

Exposition DEGAS à l'Opéra

au Musée d'Orsay

(du 24-09-2019 au 19-01-2020)

(un rappel en photos – d'une très grande partie des œuvres présentées lors de cette exposition). attention beaucoup de reflets -dessins mis sous verres)

Extrait dossier de presse

Tout au long de sa carrière, de ses débuts dans les années 1860 jusqu'à ses œuvres ultimes au-delà de 1900, Degas a fait de l'Opéra le point central de ses travaux, sa « chambre à lui » pour parler comme son ami Mallarmé. Il en explore les divers espaces (salle et scène, loges, foyer, salles de danse), s'attache à ceux et celles qui les peuplent, danseuses (sur scène, au repos, s'exerçant), chanteurs, musiciens de l'orchestre, spectateurs, abonnés en habit noir hantant les coulisses. Si les autres sujets traités par l'artiste (portraits, paysages, scènes de courses, de maisons closes, de café-concert, modistes ou repasseuses...) n'apparaissent que de façon sporadique, l'Opéra est continûment présent. C'est que cet univers clos, qui ne laisse à travers les fenêtres voilées ou aveuglantes des salles de danse que de rares échappées vers l'extérieur, est un microcosme aux infinies possibilités, qui permet toutes les expérimentations : multiplicité des points de vue suscitant des cadrages inusités (vues plongeantes ou di sotto insu), contraste des éclairages, étude du mouvement et de la vérité du geste, dont la spontanéité apparente dissimule l'entraînement constant et l'étude patiente, rapprochement aberrant des corps qui provoque ces « belles grappes » qu'il appréciait tant... tout ce que pourvoit ce monde de « distance et de fard ».

L'Opéra est aussi un laboratoire propice aux innovations techniques : c'est avec Ludovic Lepic, habitué de l'Opéra pour lequel il créa des costumes, et sur le thème du Maître de ballet que Degas réalisa en 1876-1877 son premier monotype, en 1881, Petite danseuse de quatorze ans, statue de cire complétée d'accessoires véritables, révolutionne la sculpture. Depuis la grande rétrospective de 1988 (Paris, New York, Ottawa) qui a marqué le renouveau des études sur Degas, plusieurs expositions ont été consacrées au « peintre des danseuses » (notamment Degas and the Dance, Detroit et Philadelphie 2003 ; Degas and the Ballet ; Picturing Movement, Londres, 2011). Mais aucune n'a envisagé l'Opéra globalement, étudiant tout à la fois le lien passionné qu'il avait avec cette maison - « le manque d'opéra est une souffrance véritable » écrivait-il après quelques semaines seulement à la Nouvelle-Orléans -, ses goûts musicaux (son attachement au Grand opéra français et sa haine du wagnérisme), ses relations personnelles avec les directeurs successifs, les compositeurs (Auber, Reyer ou Chausson), le corps de ballet (Mlles Salle, Sanlaville, Van Goethem, Chabot, Biot, Mauri...), les chanteurs (Jean-Baptiste Faure, Rose Caron...), les abonnés (le milieu Halévy), mais aussi les infinies ressources de cette merveilleuse « boîte à outils ». Les premiers carnets de l'artiste, conservés à la Bibliothèque Nationale de France, montrent son intérêt précoce pour la scène. En 1860, il ouvre avec Petites filles spartiates provoquant des garçons à la lutte (Londres, National Gallery) un chantier de plus de vingt ans où les jeunes gens, s'exerçant dans l'aride plaine de Sparte, deviennent les prototypes des scènes de ballet à venir. Le Portrait de Mlle Eugénie F(iocre) à propos du ballet de « la Source » (New York, The Brooklyn Museum), exposé au Salon de 1868, L'Orchestre de l'Opéra (Musée d'Orsay, vers 1870) introduisent définitivement et sur des modes divers l'Opéra dans l'œuvre de Degas. Des « exercices de précision » du début des années 1870 aux pastels et fusains à « gros traits » des années 1890 et 1900, Degas use des techniques et supports les plus divers, les déclinant en peintures de grand format, en « produits » ou « articles » destinés à la vente, en sculptures, en illustrations (La Famille Cardinal), en éventails, se limitant au noir et blanc ou se livrant à des « orgies de couleurs ». Il explore ainsi tous les recoins, tous les usages et, entre observation réaliste et fantasmagorie - « J'en ai tant fait de ces examens de danse, sans les avoir vus, que j'en suis un peu honteux » écrit-il autour de 1880 - construit autour de l'Opéra son œuvre.

Commissaires : Henri Loyrette, commissaire général,
Leïla Jarbouai, conservatrice au musée d'Orsay, **Marine Kisiel**, conservatrice au musée d'Orsay, **Kimberly Jones**, conservatrice à la National Gallery of Art de Washington

Chronologie

1834	Naissance d'Hilaire-Germain-Edgar De Gas le 19 juillet à Paris. Sa famille paternelle est établie à Naples depuis deux générations ; sa famille maternelle est originaire de La Nouvelle-Orléans.
1853	Il obtient l'autorisation de copier au Louvre et au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.
1855	Degas découvre la tragédienne italienne Adélaïde Ristori, qui débute à Paris dans Médée d'Ernest Legouvé et Marie Stuart de Schiller, et en fait plusieurs croquis. C'est pour lui une première expérience de la scène.
1856-1859	Il séjourne pendant trois ans à Naples, Rome (où il se lie d'amitié avec Gustave Moreau) et Florence.
Début des années 1860	De retour à Paris, Degas s'installe dans le IX ^e arrondissement, où il habitera sa vie durant, et s'essaie à la peinture d'histoire. Vers 1860, il entreprend <i>Petites filles spartiates provoquant des garçons</i> , tableau qu'il terminera vingt ans plus tard. Il expose pour la première fois au Salon en 1865 avec <i>Scène de guerre au Moyen-Âge</i> (Musée d'Orsay).
1867	Degas entreprend le portrait de la danseuse Eugénie Fiocre, dans le ballet La Source (joué entre novembre 1866 et février 1868), sa première scène d'opéra. <i>Le Portrait de Mlle E[ugénie] F[iocre]...</i> ; à propos du ballet de « la Source » est exposé au Salon en 1868.
1868	Degas fréquente à partir du printemps le Café Guerbois aux côtés de Manet, Monet, Pissarro, Bazille, Fantin-Latour et Zola.
1870	Premier succès de Degas avec le tableau <i>L'Orchestre de l'Opéra</i> , portrait du bassoniste Désiré Dihau. Cette toile est le prototype de nombreuses compositions à venir. Il réalise au même moment de nombreux portraits de musiciens rencontrés dans le salon musical que tient son père, Lorenzo Pagans et Auguste de Gas. Au début des années 1870, Degas peint ses premières classes de danse, inspirées de l'Opéra de la rue Le Peletier, et fait poser des danseuses dans son atelier.
1871-1872	Degas peint le <i>Ballet de Robert le Diable</i> , tiré de l'opéra à succès de Meyerbeer, créé en 1831, et qui est joué plusieurs dizaines de fois rue Le Peletier entre 1870 et 1871. Cette œuvre est la première achetée par le marchand Paul Durand-Ruel au peintre, en 1872.
D'Octobre 1872 à mars 1873	Degas séjourne auprès de sa famille maternelle à La Nouvelle-Orléans.
1873	Dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873, l'Opéra de la rue Le Peletier est ravagé par un incendie. Il est remplacé temporairement par la salle Ventadour en attendant l'inauguration, le 5 janvier 1875, du Nouvel Opéra construit par l'architecte Charles Garnier. Jusqu'à la fin des années 1870 cependant, Degas continue à évoquer dans ses œuvres les espaces de l'ancien Opéra. Le 27 décembre, il fonde avec Monet, Pissarro, Sisley, Morisot, Cézanne et d'autres artistes la Société anonyme Coopérative à capital variable des artistes peintres, graveurs, sculpteurs, etc. Cette société a pour but de présenter des expositions-ventes indépendantes, sans jury ni récompense, et d'éditer un journal artistique.

	Le chanteur d'opéra et collectionneur Jean-Baptiste Faure commande une toile à Degas sur le thème de l'examen de danse à l'Opéra. De cette commande naissent deux toiles, La Classe de danse du Musée d'Orsay et L'Examen de danse du Metropolitan Museum of Art. Cette dernière est finalement livrée à Faure tandis que Degas conserve la première et continue à la retravailler jusqu'en 1876.
1874	Le 15 avril s'ouvre la Première Exposition de la « Société anonyme des artistes », au catalogue de laquelle figurent dix œuvres de Degas. Il participe par la suite à presque toutes les autres expositions impressionnistes (en 1876, 1877, 1879, 1880, 1881 et 1886) et y expose avec régularité une forte proportion de sujets tirés de l'Opéra.
1876	Degas entreprend son premier monotype, Le Maître de ballet, en collaboration avec le peintre et graveur Ludovic Lepic. A partir de 1876 et jusque dans les années 1880, Degas réalise une série de près de quatre-vingt monotypes inspirée de l'histoire de Madame et Monsieur Cardinal, œuvre satirique du romancier, dramaturge et librettiste Ludovic Halévy (publiée entre 1870 et 1872). Au même moment, il exécute plusieurs monotypes de maison close.
1878	La danseuse Marie van Goethem pose pour la sculpture de Degas Petite danseuse de quatorze ans.
1879	Lors de la quatrième exposition impressionniste, Degas présente vingt-trois tableaux et pastels ainsi que cinq éventails.
1880	La sculpture en cire Petite danseuse de quatorze ans ainsi que Petites filles spartiates provoquant des garçons figurent au catalogue de la cinquième exposition impressionniste, mais n'y sont finalement pas présentés.
1885	Degas devient enfin « abonné des trois jours » à l'Opéra, ce qui lui permet d'avoir accès à la scène et au foyer de la danse situé derrière celle-ci. Entre le 21 février 1885 et le 19 septembre 1892, il se rend cent soixante-dix-sept fois à l'Opéra. Il voit notamment, au cours de cette période, trente-sept fois Sigurd de Reyer, quinze fois Rigoletto de Verdi, treize fois Coppélia de Delibes, douze fois Guillaume Tell de Rossini et La Favorite de Donizetti, mais également La Juive de Fromental Halévy, Roméo et Juliette de Gounod, Le Cid de Massenet...
Années 1890	Soucieux de l'avenir de son œuvre, dont l'essentiel reste dans son atelier, Degas envisage de créer un musée. À cette fin, il réunit une importante collection qui lui permettrait d'être entouré des artistes qu'il aime : ses maîtres, Ingres et Delacroix ; ses contemporains, Manet, Morisot, Pissarro, Cézanne ; mais aussi la jeune génération, Gauguin, Van Gogh... Au tournant du siècle, il renoncera à cette idée. L'artiste vit de plus en plus reclus dans son atelier. Sa vue baisse avec l'âge et il se consacre essentiellement au dessin au pastel et au fusain, médiums qui lui permettent de travailler vite et d'effectuer plus aisément des corrections, ainsi qu'à la sculpture, même s'il n'abandonne pas complètement la peinture à l'huile.
1892	Degas montre discrètement chez Durand-Ruel des paysages récents sur monotype. C'est la première des deux expositions personnelles qu'il eut de son vivant.
1895	Degas devient photographe et réalise des portraits de son entourage. La photographie est l'aboutissement de toutes ses recherches sur le noir et blanc.
1897	Degas, violemment antidreyfusard, se brouille en décembre avec la famille Halévy.
1899	Le 1er juillet, Degas reçoit dans son atelier Julie Manet, fille de Berthe Morisot et d'Eugène Manet. Il lui montre plusieurs pastels ayant pour sujet des danseuses russes qu'il qualifie d'« orgies de couleurs ».
1912	Forcé de quitter son appartement de la rue Victor-Massé en passe d'être démoli, Degas s'installe boulevard de Clichy. Déstabilisé par ce changement et par la perte d'espace qui l'accompagne, il renonce à créer. De plus en plus affaibli physiquement, il perd progressivement la vue ainsi que l'ouïe. A la vente de la collection d'Henri Rouart le 10 décembre, Danseuses à la barre

