



48 14

La revue
du Musée d'Orsay
Automne 2010

Études

Renoir entre les lignes
Les portraits de groupe de Degas
À l'enseigne du Bon Bock
Ferdinand Levillain
Millet et l'eau-forte
L'ethos protestant de Bouguereau

M
O

rmn

n° 30

| Éditorial 5



1 | Études

6

« L'art décoratif et contemporain » (avril 1877) :
un portrait de Renoir entre les lignes
par Marc Le Cœur

18

La fraternité des individus :
les portraits de groupe de Degas
par Bridget Alsdorf

34

À l'enseigne du Bon Bock
Par Frédérique Desbuissons

46

Ferdinand Levillain :
un sculpteur ornemaniste au service des arts industriels
par Michael Vottero

56

Le trait d'union entre la peinture et la gravure :
Millet et l'eau-forte de reproduction dans les années 1860 et 1870
par Ségolène Le Men



2 | Actualités

74

Acquisitions
L'ethos protestant de Bouguereau
par Philippe Saunier

82

Expositions
« Georges Seurat. Figure dans l'espace »

86

« Charles Fourier. L'écart absolu »

88

Bibliographie critique

92

Abstracts Resumenes

93

Bulletin d'abonnement

95

La Société des Amis du Musée d'Orsay

96

Biographies des auteurs

La fraternité des individus : les portraits de groupe de Degas

par Bridget Alsdorf¹



Chapeau à venir

Fig. 1
Edgar Degas,
Louis-Marie Pilet, violoncelliste,
vers 1868-1869
Huile sur toile, 50,5 × 61 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 2582

Tout au long de sa carrière, Edgar Degas entretint une relation tourmentée avec la notion de collectivité. Bien qu'il ait été un ardent promoteur du groupe impressionniste – il participa à sept de ses huit expositions et joua un rôle de premier plan dans leur organisation –, il se refusa cependant à être associé à l'impressionnisme en tant que mouvement et style. Les critiques de son temps et les chercheurs de notre époque l'ont décrit comme un individualiste exacerbé, l'obstiné « odd man out » (« étrange monsieur à part »), autosuffisant non seulement financièrement et émotionnellement, mais aussi artistiquement. Spécialisé dans la description de l'anomie urbaine, Degas s'est vu caractérisé comme un solitaire acariâtre transcendant les catégories esthétiques et les classifications de l'histoire de l'art, comme un artiste dont l'œuvre se distingue par sa prise de distance envers les groupes, des mouvements et des « -ismes² ». Ces assertions sont exactes à bien des points de vue. L'œuvre de Degas ne s'intègre pas aisément aux catégories générales du réalisme et de l'impressionnisme. Mais si l'on considère la manière dont il représenta par son art différentes formes d'individualisation, son intérêt jamais démenti pour le portrait de groupe suggère qu'il affronta le problème de l'appartenance d'un point de vue formel. Je souhaiterais faire de même ici, à travers l'analyse d'une série de tableaux qui mettent en scène une relation complexe entre un personnage solitaire et les communautés auxquelles il appartient. Je dis « il », car les portraits de groupe que je m'apprête à commenter sont presque invariablement des portraits d'hommes ; en tant qu'images d'une communauté, elles traitent autant de l'exclusion que de l'inclusion. Toutefois, l'œuvre de Degas manifeste un intérêt persistant pour l'identité relationnelle. Tout au long de sa carrière, il revint à plusieurs reprises sur les problèmes liés à la ressemblance, à la parenté, à l'amitié et aux liens professionnels, construisant ainsi une image de l'individuel ne pouvant se distinguer que par sa dépendance inhérente envers autrui.

La fragmentation des figures dans l'espace, la contingence d'un moment pictural saisi dans le temps et un intérêt durable pour le portrait sont autant de caractéristiques fondamentales de l'œuvre de Degas³ ; elles firent de lui un artiste particulièrement à même de traiter le problème du groupe et de la situation de l'individu en son sein, ou hors de lui, comme dans le cas du portrait de *Louis-Marie*

Pilet, violoncelliste (vers 1868-1869) (fig. 1). Bien que ce tableau semble éminemment susceptible d'une lecture à la « odd man out », le type de relation qu'il représente est plus complexe qu'il ne semble au premier abord. Le portrait montre Pilet dans sa loge à l'Opéra, assis à un bureau jonché de partitions et regardant à travers la fenêtre. Juste au-dessus de lui, entre son profil et le haut de l'étui ouvert de son violoncelle, apparaît un portrait de groupe vaguement esquissé en ombres grises, qui montre huit figures rassemblées autour d'un piano (fig. 2). Conçu pour apparaître comme une lithographie encadrée accrochée au mur de la loge de Pilet, ce portrait semble, en réalité, avoir été entièrement inventé par Degas. Si on lui prête attention, il transforme le tableau en une méditation sur deux modalités très différentes de l'art du portrait et sur la relation entre l'artiste en tant qu'individu et le groupe⁴. Les bénéfices respectifs de l'individualisme artistique et de l'association se trouvent ainsi juxtaposés.

Le portrait de groupe est à la fois la manifestation éclatante de l'habileté artistique de Degas et le contrepoint du portrait réaliste et introspectif de Pilet. La physionomie de ce dernier est rendue à grand renfort de détails méticuleux, comme ses joues rougeaudes et son incarnat inégal, ses sourcils très arqués et son nez légèrement crochu, les fines mèches de cheveux châtain entourant son front dégarni, le creux soulignant le coin extérieur de son œil gauche, et même les veines de son front. Tous ces détails montrent le remarquable talent de Degas pour le portrait, qui naît de son trait méticuleux, de son sens de l'idiosyncrasie physique et comportementale, de son utilisation subtile de la couleur servant à modeler les contours des os et de la chair. Par contraste, le portrait de groupe accroché au-dessus du modèle manifeste un genre de talent tout à fait différent : l'habileté à saisir une apparence en quelques traits sommaires, sans l'aide de la couleur ou d'un dessin précis. Ici, Degas fait étalage de sa virtuosité de caricaturiste, de sa capacité à résumer la forme d'un visage, une structure osseuse, les contours d'une chevelure ou d'une moustache, en quelques rapides coups de pinceau. Le portrait de groupe inséré par Degas dans son portrait individuel sert de contrepoint flou, en noir et blanc, à la description sensible et détaillée d'un seul musicien, au milieu du tableau. Les noirs et les blancs bien définis de l'habit de Pilet se



Fig. 2
Edgar Degas,
Louis-Marie Pilet, violoncelliste (détail),
vers 1868-1869
Paris, musée d'Orsay, RF 2582



Fig. 5
Edgar Degas,
L'Orchestre de l'Opéra, vers 1870
Huile sur toile, 56,5 × 46 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 2417

Fig. 4
Edgar Degas,
Esquisse pour L'Orchestre de l'Opéra,
vers 1868-1870
Huile sur toile, 48,9 × 59,7 cm,
San Francisco, Fine Arts Museums,
Museum purchase, Mildred Anna Williams
Collection, 1952.69

distinguent nettement des gris décolorés du portrait de groupe situé derrière lui. L'attention minutieuse accordée à ses mains au repos – qui semblent pouvoir exprimer en partie les pensées musicales qui emplissent sa tête – n'est plus de mise dans la pseudo-lithographie, où le peu d'espace disponible ne permet qu'à des silhouettes à peine esquissées de différencier les physionomies et les typologies corporelles. Dans ce portrait de groupe, les yeux des figures ne sont que des taches grises, la plupart des mains sont absentes et il est impossible de discerner les nuances de leurs vêtements à la mode des années 1850.

