du flâneur, ici décrit, Caillebotte vit tout près des nouvelles artères du Paris moderne. Il habite à proximité du quartier de l'Europe, où deux scènes vues depuis la rue sont reproduites : *Le Pont de l'Europe* et *Rue de Paris, temps de pluie*. Le choix des sites n'est donc pas fortuit. Le point de vue à hauteur d'œil des endroits familiers lui offre, par conséquent, une image bien définie de la structure spatiale et architecturale des lieux. C'est pourquoi, pour l'étape suivante du travail, nous portons un intérêt particulier à l'étendue architecturale des scènes. Nous notons que le peintre s'appuie sur l'architecture pour traiter la composition de ses œuvres.

1.2. La perspective architecturale comme outil visuel

Les toiles *Le Pont de l'Europe* (fig. 5) et *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 2), sont soigneusement composées et soigneusement exécutées. Peintes à quelques rues l'une de l'autre, dans le huitième arrondissement, elles sont le fait d'un traitement spécifique élaboré par l'artiste. À partir de son point de vue à hauteur d'homme, Caillebotte manipule l'architecture des sites, dans l'intention d'imbriquer certains éléments dans l'espace. De cette façon, l'œil du spectateur est mieux guidé dans la composition, et ce, en raison des ajustements apportés et des éléments dessinés.

Nous avons remarqué, pour ces deux tableaux, une récurrence dans le schéma d'exécution. Nous croyons que Caillebotte procède à partir d'une méthode précise pour la réalisation de chacune des deux œuvres. Cette méthode se divise en trois étapes générales : des études à main levée, des dessins tracés au moyen d'une règle et des études de personnages. Elles sont toutes nécessaires à la réalisation de l'œuvre finale. Chaque étape devient tributaire de la précédente : la composition d'un type de dessin permet à l'autre de

⁶⁰ Bazin, *op. cit.*, p. 301.

s'adapter structurellement en raison du champ visuel souhaité par le peintre. En cours d'études et d'analyses, quelques modifications sont apportées par Caillebotte. Ce sont principalement ces changements qui nous ont dirigée vers une étude approfondie du traitement architectural proposé par l'artiste.

Quelques études des œuvres ici traitées ont été conservées dans des catalogues d'exposition, des catalogues raisonnés et des monographies⁶¹. Nous pouvons dès lors baser notre recherche sur cette documentation utile. Par exemple, les quelques études que nous avons retracées pour *Le Pont de l'Europe* et *Rue de Paris, temps de pluie* permettent d'expliquer les étapes préparatoires nommées ci-haut (fig. 6 à 11 et fig. 12 à 16). Voyons, sommairement, comment elles s'illustrent, puisque nous les détaillerons plus en profondeur lors d'analyses respectives pour chacune des œuvres. Nous serons alors en mesure, de dresser un portrait général du procédé technique auquel a recours le peintre. Caillebotte exécute d'abord à main levée des études du cadre architectural du site observé. Il trace les grandes lignes de chacun des éléments qui lui donnent la possibilité de structurer de long en large la scène. Le décor commence à prendre forme par les immeubles, les rues et les boulevards, puis par certaines structures urbaines, telles qu'un pont ou un réverbère (fig. 6, 12). Par la suite, en tenant compte de ces premières études à main levée, il conçoit, au moyen d'une règle, d'autres dessins. Ceux-ci servent à corriger et à ajuster le cadre architectural dessiné auparavant, afin d'obtenir une construction fidèle au lieu. De plus, l'étude permet d'harmoniser l'ensemble, où les lignes fuyantes convergent vers un point de fuite. Enfin, une fois ces étapes de la construction de l'espace terminé, il fait plusieurs études de personnages. Ils ne se retrouveront pas tous dans le tableau définitif, mais du moins, Caillebotte peut s'exercer à les faire figurer à divers endroits. De différents formats et de différentes postures, les figures sont dessinées seules ou parfois en couple. Autant d'hommes que de femmes sont étudiés. Selon les croquis du cadre architectural dessinés, Caillebotte peut effectuer quelques calculs au sujet de leur position dans l'œuvre. Par

⁶¹ Nous en retrouvons par exemple dans : Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, catalogue d'exposition, Paris, A. Biro, 1988, 219 p., ill. ; Marie Berhaut, *op. cit.*, et Anne Distel, *et al*, *Gustave Caillebotte : 1848-1894*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, The Art Institute of Chicago, 15 février – 28 mai 1995), Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, 375 p., ill.

exemple, les angles retravaillés, durant les premiers dessins, pourront être dissimulés par des passants. Ainsi, l'artiste biaise l'image réelle du site, mais maintient l'idée structurelle de la composition.

Après avoir achevé ces trois étapes, l'artiste peut dorénavant mieux structurer la scène observée. Au fur et à mesure qu'il la peint, des retouches et des changements s'opèrent. Il procède par une sorte d'assemblage continu, afin de bien mettre en place tous les éléments. Les différentes études, réunies pour la même toile, semblent s'imbriquer les unes aux autres. C'est pourquoi l'étape de l'étude de passants est si nécessaire, car, selon leur posture et les dimensions de l'architecture, elle sert à visualiser l'ensemble du site.

Comment Caillebotte parvient-il à rendre une scène urbaine ponctuée d'architectures, en un espace aussi structuré ? L'utilisation de la perspective linéaire devient pour lui un moyen efficace dans la reproduction des sites. Il l'utilise en raison de sa structure infallible qui offre des convergences si réussies, car elles se déploient brusquement dans l'espace. Les peintures analysées dans ce chapitre sont réalisées avec une précision mathématique. Caillebotte effectue plusieurs calculs, notamment pour répondre à l'exigence de reproduire ce que perçoit son œil. Par ailleurs, les tableaux, *Le Pont de l'Europe* et *Rue de Paris, temps de pluie*, démontrent respectivement une vue grand-angulaire. Ce phénomène optique lui offre un cadrage large d'objets rapprochés, desquels il ne peut pas s'éloigner. De là, un jeu entre le proche et le lointain se manifeste. Les éléments au premier plan paraissent très près du spectateur, tandis que les autres se distancient promptement dans l'espace. La profondeur prend alors beaucoup d'importance. Le point de fuite décentré, tel qu'il est possible de le constater avec ces deux œuvres, alimente davantage ce phénomène du grand-angle. Une vue élargie sur la scène, accompagnée d'un espace vide au premier plan, met en évidence le décentrement du point de fuite.

Son approche méthodique et calculée le conduit vers une recherche d'espace où une architecture imposante domine le champ visuel. Sa perception de l'espace l'oblige à restructurer partiellement certains éléments et à penser à une vue d'ensemble harmonieuse,

à la fois pour la composition et pour le regard du spectateur. Nous remarquons qu'il ajuste particulièrement le décor urbain, lorsqu'il se situe dans la rue et que son point de vue s'effectue à hauteur d'homme.

1.3. La place de l'Europe, où se déploient des signes de la modernité industrielle

Près de la demeure de Caillebotte⁶², la place de l'Europe, située dans le quartier éponyme, connaît un essor industriel entre 1865 et 1868. Une fois les transformations terminées, Caillebotte peint, en 1876, une partie de cette place, et plus particulièrement le pont de l'Europe. Les travaux majeurs, effectués durant cette courte période (spécialement les rues), se retrouvent dans le tableau du peintre. Enjambant les lignes de chemins de fer de la gare Saint-Lazare, le pont de la place de l'Europe marque l'aboutissement de six rues de la ville. Les rues de Madrid (d'où l'artiste peint le site), de Vienne, de Constantinople, de Saint-Pétersbourg, de Berlin et de Londres se joignent en un point central : le pont. À l'intérieur de celui-ci, un vaste espace est prévu pour les véhicules et la circulation piétonnière. Des trottoirs, tout près des balustrades et de larges poutres en treillis, permettent d'observer la gare en contrebas. Les piétons, depuis ces trottoirs, peuvent contempler l'activité bruyante qui s'y déroule, marquée par le va-et-vient des trains et par la fumée blanche qui s'en échappe. D'autres arrivent notamment de la gare qui, un an après l'achèvement de la nouvelle verrière, accueille déjà plus de treize millions de visiteurs⁶³. Ce nombre considérable représente quarante pour cent des usagers utilisant ce moyen de transport à Paris, dont quatre vingt pour cent viennent de la banlieue⁶⁴. Ces ouvriers, fonctionnaires, hommes d'affaires et commerçants contribuent à augmenter les foules présentes dans les rues et dans les grands boulevards. À l'évidence, la place de l'Europe constitue un site favorable pour les promenades et la contemplation de la nouvelle ère industrielle.

⁶² Il demeure avec sa famille à l'angle de la rue Miromesnil et de la rue Lisbonne ; tout près de la place de l'Europe.

⁶³ Herbert, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ Anthony Sutcliffe, *The Autumn of Central Paris, the Defeat of Town Planning (1850-1970)*, Londres, Edward Arnold, 1970, p. 155.

Devenu un résultat de la technique moderne et « emblème du progrès technique⁶⁵ », l'endroit se démarque également par sa mixité sociale. Il s'agit l'un des rares lieux où se côtoient les ouvriers et la classe bourgeoise. Les édifices de ces rues sont habités par les bourgeois de la ville. Les ouvriers y travaillent, y passent, mais n'y habitent pas. Caillebotte peint d'ailleurs ce fait social dans sa toile *Le Pont de l'Europe* (fig. 5). Nous pouvons apercevoir dans ce tableau, à l'avant-plan, un ouvrier accoudé à la balustrade du pont, puis un deuxième vers l'arrière imitant le geste du premier et près de celui-ci un troisième ouvrier présenté de dos. Ceux-ci partagent le trottoir avec un couple élégant, s'avançant vers le premier plan. Dès le premier regard, le spectateur ne peut éviter l'écart social qui apparaît à l'avant-plan entre l'ouvrier, sur la droite, et les flâneurs soignés, sur la gauche. Deux univers semblent coexister ici. D'abord, d'un côté, l'ouvrier appartient au monde de l'industrie et du travail. Cette section de l'œuvre est largement soulignée par le parapet et la structure métallique du pont. La gare Saint-Lazare et ses rails sont également perceptibles entre les poutrelles. Ensuite, de l'autre côté, sur la gauche du chien au premier plan, les promeneurs, nettement issus d'une classe supérieure, marchent et ne semblent intrigués ni par les autres passants ni par la construction métallique. L'homme, au chapeau haut-de-forme, de même que l'homme qui porte un chapeau melon et que l'on voit légèrement dépasser au-dessus de son épaule droite, représentent le personnage type du bourgeois décrit dans la littérature naturaliste de l'époque. Et qui, dans cette toile, se distingue catégoriquement de l'ouvrier. Il désigne le flâneur qui marche dans les rues et les boulevards, en contemplant la ville moderne. Nous avons qu'à penser, par exemple, au fameux texte « Peintre de la vie moderne⁶⁶ » de Baudelaire, pour illustrer l'esprit et l'attitude du flâneur au XIX^e siècle :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché du monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits

⁶⁵ Anne Distel, *et al*, *Gustave Caillebotte : 1848-1894*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, The Art Institute of Chicago, 15 février – 28 mai 1995), Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 138.

⁶⁶ Baudelaire, *op. cit.*, p. 1152-1192.

indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir⁶⁷.

Précédemment, nous avons fait allusion au personnage du flâneur pour décrire la démarche de Caillebotte dans la ville moderne. Ici, l'artiste semble reproduire la promenade d'un beau couple traversant le pont – le personnage masculin ressemble beaucoup au flâneur évoqué par Baudelaire. Il le peint dans son milieu, dans la rue, dans le Nouveau Paris. Caillebotte tient compte de cette figure propre à son expérience de la ville moderne. Il l'exprime à travers quelques-unes de ses toiles, comme *Jeune homme à sa fenêtre* (1876), *Rue de Paris, temps de pluie* (1877), *La Caserne de la Pépinière* (1878) et *Homme au balcon, boulevard Haussmann* (1880). Une des particularités du *Pont de l'Europe* est que Caillebotte y confronte le promeneur, à l'ouvrier en les situant tous deux en avant-plan, encerclés par le fer et le béton. L'artiste les discerne parfaitement par leurs habits, certes, mais aussi en traitant la scène en deux parties bien définies : le monde des promeneurs bourgeois (gauche) et celui des ouvriers (droite).

Caillebotte peint le quartier industriel comme le décor d'une scène de genre. Il dévoile la vie quotidienne de passants anonymes. Une promenade à la place de l'Europe est l'un des thèmes abordé. Il décrit un instant banal, mais dans un lieu identifiable pour le spectateur de l'époque. L'anecdote est d'autant plus présente que le peintre donne une place significative à la figure animale au premier plan. Le chien, s'avançant à l'opposé du spectateur, vient tout juste d'entrer dans la scène. Il introduit le spectateur, voire le guide à travers le site. À sa façon, l'artiste tire un instantané de cette scène qui, ainsi, paraît réelle. La place de l'Europe pique également la curiosité de plusieurs artistes. Manet, Béraud, De Nittis et Monet choisissent cet endroit et l'interprètent chacun à leur manière⁶⁸. Si Caillebotte exécute le site en le présentant dans toute sa complexité, comme nous le verrons bientôt, d'autres, au contraire, utilisent le portrait comme expression de l'endroit. Manet choisit cette approche dans son *Chemin de fer*, 1873 (fig. 17). Peinte trois ans avant celle de Caillebotte, cette toile présente deux personnages féminins devant une des grilles de la gare

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1160.

⁶⁸ Édouard Manet, *Chemin de fer*, 1873 ; Jean Béraud, *Le Pont de l'Europe*, vers 1875 ; Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876 ; Giuseppe De Nittis, *Sous le viaduc*, vers 1876 ; Claude Monet, *Le Pont de l'Europe*, 1877.

Saint-Lazare. Une épaisse fumée apparaît derrière la clôture ne dévoilant pas une vue éloignée. L'œil du spectateur se bute contre ces lignes verticales de fer ; tout comme le regard de la fillette. Dans la peinture de Caillebotte, les éléments métalliques guident le regard du spectateur dans la composition. Ils permettent d'avancer graduellement et de prendre part à la promenade figurée ici. Chez Manet, les deux figures sont en quelque sorte exclues de l'activité industrielle qui se déploie de l'autre côté de la grille. Arrachée de sa lecture, la femme lève les yeux en direction du spectateur. Tandis que la jeune fille observe, d'un œil attentif, le mouvement des trains à travers les barreaux. Une scène de portrait est ici mise en avant-plan par Manet. Il effectue un cadrage serré sur les sujets en prenant soin de mettre en valeur le visage de la dame qui occupe le tiers de la toile. Caillebotte, quant à lui, privilégie une vue élargie du paysage urbain moderne, où, en comparaison avec Manet, les personnages occupent une place plus secondaire.

De fait, nous remarquons que, chez Caillebotte, le motif industriel du site régit la composition. L'artiste traite le pont de façon à structurer la scène. Il vise en fait à reproduire une harmonie visuelle. Des études préparatoires, savamment calculées, lui permettent de parvenir à son objectif. Analyser *Le Pont de l'Europe* nous fait prendre connaissance de ce qui semble dominer chez Caillebotte, à savoir un traitement fidèle des lieux, qui soit conforme à sa propre perception du site.

1.3.1. *Le Pont de l'Europe*

Ce tableau fait partie des plus magistralement réalisés dans les années 1870, notamment en raison de ses dimensions (124,7 x 180,6 cm). Il est également le premier d'une série de scènes des rues parisiennes présentée à l'exposition impressionniste de 1877. Il marque le début d'un nouveau type de travail d'observation basé sur une vue à hauteur d'homme. C'est pourquoi nous lui accordons une telle importance dans notre démonstration.

Depuis une des six rues convergeant en direction de l'immense pont de l'Europe (rue de Madrid), Caillebotte peint une scène quotidienne surplombée par un soleil éblouissant. Des passants, au premier plan, marchent sur le trottoir, tandis que d'autres, plus éloignés, traversent la rue aux côtés de fiacres. Parmi ces sujets, un couple, un ouvrier et un chien se détachent particulièrement. D'abord, plus près du spectateur, au centre de la composition, un chien se dirige vers l'arrière de la scène. L'ombre violacée de ce dernier se reflète sur le sol de couleur crème. À sa droite, un ouvrier, accoudé à la balustrade du pont, regarde en contrebas entre les poutrelles métalliques croisées, vers la gare Saint-Lazare. Son attitude décontractée, son habit clair et sa posture contrastent avec ceux du couple bourgeois, à quelques pas derrière lui. Une femme, se protégeant des rayons du soleil par une ombrelle, élégamment vêtue d'une robe sombre et d'un chapeau orné de différentes textures, s'avance vers le spectateur. À sa droite, un homme, aussi vêtu soigneusement, la devance quelque peu. Ce dernier tourne légèrement la tête vers sa gauche et semble vouloir entamer une conversation avec le personnage féminin, qui, à son tour, tourne la tête dans sa direction. Venant tout juste de les croiser, un second ouvrier portant casquette et blouson de travail, vu de dos, s'éloigne vers l'arrière de la scène.

L'élément central dans cette toile est le pont, comme l'indique d'ailleurs le titre. Aux teintes de gris foncé, il contraste avec les éléments pâles du plan éloigné. Il occupe une large partie de la scène. Sur la droite, près du cadre inférieur, commence son avancement dans l'espace. De bas en haut, il monopolise la partie droite de cette section du tableau. Puis, peu à peu, la forme du pont rétrécit, en raison de l'effet de perspective. Un espace en entonnoir se dessine entre son sommet et sa base pour ainsi terminer son avancée dans la scène, à la hauteur de la tête du personnage féminin tenant une ombrelle. Son terme, dans la composition, ne peut pas être observé, car une vapeur blanche et des passants le cachent. Son ombre portée sur le sol montre également sa structure.

Une vue en hauteur sur la gare Saint-Lazare se dessine sur la droite, à travers les premiers croisements du pont en treillis. Nous pouvons y apercevoir quelques cheminés et un toit bleu. Au loin, complètement en retrait, apparaît, entre les poutrelles, un train laissant échapper une fumée grise. À quelques mètres de lui, un ouvrier, vêtu d'un habit bleu, se

retrouve debout. À travers la charpente du pont, une épaisse fumée blanche, jaillissant d'un train passant tout juste sous sa structure, s'échappe dans les airs. Une partie de la structure métallique de même que quelques immeubles en arrière-plan sont dissimulés derrière la fumée. Il importe de souligner ici que dès ce tout premier tableau de notre corpus, Caillebotte accorde une importance à la vision en hauteur – qu'il exploitera bien sûr autrement et systématiquement plus tard. Il exploite, à l'intérieur de cette vue à hauteur d'œil, une vue en hauteur sur l'univers ferroviaire. Ces « prémices » à ce type de vue plongeante indiquent que le peintre répond à sa propre volonté de reproduire la ville telle qu'elle se percevait. Il en tire les vues qu'il estime fidèles à l'urbanité qui l'entoure, pour son étude sur le Paris moderne.

Une bande d'immeubles au loin se détache du ciel bleu clair, ponctué par quelques nuages. Bien que l'architecture des bâtisses soit présente, elle se fond dans le décor. Un ton plus foncé différencie les toits mansardés bleu-gris du ciel. Quant aux façades beige clair, elles se rapprochent de la couleur du sol. Les cheminées en briques colorent toutefois ce plan éloigné, par des touches rouge orangé. À travers les poutres et au bout de la rue, les bâtiments constituent l'arrière-plan, et ce, de part en part de l'œuvre. Une ouverture vers le lointain est peinte, juste au-dessus de la tête de l'homme au chapeau haut-de-forme, près du spectateur. Il s'agit du seul endroit dans la composition qui laisse entrevoir une percée entre les immeubles. C'est d'ailleurs dans la rue Saint-Pétersbourg, entre ceux-ci, que Caillebotte s'installera pour peindre, l'année suivante, *Rue de Paris, temps de pluie*.

Le point de vue choisi permet une vue d'ensemble sur une bonne partie du pont. Debout, loin de la partie centrale du pont de l'Europe⁶⁹, l'artiste décentre le point focal de la scène vers la gauche. De sorte que tous les éléments de la toile, tels que la rue, le trottoir, la balustrade, le pont et les édifices au fond, convergent vers le point de fuite, situé directement sur la tête du promeneur élégant. L'espace en entonnoir aspire littéralement le spectateur vers cette partie du tableau. D'abord, son regard est entraîné par la fuite accélérée de la structure imposante métallique. L'œil, arrivé au visage de l'homme, est

⁶⁹ Varnedoe, *op. cit.*, p. 72.

ensuite redirigé vers l'ouvrier accoudé à la balustrade. Ce changement de direction est principalement causé par la tête du personnage masculin légèrement tournée vers la droite. Une fois que le regard s'est posé sur cette partie de la peinture, il suit à nouveau l'avancement du pont dans l'espace ; un va-et-vient entre ces deux parties s'active désormais. Le chien, placé au centre de cette oscillation, crée une certaine rupture. Si l'œil est porté vers la droite, l'animal, quant à lui, le conduit vers le point central. Sa posture bien droite vers l'avant, soulignée par son reflet au sol, de même que son museau levé dans les airs répètent la cadence déjà établie dans l'œuvre, soit celle de la perspective linéaire avec une nette affirmation des lignes de fuite.

Dans une idée de convergence entre chacun des éléments de la toile, Caillebotte en manipule les composantes pour atteindre un équilibre de la perspective linéaire. Il traite le site en fonction de son point de vue qui n'a pas été choisi au hasard. Nous remarquons qu'il apporte des modifications pour mieux structurer visuellement la composition (guider l'œil du spectateur) et ainsi équilibrer l'ensemble de la scène. Procédons à une analyse plus détaillée pour comprendre la méthode rigoureuse du peintre.

1.3.2. Un motif industriel structurant la composition

Caillebotte ne cherche pas à atténuer l'austérité du motif industriel se trouvant au cœur de cette toile. Il la met, au contraire, bien en évidence en élaborant une forme dominante produite par une répétition asymétrique en X inclinée vers l'arrière. Les dimensions imposantes de la structure ainsi que la couleur contrastante avec le reste de l'œuvre renforcent l'importance donnée au motif du pont.

Comme nous l'avons souligné ci-haut, le peintre s'appuie sur plusieurs études et croquis pour rendre, dans un ensemble harmonieux, la scène observée. En vue du tableau définitif, Caillebotte procède de façon méthodique et calculée grâce à trois étapes préparatoires. Cette méthode le dirige vers une recherche d'espaces où le pont structure le

champ visuel. Intéressons-nous à cette méthode et comment l'artiste l'exécute. D'abord, dans la toile achevée, le spectateur remarque une avancée rapide du pont en treillis qui se crée jusqu'à l'arrière-plan, pour s'arrêter abruptement au niveau d'un pylône massif en pierre. Le trottoir et la rue effectuent également une percée dans l'image. Leur trajet s'appuie sur celui des poutres du pont. En fait, c'est ce que Caillebotte fait croire au spectateur. À partir de son point de vue choisi délibérément, une inclinaison du sol vers le haut apparaît. Cet angle rend l'espace véritable du site, c'est-à-dire tel qu'il est possible de le percevoir par le promeneur de l'époque. Les éléments, placés stratégiquement dans la rue et sur le trottoir, comme les passants, la fumée et l'ombrelle de l'élégante femme, forment un écran et dissimulent la fin de la rambarde et du trottoir de ce côté du site. Dans la réalité, peu à peu la balustrade et le trottoir s'élèvent vers le sommet des poutres métalliques, mais sans toutefois les atteindre. Deux points de fuite apparaissent donc ; l'un délimité par le trottoir et la balustrade, et l'autre, plus bas que ce dernier, dessiné par les poutrelles. Deux des études préparatoires montrent ces deux points de fuite reflétant la réalité (fig. 6 et fig. 7). Par contre, sur la peinture achevée, le spectateur a l'impression que le pont et la balustrade sont parallèles ; offrant ainsi un point de fuite unique. Cette illusion d'optique est exploitée par Caillebotte pour donner l'impression d'une profondeur beaucoup plus considérable que dans la réalité. Suggérant une vue pratiquement sans fin du pont en treillis et de la balustrade, Caillebotte accroît également l'effet d'un enfoncement accéléré. Pour arriver à un tel résultat, l'artiste juxtapose deux points de vue, chacun dessiné sur deux esquisses à l'huile différentes (fig. 8 et fig. 9), et accole deux œuvres pour en faire une seule⁷⁰. À partir de la première étude du tableau final⁷¹, réalisée en 1876 (fig. 8), il établit déjà la composition générale de la scène avec ses éléments essentiels (trottoir, pont, treillis, architectures) et ses principaux personnages. Par le biais d'une seconde esquisse, Caillebotte effectue une mise au point plus rigoureuse du schéma constructif, comparativement à la première⁷². Le couple de l'œuvre définitive est ici éliminé du tableau (seulement quelques taches au sol figurent leur position), pour mieux préciser le rythme et l'effet perspectif de la structure métallique du pont. Toutes ces études préparatoires

⁷⁰ Anne Distel, *et al.*, *Gustave Caillebotte, Urban Impressionist*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 105.

⁷¹ Selon Marie Berhaut, cette étude est probablement la première des cinq autres connues pour la peinture finale. Berhaut, *op. cit.*, p. 91.

⁷² Distel, *op. cit.*

démontrent que le peintre possède les capacités à reproduire une scène urbaine ardue à partir d'un tel point de vue. Il l'exécute rigoureusement en tenant compte de tous ces éléments réels, mais en dissimulant en fait la manière exacte dont il rend le site, c'est-à-dire en utilisant une composition à deux points de fuite. Ici, les passants et la fumée servent d'écran à cet aspect de la réalité.

La complexité de la composition a sans doute été un défi de taille pour Caillebotte. La photographie peut être un outil permettant de remédier au problème qu'offre un tel angle à partir d'un tel point de vue. Comme l'appareil photographique rend précisément en image un lieu, l'artiste a certainement eu recours à ce procédé. L'ancien conservateur en chef de la photographie du Museum of Modern Art à New York, Peter Galassi, collaborateur de l'historien de l'art Kirk Varnedoe pour le catalogue de la rétrospective Caillebotte en 1988⁷³, suppose que le peintre a opté pour cette solution⁷⁴. Les lignes du pont et des immeubles d'une des études sont si exactes par rapport à celles du site réel que les deux points de fuite existant y apparaissent (fig. 6). Sur cette dernière, nous pouvons apercevoir quelques traits, à la mine de plomb, réalisés à main levée. Caillebotte a, par la suite, suivi les lignes fuyantes d'une photographie en marquant à l'encre sur un papier calque. À nos yeux, il s'agit d'un excellent point de départ sur lequel il s'est basé pour de futurs dessins et, éventuellement, son œuvre définitive. De fait, une deuxième étude (fig. 7) est dessinée à partir de la première. Les lignes, tracées à la règle, rappellent exactement l'ossature des éléments déjà en place (immeubles, pont et trottoir). Le motif industriel est plus défini, de même que le trottoir et l'architecture au loin. Contrairement au dessin à la première étude (fig. 6), un encadré ceinture la scène dans le second dessin (fig. 7).

Si nous tenons compte des propos de Galassi⁷⁵, un rapprochement avec l'art photographique du frère de Caillebotte, Martial, est à considérer. À son avis, les dimensions avec lesquelles son frère travaille (dont 9 x 11 cm), s'apparentent à celles qui délimitent la scène du pont de l'Europe (9 x 11 cm), pour la deuxième étude (fig. 7). À en juger par ses

⁷³ Varnedoe, *op. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁵ Galassi, « La méthode de Caillebotte », dans Varnedoe, *op. cit.*, p. 28.

photographies, Martial Caillebotte utilise couramment ce type de format⁷⁶. Cependant, nous devons ici mettre un bémol aux propos de Galassi. Ce parallèle entre la photographie de Martial et l'art de Gustave Caillebotte n'est pas concluant, surtout en ce qui concerne la chronologie. Son frère commence à faire usage de ce médium à partir des années 1890⁷⁷. Le peintre, quant à lui, exécute cette œuvre en 1876. Un rapport direct, en vue de la réalisation de cette dernière, avec le type d'appareil qu'utilise Martial Caillebotte n'est pas sensé, selon nous. Il importe toutefois de noter que des progrès techniques rendent les appareils photographiques de plus en plus maniables et faciles à transporter. De sorte que, dans les années 1860 à 1870, des images originales de paysages urbains prolifèrent en art⁷⁸. Nous croyons que les préoccupations artistiques et le regard exercé de Gustave Caillebotte l'amènent à observer attentivement les résultats offerts par cet outil. Mais il ne semble pas totalement s'appuyer sur celui-ci. En effet, même si la photographie lui fournit un modèle de réalisme auquel il est sensible depuis le début de sa carrière, l'artiste trompe l'œil du spectateur en apportant des modifications à la profondeur, pour créer une composition solide et vraisemblable. La manipulation de certains éléments, si minime soit-elle, a un impact sur la vue générale. Par exemple, le côté droit du trottoir du premier dessin (fig. 6), celui rejoignant la balustrade, présente un angle plus obtus, comparativement au second (fig. 7). D'étude en étude, l'angle de cette partie est réduit de quelques degrés. Si bien qu'il diminue de 5° entre la peinture et la première étude⁷⁹. Ces changements ont pour effet d'intensifier la profondeur de la scène.

Caillebotte manipule d'autres éléments dans la composition, pour ainsi faire concorder l'espace à un plan jugé cohérent pour l'œil. Il influence le regard du spectateur sur la perception de l'espace du site, et ce, sans donner l'impression d'en transformer le contenu. Un exemple éloquent à ce sujet est le rendu des immeubles de l'arrière-plan. Sur chacune des études préparatoires, ils sont pratiquement conformes au site. Caillebotte juge cependant bon d'en retravailler certains aspects, comme les dimensions et l'angle. Cette

⁷⁶ Serge Lemoine (dir.), *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe*, catalogue d'exposition (Musée Jacquemart-André, 25 mars – 11 juillet 2011, Musée National des Beaux-Arts du Québec, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012), Paris, Culturespaces, 2011, 239 p., ill.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁸ Varnedoe, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

décision a pour effet de créer un éloignement plus radical qu'il ne l'est en réalité. Dans les faits, la façade du bâtiment sur la gauche du tableau s'enfonce vers l'arrière, suivant la rue de Berne. Puis, à sa gauche, la façade de l'immeuble, tout juste au-dessus du couple, est en réalité oblique. Son côté droit doit alors être reculé dans l'espace. Dans l'œuvre définitive, Caillebotte repositionne leurs angles en montrant parfaitement chacune de leur façade. Dorénavant, elles sont parallèles au bord supérieur de la toile et face au spectateur. Selon ce nouvel angle, la façade de l'architecture de gauche empiète complètement sur la rue de Berne ; la rendant inexistante. Néanmoins, de cette façon, il est plus facile pour le spectateur de reconnaître la composition en X qui structure la toile. Son regard se concentre davantage sur la profondeur du site.