	(New York, Metropolitan Museum of Art) atteint le prix record de 478 000 francs.
1917	Edgar Degas meurt le 27 septembre, à Paris, des suites d'une congestion cérébrale, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Il est inhumé au cimetière de Montmartre deux jours plus tard, lors d'une cérémonie intime. Parmi ses dernières volontés, Degas avait déclaré : « Je ne veux pas de discours. Si ! Forain vous en ferez un : il aimait le dessin. »
1918-1919	Les ventes après décès du fonds d'atelier de l'artiste permettent la découverte de pans inconnus de son travail, notamment les œuvres de jeunesse et celles des dernières années. Degas était resté, ainsi qu'il le voulait « à la fois illustre et inconnu.

Degas à l'Opéra

Dès les années 1860, et jusqu'à ses œuvres ultimes, après 1900, Degas fait de l'Opéra le point central de ses travaux. Il en explore les divers espaces et s'attache à ceux qui les peuplent, danseuses, chanteurs, musiciens, spectateurs, abonnés hantant les coulisses. S'il traite parfois d'autres sujets, l'Opéra est continûment présent. Cet univers clos, qui n'offre à travers les fenêtres voilées ou aveuglantes des salles de danse que de rares échappées vers l'extérieur, est un microcosme aux infinies possibilités. Il permet toutes les expérimentations et irradie vers l'ensemble de son œuvre : multiplicité des points de vue suscitant des cadrages inusités, diversité des éclairages, opposition entre la fosse obscure et le théâtre illuminé, étude du mouvement et de la vérité du geste, rapprochement aberrant des corps en « belles grappes », que Degas apprécie tant. L'Opéra devient un laboratoire où la diversité des sujets entraîne la recherche du médium le plus approprié à les traduire, peinture, pastel, dessin, sculpture, gravure, monotype...

L'Opéra est pour l'artiste une source inépuisable de motifs constamment disponibles. Mais ce temple du factice et de l'illusion est aussi un exact équivalent de son art comme le rapporte Paul Valéry : « Il disait toujours que l'art est une convention, que le mot Art implique la notion d'artifice » ; et Degas, plus abrupt : « On voit comme on veut voir ; c'est faux ; cette fausseté constitue l'art. » Degas récuse le « sur le vif », et c'est à l'atelier, filtrée par le souvenir, enrichie par l'imagination, que s'opère cette transmutation. Aussi son Opéra, sous l'apparence du réel, n'est-il jamais exact : ses orchestres, ses vues de la salle, de la scène, des coulisses, ses classes et examens de danse sont des fantasmagories. À l'atelier Degas fait son Opéra. Là s'élabore cet œuvre ouvert que, toujours insatisfait, il abandonne, revoit, reprend, « hanté par la haute idée non pas de ce que l'on fait mais de ce que l'on pourra faire un jour ».

Génétiq ue des mouvements

« Ah! Giotto! Laisse-moi voir Paris, et toi, Paris, laisse-moi voir Giotto! » s'exclame Degas dans un carnet qu'il tient entre 1867 et 1874, signifiant son ambition de devenir le classique de la modernité. Ses copies d'après les maîtres préparent son travail sur l'Opéra, sa connaissance des classiques imprègne sa vision du monde moderne. Il constitue dès sa jeunesse une immense documentation graphique dans laquelle il puisera toute sa vie. Son œuvre se caractérise par la continuité de la ligne mélodique : les figures étudiées chez les anciens et les danseuses partagent les mêmes gestes dynamiques et enchaînements rythmiques. Sous leur apparence de spontanéité, les danseuses au travail et au repos, bâillant, se massant la cheville, rajustant leur chausson ou leur épaulette, retrouvent les poses dynamiques des modèles de sculptures antiques et de maîtres anciens. Gestes de souffrance expressive et mouvements chorégraphiques des peintures d'histoire et bas-reliefs sont transformés en attitudes prosaïques, qui donnent vie aux danseuses et deviennent parfois des motifs plastiques répétés sous divers angles. Degas réactualise des éléments scéniques étudiés chez les classiques (surgissement des figures coupées au premier plan, lignes architecturales au service de la dynamique de l'ensemble...) dans une réalité contemporaine. L'artiste disait : « Le secret, c'est de suivre les avis que les maîtres nous donnent par leurs œuvres en faisant autre chose que ce qu'ils ont fait. »

Le cercle musical

Degas est élevé dans un milieu où la musique occupe une place importante. Son père, héritier de la banque familiale, tient dans les années 1860 un salon propageant le goût nouveau pour la musique ancienne, Bach, Rameau, et Gluck, la grande passion du peintre. Degas fixe le souvenir de ces « lundis » dans l'unique portrait de son père, en auditeur attentif du ténor espagnol Lorenzo Pagans.

À la fin des années 1860, Degas consacre une magnifique suite de portraits aux habitués de ces soirées qui réunissent des musiciens amateurs (sa sœur Marguerite, excellente chanteuse ; la pianiste Blanche Camus) et professionnels (les instrumentistes de l'orchestre de l'Opéra). Il déploie tout un instrumentarium : guitare, piano droit, piano à queue, violon, violoncelle, basson, contrebasse, flûte, harpe ; saisit divers moments : répétition, pause, concert intime ou public ; fait entendre tous types de musiques : chanson populaire, morceau au piano seul, duo d'opéra, musique symphonique de ballet. Le portrait commandé en 1870 par Désiré Dihau, bassoniste à l'Opéra, est une œuvre clé parce qu'elle procure au peintre son premier succès mais surtout parce que la composition de cette toile préfigure de nombreuses scènes à venir. Deux ans après avoir peint la célèbre danseuse Eugénie Fiocre dans le ballet *La Source*, Degas s'établit définitivement à l'Opéra. Après la guerre de 1870 et la Commune, il réalise deux versions de *Robert le Diable* qui reprennent cette formule à succès. Mais, cas unique dans son œuvre, le spectacle, un opéra de Meyerbeer, est parfaitement identifié



Par l'anonymat des modèles, l'ampleur du cadrage, le point de vue surplombant, *La Répétition de chant* tranche avec les autres portraits de musiciens. La jeune fille en robe jaune, debout contre le piano, est vraisemblablement Marguerite, la sœur du peintre, qui « chantait comme on parle et toujours d'excellentes musiques », se souviendra son amie d'enfance Louise Breguet-Halévy. Nous sommes à l'Opéra. Divans et fauteuils ont été écartés pour délimiter une scène au plancher relevé comme celui des scènes de théâtre. Pas de spectateurs ; le pianiste vigilant suit les interprètes ; dans leur duo passionné, les deux chanteuses ont les gestes accentués et stéréotypés des divas d'opéra.



Madame Camus au piano

(étude pour Madame Camus au piano
[Zürich, collection Bührle]).

1869

Fusain et crayon noir sur papier vélin

Le Havre, musée d'Art moderne André-Maisson,
collection Olivier Saunier,
donation Hélène Saunier-Fourde, 2004

Blanche Camus, nonobstant le petit piano droit, est une pianiste quasi-professionnelle, se produisant lors de soirées musicales dans son appartement près de la Madeleine et chez les Manet et les De Gas. C'est sans doute par sa sœur Thérèse De Gas que le peintre la rencontre et qu'elle pénètre ce milieu artiste. Dès 1864, Auguste De Gas l'évoque avec émotion, donnant «force fugues de Bach» dont elle est zélatrice. Blanche Camus est l'élève de François-Chéri Delsarte qui propage le goût pour la musique ancienne, Rameau et surtout Gluck auquel le peintre voue une «admiration sans bornes».

En 1869-1870, Degas fait deux portraits ambitieux de Mme Camus dont l'un figure au Salon. Celui de la collection Bührle à Zurich, préparé par ces inusuels et beaux dessins, montre cette «pâle femme porcelainée» décrite par les Goncourt : Blanche la bien nommée, si blême, tout en noir, le blanc des touches d'ivoire et des feuillettes de la partition, le noir du piano et des portées.



