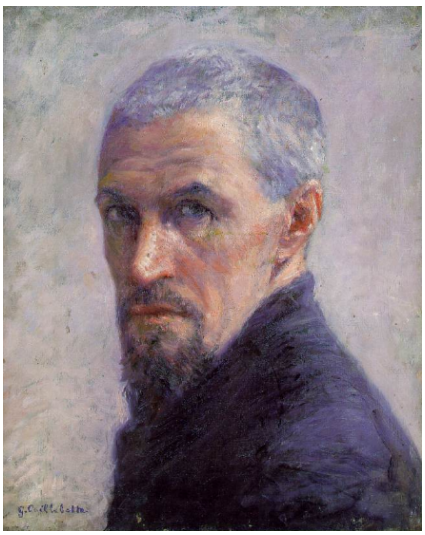
atelier et collection d'artistes :

HENRY LEROLLE & GUSTAVE CAILLEBOTTE



Autoportrait, Gustave Caillebotte
Paris, musée d'Orsay

L'appartenance à un même milieu social, un mode de vie similaire, des relations artistiques très ouvertes, ont certainement compté pour ces deux peintres presque contemporains : Gustave Caillebotte est né le 19 août 1848, Henry Lerolle le 4 octobre de la même année. Caillebotte décèdera beaucoup plus tôt le 21 février 1894, Lerolle le 22 avril en 1929.

On cite chez l'un comme chez l'autre un goût de la collection dont ont profité leurs relations, leur passion pour la musique de leur temps au point que l'on pourrait croire à une forme de gémellité. On verra dans les lignes qui suivent que cette apparence n'est que de pure forme et que leurs mérites, indéniables pour l'un comme pour l'autre, sont fort différents.

Sur le compte de leur ressemblance, on peut évoquer leur état d'esprit et la peinture qu'ils ont pratiquée, ouverts aux novations de leur époque mais néanmoins attachés aux méthodes que leurs maîtres leur avaient enseignées. La place du dessin est de ce point de vue marquante. Dans une lettre, Henry Lerolle évoque la création de son *Orgue*, l'une de ses œuvres les plus célèbres, aujourd'hui aux Etats-Unis.

Il rappelle que l'idée du tableau lui était venue à l'occasion d'une déambulation dans les rues de Paris et qu'il avait noté à l'aide de quelques croquis les idées auxquelles il tenait. Puis il avait recherché les lignes de force de sa composition avant de trouver le décor qui pourrait lui servir. Les églises historiques ne l'intéressent pas en raison de l'importance de leur architecture - ce n'était pas son sujet - et c'est la raison pour laquelle il s'arrête sur l'église Saint-François-Xavier, proche de son domicile, une construction moderne qui ne présentait aucun intérêt, d'après lui. On peut comprendre que la neutralité de son décor ne pouvait nuire à l'œuvre qu'il voulait concevoir et réaliser.

Plus loin, Lerolle évoque les éléments de la composition qu'il travaille en propre avant d'aboutir à un dessin définitif, dont il dit qu'il était aussi beau qu'un tableau. On imagine que cette préparation avait été faite dans son atelier, installé au deuxième étage de la maison qu'il avait fait construire par l'architecte Guadet après son mariage et qui occupait tout le second étage de la construction, soit plus du tiers de la surface.

Cette méthode, académique, correspond à l'enseignement dispensé par l'Ecole des Beaux-Arts, comme aux principes auxquels l'Académie des Beaux-Arts était elle-même attachée. En ce sens, Henry Lerolle demeurait un peintre traditionnel et ne se distinguait pas des peintres officiels qui exposaient chaque année au salon.

Gustave Caillebotte, *Périssoires,*
1878, Washington, National Gallery

On a longtemps cru que son compère avait rompu avec cet apprentissage et que sa fréquentation des Impressionnistes l'avait amené, comme ses amis, à peindre sur le motif. Ses plus célèbres tableaux comme la série de ses *Périssoires* ne pouvait avoir été créée dans le secret d'un atelier et témoignait au contraire d'une vibration lumineuse qui ne le devait qu'à une peinture d'extérieur.

La redécouverte tardive de l'œuvre de Gustave Caillebotte - elle ne date que de la fin du XXe siècle - explique probablement cette approximation.
On s'aperçoit en fait qu'il n'en est rien et que le peintre d'Yerres n'avait jamais rompu avec sa formation d'origine.

Bien que né dans une famille bourgeoise et industrieuse, Gustave Caillebotte reçoit le consentement de son père pour se lancer dans la carrière ou plutôt l'aventure artistique. Il est formé par Léon Bonnat qui lui apprend le dessin, puis rentre à l'Ecole des Beaux-Arts. Même s'il n'y reste pas plus d'un an, l'itinéraire est des plus classiques. Pour parfaire cette formation, le père de Caillebotte lui organise un voyage en Italie en 1872 en espérant peut-être qu'il y découvre les plus beaux Raphaël et fait construire au sommet de l'immeuble qu'il possède rue de Miromesnil un atelier qu'il destine à son fils.