Un autre facteur, qui fait en sorte que l'espace semble s'ouvrir sur le lointain et qui structure la surface, est l'augmentation de la superficie de l'immeuble situé à gauche. Caillebotte double sa façade, contrairement à ce que l'on voit dans les deux dessins préparatoires (fig. 6 et fig. 7). De là, un large espace vide est créé au premier plan. Conséquemment, l'enfoncement du regard du spectateur dans la scène se fait plus facilement. À la lumière de ceci, nous supposons que Caillebotte souhaite tromper le regard du spectateur, pour démontrer un équilibre visuel. Le redressement des immeubles en est un exemple. Il contribue à déterminer le plan de projection décidé par l'artiste. C'est-à-dire que le redressement structure la composition, au même titre que les lignes fuyantes convergeant vers le point de fuite du tableau. Ces études tendent à nous faire penser que Caillebotte manipule la réalité pour finalement mieux la rendre. Une forme géométrique dominante en X est le résultat de toutes ces manipulations. Le croisé de la forme se retrouve à la hauteur de l'homme au chapeau haut-de-forme. Une première diagonale est créée par la balustrade. Partant du coin inférieur droit, elle se dirige jusqu'à l'arrière de la femme tenant une ombrelle. Elle est soutenue par son prolongement qui traverse l'autre diagonale. Le redressement de l'immeuble, situé complètement à gauche au fond de la scène, prend ici tout son sens, en sachant que Caillebotte l'a repositionné. Il le traite en fonction des obliques qui marquent la scène et la guident. Plus bas, sur la gauche, le bord du trottoir s'avance jusqu'à l'arrière de l'homme élégant ; une troisième oblique est alors formée. L'espace vide, produit par le redressement des bâtiments, aide le spectateur à

mieux percevoir cette diagonale. Une quatrième ligne oblique se crée par le sommet des poutrelles. Cette composition en X souligne à la fois la surface, régie par ces dernières, et la profondeur, occupée par les immeubles au loin.

Bref, Caillebotte met tout en place pour que les éléments de la scène reflètent au mieux la réalité dans une harmonie visuelle. Il retravaille certains des éléments du site, partiellement ou totalement, de façon à créer un point de fuite central où les principales fuyantes se dirigent et guident l'œil du spectateur. Tout comme les études préparatoires pour *Le Pont de l'Europe*, celles pour *Rue de Paris, temps de pluie* permettent de comprendre comment l'architecture du site structure la composition. Nous constatons que Caillebotte utilise pratiquement les mêmes procédés que pour son pendant peint une année auparavant. Il s'appuie sur une construction de l'espace de la rue équilibrée et structurée par un élément central. Cette fois, l'artiste étudie la ville au cœur de la rue. Il traite l'espace en fonction des imposantes architectures qui ceignent le site.

1.4. La rue

Caillebotte n'aurait pas pu représenter la rue d'une manière aussi éloquente que depuis ce carrefour en étoile réunissant à lui seul quatre rues. À la naissance du peintre (1848), le quartier, entre les voies ferrées de Saint-Lazare et la place de Clichy, n'existait pas. Une colline, relativement inhabitée, formait l'endroit. Sous le second Empire, le carrefour lui-même et le prolongement de la rue Saint-Petersbourg jusqu'à la place de Clichy, prennent forme⁸⁰. En vue d'établir la grande bourgeoisie, ce quartier résidentiel, soigneusement planifié, est réalisé par le préfet Haussmann. Chacune de ces rues est percée et chacun des bâtiments est édifié pendant que l'artiste habite les environs ; la rue de Turin est achevée en 1857 et en 1867 pour la rue de Moscou, tandis que les rues Clapeyron et Saint-Petersbourg ainsi que le carrefour lui-même datent du second Empire⁸¹. Ces travaux affichent, d'un bout à l'autre du carrefour, une homogénéité exclusive à l'endroit, et ce, par

⁸⁰ Jules Ferry, *Comptes fantastiques d'Haussmann*, Paris, A. Le Chevalier, 1868, p. 73.

⁸¹ Varnedoe, *op. cit.*, p. 88, note 1, p. 212.

rapport à toutes les constructions et à toutes les réfections réalisées à Paris. Aucun mélange hétéroclite d'éléments architecturaux n'existe dans ce nouveau quartier, à la différence, par exemple, des immeubles du boulevard Haussmann, où des édifices anciens et nouveaux se côtoient. Cette apparence entièrement homogène correspond à une modernité de plus en plus présente dans la ville. Si à certains endroits elle ponctue, ici et là, la rue d'éléments architecturaux semblables, ici, dans ce carrefour en étoile, elle le monopolise. C'est particulièrement en raison de la modernité que Caillebotte peint *Rue de Paris, temps de pluie*. Son choix s'arrête précisément au cœur de ce carrefour nouvellement rénové.

Dans les années 1870, certains peintres liés au groupe impressionniste se donnent comme mission de reproduire Paris. Si, par exemple, Auguste Renoir choisit les thèmes reliés au bal, Edgar Degas opte pour des scènes de théâtre et de café-concert, tandis que Berthe Morisot oriente son art vers le boudoir, Caillebotte, quant à lui, trouve son inspiration dans la rue. Elle est pour lui un lieu où la banalité du quotidien peut servir à exprimer un instant précis de l'époque et à rendre visible la vie moderne. Tout comme Duranty l'écrit dans son manifeste de *La nouvelle peinture*⁸², au sujet de la vérité perçue directement dans la rue⁸³, Caillebotte peint l'instant véritable du quotidien. Il décortique tous les éléments de la rue pour en faire des protagonistes à part entière. Il traite la rue comme un décor moderne, où évoluent des passants inconnus et étrangers les uns aux autres. La communication entre les personnages n'est donc pas le cœur de la scène ; mais bien la présentation de l'espace (ou le décor) dans lequel évoluent ceux-ci. Ce qui nous indique que Caillebotte est attentif à la façon dont la rue existe et se présente aux passants.

Nous tenons à démontrer par l'analyse de *Rue de Paris, temps de pluie*, que Caillebotte traite l'espace de la rue en se basant sur les éléments déjà en place. Près d'un an après l'exécution du tableau *Le Pont de l'Europe*, le peintre continue sa réflexion du sujet urbain, mais cette fois au cœur d'un carrefour entouré par d'imposants immeubles. Pour peindre sa nouvelle toile, il réalise également des études savamment calculées pour proposer aux spectateurs un point de vue qui rappelle le site véritable.

⁸² Duranty, *op. cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 11.

1.4.1. *Rue de Paris, temps de pluie*

L'huile sur toile de 1877 figure parmi les œuvres les plus monumentales de Caillebotte (fig. 2). Ses dimensions, atteignant plus de deux mètres de haut et près de trois mètres de large, la rendent unique au sein de son corpus. En raison de l'échelle considérable de la composition, le peintre a assurément souhaité rendre le spectacle du Paris moderne selon sa propre perception vécue et ressentie au cœur du site. Bref, cette image correspond à son impression perçue en tant qu'observateur de cette partie de la ville moderne.

Dans l'atmosphère humide d'un jour de pluie, Caillebotte peint une vue de ville dans laquelle apparaît le vaste carrefour en étoile, joignant les rues Saint-Pétersbourg, Moscou, Clapeyron et Turin. Sous une lumière grise diffuse, reflétée par la surface mouillée du sol, des passants, à l'abri de leur parapluie, marchent dans les rues et sur les trottoirs du carrefour. À droite du réverbère, sont représentés trois personnages pratiquement de grandeur nature. Deux d'entre eux, un homme et une femme, s'avancent vers le spectateur en regardant vers leur droite. La figure masculine tient un parapluie à l'aide de sa main gauche, tandis que celle de droite se retrouve dans la poche de son manteau. Il est vêtu d'une veste grise, d'une chemise blanche, d'un nœud papillon noir et d'un chapeau haut-de-forme noir ; ses habits sont ceux de la bourgeoisie de l'époque. La figure féminine est habillée d'un manteau brun et orné de fourrure noire aux extrémités, d'une jupe brune, d'une voilette noire auréolant son visage et d'un diamant scintillant à son oreille. Sa main gauche repousse légèrement vers l'arrière sa jupe, tandis que celle de droite tient le bras gauche de son partenaire. Aucune conversation entre eux n'est entreprise. Leur visage, neutre d'expression, rappelle celui du couple peint une année auparavant dans *Le Pont de l'Europe* (fig. 5). Le troisième personnage, présenté de dos, avance en direction du couple. Le bord du cadre coupe littéralement une partie du corps du passant. Quelques indices visibles, tels que son chapeau haut-de-forme, nous laissent croire qu'il est vêtu de manière comparable à l'homme en biais, sur sa gauche. Afin d'éviter le parapluie du couple devant lui, il penche légèrement le sien vers la droite. Du côté gauche du réverbère, des passants, seuls ou en couple, marchent dans les rues. Deux fiacres dirigés par des cochers

figurent également de ce côté. Pour l'un, au fond de la scène, le cheval apparaît clairement, tandis que le second, près du bord du cadre, est hors de la composition. Le cocher, le fiacre et les roues sont les seuls éléments visibles.

Nous remarquons que tous les sujets revêtent le même type d'habits. Lorsque nous nous attardons à chacune des figures, une semble toutefois se détacher du lot. À l'arrière-plan, à la hauteur des visages du couple du premier plan, apparaît un ouvrier ; le seul de la scène. La couleur prédominante de ses vêtements est un blanc crème, contrastant ainsi avec les habits des autres passants, aux teintes de noir ou de gris. Sur son épaule droite, l'ouvrier apporte une grande échelle. Il se dirige probablement vers son lieu de travail. À première vue, nous pouvons effectuer un lien avec la mixité sociale, entre ouvriers et flâneurs, déjà évoquée par rapport à la toile *Le Pont de l'Europe*. Par contre, le travailleur peint ici présente des similitudes significatives avec les ouvriers de l'œuvre *Peintres en bâtiment* (fig. 18). Cette dernière a d'ailleurs été réalisée la même année que *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877. Ce rappel est sans doute volontaire de la part de Caillebotte, d'autant plus qu'il les présente ensemble à l'exposition impressionniste de 1877. Disposés côte à côte, ces tableaux illustrent des aspects différents de la rue dans la ville moderne ; *Le Pont de l'Europe* met l'accent sur l'un de ses motifs industriels, *Peintres en bâtiment* relate une scène ouvrière, et *Rue de Paris, temps de pluie* souligne principalement le caractère bourgeois d'un quartier de l'Europe. Or, de par l'ajout de cet ouvrier dans *Rue de Paris, temps de pluie*, Caillebotte rappelle subtilement la dimension sociale de sa peinture. Ce facteur paraît lui sembler caractéristique de son temps, puisqu'il est récurrent dans ses œuvres.

Le réverbère, pratiquement au centre de la composition, de même que son reflet au sol, crée l'axe vertical de l'œuvre. Caillebotte semble se baser sur cet élément pour diviser l'espace et peindre, à la base, deux parties verticales. L'insertion d'un tableau est, ici, capitale pour appuyer nos remarques et nos constatations. Grâce à lui, nous sommes en mesure de comprendre la démarche du peintre dans sa recherche d'une image révélatrice du Nouveau Paris. Comme nous le constatons, dans le tableau 1, contrairement à la partie à droite du réverbère, un espace vide se crée au premier plan, à gauche.

Tableau 1. Axe vertical et lignes obliques



Cet espace, sur la gauche, laisse voir des pavés immaculés, où apparaît d'ailleurs la signature du peintre. Ce côté du tableau est nettement différent de l'autre. Toute la section à gauche est dominée par les lignes de fuite des immeubles et du pavage, que nous avons marquées par des pointillés dans le tableau 1. Le regard du spectateur est dispersé à travers le paysage urbain, parmi les multiples points de convergence initiés par ces fuyantes. La plupart des personnages sont d'ailleurs concentrés à l'intérieur de cette partie. Leur dimension, changeante selon la distance et la profondeur de l'espace, indique la mise en œuvre d'un enfoncement graduel. À l'inverse de l'effet conique produit à l'intérieur de la section gauche du lampadaire, celle de droite privilégie un rapprochement fragmentaire de la ville, par les immeubles à l'extrême droite. De plus, une rupture est ici prônée, car l'angle arrondi du trottoir de même que la courbe supérieure du parapluie du couple au premier plan entraînent le regard du spectateur à l'avant, et ce, inversement à ce qui est peint dans la partie, sur la gauche du réverbère. Malgré cela, tel qu'illustré dans le tableau 1, Caillebotte réalise une sorte de cadence mesurée entre les promeneurs, par lesquels l'œil du spectateur est entraîné jusqu'à l'arrière. Nous remarquons qu'un plan fuyant à l'oblique se crée. Une ligne diagonale (nommée « Ligne oblique 1 » dans le tableau 1) traverse l'œuvre, à partir de la figure de l'homme (A), vu de dos dans la partie sur la droite du

réverbère, jusqu'au couple de gauche (B) à l'arrière-plan près de l'immeuble en pierre de taille qui orne un des coins du carrefour. La progression s'effectue alors avec l'homme (C), accompagné et s'avancant vers le spectateur, puis vers l'homme (D) seul, près de l'axe vertical. Une seconde oblique se forme (indiquée « Ligne oblique 2 » dans le tableau 1), coupant la première, par le couple (B) au centre de cette section sur la gauche du mobilier, et ce, vers le cocher du fiacre (E) de l'arrière-plan de cette partie. Cette transition entre les personnages met en évidence la planéité de la partie droite et la profondeur de celle de gauche. L'agencement de ces parties dans l'espace ordonne la configuration de la toile dans sa profondeur. Les deux plans fuyants à l'oblique (lignes obliques 1 et 2) renvoient aux deux lignes de fuite principales, soit celles qui se retrouvent de chaque côté de l'immeuble en coin à l'arrière-plan de la partie gauche, et marquées par nous par des pointillés.

Ce croisement, figuré par le couple (B), entre les deux lignes obliques, dirige l'œil du spectateur vers cette partie de la peinture. Pourquoi ? Ces dernières jouent un rôle indicateur dans cette section, pour montrer ce que Caillebotte souhaite soulever dans sa représentation du Paris moderne : un discours traitant spécifiquement de la grande ville. En effet, l'artiste peint clairement le nouveau caractère urbain instauré depuis le Second Empire⁸⁴. L'homogénéité du carrefour, soulignée par la régularité des immeubles, de même que l'élargissement de l'espace – illustré clairement sur la gauche du réverbère – puis l'assainissement de l'endroit répondent au principe de modernisation de la ville, tel que mis en place par Haussmann. Le peintre restitue ces composantes de la modernité et les transpose au sein d'une toile où une technique rigoureuse s'applique. Visiblement émerveillé par les nouvelles structures vues depuis les rues du Paris moderne, Caillebotte s'appuie sur plusieurs études préparatoires afin de réaliser la peinture *Rue de Paris, temps de pluie*. En fait, il semble avoir recours au même processus de création que dans son tableau *Le Pont de l'Europe*. Nous pensons que le peintre traite l'espace en fonction de l'architecture du site. Toutefois, il étudie la rue comme un tout autre espace dans le tableau. C'est-à-dire qu'à l'intérieur du décor urbain déjà en place, Caillebotte, au moyen de dessins préparatoires, crée la scène en fonction de ce qu'il souhaite ordonner comme espace. D'une

⁸⁴ Varnedoe, *op. cit.*, p. 88.

certaine façon, il traite le champ visuel selon sa vision de la rue. Voyons comment il structure l'espace en fonction des immeubles de l'arrière-plan.

1.4.2. Un espace régi par l'architecture

Comme dans le cas du *Pont de l'Europe*, notre analyse s'appuie sur les études préparatoires pour montrer en quoi les immeubles haussmanniens ont structuré l'espace, la rue et ses éléments, et ont déterminé l'emplacement des passants. Nous remarquons que Caillebotte maximise ses efforts, tant sur la structure de la composition de la scène que par les moyens utilisés.

D'emblée, le peintre étudie et dessine l'architecture qui ceinture tout le carrefour du tableau *Rue de Paris, temps de pluie*. À main levée puis à l'aide d'une règle, il trace les grandes lignes des immeubles (fig. 12, fig. 13 et fig. 19). Des traits marquent chacun des étages des bâtisses. Rapidement, leur présence ainsi que leurs angles annoncent la perspective et la profondeur du site. Il est clairement possible de voir, par une des études (fig. 12), la ligne d'horizon qui se dessine à la base des architectures, au centre de la composition. Les obliques, des toits des bâtiments, accentuent la profondeur du carrefour. À gauche du réverbère, l'architecture dominante est chapeautée par deux diagonales, partant du deuxième plan et se terminant à l'arrière-plan. Un effet d'éloignement est alors souligné. Ce dernier est le plus important dans la toile achevée. Il prend forme par l'inclinaison procurée des architectures haussmanniennes puis par le pavé au sol. Assurément au moyen d'une règle, en raison de l'exactitude du tracé de l'étude (fig. 12), Caillebotte dessine soigneusement les lignes au sol, figurant les pierres. Des lignes de fuite sont ainsi clairement marquées.

Avec ces dessins préparatoires (fig. 12, fig. 13 et fig. 19) l'artiste tente une approche linéaire dans l'idée de bien structurer la scène. Cette étude méthodique, exécutée en amont, l'aide à visualiser avec exactitude les dimensions de l'espace du site. Ceci montre qu'il

privilégie une reproduction franche et claire du carrefour, dans l'intérêt d'en extirper un champ visuel semblable à celui de la réalité – reconnaissable par les spectateurs. De fait, c'est principalement dans un souci de concordance entre les plans que le peintre structure la scène de façon à créer un équilibre visuel, pour montrer une image du site tel qu'il est perçu en réalité. Les passants sont un des moyens utilisés par Caillebotte pour y parvenir. Vue à hauteur d'homme, la ligne d'horizon lie tous les personnages au niveau de leurs têtes, quelles que soient leurs dimensions, et ce, du premier au dernier plan. Les études préparatoires de passants permettent au peintre d'explorer un large éventail de figures et de postures qui se retrouvent à différents endroits dans la rue (fig. 14 à 16). Il attend d'ailleurs l'élaboration de sa peinture définitive pour parfaire leurs physionomies⁸⁵. Seuls, en couple, de face, de profil, de dos, en mouvement et de plein pied, les promeneurs sont étudiés avec minutie. Une fois l'étude approfondie terminée, il les situe selon un ordre préétabli ; déterminé à partir des dessins et des croquis. Une ordonnance de surface est alors proposée. Nous constatons que ces personnages et leur emplacement sont, pour l'artiste, des éléments stratégiques dans la composition. Si, d'un côté, leurs positions soulignent la ligne d'horizon, elles permettent également un avancement du regard dans le carrefour. Et c'est particulièrement, une fois de plus, par le biais de l'architecture existante qu'il réalise ceci. En effet, depuis l'arrière-plan, l'architecture assujettit les figures, puisque, en tenant compte des immeubles, Caillebotte peut les répartir. Dans une de ses études (fig. 12), la plus représentative du tableau achevé, il crayonne, ici et là dans les rues, des lignes verticales tremblées de différentes proportions, en guise de personnages. Ce moyen lui permet de visualiser la position des figures en vue de l'œuvre finale. L'artiste prête alors attention à un espace cohérent, où tout est disposé intentionnellement, pour aider le regard à mieux percevoir la scène. Conséquemment, le spectateur tient compte de l'importance architecturale du vaste carrefour moderne.

L'idée d'une construction de l'espace calculée dirige Caillebotte vers l'utilisation d'outils précis, tels que la plaque photographique, le « compas » et la règle d'or. Il a recours à ces techniques pour assurer visuellement une reproduction pratiquement exacte de

⁸⁵ Anne Distel, *et al*, *Gustave Caillebotte : 1848-1894*, catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, The Art Institute of Chicago, 15 février – 28 mai 1995), Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 154.

l'espace urbain. Commençons d'abord par la plaque photographique qui donne un rendu fidèle de l'architecture et de la rue. Selon Peter Galassi, l'artiste aurait pu avoir recours à la photographie comme support visuel pour une représentation exacte du site⁸⁶. Toutefois, les mesures d'une des études de Caillebotte (fig. 12), prises à partir du trait dessiné délibérément par ce dernier pour encadrer la scène (26 x 37 cm), ne coïncident pas au format d'une image photographique. Elles concordent plutôt avec celles de la plaque photographique, couramment employée en France⁸⁷. Dès 1850, ce procédé, composé d'une plaque de verre, est utilisé comme support photographique. Les photographies sur plaque de verre correspondent à des images négatives, dont les valeurs sont inversées par rapport au sujet, ou, à l'inverse, positives, dont les valeurs s'accordent à celles du sujet ; l'équivalent, aujourd'hui, de la pellicule. Sous les lignes tracées à la règle de l'étude (fig. 12), il est possible de remarquer un croquis à main levée. Il se peut donc que Caillebotte ait fondé sa construction architecturale du carrefour sur ce type de médium.

Cependant, nous ne pouvons négliger une récente recherche menée en 2015 par The Art Institute of Chicago⁸⁸, au sujet des moyens et des outils utilisés par l'artiste afin de rendre le carrefour tel qu'il le percevait. Selon ces travaux, il est improbable que Caillebotte ait tracé les grandes lignes de ses études à partir d'une photographie. D'abord, le papier choisi est beaucoup trop épais. Ensuite, les dessins afficheraient les distorsions de l'objectif, telles qu'une inclinaison sur les bords. Ce qui n'est pas le cas ici avec ces études. Pour terminer, un angle de vue aussi large aurait exigé une lentille non standard. Un examen poussé de la surface de l'œuvre (le tout premier de ce genre) démontre que Caillebotte a probablement eu recours à un outil de dessin, semblable à un compas. Une image infrarouge de la peinture révèle des piqûres qui auraient été créées par une insertion de petits clous, aux différents endroits où se retrouvent les points de fuite de la composition. Or, grâce au « compas » et à l'insertion de minuscules clous, il aurait été facile pour le peintre de reproduire sur la toile le rendu exact de la scène, en calculant la

⁸⁶ Peter Galassi, « La méthode de Caillebotte », dans Varnedoe, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁷ Arthur Chevalier, *Étudiant photographe*, Paris, E. Lacroix, 1867, p. 58.

⁸⁸ Catalogue en ligne : The Art Institute of Chicago, mise à jour en 2016, *The Art Institute of Chicago*, [En ligne], <<http://www.artic.edu/collections/books/caillebotte-paintings-and-drawings-art-institute-chicago>>, (page consultée le 11 avril 2016).

distance de chacun des points de fuite et ensuite en les reproduisant sur le tableau final. De plus, il est plausible que l'utilisation d'une chambre claire⁸⁹ ait été faite par Caillebotte. Pour les spécialistes du Art Chicago, ce moyen l'aurait aidé à reproduire la scène devant lui. Surtout en ce qui a trait à la largeur de l'angle de vue. En effet, grâce au prisme, soutenu par une tige ajustable et situé juste au-dessus d'une feuille de papier et devant l'image à projeter, l'artiste peut atteindre une vue allant de 70° à 80°. Une telle hypothèse, à notre sens, vient attester la finesse des détails et l'exactitude du rendu de l'œuvre ; surtout en ce qui a trait à l'architecture.

Au fur et à mesure de ce procédé minutieux, il est clair que Caillebotte ajuste, selon ce qu'il voit, certains éléments de la scène devant lui. Et qu'une autre technique rigoureuse (la règle d'or) a, à cette étape, joué un rôle dans la façon de représenter le carrefour. De fait, il s'agit pour Caillebotte d'un moyen fiable pour montrer que la rue et ses immeubles renvoient une image type du Paris moderne, telle que ses nouvelles dimensions qui mettent en évidence les grandes percées urbaines. Ici, l'artiste peint cet aspect singulier. La règle d'or sépare en plusieurs parties la composition de l'œuvre et l'utilisation qu'en fait Caillebotte nous permet de bien comprendre ce qu'il souhaite peindre comme image de Paris – une vue conditionnée par les travaux haussmanniens de modernisation. Pour cela, nous avons besoin, à ce stade de notre travail, de quatre tableaux expliquant et démontrant nos propos. Ces tableaux aident à comprendre à quel point le peintre a eu recours à une technique rigoureuse. Mettre en lumière celle-ci montre sa volonté de reproduire une partie de la ville, car, à ses yeux, elle semble une scène représentative de la modernité de Paris.

Dans sa création artistique, Caillebotte marque visuellement l'axe vertical et horizontal. Comme nous le constatons grâce au tableau 2, l'œuvre est divisée en quatre parties. Le réverbère, peint au premier plan et occupant en hauteur tout le champ visuel (incluant son reflet au sol), souligne l'axe vertical. Ce mobilier urbain crée un point de rencontre avec l'axe horizontal (aussi nommé la ligne d'horizon), traversant de part en part

⁸⁹ La chambre claire est un dispositif optique aidant les artistes dans l'élaboration de leurs dessins. Elle permet une superposition optique du sujet à dessiner et de la surface où le dessin doit être reporté. Cet outil a été breveté en 1806 par William Hyde Wollaston.

la toile par une ligne imaginaire qui longe la base des immeubles. L'emplacement du réverbère et de la ligne d'horizon suggèrent un signe d'addition (+) géant. À notre sens, ces quatre parties créent le point de départ pour une démarche calculée. Les lignes directrices, que nous avons tracées et qu'il est possible de remarquer au tableau 2, mettent en évidence ces quatre parties.

Tableau 2. Axes vertical et horizontal



Travailler d'après cette division, permet à l'artiste de bien situer tous les éléments, à la fois vivants (passants) et matériels (architectures), et de les lier ensemble. Nous avons vu avec le tableau 1 que l'axe vertical sépare le côté gauche – là où l'espace s'enfonce peu à peu et qu'une profondeur se dessine – du côté droit de la toile – clairement opposé à son précédent. Ici, l'axe horizontal rattache tous les passants sur la même ligne d'horizon, et ce, du premier au dernier plan. Le fait de créer un fil continu entre eux crée l'idée d'une harmonie visuelle au sein de l'œuvre. Chacun, positionné volontairement sur cette ligne imaginaire, et présenté de tailles différentes, selon leur emplacement dans l'espace, rend la dimension du site encore plus importante, en termes de dimensions. Les grandes percées souhaitées par Napoléon III sont ici très soutenues par le choix de Caillebotte. Nous y

retrouvons une image de la modernité et c'est ce qu'à notre sens souhaite montrer le peintre par son étude minutieuse du carrefour.

Son travail se poursuit également à l'intérieur de chacune de ces quatre parties égales. Nous observons, grâce au tableau 3, que la section au-dessus de l'axe horizontal, divisée verticalement par l'axe central, se recoupe en deux afin de créer, uniquement pour cette portion, quatre parties.

Tableau 3. Division simultanée des deux parties de la portion supérieure de l'axe horizontal



Par exemple, pour la partie à gauche du lampadaire, une première division s'effectue au centre par la base de la façade de l'immeuble en coin, juste au-dessus du couple sous un parapluie. Une seconde division, toujours dans cette portion (à gauche du réverbère), prend forme par la présence du cocher à l'arrière, tel qu'indiqué par nous. Une division similaire se reproduit, cette fois à droite du mobilier urbain, entre l'intersection de l'immeuble au toit bleu mansardé (au milieu de cette partie), puis de nouveau vis-à-vis l'homme au chapeau haut-de-forme. Cette coupe en deux et de nouveau en deux permet à Caillebotte d'établir des bases solides afin de créer des parties distinctes qui, une fois réunies, forment sa vision

de la scène urbaine. D'ailleurs, il s'appuie sur ce même procédé pour la partie inférieure à l'axe horizontal. Il choisit, pour la section à gauche du réverbère, de positionner stratégiquement les personnages de cette portion. Nous pouvons d'ailleurs constater ceci par le biais du tableau 4.

Tableau 4. Continuité des divisions dans la partie inférieure gauche de l'axe vertical



Grâce aux pointillés, nous remarquons que les divisions, entamées dans la partie supérieure à l'axe horizontal, sur la gauche du lampadaire, se poursuivent virtuellement vers le bas ; corroborant ainsi notre position sur le choix délibéré du peintre à systématiquement calculer et compartimenter le site urbain. Les quatre lignes pointillées sont parfaitement alignées avec les quatre passants qui se retrouvent sur la ligne d'horizon, à gauche du réverbère. Le tableau 5 montre concrètement l'utilisation du rectangle d'or.

Tableau 5. Formation d'un rectangle d'or



À l'aide des passants, dans la partie inférieure gauche, Caillebotte crée un rectangle uniforme, duquel il peut s'appuyer pour peindre ces personnages et reproduire un espace ouvert sur le site. Le rectangle que nous avons dessiné montre cela. Nous remarquons, d'après les passants tracés par des pointillés, que le rectangle est divisé en trois parties égales. Et que le milieu de ce dernier est illustré par une figure peinte au dernier plan. Plusieurs balises, par le biais de la règle d'or, sont alors mises en place par l'artiste. Il les utilise autant dans sa reproduction du carrefour que dans le jeu qu'il crée entre l'emplacement des personnages ; un jeu pour lequel il voit une méthode efficace dans sa perception de la ville moderne.

Comme nous l'avons vu, le point de vue à hauteur d'homme de Caillebotte permet de réunir ensemble toutes les composantes de la scène (architectures, passants, carrefour, etc.). De là, il traite l'espace en fonction de l'architecture du site. Des bases solides sont établies, au moyen d'études préparatoires qui le guideront dans sa démarche de la représentation de la rue. Elles constituent une grande partie du travail en vue du tableau définitif ; elles sont une des premières étapes à la structuration et à la construction du spectacle de la rue que Caillebotte souhaite reproduire. Sans celles-ci, l'artiste ne pourrait

rendre la ville moderne telle qu'il la perçoit, c'est-à-dire dans toute sa complexité urbaine et architecturale.

1.5. Conclusion

Avec *Le Pont de l'Europe* de 1876 et *Rue de Paris, temps de pluie* de 1877, Caillebotte entame un type de travail reposant sur une observation de la ville à hauteur d'homme. Celle-ci le conduit à accorder une grande importance à la construction de l'espace, qui se trouve régi par l'architecture des sites. Cette vue est pour le peintre un moyen d'exprimer une réalité contemporaine et urbaine – son époque –, mais aussi un moyen de démontrer sa propre perception des lieux. La réalité qu'il perçoit est celle qui se déploie devant lui ; les grandes percées des rues et des boulevards, les architectures haussmanniennes et l'assainissement des lieux en font partie. Tous ces travaux, entrepris dès la moitié du XIX^e siècle, découlent d'une nouvelle image urbaine souhaitée par Napoléon III. Cet élan vers une restructuration de l'espace et une urbanisation adéquate pour l'époque annonce l'arrivée de la modernité. C'est particulièrement cette image moderne qui est peinte par Caillebotte dans ses deux toiles. La rue devient alors, en 1876 et 1877, son endroit privilégié pour saisir le Nouveau Paris.

Grâce à sa proximité avec le quartier de l'Europe, il peut offrir une image vraisemblable de son temps. Pour y parvenir, Caillebotte utilise des techniques et des outils, comme la plaque photographique et la règle d'or. Nous avons d'ailleurs appris qu'il peaufine le rendu de ses scènes au moyen d'une sorte de compas pour reproduire habilement la réalité des sites. Plusieurs dessins préparatoires l'aident également dans sa démarche. Par le biais de ces derniers, le peintre étudie l'espace et les éléments qui le composeront. Si bien qu'il décide volontairement de mettre en évidence ce qu'il veut illustrer aux spectateurs dans ses vues de ville. Il choisit de traiter soigneusement l'architecture, puisqu'elle correspond à sa vision d'une image moderne, du moins à partir d'un point de vue à hauteur d'œil.