Femme debout chantant

(étude pour La Répétition en chœur)

1869

Gypsière, détachée sur papier

Paris, musée d'Orsay,
legs Lucien-Matthiel 1992



Intérieur (piano avec partition ouverte)

(étude pour Madame Camus sur piano
[Zürich, collection Blühle])

1869

Fusain rehaussé de pastel
sur papier brun

Le Havre, musée d'Art moderne André-Maisnier,
collection Olivier Siron,
donation Hélène Saint-Paulde, 2004



Jeune femme debout de face

(étude pour La Répétition de chant)

vers 1869

Graphite, estompée sur papier

Paris, musée d'Orsay,
legs Lucien Meunier-Bing, 1980



La Répétition de chant

vers 1869
Huile sur toile

Washington (D.C.), House Collection
Dumbarton Oaks

Par l'anonymat des modèles, l'ampleur du cadrage, le point de vue surplombant, *La Répétition de chant* tranche avec les autres portraits de musiciens. La jeune fille en robe jaune, debout contre le piano, est vraisemblablement Marguerite, la sœur du peintre, qui « chantait comme on parle et toujours d'excellentes musiques », se souviendra son amie d'enfance Louise Breguet-Halévy. Nous sommes à l'Opéra. Divans et fauteuils ont été écartés pour délimiter une scène au plancher relevé comme celui des scènes de théâtre. Pas de spectateurs ; le pianiste vigilant suit les interprètes ; dans leur duo passionné, les deux chanteuses ont les gestes accentués et stéréotypés des divas d'opéra.



Madame Camus au piano

(étude pour Madame Camus au piano
(Zurich, collection Bühler))

1869

Fusain et crayon noir sur papier vélin

Le Havre, musée d'Art moderne André-Maisson,
collection Olivier Saunier,
donateur Hélène Saint-Foix, 2004

Blanche Camus, nonobstant le petit piano droit, est une pianiste quasi-professionnelle, se produisant lors de soirées musicales dans son appartement près de la Madeleine et chez les Manet et les De Gas. C'est sans doute par sa sœur Thérèse De Gas que le peintre la rencontre et qu'elle pénètre ce milieu artiste. Dès 1864, Auguste De Gas l'évoque avec émotion, donnant « force fugues de Bach » dont elle est zélatrice. Blanche Camus est l'élève de François-Chéri Delsarte qui propage le goût pour la musique ancienne, Rameau et surtout Gluck auquel le peintre voue une « admiration sans bornes ».

En 1869-1870, Degas fait deux portraits ambitieux de Mme Camus dont l'un figure au Salon. Celui de la collection Bühler à Zurich, préparé par ces inusuels et beaux dessins, montre cette « pâle femme porcelainée » décrite par les Goncourt : Blanche la bien nommée, si blême, tout en noir, le blanc des touches d'ivoire et des feuillets de la partition, le noir du piano et des portées.



Le Ballet de Robert le Diable

Degas s'attache au « tableau » qui avait fait le succès de l'opéra de Meyerbeer à sa création, salle Le Peletier, en 1831. Dans le décor imaginé par Cicéri, « les ruines d'un monastère sous un brillant clair de lune », les religieuses défuntes s'animent après la diabolique invocation de Bertram, « Nonnes qui reposez... », et se lancent dans une « bacchanale » effrénée. Quand l'opéra est repris, en 1870, la scène, une des plus célèbres du Grand opéra français, n'avait rien perdu de son pouvoir de suggestion. Au lendemain de la Commune qu'il soutient tardivement, Degas travaille une première version, qui sera, en janvier 1872, le premier achat du marchand d'art Durand-Ruel au peintre. Un an plus tard, le baryton Jean-Baptiste Faure l'achète et la rend immédiatement à Degas qui, insatisfait, souhaite la retoucher. Le peintre livrera finalement au chanteur en 1876 une seconde version plus ample et homogène. Il substitue alors au format en hauteur un format en largeur, proche du carré, qui rétablit l'aspect oblong de la scène et en accentue le spectaculaire.



Ballet de Robert le Diable

1876
Huile sur toile

Londres, The Victoria & Albert Museum,
legs Constantine Alexander Ionides, 1900



Ballet de Robert le Diable

1871-1872
Huile sur toile

New York, The Metropolitan Museum
of Art, collection H. O. Havemeyer,
legs M^{me} H. O. Havemeyer, 1929



L'orchestre de l'Opéra de Paris
1870
Huile sur toile

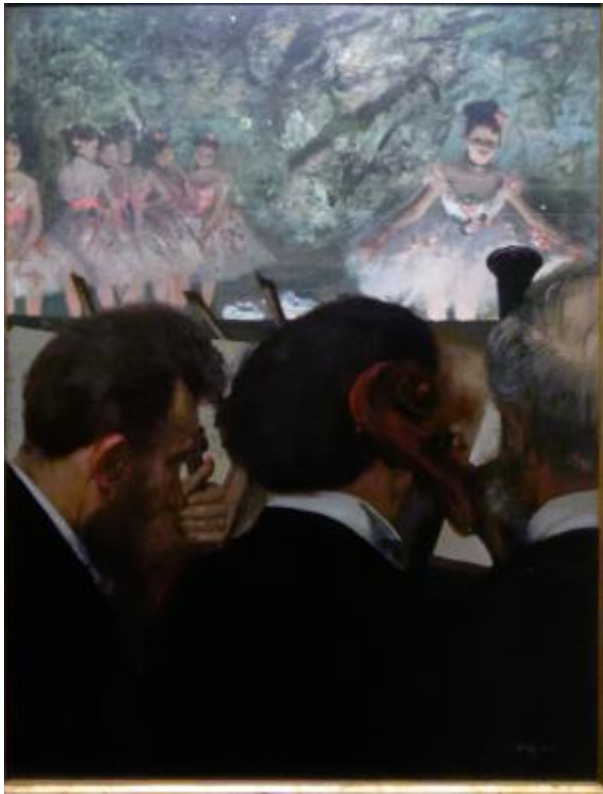
L'Orchestre de l'Opéra

1870
Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay

L'Orchestre de l'Opéra

Le portrait commandé par le bassoniste Désiré Dihau en 1870, que Delacroix appelait « mon orchestre », est le premier succès du peintre après des échecs répétés au Salon. À l'Opéra, alors situé rue Le Peletier, Delacroix s'attache pour la première fois à représenter un ballet et l'« instrumentiste » soigneusement : harpe de marque Erard, contrebasse à quatre cordes, flûte traversière avec son nouveau système de clés et d'anneaux mobiles, basson Buffet de système français. Toutefois, pour mettre en valeur Dihau, il modifie la disposition de l'orchestre : il place au premier rang le basson, réduit le nombre de pupitres, présente de profil des musiciens qui devraient regarder vers la scène (à cette époque le chef tourne le dos aux instrumentistes). L'Orchestre de l'Opéra est d'abord un portrait de Dihau reflétant l'ambition de Delacroix : « [...] faire des portraits des gens dans des attitudes familières et typiques, surtout donner à leur figure le même choix d'expression qu'on donne à leur corps. » Il entoure son modèle d'une formation eclectique d'instrumentistes, dans leur véritable emploi pour la plupart, mais aussi de peintres et d'amis. Sur cette scène veille le compositeur Emmanuel Chabrier, dont la minuscule tête « décapitée » semble posée sur le velours rouge d'une loge d'avant-scène.



Les Musiciens

1872-1873
repris vers 1874-1876
Huile sur toile

Francfort-sur-le-Main, Städel Museum



Musiciens à l'orchestre

vers 1870
Huile sur toile

San Francisco, The Fine Arts Museums
of San Francisco, Museum purchase,
collection Mildred Anna Williams, 1952



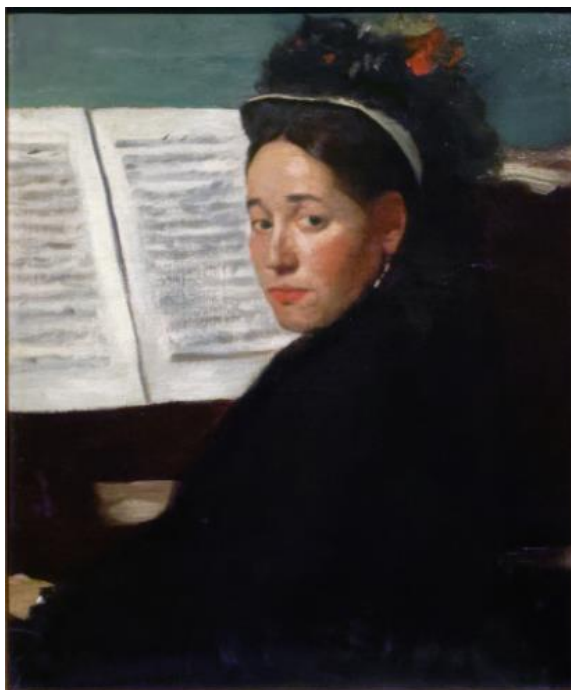
Le Violoncelliste Louis-Marie Pilet

vers 1868-1869
Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
don de Charles Comiot par l'intermédiaire
de la Société des Amis du Louvre, 1926



détail



Mademoiselle Dihau au piano

vers 1870
Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay



détail

Marie Dihau, sœur du bassoniste de l'Opéra, pianiste professionnelle, fait son éducation musicale à Lille qu'elle ne quitte, pour Paris, qu'en 1871. Degas lui offre ce portrait, si simple et pourtant déroutant. Marie assise à son piano devant une partition ouverte, la main gauche sur le clavier, ne joue pas comme dans le portrait réalisé en 1890 par son cousin Toulouse-Lautrec. Elle est tournée vers le peintre, en partance, chapeauté et revêtue d'un manteau noir. Si Blanche Camus pose dans un décor où tout désigne la musicienne, Marie, elle, masque l'instrument et se découpe sur un brouillard noir et blanc. L'une, fascinante et spectrale, est la musique même ; l'autre, une amie – une amoureuse selon Marie – peinte avec tendresse qui conservera jusqu'à sa mort ce portrait et celui de son frère (*L'Orchestre de l'Opéra*).



Joséphine Gaujelin

1867
Huile sur toile

Hambourg, Hamburger Kunsthalle,
legs Ludwig Erdwin et Antonie Amsinck, 1921



détail



Degas est élevé dans un milieu où la musique occupe une place importante. Son père, héritier de la banque familiale, tient dans les années 1860 un salon propageant le goût nouveau pour la musique ancienne, Bach, Rameau, et Gluck, la grande passion du peintre. Degas fixe le souvenir de ces «lundis» dans l'unique portrait de son père, en auditeur attentif du ténor espagnol Lorenzo Pagans.

