

Dans le cercle des impressionnistes, c'est de Renoir que Degas fut le plus proche : tous deux préférèrent comme motif de leur peinture le Paris vivant de leur époque. Degas ne passa pas par l'atelier de Gleyre et fit probablement connaissance avec les futurs impressionnistes au café Guerbois. On ne sait pas exactement où il rencontra Manet. Peut-être furent-ils présentés l'un à l'autre par leur ami commun, le graveur Félix Bracquemond ; ou peut-être Manet adressa-t-il pour la première fois la parole à Degas au Louvre, en 1862. Deux mois après, Degas exposait ses toiles avec le groupe de Claude Monet et devenait un des impressionnistes les plus fidèles : non seulement il donna ses œuvres à toutes leurs expositions, sauf la septième, mais il participa aussi très activement à leur organisation. C'est singulier, car trop de choses le distinguaient des autres impressionnistes.

Edgar Degas venait d'un milieu totalement différent de celui de Monet, Renoir et Sisley. Son grand-père, René-Hilaire de Gas, négociant en grains, avait été forcé de fuir en Italie en 1793, pendant la Révolution. Là-bas, ses affaires prospérèrent. Ayant fondé une banque à Naples, il épousa une jeune fille issue d'une riche famille génoise. Degas préféra écrire son nom simplement Degas, bien qu'il gardât avec plaisir ses relations avec les nombreux parents de la famille Gas en Italie. Il était doué d'une constance enviable et resta toute sa vie dans le quartier où il était né, méprisant et n'aimant pas la rive gauche, peut-être parce que c'était là qu'était morte sa mère. En 1850, Edgar Degas termina ses études au lycée Louis-le-Grand et, en 1852, il obtint un diplôme en droit. Comme sa famille était riche, sa vie de peintre se déroula beaucoup plus facilement que celle des autres impressionnistes. En 1853, il commença à faire son apprentissage à l'atelier de Louis-Ernest Barrias et, à partir de 1854, il devint l'élève de Louis Lamothe, qui ne jurait que par Ingres, et transmit son adoration pour ce maître à Edgar Degas. Le père de Degas ne s'opposa pas au choix de son fils ; au contraire, lorsque après la mort de sa femme ils emménagèrent rue Mondovi, il y aménagea au quatrième étage un atelier pour Edgar d'où on découvrait, par-dessus les toits, une vue de la place de la Concorde. Le père d'Edgar était lui-même un amateur de peinture et un connaisseur. Il présentait son fils à ses nombreux amis. Parmi eux figurait Achille Deveria, conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, qui autorisa Edgar à copier les dessins des maîtres anciens : Rembrandt, Dürer, Goya, Holbein. Son père le présenta également à une famille de ses amis, les collectionneurs Valpinçon, chez qui le futur peintre rencontra le grand Ingres. Toute sa vie, Degas se souvint, comme on se souvient d'une prière, du conseil d'Ingres : « Faites des lignes (...) Beaucoup de lignes, soit d'après le souvenir, soit d'après nature. » (Paul Valéry, *Écrits sur l'art*, Paris 1962, p. 187).

À partir de 1854, Degas se rendit régulièrement en Italie, d'abord à Naples, où il fit connaissance de ses nombreux cousins, puis à Rome et Florence, où il copia inlassablement les maîtres anciens. Les dessins et esquisses, qu'il y fit, révèlent des préférences déjà marquées : Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Mantegna, mais aussi Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, Titien, Fra Angelico, Uccello, Botticelli. Puis il se rendit à Orvieto pour copier, dans la cathédrale, les fresques de Luca Signorelli et visita Pérouse et Assise. Le feu d'artifice de la peinture italienne l'éblouit. Degas eut de la chance, comme personne d'autre. On ne peut qu'être émerveillé de la sensibilité dont le père d'Edgar faisait preuve vis-à-vis de la vocation

Autoportrait, 1865.
Huile sur toile, 92,5 x 66,5 cm.
Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne.
(p. 6)

Jeunes Filles spartiates provoquant des garçons à la lutte, vers 1860.
Huile sur toile, 109,5 x 155 cm.
The National Gallery, Londres.