Theodore Reff a identifié plusieurs des figures comme des membres de l'entourage artistique du compositeur Frédéric Chopin, hommes et femmes qui fréquentaient son salon parisien pour y assister à des concerts et participer à des conversations. Eugène Delacroix est parmi eux, de même que George Sand, Théophile Gautier, Franz Liszt, Hector Berlioz et Honoré de Balzac. En leur qualité de chefs de file du mouvement romantique, ils représentent l'esprit collectif et la sociabilité d'une époque révolutionnée⁵. Bien que le romantisme soit d'ordinaire décrit comme marquant la naissance de l'individualisme artistique, Degas l'évoque

ici comme une période de dialogue, d'amitié et d'échange collectif⁶. Par contraste, sa description de Pilet travaillant seul dans sa loge, séparé du reste de l'orchestre, pourrait suggérer que cet esprit communautaire ne régissait désormais plus le monde artistique de son temps⁷. Mais la juxtaposition d'un portrait individuel et d'un portrait de groupe, et la relation que Degas établit entre eux à travers le réseau des regards, suggèrent un point de vue plus nuancé : l'art dépend à la fois de la sociabilité d'un groupe (avec tout ce que cela suppose de soutien mutuel, de reconnaissances et de rivalités) et de la concentration solitaire sur son propre travail créatif individuel. Dans le tableau de Degas, le musicien trouve l'inspiration en lui-même, faisant de sa loge un sanctuaire clos de travail solitaire et de pensée isolée, mais il se prévaut de l'aide et de l'inspiration fournies par d'autres artistes, même lorsqu'il est seul⁸.

La mise en avant de l'individu semble donc bien aboutir à une distorsion d'échelle favorisant davantage la créativité solitaire que les mouvements collectifs, qui plus est représentés comme passés de mode. Mais Degas peignit ensuite *L'Orchestre de l'Opéra* (vers 1870) (fig. 5), un portrait de groupe représentant Pilet entouré de plusieurs de ses collègues, ainsi que de nombreux amis personnels de Degas⁹. Il s'agit de son premier portrait de groupe qui ne soit pas consacré à une famille, et il illustre bien cette conception de l'individualité comme interdépendance qui régit son approche du portrait de groupe du début à la fin de sa carrière. C'est ici le basson, Désiré Dihau, qui se distingue comme le personnage principal du groupe ; Degas bouscula même la disposition traditionnelle des musiciens pour le placer au premier rang et au centre. Ses mains et son visage sont montrés en pleine action de production du son, tandis que plusieurs autres figures semblent regarder autour d'elles passivement, comme dans un moment de pause prévu par la partition. Mais l'individualité de Dihau et son statut particulier n'apparaîtraient pas sans cette tension avec les personnages qui l'entourent, dont les spécificités physiologiques fournissent des points d'attraction du regard rivaux. Son expression concentrée – avec ses muscles faciaux gonflés et ses lèvres fortement pincées – est reprise par celle du flûtiste situé à sa gauche, qui tient sa tête et son instrument selon le même angle, puis par celle du violoniste entièrement de profil, un peu plus loin. La figure de Pilet jouant du violoncelle derrière Dihau offre elle aussi un autre point de focalisation. En reflétant l'inclinaison du basson et de la flûte, le haut de l'instrument de Pilet sert à encadrer le profil de Dihau, créant ainsi un angle aigu avec l'avant-bras du musicien (puis de nouveau avec celui de son instrument) qui guide le regard d'abord à travers le groupe, et ensuite vers le haut, en direction de la scène. Mais la physionomie caractéristique de Pilet, soigneusement rendue – avec ses sourcils froncés et son regard concentré – distrait aussi l'attention du spectateur de la fringante figure de Dihau, de même que – et d'une manière peut-être encore plus subtile – l'expression rêveuse du violoniste qu'on aperçoit entre leurs têtes. La figure du contrebassiste attire elle aussi notre attention ; son dos massif et son énorme instrument pèsent de tout leur poids sur les musiciens situés en dessous de lui. Dans l'ensemble, l'acuité et le relief des traits individuels servent à diriger l'attention du spectateur dans de multiples directions, suscitant ainsi un schéma de vision en zigzag qui structure la dynamique de l'identité relationnelle. Bien que Degas accorde à Dihau une position prééminente, sa compression de l'orchestre exacerbe la fascination qu'exercent ces multiples têtes portées *ensemble* – une fascination engendrée aussi par l'interaction des ressemblances et des différences entre



les figures. En ce sens, l'orchestre offre une métaphore idéale de la complexité de l'activité collective : la musique orchestrale dépend de toute une série d'instruments différents pour la production d'un accord harmonieux, mais il s'agit d'un son dont les stratifications reposent néanmoins sur une hiérarchie, sur l'importance relative de certains instruments et de certains musiciens au sein de l'ensemble. Degas souligne la concentration de chaque individu sur sa propre contribution musicale, révélant par la même occasion leurs « caractères » uniques et personnels, tout en privilégiant quelques individualités particulièrement fortes de certains chefs de rang. L'attention qu'il accorde à Dihau sert à focaliser celle du spectateur sur l'orchestre, tout en permettant au jeu des relations entre les musiciens de s'affirmer comme central dans l'esprit du groupe. Une esquisse à l'huile (fig. 4) suggère que Degas avait à l'origine pensé à un portrait du basson se distinguant nettement du reste des musiciens, suggérés simplement par un enchevêtrement de taches et de traits repoussés derrière le profil soigneusement tracé de Dihau. Le tableau définitif insiste bien davantage sur l'orchestre en

tant que groupe : plutôt que de peindre un portrait individuel dans un contexte collectif, Degas a choisi d'explorer le caractère par nature relationnel de l'individualité, et de décrire le rôle du musicien dans un art reposant sur une forme de collaboration¹⁰. Si l'on revient au portrait de Pilet en gardant *L'Orchestre de l'Opéra* à l'esprit, la description par Degas des relations entre l'individu et le groupe commence à apparaître plus complexe. Le regard du groupe fictif dirigé vers Pilet reflète le point de vue du spectateur, suggérant ainsi une conscience – du moins de la part de Degas – d'un public du tableau. Le dialogue entre l'individu et le groupe qui se noue ici est aussi dialectisé par l'étui du violoncelle visible au premier plan à droite, dont l'ouverture laisse entrevoir au spectateur un point d'entrée dans le tableau. Se présentant sous la forme d'une silhouette sombre, anguleuse et vaguement humanoïde, avec une tête, un cou et de profondes entrailles, cet étui s'éloigne de Pilet et du violoncelle, reposant béant au premier plan comme pour englober le spectateur, tel un cercueil ouvert. Ses deux côtés adjacents ressemblent à deux corps abstraits se rejoignant aux épaules :



Fig. 5
Edgar Degas,
Jeantaud, Linet et Lainé, 1871
Huile sur toile, 58 x 46 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 2825

Fig. 6
Edgar Degas,
Portrait de famille, 1858-1867
Huile sur toile, 200 x 250 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 2210

la moitié gauche semble pencher vers la droite, comme si elle se concentrait sur une conversation avec son double plus profond et plus substantiel. Tous deux offrent l'aspect d'un binôme intime, mais sans visage et inanimé, servant de médiation entre le portrait introspectif, hautement individualisé, de Pilet et les figures attentives, tournées dans une autre direction, de la composition à l'arrière-plan, mais aussi entre le tableau lui-même et ses spectateurs, situés hors de son cadre. En passant de l'individu au double, puis au groupe, Degas crée un circuit d'attention allant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, qui amplifie progressivement, par contraste, l'individualité solitaire de Pilet et joue le rôle d'une méditation sur les différentes possibilités de l'art du portrait : Pilet est lié à l'étui du violoncelle par le manche en diagonale de l'instrument, qui coupe son corps de travers ; les bords noirs du sommet de l'étui débordent sur le portrait de groupe et attirent l'attention sur lui ; et cette composition, à son tour, ramène le spectateur au violoncelliste via le regard de Chopin et de ses amis, dirigés sur lui. La composition du portrait établit ainsi un lien entre la singularité du modèle et l'influence du groupe.