À la fin des années 1860, Degas consacre une magnifique suite de portraits aux habitués de ces soirées qui réunissent des musiciens amateurs (sa sœur Marguerite, excellente chanteuse; la pianiste Blanche Camus) et professionnels (les instrumentistes de l'orchestre de l'Opéra). Il déploie tout un instrumentarium : guitare, piano droit, piano à queue, violon, violoncelle, basson, contrebasse, flûte, harpe; saisit divers moments : répétition, pause, concert intime ou public; fait entendre tous types de musiques : chanson populaire, morceau au piano seul, duo d'opéra, musique symphonique de ballet.

Le portrait commandé en 1870 par Désiré Dihau, bassoniste à l'Opéra, est une œuvre clé parce qu'elle procure au peintre son premier succès mais surtout parce que la composition de cette toile préfigure de nombreuses scènes à venir. Deux ans après avoir peint la célèbre danseuse Eugénie Fiocre dans le ballet *La Source*, Degas s'établit définitivement à l'Opéra. Après la guerre de 1870 et la Commune, il réalise deux versions de *Robert le Diable* qui reprennent cette formule à succès. Mais, cas unique dans son œuvre, le spectacle, un opéra de Meyerbeer, est parfaitement identifié.

Lorenzo Pagans et Auguste Degas

vers 1871-1872
Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
don de la Société des Amis du Louvre avec
la participation de M. David-Weill, 1933

L'Opéra, de la salle Le Peletier au Palais Garnier

Degas connaîtra deux Opéras à Paris ; celui de la rue Le Peletier, détruit par le feu en 1873, puis le Palais Garnier à partir de 1875. Mais s'il est un habitué de ce nouveau théâtre, son œuvre ne quittera jamais celui des origines et le hantera longtemps. L'Opéra Le Peletier, construit en 1820-1821, remplaçait provisoirement la salle de la rue de Richelieu, démolie en raison de l'assassinat du duc de Berry, en 1820, au sortir d'une représentation. La salle Le Peletier, adossée à l'hôtel de Choiseul (1716) servant aux coulisses et à l'administration, reprenait les caractéristiques de l'ancienne salle détruite dont elle réemployait de nombreux éléments de décor. Si la façade de cet ensemble composite fut toujours jugée disgracieuse et les dégagements insuffisants, la salle et la scène séduisirent le public pour son acoustique et l'émergence, à la fin des années 1820, d'un répertoire nouveau, celui du Grand opéra français. Lorsque Degas commence à y travailler, le théâtre est voué à disparaître. Au moment même où il entreprend le portrait d'Eugénie Fiocre, la façade du nouvel Opéra de Charles Garnier, inachevé, est dévoilée pour l'Exposition universelle de 1867. Quand la salle Le Peletier brûle en 1873, l'artiste voit son motif anéanti alors qu'il entreprend ses premières « scènes de ballet » et « classes de danse ». Il n'adaptera pas ses travaux en cours à l'architecture du Palais Garnier ; peut-être par nostalgie, pour le théâtre de ses débuts et son charme suranné. Ce nouvel Opéra avec la profusion de son décor, le luxe de ses foyers et la praticité de ses coulisses déplaçait à Degas. Le Palais Garnier avait aussi contre lui

d'être le monument phare du Second Empire, un régime qu'il détestait, exhibant les commandes passées aux artistes qu'il combattait ou méprisait. Si l'abonné Degas le fréquente régulièrement, l'artiste le rejette.



Pierre-Luc-Charles Cicéri
(1782-1868)

« Robert le Diable »

Décors pour le deuxième tableau
de l'acte III

1831
Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département de la Bibliothèque-musée
de l'Opéra



Pierre-Eugène Lacoste
(1818-1907)

« La Korrigane »

Ballet de Charles-Marie Widor,
maquette de costume.
M^{lle} Mauri [Yvonne]

1880
Plume, aquarelle
et gouache sur papier

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département de la Bibliothèque-musée
de l'Opéra

Pierre-Eugène Lacoste
(1818-1907)

« La Korrigane »

Ballet de Charles-Marie Widor,
maquettes de costume

1880
Plume, aquarelle
et gouache sur papier

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département de la Bibliothèque-musée
de l'Opéra



Ludovic Lepic
 « Les Jumeaux
 de Bergame »

Ballet-arlequinade de
 Théodore de Lajarte,
 maquette de costume.
 La bouquetière, M^{me} Subra [Coraline]

1886
 Crayon et aquarelle sur papier

Paris, Bibliothèque nationale de France,
 département de la Bibliothèque-musée
 de l'Opéra

Ludovic Lepic
 (1839-1889)

« Les Jumeaux
 de Bergame »

Ballet-arlequinade de
 Théodore de Lajarte,
 maquette de costume,
 Arlequin

1886
 Crayon et aquarelle sur papier

Paris, Bibliothèque nationale de France,
 département de la Bibliothèque-musée
 de l'Opéra



Coulisses

(dit aussi *Danseuses jaunes*)

1874-1876
 Huile sur toile

Chicago, The Art Institute of Chicago,
 don de M. et M^{me} Gordon Palmer,
 M^{me} Bertha P. Thorne,
 M. et M^{me} Arthur M. Wood, et M^{me} Rose M. Palmer

Salle, scène, coulisses

Après le succès de ses premières scènes d'Opéra, au début des années 1870, Degas investit le théâtre et, passant de la salle dans les coulisses, peint ses premières classes de danse. Des « exercices de précision » – dira-t-il plus tard quand ses yeux ne lui permettront plus une telle acuité –, peints dans une matière lisse, égale, grasse sans être épaisse, à la manière hollandaise. Après s'être cassées à la barre, les danseuses, sous l'autorité des maîtres de ballet Jules Perrot ou Louis Mérante, entament l'une après l'autre les exercices du milieu, « les jetés, les balancés, les pirouettes, les gargouillades, les entrechats, les fouettés, les ronds de jambe, les assemblés, les pointes, les parcours, les petits temps, etc. ». Degas ne représente jamais un lieu précis. La salle Le Peletier n'est suggérée que par des détails : grandes fenêtres cintrées de l'ancien hôtel de Choiseul et pilastres de marbre simulant un décor XXVIII^e siècle.

Avec l'aisance d'un machiniste d'Opéra, il modifie les configurations, ouvre une trappe, ajoute un escalier, crée des recoins...

L'improbable du décor égale l'improbable de la scène et ses « examens de danse » ne correspondent en rien à la réalité comme il l'avouera à Albert Hecht, un habitué : « Avez-vous le pouvoir de me faire donner par l'Opéra une entrée pour le jour de l'examen de danse ? J'en ai tant fait de ces examens de danse sans les avoir vus, que j'en suis un peu honteux. »

Le succès immédiat de ces œuvres assure à Degas une clientèle – le baryton Jean-Baptiste Faure en premier lieu – et lui permet aussi d'assurer sa subsistance en déclinant ces « produits » ou « articles » qui feront de lui, à son corps défendant, le « peintre des danseuses ».



Violoniste assis

(étude pour *La Leçon de danse*
[New York, The Metropolitan Museum of Art])

vers 1878-1879

Pastel et fusain,
mise au carreau au fusain
sur papier vélin vert

New York, The Metropolitan Museum
of Art, Rogers Fund, 1918



Le Violoniste

1879

Fusain et rehauts de craie blanche sur un papier bleu-gris

Boston, Boston Museum of Fine Arts,
William Francis Warden Fund



Le Violoniste

(étude pour *La Répétition*)

vers 1879

Fusain et rehauts de craie blanche sur papier vergé bleu-gris

Williamstown (Massachusetts), The Sterling
and Francine Clark Art Institute



La Leçon de danse

vers 1876
Pastel sur papier contrecollé
sur carton

Collection particulière



La Leçon de danse

1872
Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
legs Isaac de Camondo, 1911



La Classe de danse

commencé en 1873,
achevé en 1875-1876
Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
legs Isaac de Camondo, 1911



La Répétition au foyer de la danse

1873-1875
Huile sur toile

Washington, The Phillips Collection,
don anonyme, initié en 2001, complété en 2006



La Classe de danse

1873
Huile sur toile

Washington, National Gallery of Art,
Corcoran Collection
(William A. Clark Collection),
legs William A. Clark, 1926

« Sérieux dans un endroit frivole », les abonnés

Ludovic Halévy, dramaturge, romancier et librettiste avec Henri Meilhac d'Offenbach et de son cousin Bizet, introduit Degas à l'Opéra au début des années 1870. En retour, il le représentera « sur la scène », dans un pastel montré à la quatrième exposition impressionniste (1879). Face à Albert Boulanger-Cavé, longtemps censeur des spectacles publics, Halévy figure dans son milieu naturel, compact et sombre sur un fond clair, « sérieux dans un endroit frivole ».

Habitué type de l'Opéra, Halévy y puise une série de nouvelles à succès contant les aventures galantes de deux petits « rats », Pauline et Virginie Cardinal. Degas en apprécie le ton très parisien, la crudité et le mordant et, en 1876, après avoir exécuté son premier monotype en collaboration avec Ludovic Lepic, autre habitué de l'Opéra, il en illustre quelques épisodes. Il choisit un nombre limité de motifs se prêtant à cette technique et oppose le noir pour l'abonné-chasseur au blanc de la jeune proie consentante. Mais l'Opéra jouxte le bordel. Les « monotypes Cardinal » trouvent ainsi leur prolongement en noir et blanc dans des scènes de maisons closes : danseuses et prostituées, mères et maquerelles, abonnés et clients, attente et lassitude, conversation frivole, séduction pressante, sofas, fauteuils et banquettes... D'abord limités aux « monotypes Cardinal », les abonnés et mères de danseuses, après 1876, hantent les couloirs et se dissimulent derrière les décors. Les mères des danseuses, sagement assises sur les gradins collent désormais à leur progéniture formant des groupes monstrueux ; les abonnés s'extraient des coulisses où ils étaient cantonnés, comme dans *L'Étoile*, où l'homme dissimulé derrière un portant, suit

le solo de sa protégée. Plus tard, il sera sur scène dominant un spectacle où les danseuses, tronquées, sont réduites aux seconds rôles.