Au terme de cette première partie, nous comprenons que ses vues de ville, depuis la rue, semblent restreintes par une seule et unique vision, soit celle à hauteur d'homme. Quelques années suffisent à l'artiste pour amener son regard vers d'autres points de vue intéressants. Cette fois, il peint des scènes à partir de son appartement ou d'endroits familiers, comme les appartements de ses amis. Depuis une fenêtre, Caillebotte reproduit ce qu'il perçoit en contrebas. Des points de vue en plongée sont alors créés. Il instaure donc, pour lui, une nouvelle façon d'observer et de peindre le paysage urbain. Dans le prochain chapitre, nous voyons comment l'artiste traite la ville depuis un nouvel endroit et comment il la représente picturalement.

2.

À LA FENÊTRE

Après avoir peint la ville moderne dans la rue, en 1876 et 1877, Caillebotte entreprend, entre 1878 et 1880, des vues d'en haut. En quelques années, le peintre observe d'un tout autre point de vue le paysage urbain. À plusieurs mètres de la rue, depuis une fenêtre, le regard de l'artiste, pratiquement aux limites des toits de la ville, se projette vers le sol.

Il est possible de distinguer deux types de scènes plongeantes : à la fenêtre et au balcon. Nous tenons à les étudier séparément, puisque chacun d'eux présente des caractéristiques respectives à la vue en plongée. D'autant plus que Caillebotte traite différemment ces types de scène. C'est principalement la position physique du peintre qui apporte des changements notables dans ce point de vue. À la fenêtre, l'artiste rend la vue plongeante jusqu'à éliminer la ligne d'horizon de la scène urbaine, et ainsi, donner lieu à une vue vertigineuse. Tandis que le point de vue depuis un balcon l'amène à concevoir autrement le champ visuel que celui perçu à la fenêtre. Des personnages masculins au balcon s'intègrent désormais dans le champ visuel. Ensuite, Caillebotte pousse plus loin son observation, en peignant la ville à travers les arabesques du motif architectural. De sorte que l'urbanité apparaît difficilement dans la composition, laissant ainsi complètement la surface de la toile au balcon. Pour ce deuxième chapitre, nous étudions spécifiquement la vue d'en haut depuis la fenêtre, car elle représente les premières démarches artistiques, voire les premières études de la vue d'en haut chez l'artiste. Le second type sera traité lors du troisième chapitre. Il convient de rappeler notre choix méthodologique d'étudier les œuvres selon une typologie des différents points de vue.

Ici, nous analysons les œuvres *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* (1878), *Un refuge, boulevard Haussmann* (1880) et *Boulevard vu d'en haut* (1880). Nous les avons choisies car, captées depuis une fenêtre, elles démontrent un point de vue plongeant

spécifique et unique. Chacune d'elles présente des différences significatives, et ce, à partir d'un même point de vue. Ces particularités nous les percevons par l'angle de vue déterminé par l'artiste. Si le regard de ce dernier est projeté vers le lointain, la perspective est présente ; une ligne d'horizon se dessine au niveau des toits des immeubles, donnant ainsi une vue panoramique. La rue ou le boulevard en contrebas apparaît alors dans la scène observée. Si, plutôt, Caillebotte baisse légèrement ou complètement son regard vers la rue, le champ visuel délimité par cet angle supprime totalement la perspective et un espace plat occupe toute la surface de la composition. Conséquemment, la rue devient l'arrière-plan et une vue vertigineuse apparaît. Nous tâcherons d'examiner, par le biais de ces particularités, comment la vue plongeante est traitée par Caillebotte. C'est pourquoi nous avons retenu principalement ces tableaux, car ils illustrent éloquemment un des points de vue originaux du peintre sur la ville moderne, entre 1878 et 1880.

Déterminer les choix récurrents de Caillebotte pour l'exécution d'une vue en plongée est la première démarche de notre recherche. Une comparaison entre le travail de Caillebotte et celui de quelques artistes ayant traité ce type de vue avant lui nous offre une possibilité de définir sa propre vision et l'intérêt qu'elle représente du point de vue de l'histoire de l'art. À la lumière de ceci, nous tâchons de comprendre les facteurs qui causent précisément une perspective ouverte sur l'horizon, en 1878, puis, deux ans plus tard, une perspective qui devient pratiquement plane sur l'ensemble de la composition. L'utilisation de moyens plastiques modernes, tels que la photographie et les procédés inspirés des estampes japonaises, correspond aux méthodes inspirées par l'artiste pour rendre ses vues de ville intéressantes. Leur mise en application prouve que Caillebotte cible de nouvelles approches dans sa recherche de vues urbaines.

2.1. Le point de vue plongeant : les choix récurrents de Caillebotte

Il importe de remarquer que c'est à partir de l'intérieur d'une pièce que Caillebotte peint des scènes extérieures. Son appartement et celui de ses amis semblent être des

endroits privilégiés pour ce type de travail. Il se retrouve en fait dans un quartier qui lui est familier, ou tout près : le huitième arrondissement. Il s'installe à l'embrasement d'une fenêtre et observe le panorama urbain depuis ce poste spécifique. La ville moderne, avec son architecture caractéristique, apparaît alors littéralement sous ses yeux.

Le point de vue plongeant émane ici forcément d'un regard porté vers le bas. Il nécessite un traitement de l'espace différent de celui normalement observé, comme un regard projeté vers l'avant sans inclinaison extrême vers le bas ou vers le haut. Avant de définir en quoi il consiste, voyons, au préalable, comment un tel point de vue a pu être rendu par d'autres artistes ayant précédé Caillebotte. Ici, il nous paraît utile d'emprunter quelques exemples d'artistes et d'œuvres sélectionnés par Angela Lampe, dans son ouvrage récent⁹⁰, pour comprendre et mieux situer la nature des choix faits par ce dernier. Cette vue d'en haut, utilisée par Caillebotte, n'est certes pas nouvelle en histoire de l'art. Plusieurs ont été imaginées par les artistes au courant de l'histoire. Par exemple, Albrecht Altdorfer peint, en 1529, une huile sur bois montrant non seulement la terre du dessus, mais une perspective qui correspond à l'altitude d'un satellite (même si celle-ci est purement imaginaire) : *La Bataille d'Issus : victoire d'Alexandre sur le roi des Perses Darius* (fig. 20). Le peintre représente un espace saisissant à partir d'une vue très élevée, où l'horizon se déploie. Ce paysage panoramique, chargé de personnages, montre une scène qui semble infinie. La foule dense de combattants, au premier plan, contraste avec le vide de l'arrière-plan qui est ponctué, ici et là, de montagnes. Quelques années plus tard, vers 1558, Pieter Bruegel embrasse également un panorama de ce type. Une œuvre incarne particulièrement bien ce type de paysage vu d'en haut : *La Chute d'Icare* (fig. 21). Un décor abrupt, dans lequel une distinction nette entre la partie près du spectateur, la terre, et celle qui se présente par-delà, la mer et le ciel, apparaît clairement dans ce tableau. Bruegel travaille la scène de manière à séparer très distinctement ces deux parties. La section liée au pré montre catégoriquement l'endroit à partir duquel est saisi le paysage : depuis un point de vue surélevé. De là, le peintre rend une perspective lointaine marquée par des éléments

⁹⁰ Angela Lampe, *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition, (Centre Pompidou-Metz, 18 mai au 7 octobre 2013), Paris, Metz, 2013, 429 p., ill.

de différentes tailles (bateaux et rochers) et des profils montagneux qui s'estompent graduellement dans un horizon vapoureux.

Au XIX^e siècle, le caricaturiste français, Jean-Jacques Grandville, s'inspire de la vue d'en haut, afin de représenter les voyages aériens, où des volumes urbains s'emboîtent les uns aux autres – l'idée est de stimuler l'imagination du spectateur en lui faisant dominer l'ensemble. Un tout autre univers prend forme dans son recueil de lithographies de 1844, *Un autre monde : transformations, visions, incarnations... et autres choses*⁹¹. Des vues plongeantes de scènes banales, telles que des passants marchant dans les rues, accompagnent ses textes. Ses caricatures (fig. 22 à 25) « ébranlent⁹² » la logique sémantique, la perception de l'espace et la perspective chez le lecteur. Ce dernier devient « déboussolé⁹³ » par les images qui lui sont présentées : « elles ne trompent pas l'œil mais elles troublent l'esprit.⁹⁴ ». Ce procédé l'amène à imaginer autrement l'espace urbain dans lequel il vit. En 1858, le caricaturiste français et photographe, Félix Nadar, amorce des expérimentations photographiques depuis un ballon, qui repoussent, au même titre que les caricatures de Grandville, les limites de la perception de l'espace et la façon de la représenter (fig. 25). Nadar devient, dès cet instant, le pionnier de la photographie aérienne, car il rend en image le monde réellement vu d'en haut – et non plus seulement par l'imagination. En fait, il est l'un des plus audacieux expérimentateurs de cette technique nouvelle. Le dynamisme des cadrages de Nadar, dû à des procédés tels que la vue éloignée, les effets de contraste entre le proche et le lointain, le parti de l'instantané et le cadre coupant volontairement des éléments du champ visuel, intervient à un moment où les artistes, comme Degas, Manet et Caillebotte, souhaitent peindre la réalité et la vérité des choses vues et perçues, telles qu'elles se présentent devant eux⁹⁵.

⁹¹ Jean-Jacques Grandville, *Un autre monde : transformations, visions, incarnations ... et autres choses*, Paris, H. Fournier, 1844, 295 p., ill.

⁹² Annie Renonciat, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 238.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁵ Par exemple, Monet peint, en 1878, *La rue Montorgueil. Fête du 30 juin 1878*. Avec cette toile, l'artiste fait usage du point de vue plongeant. Depuis une fenêtre, il peint les festivités qui se déroulent en contrebas. Son choix d'angle de vue permet de saisir, à la fois, l'activité de la rue et les drapeaux hissés sur les façades des immeubles.

Il importe de spécifier que Nadar incarne un jalon essentiel pour les vues plongeantes de Caillebotte. Comme photographe aérien, Nadar nous permet d'élargir la réflexion sur l'origine des vues d'en haut du peintre. Étant un « enthousiaste suiveur⁹⁶ » des impressionnistes, le photographe prête son ancien atelier pour la première exposition du groupe. Bien que Caillebotte n'expose aucune œuvre à ce moment, ne s'estimant pas prêt⁹⁷, il côtoie depuis peu⁹⁸ Degas qui l'a introduit auprès des autres membres du groupe. Grâce à ce local mis à la disposition de ce dernier, nous pouvons penser que Nadar et Caillebotte ont pu se rencontrer et échanger sur certaines préoccupations artistiques, telles que l'application d'une nouvelle peinture en histoire de l'art (comme celle traitée par l'impressionnisme) et une opposition progressive au maintien d'une facture qui entend profiter exclusivement des leçons de la tradition picturale. Quoi qu'il en soit, il est pertinent de soulever ici leur intérêt commun : la vue en hauteur. Nous pouvons penser que les idées de Nadar ont pu influencer le peintre dans sa démarche de représenter la ville vue d'en haut. Chacun, à sa façon, a exploré ce point de vue. Pour Nadar le ballon dirigeable devient un moyen essentiel pour élaborer ce type de vue. Pour sa part, Caillebotte privilégie des points de vue en surplomb depuis une fenêtre ou depuis les toits de Paris. Sans oublier que celui-ci, lors de la Commune de Paris en 1871, le peintre participe en tant que militaire dans l'infanterie de la Garde Mobile ; il a sans doute pris connaissance d'un moyen de communication et d'observation important à ce moment, c'est-à-dire le ballon dirigeable.

Cette « perspective historique » sur la vue d'en haut en histoire de l'art nous ouvre une réflexion sur les choix de Caillebotte. Chacun de ces artistes mentionné ci-haut voit en ce type de vue une possibilité de reproduire une partie du monde, soit par des scènes historiques, mythologiques, imaginaires ou réelles. Nous les avons choisis pour montrer comment la vue plongeante peut être observée et peinte. Chez Caillebotte, la vue en plongée concorde avec une certaine redécouverte des possibilités optiques. L'artiste reconsidère son environnement, ce qui l'entraîne à représenter la réalité en adoptant des angles de vue singuliers. Cela vaut la peine, ici, de revenir au passage déjà cité de Degas,

⁹⁶ Sophie Monneret, *Monet : his Life and Complete Works*, Stamford CT, Longmeadow Press, 1995, p. 11.

⁹⁷ Jean-Jacques Lévêque, *Gustave Caillebotte : l'oublié de l'impressionnisme, 1848-1894*, Paris, ACR Edition, 1994, p. 190.

⁹⁸ *Ibid.*

car nous estimons qu'il témoigne d'une démarche spécifique aux impressionnistes. Ces peintres s'attachent en effet à chercher de nouveaux points de vue dans la ville moderne : « On n'a jamais fait encore les monuments ou les maisons d'en bas, en dessous, de près comme on les voit en passant dans les rues »⁹⁹. C'est particulièrement sous la forme d'une transposition du monde dans lequel il vit, que Degas tente d'exprimer sa conception personnelle de l'espace. À son avis, il suffit, pour les artistes, de scruter attentivement la ville, lorsque ceux-ci s'y promènent ; ainsi les vues et les angles, inhabituellement saisis par l'œil, prennent forme et peuvent, par conséquent, être reproduits. Cette démarche figure, par exemple, dans la représentation variée de plusieurs angles de vue par rapport à une même scène (frontal, contre-plongée, plongée). Si Degas utilise fréquemment la vue en contre-plongée, comme dans un dessin du Panthéon exécuté vers 1879 dans son carnet, Caillebotte, quant à lui, traite le motif selon une vue plongeante. Leur procédé se distingue à la base, mais tous deux partagent cette même quête de la vérité, c'est-à-dire celle qui est perçue, telle qu'elle s'est donnée à voir. Ce rapport à la vérité, saisi dans la réalité grâce à l'observation, naît en image, chez Caillebotte, une année avant que Degas écrive sa pensée sur le croquis mentionné. Dès 1878, Caillebotte explore déjà les divers angles de vue lui permettant de représenter Paris. Vue d'en haut, la ville lui offre des points de vue insolites qui lui paraissent intéressants. Il ne tarde peu à reconnaître leur originalité et leur vérité. Ensuite, il les reproduit sur toiles. C'est par souci de réalisme et de vérité que Caillebotte impose ces points de vue originaux. Puisque ceux-ci tendent à mettre en cause l'usage conventionnel, académique, de la perspective. De fait, cette dernière lui apparaît fautive, par rapport à ce qu'il voit. Il rompt de façon ostensible avec la tradition perspectiviste occidentale, fondée sur un regard frontal – un regard à hauteur d'œil. C'est une conséquence logique de cette pratique picturale fondée sur l'observation directe de la vie et de la ville modernes.

Un tel traitement plongeant de la perspective ne doit pas être considéré comme une rupture complète par rapport à la tradition. Au contraire, aux dires de Varnedoe, il s'agit plutôt d'un moyen concret de renouveler les éléments de la tradition. En d'autres termes,

⁹⁹ Edgar Degas, « Carnet, croquis du Panthéon, vers 1879 », cité par Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 240.

comment concevoir à nouveau son environnement, en réfléchissant aux nouvelles possibilités offertes à l'artiste, comme la vue en plongée ? Caillebotte met à profit un type de vision qui devient le reflet de sa réalité ; celle qu'il côtoie quotidiennement, à partir de sa fenêtre. Une étude, réalisée en 2013, sur les vues d'en haut¹⁰⁰, à l'occasion d'une exposition pour le Centre Pompidou-Metz, permet de nourrir nos propos sur le traitement de la perspective en plongée. Les jalons principaux de ce qu'Angela Lampe, conservatrice au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, nomme l' « histoire verticale de la modernité¹⁰¹ », comme des œuvres d'artistes plasticiens, photographes, architectes et cinéastes, contribuent à donner une idée de la manière dont l'espace est perçu et, surtout, transcrit dans les arts. Il nous est possible de transposer la vision contemporaine que cette étude propose, au cas de Caillebotte, puisqu'elle porte sur les vues plongeantes, lesquelles ont inspiré plusieurs artistes des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, comme James Wallace Black et Samuel Archer King, *Sans titre (Émulsion craquelée. Photographie aérienne de Providence Rhode Island depuis un ballon)*, 1860 (fig. 26)¹⁰², Robert Delaunay, *La Flèche de Notre-Dame*, 1909 (fig. 27)¹⁰³, Jackson Pollock, *Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red)*, 1948 (fig. 28)¹⁰⁴ et Yann Arthus-Bertrand, *Vol de flamants roses au-dessus de formations cristallines du lac Magadi, Kenya*, 2011 (fig. 29)¹⁰⁵. Nous pouvons, dès lors, l'étudier sous un regard neuf en adhérant à la thèse principale de cet ouvrage, c'est-à-dire que la perspective plongeante contribue à une « reconquête¹⁰⁶ » de l'espace, voulant se définir précisément par un « rapport plus riche, plus ouvert, plus dynamique au monde¹⁰⁷ ». L'idée de la reconquête de l'espace s'effectue, spécifiquement chez ce peintre, à travers une savante recherche d'angles. Par ce choix, Caillebotte peint plusieurs toiles démontrant sa vision nouvelle de la ville moderne. Il met en avant-plan ce qu'il pense représentatif de la réalité perçue, et ce, même si les points de vue semblent, a priori, inhabituels pour le spectateur.

¹⁰⁰ Lampe, *op. cit.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 47. L'auteure fait ici référence aux vues d'en haut.

¹⁰² Épreuve sur papier albuminé.

¹⁰³ Aquarelle et crayon graphite marouflé sur toile.

¹⁰⁴ Peinture sur papier marouflé sur toile.

¹⁰⁵ Tirage sur papier satiné contrecollé sur Dibond (Panneau Composite Aluminium).

¹⁰⁶ Lampe, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁷ *Ibid.*

La fenêtre chez Caillebotte montre une perspective donnant sur une rue ou un boulevard. Nous allons traiter, dans un premier temps, d'une perspective qui démontre un angle de vue panoramique sur une partie de la ville (la rue Halévy). Cette perspective aide le spectateur à reconnaître facilement l'environnement qui y figure. Par la suite, nous la distinguerons de la vue vertigineuse, car Caillebotte travaille à partir d'un tout autre angle de vue, le conduisant, manifestement, vers un tout autre traitement de la perspective : un nouveau témoignage de son expérience urbaine. Un écrasement de la perspective entraîne l'œil du spectateur vers une redéfinition de l'espace pictural. Tout comme Varnedoe¹⁰⁸ et l'une des collaboratrices de Lampe¹⁰⁹, Aleksandra Shatskikh, nous voyons en ce type de perspective un changement qui a un impact direct sur la relation entre l'observateur (le peintre et le spectateur) et l'objet observé (la réalité et la peinture), puisque, conséquemment, Caillebotte a modifié sa manière d'approcher et de regarder la ville vers 1878. Arrêtons-nous maintenant sur l'apport de la vue plongeante dans les tableaux du peintre et comment ce dernier la traite depuis une fenêtre.

2.2. Vue panoramique

L'idée de reconsidérer l'espace urbain vient de la façon de peindre à la fenêtre. Depuis l'embrasement de cette dernière, Caillebotte crée un poste d'observation¹¹⁰. Il regarde l'activité quotidienne qui se déroule en contrebas. Des scènes qui, au premier abord, démontrent une certaine banalité (promenade de passants), se révèlent hors du commun, car elles sont observées à partir d'un angle de vue singulier. Il s'agit d'une transposition de la réalité qui dénote un aspect particulier de celle-ci.

¹⁰⁸ Varnedoe, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁹ Angela Lampe et Aleksandra Shatskikh, « La vue d'en haut : une topologie de l'utopie avant-gardiste », *op. cit.*, p. 121-135.

¹¹⁰ Eric Darragon, *Gustave Caillebotte*, Paris, Publications Nuit et Jour, 1994, p. 43.

La fenêtre caractérise, en quelque sorte, une certaine « mise en distance¹¹¹ ». C'est-à-dire qu'elle indique une nouvelle perception de l'espace urbain qui est en train de s'opérer entre le peintre et la rue. Pour Caillebotte, la fenêtre devient un nouveau moyen d'exprimer sa vision de la ville moderne – celle qui lui permet de saisir ce que de là-haut, les spectateurs de la rue ne peuvent pas reconnaître : la vue plongeante panoramique. Le peintre crée de nouveaux repères qui définissent une autre situation urbaine, relative à la rue. Il quitte donc celle-ci pour regarder à travers la fenêtre d'un étage élevé qui s'ouvre sur un monde où l'horizon apparaît par-delà les toits des immeubles. C'est précisément cet angle, auquel il est pratiquement impossible de parvenir lorsqu'on se situe à hauteur d'œil, qui incite l'artiste à rendre picturalement la vue d'en haut dans son tableau *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* (fig. 30). D'après Varnedoe, la vue plongeante est, chez certains artistes du XIX^e siècle, dont Caillebotte, comme une conséquence logique des vues captées depuis un ballon : « Les hommes s'élèvent plus haut, ils regardent en bas et les artistes montrent ce qu'ils voient en contrebas. Ce serait un lien de cause à effet.¹¹² ». Il s'agit d'une réalité qui transforme la perception de l'espace et qui suscite une vision du monde modifiée¹¹³. L'arrivée de cette technologie (le ballon dirigeable) a influencé certains des artistes à reconsidérer les angles de vue au cœur de leur environnement urbain. De fait, si Caillebotte utilise, en 1876 et 1877, un point de vue à partir de la rue, ici en 1878, il tire profit des opportunités fournies par les cinquième et sixième étages des immeubles haussmanniens, afin d'illustrer des vues en plongée. Regardée depuis cet hauteur, la ville en contrebas apparaît différemment que si elle était vue au niveau du sol. Il s'agit dès lors pour le peintre d'une observation nouvelle, par rapport aux vues effectuées depuis les rues et les boulevards, telles que nous l'avons traitées au premier chapitre.

Voyons maintenant, par l'analyse détaillée de *Rue Halévy, vue d'un sixième étage*, comment l'artiste peint une vue panoramique d'en haut et en quoi le cadre de la fenêtre devient, chez l'artiste, une façon de se situer dans l'espace urbain.

¹¹¹ François Béguin, « Les toits de Paris : Anatomie artistique d'un morceau de ville », dans *Les toits de Paris : de toits en toits*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1994, p. 243.

¹¹² Varnedoe, *op. cit.*, p. 243.

¹¹³ *Ibid.*, p. 27.

2.2.1. Rue Halévy, vue d'un sixième étage

Depuis une mansarde, à l'angle de la rue Lafayette et du boulevard Haussmann, Caillebotte peint une scène de la vie urbaine (fig. 30). Il présente le quartier situé à l'arrière de l'Opéra de Paris, où il saisit, par une vue plongeante, la rue Halévy jusqu'à la place de l'Opéra. Sur la droite, au premier plan, apparaît l'immeuble dans lequel Caillebotte et son frère, Martial, habitent de 1878 à la fin des années 1880. La scène n'est pas captée depuis leur appartement, puisqu'il demeure au cinquième étage de l'autre côté de cette bâtisse. Ici, le bord de la fenêtre, de type chien assis, n'est caractéristique qu'au sixième et dernier étage d'un immeuble mansardé tel que ceux construits au temps du préfet Haussmann. Cette peinture de 1878 est l'une des premières d'une longue série de vues plongeantes sur les rues et les boulevards, dans le quartier¹¹⁴. C'est pour cette raison qu'il nous semble important d'étudier d'emblée cette toile. Par ailleurs, il est intéressant de créer un lien entre cette toile et la seconde partie de ce chapitre, puisque l'angle de la vue traité en 1878 change. Il devient, en 1880, une vue vertigineuse, c'est-à-dire sans perspective ni ligne d'horizon dans la composition ; il est ici pertinent de faire un rapprochement avec une œuvre qui sera d'ici peu étudiée, qui s'intitule *Boulevard vu d'en haut* (fig. 38).

En contrebas, apparaissent des passants et des fiacres. D'imposants immeubles encadrent la scène, en bordure de la rue. Ils contribuent, en quelque sorte, à orienter le regard du spectateur vers cette dernière. Une circulation dispersée s'y retrouve, bien marquée au centre du tableau. Chacune des bâtisses est peinte en détail. Les fenestrations, les balcons, les étages et les détails des toits, tels que les cheminées et les éléments sculptés sur l'Opéra, sont clairement représentés, et ce, du premier au dernier plan. Sur la gauche, tout près du spectateur, apparaît le cadre de la fenêtre. Son inclinaison, qui s'effectue vers le bas de la toile, coupe une partie de l'immeuble situé à gauche. L'inclinaison offerte par l'embrasement de la fenêtre appuie singulièrement la vue plongeante ; elle s'incline jusqu'au bord inférieur de la peinture, entre la base de l'immeuble et le commencement du trottoir. L'endroit accueille d'ailleurs la signature du peintre. Avec un angle aussi prononcé, la vue semble encore plus plongeante. La présence de ce détail sur la gauche (qui est absent à

¹¹⁴ Varnedoe, *op. cit.*, p. 114.

droite) dégage visuellement la composition ; de sorte que l'effet plongeant peut être ressenti pleinement par le spectateur.

La distance notable entre le peintre et la rue en contrebas l'amène à rendre la scène telle qu'il la voit. Il adopte ici une technique impressionniste, sans doute parce que cette vision subjective lui semble plus juste à l'instant où il observe la scène. Vraisemblablement capté en après-midi de fin d'hiver, la scène est teintée par un effet d'instantané, une atmosphère particulière et un traitement chromatique singulier, dominé par une palette violacée. Au loin, le crépuscule ne tarde à arriver ; des touches jaune doré apparaissent sur les façades, le sol et sur une partie du ciel. Ces touches de couleurs contrastantes sont brossées sur la toile à l'exception de la lumière rendue à la hauteur du ciel bleu violet, dont elle est texturée et apposée horizontalement. Les passants et les fiacres ne sont que sommairement dessinés par des hachures aux teintes de bleu violet et de jaune. On ne peut reconnaître que la silhouette des passants. Parmi eux, l'artiste insère de minimes touches de couleur orange au fond de la scène, qui se détachent du reste de la palette dominante du tableau. Quelques-unes, accompagnées de touches rouges et jaunes, se retrouvent également sur le toit du premier bâtiment sur la gauche. Le rendu, qui contribue à un effet général flou, dû à une distanciation prononcée, évoque la technique impressionniste. Le geste est libre, moins contrôlé et linéaire et surtout beaucoup moins précis que dans les grandes toiles antérieures *Le Pont de l'Europe* (fig. 5) et *Rue de Paris, temps de pluie* (fig. 2). Il est tentant de faire le rapprochement avec les scènes de grands boulevards de Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873 (fig. 31), et de Renoir, *Les Grands Boulevards*, 1875 (fig. 32), dans lesquelles le geste évoque l'impression du moment et la gamme chromatique – la vérité de la chose vue. Caillebotte adopte ici une technique similaire, sans doute parce que cette vision subjective lui semble plus juste à l'instant où il observe la scène.

L'artiste reprend un schéma de composition déjà utilisé pour plusieurs de ses toiles antérieures. Dans les *Raboteurs de parquet*, 1876 (fig. 33), et *Le Pont de l'Europe*, 1877 (fig. 5), un sol montant vers l'horizon est placé approximativement aux deux tiers de la hauteur (plus près du cadre supérieur), tout comme dans *Rue Halévy, vue d'un sixième*

étage. Par contre, Caillebotte adopte une perspective en hauteur, et non au niveau du sol. L'effet est alors sensiblement différent. Le sol est très loin du bord inférieur du tableau. Rien ne relie la position du spectateur à l'espace qui se déploie dans cette composition. Cela constitue une différence importante par rapport aux œuvres de 1876 et 1877, où le spectateur a pratiquement le sentiment de faire partie de la scène grâce au point de vue capté depuis la rue. On ne retrouve pas non plus la technique grand-angulaire qui confère à la composition un étirement horizontal. En revanche, la profondeur verticale du site est marquée par l'enfoncement des immeubles qui sont visibles d'un plan à l'autre. Caillebotte accentue la profondeur en créant une distance notable entre la fenêtre et le reste de la scène. Nous estimons que ce rapport entre le proche et le lointain est unique en son genre dans ce type de scène, car la fenêtre (élément le plus près du spectateur) devient un dispositif essentiel pour montrer Paris. Un jeu entre ces deux plans rappelle celui déjà étudié par Caillebotte dans ses scènes de rues et de boulevards. Toutefois, cet effet entre le proche et le lointain est caractéristique à *Rue Halévy, vue d'un sixième étage*. La fenêtre qui s'imisce ici dans le champ visuel n'est pas propre aux peintures *Un refuge, boulevard Haussmann* et *Boulevard vu d'en haut* que nous étudions au cours de ce chapitre. Un plan restreint sur le boulevard en contrebas, et uniquement ce dernier comme arrière-plan, se démarque de *Rue Halévy, vue d'un sixième étage*. Constatons l'apport de la présence d'une partie de la fenêtre à l'intérieur d'une vue panoramique, puisqu'il est le premier support apparent dans le champ visuel, pour représenter une partie de la ville moderne.

2.2.2. La fenêtre : un dispositif permettant de valoriser un point de vue

Le thème de la fenêtre est prisé par les artistes depuis longtemps en histoire de l'art. Par exemple, les peintres allemands du début du XIX^e siècle, comme Caspar David Friedrich, reproduisent continuellement le motif en souhaitant représenter, d'une part, sa valeur pittoresque¹¹⁵ et, d'autre part, son incessante image symbolique de l'intérieur par

¹¹⁵ Ici, la valeur pittoresque de la fenêtre est associée aux « émotions vives ou particulières que suscite la vue du paysage ». Raffaele Milani, « L'idée du paysage dans les catégories esthétiques », *Horizons philosophiques*, vol. 11, n° 1 (automne 2000), p. 101.

rapport à l'extérieur, le confinement par rapport à l'évasion¹¹⁶. Pour les impressionnistes, la fenêtre est un prétexte, afin d'étudier et de reproduire les effets lumineux pénétrant dans un intérieur. Ils s'emparent alors d'un thème déjà existant et qui a, parmi d'autres, inspiré les artistes romantiques. Contrairement à ces derniers, la thématique de la fenêtre, chez les impressionnistes, est plutôt gage d'une valeur réaliste en raison d'une palette chromatique particulière produite par la lumière extérieure. À titre d'exemple, *Un coin d'appartement* (fig. 34), peint par Monet en 1875, démontre les différents effets d'ombre et de lumière dans un décor d'intérieur. Une silhouette d'enfant, debout, apparaît à contre-jour. Son ombre, portée sur le parquet, est éclairée par la lumière du jour jaillissant de la fenêtre au loin. L'air et la lumière évoquent les éléments importants étudiés et restitués par Monet. Il les peint au moyen d'une gamme de couleurs suggérant une atmosphère empreinte de calme. Nous pouvons également rattacher à ce thème de la fenêtre, un portrait de M^{me} Chocquet réalisé par Renoir en 1875 : *Madame Victor Chocquet* (fig. 35). Ce tableau démontre un jeu d'ombre et de lumière, ponctué par des touches de couleurs vibrantes, telles que le jaune, le vert et le bleu. Renoir s'inspire des effets lumineux procurés par la fenêtre, dans la partie supérieure gauche. Les reflets au sol créent une zone claire et rehaussent, par le fait même, le mobilier.