Ensemble, le portrait de Pilet et *L'Orchestre de l'Opéra* nous invitent à examiner des questions fondamentales : de quelle manière les portraits d'individus doivent-ils différer des portraits de groupe ? Au service de quels objectifs sont-ils respectivement placés ? Les portraits isolés définissent une personnalité individuelle à travers la mimésis et la description soigneuse des objets et du décor, de manière à saisir une présence unique. Jusqu'au XX^e siècle, à de rares exceptions près, ils avaient à voir, d'abord et avant tout, avec la ressemblance. Les doubles portraits font la même chose que les portraits individuels, à la puissance deux, mais leur propos principal consiste à transcrire la relation intime ou en tout cas significative liant les deux modèles. Les intervalles spatiaux, les regards et les gestes prennent ainsi de l'importance d'un point de vue intersubjectif. Enfin, les portraits de groupe sont d'ordinaire conçus pour exprimer une cohésion sociale, spirituelle ou intellectuelle, une association, peut-être moins intime mais tout aussi significative, formée pour servir un but commun. Les différentes formes de sociabilité n'ont pas forcément toutes besoin de cohésion – et ce n'est certes pas le cas de celles que représente Degas – mais lorsque des portraits d'individus spécifiques sont délibérément intégrés dans le cadre d'un tableau plus vaste, abstraction faite du degré d'harmonie compositionnelle de leur disposition, cela implique fortement une forme ou une autre d'identification mutuelle. Le tableau est alors censé transcender ses individus constitutifs, bien qu'ils soient formés à partir des relations et des espaces chargés que l'artiste établit entre eux. Répétons-le, l'orchestre offre une excellente métaphore de cet idéal social et artistique – à tel point que cela deviendra même un cliché de l'art symboliste¹¹. Degas est tout sauf un idéaliste dans sa conception de la nature des relations humaines, mais *L'Orchestre de l'Opéra* n'en propose pas moins une image de l'individualité naissant de l'interdépendance comme modèle structurel de la production artistique, tout en reconnaissant que le jeu des rivalités reste partie intégrante du tout.

Si le portrait de Pilet suggère l'incertitude de Degas quant à la viabilité du groupe artistique, aussi bien comme sujet que comme élément de soutien de la peinture moderne, *L'Orchestre de l'Opéra* exprime la revendication d'un renouveau du portrait de groupe dans l'art du XIX^e siècle. D'ailleurs, Degas continuera à peindre de nombreux portraits de groupe tout au long de sa carrière, mais il s'agit de tableaux qui, comme *Pilet*, émettent des doutes sur les liens dont dépend le genre. Examinons par exemple le portrait de trois vétérans, *Jeantaud, Linet et Lainé* (mars 1871) (fig. 5), qu'il avait connus quand il servait dans la Garde nationale, lors de la guerre franco-prussienne. Les trois hommes, qui apparaissent dans le titre de l'œuvre selon leur disposition de gauche à droite, sont assis dans un salon – deux dans de confortables fauteuils bordeaux, le troisième à une petite table – et ils occupent trois espaces différents mais imbriqués. Le coude droit de Linet semble s'appuyer sur la poitrine de Jeantaud, et le journal de Lainé donne l'impression de s'enrouler de manière à frôler la joue de Linet, mais aucun des trois hommes n'accorde d'attention visible à la présence des autres. (Peut-être que Lainé le fait à travers son gentil sourire, qui semble cependant davantage une réaction à ce qu'il est en train de lire qu'un signe adressé à ses amis.) La présence de Degas, l'invisible quatrième vétéran du groupe, est à peine perceptible, indirectement, dans la conscience que Linet semble avoir de poser pour lui, de profil. Mais d'une manière générale, Degas semble moins intéressé par la description d'une forme de sociabilité et de liens d'ami-



tié que par l'étude de la relation entre trois portraits d'individus mis côte à côte – un intérêt que trahit d'ailleurs la structure paratactique du titre de l'œuvre¹². Le portrait de groupe n'était pas pour Degas un genre exprimant la cohésion d'une communauté, mais plutôt un moyen d'enquêter sur la ressemblance et la différence, l'individualisme et la collectivité, conçus comme deux aspects d'un même problème.

Hollis Clayson a livré une analyse pénétrante de *Jeantaud, Linet et Lainé*, replacé dans le contexte de l'après-guerre de 1870, et le décrit comme une image d'une « empathie inhabituelle » chez Degas, un « tableau de la camaraderie masculine », d'une « sociabilité détendue », remarquable pour son « étonnante aisance¹³ ». Je ne trouve pas cette représentation de la camaraderie masculine si lisse que cela – les portraits des trois hommes se superposent physiquement, mais ils ne montrent aucun signe de lien psychologique réciproque, ce qui révèle à quel point leur relation sociale est illusoire, et des plus affectée. Mais je suis fondamentalement d'accord avec l'idée selon laquelle il s'agit là d'une des images les plus remarquables de l'« interconnexion¹⁴ » humaine dans l'œuvre de Degas, une image qui décrit cette interconnexion comme inévitable et intraitable, et non pas comme résultant nécessairement d'un dialogue affectueux ou d'un choix délibéré. L'expression absorbée et tendue de Jeantaud, l'élégante maîtrise de soi de Linet et l'affabilité décontractée de Lainé les distinguent les uns des autres par contraste, à travers la stricte triangulation de leurs portraits opérée par Degas, tous peints dans la même gamme chromatique restreinte. Les affinités existant entre les physionomies de Jeantaud et de Linet (tous deux sont roux, ont la peau claire et la même coupe de cheveux) ne font qu'encourager la comparaison, et peuvent apparaître surprenantes – comme un lien inattendu – si le spectateur prête d'abord attention à leurs poses divergentes et à leurs attitudes psychologiques.

Degas peignit aussi plusieurs portraits familiaux, dont le plus connu est *Portrait de famille (La famille Bellelli)* (1858-1869) (fig. 6), qui montre la tante bien-aimée de l'artiste et sa famille, dans leur demeure florentine¹⁵. Comme la plupart des groupes familiaux de Degas, cette image des Bellelli exprime davantage la division que l'unité ; mais le simple fait que Degas ait dessiné et peint des familles tout au long de sa carrière est une preuve sup-



plémentaire de sa fascination pour l'identité relationnelle, ainsi que pour le phénomène physiologique de la ressemblance génétique¹⁶. Il dispose les filles Bellelli de manière à souligner les caractéristiques physiques dont elles ont hérité : la rousse Giovanna fait écho à son père blond, situé à l'autre extrémité de la composition, tandis que Giuliana, coincée dans l'espace bien rempli séparant ses deux parents, pose de telle manière que son profil répète celui de sa mère et reflète celui de son père. Comme Giovanna, qui se tient recroquevillée sous le bras de sa mère, Giuliana incarne la fusion de ses parents – elle a la couleur de peau, le menton et les joues de Laura et le nez de Gennaro – d'une manière qui rend d'autant plus poignant le froid détachement qu'ils expriment dans le tableau. La fascination de Degas pour les relations génétiques unissant les Bellelli réapparaît, plus fouillée encore, dans la remarquable toile intitulée *Deux sœurs (Giovanna et Giuliana Bellelli)*¹⁷ (1865-1866). Dans son étude pionnière sur les portraits de groupe hollandais des XVI^e et XVII^e siècles, *Das Holländische Gruppenporträt* (1902), Aloïs Riegl établit une distinction entre portraits de groupe et portraits de famille, distinction qui, je pense, était d'importance aussi pour