Portrait d'amis, sur la scène

(dit aussi *Portrait de Ludovic Halévy
et d'Albert Boulanger-Cavé*)

1879

Pastel sur papier

Paris, musée d'Orsay,
don de Mme Florence Noufflard veuve
Élie Halevy, sous réserve d'usufruit, 1958,
fin de l'usufruit en 1964

Sur les jaunes et verts vifs de cet éclatant pastel, deux figures d'hommes en habit noir se distinguent. Conversant en coulisses, entre les éléments de décor, tous deux sont des proches de Degas. Appuyé sur son parapluie, Ludovic Halévy est ce nouvelliste, romancier, et brillant librettiste ayant donné à Offenbach les livrets de ses meilleures opérettes, et à Bizet celui de *Carmen*. Il est aussi le condisciple de l'artiste au lycée Louis-le-Grand avant de devenir l'un de ses intimes, et son introducteur au monde de l'Opéra début des années 1870. Albert Boulanger-Cavé, à demi caché par un portant, lui fait face ; directeur de la Censure, il était surtout connu pour son amour des spectacles et sa grande connaissance des milieux artistiques.



Trois études de Ludovic Halévy debout

vers 1877-1879

Fusain sur papier vergé brun

Washington, National Gallery of Art,
Collection M. et Mme Paul Mellon, 1985



Au salon

1879

Monotype à l'encre noire,
rehaussé de pastel

Paris, Musée national Picasso-Paris
Donation Pablo Picasso, 1973/1978
MP2017-46
Collection personnelle de Pablo Picasso

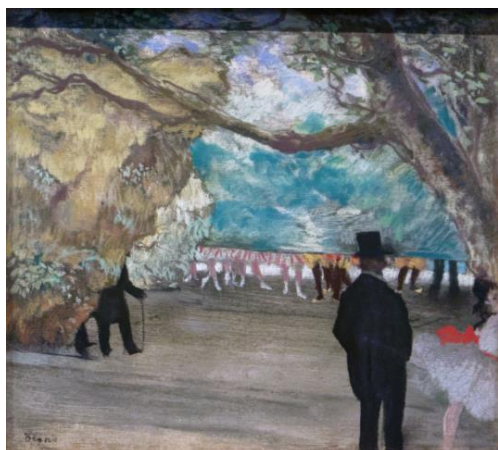


Les Petites Cardinal parlant à leurs admirateurs

vers 1876-1877

Monotype à l'encre noire

Paris, musée d'Orsay,
legs Carle Dreyfus, 1952



Le Rideau

vers 1881

Pastel sur fusain et monotype,
monté sur carton

Washington, National Gallery of Art,
Collection de M. et Mme Paul Mellon



Trois danseuses dans les coulisses

1880-1885
Huile sur toile

Tokyo, The National Museum of Western Art



L'Entrée en scène

1876-1883
Huile sur toile

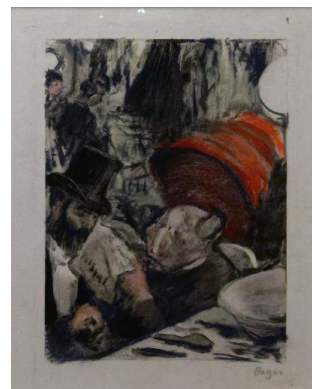
Washington, National Gallery of Art,
collection Ailsa Mellon Bruce



Ludovic Halévy écoutant l'histoire de Madame Cardinal dans une loge

vers 1876-1877
Pastel sur monotype à l'encre noire,
première épreuve

Collection particulière



Ludovic Halévy trouve Madame Cardinal dans une loge

vers 1876-1877

Pastel et crayon sur monotype

Collection particulière

Les petites Cardinal

En 1880, Ludovic Halévy est « littéralement suffoqué » par le succès des *Petites Cardinal* suite de *Madame et Monsieur Cardinal*, ces nouvelles publiées en 1870 et 1871 où il raconte les aventures galantes de Pauline et Virginie, danseuses de l'ancien Opéra de la rue Le Peletier, et de leur « redoutable » mère. Degas réalisera près de 80 monotypes, parfois rehaussés de pastels, contretypes et dessins en lien avec ce texte, le seul qui lui ait explicitement inspiré des œuvres. Il y trouve un sujet, des motifs et des points de vue qui rencontrent ses préoccupations. À la suite de Daumier, il abolit les frontières entre grand art et art populaire dans ces images qui flirtent avec la caricature. Comme pour son travail sur les maisons closes, il emploie la technique du monotype récemment mise au point avec son ami Ludovic Lepic, qu'il nomme « dessins faits à l'encre grasse et imprimés ». Il dessine directement à l'encre d'imprimerie sur une planche avant de la passer sous presse et d'éventuellement la retravailler. Il crée aussi des formes en enlevant de l'encre. Degas joue avec le noir et le blanc, les cadrages et décadrages, les séquences et leitmotivs, pour exprimer les ambiguïtés du monde de l'Opéra, entre mirage et magie, haute société et bas-fonds, fête et prostitution.



Conversation (Ludovic Halévy et Madame Cardinal)

vers 1876-1877

Monotype à l'encre noire
monté sur un support secondaire
cartonné par l'artiste

Cleveland, Cleveland Museum of Art,
don du Print Club de Cleveland en l'honneur
de Henry Sayles Francis

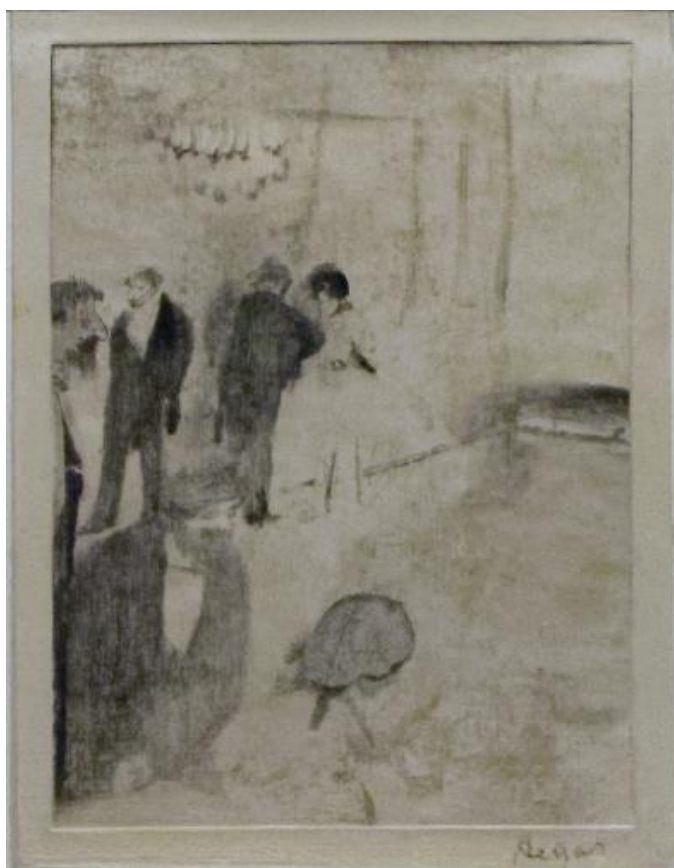


Le Foyer

vers 1876-1877

Monotype à l'encre noire,
première épreuve

Paris, collection André Bromberg



Le Foyer de l'Opéra

vers 1876-1877
Monotype à l'encre noire,
seconde épreuve

Washington, National Gallery of Art,
collection Rosenwald, 1948



Homme assis et danseuse

vers 1876-1877
Monotype à l'encre noire

Paris, collection André Bromberg



Virginie se faisant admirer devant le marquis Cavalcanti

vers 1876-1877

Pastel sur monotype à l'encre noire,
rehauts de pastel

Washington, National Gallery of Art,
collection M. et Mme Paul Mellon, 1995



Dans les coulisses

vers 1876-1877

Monotype à l'encre noire

Paris, musée d'Orsay,
legs Carle Dreyfus, 1952



Examen de danse

1880

Pastel-sur papier

Denver, Denver Art Museum

L'Opéra, laboratoire technique

L'Opéra est un véritable catalyseur et laboratoire de l'art de Degas qui renouvelle son approche des médiums, des formats (éventails, tableaux en long), des points de vue (en plongée, contre-plongée ou sotto in sù, décentrés, désaxés), et des éclairages. C'est le seul univers exploré avec toutes les techniques pratiquées au cours de sa vie : l'estampe (gravure et lithographie), la photographie, le pastel, la peinture, sur papier ou sur toile, la sculpture, les éventails. C'est avec l'Opéra qu'il commence à travailler le monotype, aux contrastes de noir et de blanc propres à exprimer la violence de la lumière électrique, et qu'il réalise la seule sculpture exposée de son vivant, en cire et matériaux composites. Ses éventails transforment un accessoire de mode visible dans les loges en un type de tableau qui emprunte sa forme à la scène. Ses pastels sont souvent associés à cet univers d'une beauté éphémère faite de « distance et de fard ». Ses peintures, à l'essence, métallique et à la détrempe, rappellent les procédés des écorateurs de théâtre. Degas prépare ses tableaux liés à l'Opéra par de nombreux dessins, des petits croquis des carnets aux grands dessins sur calque inlassablement retravaillés, en passant par des mises au carreau annotées du nom et de l'adresse du modèle. Les dessins ne sont pas toujours utilisés pour un tableau précis mais constituent un large réservoir formel et expérimental où puiser. Certains réalisés au pinceau, à l'huile diluée dans l'essence sur des papiers colorés, seront exposés et publiés du vivant de l'artiste qui les considérait comme des œuvres en soi. Avec l'Opéra, Degas ne cesse d'expérimenter, de décloisonner et de renouveler les techniques de création plastique.



Éventails

Au XIX^e siècle, l'éventail est l'attribut féminin par excellence, tant comme accessoire de mode que comme art mineur exercé par des femmes formées dans les écoles gratuites de dessin. Ces « articles », dont l'essor est lié à l'engouement pour l'art japonais, intéressent les impressionnistes, dans un but économique, mais aussi pour expérimenter des formats nouveaux, des techniques, et briser les hiérarchies entre les arts. Degas projette pour l'exposition impressionniste de 1879 une salle entière d'éventails, avec Pissarro et Forain.