Caillebotte, quant à lui, tente une toute autre approche du motif. Il y trouve un moyen efficace de valoriser le point de vue en hauteur. En 1878, il exécute une série de panoramas de toits montrant la ville. Des toits, des mansardes, des cheminées et le ciel couronnent ces vues. *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* (fig. 30) est toutefois l'unique huile sur toile dans laquelle s'introduit, au premier plan, l'embrasement d'une fenêtre. À l'hiver, le peintre privilégie des compositions où la neige, recouvrant les toits des immeubles, contraste avec le reste des éléments de la ville, comme *Vue de toits (effet de neige)* (fig. 36). Il effectue, dans ce dernier tableau, un enchevêtrement de bâtisses et de toits, sous une atmosphère grisâtre et sombre qui sied bien au temps hivernal. Une accumulation de détails, aux formes presque géométrisées, sans aucun point de fuite ni ligne de fuite, apparaît et structure l'œuvre. Celle-ci n'a pourtant aucune similitude, du point de vue de la composition, avec *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* ; si ce n'est le

¹¹⁶ Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, catalogue d'exposition, Paris, A. Biro, 1988, p. 60.

choix d'une vue plongeante réalisée depuis une fenêtre. Alors, pourquoi Caillebotte la reproduit-il et intègre-t-il ce motif dans son champ visuel ? Que cherche-t-il à montrer, ici, qui la rend si particulière par rapport à celles peintes la même année, dans une longue série portant sur l'étude des vues de ville ? Nous jugeons qu'une citation de Duranty est de mise pour comprendre la signification de la fenêtre chez les artistes, et bien évidemment chez Caillebotte. Le critique mentionne en 1876 dans son manifeste *La nouvelle peinture* :

Du dedans, c'est par la fenêtre que nous communiquons avec le dehors [...]. Le cadre de la fenêtre, selon que nous en sommes loin ou près, que nous nous tenons assis ou debout, découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue, la plus changeante, nous procurant l'éternelle variété, l'impromptu qui est une des grandes saveurs de la réalité¹¹⁷.

Selon cette interprétation, la fenêtre apparaît comme un dispositif montrant une image représentative du monde extérieur. Elle marque une perception nouvelle de ce dernier, au moyen d'une scène urbaine privilégiant, entre autres, un point de vue plongeant. Prêter attention au spectacle qui s'anime à travers la fenêtre permet de mieux rendre la réalité perçue ; celle qui renvoie au temps présent. Ce « spectacle extérieur », tel que le nomme Duranty, symbolise la vie et la ville modernes. Il représente toutes les subtilités et les variations propres à l'observation depuis la fenêtre, comme les angles de vue, la représentation singulière du ou des sujets observés, les nuances atmosphériques, etc. À sa manière, Caillebotte recherche une image de la vérité ; il tend vers une représentation unique du « spectacle extérieur ». Il y constate un nouveau moyen d'exprimer sa vision de la ville moderne, par rapport à celle déjà étudiée dans la rue. L'intégration de l'embrasement de la fenêtre, dans la composition, indique, à notre avis, une certaine réponse à cette conscience de la représentation de l'espace urbain, telle que décrite par Duranty. Puisqu'elle met bien en évidence son choix de peindre depuis cet endroit élevé.

Si en 1878 Caillebotte privilégie la fenêtre comme un dispositif montrant une vue en plongée sur la rue, en 1880, il s'intéresse à une nouvelle vision ainsi qu'à une nouvelle

¹¹⁷ Louis-Edmond Duranty, *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, Caen, L'Échoppe, 1988 (1876), p. 39.

composition. Voyons en quoi elles consistent et comment elles changent son approche sur la ville moderne.

2.3. Vue vertigineuse

En 1880, Caillebotte s'intéresse de près aux vues vertigineuses. Celles qui, à la fois, suppriment entièrement de la composition l'embrasure de la fenêtre et le lointain, pour privilégier un traitement en aplat, dans lequel l'angle de vue est complètement basculé vers le sol. L'axe se brise donc et n'a aucun point commun avec ceux observés dans les toiles précédentes du peintre. Deux tableaux illustrent cette vue singulière : *Un refuge, boulevard Haussmann* (fig. 37) et *Boulevard vu d'en haut* (fig. 38). Malgré le fait que seulement deux œuvres constituent ce point de vue vertigineux, elles impliquent une démarche hors du commun de la part de l'artiste dans son étude des vues de ville. Elles présentent cette dernière d'une façon unique, autant dans le corpus de Caillebotte, que dans celui de ses confrères impressionnistes.

Pourquoi peint-il des vues vertigineuses depuis une fenêtre ? Pour quelles raisons manipule-t-il ainsi l'axe de la scène ? Pourquoi privilégier une telle représentation de la ville moderne ? Caillebotte fait partie des artistes, comme Degas, qui reproduisent la réalité vue et perçue devant eux dans un souci de réalisme et de vérité, ce qui implique la représentation d'angles de vue inhabituels pour le spectateur, tels que ceux éliminant complètement la ligne d'horizon. Désormais, il étudie l'urbanité d'une nouvelle façon par rapport aux vues panoramiques et aux vues à hauteur d'œil. Si quelques années auparavant, en 1876 et 1877, Caillebotte laisse l'architecture des lieux régir la composition picturale, en 1880, grâce au choix d'un point de vue spécifique, la vue et l'angle la construisent intégralement.

Constatons en premier lieu la nouvelle construction de la scène urbaine. Son explication fait prendre conscience du travail entrepris par le peintre, à la fin des années

1870. Par la suite, nous définissons les moyens modernes desquels Caillebotte s'inspire pour peindre et représenter la ville : les traits formels de l'art japonais et les angles de vue de la photographie.

2.3.1. Une nouvelle construction de l'image urbaine

À partir d'un point de vue plongeant, sans ligne d'horizon ni perspective, l'artiste crée une composition originale. La suppression de l'horizon signifie, ici, la suppression du paysage – celui qui, jusqu'en 1878, montre les toits des immeubles et leur succession pratiquement sans fin dans la ville. Caillebotte choisit d'exclure complètement les architectures des lieux qui ceignent le boulevard Haussmann, dans ses deux toiles de 1880. Le mobilier urbain, quelques passants et le sol du boulevard occupent dorénavant l'espace. Le fait de supprimer les bâtiments et les toits crée une sorte de confinement à l'intérieur de la scène, puisqu'ils permettaient une vue lointaine sur l'horizon et la ville. Nous avons plutôt affaire à une observation isolée qui se ressent par un cadrage serré, emprisonnant, à la fois, le regard du spectateur, restreint à observer une image urbaine, et une partie du boulevard.

Les deux œuvres, *Un refuge, boulevard Haussmann* (fig. 37) et *Boulevard vu d'en haut* (fig. 38), témoignent du changement radical apporté par Caillebotte dans sa manière de représenter des vues de ville. Le point de vue vertigineux, traité dans les deux cas, mais selon quelques différences sur le plan de l'exécution, nous apprend que l'artiste adopte deux façons de peindre la vue d'en haut. Pour l'une, une inclinaison à environ 45° s'effectue, contrairement à l'autre, où l'axe se brise pour se basculer vers le sol, à 90° par rapport au spectateur. Cet écart nous montre la recherche qu'entreprend Caillebotte pour une nouvelle construction d'un espace urbain. Bien qu'à la base les tableaux accusent un effet plongeant, la ville est, au final, présentée différemment. *Un refuge, boulevard Haussmann* est peinte à partir d'une des fenêtres de son appartement, au carrefour du

boulevard éponyme et des rues Scribe et Gluck¹¹⁸. Le regard de Caillebotte se projette sur un segment du boulevard en contrebas, éliminant, par la même occasion, la fenêtre et l'horizon. Autour du rond-point, l'activité captée rappelle celle qui anime la plupart des œuvres du peintre ; des fiacres et des citadins circulent sur le boulevard, puis des détails de mobilier urbain figurent ici et là. Le champ visuel du tableau est concentré sur une partie du boulevard Haussmann. Aucun immeuble n'est peint, du moins pas en totalité, et aucune représentation du ciel n'est visible. De manière à éliminer l'horizon, l'artiste cadre son image uniquement au niveau du sol.

Boulevard vu d'en haut surpasse, en termes d'exécution et de composition, les toiles peintes antérieurement et ultérieurement. Nous qualifions ainsi ce tableau, puisque nous remarquons un traitement nouveau chez Caillebotte. Ce dernier crée une composition où se retrouvent un point de vue insolite, une structure pratiquement abstraite et une exécution plane. Selon nous, la vue plongeante est ici traitée comme un angle unique pour montrer le caractère singulier d'un espace urbain. Caillebotte exécute l'œuvre dans un souci probable d'explorer toutes les virtualités qu'offre la vue plongeante. C'est pourquoi il accuse un effet plongeant doublé d'un basculement latéral. Alors que le spectateur observe normalement une peinture selon un cadrage horizontal et vertical, l'invitant à pénétrer dans la profondeur du sujet, il bascule totalement dans le champ visuel, créant, par la même occasion, une impression de vertige. Par un traitement spatial encore plus radical, cette œuvre devient l'aboutissement de la vue plongeante depuis une fenêtre. Tout comme son pendant créé la même année, le sol domine l'arrière-plan et occupe le tableau, de part en part. Cependant, la représentation des objets, des masses et des volumes est effectuée selon un regard en plongée, ce qui contribue à donner l'impression de surplomber, voire de flotter littéralement au-dessus de la scène. Vues d'en haut, les figures donnent l'impression d'être carrément reliées à la surface de la composition. Cette façon de procéder contredit le « schéma normal de répartition des masses visuelles¹¹⁹ », car tout le poids du paysage urbain tend vers le bas

¹¹⁸ Aujourd'hui disparu, ce carrefour était nouveau à cette époque. Serge Lemoine, *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe*, catalogue d'exposition (Musée Jacquemart-André, 25 mars – 11 juillet 2011, Musée National des Beaux-Arts du Québec, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012), Paris, Culturespaces, 2011, p. 56.

¹¹⁹ Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 221.

de la peinture et les objets les plus rapprochés de la surface picturale grossissent d'une manière exponentielle par rapport aux autres éléments du bas. Cette manière de magnifier la cime de l'arbre, confrontant ainsi le bas du haut, rend cette toile si particulière dans le travail de Caillebotte. Aucune préoccupation d'un éloignement dans l'espace, comme les toits des immeubles avançant progressivement dans l'horizon urbain, n'est ici prise en compte. Un net parti pour la planéité supplante les effets de perspective traditionnelle qui, encore jusqu'à récemment, structuraient des œuvres comme *Le Pont de l'Europe* et *Rue de Paris, temps de pluie*. La position de l'artiste, dominant littéralement le sujet qu'il est en train de peindre, procure donc une impression de vertige : « le surplomb le rend « vertigineux »¹²⁰ ».

Manifestement, la ville moderne vue et perçue par Caillebotte se transforme, en 1880, en un champ visuel axé entièrement sur un fragment urbain. Cela est principalement causé par le choix d'un point de vue plongeant traité d'une manière considérable (la vue vertigineuse). La vision de l'artiste se concentre désormais sur une partie de la ville, délaissant ainsi la vue éloignée et la ligne d'horizon. Jusqu'ici inexploités par le peintre, ces angles de vue et ces points de vue plongeants sont de bons moyens pour montrer une nouvelle image de la ville. Nous avons vu aussi qu'une nouvelle construction de l'espace est considérée par Caillebotte. Portons attention, maintenant, aux moyens utilisés pour rendre l'image urbaine. Notre recherche démontre que le peintre s'inspire des nouvelles méthodes plastiques, telles que les types de cadrages et les perspectives atypiques de l'art japonais. Il y trouve des moyens intéressants et inspirants dans l'exécution du sujet de même que dans l'organisation de l'espace.

¹²⁰ Lampe, *op. cit.*, p. 396.

2.3.2. Des traits formels inspirés du japonisme

Grâce aux Exposition universelles de Paris (1867, 1878, 1889¹²¹) et de Londres (1862), les estampes japonaises connaissent une diffusion majeure et ont un impact important dans la production des artistes et tout particulièrement dans celle des impressionnistes¹²². La manière dont Caillebotte conçoit et traite l'espace est redevable à de telles sources, surtout dans le cas des œuvres présentant un point de vue plongeant. Ce moyen moderne permet au peintre de rendre sa vision urbaine par le biais d'une exploration nouvelle bouleversant l'ordre académique, c'est-à-dire la perspective traditionnelle. La superposition des plans, causée par la vue d'en haut, demande une observation nouvelle et précise sur le rendu de chacun des éléments situé à l'intérieur des plans. L'utilisation de cette technique permet à l'artiste de représenter au mieux la ville. Il s'en inspire et s'approprie certains des traits formels, comme la composition, l'agencement des plans et un effet de synecdoque (fréquent dans l'estampe japonaise). Mettre en lumière l'influence de cet art au sein du travail de Caillebotte ne peut que servir notre démonstration.

D'autant plus que nous possédons une preuve concrète témoignant de l'intérêt profond de Caillebotte pour l'art japonais. Vers 1872-1874, il peint un tableau dans lequel sont présentés des œuvres et des objets venant du Japon qu'il conservait dans son atelier. Dans l'étude *Intérieur de l'atelier* (fig. 39), datée de l'époque où Caillebotte fréquente l'École des beaux-arts, le peintre montre son atelier situé au domicile familial ; 77 rue de Miromesnil¹²³. Derrière une petite copie en plâtre de l'*Écorché* de Jean-Antoine Houdon, sont accrochés au mur un plat en céramique émaillée et une lanterne japonaise. Sur la gauche, partiellement dissimulée derrière la statuette, apparaît une image semblable à une

¹²¹ Yvonne Thirion, 1961, *Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise*, [En ligne], vol. 13, n° 13, 117-130 p., <www.persee.fr>, (page consultée le 1^{er} avril 2015).

¹²² Par exemple, à Paris, pour la première fois en Europe, sont présentées des gravures et des livres japonais dans une boutique spécialisée dans l'importation d'objets d'Extrême-Orient : la boutique de E. Desoye au 220 rue de Rivoli, « La Porte Chinoise ». Certains collectionneurs, critiques littéraires et peintres, dont Baudelaire, Burty, Champfleury, Zola, Duret, les frères de Goncourt, Bracquemond, Van Gogh, Monet et Degas, ont soit été de fervents clients de la boutique ou ils ont possédé une certaine quantité d'œuvres d'art japonais. Thirion, *loc. cit.*, p. 120.

¹²³ Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, catalogue d'exposition, Paris, A. Biro, 1988, p. 50.

estampe japonaise de type Ukiyo-e¹²⁴ ; les larges marges blanches, de chaque côté de l'œuvre, puis ses dimensions justifient un tel rapprochement. Une seconde lanterne japonaise apparaît sur le buffet, sur la gauche de la statuette, tout juste derrière un vase bleu et blanc, ressemblant à une porcelaine japonaise. Les deux toiles horizontales, complètement à gauche de l'œuvre, caractérisent davantage les traits formels du japonisme. Elles sont ici significatives, car elles prouvent l'influence qu'a eu cet art sur le traitement plastique et la démarche artistique de Caillebotte, et ce, dès ses débuts en peinture. Leurs compositions obliques vues d'en haut, caractéristiques de l'art japonais, se retrouveront dans certaines toiles de Caillebotte, tout au long de sa carrière¹²⁵, mais davantage vers 1880. Ces panneaux, qui semblent être des copies à l'huile d'estampes japonaises, annoncent en quelque sorte la composition d'œuvres postérieures, comme *Un refuge boulevard Haussmann* (fig. 37) et *Boulevard vu d'en haut* (fig. 38), en outre par la planéité de la surface picturale, sans horizon.

Selon le professeur d'histoire de l'art et spécialiste en peinture impressionniste, Anne Distel, la vue atypique représentée par Caillebotte renvoie à un réalisme convaincant, mais particulier pour l'art à cette époque¹²⁶. Elle mentionne que la « mise en page » de *Boulevard vu d'en haut* se rapproche davantage des estampes japonaises¹²⁷. Il s'agit d'une mise en page à l'intérieur de laquelle la représentation d'objet révèle un caractère curieux, en raison d'angles de vue insolites, de perspectives atypiques, de cadrages arbitraires et de compositions asymétriques. La représentation de l'arbre, qui semble jaillir du sol et percer la planéité, rappelle ces aspects du japonisme. Cette scène printanière, que l'on reconnaît à la couleur vert tendre qui évoque le feuillage d'un arbre au printemps, capture un moment quotidien sur un des trottoirs bordant un boulevard. La cime de l'unique arbre de la composition, sur la droite, colore la scène et la domine. Ses branches, parsemées de petites feuilles, sur lesquelles la lumière se réfléchit, laissent paraître tout le reste de la toile : le trottoir, une grille d'arbre circulaire, les personnages, le boulevard, le fiacre tiré par un

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Par exemple, des compositions obliques apparaissent vers 1876-1877 avec *Le Pont de l'Europe* et *Peintres en bâtiments*. Et, vers 1880, des compositions obliques vues en surplomb sont peintes avec *Homme au balcon* et *Un balcon, boulevard Haussmann*, pour ne nommer que celles-là.

¹²⁶ Distel, *op. cit.*, p. 172.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 130.

cheval ainsi que le mobilier urbain. L'élément végétal occupe largement le premier plan. La mise en valeur d'un élément intégré dans le champ visuel se constate fréquemment dans l'art japonais. Ando Hiroshige, par exemple, exploite cette idée d'insertion de sujets végétaux, entre autres, dans l'espace. Dans l'une de ses séries majeures d'estampes, *Cent vues d'Edo*, des arbres ou leurs branches s'immiscent dans le champ visuel, comme dans *Le pont Yatsumi no hashi*, 1856, (fig. 40) et *Pin blanc à Ueno*, 1857 (fig. 41). L'espace est étudié et traité de manière à superposer tous les éléments qui s'y retrouvent. Le champ visuel laisse ainsi découvrir une tout autre perspective qui se veut nouvelle et atypique. Caillebotte reprend ces traits formels. Toutefois, il s'en inspire pour recréer un espace où le point de vue démontre une nouvelle perception, celle de la hauteur. C'est en déduisant la représentation de l'espace de sa propre observation qu'il parvient à un effet plongeant ultime. Cet effet de raccourci, tel qu'observé dans *Boulevard, vu d'en haut*, c'est-à-dire sans ouverture vers l'horizon, ne trouve pourtant aucun précédent dans l'art japonais. C'est pourquoi nous estimons que le peintre s'en approprie certains traits formels, pour ainsi rendre un point de vue insolite. Il s'appuie sur un effet de synecdoque comme moyen pour reproduire un raccourci important dans son œuvre. Ce dernier est tel que les personnages masculins se voient réduits à quelques détails représentatifs : un chapeau et deux épaules vus d'en haut. Et l'effet est d'autant plus saisissant que ce type de figure revient à trois reprises dans le tableau.

Plusieurs impressionnistes, tels que Degas, Manet, Monet et Bracquemond (Félix), mettent en pratique cet art japonais¹²⁸. Monet, par exemple, réalise plusieurs œuvres inspirées par des estampes japonaises, dont il apprécie en outre les effets visuels dynamiques. *La Japonaise* (fig. 42), peinte en 1876, s'élabore autour d'un thème figuratif : on y voit son épouse (Camille) vêtue d'un kimono rouge vif et orné de feuilles, d'arabesques et d'un personnage japonais armé d'un sabre, au devant du vêtement. Cette figure rappelle *Une coquette* réalisée par Kitagawa Utamaro vers 1792-1793 (fig. 43). Ce dernier traite avec beaucoup de soin les motifs des tissus et obtient des effets décoratifs inédits par de subtiles combinaisons de couleurs. D'une manière comparable, Monet multiplie les objets et les motifs, par exemple une série d'éventails dans le tableau évoqué,

¹²⁸ Varnedoe, *op. cit.*, p. 50.

dont un tenu dans la main droite du personnage féminin et déployé près de son visage. L'inspiration du japonisme apparaît dans le travail de Caillebotte dès 1877. À l'aube de cette année, il peint une variante du *Pont de l'Europe* exécuté un an plus tôt, sous le même titre (fig. 44). Cette toile, fortement inspirée par le japonisme¹²⁹, emprunte plusieurs traits formels aux gravures japonaises, tout en reprenant un motif récurrent de ces dernières : le pont. Cette variante démontre que Caillebotte maîtrise la représentation du proche et du lointain ; une des méthodes caractéristiques des artistes japonais. Entre les piliers massifs du pont, perpendiculaires au spectateur et près de ce dernier, se déploie l'horizon. Une dichotomie frappante entre le premier plan et celui du fond apparaît, car l'architecture du pont (au second plan) vient couper le champ visuel dans l'espace de la toile. Il s'imisce, en quelque sorte, entre les plans. Caillebotte reprend le contraste entre le premier et le dernier plans puis l'avancée rapide dans l'espace, qui ajoute un effet beaucoup plus important à ce jeu de rapport entre les plans, comme nous pouvons le constater avec *Peintres en bâtiment* (fig. 18), *Rue Halévy, vue d'un sixième étage* (fig. 30), pour ne nommer que ceux-là.

Chez Caillebotte, les traits formels du japonisme jouent un rôle majeur dans la découverte des proportions, des masses et des volumes, à un point tel qu'il les peint selon un point de vue vertigineux. Toutefois, l'angle de vue du peintre, pour ces deux tableaux, ne trouve aucun antécédent dans l'art du Japon. Aucune estampe japonaise n'écrase à ce point la perspective et les sujets humains. Il s'agit plutôt d'un choix qui préfigure ceux de la photographie du siècle à venir. Ce procédé moderne, déjà utilisé par Caillebotte dans ses vues de ville à hauteur d'œil, l'incite à observer et à traiter la ville selon un angle de vue insolite.

¹²⁹ C'est pour cette raison qu'elle a figuré, en 1975-1976, dans l'exposition *Japonisme, Japanese Influence on French Art 1854-1910*. Sur ce point, voir Berhaut, *op. cit.*, p. 44.

2.3.3. Un choix d'angle de vue précurseur de la photographie

Le cadrage serré des deux tableaux montrant une vue vertigineuse sur un segment de la ville – sans perspective notable –, semble ici annoncer un aspect singulier de l'appareil photographique. Nous avons vu au premier chapitre que les préoccupations artistiques de Caillebotte l'amènent à emprunter certains éléments de la photographie, comme les angles de vue et l'effet réaliste, perçus à l'époque par Nadar, par exemple. Nous estimons que, vers 1880, le peintre continue de proposer un dialogue avec la photographie. Celui-ci lui paraît favorable à une nouvelle vision et conception du monde. Toutefois, l'artiste réaffirme la perspective en privilégiant un angle de vue original pour son temps : la vue d'en haut que certains historiens de l'art ont qualifiée de vertigineuse.

L'analyse menée par Varnedoe¹³⁰, nous inspire une hypothèse à ce sujet. L'historien de l'art mentionne un lien intéressant entre le choix des angles de vue chez certains des artistes impressionnistes, telle qu'illustrée par les tableaux de Caillebotte vers 1880, et celle d'une des figures du constructivisme russe des années 1920, le photographe et plasticien Alexandre Rodtchenko. L'auteur soumet ce rapprochement pour expliquer et démontrer l'apport de la vue vertigineuse dans la photographie au temps de Rodtchenko, puisque celui-ci traite également d'angles « bizarres » et « déformés »¹³¹, comparables à ceux présents dans les deux œuvres de Caillebotte ici traitées. Si Varnedoe s'arrête spécialement sur cet artiste du XX^e siècle, c'est qu'aucun équivalent pictural et photographique, en termes de traitement d'espace, n'apparaît avant ce siècle¹³². Cette analogie avec le travail de Rodtchenko aide à cerner le nouveau type de composition, tant à l'intérieur du corpus de Caillebotte que dans l'art de son époque. Ce bond de près de quarante ans dans l'histoire, en vue de démontrer et de comprendre cet angle, nous indique que le travail du peintre est très avant-gardiste : il annoncerait en fait l'art du XX^e siècle¹³³. Selon Rodtchenko, l'art peut transformer la perception du spectateur ; c'est-à-dire, que celui-ci peut être amené vers

¹³⁰ Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, 318 p.

¹³¹ *Ibid.*, p. 257.

¹³² Serge Lemoine, *op. cit.*, p. 56.

¹³³ Varnedoe, *op. cit.*, p. 243.

une tout autre compréhension de son univers et le percevoir comme il est observé par l'artiste. La vue en plongée en est un des moyens utilisés :

Pour apprendre à l'homme à voir sous des angles nouveaux, il faut photographier des sujets ordinaires en se plaçant à des endroits inhabituels. Nous ne voyons pas les perspectives, raccourcis et positions des objets les plus fantastiques. Habités à voir les choses courantes et banales, nous devons découvrir l'univers visuel. Nous devons révolutionner notre façon de voir¹³⁴.

Cette citation de Rodtchenko nous incite à penser que Caillebotte révolutionne non seulement son art en accordant une importance singulière à la vue vertigineuse, mais aussi celui de la fin de la moitié du XIX^e siècle et des deux premières décennies du XX^e siècle. D'ailleurs, certains artistes de ces deux décennies tentent, à leur manière, de traiter l'espace selon des points de vue d'en haut. Camille Pissarro peint, par exemple, vers la fin du XIX^e siècle, des scènes urbaines captées depuis une fenêtre et traitées selon un point de vue plongeant : *Boulevard Montmartre par un matin d'hiver*, 1897 (fig. 45). Le raccourci en perspective se pratique par quelques peintres de cette génération, mais il ne correspond pas au traitement en aplat tel qu'exécuté par Caillebotte en 1880, avec *Un refuge, boulevard Haussmann* (fig. 37) et *Boulevard vu d'en haut* (fig. 38).

Les photographies des années 1920 présentent, par contre, des similitudes avec les vues vertigineuses de Caillebotte¹³⁵. Lászlo Moholy-Nagy et Alexandre Rodtchenko font partie de ceux qui s'inspirent des scènes vues d'en haut et qui montrent une sensibilité pour cette perception de l'espace. Ces deux photographes capturent un sujet quelconque, mais en utilisant une vue vertigineuse qui en transforme la représentation spatiale : Moholy-Nagy, *Berlin vu de la tour de la T.S.F.*, 1928, (fig. 46) et Rodtchenko, *Au téléphone*, 1928 (fig. 47). À notre avis, la vue spécifique de Caillebotte, offrant un raccourci saisissant, définit les prémices de ce que, entre autres, Rodtchenko observera quelques décennies plus tard. Dans les deux cas, le point de vue plongeant extrême devient le véritable sujet de l'œuvre. Tous les éléments formels se plient à cette observation. Par exemple, les personnages, dans *Boulevard, vu d'en haut*, se voient simplifiés en une paire d'épaules et

¹³⁴ Alexandre Rodtchenko, cité par Kirk Varnedoe, *op. cit.*, p. 257.

¹³⁵ Berhaut, *op. cit.*, p. 130.

un chapeau vus d'en haut. Dans ce cas, Caillebotte ne reproduit pas seulement ce qu'il perçoit, mais également les obstacles visuels qui se retrouvent entre lui et la scène, comme la position et l'angle des objets désormais observés depuis une hauteur.

La représentation des vues de ville prend, ici, une toute autre dimension. Elle implique une capacité à maîtriser l'espace tel que représenté selon un point de vue en surplomb, à l'intérieur d'une scène urbaine restreinte. En effet, la vue plongeante, sous le regard de Caillebotte, se confine en un espace isolé du reste de la ville, duquel la surface des toiles apparaît comme une composition plane et pratiquement abstraite. Avec *Un refuge, boulevard Haussmann*, des formes occupent une partie de l'espace et, peu à peu, dévoilent le sujet observé : un rond-point. La plupart des éléments du boulevard se présentent sommairement par des coups de pinceau rapides. Par exemple, le fiacre, dans le coin supérieur droit, n'est formé que par des hachures aux teintes rappelant la couleur terre. Le cheval, l'homme et le fiacre ne sont reconnaissables que par leur forme et non selon leurs détails. Tout comme l'amoncellement de traits et de couleurs concentré dans la partie supérieur gauche du rond-point.

À la recherche de points de vue inédits, Caillebotte expérimente la vue vertigineuse qui semble, selon nous, le conduire vers une interprétation de l'espace encore plus audacieuse : elle incarne l'acmé de la vue plongeante à la fenêtre. La toile *Boulevard vu d'en haut* en est l'ultime manifestation, car aucun équivalent ne figure dans l'œuvre de l'artiste. Si, ici, Caillebotte écrase encore la perspective au cœur d'un effet plongeant, il ajoute à la composition une forte impression de vertige. Appuyé sur l'embrasure d'une fenêtre, il avance la tête vers l'extérieur et la penche à 90° vers le sol. Un geste similaire inspire le peintre Félix Vallotton, en 1899. Près de dix-neuf ans après la réalisation du tableau de Caillebotte, ce dernier crée une composition qui s'apparente à celle de *Boulevard vu d'en haut : Le ballon* (fig. 48). Leur comparaison montre des affinités intéressantes en lien avec la manière de représenter le sujet et le moyen pour y arriver. Tous deux recréent

les effets rendus d'une vue en surplomb en s'inspirant de la photographie¹³⁶ et des estampes japonaises¹³⁷. En effet, nous savons que Vallotton a recours à la photographie, dans le but de reproduire en images le monde qui l'entoure. Au cours de l'été 1898, à Etretat, en France, l'artiste inaugure sa pratique au moyen de l'appareil en l'intégrant dans son processus créatif. Le médium lui permet d'explorer de nouvelles formes picturales, comme il est possible de les constater avec *Le Ballon* : point de vue plongeant, perspectives sans ligne d'horizon, cadrage insolite, etc. Ces traitements picturaux rappellent ceux du *Boulevard vu d'en haut*. Comme nous l'avons vu précédemment, la photographie fournit à Caillebotte un modèle de réalisme auquel il prête attention depuis le début de sa carrière. Par ailleurs, cet intérêt va croissant lorsqu'il se joint aux impressionnistes et que le photographe aérien, Nadar, prend part aux discussions du groupe. Ces artistes confinent leur point de vue sur un détail d'une scène en particulier, ce qui dénote une singularité de la vue d'en haut. L'espace est entièrement occupé par une scène en plongée, éliminant ainsi tout contact visuel avec le ciel et la ligne d'horizon. Le sol du terrain de jeu, représenté par Vallotton, et le trottoir de même que le boulevard Haussmann, peints par Caillebotte, partagent à eux deux l'arrière-plan. Une oblique, formée par ces éléments, traverse l'œuvre de part en part. Elle permet de créer une distinction entre, pour l'un, l'enfant qui joue, et, pour l'autre, le trottoir et le boulevard, et, ainsi, diviser les deux zones. Le banc, la charrette puis le cheval, du *Boulevard vu d'en haut*, accentuent cette diagonale, par leur position qui imite l'angle du trottoir. Caillebotte travaille une vue de ville de plus en plus en aplat qui accuse une vue écrasante, à cause de son choix d'angle.

De telles représentations de l'espace urbain, annonçant un point de vue radicalement nouveau, gagnent à être rapprochées des images produites par des photographes du XX^e siècle. Caillebotte apparaît comme un précurseur des photographes du siècle à venir : Moholy-Nagy, Rodtchenko, Kertész, Struss, par exemple, saisiront, eux aussi, des lieux ou des objets depuis un point de vue élevé, donnant au spectateur l'impression de flotter au-dessus de la scène observée. Ainsi, malgré les décennies qui les séparent, Caillebotte regarde pour ainsi dire déjà la ville à partir d'un point de vue qui ne sera exploité

¹³⁶ Christian Rümelin, *Félix Vallotton : de la gravure à la peinture*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2010, p. 18.