Scène de guerre au Moyen Âge, 1865.
Huile sur papier sur toile,
83,5 x 148,5 cm.
Musée d'Orsay, Paris.
(p. 10-11)





de son fils, de la perspicacité avec laquelle il comprenait son objectif, et de la manière dont il savait encourager le jeune peintre. « Tu as fait un immense pas dans ton art, ton dessin est fort, le ton de ta couleur est juste » écrivait-il à son fils. « Tu n'as plus à te tourmenter, mon cher Edgar, tu es en excellente voie. Calme ton esprit et suis par un travail paisible mais soutenu et sans mollir ce sillon qui t'est ouvert. Il est à toi, il n'est à personne. Travaille tranquillement en te maintenant dans cette voie » (J. Bouret, *Degas*, Paris, 1987, p. 23).

En 1855, Degas commença à suivre l'enseignement de l'École des beaux-arts sans manifester de zèle particulier dans ses études – Degas préférait apprendre dans les musées. Dès les premières vacances, Degas en profita pour retourner en Italie. Là, à la villa Médicis, le destin le mit en contact avec des pensionnaires de l'École des beaux-arts qui devinrent ses amis : les peintres Léon Bonnat, Henri Fantin-Latour, Élie Delaunay, Gustave Moreau, les sculpteurs Paul Dubois, Henri Chapu, le musicien Georges Bizet, qui n'avait pas encore composé *Carmen*. Leurs rencontres dans les vieux quartiers de Rome et les pique-niques sur le fond des beautés du paysage italien restèrent gravés dans sa mémoire jusqu'à la fin de ses jours.

Dans les années 1850, Degas se mit à faire des portraits et des autoportraits. Dès le début, dans ses portraits, on sent un observateur attentif de la psychologie humaine. En Italie, il commença à peindre des portraits de membres de sa famille. L'un des tout premiers est un admirable portrait de son grand-père (*René-Hilaire de Gas*, 1857, Paris, musée d'Orsay). Il fait penser aux portraits de Titien. Sa qualité professionnelle et l'aisance dans le maniement de l'idiome de la peinture classique permettent de le comparer aux portraits d'Ingres. Cette toile prédisait au peintre un avenir de grand portraitiste.

À cette époque, Degas commença également à peindre les portraits des membres de la famille Bellelli, famille de la sœur de son père qui avait épousé le baron Bellelli. Il fit des esquisses de la composition, dessina le baron et sa femme, peignit ses propres cousines Giulia et Giovanna, étudia les mains des personnages. Le résultat fut un grand tableau – deux mètres sur deux mètres cinquante – peint déjà à Paris, *La Famille Bellelli*, qui rappelle les portraits de Holbein, Jean Clouet ou Velázquez. Cependant, le papier peint bleu ciel, à petites fleurs blanches, éclaircit le coloris et apporte au tableau une note intime de vie douillette. L'équilibre classique de la composition est rompu, contre toute attente, par un seul détail : le maître de maison, assis de dos par rapport au spectateur, s'est tourné si spontanément et avec tant de vivacité vers sa femme, qu'immédiatement l'impression de modèles en train de poser s'efface. Formé aux solides principes classiques, le peintre commence peu à peu à se tourner vers cette vie moderne qui, bientôt, l'absorbera entièrement.

L'énorme tableau *La Fille de Jephté* abonde en influences de différents maîtres, de Poussin à Raphaël et Delacroix. Dès la fin des années 1850, il découvrit des motifs absolument nouveaux et inattendus : les chevaux et le ballet.

En 1859, les Valpinçon invitèrent Edgar à passer quelques semaines dans leur propriété de Mesnil-Hubert dans l'Orne, où ils avaient un élevage de chevaux. Il se rendit compte pour la première fois de la beauté de la musculature des chevaux, et du mécanisme naturel parfait de leurs mouvements. Dans les années 1860 et 1870, il devint le peintre des courses, des chevaux et des jockeys. Sa fabuleuse mémoire de peintre retenait les particularités des

M^{me} Fiocre dans le ballet de
« *La Source* », 1866-1868.
Huile sur toile, 110,5 x 91,4 cm.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.





mouvements des chevaux partout où il en voyait. Après ses premières compositions, assez complexes, représentant des courses, Degas assimila l'art de traduire l'élégance et la noblesse du cheval, ses mouvements nerveux et la plastique de sa musculature : *Chevaux de courses*.