Degas. Les portraits de groupes représentent une association volontaire, rassemblée sous l'égide d'une volonté collective, et s'enrichissent souvent de connotations démocratiques. Les portraits de famille représentent une association involontaire, au sens le plus fondamental du mot, et hiérarchique par essence. Mais le motif allégué par Riegl pour les exclure de son étude diffère du mien. Pour lui, «le portrait de famille n'est fondamentalement rien d'autre que l'élaboration d'un portrait individuel. Un mari et son épouse sont, pour ainsi dire, les deux faces d'une même pièce, leurs enfants portent le même poinçon et tous appartiennent naturellement à la même monnaie. Cette ressemblance familiale conduit à une unité naturelle¹⁸.» Le portrait des Bellelli affirme avec force que le portrait familial, du moins au XIX^e siècle, ne conduit pas automatiquement à une «unité naturelle» – Degas semble même vouloir dire exactement le contraire¹⁹ – mais qu'il constitue un genre où la hiérarchie est «naturelle» et enracinée. Les hiérarchies peuvent se révéler particulièrement gênantes lorsque la famille représentée est celle de l'artiste lui-même. Degas se plaignait des défis particuliers posés par de tels portraits dans une



série de lettres, écrites de La Nouvelle-Orléans lors de sa visite à des membres de sa famille, à l'hiver 1872-1873. Ses modèles semblent ne pas l'avoir pris au sérieux, s'être agités lors des séances de pose et avoir exprimé des exigences déraisonnables²⁰. Mais lorsque Degas se mit à travailler à un portrait de groupe, il retrouva son énergie et son enthousiasme (fig. 7). Bien que plusieurs membres de sa famille apparaissent dans sa représentation picturale du bureau d'un marchand de coton, il s'agit ici d'un groupe professionnel, dont la hiérarchie est moins figée et dont les femmes et les enfants, qui lui créèrent beaucoup de difficultés lorsqu'ils posèrent pour lui, sont absents.

Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans) (1875) montre un groupe de quatorze messieurs travaillant dans le bureau de l'oncle de Degas, le marchand de coton Michel Musson, assis au tout premier plan et occupé à examiner un échantillon de sa marchandise. Deux des frères de l'artiste, Achille et René Degas, sont eux aussi représentés : le premier à l'extrémité gauche, appuyé à une fenêtre ; le second plus ou moins au centre, fumant et lisant *The Daily Picayune*. La pose assise de Musson, vu de trois-quarts, rend hommage au très célèbre portrait du puissant patron de presse *Louis-François Bertin* (1852), peint par l'idole de Degas, Jean-Auguste-Dominique Ingres (fig. 8). Comme Bertin, Musson est en effet assis cuisses largement écartées sur les bords de sa chaise, tandis qu'une partie du coussin, de couleur vive, attire l'attention sur la source biologique de son pouvoir masculin. Le *Bertin* d'Ingres resta longtemps, dans la France du XIX^e siècle, l'image par excellence du «self-made man», un idéal bourgeois que le tableau de Degas met en scène tout en le remettant en question²¹. En représentant l'équipe qui collabora à l'entreprise commerciale de



Fig. 7
Edgar Degas,
Portrait dans un bureau
(Nouvelle-Orléans), 1875
Huile sur toile, 75 × 92 cm
Pau, musée des Beaux-Arts,
Inv. 878.1.2

Fig. 8
Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Portrait de Bertin, 1852
Huile sur toile, 116 × 95 cm
Paris, musée du Louvre, RF 1071

Fig. 9
Rembrandt van Rijn,
Syndics of the Clothmakers Guild,
1662
Huile sur toile, 191,5 × 279 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, SK-C-6

Musson – laquelle se dirigeait tout droit vers la faillite à l'époque où le tableau fut peint –, *Portraits dans un bureau* sape le mythe individualiste de l'homme à succès ne devant rien qu'à lui-même. Dans ce mythe, l'exclusion du spectre de l'esclavage joue un rôle central²². Le travail des esclaves noirs est éclipsé par une pile alléchante de coton blanc, mais l'activité (ou l'inactivité) des partenaires de Musson apparaît au grand jour. Outre le farniente, le tableau inclut des motifs témoignant de l'aptitude à la vente de certains et du soin pris par d'autres de la comptabilité, et Degas dispose ses personnages selon un système d'échos formels qui met sous les yeux du spectateur tout un circuit de relations. Le chapeau haut-de-forme de Musson penche vers la gauche selon le même angle que celui de son neveu, à gauche, et ces deux inclinaisons sont contrebalancées par celle de l'associé sur les livres de comptes, à l'extrême droite. Ce triangle équilibré de figures ayant Musson en son sommet est repris par une autre disposition triangulaire allant du second à l'arrière-plan: la ligne unissant l'acheteur potentiel penché sur la table, le représentant de commerce William Bell (gendre de Musson) et René Degas (neveu du même Musson), occupé à lire son journal, forme la base, plus étroite, d'un second triangle projeté vers le fond du tableau et ayant en son sommet le personnage en pantalon bleu ciel. Et derrière ce personnage, qui trace la principale ligne orthogonale derrière Musson, on aperçoit deux figures supplémentaires reproduisant à leur tour cette structure triangulaire, écho en miniature du grand triangle du premier plan culminant avec Musson. Ce dernier occupe une place à part – sa position de « figure de proue » indique clairement son autorité – mais cette autorité naît d'un réseau de gens situés derrière lui. L'ensemble du groupe est soigneusement mis en scène. Comme avec *Pilet* (fig. 1), l'œuvre joue sur l'insertion de portraits dans le tableau: des portraits individuels, comme la réinterprétation de Bertin sous les traits de l'oncle de l'artiste, ou l'image d'Achille qu'encadre une fenêtre ouverte, sur la gauche, mais aussi des doubles portraits, tels ceux saisis de manière en apparence fortuite près des deux autres fenêtres, ou à droite, là où les têtes des comptables s'imbriquent. Degas intitula son tableau *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* lorsqu'il le présenta pour la première fois au public, à l'occasion de la deuxième exposition impressionniste, en 1876, et le critique Louis Enault qualifia ce titre de « bizarre²³ ». Il l'est en effet, et suggère quelque chose d'important sur la signification du tableau. La plupart de ses interprétations se sont concentrées davantage sur son sujet que sur la conception du portrait dont il témoigne, ce qui explique peut-être pourquoi *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* est devenu son titre le plus courant²⁴. Mais le titre *Portraits dans un bureau* offre des indices précieux sur la signification que l'œuvre pourrait avoir revêtu aux yeux de Degas, au-delà de la représentation du capitalisme américain et de la place que sa famille y occupait. Ce titre a quelque chose de clinique, comme si le tableau constituait un exercice méthodique de l'art du portrait, Degas passant de l'un à l'autre, dans la tranquillité du bureau, jusqu'à ce qu'il ait peint les quatorze hommes présents. D'un point de vue strictement grammatical, le titre indique que les modèles sont des individus séparés, dont chacun pose pour son propre portrait. Comme l'a fait remarquer un critique, « Degas a regroupé plusieurs portraits dont il faut louer la vérité et l'individualité²⁵ ». Mais, de manière plus étrange, le titre éloigne l'artiste – et le spectateur – du contenu de la scène. Il ne s'agit pas simplement d'hommes (frères, oncles, cousins, relations et étrangers) que nous voyons travailler dans un bureau, mais plu-

tôt d'une série de *portraits* que Degas y figura. La distinction est subtile, mais elle entraîne de profondes implications, qui mettent en jeu la pose des modèles et la façon dont Degas les dispose et les peint. La manière dont le tableau fait allusion à des méthodes de travail et à des matériaux liés à l'art de la peinture est symptomatique de cette conscience de soi: le rôle central du coton comme substance alléchante et tactile renvoie au support sur lequel le tableau est peint, établissant ainsi un lien entre le bureau de coton et le marché de l'art; l'amoncellement de papiers colorés, dans le panier en osier dirigé vers le spectateur, en bas à droite, fait penser à la palette d'un peintre.