¹³⁷ Éloi Rousseau, *Les plus œuvres de Vallotton*, Paris, Larousse, 2013, p. 62.

pleinement que bien plus tard. Sa vision insolite, plus réfractaire au mode d’appréhension habituel, correspond à celles qui seront davantage développées par les photographes. Sa recherche sur l’étude des vues de ville l’amène alors vers un rapport nouveau avec le traitement de l’espace.

2.4. Conclusion

Ce chapitre nous a permis de comprendre comment et pourquoi Caillebotte peint des scènes urbaines à partir d’un point de vue élevé, depuis une fenêtre. Sa quête de vérité ainsi que son souci de réalisme l’incitent à regarder la ville et à la traiter telle qu’elle s’est donnée à voir à lui. Nous avons présenté les facteurs déterminants qui ont montré les différents éléments observés, définissant ce point de vue en surplomb si particulier. Nos analyses démontrent que l’artiste utilise de nouveaux repères, c’est-à-dire de nouveaux moyens plastiques pour ainsi illustrer la réalité des lieux perçus. En 1878, avec *Rue Halévy, vue d’un sixième étage*, il développe concrètement, en peignant une vue plongeante, une étude partielle de la ville moderne. En 1880, avec *Un refuge, boulevard Haussmann* et *Boulevard vu d’en haut*, il la pousse plus loin en traitant l’espace extérieur en une image utilisant un mode de connaissance autre que celui étudié vers 1876-1877, et qui semble propre à l’année 1878. Ce mode de connaissance permet de rendre compte d’une nouvelle vision du monde déjà existant et, d’après Varnedoe, de « signaler une vérité sur notre monde¹³⁸ ». Il introduit, dès lors, un foisonnement de recherches sur la perspective, qu’il semble même continuer à intégrer dans les œuvres de la même année – celles peintes depuis un balcon. Tâchons, à présent, de définir en quoi ces dernières illustrent, à leur manière, le Paris moderne. Nous pensons que le peintre radicalise le motif au fur et à mesure qu’il effectue des vues de ville depuis un balcon. Cette forme de radicalisation du motif est intéressante à étudier ; nous montrerons maintenant que, pour procéder à celle-ci, il réduit son champ visuel de façon à peindre le balcon comme l’unique sujet de l’œuvre.

¹³⁸ Varnedoe, *op. cit.*, p. 108.

3.

AU BALCON

Nous avons vu que Caillebotte prend position depuis un étage élevé pour observer et peindre la ville moderne. La fenêtre, devenue un lieu spécifique et privilégié pour l'artiste de 1878 à 1880, lui sert de poste d'observation. De là, il étudie des scènes urbaines au moyen de points de vue et d'angles qui régissent entièrement la composition de ses toiles. Cette démarche se poursuit en 1880 et clôt son étude des vues du Paris moderne, qui s'étale sur dix années. Tout au long de l'année 1880, nous remarquons que Caillebotte amorce une seconde approche de la vue d'en haut ; celle à partir d'un balcon. Ce parcours nous amène à considérer quelques tableaux traités depuis cet endroit et à constater l'évolution des vues de ville : *Homme au balcon, boulevard Haussmann* (fig. 49), *Un balcon, boulevard Haussmann* (fig. 50), *Un balcon à Paris* (fig. 51), *Boulevard des Italiens* (fig. 52), *Vue prise à travers un balcon* (fig. 53) et *Homme au balcon* (fig. 54). Nous orchestrans nos propos autour de ces cinq œuvres, nous paraissant révélatrices de ce point de vue, puisque nous souhaitons démontrer clairement les aspects qui caractérisent ce type de vue.

Dans un premier temps, nous identifions le motif du balcon en tant qu'élément architectural du XIX^e siècle. Il est possible de comprendre la place qu'occupe le motif au sein de la modernité et son rôle dans le décor urbain de l'époque. Le mettre ainsi en lumière donne, notamment, la possibilité de mesurer son apport dans le corpus de l'artiste, car une récurrence du motif se perçoit. C'est pourquoi nous l'étudions en tant que motif iconographique. Il nous semble important de l'aborder sous cet angle, puisque, traité sous l'œil de Caillebotte, le balcon devient, au fur et à mesure de son étude, un sujet à part entière dans l'une de ses huiles sur toile. Avant d'en arriver à un traitement exclusif du motif – où le balcon occupe toute la surface de la composition –, nous remarquons une introduction de personnages au balcon. Cette décision d'inclure la figure humaine dans ses vues de ville nous indique un certain changement dans l'art de Caillebotte. Nous jugeons que leur intégration annonce une nouvelle perception du peintre à l'égard du paysage urbain. Par la suite, il élimine complètement les personnages de la composition et met au

premier plan le motif architectural au détriment du spectacle de la rue : révélant une nouvelle image du Paris moderne. Dans cette idée d'isoler le balcon dans le champ visuel, l'artiste s'installe derrière le motif et regarde, à travers ses arabesques en fer forgé, un segment de la ville. Cette évolution de l'angle de vue, nous amène à porter une attention particulière sur le traitement qui suggère un déplacement du général au particulier. En effet, nous constatons qu'une vue d'ensemble sur le motif, captée depuis l'intérieur d'un appartement, apparaît, pour finalement évoluer vers une vue restreinte sur le garde-corps, à travers lequel la rue se dévoile difficilement. Arrêtons-nous, en premier lieu, sur l'apport du balcon dans le travail du peintre, avant d'évaluer son rôle dans les vues de ville.

3.1. Le motif architectural

Les balcons se multiplient dans l'architecture du second Empire. Spécialement sous les recommandations de Napoléon III, le préfet Haussmann unifie et embellit la ville, par une édification d'un ensemble urbanistique cohérent. Le fait de percer les boulevards, comme celui du boulevard Haussmann – où d'ailleurs Caillebotte peint de nombreuses scènes au balcon, telles que *Homme au balcon, boulevard Haussmann* et *Un balcon, boulevard Haussmann* – et d'élargir les grandes rues (*Peintres en bâtiment*¹³⁹) a provoqué une réduction considérable de la surface habitable de nombreux bâtiments. Afin de maximiser et d'exploiter au mieux l'espace disponible, un retrait systématique s'effectue dans les grandes cours intérieures, autour desquelles la vie domestique s'organise¹⁴⁰. Pour des raisons pratiques et sociales, le balcon orne les façades de plusieurs immeubles parachevés ou reconstruits par Haussmann. Ainsi, les balcons, présentés en saillie sur les façades des bâtiments, récupèrent l'espace perdu des grandes cours intérieures.

¹³⁹ Pratiquement aucune rue, uniformément rectiligne telle que celle peinte dans cette œuvre, n'apparaît dans les quartiers parisiens, avant la construction effectuée à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle ; hormis la rue Rivoli. Cette rue reproduite dans *Peintres en bâtiment* souligne une des caractéristiques les plus visibles de la capitale rénovée. Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, catalogue d'exposition, Paris, A. Biro, 1988, p. 85.

¹⁴⁰ Paul Léon, *Paris : histoire de la rue*, Paris, La Taille douce, 1947, 229 p.

Selon les plans des bâtisses d’Haussmann, le premier ou le deuxième étage, dit noble s’il y a un entresol, est agrémenté de balcons en façade¹⁴¹. L’étage noble est souligné par une succession de balcons, pour faciliter sa reconnaissance. Un balcon filant apparaît également au niveau du cinquième étage ; c’est précisément à ce niveau que Caillebotte saisit toutes ses vues de ville depuis un balcon. Toutefois, sa fonction n’est que de marquer les lignes de fuite des longues percées qui traversent la ville de part en part¹⁴². Un souci d’harmonie visuelle détermine l’esthétique des lieux qui contribue, d’ailleurs, à l’embellissement de l’image de Paris. Tous les balcons présentent une structure semblable. D’abondantes volutes façonnent le garde-corps et des éléments décoratifs, d’une couleur noire soutenue, habillent une partie des immeubles. Ces caractéristiques semblent intéressantes pour Caillebotte, puisqu’il les reproduit à maintes reprises dans ses œuvres. Il juxtapose régulièrement la masse foncée des balcons au décor urbain, surplombé d’une lumière claire. *Homme au balcon, boulevard Haussmann* et *Vue prise à travers un balcon* en sont deux exemples éloquents. Les nombreuses courbes de l’élément architectural viennent, d’une certaine façon, interrompre la linéarité qui prime dans l’architecture ainsi que dans la ville. De fait, le balcon souligne la linéarité qui est radicalement imposée aux bâtiments haussmanniens. Le motif amplifie la perspective qui s’harmonise avec les ouvertures des boulevards.

Son ouverture en façade incite au passage entre la vie privée (l’intérieur de la demeure) et la vie publique (l’extérieur). On peut lire dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de Pierre Larousse, publié en 1867 pendant les travaux d’urbanisation et d’architecture d’Haussmann : « Aujourd’hui la mode des balcons est devenue générale, et presque toutes les maisons un peu considérables que l’on construit dans nos grandes villes en sont ornées ; et on en compte aujourd’hui plus de cent mille à Paris.¹⁴³ » Cette remarque de Larousse souligne l’intérêt des architectes de cette époque pour cet élément. Leur multiplicité permet aux citadins de contempler le Paris moderne. Il n’en demeure pas moins que les artistes y trouvent également leur compte, car ils saisissent cette nouvelle

¹⁴¹ Bertrand Lemoine, *La France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de La Martinière, 1993, p. 34.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Genève, Slatkine, rééd. 1982 (1867), t. II, vol. 2, 1, p. 97.

opportunité pour rendre la ville. Tout comme les autres citadins, les peintres impressionnistes peuvent observer le nouveau paysage urbain, et ce, depuis leur appartement. À leur façon, ils jouissent de ce motif dans leur représentation de l'image de la ville. Chez Manet, par exemple, l'élément architectural est peint à partir d'un point de vue externe, c'est-à-dire que l'artiste conçoit une scène où différents personnages (un masculin et deux féminins), encadrés de volets verts, observent l'urbanité devant eux : *Le balcon* (fig. 55). Il détermine sa composition selon ce qui est perçu sur le balcon, depuis une vue de front – qui semble captée de l'autre côté de la bâtisse. Caillebotte, *a contrario*, saisit des vues depuis l'intérieur d'un appartement ou à partir d'un balcon même. Les figures qui observent la rue sont peintes de dos ou de profil. Leur visage n'apparaît donc pas complètement dans la composition. Cela introduit un aspect particulier dans les scènes au balcon.

Pour ces deux artistes, le motif architectural semble un lieu favorable pour représenter un instant précis de la vie moderne. Chantal Georgel, historienne et anthropologue, présente le balcon comme « le meilleur témoignage de la manière dont le boulevard devait être perçu par les plus authentiques amoureux de la vie urbaine¹⁴⁴ ». À ses yeux, le balcon est une sorte de terrain d'observation, où Caillebotte, d'après, par exemple, *Un balcon, boulevard Haussmann* (fig. 50), reproduit un « examen attentif¹⁴⁵ » de ce que sont en réalité la vie et la ville modernes à cet instant. Dans cette œuvre, le peintre choisit de ne pas présenter le spectacle de la rue en contrebas, mais bien un autre univers ; celui du balcon. Nous estimons que ce dernier représente un moyen efficace pour trouver de nouveaux points de vue. Il le peint d'une manière récurrente, ce qui nous amène à l'étudier comme un motif iconographique à part entière.

¹⁴⁴ Chantal Georgel, *La rue*, Paris, F. Hazan, 1986, p. 75.

¹⁴⁵ *Ibid.*

3.2. Le balcon traité par Caillebotte comme un motif iconographique

Les différents appartements, où Caillebotte demeure durant sa courte vie, sont munis de balcons en façade. Il met à profit, dans ses toiles, cet élément architectural, qui lui procure une vue en surplomb et une vue éloignée sur une partie de la ville. Comme les scènes quotidiennes urbaines sont un sujet intéressant pour lui, il a recours aux vues particulières des balcons. Nous comptons à notre connaissance, en 1880, neuf œuvres dans lesquelles l'artiste les peint. Chacune d'elles présente un angle de vue différent. Pour certaines, le balcon apparaît en arrière-plan, à travers une fenêtre par exemple. D'autres montrent des hommes au balcon. Puis, une seule, parmi ces neuf tableaux, affiche le motif architectural comme unique sujet de la composition. Nous retiendrons toutefois les six exemples qui nous semblent les plus représentatifs : *Homme au balcon, boulevard Haussmann* (fig. 49), *Un balcon, boulevard Haussmann* (fig. 50), *Un balcon à Paris* (fig. 51), *Boulevard des Italiens* (fig. 52), *Vue prise à travers un balcon* (fig. 53) et *Homme au balcon* (fig. 54)¹⁴⁶.

La récurrence nous suffit pour désigner le balcon comme un véritable motif iconographique. Caillebotte le traite en quelque sorte comme un protagoniste, puisqu'il lui confère un statut important dans ses toiles. L'artiste étudie l'univers du balcon en le peignant selon trois modes distincts qui semblent, selon nous, démontrer trois points de vue généraux. D'abord, il s'intéresse de près au point de vue capté par un regardeur au balcon qui observerait la rue en contrebas. Le regardeur ajoute une perception nouvelle à l'œuvre du peintre, car ce dernier témoigne en image de l'éloignement de l'univers du balcon par rapport à celui de la rue. Ensuite, nous distinguons de ce point de vue, une seconde scène, où le spectateur prend désormais place au balcon. Aucune figure n'y apparaît. La rambarde occupe le premier plan et laisse, au spectateur, une impression de faire partie intégrante de l'œuvre ; comme si le point de vue provenait de lui-même. Pour terminer, Caillebotte présente un point de vue uniquement centré sur la balustrade noire du balcon. Cette typologie permet de cibler la transformation qui, selon nous, s'opère. Peu à peu, Caillebotte

¹⁴⁶ Trois autres toiles figurent également dans ces vues au balcon : *Intérieur* ; *Homme au chapeau haut de forme, assis près d'une fenêtre* et *Boulevard Haussmann, effet de neige*.

oppose les deux aspects urbains (le balcon et la ville) en une image devenue pratiquement abstraite. La vue sur Paris se voit ici restreinte, et poussée à son paroxysme, en une vue fractionnaire sur l'urbanité. Le sujet se radicalise et montre un tout autre univers du balcon et du paysage urbain.

Caillebotte consacre, au motif architectural, un intérêt particulier en l'exposant différemment d'une peinture à l'autre. Il en fait un symbole de l'observation sur la ville moderne. Étudions en profondeur le travail du peintre, au sujet de cet élément si manifeste à ses yeux.

3.3. Introduction de personnages au balcon

Sur une courte période, en 1880, la thématique du regardeur dans la ville, c'est-à-dire celui qui observe la rue en contrebas depuis un balcon, intéresse de près Caillebotte. Nous comptons trois œuvres dans la série – *Homme au balcon, boulevard Haussmann* (fig. 49), *Un balcon, boulevard Haussmann* (fig. 50) et *Homme au balcon* (fig. 54) – à l'intérieur de laquelle, l'artiste privilégie un espace qui lui semble important et qui, à notre sens, semble essentiel dans sa démarche d'observation urbaine. À partir d'une étroite plateforme, prolongeant l'espace privé du domicile vers l'espace public de la rue¹⁴⁷, il fait du balcon un motif exemplaire pour le regardeur. Au premier plan, le peintre saisit à la fois l'homme et le balcon. Suivent, en arrière-plan, les immeubles et la cime des arbres, bordant les rues et les boulevards. Le point de vue d'en haut d'une figure au balcon lui semble un bon moyen d'offrir une vision originale.

Caillebotte centre son propos sur l'homme regardant la ville et la contemplant. Il peint ses figures au balcon en prenant soin de créer uniquement une scène d'observation. Dans chacune de ses toiles, les regardeurs adoptent une même posture de type

¹⁴⁷ Anne Distel, *et al.*, *Gustave Caillebotte, Urban Impressionist*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 144.

contrapposto. À visage pratiquement caché, les hommes se tiennent debout devant la ville et derrière la balustrade. Accoudés à celle-ci, plongeant leur regard vers la rue, ou adossés contre un mur extérieur d'une façade d'un immeuble haussmannien, ils sont présentés de profil ou de dos. Leur attitude décontractée contraste avec leur habit bourgeois – redingote foncée et chapeau haut-de-forme pour certains et melon pour d'autres. Tous, sans exception, affichent une absence apparente de sentiment. Ils sont peints ainsi, pour bien mettre en évidence le thème de l'observateur dans la ville. Nous considérons que l'œuvre *Homme au balcon, boulevard Haussmann* (fig. 49) est un bon exemple de la série consacrée au thème du regardeur dans la ville, grâce à la vigueur de sa construction. Depuis l'intérieur de son propre appartement, Caillebotte crée cette peinture. En 1880, elle figure comme l'unique toile prise depuis un intérieur, se distinguant de ses semblables qui sont captés depuis un balcon : *Un balcon, boulevard Haussmann* (fig. 50) et *Homme au balcon* (fig. 54). D'où notre intérêt à son égard pour comprendre la démarche de l'artiste. À l'angle des rues Scribe et Gluck, derrière l'Opéra, un homme solitaire est présenté de dos. Le peintre choisit précisément l'instant où l'homme quitte l'intérieur de l'appartement pour prendre place sur ce dernier. D'ailleurs, ce passage entre ces deux univers (celui de l'intérieur vers l'extérieur), mis clairement ici en valeur par l'artiste, désigne son envie de présenter une vue d'en haut qui correspond à un nouveau regard sur la ville. La fenêtre, toujours ouverte, montre ce déplacement récent. Appuyé à l'aide de son bras droit contre la rambarde, il pose sa main gauche sur sa hanche. La tête légèrement tournée vers la gauche, il observe le boulevard Haussmann en contrebas. L'homme semble pensif devant la scène qui se déploie devant lui.

Cet instant précis paraît ici crucial. L'artiste reprend un contenu similaire dans les deux tableaux de la série datant de la même année. Car même si, dans ces derniers, il quitte l'intérieur d'un appartement, dans l'intention d'opter pour un point de vue depuis le balcon, Caillebotte offre une traduction véridique des scènes de regardeur dans la ville. Comme le mentionne Marie Berhaut, son objectif n'est pas de décrire une scène, mais bien de la situer¹⁴⁸. C'est-à-dire que, dans cette série, il ne dresse pas le portrait d'une scène

¹⁴⁸ Marie Berhaut, *Caillebotte : sa vie et son œuvre*, catalogue raisonné, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1978, p. 30.

anecdotique basée sur la narration d'un moment, telle que nous l'avons vue lors du premier chapitre avec *Le Pont de l'Europe*, par exemple. Mais bien celle où une évocation forte de l'atmosphère apparaît, en l'occurrence l'observation d'une scène urbaine.

Dans l'idée de décrire les scènes qu'il perçoit, Caillebotte joue avec des contrastes lumineux qui mettent en valeur un caractère contemplatif, pour désigner une nouvelle approche de la ville moderne. Particulièrement avec *Homme au balcon, boulevard Haussmann*, toute la partie avant du tableau (la balustrade, la figure, la balconnière et la fenestration) est traitée à partir d'une palette sombre. Ce premier plan détonne avec la lumière vive perçue sur la cime des arbres et les façades des bâtiments. Ce contraste, visuellement fort devant la ville ensoleillée, permet d'intensifier la présence de l'homme au premier plan, et ainsi lui accorder l'importance qu'il doit lui être donnée dans la composition. Cette série du regardeur au balcon est, parmi ses vues d'en haut, la seule qui amplifie autant un ou des personnages à l'avant-plan. Contrairement aux figures peintes depuis les rues, leur dimension se voit ici pratiquement doublée de volume, car elles sont plus près de la surface picturale. Le même principe est utilisé pour *Un balcon, boulevard Hausmann* (fig. 50) et *Homme au balcon* (fig. 54). Les parties dédiées au balcon sont peintes selon des couleurs sombres, telles que le brun et le noir. Des touches vibrantes, comme le vert tendre, le violet et le rouge orangé, dynamisent le reste des toiles.

Caillebotte travaille ainsi les hommes au balcon, dans l'intention d'apporter une autre dimension à ses peintures ; il représente finalement une image dans l'image. C'est-à-dire que la figure qui observe la ville, debout devant cette dernière, renvoie à l'image du peintre qui, lui-même, la regarde pour en extraire de nouvelles scènes urbaines. Jusqu'ici, nous avons vu que le peintre met à profit les architectures de la ville pour régir ses compositions et qu'aucun personnage principal ne figure avec autant d'ampleur au premier plan. Les points de vue à hauteur d'homme et ceux d'en haut, depuis une fenêtre, nous ont démontré que l'artiste tient d'abord à rendre la ville, telle qu'il la perçoit. Maintenant, en 1880, avec ces scènes d'hommes au balcon, Caillebotte effectue une image de son propre point de vue (celui qu'il met en pratique depuis 1878, à partir d'une vue d'en haut, et depuis le début de son étude sur les vues de ville, en 1876), par l'intermédiaire de ceux-ci.

Conséquemment, il rend visible sa propre observation sur le Paris moderne. Est-ce l'aboutissement de sa démarche ? Il utilise plutôt ce moyen afin de voir la ville à travers une figure humaine, pour, à la fois, exprimer un moment et une sensation. Les écrits de Gombrich, dans son ouvrage *L'art et l'illusion*¹⁴⁹, deviennent ici utiles. Comme nous l'avons cité en introduction, le devoir du spectateur est de déchiffrer ce que l'auteur appelle « rebus », c'est-à-dire « des énigmes en images dont le spectateur doit chercher la solution¹⁵⁰ ». Nous remarquons que les scènes présentent toutes et chacune des personnages aux habits similaires. L'image récurrente des hommes choisis par Caillebotte montre son intérêt à vouloir saisir une même scène urbaine ; celle de la bourgeoisie. Si familière au peintre, cette classe sociale, souvent représentée dans son art, nous permet de contextualiser les scènes d'hommes au balcon, car nous sommes en mesure de les associer à la « vérité¹⁵¹ » voulue du peintre, ici la « célébration de la ville bourgeoise¹⁵² ». D'ailleurs, Caillebotte opte pour des sites où la ville nouvelle apparaît (architectures haussmanniennes, boulevard élargi, espace vert, etc.), soit à partir de son appartement (à l'intersection de la rue Gluck et Scribe) ou ceux de ses amis.

La figure masculine domine dans ses vues de ville depuis un balcon. Dans une époque où les femmes sont confinées « aux intérieurs¹⁵³ », ce sont les hommes qui prennent place aux balcons¹⁵⁴. Inversement aux personnages de la toile de Manet, *Le balcon*, dans laquelle apparaissent deux femmes peintes environ dix ans avant la série de Caillebotte, ce dernier décide de rendre ce motif architectural exclusif aux hommes. Bien que Manet montre de plus en plus les Parisiens et les Parisiennes, la mode féminine et les champs de course, bref le Paris moderne avec des personnages des deux sexes, Caillebotte, de son côté, favorise la présence masculine, sans pour autant négliger les caractéristiques de la nouvelle ville. Le personnage de la peinture *Homme au balcon*, selon Berhaut, est l'un des

¹⁴⁹ Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996 (1960), 385 p., ill.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁵² Distel, *et al.*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵³ Itzhak Goldberg, mise à jour en 2013, « La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte », colloque sur *La culture visuelle du XIX^e siècle*, [En ligne], Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, <www.bcrfj.revues.org/7059>, (page consultée le 04 mai 2014).

¹⁵⁴ *Ibid.*

amis du peintre : Maurice Brault¹⁵⁵. Concernant *Un balcon, boulevard Hausmann* et *Homme au balcon, boulevard Hausmann* ce sont des hommes anonymes qui apparaissent. Toutefois, il nous est possible de reconnaître une similitude avec une des figures d'*Un balcon, boulevard Hausmann* (l'homme au chapeau melon), auprès du tableau peint la même année par Caillebotte : *Dans un café*. Fondamentalement, tous ces hommes au balcon affichent un visage flou qui accentue davantage leur anonymat. Nous pensons que ce choix est volontaire pour Caillebotte. Celui-ci peint des figures anonymes en les réduisant pratiquement à un instrument d'optique. C'est-à-dire que les personnages renvoient l'action de regarder la ville. Ils deviennent l'instrument par lequel l'œil du spectateur se dirige et converge, par la suite, vers l'urbanité.

Manifestement, l'introduction de personnages au balcon amène dans l'art de Caillebotte une nouvelle approche du paysage urbain qui se démarque de son travail entrepris depuis 1876. Sa démarche en 1880 continue d'évoluer dans son rapport avec la ville. À un point tel que nous remarquons la création d'une nouvelle image de cette dernière. Étudions celle-ci et son impact dans la facture de Caillebotte.

3.4. Exclusivité du motif au premier plan : vers une nouvelle image du Paris moderne

Parallèlement à la série d'hommes au balcon, Caillebotte s'intéresse au motif architectural comme unique élément peint au premier plan. Les personnages enlevés, le balcon est désormais le sujet le plus près du spectateur, renforçant ainsi sa présence dans l'œuvre et orientant l'art du peintre vers une nouvelle série. Quelques tableaux présentent cet aspect commun : *Un balcon à Paris* (fig. 51), *Boulevard des Italiens* (fig. 52), *Vue prise à travers un balcon* (fig. 53) et *Boulevard Haussmann, effet de neige* (fig. 56). Tous montrent un facteur intéressant qui paraît spécifique aux scènes de balcon. Autrement dit, le spectacle de la rue, vu et traité comme à partir d'un point de vue à hauteur d'œil et d'une fenêtre, se voit, ici, pratiquement dissimulé des compositions, pour, de toute évidence,

¹⁵⁵ Berhaut, *op. cit.*, p. 128.

montrer le balcon. La ville moderne devient une image floue, prenant majoritairement forme sous une technique impressionniste, où les hachures constituent les éléments, sans détails clairs ni pratiquement reconnaissables par le spectateur. Le peintre dissimule la vie de la rue, en la peignant par des touches fugaces, mais en mettant bien en évidence son point de vue privilégié au balcon. Si Caillebotte favorise, dans certaines de ses peintures, une vue sur l'activité des rues et des boulevards, maintenant, il s'intéresse à ce que la vue observée depuis un balcon peut offrir comme image du Paris moderne.

Nous avons d'abord remarqué ce nouveau procédé avec l'introduction de figures au balcon. Caillebotte choisit de peindre une scène où les rues et les boulevards sont cachés derrière la cime des arbres. *Homme au balcon, boulevard Haussmann* (fig. 49) et *Un balcon boulevard Haussmann* (fig. 50) montrent cet aspect nouveau dans l'art du peintre. Au centre des compositions, une allée d'arbres, au feuillage dense dans un camaïeu de vert, figure entre les architectures. De sorte que le spectateur ne peut connaître ce que les regardeurs observent depuis un étage élevé. Délibérément, l'artiste éclipse cette vue sur la rue, pour mettre en évidence celle qui dorénavant peut être regardée et découverte par le spectateur, soit celle du balcon. Caillebotte souhaite alors montrer un angle de vue qui se dissocie de celui perçu à partir de la rue. Comme la scène est saisie depuis un balcon, le peintre évoque l'éloignement de l'univers de ce dernier à celui de la rue, car celle-ci est littéralement cachée sous l'épaisse cime des arbres, en bordure du balcon. Caillebotte isole cet univers pour ainsi le singulariser, voire le rendre exclusif au monde extérieur, en vue de rendre une nouvelle image du Paris moderne. À l'inverse de son confrère Monet, lui-même intéressé par l'activité urbaine au cœur des rues et des boulevards et peignant le balcon quelques années plus tôt, Caillebotte rend la thématique du regardeur au balcon primordiale. Monet mise davantage sur l'accessibilité du motif architectural pendant des festivités, contrairement à Caillebotte qui le privilégie et le rend unique par un plan rapproché. Monet présente, en 1873, dans *Boulevard des Capucines* (fig. 31), deux personnages semblables à ceux de Caillebotte peints en 1880 dans *Un balcon, boulevard Haussmann* (fig. 50). Quelque peu visibles dans la composition, ces figures, situées à l'extrême droite du tableau, observent, depuis le premier étage d'un immeuble, la foule qui se déplace sur le boulevard des Capucines en contrebas. Par cette toile, Monet souhaite

saisir la vie urbaine à partir d'une vue d'ensemble sur un boulevard. Le regardeur au balcon, chez Monet, figure comme une sorte d'accessoire. C'est-à-dire qu'il n'est qu'un complément à la scène ; il fait partie de cette dernière, mais sans toutefois être le sujet principal de la composition. En opposition, Caillebotte l'utilise au premier plan et en fait un sujet à part entière. Il rend cet univers exclusif par son choix de point de vue privilégié.

Le peintre pousse cette idée de favoriser exclusivement un élément en peignant le balcon, seul, au premier plan. *Un balcon à Paris* est l'exemple le plus éloquent à cet effet (fig. 51). C'est à partir de son appartement que Caillebotte saisit cette vue en surplomb de Paris. La balustrade du balcon, occupant largement la partie avant de la scène, de part en part de la toile, est clairement mise en évidence. Sa couleur foncée, d'un noir soutenu, marque davantage sa présence à l'avant-plan. L'artiste reproduit chacun des détails ornementaux, de façon à ce que le spectateur reconnaisse clairement l'objet. Cette méthode est également reprise dans *Boulevard des Italiens* (fig. 52), *Vue prise à travers un balcon* (fig. 53) et *Boulevard Haussmann, effet de neige* (fig. 56). Pour chacune de ces œuvres, le balcon devient un élément à part entière. L'artiste présente la ville, telle qu'elle est perçue depuis un endroit élevé. Il ne laisse pas pour autant ce que nous observons depuis le début de notre étude sur la démarche du peintre dans la ville, c'est-à-dire un jeu entre le proche et le lointain. Ces vues depuis un balcon ne font pas exception à ce procédé. À l'instar des scènes du regardeur au balcon, l'artiste continue de souligner certains des éléments représentatifs du paysage urbain, comme une perspective s'enfonçant progressivement dans la ville. *Boulevard des Italiens*, *Un balcon à Paris* et *Boulevard Haussmann, effet de neige* montrent précisément ce jeu entre le proche et le lointain. Systématiquement, les bâtiments forment les lignes de fuite, pour se diriger vers une des extrémités des tableaux et créer des points de fuite dans l'espace.

Par exemple, le boulevard de la peinture *Boulevard des Italiens* (fig. 52), situé entre le boulevard Montmartre et celui des Capucines, comprend une artère de près de 400

mètres de longueur et de 35 mètres de largeur¹⁵⁶. Le peintre se penche légèrement au-dessus de la rambarde, tourne la tête vers la droite, en direction de l'Opéra, et illustre une perspective conique qui rend justice à ses dimensions réelles. Sur la droite, à l'avant-plan, figure un balcon et sa rambarde décorative. Une herse couronne la fin du garde-corps et agit à titre de séparation entre les balcons des différents appartements, du même étage. Au centre de la composition, s'entremêlent l'activité urbaine et les branches des arbres. Puis, complètement sur la gauche, les immeubles se succèdent l'un après l'autre dans un enchevêtrement rectiligne. À partir du second plan, près du centre de la toile, tous les éléments éloignés se fondent en une seule et même masse. Une image floue envahit cette section de l'œuvre, due à la distance marquée par le point de vue élevé de Caillebotte.