Il a un véritable attrait pour ce support. Sur ses vingt-sept éventails connus, une vingtaine sont réalisés autour de 1879-1880. La majorité a pour thème le ballet sur scène, d'autres de 1885-1886 traitent de la performance chantée et du travestissement. Degas les travaille de manière graphique, à l'encre et aquarelle sur papier, ou picturale, mêlant gouache, pastel et peinture sur tissu, explorant l'asymétrie et le décentrement favorisés par le format courbe. Il en offrira certains à ses amies artistes, Marcello, Morisot (seul éventail à la mode espagnole) et Cassatt, qui les citent dans certaines de leurs œuvres.



Danseuses

1884-1885

Pastel sur papier

Paris, musée d'Orsay



Danseuse verte

vers 1878

Pastel sur papier

La Nouvelle Orléans, New Orleans
Museum of Art, don Charles C. Henderson
en mémoire de Nancy S. Henderson



Danseuse à l'éventail

vers 1879

Pastel sur papier

Dallas, Dallas Museum of Art,
The Eugene and Margaret McDermott Art Fund, Inc.



Étude de danseuse nue

(étude pour *Petite danseuse
de quatorze ans*)

vers 1878-1879

Fusain et crayon noir sur papier

Norvège, Oslo, The National Museum
of Art, Architecture and Design

Petite danseuse de quatorze ans

La *Petite danseuse de quatorze ans*, présentée à l'exposition impressionniste de 1881, est la seule sculpture que Degas expose de son vivant. L'artiste l'avait pourtant annoncée pour l'exposition de l'année précédente, mais la vitrine y était restée vide. Degas craignait-il une mauvaise réception de son œuvre, ou la pensait-il inachevée?

Représentant Marie Van Goethem, âgée de quatorze ans en 1878, l'œuvre frappe toujours par son hyperréalisme. Avec ses vrais cheveux, son nœud de satin, son corset en tissu, son tutu de gaze et ses véritables chaussons, et surtout, avec son épiderme de cire si proche de la texture de la peau, la sculpture originelle (Washington, National Gallery of Art) approchait le réel de manière troublante. Elle a suscité en conséquence de vives réactions : le « front vicieux » de la ballerine, son « museau populacier », sa « bestiale effronterie » ont été décrits par des critiques frappés d'apercevoir, au-delà de la description clinique d'une danseuse, l'immoralité du monde de l'Opéra, où le sort des « petits rats » pouvait les conduire à la prostitution.



Petite danseuse de quatorze ans

entre 1878 et 1881 (modèle);
1921-1931 (fonte)

Bronze fondu à la cire perdue,
patine brune pour les chairs,
blanc crème pour le corsage,
rose pour les lèvres
et les chaussons, tutu en tulle,
ruban de satin

Paris, musée d'Orsay, acquis grâce à la générosité
des héritiers de l'artiste et de la famille Hébrard, 1931



Trois danseuses de ballet

vers 1878-1880
Monotype à l'encre noire

Williamstown (Massachusetts),
The Sterling and Francine Clark Art Institute



Au théâtre

vers 1878

Monotype à l'encre noire
de Chine

Paris, Bibliothèque de l'Institut national
d'histoire de l'art,
collection Jacques Doucet



Cinq danseuses de dos

vers 1876-1877

Monotype à l'encre noire

Paris, musée d'Orsay,
legs Carle Dreyfus, 1952



Le Maître de ballet

(exécuté en collaboration
avec Ludovic Lepic)

1876

Monotype à l'encre noire avec rehauts
de craie blanche ou lavis,
première épreuve

Washington, National Gallery of Art,
collection Rosenwald, 1964



Danseuse, position de quatrième devant sur la jambe gauche

(autrefois appelée *Première étude*)

vers 1883-1888
Cire brune

Paris, musée d'Orsay,
don de Paul Mellon, 1956

Danseuse, grande arabesque troisième temps

(autrefois appelée *Première étude*)

vers 1892-1896
Cire brune

Paris, musée d'Orsay,
don de Paul Mellon, 1956



Répétition de ballet sur la scène

1874

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
legs Isaac de Camondo, 1911



Danseuses avec contrebasses

vers 1879

Pastel, fusain et encre sur papier

Dallas, collection particulière, courtesy
Kristy Stubbs Gallery

La Farandole

vers 1879

Gouache et rehauts d'or
et d'argent sur soie contrecollée
sur carton

Collection particulière



Danseuse posant chez un photographe

1874

Huile sur toile

Moscou, Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine

Dans le contre-jour bleuté d'une verrière d'atelier, une danseuse se prépare devant la psyché à une pirouette sur la pointe. Le paysage parisien servant de décor évoque les immeubles inégaux, pré-haussmanniens, du 9^e arrondissement, cette « Nouvelle-Athènes » où vit le peintre. *Danseuse posant chez un photographe* est un titre bien étrange quand, à l'évidence, elle pose pour lui, dans son atelier. Degas veut-il faire croire qu'à l'inverse du photographe, lui, saisit ses modèles dans leur environnement naturel, ou expliquer qu'il se sert de photographies, qu'il est lui-même photographe ? Plus sûrement, ce tableau affirme que c'est dans l'atelier que tout se passe, dans l'œil, le cerveau, la main de l'artiste, jamais sur le motif.



Danseuse s'étirant

vers 1882-1885

Pastel sur papier bleu-gris pâle

Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum,
acquis par la Kimbell Art Foundation,
Fort Worth, 1968



Danseuse assise tournée vers la droite

(étude pour la figure assise de
Répétition de ballet sur la scène)

1873

Huile et peinture à l'essence
sur papier bleu

Paris, musée d'Orsay,
don de la Société des Amis du Louvre en 1931



Danseuse, vue de dos, les mains sur les hanches

vers 1873

Peinture à l'essence,
rehauts de blanc, sur papier rose

Paris, musée d'Orsay,
legs Isaac de Camondo, 1911



Danseuse, torse nu, les bras levés

vers 1890 ~

Crayon noir sur papier

Copenhague, Statens Museum for Kunst



Danseuse vue de dos et trois études de pied

vers 1878

Fusain et pastel
sur papier vergé bleu-gris

Washington, National Gallery of Art,
don de Myron A. Hofer en mémoire de sa mère
M^{me} Charles Hofer, 1945



Danseuse debout, les mains croisées derrière le dos

1874

Crayon, rehauts de gouache
blanche sur papier

Collection David Lachenmann



Danseuse assise (Nelly Franklin)

vers 1880

Fusain rehaussé de craie blanche
sur papier

Collection particulière



Deux études de danseuses

vers 1873

Pierre noire rehaussée de craie
blanche sur papier vert

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

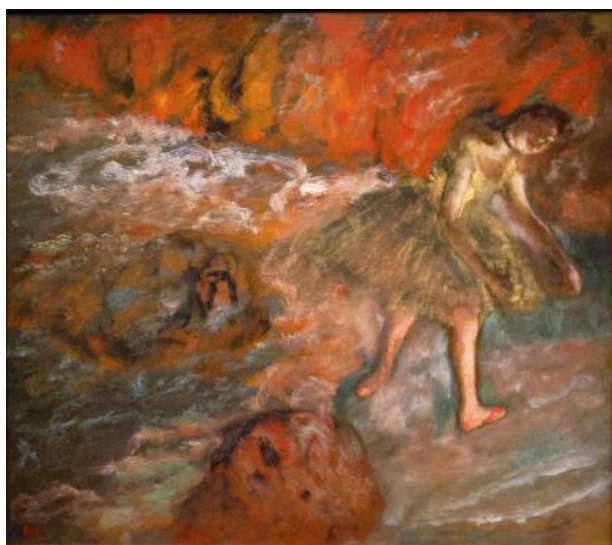


Danseuse assise

1873-1874

Graphite et fusain,
rehauts de blanc sur papier rose,
mis au carreau

New York, The Metropolitan Museum
of Art, collection H. O. Havemeyer,
legs Mme H. O. Havemeyer, 1929



Scène de ballet

vers 1890

Huile sur papier
contrecollé sur panneau

Memphis, Dixon Gallery and Gardens,
don de Sara Lee Corporation



Deux danseuses

1877

Monotype à l'encre noire

Copenhague, Statens Museum for Kunst



Arlquin et Colombine

vers 1895
Huile sur bois

Paris, musée d'Orsay,
donation Eduardo Mollard, 1961



La Loge

1885
Pastel sur papier

Los Angeles, Hammer Museum,
Collection Armand Hammer,
don Armand Hammer Foundation



Femmes dans une loge

1885-1890
Pastel sur papier

Glasgow, Glasgow Life
(Glasgow Museums)
au nom du Glasgow City Council,
provenant de la Burrell Collection,
avec l'approbation des Burrell Trustees

« Tableaux en long »

À partir de 1879, Degas explore un format singulier, celui du double carré, dans des œuvres qu'il nomme « tableaux en long ». Le premier, *La Leçon de danse* (Washington, National Gallery of Art), est présenté à l'exposition impressionniste de 1880. Bien d'autres suivront, jusqu'au début du XXe siècle, que l'artiste construit toujours le long d'un fort axe diagonal, d'un angle inférieur à un angle supérieur opposé, et dont les sujets sont invariablement des danseuses dans une salle de répétition ou des jockeys sur un champ de courses. Reprenant le principe de la frise qu'il a étudié, jeune homme, à travers les grands modèles – frises des Panathénées du Parthénon et processions des peintures du Quattrocento italien –, Degas impose à ce modèle séculaire un fort désaxement. L'élan diagonal qu'il donne à ses compositions dynamise le principe de la frise, et suggère à l'œil du spectateur que la course des ballerines et des pursang se poursuit au-delà du cadre de la toile. Degas joue avec les notions de temps (comme s'il montrait une seule ballerine à divers moments d'une séance de travail) et d'espace (en installant ces temps successifs à travers la salle de répétition). Il s'intéresse au déroulé du mouvement d'une manière qui évoque la chronophotographie inventée et popularisée par Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey.