Portraits dans un bureau est un tableau sur le portrait, et sur la précarité de sa situation dans la peinture moderne. Ses divers portraits individuels ou doubles contribuent à la formation d'un portrait de groupe global que sa structure fragmentaire risque de rabaisser au rang de scène de genre. Il s'agit aussi d'un tableau sur la révision de la catégorie picturale du portrait de groupe rendue nécessaire par la vie moderne²⁶. Car si l'on conçoit *Portraits dans un bureau* comme la réinterprétation moderne non seulement de Bertin d'Ingres, mais encore du *Syndic de la guilde des drapiers* de Rembrandt²⁷ (1662) (fig. 9) – non content de mentionner Rembrandt dans ses lettres lorsqu'il y travaillait²⁸, Degas avait l'intention de le vendre à un marchand de tissu anglais²⁹ –, le tableau apparaît en rupture par rapport à la « cohérence interne et externe » qui fait la gloire de Rembrandt³⁰. Dans *Portraits dans un bureau*, la « coordination » des figures n'est pas centripète mais centrifuge, et laisse le spectateur inaperçu, comme s'il regardait la scène de l'extérieur, à travers une fenêtre. Contrairement à ce qui se passe dans le tableau de Rembrandt, les individualités et les différences ne se fondent pas dans l'orchestration d'un réseau de gestes et de regards. Degas permet à la division et à l'égoïsme d'apparaître constitutifs, et même comme le produit, de la dynamique du groupe. Dans *La Société des individus (Die Gesellschaft der Individuen)* (1939-1987), Norbert Elias a en effet bien montré que les termes « individu » et « société » constituent une fausse dichotomie; la « disposition sociale élémentaire de l'individu » est ce qui rend possibles la distinction et la conscience de soi, et chaque individu incarne une constellation de relations, aussi bien lorsqu'il les cultive activement que lorsqu'il tente de leur échapper³¹. Cette énigme relationnelle est la force qui anime les portraits de groupe de Degas.

On trouve un exemple saisissant de cette tension relationnelle qui habite l'œuvre de Degas dans le grand pastel aujourd'hui connu sous le titre de *Six amis à Dieppe* (1885) (fig. 10), qui a pour décor une terrasse en bord de mer où Degas passa des vacances en 1885³². Il est possible qu'il l'ait intitulé *Ébauche de portraits* dans une liste des œuvres qu'il projetait de présenter à la dernière exposition impressionniste – un tel titre trahissant à nouveau sa conception fragmentaire du genre pictural du portrait de groupe³³. Au bout du compte, le pastel semble ne pas avoir été présenté au public, mais offert à la mère d'un des modèles, Jacques-Émile Blanche, en souvenir de l'été qu'ils avaient passé tous ensemble au bord de la mer. S'il avait été exposé en 1886, il aurait offert une image frappante d'association artistique, à l'occasion de la dernière manifestation publique commune du groupe impressionniste. Il s'agit à n'en pas douter d'un des portraits de groupe les plus délibérément maladroits jamais réalisés, qui concentre l'effet dispersif de *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* dans un espace bien plus restreint et accroît du même coup la tension de la composi-

tion. Il adopte aussi un point de vue en gros plan remarquablement analytique sur la sociabilité des bords de mer (trophe habituel de l'impressionnisme), qu'il réinterprète dans le langage formel d'un portrait de groupe de grand format.

À gauche, le jeune peintre britannique Walter Sickert, isolé, tient son chapeau d'une main et une canne (à peine visible) de l'autre, tournant ostensiblement le dos aux cinq autres personnages. Selon Sickert, Degas commença ce portrait de groupe en le dessinant lui, puis esquaissa les cinq autres sous forme de groupe, à droite, « chaque figure se développant sur la figure voisine en une série d'éclipses, et servant, à son tour, de *point de repère* pour chaque accréation supplémentaire³⁴ ». Ces « éclipses » d'une figure sur l'autre créent un corps collectif fermement massé qui serpente vers le bas et vers l'avant, impliquant ainsi le spectateur (et peut-être Degas lui-même). L'œuvre est conçue de manière à nous faire sentir, et peut-être craindre, que nous sommes la prochaine « accréation » de l'alignement, à moins que, comme Sickert, nous ne choisissons de rester à l'écart. De l'arrière au premier plan, et de haut en bas, les portraits représentent successivement: l'écrivain et dramaturge Ludovic Halévy, un vieil ami de Degas; le fils d'Halévy, Daniel, alors âgé de douze ans; l'artiste et écrivain Jacques-Émile Blanche³⁵; le professeur de ce dernier, le peintre académique Henri Gervex; Albert Boulanger-Cavé, un expert théâtral qui fut brièvement employé au service de censure du ministère des Beaux-Arts. Cette colonne compacte de portraits, s'enchaînant par delà le cadre, forme l'image claustrophobe d'une collectivité fragmentée, surtout si on la compare à la figure isolée de Sickert. Degas refuse à tous ses modèles, sauf un, l'intégrité de leur individualité, en « éclipsant » des parties de leurs corps, soit par l'ajout d'autres corps les recouvrant, soit par la construction très particulière de la perspective. Les cinq figures de la partie droite « adhèrent » littéralement les unes aux autres pour former un groupe, tout en maintenant les signes de l'antagonisme et de l'anxiété qu'une telle proximité peut provoquer. Gervex surmonte précairement Boulanger-Cavé et menace d'envahir son espace personnel, tandis que Halévy et Blanche semblent protéger le jeune Daniel en le serrant entre eux et en l'empêchant d'être entièrement offert au regard. Lorsqu'il décrit la composition comme un amas d'« éclipses », Sickert montre avoir parfaitement saisi que cette peinture décrit l'amitié comme une intimité concurrentielle et déconcertante.

Selon le témoignage rétrospectif de Daniel Halévy, les modèles posèrent pour ce portrait de groupe sur la terrasse de Blanche faisant face à la mer, sans doute sur les marches extérieures de son atelier³⁶. Ces marches pourraient rendre partiellement compte de l'à-pic séparant Sickert et Blanche de Gervex et Boulanger-Cavé, mais ne sauraient l'expliquer en totalité. Degas a en effet délibérément brouillé les relations spatiales unissant les figures. Aucune ligne ne définit l'espace de l'arrière-plan atmosphérique roussâtre, et la perspective semble changer avec chaque portrait. Deux photographies de groupes prises vers l'époque de l'élaboration du pastel apportent un éclairage intéressant sur la composition. Intitulées *L'Apothéose de Degas (parodie de «L'Apothéose d'Homère» par Ingres)* et *La Famille Halévy et ses amis à Dieppe* (1885) (fig. 11 et 12), elles furent prises par un photographe local, Walter Barnes, et présentent une image plus conventionnelle du groupe conçu comme accomplissement collectif. Dans *L'Apothéose de Degas*, l'artiste, assis d'un air chagrin sur les marches, est entouré de trois « muses » tenant des branches de laurier au-dessus de sa tête et de



Fig. 10

Edgar Degas, *Six amis à Dieppe*, 1885

Pastel, 115 × 71 cm

Rhode Island, School of Design, Museum of Art, Inv. 51,520

deux garçons agenouillés à ses pieds le vénérant. Sur la photographie de la famille Halévy et de ses amis, Degas se tient à l'extrême droite, les mains dans les poches, et regarde calmement vers l'extérieur de la composition, peut-être en direction de la mer. Sa pose délibérément à l'écart revendique sa prise de distance envers les autres, qui regardent directement l'objectif et dont plusieurs échangent des gestes affectueux.