Toutefois, la vision du peintre prend ici une toute autre forme, donnant lieu à une nouvelle image de la ville moderne. Elle s'apparente davantage à celle que Monet priorise et représente en 1873 dans son *Boulevard des Capucines*. Cette vision masque la régularité de l'architecture haussmannienne, au moyen d'arbres regroupés en masse. Leurs branches cachent des portions d'immeubles et contribuent à adoucir le reste de la scène. Formant une sorte d'écran, cet élément permet à Monet de rehausser l'éclat de la couleur dominante qui surplombe particulièrement cette partie du tableau. Un jaune-orangé colore à la fois ces arbres et la chaussée. L'endroit semble alors illuminé par les rayons du soleil qui percent une atmosphère humide et automnale. Caillebotte tente cette approche nouvelle en camouflant quelque peu les boulevards (des Italiens et Haussmann), par le biais des arbres. La cime de ceux-ci ne laisse entrevoir qu'une partie de l'activité des boulevards. Nous avons vu, lors du second chapitre, que certains traits formels du japonisme inspirent Caillebotte. Cette influence continue de paraître dans ses œuvres. L'intégration d'éléments dans le champ visuel semble inspirer le peintre dans sa perception de l'espace. Cette vue montre une « exubérance indéniable¹⁵⁷ », très rarement exprimée dans l'art de Caillebotte, surtout dans ses paysages urbains. Nous croyons que sa vision urbaine, de plus en plus près de l'art japonais, l'entraîne vers une toute nouvelle image qui, jusqu'ici, n'avait jamais été

¹⁵⁶ Selon Marie Berhaut, il est probable que la vue offerte dans le tableau *Boulevard des Italiens* ait été peinte depuis l'appartement de Jules Froyez, un ami de Caillebotte, au 2 rue Lafitte. Ce dernier réalise d'ailleurs, la même année, deux portraits de cet ami. Cité dans Berhaut, *op. cit.*, p. 130.

¹⁵⁷ Varnedoe, *op. cit.*, p. 156.

peinte aussi radicalement : *Vue prise à travers un balcon* (fig. 53). Son unicité dans l'œuvre du peintre nous interpelle, puisqu'elle demeure profondément originale, à la fois par la présentation du sujet peint et par son rendu. Elle représente ainsi un certain aboutissement dans l'art de Caillebotte. Il rend en image une vue rapprochée, dont l'élément de détail devient le sujet même de l'œuvre. C'est pourquoi nous étudions cette huile sur toile au terme de ce chapitre.

3.5. Quand le balcon devient le sujet de l'œuvre

En 1880, Caillebotte exécute une œuvre entièrement consacrée au motif en fer forgé : *Vue prise à travers un balcon* (fig. 53). Elle compte parmi les plus audacieuses et se distingue de ses autres tableaux par l'angle choisi, l'exécution, l'approche, la perspective et l'inspiration. En fait, ce tableau est le seul à présenter un motif d'une manière aussi radicale.

Derrière un balcon, le peintre observe la ville en contrebas et reproduit ce qu'il y perçoit à travers les arabesques du garde-corps. Cet angle de vue, isolé dans l'espace, lui permet de rendre seulement une petite partie de la rue. La structure foncée du balcon, considérablement grossie par un plan rapproché, occupe entièrement la surface de la toile. Ce point de vue lui inspire alors une vue de ville originale – au point de ne plus voir la ville –, consacrant le balcon comme sujet de l'œuvre et montrant une nouvelle image urbaine. Caillebotte propose l'idée d'un tout nouveau rapport avec le balcon ; il construit son image dans l'optique de reconsidérer son espace. Même si sa position depuis un balcon n'a pas changé, son angle de vue, quant à lui, est traité autrement. De nouveaux repères plastiques poussent alors son art vers une toute nouvelle perception de l'environnement.

Le balcon, auparavant vu et traité à partir d'une de ses extrémités, se retrouve, ici, encore plus près du spectateur. L'espace entre la rambarde et ce dernier se voit réduit considérablement. Ce qui était vu en totalité est maintenant perçu en fragment. Caillebotte

fragmente intentionnellement sa vue de ville pour en créer une des plus insolites et audacieuses. Son intérêt pour un segment délimité de la ville moderne correspond à son envie de la montrer telle qu'il la perçoit. Depuis ses premiers paysages urbains, il perpétue une vision fidèle des lieux, en préconisant des choix qui rendent justice à son idéal artistique. Il ne s'agit plus d'un plan successif d'images ouvert vers le lointain. Mais bien d'un seul et même plan. C'est le principe du télescopage qui entre ici en compte. Celui-ci consiste en un plan rapproché du balcon, duquel l'arrière (la ville) se détache complètement. Une distance notable entre l'élément du premier plan et celui au loin apparaît, mais un raccourci crée cet effet de télescopage. Dans un cadrage serré, l'artiste annule toute pénétration illusoire à l'intérieur d'un espace où la vue se focalise sur un plan spécifique¹⁵⁸.

Ce nouveau type de regard correspond, à nos yeux, à une finalité chez Caillebotte, puisqu'il crée une image où le sujet est traité de façon radicale. Le peintre pousse à son paroxysme le motif pour en extraire de nouvelles perceptions urbaines et ainsi propulser l'art vers de nouveaux terrains à explorer, qui, jusqu'à récemment, n'ont pas été expérimentés, du moins pas aussi radicalement. Tâchons de déterminer ce qu'il y a d'absolu dans cette toile de 1880.

3.5.1. *Vue prise à travers un balcon*

À travers la balustrade de son balcon, Caillebotte peint une réalité que plusieurs citadins, à partir de leur balcon, perçoivent quotidiennement. Il remarque, depuis un point de vue rapproché, l'originalité de la scène qui se déploie devant lui. Son intention de départ était probablement de transformer un motif banal en une vue exemplaire. Il fait toutefois découvrir au spectateur, un tout autre univers ; il repense la ville et son lieu, à travers un balcon, comme l'indique le titre de l'œuvre.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 154.

C'est particulièrement par le biais d'une composition ordonnée que Caillebotte traite l'espace de la toile. Un garde-corps en fer forgé envahit le champ visuel, éliminant toute perspective, puisque le premier plan se heurte littéralement à une balustrade noire à multiples volutes. Devant cette dernière, dans la partie inférieure droite, apparaissent quelques feuilles vertes. Il s'agit du seul élément qui s'immisce dans la composition. À travers les nombreuses courbes du motif, une partie de l'activité urbaine est peinte. Caillebotte saisit l'instant précis où un fiacre, aux roues dorées, circule au carrefour de la rue Gluck et du boulevard Haussmann¹⁵⁹. Des silhouettes violacées, probablement humaines, se dessinent ici et là et contrastent avec le sol clair. Une partie de la façade de l'immeuble, devant celui où l'artiste se retrouve, est partiellement peinte. L'architecture haussmannienne n'est pas définie d'une manière aussi réaliste que le peintre a l'habitude de rendre dans ses tableaux. Seulement quelques coups de pinceau, aux couleurs complémentaires (violet et jaune), rappellent la fenestration existante. Cette partie arrière de la toile, couvre entièrement l'arrière-plan, au même titre, d'ailleurs, que la balustrade à l'avant-plan. Le sol de la rue et le balcon ne forment qu'une seule surface. Ces deux éléments principaux composent en totalité l'huile sur toile.

L'exagération de la perspective, caractère singulier à cette toile, joue un rôle important dans la reproduction des vues de ville de Caillebotte. Et cette constance, que celui-ci reproduit plusieurs fois dans ses tableaux, mais ici d'une manière beaucoup plus radicale, tend à présenter l'irréel¹⁶⁰. Puisque selon l'historien de l'art Rodolphe Rapetti, une représentation aussi dilatée de la perspective s'éloigne davantage de l'expérience de l'œil du spectateur que de l'image réelle accessible par la photographie, par exemple¹⁶¹. La vue rapprochée du balcon, traitée picturalement par Caillebotte, renvoie à une image peu commune pour le spectateur. En fait, ce que Rapetti met en relief est la complexité visuelle peinte par Caillebotte dans cette scène au balcon rendue, de surcroît, d'une manière aussi près de la réalité. C'est pourquoi nous considérons que l'artiste s'appuie sur des

¹⁵⁹ Berhaut, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁰ Rodolphe Rapetti, « Paris Seen from a Window », Anne Distel, *et al.*, *Gustave Caillebotte, Urban Impressionist*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 142-147.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

expériences visuelles antérieures à 1880 et qu'elles sont en quelque sorte des prémices à l'œuvre étudiée ici.

De fait, vers 1876, nous remarquons deux scènes similaires à celle-ci : une étude partielle (fig. 57), 1876, et une variante (fig. 44), 1876-1877, pour *Le Pont de l'Europe*. Une comparaison avec *Vue prise à travers un balcon*, permet de constater que Caillebotte perçoit vers 1876 une vue de ville particulière, qu'il exploitera à son maximum en 1880. La technique, les points de vue et le rendu plastique se retrouvent également dans le tableau de 1880 que nous interprétons comme un aboutissement dans l'art urbain du peintre. Toutes deux exécutées pour *Le Pont de l'Europe*, elles illustrent un plan beaucoup plus serré, que les autres études élaborées en vue de l'œuvre définitive.

Tout d'abord, en 1876 (fig. 57), Caillebotte présente une étude partielle, avec laquelle nous sommes en mesure d'effectuer quelques rapprochements, en ce qui a trait à la composition picturale et à la technique utilisée. Le croisement des poutres métallisées de même que la rambarde du pont forment un écran devant le paysage ferroviaire qui figure par-delà cette structure. À quelques pas de cette dernière, Caillebotte laisse une distance de quelques mètres, comparativement au tableau de 1880. L'ombre des poutres se projette au sol, alimentant ainsi l'écart entre l'élément du décor et le spectateur. Selon le conservateur Gry Hedin, du musée Ordurugaard de Copenhague¹⁶², Caillebotte réalise cette étude pour traiter les effets lumineux entre les croisements du pont et sa réflexion sur le sol. Bref, son approche du sujet, aux yeux de Hedin, correspond davantage à celle des impressionnistes afin de bien cerner l'intensité lumineuse du site, et la rendre telle qu'elle se présente. De notre côté, nous songeons plutôt à une exploration des différentes possibilités visuelles qu'offre l'architecture moderne, en tant qu'élément intéressant en vue d'une image de la ville moderne. C'est donc par la structure imposante du pont (motif principal de son œuvre achevée) que Caillebotte étudie les divers points de vue qui s'offrent à lui, dont le plan rapproché. Son point de vue de biais est toutefois différent de celui effectué de front en

¹⁶² Gry Hedin, « Radical Perspective I : Visions of Modern Paris », *Gustave Caillebotte*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 56.

1880 ; ce qui crée, avec *Vue prise à travers un balcon*, un raccourci beaucoup plus impressionnant.

L'effet saisissant pour une vue frontale, tel qu'observé avec l'œuvre de 1880, se constate assurément dans une variante du *Pont de l'Europe* (fig. 44). Par cette vue, Caillebotte cherche à présenter l'univers ferroviaire à travers les poutres du pont : un tout autre point de vue que celui du tableau final. Il introduit, au premier plan, des personnages qui regardent en direction de l'activité en contrebas. Nous entrevoyons, à travers les poutres, la gare et des chemins de fer enveloppés d'une atmosphère vaporeuse, due à la fumée qui s'échappe des trains. L'idée, ici, d'un plan rapproché sur le motif et d'un jeu entre le proche et le lointain rejoint celle de 1880. C'est-à-dire que le peintre se rapproche du sujet et exécute ce qu'il perçoit. Les poutres métalliques, grossies par le nouveau point de vue de Caillebotte, forment un écran à la scène et viennent créer un effet analogue à ce qu'il développera radicalement quelques années plus tard. En cette toile de 1876, nous avons, en quelque sorte, sa première ébauche de l'élément percutant et déterminant de *Vue prise à travers un balcon*. Il reproduit, dans sa recherche des vues de ville, ce qui lui a paru essentiel et pertinent pour l'image du nouveau Paris ; une vue isolée du motif, dans le but de l'extraire du reste du paysage.

Au temps de Caillebotte, rares sont les images qui évoquent une composition privilégiant un tel raccourci, rappelant, par la même occasion, l'art japonais. Nous remarquons que certains équivalents, réalisés dans les années 1870, se retrouvent dans des scènes où le champ visuel se ferme et ébranle, quelque peu, la nature de la composition. Manet et Monet présentent aussi des effets de raccourci, sans toutefois atteindre ceux de Caillebotte. À leur façon, ils développent des scènes où un écran vient interagir avec la vision du spectateur. Manet peint en 1873 une œuvre qui, à quelques égards, se rapproche de *Vue prise à travers un balcon* : *Chemin de fer* (fig. 17). La grille agit d'une manière comparable aux arabesques du balcon de Caillebotte. C'est-à-dire qu'elle crée un écran visuel obstruant une vue complète sur l'activité qui se déroule par-delà. Manet accentue cet effet, en peignant une fumée dense à travers les barreaux du grillage. Le regard du spectateur se heurte au premier plan, où deux personnages féminins figurent – évoquant, en

quelque sorte, les regardeurs de Caillebotte dans la variante du *Pont de l'Europe*, vue ci-haut. La grille intervient dans la surface de la toile et empêche une ouverture vers le lointain, tout comme *Vue prise à travers un balcon*. Monet, quant à lui, intègre dans son champ visuel des branches d'arbres en guise d'écran pour boucher la vue. La cime des arbres du *Boulevard des Capucines* (fig. 31), par exemple, cache une grande partie des architectures haussmanniennes et le lointain. L'austérité des immeubles est ainsi atténuée au détriment de l'ambiance qui se dégage de la scène automnale.

Ces deux exemples sont ceux qui se rapprochent le plus de l'art de Caillebotte. Ils nous apprennent que ce dernier est l'un des premiers artistes à saisir l'intensité d'une scène, telle que celle exécutée aussi radicalement en 1880. Nous remarquons grâce à ces comparaisons, qu'aucune référence à l'époque de Caillebotte ne peut équivaloir à une forme aussi dilatée au premier plan. Sa démarche unique nous amène à penser que *Vue prise à travers un balcon* est comme l'aboutissement des vues urbaines du peintre. L'image traitée tend presque à l'abstraction. L'artiste manipule le motif de façon à extraire ce qu'il voit autrement que ce qu'il percevait quelques années, voire quelques mois plus tôt. Son approche se transforme en une vue quasi abstraite.

3.5.2. Abstraction du motif : l'aboutissement d'une vue de ville

La planéité de l'œuvre, le raccourci du sujet et son dilatement au premier plan transforment le tableau en une image originale. Sans perspective ni issues notables, Caillebotte fait de cette huile sur toile une nouvelle vue de ville, aucunement comparable au reste de ses peintures. Il renouvelle sa vision du motif en l'observant à travers des arabesques de son balcon. En fait, le facteur majeur dans ce type de composition est le choix du point de vue et de l'angle de vue.

Nous avons vu précédemment qu'une influence de la photographie et de l'art japonais étaient visibles dans l'art du peintre. Ces deux sources continuent de nourrir son

art, et ceci se remarque dans *Vue prise à travers un balcon*. Revenons à une citation importante pour notre recherche, et évoquée en introduction, de l'historien de l'art américain Jonathan Crary, au sujet des nouvelles perspectives sur la culture visuelle du XIX^e siècle qui s'ouvrent aux artistes de cette époque : « un ensemble de phénomènes connexes ont joué un rôle crucial dans la façon d'aborder la vision, de la contrôler et de l'incarner dans les pratiques culturelles et scientifiques.¹⁶³ ». Selon Crary, il existe différentes méthodes susceptibles d'aider les artistes dans leur cheminement et dans leur évolution artistique. Ces moyens, tel que la photographie par exemple, les influencent au point de les guider vers de nouvelles approches, comme la manière d'observer une scène. Nous croyons que c'est le cas pour Caillebotte. Ce dernier cherche à incarner et à aborder au mieux la vision qu'il projette sur *Vue prise à travers un balcon*, par le biais d'outils spécifiques pour arriver à ses fins. La photographie et le japonisme, déjà familiers pour le peintre, correspondent exactement à ce qu'il recherche : réalisme, cadrage arbitraire et jeu de contrastes entre les plans. Intéressé par le résultat qu'offre la photographie, il s'appuie sur l'instantanéité du moment. La coupe arbitraire du cadrage et le point de vue singulier sont des atouts pour illustrer la vision originale (mais réaliste), à laquelle il aspire. Bien qu'il ne soit pas question, ici, d'une manipulation directe avec l'appareil photographique, nous jugeons que son parcours, tout au long des années 1870, est un bon exemple pour montrer que le peintre prend connaissance de la spécificité du médium pour, ensuite, en appliquer les plus intéressantes caractéristiques à son tableau.

Le japonisme lui apporte d'autres éléments inédits. Le garde-corps est traité près de la surface de la toile. Caillebotte privilégie un angle de vue par lequel le balcon détermine l'espace du champ visuel ; en d'autres mots, un espace restreint où s'harmonisent le reste des éléments urbains. Ce plan rapproché rappelle ceux exécutés par plusieurs artistes japonais, autant au XVIII^e qu'au XIX^e siècles, tels que Satake Shozan, Katsushika Hokusai et Ando Hiroshige. Très attentifs à l'espace, de même qu'au traitement novateur de l'espace, ces artistes tentent de découvrir diverses façons de présenter la perspective pour définir leur environnement. Ils se basent sur une esthétique particulière qui annonce la

¹⁶³ Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 (1991), p. 27.

nouveauté. Satake Shozan installe au premier plan une vision rapprochée d'un tronc d'arbre, traversant de bas en haut le champ visuel : *Pin avec oiseau exotique* (fig. 58). Un oiseau rouge vibrant est perché sur l'une des branches apparente de l'arbre et rehausse la palette chromatique de l'œuvre. L'artiste reprend la tradition d'inspiration chinoise des gros plans ainsi que le rendu minutieux des oiseaux – souvent mis en valeur par un fond neutre et dénudé d'éléments. Plus de la moitié de la surface est occupée par le sujet principal. Le paysage, à l'arrière-plan, apparaît principalement dans le coin inférieur droit. Ce rendu en deux temps, le premier et le dernier plans, n'instaure pas le même rapport perspectiviste occidental. Shozan abandonne le second plan pour configurer sa vision d'un paysage qui, de cette façon respecte « les contraintes du point de vue fixe¹⁶⁴ ». Il préconise l'effet d'un plan rapproché au lieu de laisser les objets s'accumuler les uns sur les autres dans une perspective. Dans cette idée de créer un espace où le rendu devient une image novatrice, Caillebotte abandonne le second plan et dilate le premier. Il supprime totalement cette partie qui, jusqu'à tout récemment, était nécessaire à l'ensemble de la vue. Ici, le peintre l'enraye de la composition et fusionne littéralement l'avant-scène (la rambarde) au lointain (la rue). Ce choix déterminant, dans sa peinture, l'amène à repenser son espace. Il le crée en relation avec ce qu'il perçoit et ce qu'il souhaite montrer au spectateur. Tout comme Katsushika Hokusai, Caillebotte découvre qu'en supprimant le second plan, de nouveaux effets, dus à une superposition d'objets dans un espace particulier, régissent la composition et son champ visuel. Les arabesques du balcon, vues d'aussi près, contribuent à une exploration d'un nouveau système visuel ; il met sur pied, à l'intérieur d'une seule image, un travail opposant microcosme et macrocosme. Il sépare les deux plans et crée, par le fait même, une scène dans laquelle un élément, grossi pratiquement à son maximum (le balcon), fait paraître infiniment plus petit, par rapport à ce dernier, le second (une partie de la rue). Ceci démontre une certaine virtuosité dans la reconnaissance de son espace et dans la faculté à le représenter. Hokusai, reconnu pour ses talents de graveur et de dessinateur, élabore des vues qui affichent clairement ce système duquel l'avant-scène et le lointain s'assemblent en une seule et même image. L'œuvre *Montagnes de la richesse* (fig. 59), de la série des *Cent vues du mont Fuji*, montre précisément son choix d'éliminer le second plan pour offrir une vision saisissante de l'endroit. En superposant le premier et le dernier

¹⁶⁴ Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 57.

plans, il propose une sorte de dialogue entre eux. Quand Degas, Caillebotte, ou plus tard Van Gogh, découvrent cet art de la manipulation des plans, ils mettent à profit un système de la perspective qui révèle des possibilités inexplorées. Ils tiennent compte des formules plastiques étrangères et s'en servent comme catalyseurs afin d'« imaginer de nouvelles utilisations pour ce qu'ils avaient déjà sur place¹⁶⁵ ».

Ce dialogue entre le proche (la rambarde) et le lointain (la rue) qui se déploie au-delà du garde-corps, atteint, avec *Vue prise à travers un balcon*, un niveau supérieur dans la représentation de l'espace. Caillebotte joue avec cette idée de fusion entre les plans, mais il l'exécute sans ouverture vers le lointain, amplifiant du coup le phénomène. D'ailleurs, nous estimons que cette toile est avant-gardiste. Elle annonce une forme d'art qui se développera davantage au siècle suivant, surtout par le biais de la photographie (comme la perspective insolite de Rodtchenko par exemple). Même si Caillebotte s'inspire de certaines méthodes déterminantes en histoire de l'art, il amène le motif vers une transformation radicale. Et même s'il ne crée qu'une seule toile de cette envergure, et qu'il s'arrête là, il surpasse ici magistralement toutes ses vues de ville. Un univers entier se recompose.

3.6. Conclusion

Ce chapitre nous a permis de circonscrire l'évolution des vues de Caillebotte depuis un balcon ainsi que ses différentes représentations de ce motif particulier. Nous avons démontré la démarche du peintre pour sa série au balcon qui, au fur et à mesure de ses observations, se transforme en une image pratiquement abstraite et se démarque du reste des scènes. Au moyen de six œuvres majeures consacrées à ce thème nous avons montré que l'artiste évolue au même titre que ses tableaux. Il tient compte de son environnement urbain pour rendre ses visions du Paris moderne. Puis, chacune des variantes de la série présente des traits spécifiques et l'incitent à regarder le sujet selon divers angles de vue. Une s'en démarque particulièrement et évoque, selon nous, l'aboutissement du peintre dans

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

ses vues de ville : *Vue prise à travers un balcon*. Caillebotte met à profit ses influences et ses inspirations pour créer une toile qui va au-delà de toutes celles exécutées par lui. Elle est déterminante dans notre étude, car, pour reprendre les propos de Berhaut¹⁶⁶, elle supplante ses précédentes, de même d'ailleurs que ses suivantes, par son aspect insolite et sa composition audacieuse. Le cheminement du peintre indique une manière de voir et de présenter la ville qui n'est pas encore de son temps. Il préconise des effets uniques, tout en voulant montrer réellement ce qu'il percevait. Caillebotte ne fait pas qu'annoncer l'art du futur, mais il redéfinit en fait l'art de son époque.

¹⁶⁶ Berhaut, *op. cit.*, p. 46.

CONCLUSION

Notre recherche prenait pour objet d'étude la question des vues du Paris moderne peintes par Gustave Caillebotte et avait comme objectif de les étudier ainsi que de cerner la démarche du peintre en analysant dix toiles de sa production qui nous semblent démontrer une évolution chronologique, à la fois dans les techniques utilisées et dans la représentation du sujet. Tout au long de ce parcours, nous avons cherché à comprendre comment l'artiste rend et perçoit la ville entre 1876 et 1880 ; période d'après nous la plus représentative de son art. Bref, cette analyse cherchait à montrer que Caillebotte est un peintre de la ville moderne, par les types de vue qui le caractérisent et qui l'ont guidé dans son élaboration des vues de ville. Nous avons décidé de diviser notre mémoire en trois parties, pour mettre en avant les trois différents points de vue que l'on percevait dans la démarche de Caillebotte. Ceux-ci découlent de deux grandes catégories : les vues frontales et les vues plongeantes. Ces trois points de vue, nous les avons analysés comme un processus artistique évolutif autour des vues de ville : dans la rue, à la fenêtre et au balcon.

L'objectif du premier chapitre était de montrer en quoi la rue est pour Caillebotte un moyen intéressant d'exprimer sa propre vision du Paris moderne. Pour cela, nous avons eu recours à deux œuvres que nous estimions appropriées en vue de répondre à notre mission. Il était nécessaire d'indiquer, dans un premier temps, ce qu'est au juste la vue à hauteur d'homme chez l'artiste. Comprendre dès le début son point de vue frontal relevait du bon sens pour, ensuite, étudier sa démarche dans les rues parisiennes. Nous avons appris que Caillebotte privilégie des sites reconstruits ou parachevés lors des travaux urbanistiques entrepris sous le règne de Napoléon III. Sa proximité envers ces endroits, relevant directement de la ville nouvelle, est ici en cause. Nous sommes ainsi parvenue à découvrir que le peintre s'appuie sur la perspective architecturale des lieux comme outil visuel. Les tableaux *Le Pont de l'Europe* et *Rue de Paris, temps de pluie* nous ont paru essentiels dans nos explications. Symbolisant, à nos yeux, les premiers travaux de l'artiste dans la rue, nous les avons choisis parce qu'ils illustrent le mieux la fascination de Caillebotte pour le paysage urbain. Ces analyses nous ont permis de comprendre comment et pourquoi il élabore systématiquement plusieurs études préparatoires, pour ces deux peintures, afin

d'arriver à un résultat le plus fidèle possible des endroits observés. Ces études l'aident à exécuter sciemment et méthodiquement les scènes qu'il a choisi de représenter. Grâce à une récente découverte, effectuée par l'équipe du Art Institute of Chicago, un outil essentiel dans sa démarche, le compas, lui permet d'atteindre un niveau de représentation exceptionnelle pour son temps. Caillebotte impose à son art un savoir-faire fascinant. Enfin, la rue est pour lui une image qui se perçoit telle qu'elle apparaît sous ses yeux ; les éléments principaux, constituant les œuvres (grandes ouvertures, mobilier urbain, architectures de style haussmannien, pont, chemin de fer, etc.), sont pour lui des motifs qui expriment la modernité de la ville.

Quelques années après la réalisation de ces deux toiles montrant des vues depuis la rue, Caillebotte entreprend une série d'œuvres privilégiant le point de vue élevé. Nous avons été étonnée de la récurrence de ce type de vue dans son œuvre, à la fois depuis la fenêtre et au balcon. C'est pourquoi nous avons voulu discuter, dans le deuxième chapitre, de ces choix récurrents que nous avons interprétés comme étant évocateurs de la nouvelle démarche entreprise par l'artiste. Cette seconde partie de l'étude s'est principalement concentrée sur les points de vue depuis la fenêtre, puisque nous les considérons comme les premières expérimentations du peintre concernant les vues d'en haut. Notre objectif était ici de traiter de la mise en perspective d'une vue plongeante chez Caillebotte. Pour ce faire, nous avons établi, dès le départ, que deux angles de vue caractérisaient ce type de vision : la vue panoramique et la vue vertigineuse. Pour chacune d'elles, nous avons montré comment l'artiste traite l'espace différemment, en changeant l'angle de vue et le point de vue par rapport à ce qu'il souhaite montrer comme image urbaine, depuis un étage élevé. Nous avons alors tâché de comprendre les facteurs qui ont causé une telle transformation dans son art, pour percevoir la rue, en 1878, selon une perspective ouverte, puis, en 1880, selon une vision plutôt plane qui se perçoit sur la totalité de la composition. Les analyses d'œuvres, qui ont mis l'accent sur les éléments significatifs du changement noté par nous, ont permis de cerner la démarche de Caillebotte. Nous avons vu que les moyens plastiques modernes, mis en œuvre par la photographie ainsi que l'apport du japonisme, ont été déterminants dans la façon d'exécuter une image originale. Ils ont en effet contribué à rendre des points de vue insolites et uniques par rapport aux autres vues d'en haut. Ceci

nous a prouvé que Caillebotte choisit d'adapter, à son angle de vue et à son point de vue, de nouvelles approches dans sa recherche ; réalisant, par conséquent, une nouvelle construction de l'image urbaine qui ouvre en quelque sorte la voie aux images capturées par des photographes du XX^e siècle, tels que Lászlo Moholy-Nagy et Alexandre Rodtchenko. Au final, Caillebotte crée sa propre vision de la ville moderne selon un mode de connaissance qui permet de montrer *une vérité sur notre monde*¹⁶⁷.

Enfin, le troisième chapitre a servi à démontrer qu'une évolution de la vue plongeante se poursuit dans les vues en surplomb, en 1880, et, plus précisément, à partir d'un balcon, puisque nous avons remarqué qu'une seconde approche de la vue d'en haut s'amorce à partir de cette date chez Caillebotte. Notre plan était d'élaborer une typologie des différents points de vue qui permettrait de justifier explicitement les facteurs uniques de ce choix de vue, comme la décision d'introduire au premier plan des regardeurs devant la ville et, ensuite, de les supprimer pour créer des compositions dans lesquelles le balcon devient le sujet de l'œuvre. Nous avons commencé par mettre en contexte le motif architectural du balcon avec l'époque qui l'a vu naître, afin de cerner en quoi il occupe une place aussi prépondérante dans la production de Caillebotte. Cela nous a enfin permis de le considérer comme un motif iconographique. Non seulement ce motif apparaît fréquemment mais, au fur et à mesure que Caillebotte l'exploite, il tend à devenir un sujet à part entière. Pour illustrer ces points, nous avons regroupé des peintures selon le type de composition – avec ou sans personnages, le motif, seul, devant la ville et le balcon comme « protagoniste » de la scène. Pour le premier type de composition, nous nous sommes interrogée sur l'apport d'une intégration de figures humaines au balcon. Quelle est la signification de ces personnages masculins dans ses vues de ville et en quoi est-elle déterminante, au point de pousser l'artiste à réaliser une sorte de série ? Nous en sommes arrivée à penser que grâce à leur présence, Caillebotte illustre visuellement et clairement au spectateur l'action d'observer la ville ; aspect qu'il reproduisait, jusqu'à présent, sans interprète au premier plan.

¹⁶⁷ Varnedoe, *op. cit.*, p. 108.

Ensuite, une autre forme de composition picturale apparaît, le dirigeant vers une nouvelle image du Paris moderne ; l'artiste fait du balcon un motif exclusif en le peignant à l'avant-plan, au mépris de la ville qui se déploie par delà le garde-corps. La rue en contrebas subit un traitement distinct de celles réalisées quelques années auparavant, entre 1876 et 1878, où un rendu réaliste dominait les scènes. Ici, des coups de pinceaux divisés, propres à la technique du groupe impressionniste, servent à rendre les sections où la rue se retrouve. Nous avons été surprise de remarquer ce changement de traitement annonçant, à notre avis, un désir de montrer la ville telle qu'elle se perçoit depuis un balcon, c'est-à-dire distante par rapport à l'observateur – le rendu confirme son point de vue éloigné. D'autre part, nous avons réalisé que Caillebotte choisit d'isoler son point de vue à travers les arabesques de son propre balcon et ainsi rendre sa vision d'une manière radicale. Nous en sommes venue à croire qu'il tente de redéfinir son espace, car le peintre pousse à l'extrême sa vision à l'intérieur d'une scène, de laquelle il élimine complètement une succession de plans pour en montrer un seul. Pour arriver à un tel rendu, l'artiste a recours au télescopage, afin d'effectuer un plan rapproché du balcon sur l'ensemble de la toile. Nous croyons donc, qu'en raison de cet aboutissement artistique, Caillebotte définit de nouveaux champs visuels, jamais aussi radicalement exécutés, du moins pas à l'époque du peintre. Une telle démarche annonce selon nous les préoccupations de plusieurs artistes qui, à l'instar de Caillebotte, privilégieront des points de vue éminemment modernes.