Dans la propriété qu'il achète à Yerres en 1860, le jeune apprenti trouve également un atelier comme on en rencontre dans toutes les maisons de bonne famille. Ces indices montrent que Gustave Caillebotte a été, lui aussi, formé dans la tradition académique et l'on pensait, comme nombre de ses amis, qu'il avait rompu avec ce que cette formation impliquait.

Bien que publié en 1990 par Jean Chardeau, un ouvrage avait pourtant recensé les dessins de Gustave Caillebotte conservés dans sa famille. Curieusement, cette publication n'a pas été retenue dans les milieux autorisés, peut-être parce qu'elle ne respectait pas les canons de l'édition scientifique et que chaque dessin reproduit ne faisait pas l'objet de commentaires savants. L'ouvrage a pourtant le mérite de rassembler, par titre d'œuvre, tous les dessins préparatoires qui l'ont précédée. On peut donc suivre le processus créateur et comprendre comment la composition prend forme, peu à peu. Leur nombre permet, pour les principaux tableaux de Gustave Caillebotte, de voir une même méthode en pratique et ce jusqu'aux dernières peintures réalisées par ce dernier, alors qu'il réside au Petit-Gennevilliers.

Une expérience récente nous a permis d'étudier en particulier ce processus pour *Les Raboteurs de parquet* l'un de ses premiers tableaux et celui que la critique avait retenue comme l'un des plus intéressants de l'artiste, bien plus que le non moins célèbre *Pont de l'Europe*.

Les Raboteurs de parquet 1875, Gustave Caillebotte
musée d'Orsay

On pourrait reprendre à son compte le commentaire d'Henry Lerolle à propos de son "*Orgue"* et y retrouver ce même travail d'élaboration.
La ressemblance ne s'arrête pas là. S'agissant d'une œuvre recomposée, on ne peut croire qu'elle ait été peinte dans l'église Saint-Francois-Xavier.

Pour *Les Raboteurs de parquet*, de nombreux spécialistes ont affirmé que la composition avait été peinte "sur le motif" alors que ces ouvriers préparaient les appartements de la famille Caillebotte dans leur nouvel immeuble. Non seulement la chronologie l'interdit, mais le fait qu'une deuxième version de la composition, postérieure d'un an, ait fait l'objet d'autant d'études dessinées, montre l'impossibilité de reproduire les mêmes raboteurs.

C'est donc dans le cadre de son atelier que le peintre a progressivement mis en forme son sujet, avec une application et un soin particulier porté sur la mise en perspective, là où l'on reconnait aujourd'hui la part la plus originale de l'artiste. On peut enfin constater que le volume des corps et leur situation dans l'espace retiennent bien plus l'attention du peintre que leurs gestes et les traits de leur visage.

Ces dessins sont donc révélateurs, tout au long de sa vie, d'une même préoccupation et des mêmes moyens pour parvenir à ses fins. Si la similitude avec Henri Lerolle s'explique par une formation analogue, elle autorise une nouvelle perception de Gustave Caillebotte, celle d'un impressionniste "réfractaire".

Ami de Renoir, de Monet et de Pissarro, ses tableaux urbains et sa technique lisse montrent qu'il n'est venu que tardivement à la division de la touche, tout comme Henry Lerolle. Leur admiration partagée pour Degas et l'influence que ce dernier ne manqua d'exercer sur eux, l'expliquent probablement, comme le suggère la place que ce mentor occupa dans leurs propres collections.

Le Pont de l'Europe 1875, Gustave Caillebotte
Genève, musée du Petit Palais

Ces deux peintres furent en effet de grands collectionneurs l'un comme l'autre et si l'on connait mieux l'histoire du legs qui réservait à l'Etat français l'intégralité de la collection formée par Gustave Caillebotte, l'importance de celle d'Henry Lerolle ne peut être discutée. Cette similitude cache pourtant des aspirations très différentes.

Dans le cas de Gustave Caillebotte, sa collection n'est pas née du désir de posséder des œuvres de ses amis mais de les aider, eux qui avaient été refusés au salon, qui ne pouvaient espérer trouver une clientèle par cet intermédiaire à une époque où Durand-Ruel était bien seul pour les soutenir et qui n'avaient pas les ressources que la famille de Gustave Caillebotte lui prodiguait. On sait que Caillebotte rachète des œuvres que ces derniers passent en vente publique en espérant ainsi éviter la censure officielle, mais ce fut un fiasco et son appui ne leur manque pas, lorsqu'ils eurent besoin de louer un local pour y exposer leurs tableaux.

On trouve ainsi chez lui plusieurs peintures de Monet, de Renoir et de Pissarro auxquelles il ajoute par la suite celles de Degas en particulier. Ce dernier lui avait demandé de participer leur première exposition collective, ce qu'il avait refusé.