Tandis que la photographie de la famille Halévy et de ses amis est commémorative et sentimentale³⁷, *L'Apothéose de Degas* est une plaisanterie pseudo-héroïque, sans doute mise en scène par l'artiste lui-même³⁸. À la fois hommage à Ingres et autocélébration à la



Fig. 11
Walter Barnes, *Apothéose de Degas*, 1885
Épreuve argentique, 9,8 × 15,9 cm
Paris, musée d'Orsay, PHO 2006 5 1

manière de *L'Atelier du peintre* de Courbet (1855), cette photographie offre l'image enjouée d'une parodie de l'hommage satisfait à soi-même, tournant en dérision le mythe de l'artiste conçu comme individu héroïque. Elle montre aussi la volonté de Degas de se moquer de lui-même et de sa renommée, et de se divertir en compagnie d'un groupe de gens face à un appareil photographique³⁹. Il n'est pas surprenant que Degas n'apparaisse plus dans le résolument moins enjoué *Six amis à Dieppe*, et que les femmes, dont la présence est si affirmée sur les photographies, en soient aussi exclus. Bien qu'il ait réalisé plusieurs autoportraits au début de sa carrière, Degas n'apparaît jamais dans ses compositions de groupe ou ses scènes de genre, peut-être parce que sa fascination pour l'identité relationnelle était trop difficile à approfondir dans l'optique du moi. (Son contemporain Henri Fantin-Latour rencontra le même problème dans ses portraits de groupe, dont il finit par s'exclure⁴⁰.) En outre, il n'était pas habituel que des femmes apparaissent dans les déclarations collectives d'identité artistique⁴¹, et la tradition du portrait de groupe n'encourageait pas les scènes mêlant des personnages des deux sexes. J'imagine que Degas concevait les photographies et les œuvres d'art comme des mondes à part, surtout lorsqu'il avait à l'esprit l'exposition impressionniste à venir. Les photographies prises à Dieppe étaient des souvenirs personnels et privés, mais son pastel visait à un statut artistique plus élevé. À elles seules, ses dimensions – plus d'un mètre de haut, ce qui est rare pour un pastel – suggèrent fortement qu'il fut conçu pour être montré au public, en tant qu'image d'association artistique à laquelle les femmes ne pouvaient pas appartenir. Le fait que Degas l'ait au bout du compte exclu de l'exposition de 1886 conduit à se demander si ce portrait de groupe lui aussi ne finit pas par lui apparaître trop personnel pour être montré⁴². Les photographies prises à Dieppe résument l'opposition entre l'estime de soi et la communauté, entre l'individualisme et la collectivité, que l'on retrouve dans tous les portraits de groupe de Degas et



Fig. 12
Walter Barnes, *Ludovic et Louise Halévy, leurs enfants et leurs amis devant la maison du docteur Émile Blanche à Dieppe*, 1885
Épreuve argentique, 9,8 × 15,9 cm
Paris, musée d'Orsay, PHO 2006 5 2

en particulier dans le pastel des *Six amis*. Elles aident aussi à clarifier les sortes d'exclusion – notamment celle des femmes et de l'artiste lui-même – qui accompagnèrent la réinterprétation par Degas des groupes non familiaux et de l'identité relationnelle dans l'art. En un certain sens, il aborda l'idée de groupe de la même manière que les historiens de l'art. L'histoire de l'art français du XIX^e siècle est un domaine marqué par la fascination pour les mouvements et les politiques collectifs, mais qui reste d'une certaine manière dominé par des artistes et des œuvres singuliers. Bien que nous ayons besoin d'opérer des regroupements pour donner une structure à l'histoire, il reste gênant d'imaginer le moi artistique comme formé si fondamentalement à partir des autres. La solution ne consiste pas à abandonner l'étude approfondie des carrières individuelles, mais plutôt à ouvrir ce genre d'étude à la prise en considération de la manière dont différentes formes de collaboration, de collectivité, de rivalités et de conflits se matérialisent dans des œuvres d'art; ou, pour le dire en termes plus radicaux, à la prise en considération de la manière dont le relationnel donne d'emblée naissance à l'individuel. Degas était en effet, à bien des égards, un « odd man out », mais il ne pouvait adopter cette posture que parce qu'il était profondément impliqué dans les risques collectifs pris par le groupe impressionniste. Ses portraits de groupe explorent cette énigme d'un point de vue formel, tout en témoignant de sa fascination durable pour les liens relationnels. La nature de ces liens varie – de la parenté biologique à l'amitié, de l'allégeance artistique au partenariat professionnel et commercial – mais la relation tendue et pourtant interdépendante entre l'individu et le groupe demeure un thème récurrent. Comme l'écrivit le peintre Otto Scholderer en 1865, « Quant à l'art et notre chemin, il ne faudra que trouver réciproquement notre individualité⁴³... ». C'est cette idée trompeusement simple que les portraits de groupe de Degas explorent, à travers une posture d'auto-préservation de l'isolement qui maintient l'identité relationnelle à distance, en représentation.

1. Cet article est né d'une conférence prononcée au Clark Art Institute, à la demande d'André Dombrowski et Hollis Clayson. Je les remercie de leur invitation; je remercie également les nombreux chercheurs présents pour leurs commentaires et leurs suggestions, et en particulier Richard Kendall, Aruna d'Souza et Anne McCauley. J'adresse mes plus sincères remerciements à T. J. Clark et Todd Cronan pour leurs observations sur les différentes versions de cet article.

2. Carol Armstrong, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, University of Chicago Press, 1991. Le livre de C. Armstrong offre une remarquable description de la personnalité singulière de Degas, en particulier telle qu'elle fut construite par sa réception critique. Bien qu'elle déconstruise brillamment le mythe d'un Degas « singulier par opposition », en soulignant l'importance de la répétition et de la sérialité dans son œuvre, elle finit, en dernière analyse, par accréditer l'idée d'un artiste irrécyclable avec les groupes auxquels il appartenait. Je ne souhaite pas discuter cette thèse d'un point de vue historique, mais plutôt examiner les modalités selon lesquelles Degas explora dans ses tableaux les problèmes de la singularité, de la collectivité et de l'appartenance, de façon à remettre en cause l'individualité héroïque comme point de vue central de l'interprétation de son œuvre.

3. Les études les plus approfondies sur Degas portraitiste sont: Felix Baumann et Marianne Karabelnik (sous la direction de), *Degas: Portraits*, Londres, Merrell Holberton, 1994; Jean Sutherland Boggs, *Portraits by Edgar Degas*, Berkeley, University of California Press, 1962; J. S. Boggs, *Group Portraits by Edgar Degas*, Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1953. La thèse de Boggs insiste sur l'aspect émotionnel de la description par Degas des relations humaines. Dans son livre suivant, elle ne concentre plus son attention sur ses portraits de groupe. Sur l'importance du portrait dans l'œuvre de Degas et sa réputation de portraitiste durant sa vie, voir Henri Loyrette, « Degas entre Gustave Moreau et Duranty: Notes sur les portraits 1859-1876 », *Revue de l'art*, n° 86, 1989, p. 16-27, qui contient une brève section consacrée aux doubles portraits et aux portraits de groupe.

4. L'image évoque un genre d'estampe fréquent dans la presse des années 1850 et 1840, par exemple *Les Pianistes contemporains*, de Nicolas Maurin, publié dans le périodique *Galerie de la Gazette musicale*, n° 2, 1842, ou *Une matinée chez Liszt* (1846), de Joseph Kriehuber, reproduit dans Robert Bory, *La Vie de Franz Liszt par l'image*, Genève, Éditions du journal de Genève, 1936, p. 124. Voir Theodore Reff, « The Pictures Within Degas's Pictures », *Metropolitan Museum Journal*, t. I, 1968, p. 149, pour ces références et une reproduction de la lithographie de Maurin. Reff fut le premier à publier l'identification des personnages visibles sur le tableau apparaissant à l'arrière-plan de celui de Degas et reçut lors de ses recherches l'aide de Mlle Boschet, de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris. Son article parle brièvement de la relation formelle entre l'individu et le groupe établie par le tableau, mais son analyse se concentre sur la notion d'hommage: les illustres musiciens représentés dans le portrait de groupe accroché derrière Pilet servent à Degas pour exprimer l'immense respect qu'il éprouvait envers son ami, dont Reff pense qu'il fut augmenté par la revendication exprimée par Pilet en 1866 pour obtenir de l'administration de l'orchestre de plus hauts salaires.