Certains auteurs du XIX^e siècle (dont Duranty et Degas) ainsi que les historiens de l'art du siècle suivant (en particulier Varnedoe, Gombrich, Lampe et Rapetti) ont commenté la production de Gustave Caillebotte, car elle leur semblait apporter un aspect inédit à l'histoire de la représentation. Inspirée par ces travaux, notre étude a mis en évidence une partie de la production du peintre qui, une fois dissociée du reste de son travail, montre sa fascination à vouloir étudier spécifiquement des vues urbaines modernes, entre 1876 et 1880. Il nous a semblé fondamental de s'attacher à ces vues, car une récurrence du thème, perçu et traité singulièrement selon la position physique de l'artiste dans la ville, apparaît clairement dans ses compositions. Ses dessins préparatoires et ses tableaux ont été analysés en fonction des regards suggérés par Caillebotte. Autrement dit, nous les avons observés et étudiés à partir des mêmes angles de vue et des mêmes points de vue que ce dernier.

Notre travail permet aujourd'hui de saisir encore mieux une des spécificités de l'œuvre de Caillebotte ; une adéquation entre l'utilisation de techniques modernes et l'intérêt de représenter la réalité elle-même moderne. Le peintre tire donc profit des moyens plastiques qui sont à sa disposition pour rendre le plus fidèlement possible ce qu'il perçoit depuis un point de vue privilégié. Ce rapport profond entre le fond et la forme nous amène à penser que Caillebotte redéfinit l'art de son temps, à la fois par ses choix de motifs et par la manière dont il dépeint ceux-ci. Gustave Caillebotte devient lui-même l'un des *regards* essentiels dans cette démarche qui consiste alors à reproduire le Paris moderne.

BIBLIOGRAPHIE

Sources relatives à Gustave Caillebotte

- BARON, Jean-Marie. *Caillebotte impressionniste*. Paris, Herscher, 1994. 62 p., ill.
- BARON, Jean-Marie. « Gustave Caillebotte : peintre et mécène ». *Repère*, No 465 oct., 1994. p. 24-29.
- BERHAUT, Marie. *Caillebotte, l'impressionniste*. Lausanne, International Art Book, 1968. 63 p., ill.
- BERHAUT, Marie. *Caillebotte : sa vie et son œuvre*. Catalogue raisonné des peintures et pastels. Paris, La Bibliothèque des Arts, 1978. 270 p., ill.
- BERHAUT, Marie. *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et des pastels*. Nouvelle édition revue et augmentée avec le concours de Sophie Pietri. Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, 1994. 315 p., ill.
- BROUDE, Norma, *et al.* *Gustave Caillebotte and the Fashioning of Identity in Impressionist Paris*. New Jersey, Rutgers University Press, 2002. 233 p., ill.
- COSANDIER, Juliane, *et al.* *Caillebotte : Au cœur de l'impressionnisme*. Catalogue d'exposition (Fondation de l'Hermitage, 24 juin – 23 octobre 2005). Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 2005. 191 p., ill.
- DARRAGON, Eric. *Caillebotte*. Paris, Flammarion, 1994. 158 p., ill.
- DARRAGON, Eric, *et al.* *Gustave Caillebotte*. Paris, Publications Nuit et Jour, 1994. 73 p., ill.
- DISTEL, Anne, *et al.* *Gustave Caillebotte : 1848-1894*. Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994 – 9 janvier 1995, The Art Institute of Chicago, 15 février – 28 mai 1995). Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994. 375 p., ill.
- DISTEL, Anne, *et al.* *Gustave Caillebotte, Urban Impressionist*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995. 351 p., ill.
- DRELL, Rima Reck. « Lumière de la ville, instant moderniste : Manet, Zola, Caillebotte, James », dans *Les Cahiers naturalistes*, Société littéraire des Amis d'Émile Zola et Éditions Grasset-Fasquelle, N° 67 (1993), 39^e année, p. 275-282.
- FONSMARK, Anne-Brigitte, *et al.* *Gustave Caillebotte*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2008. 139 p., ill.

GALERIE BRAME ET LORENCEAU. *Gustave Caillebotte, 1848-1894 ; dessins, pastels et peintures*. Paris, Brame & Lorenceau, 1998. 131 p., ill.

GOLDBERG, Itzhak. 2013. « La vision de la ville par les impressionnistes et par Caillebotte ». [En ligne], Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem. <www.bcrfj.revues.org/7059>, (page consultée le 04 mai 2014).

LEMOINE, Serge, dir. *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe*. Catalogue d'exposition (Musée Jacquemart-André, 25 mars – 11 juillet 2011, Musée National des Beaux-Arts du Québec, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012). Paris, Culturespaces, 2011. 239 p., ill.

LÉVÊQUE, Jean Jacques. *Gustave Caillebotte : l'oublié de l'impressionnisme, 1848-1894*. Paris, ACR Edition, 1994. 192 p., ill.

LIGHTSONE, Rosanne H. « Gustave Caillebotte's Oblique Perspective : A New Source for « Le Pont de l'Europe » ». *The Burlington Magazine*, vol. 136, No 1100 (Nov., 1994), p. 759-762.

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. Mise à jour en 2016. *The Art Institute of Chicago*. [En ligne]. <<http://www.artic.edu/collections/books/caillebotte-paintings-and-drawings-art-institute-chicago>>, (page consultée le 11 avril 2016).

VARNEDOE, Kirk. *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?* Paris, A. Biro, 1990. 314 p., ill.

VARNEDOE, Kirk. *Gustave Caillebotte*. Catalogue d'exposition (Houston Museum of Fine Arts, 22 octobre 1976 – 2 janvier 1977, Brooklyn Museum, 12 février – 24 avril 1977). Paris, A. Biro, 1988. 219 p., ill.

Sources sur l'impressionnisme

BLUNDEN, Maria. *Journal de l'impressionnisme*. Genève, Skira, 1970. 244 p., ill.

BRETTELL, Richard. *The Impressionist and the City : Pissarro's Series Painting*. New Haven, Yale University Press, 1992. 230 p., ill.

CARLES, Patricia. « L'Assommoir : une destruction impressionniste de l'espace descriptif ». *Les Cahiers naturalistes*, Société littéraire des Amis d'Émile Zola et Éditions Grasset-Fasquelle, N° 63 (1989), p. 117-125.

CLAY, Jean. *L'impressionnisme*. Milan, Hachette Réalités, 1984. 317 p., ill.

DISTEL, Anne. *Centenaire de l'impressionnisme*. Catalogue d'exposition (Grand Palais, 21 septembre – 24 novembre 1974). Paris, Secrétariat d'État à la culture, Éditions des Musées Nationaux, 1974. 277 p., ill.

- DURANTY, Louis-Edmond. *La nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. Caen, L'Échoppe, 1988 (1876). 50 p.
- DURET, Théodore. *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*. Paris, Floury, 1992 (1906). 194 p., ill.
- GRÉGOIRE, Stéphanie. *Plein air : les impressionnistes dans le paysage*. Paris, Hazan, 1993. 175 p., ill.
- HERBERT, Robert L. *L'impressionnisme : Les plaisirs et les jours*. Paris, Flammarion, 1988. 322 p., ill.
- ISAACSON, Joel et Jean-Paul BOUILLON. *The Crisis of Impressionism : 1878-1882*. Michigan, University of Michigan Museum of Art, 1980. 220 p., ill.
- MONNERET, Sophie. *Monet : His Life and Complete Works*. Stamford CT, Longmeadow Press, 1995. 123 p.
- REFF, Theodore. *The Notebooks of Edgar Degas : a Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections*. Oxford, Clarendon Press, 1976.
- REWALD, John. *Histoire de l'impressionnisme*. Paris, A. Michel, 1965. 380 p., ill., vol. 1.
- RIVIÈRE, Georges. *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*. Paris, Éditions Floury, 1938. 193 p.
- ROOS, Jane Mayo. *Early Impressionism and the French State : 1866 – 1874*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 320 p., ill.
- RUBIN, James H. *Impressionism and the Modern Landscape : Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*. Los Angeles, University of California Press, 2008. 239 p., ill.
- SMITH, Paul. *L'artiste impressionniste*. Paris, Flammarion, 1995. 175 p., ill.
- VENTURI, Lionello. *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres*. New York, Durand-Ruel, 1939. 464 p., ill., vol. 1.
- VENTURI, Lionello. *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres*. New York, Durand-Ruel, 1939. 354 p., ill., vol. 2.
- WILSON-BAREAU, Juliet. *Manet, Monet : La gare Saint-Lazare*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, Yale University Press, 1998. 209 p., ill.
- ZOLA, Émile. *Le bon combat : de Courbet aux impressionnistes : anthologie d'écrits sur l'art*. Paris, Hermann, 1974. 343 p.

Les écrivains devant l'impressionnisme. Textes réunis et présentés par Denis Riout. Paris, Macula, 1989. 446 p., ill.

L'impressionnisme et le paysage français. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985. 400 p., ill.

Sources sur Paris, la ville et les travaux urbanistiques d'Hausmann

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

AGULHON, Maurice, *et al.* *La ville de l'âge industriel : le cycle haussmannien*. Paris, Le Seuil, 1998. 730 p., ill.

BAZIN, Anaïs (DE RAUCOU). *L'époque sans nom, esquisses de Paris 1830-1833*. Paris, Alexandre Mesnier, 1833. 323 p.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris, Allia, 2003 (1939). 50 p.

CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, Le Seuil, 1996 (1980). 378 p.

CLARK, Timothy J. *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1999. 338 p., ill.

CLERGET, Yves, *et al.* « Le Paris d'Hausmann », dans *TDC : textes et documents pour la classe*. Paris, Centre national de documentation pédagogique, n° 693, (1^{er} avril au 15 avril 1995), p. 4-23.

DELVAU, Alfred. *Les Plaisirs de Paris*. Paris, Achille Faure, 1867. 299 p.

DUBY, Georges, dir. *Histoire de la France urbaine*. Paris, Seuil, 1980. T. 4, 665 p., ill.

DU CAMP, Maxime. *Paris : ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1869, vol. 1, 488 p.

FERRY, Jules. *Comptes fantastiques d'Hausmann*. Paris, A. Le Chevalier, 1868. 95 p.

FOURNEL, Victor. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris, Adolphe Delahays, 1858. 410 p.

GAMMAL, Jean EL. *Parcourir Paris du Second Empire à nos jours*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2001. 166 p., ill.

GEORGEL, Chantal. *La rue*. Paris, F. Hazan, 1986. 95 p., ill.

JULIA, Isabelle et Caroline MATHIEU. *Paris au temps des impressionnistes : 1848-1914*. Catalogue d'exposition (Chefs-d'œuvre du musée d'Orsay à la Salle Saint-Jean de l'Hôtel de ville de Paris, 12 avril – 30 juillet 2011). Paris, Skira Flammarion, 2011. 189 p, ill.

LAVEDAN, Pierre, *et al.* *L'œuvre du baron Haussmann : préfet de la Seine, 1853-1870*. Paris, Presses universitaires de France, 1954. 157 p., ill.

LÉON, Paul. *Paris : histoire de la rue*. Paris, La Taille douce, 1947, 229 p.

LOYER, François. *Paris XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*. Paris, Hazan, 1987. 478 p., ill.

MIQUEL, Pierre. *Paysage et société : 1800-1900*. Maurs-la-Jolie, Éditions de la Martinelle, 1985. 397 p., ill.

MONCAN, Patrice de. *Le Paris d'Haussmann*. Paris, Les Éditions du Mécène, 2009. 205 p., ill.

PAQUOT, Thierry (dir.). *Les faiseurs de villes : 1850-1950*. Genève, Infolio, 2010. 509 p.

PINÇONNAT, Crystel, *et al.* *Paris, cartographies littéraires*. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007. 439 p.

SAUGET, Stephanie. « Les séductions de Paris au XIX^e siècle vues des gares », dans *Hypothèses 2003 : Travaux de l'École doctorale d'histoire de l'université de Paris*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 119-131.

SIMMEL, George. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Paris, L'Herne, 2007. 59 p.

STIERLE, Karlheinz. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001. 630 p., ill.

SUTCLIFFE, Anthony. *The Autumn of Central Paris, the Defeat of Town Planning (1850-1970)*. Londres, Edward Arnold, 1970. 372 p.

Sources plus générales

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961 (1855). 1873 p.

BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, Éditions Nathan, 2000. 213 p.

BÉGUIN, François. « Les toits de Paris : Anatomie artistique d'un morceau de ville », dans *Les toits de Paris : de toits en toits*. Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1994, p. 235 à 251., ill.

- BOUILLON, Jean-Paul, *et al.* *La Promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris, Hazan, 1990, rééd. 2010. 433 p., ill.
- CHALLONS-LIPTON, Siulolovalò. *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat, 1867-1894*. Lewinston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2001. 200 p., ill.
- CHEVALIER, Arthur. *Étudiant photographe*. Paris, E. Lacroix, 1867. 246 p., ill.
- CRARY, Jonathan. *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 (1991). 233 p.
- EITNER, Lorenz. *La peinture en Europe au XIX^e siècle*. Paris, Hazan, 1993. 621 p., ill.
- FARTHING, Stephen. *Tout sur l'art : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*. Paris, Éditions France Loisirs, 2010. 576.
- FERRIER, Jean-Louis, dir. *L'aventure de l'art au XIX^e siècle*. Paris, Éditions du Chêne, 1991. 925 p., ill.
- FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la peinture française*. Paris, Denoël, 1990. 475 p., ill.
- FREDJ, Claire. *La France au XIX^e siècle*. Paris, Presse Universitaire de France, 2009. 303 p.
- GALASSI, Peter. *Before Photography : Painting and the Invention of Photography*. New York, Museum of Modern Art, 1981. 151 p., ill.
- GARCIN, Laure. *J.J. Grandville, révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement*. Paris, Losfeld, 1970. 255 p., ill.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *L'art et l'illusion*. Paris, Gallimard, 1996 (1960). 385 p., ill.
- GRANDVILLE, Jean-Jacques. *Un autre monde : transformations, visions, incarnations ... et autres choses*. Paris, H. Fournier, 1844. 295 p., ill.
- HABERMAS, Jürgen. « La modernité : un projet inachevé ». *Critique*, vol. 37, No 413 (Octobre 1981), p. 950-967.
- HARRISON, Charles. *Art in Theory, 1815-1900 : An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts, Blackwell Publishing, 1998. 1097 p.
- HUYGHE, René. *La relève du réel : la peinture française au XIX^e siècle : impressionnisme, symbolisme*. Paris, Flammarion, 1974. 478 p., ill.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Écrits sur l'art, 1867-1905*. Paris, Bartillat, 2006. 594 p., ill.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *L'art moderne*. Paris, Plon, 1908 (1883). 301 p.

- KAHN, Gustave. *L'esthétique de la rue*. Paris, Infolio éditions, 2008 (1900). 214 p.
- LAMPE, Angela. *Vues d'en haut*. Catalogue d'exposition, (Centre Pompidou-Metz, 18 mai au 7 octobre 2013). Paris, Metz, 2013. 429 p., ill.
- LEMOINE, Bertrand. *La France du XIX^e siècle*. Paris, Éditions de La Martinière, 1993. 197 p., ill.
- LUCBERT Françoise et Richard SHRYOCK (dir.). *Gustave Kahn, un écrivain engagé*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. p. 312 p.
- MILANI, Raffaele. « L'idée du paysage dans les catégories esthétiques ». *Horizons philosophiques*, vol. 11, n° 1 (automne 2000), 99-123 p.
- RENONCIAT, Annie. « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*. Paris, ACR : Vilo, 1985. p. 230 à 253.
- ROUILLÉ, André. *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris, Gallimard, 2005. 704 p., ill.
- ROUSSEAU, Éloi. *Les plus belles œuvres de Vallotton*. Paris, Larousse, 2013. 127 p., ill.
- RÜMELIN, Christian. *Félix Vallotton : de la gravure à la peinture*. Genève, Musée d'art et d'histoire, 2010. 159 p., ill.
- SMITH, Bernard. « Modernity and the Formalesque », dans *In Visible Touch : Modernism and Masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997. p. 173-183.
- THIRION, Yvonne. « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13, n° 13 (1961), p. 117-130.
- VALVERDE, Isabel. *Moderne/modernité : deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994. 466 p.
- ZOLA, Émile. *Œuvres complètes. Œuvres critiques III*. Paris, Cercle du livre précieux, 1966 (1885). 1105 p., vol. 12.

Dictionnaires et encyclopédies

- DENVIR, Bernard. *The Thames and Hudson Encyclopedia of Impressionism*. London, Thames and Hudson, 1990. 240 p., ill.
- LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Genève, Slatkine, rééd. 1982 (1867). T. II, vol. 2, 1. 750 p.

MONNERET, Sophie. *L'impressionnisme et son époque : dictionnaire international*. Paris, R. Laffont, 1987. 997 p., vol. 1.

MONNERET, Sophie. *L'impressionnisme et son époque : dictionnaire international*. Paris, R. Laffont, 1987. 1178 p., vol. 2.

Dictionnaire de la peinture. Paris, Larousse, 2003. 1134 p., ill.

Encyclopédie de l'art. Paris, Livre de poche, 1991. 1336 p., ill.

The Grove Dictionary of Art : From Renaissance to Impressionism : Styles and Movements in Western art 1400-1900. New York, St. Martin's Press, 2000. 377 p., ill.

FIGURES

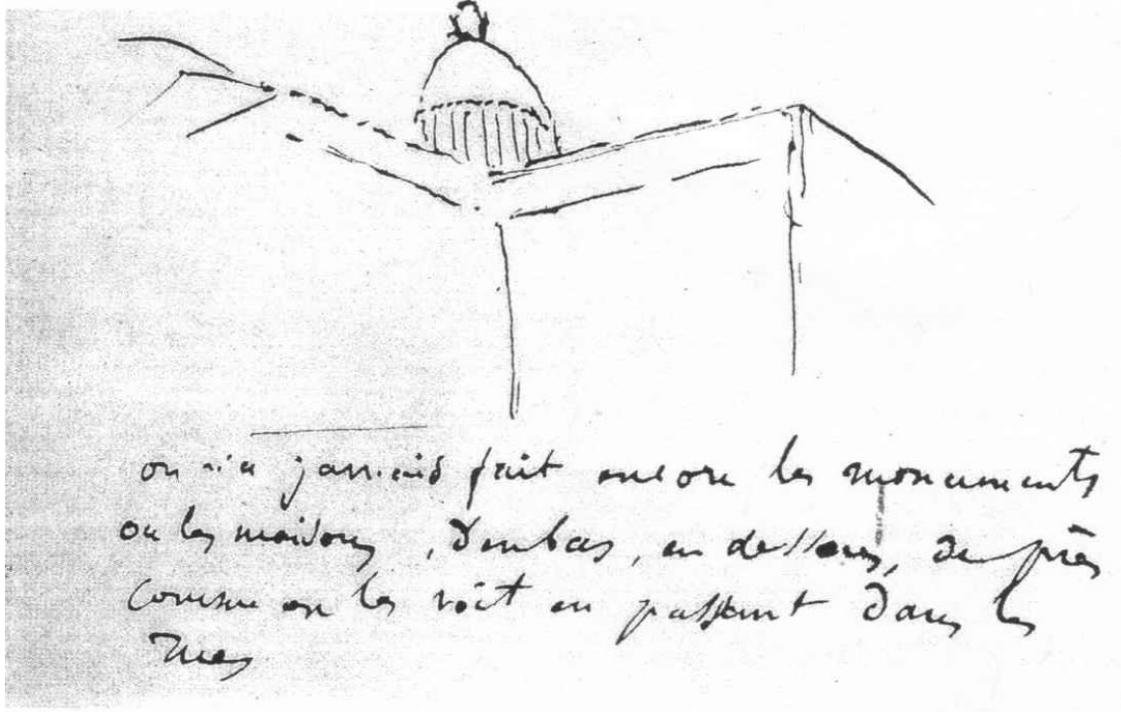


Figure 1

Edgar DEGAS. *Croquis du Panthéon*. Vers 1879.

Croquis à main levée. Carnet personnel (p. 196 de son carnet 30) : dimensions inconnues. s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 240).



Figure 2

Gustave CAILLEBOTTE. *Rue de Paris, temps de pluie*. 1877.

Huile sur toile : 212 x 276 cm.

Chicago, The Art Institute of Chicago.

(illustration tirée de The Art Institute of Chicago, *The Art Institute of Chicago*), [En ligne], <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/20684>>, (page consulté 13 janvier 2012).



Figure 3

Gustave CAILLEBOTTE. *La Place Saint-Augustin, temps brumeux*. 1878.

Huile sur toile : 54 x 65 cm.

Paris, Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 111).



Figure 4

Gustave CAILLEBOTTE. *La Caserne de la Pépinière*. 1878

Huile sur toile : 54 x 65 cm.

Paris, Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 113).



Figure 5

Gustave CAILLEBOTTE. *Le Pont de l'Europe*. 1876.

Huile sur toile : 124,7 x 180,6 cm.

Genève. Musée du Petit Palais.

(illustration tirée de Anne-Brigitte FONSMARK *et al.*, *Gustave Caillebotte*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 57).

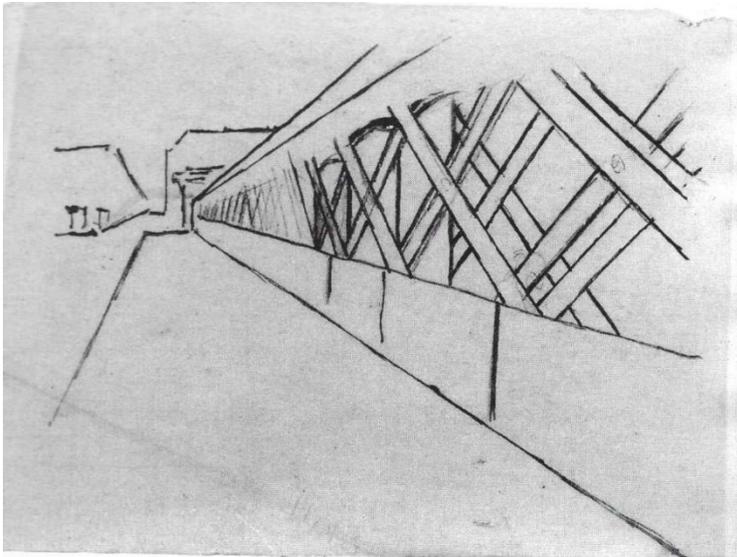


Figure 6

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Le Pont de l'Europe : mise en place de l'architecture et de la perspective.* s.d. [1876].

Mine de plomb et encre sur papier calque : 12,4 x 16,4 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 74).

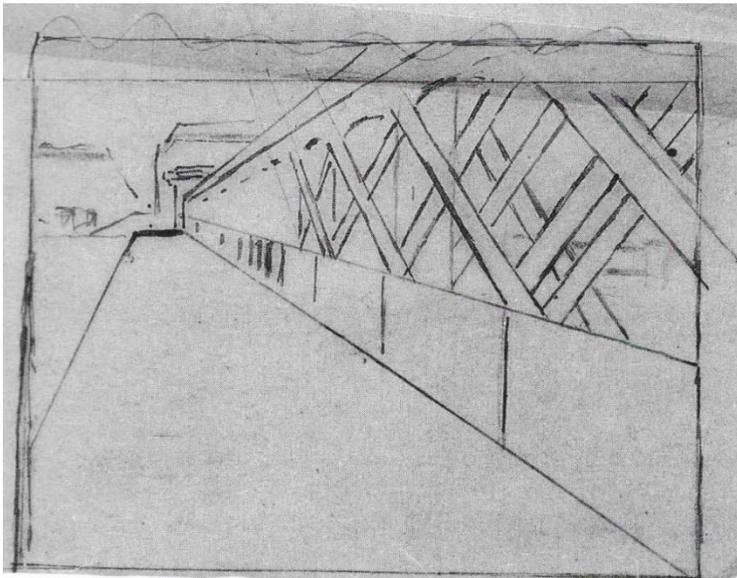


Figure 7

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Le Pont de l'Europe : mise en place de l'architecture et de la perspective.* s.d. [1876].

Mine de plomb et encre sur papier calque : 13,8 x 19,9 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 74).



Figure 8

Gustave CAILLEBOTTE. *Le Pont de l'Europe, esquisse*, s.d. [1876].

Huile sur toile. 82 x 120 cm.

Buffalo. Allbright-Knox Art Gallery.

(illustration tirée de Marie BERHAUT, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et des pastels*, Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 82).



Figure 9

Gustave CAILLEBOTTE. *Le Pont de l'Europe, esquisse*, s.d. [1876].

Huile sur toile. 32 x 45 cm.

Rennes. Musée des beaux-arts.

(illustration tirée de Marie BERHAUT, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et des pastels*, Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 82).

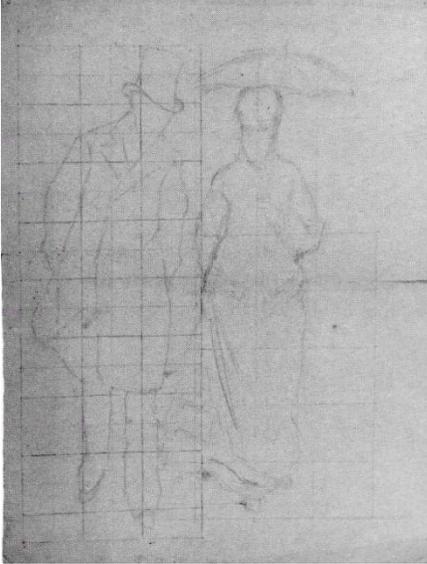


Figure 10

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Le Pont de l'Europe : homme au chapeau haut-de-forme et femme à l'ombrelle*. s.d. [1876].

Mine de plomb : 61 x 47,7 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 76).

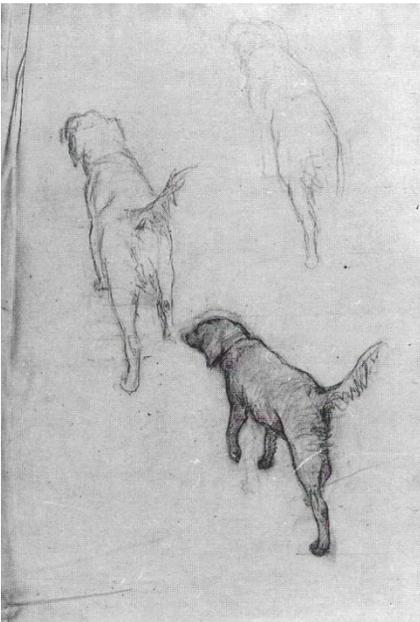


Figure 11

Gustave CAILLEBOTTE. *Études pour Le Pont de l'Europe : chien vu d'en haut par derrière (trois fois)*. s.d. [1876].

Mine de plomb : 47 x 31,5 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 78).

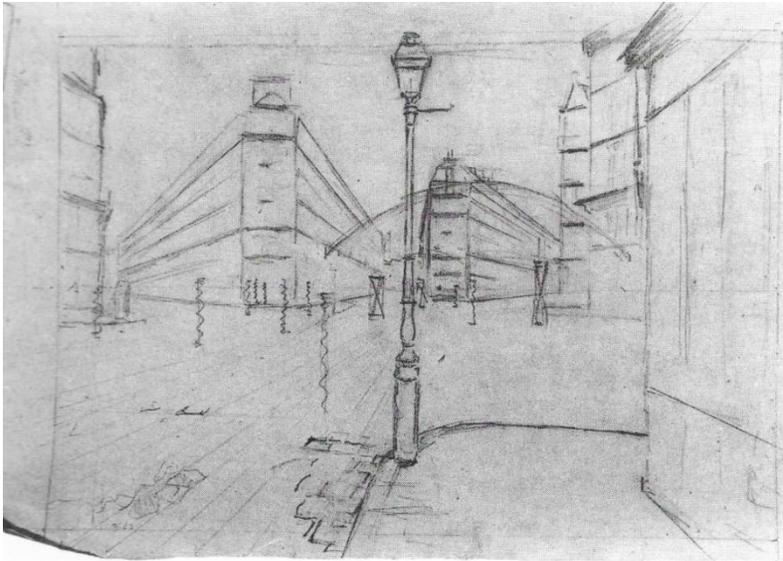


Figure 12

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : mise en place de l'architecture et de la perspective.* s.d. [1877].

Mine de plomb : 30 x 46 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 90).

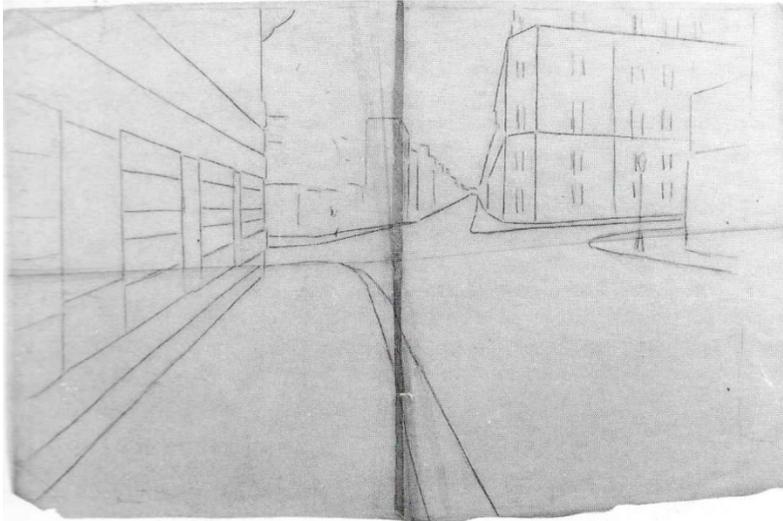


Figure 13

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : carrefour en perspective.* s.d. [1877].

Mine de plomb : 62 x 92,5 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 90).

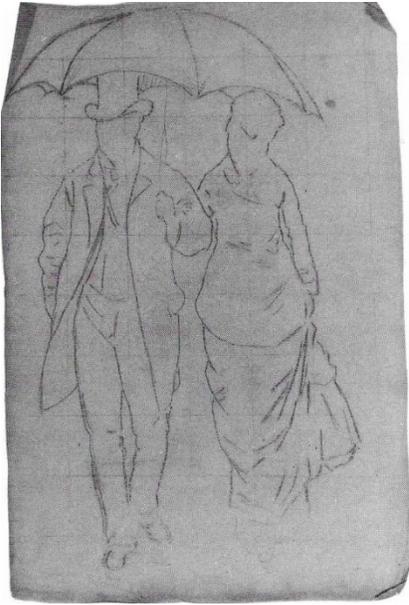


Figure 14

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : couple sous un parapluie*. s.d. [1877].

Mine de plomb : 46,7 x 30,7 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 92).



Figure 15

Gustave CAILLEBOTTE. *Études pour Rue de Paris, temps de pluie : deux hommes au parapluie*. s.d. [1877].

Mine de plomb : 46,5 x 29,2 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 94).



Figure 16

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : homme au parapluie.* s.d. [1877].

Mine de plomb : 45,1 x 39,2 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 94).



Figure 17

Édouard MANET. *Chemin de fer.* 1873.