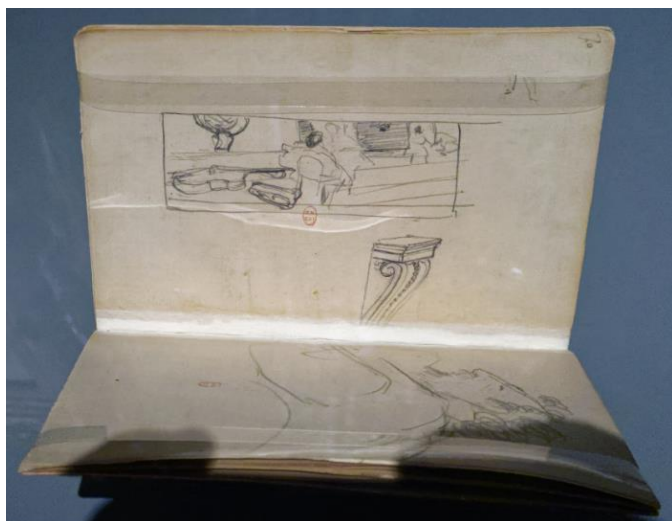
Laboratoires formels d'un travail sur le mouvement et la grâce, les « tableaux en long » sont de modernes frises où l'analyse du geste et de l'élan renvoie tant à la science de voir qu'à l'art de décomposer et de représenter.



Etude d'un nœud de ceinture

vers 1887
Fusain et pastel
sur papier vélin gris-bleu

Paris, musée d'Orsay,
legs Carle Dreyfus, 1952



Le premier des « tableaux en long » réalisé par Degas apparaît dans ce carnet de l'artiste. Il s'agit de *La Leçon de danse* (Washington, National Gallery of Art). Les études pour d'autres compositions des pages environnant celles-ci, et notamment des études pour le tableau *Miss Lala au cirque Fernando*, permettent de dater *La Leçon de danse* de 1879, et d'établir que la série des tableaux en long est alors entamée. On note, sur le croquis présenté ici, dont on ne sait s'il s'agit d'un projet pour l'œuvre ou d'un *ricordo* (dessin effectué pour en garder le souvenir), la présence d'un étui de violon disparu du tableau que Degas a repris. Cet élément se devine néanmoins en observant l'œuvre de près.

La Répétition de danse

vers 1878-79

Carnet
Graphite

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie



Danseuse ajustant son chausson

1885

Pastel sur papier

Memphis, Dixon Gallery and Gardens,
legs M. et Mme Hugo N. Dixon



La Leçon de danse (Salle de répétition)

vers 1879

Huile sur toile

Washington, National Gallery of Art,
collection de M. et Mme Paul Mellon



Trois danseuses

vers 1880

Fusain et pastel sur papier
brun tissé

Washington, National Gallery of Art,
collection M. et Mme Paul Mellon, 1985



Danseuses au foyer

(dit aussi *La Contrebasse*)

vers 1882-1885

Huile sur toile

New York, The Metropolitan Museum of Art,
collection H. O. Havemeyer,
legs Mme H. O. Havemeyer, 1929



Danseuses montant un escalier

entre 1886 et 1888

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
legs Isaac de Camondo, 1911



La Leçon de danse

vers 1880
Huile sur toile

Williamstown (Massachusetts), The Sterling
and Francine Clark Art Institute



Dans une salle de répétition

1890-1892
Huile sur toile

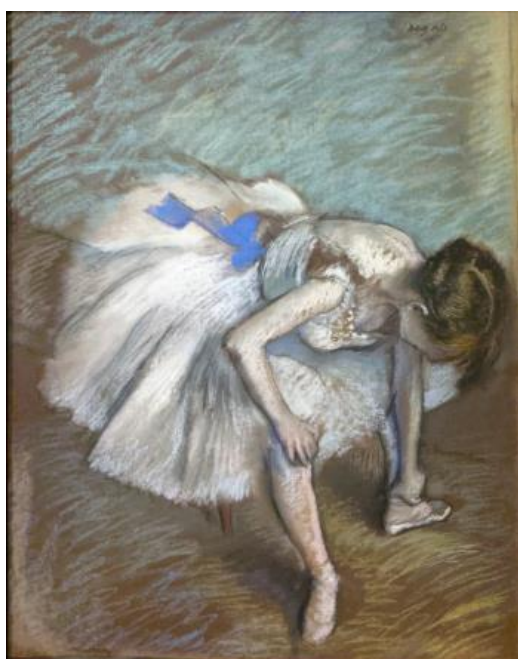
Washington, National Gallery of
collection Widener,
don de Joseph E. Widener



Danseuses au foyer

vers 1900-1905
Huile sur toile

Collection particulière



Danseuse assise se massant le pied

1881-1883
Pastel sur papier brun contrecollé
sur carton

Paris, musée d'Orsay,
legs Gustave Caillebotte, 1894

Éclairages et points de vue

Degas n'a cessé de s'intéresser à la question de l'éclairage dans les salles de spectacles, sur les scènes et sur les figures qu'il représente. Fin observateur, il lui arrive de croquer tel lustre ou tel bec de gaz dans un carnet. Mais c'est, surtout, à l'incidence de la lumière sur les corps, et à sa place dans l'économie formelle de l'espace clos – et noir – de l'opéra qu'il s'intéresse. Visages déformés par les faisceaux venus du sol, accentuant les traits et donnant presque un masque aux chanteurs ou aux danseuses ; rôle de la rampe dans la distinction entre l'espace de la scène et celui du public, que des abonnés transgressent pour aller rejoindre leurs protégées ; puissance visuelle des contrastes d'ombre et de clarté parmi les portants des décors : la lumière, que l'artiste module à sa guise, sculpte le réel et bouscule les termes de la représentation. Les points de vue audacieux qu'adopte Degas renforcent la théâtralité de telles visions: vues de biais, du dessous, du dessus, loges, scènes, balcons, mais aussi spectateurs et acteurs se révèlent sous un jour particulier, et révèlent les jeux de regards dont le public de l'opéra est friand autant que coutumier.

Cependant, quoique les méthodes d'éclairage des salles de spectacle n'aient cessé d'être perfectionnées au XIXe siècle, puisque le gaz y remplace la bougie dans les années 1820, puis que l'arc électrique y est introduit au milieu du siècle, Degas ne cherche guère à intégrer une description explicite de ces progrès techniques dans ses œuvres. Tout au contraire, qu'il représente la scène, observe la coulisse ou décrive l'agitation des salles de répétition, son œil est aux contrastes violents, aux contre-jours aveuglants et aux fenêtres dans l'encadrement desquelles se dessinent les silhouettes de danseuses. La lumière sculpte le réel, dans des compositions complexes où les jeux de regards insistent sur la puissance de la perception dans les représentations que l'on s'en fait.

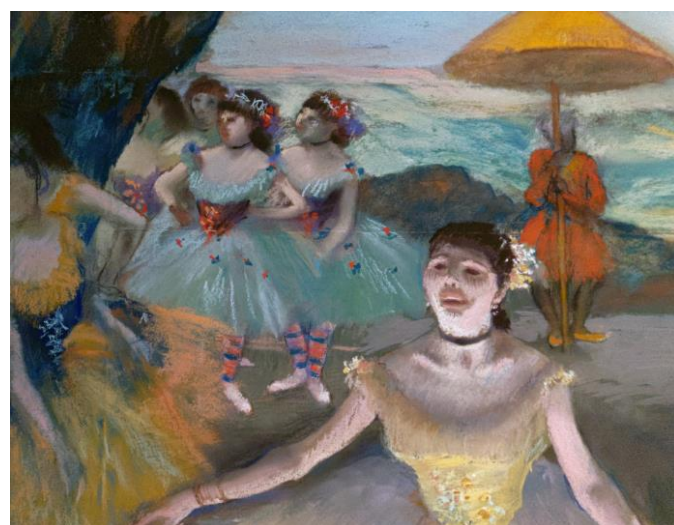


Danseuse au bouquet saluant

1878

Pastel sur papier vélin
marouflé sur toile

Paris, musée d'Orsay,
legs Isaac de Camondo, 1911



détail



Ballet

(dit aussi *L'Étoile*)

1876-1877

Pastel sur monotype

Paris, musée d'Orsay,
legs Gustave Caillebotte, 1894



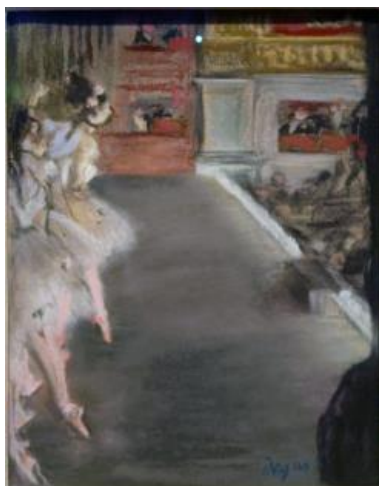
Choristes

(dit aussi *Les Figurants*)

1877

Pastel sur monotype

Paris, musée d'Orsay,
legs Gustave Caillebotte, 1894



L'Opéra

(*Danseuses à l'ancien Opéra*)

vers 1877

Pastel sur monotype

Washington, National Gallery of Art,
Collection Ailsa Mellon Bruce



Degas, resté attaché à la salle de la rue Le Peletier, ne montre que deux fois le nouvel Opéra de Charles Garnier. Dans cet étonnant pastel où, exemple unique, rien n'apparaît de la scène, il reprend le motif des loges d'avant-scène, vu du fauteuil d'orchestre côté droit, qu'il occupe comme abonné à partir de 1883. Il superpose le gouffre profond et rouge de la baignoire à rez-de-chaussée, l'encorbellement rocaille et, désaxée, la tête ou plutôt le chef décollé d'une femme, posé à plat sur le rebord de velours grenat.

Degas remained attached to the opera house on the Rue Le Peletier, and depicted the new Opéra designed by Charles Garnier only twice. In this amazing pastel in which, just this once, no part of the stage is visible, he returns to the stage-box motif viewed from the seat on the right side of the stalls for which he took out a subscription in 1883. He overlays the deep, red chasm of the ground-floor baignoire, the rococo gold overhang, and, off-centre, the head of a decapitated woman laid flat on the garnet velvet ledge.