Il est curieux de noter qu'en 1873, une quarantaine de peintres et graveurs s'étaient réunis sous le nom d'Association des Intransigeants dont Monet, Renoir et Pissarro faisaient partie et que la lecture du catalogue de leur première exposition (1874) montre que la part des futurs impressionnistes y était infime. En somme, Caillebotte rentre dans l'association deux ans plus tard et expose avec eux, mais quand il s'agit de marquer sa sympathie et son soutien, c'est uniquement, pour ne pas dire exclusivement, aux tenants de la peinture en plein air, ceux qui développent par ailleurs des innovations techniques comme le fractionnement de la touche.

Edgar Degas, 1834 -1917

C'est à juste titre que l'on a donc affirmé que cette collection avait été l'une des premières de la peinture impressionniste et qu'elle n'avait été que cela. On peut également souligner que sa durée de constitution avait été très courte, une vingtaine d'années, enfin que conscient de la valeur historique qu'elle avait, Gustave Caillebotte avait souhaité la donner à l'Etat français pour qu'elle soit exposée au Louvre. Précisons enfin que dans cet ensemble, il n'y a pas d'œuvre d'Henry Lerolle, comme d'ailleurs, il n'y a pas de Caillebotte chez ce dernier.

A l'inverse, les reproductions photographiques que Martial Caillebotte réalise des appartements qu'il occupe avec son frère, montrent que ces tableaux sont accrochés aux murs des différentes salles et qu'ils leur servent de "décor", même si ce terme n'est pas tout à fait approprié. Il est certain par contre que les visiteurs ou familiers du peintre ne pouvaient ignorer ses choix ou ses préférences artistiques.

La même situation se retrouve chez Lerolle, profusion de tableaux accrochés dès l'entrée de sa maison, dans l'escalier, puis au premier étage dans les différentes pièces de l'appartement familial jusqu'à l'atelier. Il semble que son premier achat date de l'année 1876, ce qui nous autorise à mettre en relation le début de sa collection avec le projet de construction de sa maison. La correspondance de l'artiste, conservée par ses descendants, apporte une précision sur son mode d'acquisition. Plusieurs lettres évoquent en effet l'admiration qu'il porte à un artiste ou à une de ses œuvres, le souhait qu'il a eu d'acquérir quelque chose de sa main, et le plaisir d'avoir pu satisfaire cette envie. Il s'agirait plutôt d'un dialogue qu'il engage avec ceux qu'il vénère et dont il espère une forme d'influence pour ne pas dire d'inspiration.

Parmi ses premiers coups de cœur, il y a Degas dont il possédera vingt-deux œuvres, Berthe Morisot, Fantin-Latour et Renoir dont il a quatre tableaux. Une lettre de Paul Ranson apporte un autre éclairage qui traduit une nouvelle orientation, à partir de 1891.

Ranson évoque le "*barbouilleux académique*" avec une certaine tendresse parce qu'il est l'un des premiers à reconnaitre la valeur de cette nouvelle peinture pratiquée par les Nabis. Henry Lerolle découvre en effet Maurice Denis et ses amis et devient leur premier collectionneur. Il commande d'ailleurs à ce dernier un plafond, renouant ainsi avec l'ancienne tradition académique de la peinture décorative, qu'il pratiquera lui-même en plusieurs occasions. Bien plus, et peut-être du fait de ses relations avec Théo Van Gogh, marchand d'art, il achète successivement deux Gauguin, dont *La tête de saint Jean-Baptiste décapitée*, sous le titre tahitien *La fin royale, Arii Matamoe,* en référence à la mort du roi Pomare V en 1891, chef-d'œuvre qui est aujourd'hui au Getty. Ajoutons, pour que le descriptif soit complet qu'il a depuis longtemps des dessins d'Ingres....

S'il est difficile de trouver une véritable cohérence dans cet ensemble, force est de reconnaitre chez Lerolle une ouverture d'esprit rare et une curiosité peu suspecte d'à priori, à l'image de sa personnalité, chaleureuse et toujours bien intentionnée si l'on en croit les témoignages de ses proches. Cette collection passionnante revient à sa veuve après sa mort, mais lorsque cette dernière décède en 1937, elle est dispersée.

Même si ces deux artistes occupent des positions originales parmi les principaux courants artistiques de leur temps, proches sans véritablement adhérer aux positions des tenants de ces nouvelles tendances et peut-être du fait de cette position intermédiaire qui a certainement nui à leur juste appréciation (on a toujours l'horreur du centre considéré comme mou...), dans leur pratique, dans leurs relations comme dans leurs collections, ils furent d'indéniables passeurs et servirent de relais pour faciliter l'appréhension de ces formes d'art inédites.

A ce titre, ils valent la reconnaissance de leurs pairs. S'agissant de leurs mérites propres, pour l'un comme pour l'autre, ils ne sont plus à démontrer.

NSFG