5. Le portrait de Pilet par Degas constitue un remarquable renversement de l'*Hommage à Delacroix* peint par son ami Henri Fantin-Latour et exposé au Salon de 1864. Dans le tableau de Fantin-Latour, un groupe d'artistes contemporains (dont le peintre lui-même) se tient assis ou debout devant un portrait, au cadre doré, du grand maître romantique Eugène Delacroix, présenté seul. Le tableau de Degas inverse le schéma de Fantin en mettant au premier plan l'individu, un musicien contemporain, et reléguant le groupe d'artistes romantiques à un rôle de soutien. Pour une analyse plus approfondie de l'*Hommage* de Fantin-Latour, voir Bridget Alsdorf, *The Art of Association: Fantin-Latour and the Modern Group Portrait*, Ph.D. Dissertation, Berkeley, University of California, 2008, p. 57-105.

6. L'image offerte par Degas des célèbres « mardis » que Chopin organisait chez lui fut sans doute influencée par la biographie due à Franz Liszt, *Frédéric Chopin*, Paris, Escudier, 1852, réimprimée en fac-similé sous le titre *Chopin*, Paris, Buchet-Chastel, 1977. Les observations de Liszt sur l'esprit collectif qui animait le salon de Chopin sont des plus intéressantes, de même que le chapitre intitulé « Individualité de Chopin », qui s'efforce de rendre compte de l'attitude ambivalente de Chopin envers les autres, faite à la fois d'évitement et de générosité: « Quoiqu'il évitait très sensiblement la société, il

devenait d'une prévenance charmante, lorsqu'on faisait invasion dans son salon, où tout en ne paraissant s'occuper de personne, il réussissait à occuper chacun de ce qui lui était le plus agréable, à faire envers chacun preuve de courtoisie et de dévotieux empressement. / Ce n'est assurément pas sans avoir des répugnances légèrement misanthropiques à vaincre, qu'on parvenait à obtenir de Chopin qu'il ouvrit sa porte et son piano, pour ceux auxquels une amitié aussi respectueuse que loyale permettait de le lui demander avec instance. Plus d'un de nous se souvient sans doute encore de cette première soirée improvisée chez lui en dépit de ses refus, alors qu'il demeurait à la Chaussée d'Antin » (p. 155-156). « Il ne s'est mêlé à aucune action, à aucun drame, à aucun nœud, à aucun dénouement. Il n'a exercé d'influence décisive sur aucune existence. [...] Mais aussi il échappait à tous les liens, à toutes les amitiés qui eussent voulu l'entraîner à leur suite et le pousser dans les plus tumultueuses sphères. Prêt à tout donner, il ne se donnait pas lui-même » (p. 180-181). Bien que Degas n'ait pas été particulièrement réputé pour la chaleur des sentiments qu'il éprouvait envers ses pairs, on peut caractériser les relations qu'il entretenait avec les communautés artistiques en termes tout aussi paradoxaux. Sur les mémoires de Liszt, y compris la question de leur manque de fiabilité, souvent mentionnée, et l'histoire de leur publication et de leur réception en France, voir Edward N. Waters, « Chopin by Liszt », *The Musical Quarterly*, vol. 47, n° 2, avril 1961, p. 170-194.

7. Cette idée pourrait avoir été en partie inspirée par l'épisode des revendications salariales de Pilet, que Degas devait bien connaître. Selon les recherches de Reff sur le sujet, lorsque plusieurs membres de l'orchestre rencontrèrent un ministre de Napoléon III, en 1866, pour trouver un accord, tous, à l'exception de Pilet, acceptèrent la proposition du gouvernement. Il fut le seul à insister: « C'est de l'argent qu'il nous faut », mais ne reçut pas le soutien de ses camarades. Le chef d'orchestre, outré, réclama son licenciement, mais son ancienneté (il faisait partie de l'orchestre depuis plus de vingt ans) dut lui permettre de garder sa place. Cf. T. Reff, « The Pictures Within Degas's Pictures », *op. cit.*, p. 150.

8. Degas préférerait peindre dans l'intimité protectrice de son atelier, travaillant souvent de mémoire à partir de ses séances de pose ou de ses observations du monde extérieur. Voir C. Armstrong, « The Myth of Degas », dans *Odd Man Out*, *op. cit.*, p. 211-244, pour une analyse de la mythologie de l'isolement, du détachement et de l'arrogance associée à l'artiste.

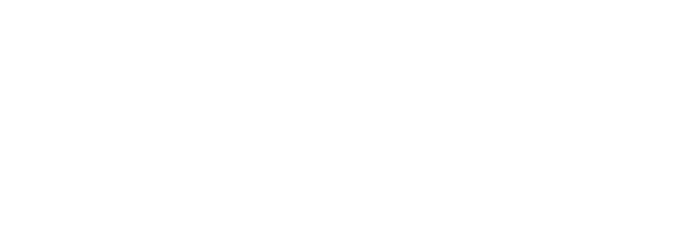
9. Pour une histoire détaillée de ce tableau et des personnages qu'il représente, voir J. S. Boggs et al., *Degas*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 161-162.

10. À propos de *L'Orchestre de l'Opéra*, H. Loyrette écrit: « Ce n'est plus un portrait de groupe comme ceux de Fantin-Latour, mais le portrait d'un individu dans un groupe. » (« Degas entre Gustave Moreau et Duranty: Notes sur les portraits 1859-1876 », *op. cit.*, p. 25). De mon point de vue, la représentation de l'individualité et de la collectivité proposée par ce tableau ne peut se définir en termes aussi simples, mais il est vrai que l'esquisse préliminaire suggère que Degas avait pour intention initiale de concentrer l'attention sur Dihau.

11. L'articulation et l'élaboration les plus notables de la métaphore orchestrale dans la théorie symboliste de l'art sont peut-être celles de Téo-dore de Wyzewa, « L'Art wagnérien: ébauche d'une esthétique idéaliste (1885-1886) », dans *Nos Maîtres: études et portraits littéraires*, Paris, Perrin et Cie, 1895, p. 11-26. Pour Wyzewa, l'œuvre de Richard Wagner ne représente pas seulement la synthèse transcendante des sons musicaux, mais aussi celle des différentes techniques artistiques et de la sensorialité humaine.

12. L'œuvre n'ayant pas été exposée du vivant de Degas, on ne connaît pas son titre original. Sur les identifications de Jeantaud, Linet et Lainé, voir J. S. Boggs et al., *Degas*, *op. cit.*, p. 166-168. *Le Projet de portraits en frise* de Degas (1879, L. 532) offre un point de comparaison intéressant. Cette esquisse au pastel représentant trois femmes vues dans trois attitudes différentes et portant l'inscription « Portraits en frise pour décoration dans un appartement » suggère que l'intérêt de l'artiste pour les portraits relationnels pourrait ne pas être d'ordre affectif, mais purement esthétique (*ibid.*, p. 518-519). *Trois têtes* (vers 1871, L. 292), peint vers la même époque que *Jeantaud, Linet et Lainé*, offre un autre point de comparaison saisissant: il s'agit du portrait de trois têtes d'hommes notablement différencées insérées dans une structure triangulaire stricte, dont la base est formée par une touche tourbillonnante qui mêle leurs trois torses en un seul.

13. Hollis Clayson, « Edgar Degas: Portraiture and Empathy », dans *Paris in Despair: Art and Everyday Life Under Siege (1870-1871)*, Chicago, University of Chicago Press, 2002,



p. 319-326. De même, H. Loyrette décrit le tableau comme « une image élégante et désinvolte qui traduit avec les modèles une réelle intimité » (*Degas*, Paris, RMN, 1988, p. 256).

14. H. Clayson, « Edgar Degas: Portraiture and Empathy », *op. cit.*, p. 322.

15. Pour une histoire détaillée et une analyse de *Portrait de famille (La famille Bellelli)*, voir J. S. Boggs, « Edgar Degas and the Bellellis », *Art Bulletin*, vol. 37, n^o 2, juin 1955, p. 127-136, et J. S. Boggs et al., *Degas, op. cit.*, cat. n^o 20.