Étude de loge au théâtre

1880
Pastel et huile sur carton
marouflé sur toile

Houston, The Museum of Fine Arts,
Lewis Collection



Danseuses sur la scène

vers 1889-1894
Huile sur toile

Lyon, musée des Beaux-Arts
legs Jacqueline Delubac, 1997

Grands dessins synthétiques

Après la dernière exposition des impressionnistes, en 1886, Degas se concentre sur un nombre limité de motifs et de compositions, qu'il dessine au fusain sur des grands formats. Avec le papier-calque, il peut retravailler indéfiniment la même forme selon différentes variations. Dans ces grands dessins, il réalise une synthèse du corps féminin : loin de la vision analytique qui s'attache aux détails, il cherche à exprimer le mouvement et le rythme des corps dansant au moyen de « lignes prodigieuses d'équilibre » (Gauguin).

Ces dessins ont toujours dérangé la critique, depuis leur révélation au public en 1918 lors des ventes d'atelier jusqu'à aujourd'hui, en raison de leur âpreté voire de leur rudesse. Ils ont été vus comme allant à l'encontre du Degas « ingresque » des débuts et comme le violent témoignage de la lutte de l'artiste contre la perte progressive de sa vue, tandis que notre regard du XXI^e siècle y voit plutôt des œuvres d'une grande hardiesse, totalement libérées des conventions et d'une extraordinaire modernité. C'est toujours le même souci de perfection qui guide l'artiste : à l'instar du peintre Frenhofer mis en scène par Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, il parvient à exprimer la vie des formes, le « vif de la ligne », au prix du sacrifice de l'œuvre achevée, préférant multiplier les dessins comme une grande œuvre ouverte – ou les séquences d'un film au ralenti – que figer son travail en une succession de chefs-d'œuvre. Alors que le symbolisme devient la nouvelle avant-garde et remet à l'honneur Pierre Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, Degas dessine de plus en plus de mémoire, laissant libre cours à ses souvenirs et à sa fantaisie « libérés de la tyrannie qu'exerce la nature » selon ses propres dires.



Grande arabesque, deuxième temps

1900-1905

Fusain sur papier calque

Collection particulière



Deux danseuses nues en arabesque

1885-1890

Fusain sur papier calque

Paris, galerie Chunhui & Bernard Lecomte



Trois danseuses nues en arabesque

vers 1892-1895
Fusain sur papier contrecollé
sur carton

Paris, Collection de Bueil & Ract-Madoux



Trois danseuses

1895-1900
Fusain et pastel
sur papier calque

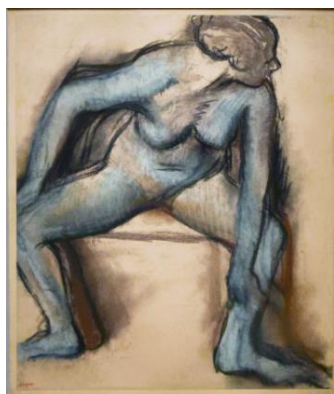
Collection particulière,
courtesy Halcyon Gallery, Londres



Trois études d'une danseuse

1895-1900
Fusain légèrement estompé,
traces de craie rose et brune,
mise au carreau au fusain
sur papier cartonné gris

Oxford, The Ashmolean Museum,
University of Oxford,
legs Mrs W.F.R. Weldon, 1937



Danseuse en maillot

vers 1896
Pastel sur papier vélin collé sur carton

Paris, musée d'Orsay



Danseuses au repos

vers 1900

Fusain sur papier contrecollé sur carton

Paris, galerie de Bayser



Danseuses à la barre

vers 1900

Fusain et pastel sur papier calque
collé en plein sur carton

Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada



Trois danseuses nues

1895-1900

Fusain sur papier calque

Paris, musée d'Orsay, legs Henri Rivière, 1952



Trois danseuses nues

vers 1903

Fusain sur papier calque

Little Rock, collection de l'Arkansas
Arts Center Foundation, achat,
Fred W. Allsopp Memorial Acquisition Fund

« Orgies de couleurs »

En 1899, Degas invite Julie Manet à voir dans son atelier « des orgies de couleurs qu'[il] fai[t] en ce moment », ce qui touche d'autant plus la fille de Berthe Morisot qu'« il ne montre jamais ce qu'il fait », raconte-t-elle dans son Journal. Au tournant du siècle, Degas se concentre sur le fusain et le pastel, ses deux techniques de prédilection. Avec le pastel, il peut dessiner directement avec la couleur et manier la matière sensuelle sans l'intermédiaire d'un outil. S'il dessine au pastel des modistes, des jockeys, des paysages, des nus, son sujet de prédilection reste les danseuses. Il les dessine dans les coulisses, répétant inlassablement les mêmes gestes, figures qui semblent se démultiplier comme les facettes d'une même femme vue sous divers angles, empruntant ses points de vue à l'art de la sculpture et de la chronophotographie. Il les dessine aussi sur scène, dansant dans des paysages imaginaires qui rejoignent les paysages réels, ces « états d'yeux » qui sont parmi les seules œuvres que l'artiste montre à cette époque au public. Degas reprend les mêmes compositions dans des couleurs différentes, totalement irréelles, où seule comptent la vivacité, l'harmonie ou la stridence visuelles. Délaissant les convenances, il laisse jouer les accords les plus insolites et audacieux. Toujours avide d'expérimentation, il renouvelle l'art du pastel en travaillant par strates. Il utilise le fixatif qui sert à stabiliser chaque couche comme un médium à part entière, et joue sur les effets de matité et de brillance. Degas trouve avec le pastel, « pollen de couleurs » (Lucie Cousturier), le matériau et la technique parfaite pour exprimer l'aspect merveilleux du ballet, « cet art où le corps humain devient l'instrument d'une fête magique ».



Danseuse. Scène de ballet

1891

Huile sur toile

Hambourg, Hamburger Kunsthalle, legs
Ludwig Erdwin et Antonie Amsinck, 1921



Danseuse bleue et contrebasses

1891
Huile sur bois

Collection particulière



Trois danseuses

vers 1895
Pastel sur papier

Glasgow, Glasgow Life (Glasgow Museums)
au nom du Glasgow City Council,
provenant de la Burrell Collection,
avec l'approbation des Burrell Trustees



Deux danseuses au repos

vers 1910
Pastel sur papier vélin fin

Paris, musée d'Orsay



Deux danseuses au repos

(dit aussi *Danseuses en bleu*)

vers 1898
Pastel sur papier vélin fin

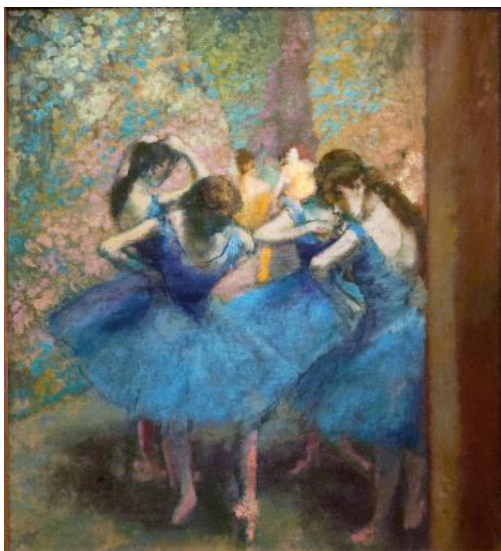
Paris, musée d'Orsay,
donation sous réserve d'usufruit
de la baronne Eva Gebhard-Gourgaud, 1959,
fin de l'usufruit en 1965



Deux danseuses au repos

1890-1895
Fusain, rehauts de pastel sur papier

Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

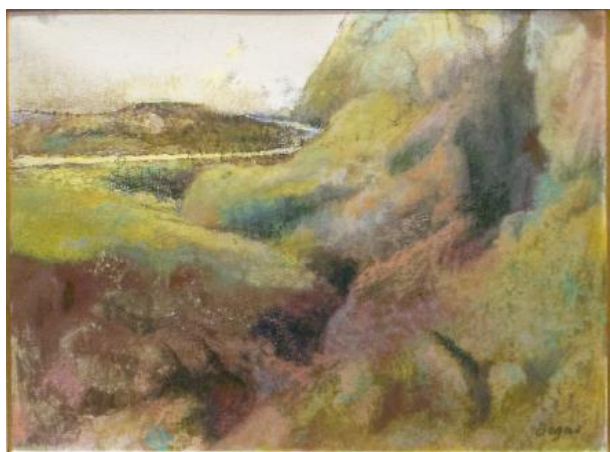


Danseuses bleues

vers 1893-1896

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay,
don du Docteur et de M^{me} Albert Charpentier,
1951



Paysage

vers 1890-1892
Pastel sur monotype

Collection particulière

Ce n'est qu'en 1892 que Degas expose pour la première fois en solo. Il choisit de surprendre en montrant, chez Durand-Ruel, des petits monotypes de paysage, souvent retravaillés au pastel. Ces œuvres sont le fruit de ses voyages d'été à la campagne, notamment de l'escapade de 1890 avec son ami le sculpteur Bartholomé, en Côte-d'Or, pour rendre visite au peintre Georges Jeannot. Chez ce dernier, Degas travaille à l'huile sur des planches métalliques et triture la matière à l'aide de divers outils dont ses doigts. Ses paysages, qu'il qualifie d'« états d'yeux » (par opposition à « états d'âme »), sont vagues, parfois à la limite de l'abstraction, et très proches des décors de scènes d'Opéra des peintures et pastels qu'il réalise au même moment.



Deux danseuses en jaune

vers 1896

Pastel et fusain sur deux bandes
de papier rapportées

Collection particulière



Groupe de danseuses

vers 1898

Huile sur papier marouflé sur toile

Édimbourg, National Galleries of Scotland,
offert par sir Alexander Maitland
en mémoire de sa femme Rosalind, 1960



Trois danseuses en jupes saumon

1904-1906

Pastel sur papier marouflé
sur carton

Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon
legs Jacqueline Delubac, 1997



Deux danseuses

vers 1905

Pastel sur carton

Vienne, The Albertina Museum,
collection Batliner



**Trois danseuses
(jupes bleues,
corsages rouges)**

vers 1903

Pastel sur papier collé sur carton

**Riehen/Bâle, Fondation Beyeler,
collection Beyeler**