Huile sur toile : 92,9 x 112 cm.

National Gallery of Art.

(illustration tirée de National Gallery of Art, *National Gallery of Art*), [En ligne], <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43624.html>>, (page consultée le 15 décembre 2011).



Figure 18

Gustave CAILLEBOTTE. *Peintres en bâtiment*. 1877.

Huile sur toile : 89,2 x 116,2 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 85).

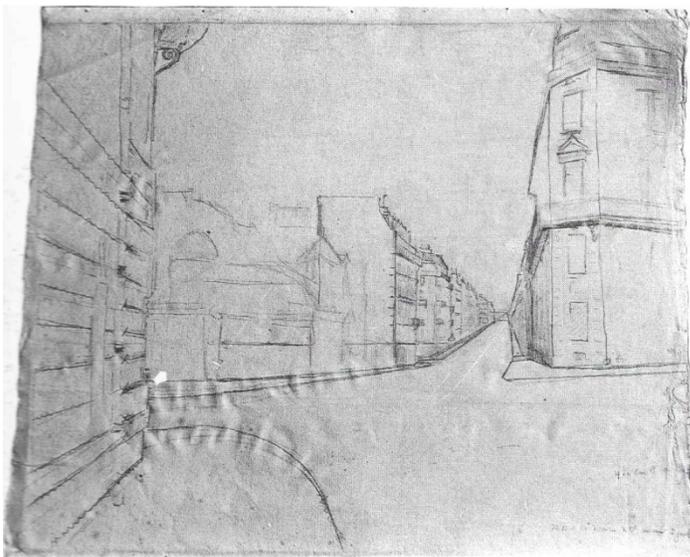


Figure 19

Gustave CAILLEBOTTE. *Étude pour Rue de Paris, temps de pluie : carrefour en perspective*. s.d. [1877].

Mine de plomb : 43,2 x 47 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 90).



Figure 20

Albrecht ALTDORFER. *La Bataille d'Issus : victoire d'Alexandre sur le roi des Perses Darius*. 1529.

Huile sur bois : 158,4 x 120,3 cm.

Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

(illustration tirée de Alte Pinakothek, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*), [En ligne], <<http://www.pinakothek.de/albrecht-altdorfer>>, (page consultée le 09 juillet 2014).



Figure 21

Pieter BRUEGEL. *La Chute d'Icare*. Vers 1558.

Huile sur bois : 73,5 x 112 cm.

Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(illustration tirée de Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*), [En ligne], <<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-dicare?artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>>, (page consultée le 11 juillet 2014).

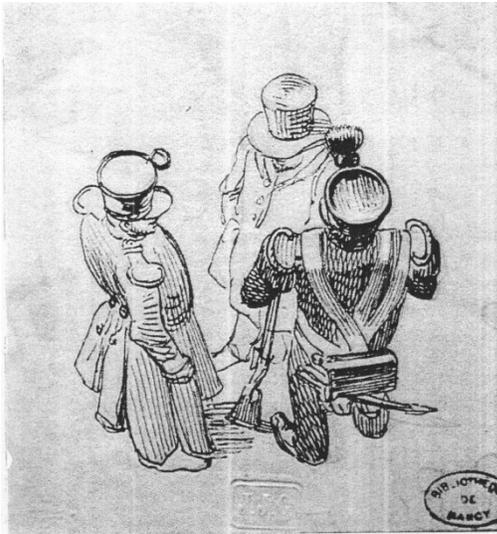


Figure 22

Jean-Jacques GRANDVILLE. *Passants vus d'en haut*. s.d.

Dessin à la plume : dimensions inconnues.

s.l.

(illustration tirée de Annie RENONCIAT, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 239).

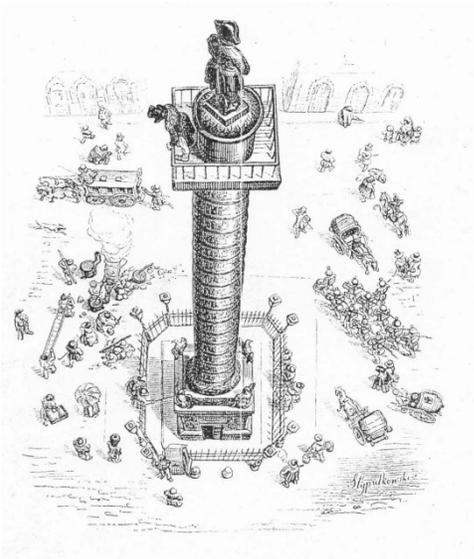


Figure 23

Jean-Jacques GRANDVILLE. Dessin pour *Un autre Monde, VI*. s.d.

Dessin : dimensions inconnues.

s.l.

(illustration tirée de Annie RENONCIAT, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 240).

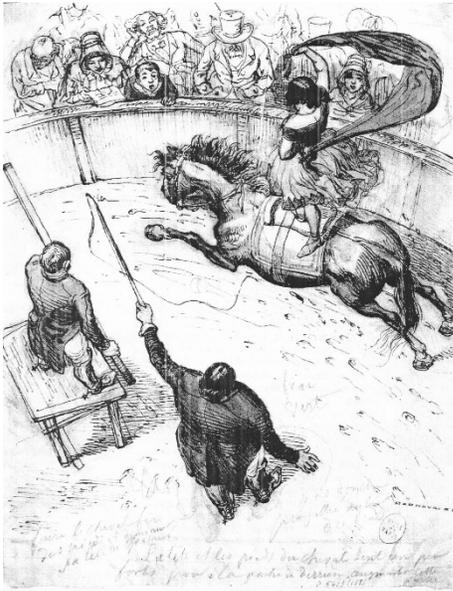


Figure 24

Jean-Jacques GRANDVILLE. Dessin pour *La terre en plan, Un autre monde, V. s.d.*

Dessin à la plume et à l'aquarelle : dimensions inconnues.

Paris. Musée Carnavalet

(illustration tirée de Annie RENONCIAT, « 1843-1844 – Les mensonges du jour », dans *La vie et l'œuvre de J.J. Grandville*, Paris, ACR : Vilo, 1985, p. 244).



Figure 25

Félix NADAR. *Vue aérienne de Paris, prise de la nacelle d'un ballon.* 1859.

Collodion humide : dimensions inconnues.

s.l.

(illustration tirée de Maria BLUNDEN, *Journal de l'impressionnisme*, Genève, Skira, 1970, p. 63).



Figure 26

James WALLACE BLACK et Samuel ARCHER KING. *Sans titre (Émulsion craquelée. Photographie aérienne de Providence Rhode Island depuis un ballon)*. 1860.

Épreuve sur papier albuminé : 25 x 19,7 cm.

New York. The Museum of Modern Art.

(illustration tirée de The Museum of Modern Art, *The Museum of Modern Art*), [En ligne], <<http://www.moma.org/collection/works/57657>>, (page consultée le 20 mai 2015).



Figure 27

Robert DELAUNAY. *La Flèche de Notre-Dame*. 1909.

Aquarelle et crayon graphite marouflé sur toile : 65 x 45,7 cm.

Grenoble. Musée de Grenoble.

(illustration tirée de Angela LAMPE, *Vues d'en haut*, Paris, Metz, 2013, p. 80).



Figure 28

Jackson POLLOCK. *Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red)*. 1948.
Peinture sur papier marouflé sur toile : 61 x 80 cm.
Paris. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
(illustration tirée de Angela LAMPE, *Vues d'en haut*, Paris, Metz, 2013, p. 46).



Figure 29

Yann ARTHUS-BERTRAND. *Vol de flamants roses au-dessus de formations cristallines du lac Magadi, Kenya*. 2011.
Tirage sur papier satiné contrecollé sur Dibond (Panneau Composite Aluminium) : 80 x 120 cm.
Collection du photographe.
(illustration tirée de Angela LAMPE, *Vues d'en haut*, Paris, Metz, 2013, p. 387).



Figure 30

Gustave CAILLEBOTTE. *Rue Halévy, vue d'un sixième étage*. 1878.

Huile sur toile : 59,7 x 73,3 cm.

New York. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 115).



Figure 31

Claude MONET. *Boulevard des Capucines*. 1873-1874.

Huile sur toile : 79,4 x 59 cm.

Moscou. Le musée des Beaux-Arts Pouchkine.

(illustration tirée de Robert L. HERBERT, *L'impressionnisme : Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1988, p. 15).



Figure 32

Pierre-Auguste RENOIR. *Les Grands Boulevards*. 1875.

Huile sur toile : 52,1 x 63,5 cm.

Philadelphie. Philadelphia Museum of Art.

(illustration tirée de Philadelphia Museum of Art, *Philadelphia Museum of Art*), [En ligne], <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/82739.html?mulR=1172574339|27>>, (page consultée le 6 février 2012).

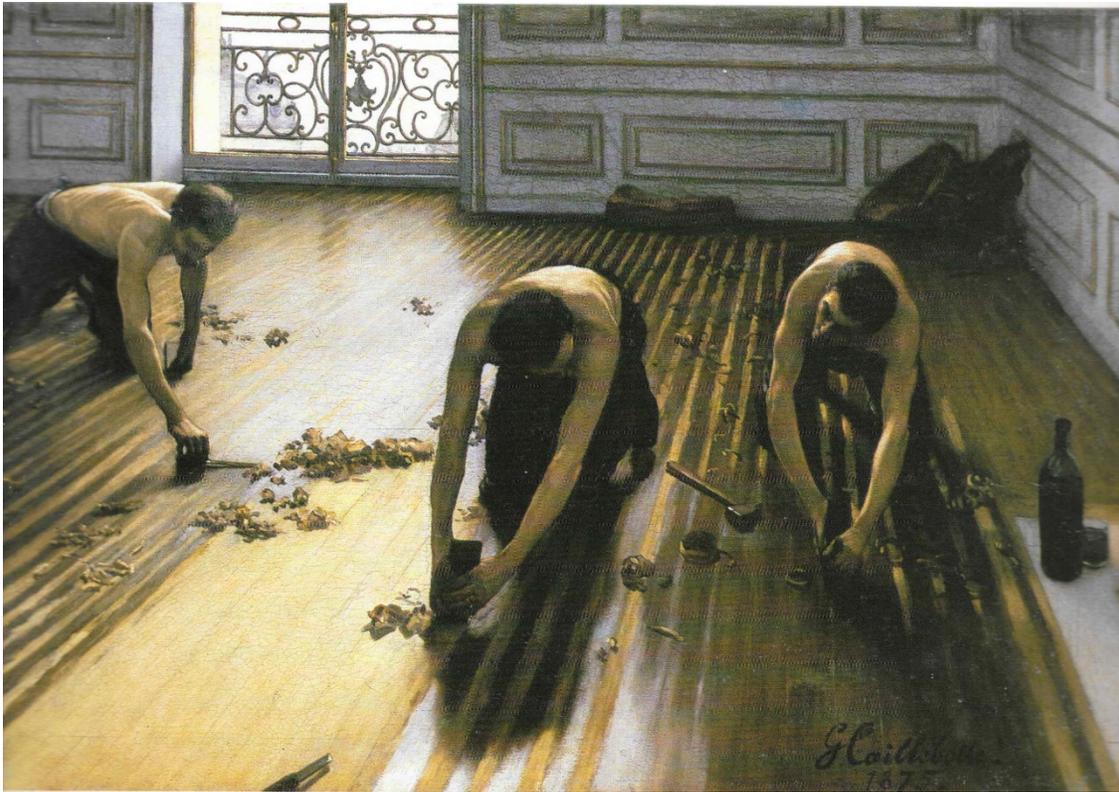


Figure 33

Gustave CAILLEBOTTE. *Raboteurs de parquet*. 1875.

Huile sur toile : 100,6 x 145 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 55).



Figure 34

Claude MONET. *Un coin d'appartement*. 1875.

Huile sur toile : 81,5 x 60,5 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(illustration tirée de Karin SAGNER, *Monet*, Paris, Taschen, 2010, p. 2).



Figure 35

Pierre-Auguste RENOIR. *Madame Victor Chocquet*. 1875.

Huile sur toile : 75 x 60 cm.

Stuttgart. Staatsgalerie.

(illustration tirée de Staatsgalerie Stuttgart, *Staatsgalerie Stuttgart*) , [En ligne],

<http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik_e/19j_rundg.php?id=11>, (page consultée le 25 juin 2105).



Figure 36

Gustave CAILLEBOTTE. *Vue de toits (effet de neige)*. 1878.

Huile sur toile : 65,1 x 81 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 116).



Figure 37

Gustave CAILLEBOTTE. *Un refuge, boulevard Haussmann*. Vers 1880.

Huile sur toile : 81 x 101 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 147).



Figure 38

Gustave CAILLEBOTTE. *Boulevard vu d'en haut*. 1880.

Huile sur toile : 65 x 54 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 151).



Figure 39

Gustave CAILLEBOTTE. *Intérieur d'atelier avec poêle*, vers 1872-1874.

Huile sur toile. 81 x 65 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 51).



Figure 40

Ando HIROSHIGE. *Le pont Yatsumi no hashi*. 1856.

Estampe sur bois : 36 x 23,3 cm.

New York. Museum Brooklyn.

(illustration tirée de Museum Brooklyn, *Museum Brooklyn*), [En ligne],

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121676/Yatsumi_Bridge_No._45_from_One_Hundred_Famous_Views_of_Edo?referring-q=Ando+HIROSHIGE+bridge+Yatsumi+no+hashi>, (page consultée le 16 mars 2015).



Figure 41

Ando HIROSHIGE. *Pin blanc à Ueno*. 1857.

Xylographie polychrome : 37,5 x 25,4 cm.

New York. Museum Brooklyn.

(illustration tirée de Museum Brooklyn, *Museum Brooklyn*), [En ligne],

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121703/Moon_Pine_Ueno_No._89_from_One_Hundred_Famous_Views_of_Edo>, (page consultée le 16 mars 2015).



Figure 42

Claude MONET. *La Japonaise*. 1875.

Huile sur toile : 231 x 142 cm.

Boston. Museum of Fine Arts.

(illustration tirée de Museum of Fine Arts Boston, *Museum of Fine Arts Boston*), [En ligne], <<http://www.mfa.org/collections/object/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume-33556>>, (page consultée le 15 mars 2015).



Figure 43

Kitagawa UTAMARO. *Une coquette*. Vers 1792-1793.

Xylographie en couleurs et mica : 37,5 x 24,5 cm.

Tokyo. Musée national.

(illustration tirée de Stephen FARTHING, *Tout sur l'art : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Éditions France Loisirs, 2010, p. 238).



Figure 44

Gustave CAILLEBOTTE. *Le Pont de l'Europe, variante*. Vers 1876-1877.

Huile sur toile : 105 x 131 cm.

Fort Worth. Kimbell Art Museum.

(illustration tirée de Kimbell Art Museum, *Kimbell Art Museum*), [En ligne],

<<https://www.kimbellart.org/exhibition/gustave-caillebotte-painters-eye>>, (page consultée le 4 avril 2015).



Figure 45

Camille PISSARRO. *Boulevard Montmartre par un matin d'hiver*. 1897.

Huile sur toile : 64,8 x 81,3 cm.

New York. Metropolitan Museum of Art.

(illustration tirée de The Metropolitan Museum of Art, *The Metropolitan Museum of Art*),

[En ligne], <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437310>>,

(page consultée le 28 juin 2012).



Figure 46

László MOHOLY-NAGY. *Berlin vu de la tour de la T.S.F.*. 1928.

Épreuve gélatino-argentique collée sur carton : 24,5 × 18,9 cm.

Paris. Centre Pompidou, musée national d'art moderne.

(illustration tirée de Centre Pompidou-Metz, *Centre Pompidou-Metz*), [En ligne],

<<http://www.centrepompidou-metz.fr/laszlo-moholy-nagy-vue-de-berlin-depuis-la-tour-de-la-radio-1928>>, (page consultée le 5 janvier 2014).

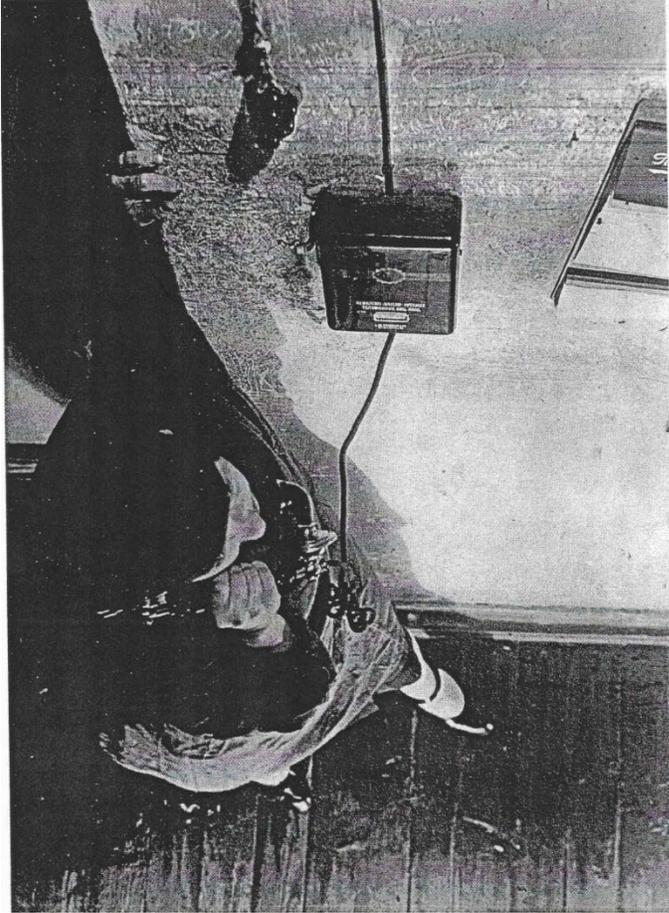


Figure 47

Alexandre RODTCHENKO. *Au téléphone*. 1928.

Tirage au gélatino-bromure d'argent : 39,4 x 29,2 cm.

New York. The Museum of Modern Art.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 257).

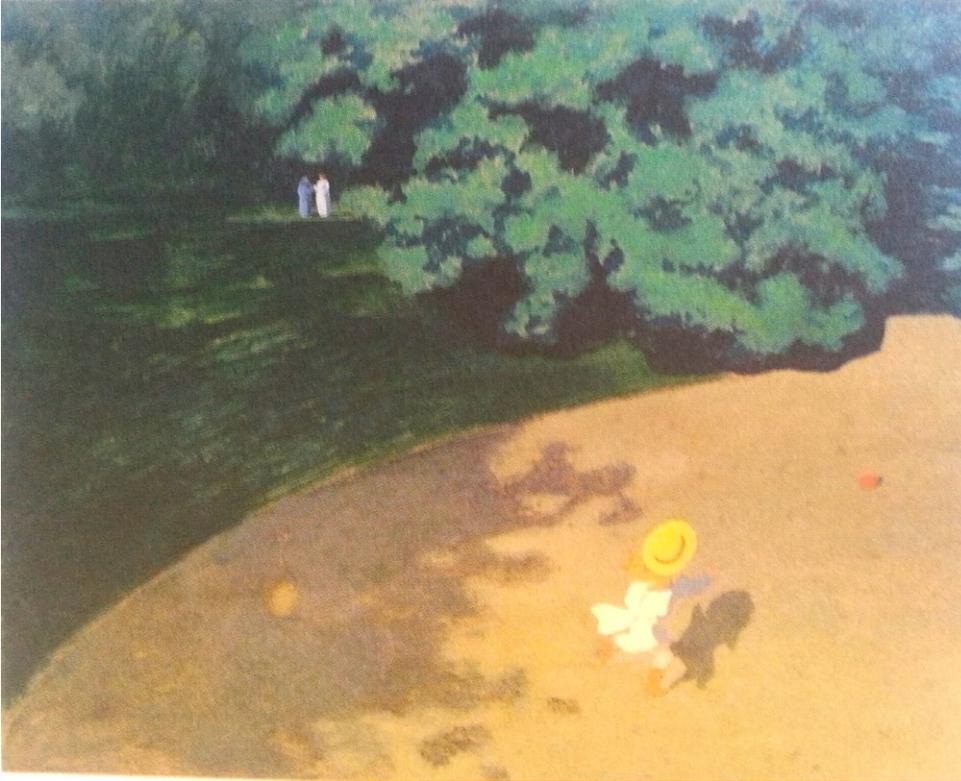


Figure 48

Félix VALLOTTON. *Le ballon*, 1899.

Huile sur carton collé sur bois. 48 x 61 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(illustration tirée de tirée de Christian RÜMELIN, *Félix Vallotton : de la gravure à la peinture*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2010, p. 18).



Figure 49

Gustave CAILLEBOTTE. *Homme au balcon, boulevard Haussmann*. 1880.

Huile sur toile : 117 x 90 cm.

Suisse. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 145).



Figure 50

Gustave CAILLEBOTTE. *Un balcon, boulevard Haussmann*. 1880.

Huile sur toile : 67,9 x 61 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 143).



Figure 51

Gustave CAILLEBOTTE. *Un balcon à Paris*. Vers 1880-1881.

Huile sur toile : 55,2 x 39 cm.

s.l.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 154).



Figure 52

Gustave CAILLEBOTTE. *Boulevard des Italiens*. Vers 1880.

Huile sur toile : 54 x 65 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 156).



Figure 53

Gustave CAILLEBOTTE. *Vue prise à travers un balcon*. 1880.

Huile sur toile : 65 x 54 cm.

Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 153).

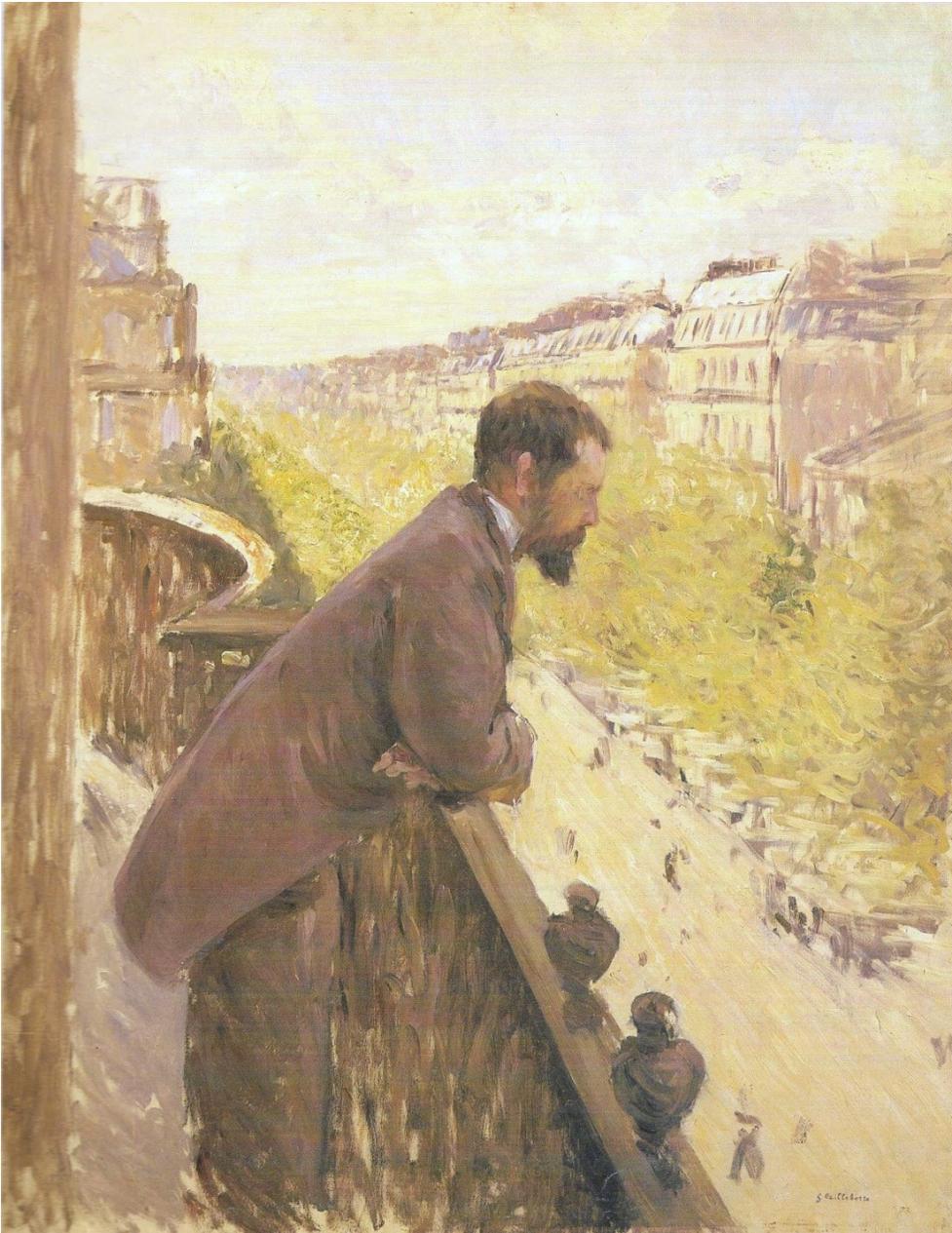


Figure 54

Gustave CAILLEBOTTE. *Homme au balcon*. Vers 1880.

Huile sur toile : 116 x 90 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 141).



Figure 55

Edouard MANET. *Le balcon*. Vers 1868-1869.

Huile sur toile : 170 x 124,5 cm.

Paris. Musée d'Orsay.

(illustration tirée de Jean-Louis FERRIER, dir., *L'aventure de l'art au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du chêne, 1991, p. 575).



Figure 56

Gustave CAILLEBOTTE. *Boulevard Haussmann, effet de neige*. Vers 1880.

Huile sur toile : 66 x 81 cm.

Paris. Collection particulière.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, Paris, A. Biro, 1988, p. 152).

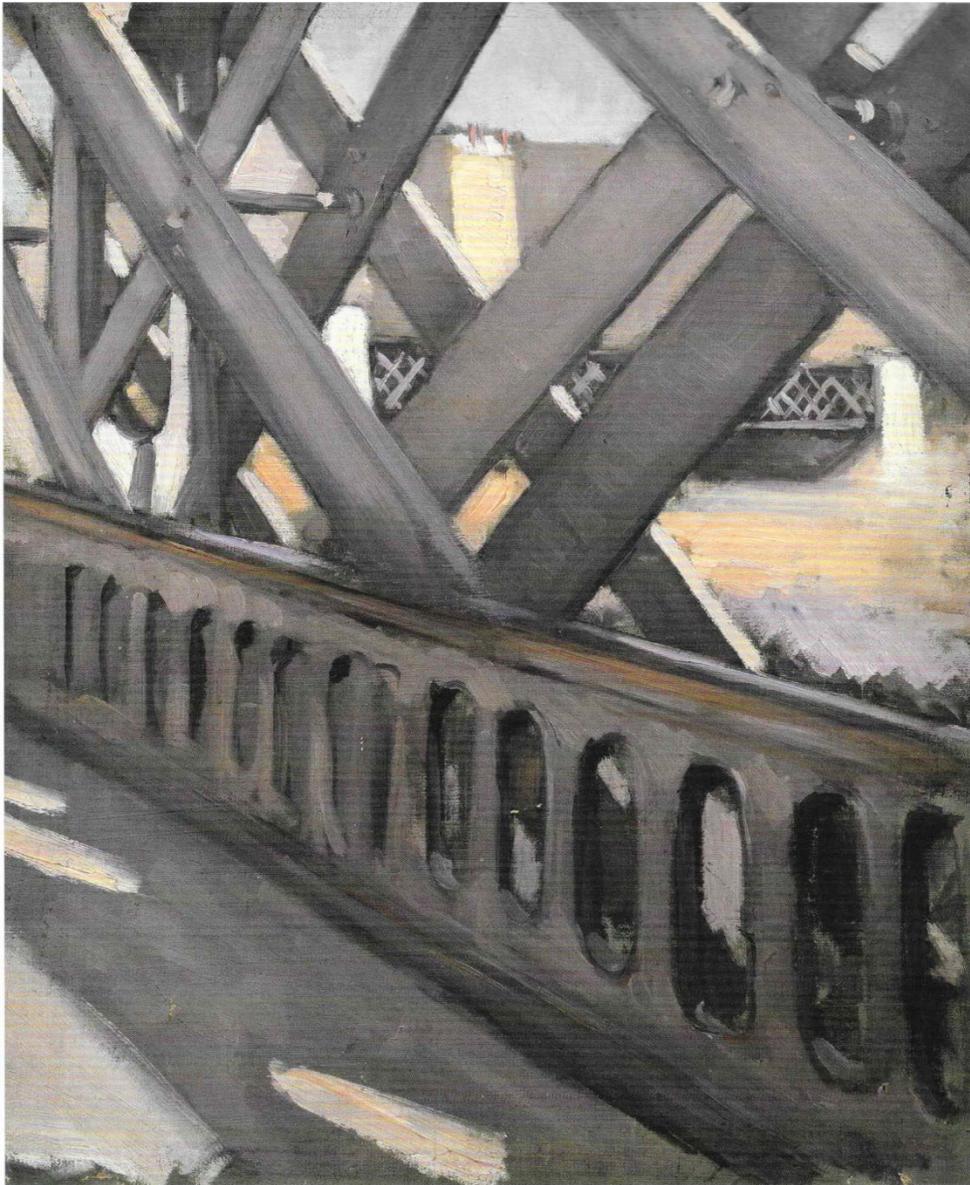


Figure 57

Gustave CAILLEBOTTE. *Le Pont de l'Europe, étude partielle*. 1876.

Huile sur toile : 56 x 46 cm.

Collection privée.

(illustration tirée de Anne-Brigitte FONSMARK *et al.*, *Gustave Caillebotte*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 59).

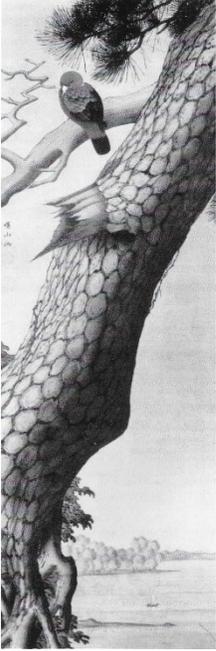


Figure 58

Satake SHOZAN. *Pin avec oiseau exotique*. Avant 1785.

Peinture sur soie : 173 x 58 cm.

Shoji Heizo, Akita.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 63).

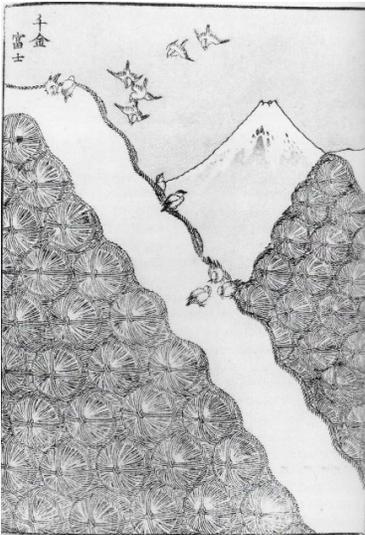


Figure 59

Katsushika HOKUSAI. *Montagnes de la richesse*. Série des *Cents vues du mont Fuji*. 1834-1847.

Xylographie. 18,4 x 12,7 cm.

New York. New York Public Library. Collection Spencer.

(illustration tirée de Kirk VARNEDOE, *Au mépris des règles : en quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, A. Biro, 1990, p. 66).