Vers le milieu des années 1860, Degas fit encore une autre découverte ; en 1866, il peignit sa première composition ayant pour sujet le ballet : *Mademoiselle Fiocre dans le ballet de la Source*. Degas allait souvent à l'Opéra, où Eugénie Fiocre, en 1866, dansait dans *La Source*. Il est vrai que, dans ce premier tableau, il n'y avait pas encore le ballet lui-même, c'était plutôt un portrait de la ballerine. M^{lle} Fiocre est assise sur la scène au milieu de décors orientaux, avec à côté d'elle un cheval. Degas avait toujours été un fervent du théâtre, mais à partir de ce moment, le théâtre devint en plus l'objet de son art. Sa peinture s'en imprégna peu à peu, à travers le portrait. Après M^{lle} Fiocre, il se mit à peindre des portraits de musiciens.

En 1869, il fit un admirable portrait de son père avec le musicien Pagans (*Le Père de Degas écoutant Lorenzo Pagans à la guitare*). Occupé uniquement par sa musique, une guitare entre les mains, Pagans figure au premier plan. Malgré la construction presque classique de la composition et le caractère en apparence statique des personnages, il y a de l'action dans ce tableau : Pagans chante et le père de Degas écoute. Ceci devient un trait caractéristique de l'art de Degas : tout comme Édouard Manet et les impressionnistes, il avait renoncé au sujet, au récit littéraire, mais, dans ses tableaux à lui, il se passe toujours quelque chose. En cette même année 1869, Degas peignit *L'Orchestre de l'Opéra*. À première vue, ce tableau aussi n'est qu'un portrait de musiciens. En réalité, c'est le portrait de tout un groupe d'amis du peintre que sa fantaisie avait réunis dans une fosse d'orchestre. Les visages sont peints en gros plan, ils sont individualisés, ils ont du caractère et, surtout, ils ne posent pas, mais sont absorbés par la musique. Avant Edgar Degas, personne n'avait encore rien fait de semblable.

Trois ans après, en 1872, apparut son premier tableau consacré uniquement au ballet : *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*. Degas passa du théâtre aux salles de répétitions, où les danseuses s'exerçaient et prenaient leurs leçons. C'est ainsi que se décida le deuxième domaine de la vie environnante qui allait l'intéresser. Le ballet resta sa passion jusqu'à la fin de ses jours.

En 1870, quand commença la guerre, il s'engagea dans l'artillerie de la garde nationale. C'est pendant son service dans l'armée que Degas apprit qu'il risquait de perdre la vue, ce qui devint le drame de sa vie. En cette même année 1872, il partit pour la Nouvelle-Orléans chez les parents de sa mère, des négociants en coton. Et, bien que le but de son voyage fût une question d'affaires, il dessina beaucoup. Peu enclin aux réactions excessivement émotives, il était tout de même heureux de ses impressions nouvelles.

En 1874, Degas donna, pour l'exposition, des toiles et des dessins dont les motifs étaient ceux qui allaient ensuite être les siens jusqu'à la fin de sa vie : le théâtre, les classes de ballet, les blanchisseuses, les courses et les nus. À l'exposition suivante apparurent les portraits, les modistes et les tableaux exécutés d'après les impressions de la Nouvelle-Orléans. Plus tard, vinrent les cafés-concerts et le cirque. Au début de son parcours impressionniste, deux tableaux marquent des étapes extrêmement importantes.

Degas fut le seul peintre de sa génération qui prit la photographie au sérieux. Il commença à s'y intéresser assez tard, au milieu des années 1880, et s'acheta un appareil vers 1895.

Repasseuse, vers 1869.
Huile sur toile, 92,5 x 73,5 cm.
Neue Pinakothek, Munich.

Cela prouve que les particularités des compositions de Degas sont liées non pas à l'influence directe de l'appareil photographique, mais à la spécificité de sa propre vision du monde. Et, quand il se mit lui-même à photographier, sa vision influença la composition de ses photographies, et non le contraire.

En 1876, Degas peignit *L'Absinthe* ou *Dans un Café*. À cette époque les artistes avaient déjà quitté le café Guerbois et se réunissaient à La Nouvelle Athènes, place Pigalle. Degas avait vécu une grande partie de sa vie dans ce quartier, rue Blanche, rue Fontaine, rue Saint-Georges. À la terrasse de La Nouvelle Athènes, on pouvait désormais le voir régulièrement, le soir, avec Édouard Manet, Émile Zola, des impressionnistes et des critiques. Pour son nouveau tableau, il demanda à son ami le graveur Marcellin Desboutin, tout juste revenu de Florence, et à la jolie actrice Ellen Andrée, de poser pour lui. Plus tard, Ellen Andrée allait poser au même endroit, à la terrasse de La Nouvelle Athènes, pour *La Prune* d'Édouard Manet et, sur l'île de Croissy pour *Le Déjeuner des canotiers* de Renoir. Degas en fit une fille de joie des rues parisiennes, figée devant un verre d'absinthe, l'air perdu, absorbée dans ses pensées. À côté d'elle, sa pipe serrée entre les dents, le chapeau rejeté sur la nuque, est assis un des habitués du café. Il regarde au loin, semble-t-il, sans remarquer la femme assise tout près de lui. Confinés dans un coin par les petites tables inoccupées, ils se touchent presque mais ont chacun leur existence propre. Degas a de nouveau réussi à fixer sur sa toile quelque chose de presque insaisissable : l'amère solitude d'un être humain dans la ville la plus gaie et la plus animée du monde.

Une des principales différences entre les conceptions de Degas et les idées des autres impressionnistes était son point de vue sur le plein air. Pour tous les autres, le plein air était un but et une condition indispensable du travail. Or, souvent, chez Degas, ce n'était pas la nature vivante qui provoquait l'apparition d'un paysage sur le papier ou sur une toile, mais, au contraire, c'était une forme, ou une ligne, vue par hasard qui faisait naître un paysage dans son imagination. Cependant, cette étrange attitude de Degas envers le paysage avait deux explications. Tout d'abord, il ne faut pas oublier le plus grand malheur de Degas : la faiblesse de sa vue. Mais le plus important, c'était qu'il avait davantage confiance dans sa prodigieuse mémoire que dans une impression fugitive.

La deuxième différence entre Degas et les impressionnistes était son attitude envers le dessin. Renoir et ses amis furent accusés de ne pas savoir dessiner parce que, dans leurs œuvres, la ligne était rendue floue par la vibration de l'air et de la lumière ; leur dessin était repoussé au second plan par la couleur. Pour Degas, le dessin occupait toujours la première place.

Après la mort du père de Degas, en 1873, la banque de la famille Gas fit faillite et il ne resta plus au peintre qu'à compter sur son art. Tout comme les autres impressionnistes, il souffrait de l'impossibilité de vendre ses tableaux et, comme Renoir, Monet, Sisley et Pissarro, il s'adressait à Durand-Ruel pour lui demander de l'argent. À l'instar de Sisley, il ne peignait jamais sur commande, mais travaillait seulement sur ce qui l'intéressait. Il répétait, retravaillait et variait toujours ses mêmes motifs favoris. Il avait le goût du perfectionnement. Ses amis racontaient qu'il pouvait reprendre une seule et même œuvre des quantités de fois sans jamais l'achever complètement. À la fin des années 1870, au répertoire de Degas s'ajoutèrent des scènes de cafés-concerts – avant que Manet n'eût peint son *Bar aux Folies-Bergère*.

L'Orchestre de l'Opéra (détail), vers 1870.
Huile sur toile, 56,5 x 46 cm.
Musée d'Orsay, Paris.

Le Viol (Intérieur) (détail),
vers 1868-1869.
Huile sur toile, 81,3 x 114,3 cm.
The Philadelphia Museum of Fine Arts,
Philadelphie.
(p. 18-19)