16. Parmi les autres portraits de famille peints par Degas, citons : *Madame Michel Musson et ses deux filles*, 1865 (voir Philippe Brame et Theodore Reff, *Degas et son œuvre: A Supplement*, New York, Garland, 1984, n^o 45) ; *Ludovic Lepic et ses filles*, vers 1870 (L. 272) ; *Place de la Concorde (Vicomte Lepic et ses filles)*, vers 1875 (L. 368) ; *La Duchesse Montejasi-Cicerae et ses filles Hélène et Camille*, 1876-1881 (L. 637) ; *La Famille Manté*, vers 1889 (L. 971-972). Degas réalisa bien d’autres œuvres explorant les relations entre deux membres d’une même famille, dont un remarquable double portrait des sœurs Bellelli : *Deux sœurs*, 1865-1866 (L. 126).

17. L’intérêt de Degas pour la ressemblance et l’identité relationnelle ne peut être dissocié de celui qu’il nourrissait pour la physiognomonie, un sujet trop vaste pour être abordé ici de manière détaillée. Vers 1870, il nota dans un de ses carnets (cahier 24) une idée inspirée des théories de Lavater : « faire de la tête d’expression (style d’académie) une étude du sentiment moderne – c’est du Lavater, mais du Lavater plus relatif… ». Cette affirmation est analysée par John House dans « Toward a “Modern” Lavater? Degas and Manet », dans Melissa Percival et Graeme Tytler (sous la direction de), *Physiognomy in Profile: Lavater’s Impact on European Culture*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 180-197. House souligne à juste titre l’importance (et l’étrangeté) de l’expression « mais du Lavater plus relatif », remarquable articulation de l’intérêt de Degas pour la physiognomonie conçue comme un moyen de saisir « le sentiment moderne » en termes relationnels. Sur le « langage de la physiognomonie » sous-jacent à l’œuvre de Degas, et en particulier à ses dessins, voir C. Armstrong, « Caricature, Physiognomy, Mugshot », dans *A Degas Sketchbook*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2000, p. 52-59, et Linda Nochlin, « The Darwin Effect », *19th-Century Art Worldwide*, vol. 2, n^o 2, printemps 2005, sur le site internet www.19thc-artworldwide.org.

18. Aloïs Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, traduction anglaise d’Evelyn M. Kain et David Britt, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, p. 62.

19. L. Nochlin, « A House is Not a Home: Degas and the Subversion of the Family », dans *Representing Women*, New York, Thames & Hudson, 1999, p. 152-179, oppose l’aliénation représentée dans les portraits de famille de Degas, en particulier *La Famille Bellelli*, à la chaleur et à l’intimité de ses monotypes de maisons closes, sans doute les images les plus utopistes de collectivités présentes dans son œuvre. Pour une analyse de *La Famille Bellelli* entendue comme réinterprétation du modèle hollandais du portrait de groupe, inspirée de la photographie, voir Ulrich Schumacher, « Gruppenporträt und Genrebild : Zur Bedeutung der Photographie für französische Malerei des 19. Jahrhunderts », *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, vol. 4, 1979, p. 46-61. Bien que je ne considère pas comme impossible que le développement des conventions photographiques ait pu influencer les tableaux de Degas, je pense que son assimilation du modèle hollandais et sa prise de distance envers lui sont trop complexes pour s’expliquer seulement par la nouvelle technologie.

20. Dans ses lettres envoyées de La Nouvelle-Orléans, Degas parle de sa famille en termes chaleureux et affirme même qu’il devrait sans doute fonder la sienne. Toutefois, il se plaint aussi des défis inhérents au portrait de famille. Dans une lettre à James Tissot du 19 novembre 1872, il écrit ainsi : « Rien n’est difficile comme de faire de la peinture en famille. […] C’est l’art de faire plaisir, et il faut en avoir l’air » (« Correspondance inédite », dans *Degas inédit. Actes du colloque Degas. Musée d’Orsay, 18-21 avril 1988*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 360). Dans une lettre à Lorenz Frölich du 27 novembre 1872, il précise les termes du défi : « Des portraits de famille, il faut le faire assez au goût de la famille, dans les lumières impossibles, très dérangé, avec des modèles pleins d’affection mais un peu sans gêne et vous prenant bien moins en sérieux parce que vous êtes leur neveu ou leur cousin. – Je viens de rater un grand pastel avec une certaine mortification. — » (*Lettres de Degas*, édition de Marcel Guérin, Paris, Grasset, 1931, p. 6). Degas exprime des griefs analogues dans une lettre à Henri Rouart du 5 décembre 1872 :

« Quelques portraits de famille seront mon seul effort ; je ne pouvais l’éviter et ne m’en



plaindrais certes pas si c’était moins difficile, si l’installation m’était moins insipide et les modèles moins remuants » (*Ibid.*, p. 9). Enfin, dans une lettre à Tissot du 18 février 1875, il mentionne un nouveau projet le passionnant : « Après avoir perdu du temps en famille à vouloir y faire des portraits dans les plus mauvaises conditions de jour que j’ai encore trouvées et imaginées, je me suis attelé à un assez fort tableau que je destine à Agnew et qui devrait bien, lui, placer à Manchester : car si filateur a jamais voulu trouver son peintre, il faudra qu’il me happe du coup. – *Intérieur d’un bureau d’acheteurs de coton à la Nlle-Orléans. Cotton Buyers office.* […] Tableau du cru s’il y en a, et je crois d’une meilleure main que bien d’autres. » (« Correspondance inédite », *op. cit.*, p. 360-361).

21. Sur le portrait de Bertin par Ingres, voir Gary Tinterow et Philip Conisbee (sous la direction de), *Portraits by Ingres: Images of an Epoch*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999, n^o 99. Marilyn Brown a défendu la thèse selon laquelle, malgré la fragilité des affaires de Musson en 1875, le tableau de Degas illustre un idéal d’individualisme et de progrès que les Français associaient spécifiquement à l’Amérique, dans le sillage des écrits d’Alexis de Tocqueville (Marilyn Brown, *Degas and the Business of Art: A Cotton Office in New Orleans*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, p. 9-10). 22. Voir Christopher Benfey, « Degas and New Orleans: Exorcising the Exotic », dans Gail Feigenbaum (sous la direction de), *Degas and New Orleans: A French Impressionist in America*, New Orleans, Museum of Art, 1999, p. 25-32, et C. Benfey, *Degas in New Orleans: Encounters in the Creole World of Kate Chopin and George Washington Cable*, New York, Knopf, 1997.

23. « […] le tableau portant ce titre au moins bizarre : *Portraits dans un bureau.* » (Louis Enault, « Mouvement artistique : L’exposition des intransigeants dans la galerie Durand-Ruelle [sic] », *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876).

24. Le titre imaginé par Georges Bataille est plus imaginaire : *Les Malheurs de la ville d’Orléans* (Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1985, p. 16). Pour une brève histoire du titre de l’œuvre, voir M. Brown, *Degas and the Business of Art, op. cit.*, p. 1.

25. G. d’Olby, *Le Pays*, 10 avril 1876.

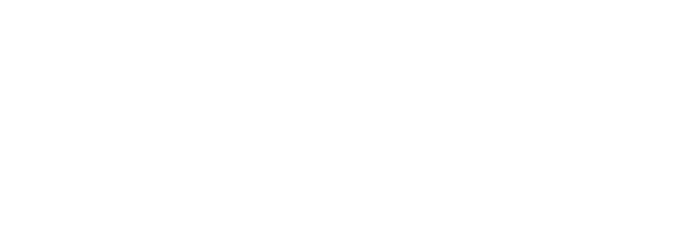
26. Sur la difficulté qu’il y a à distinguer le portrait de la peinture de genre et de la « peinture de la vie moderne » à la période impressionniste, voir L. Nochlin, « Impressionist Portraits and the Construction of Modern Identity », dans Colin B. Bailey (sous la direction de), *Renoir’s Portraits: Impressions of an Age*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1997, p. 55-75. Nochlin défend l’idée selon laquelle le progrès vers une plus grande unité de composition et une plus grande « cohérence », que Riegl percevait dans le portrait de groupe hollandais, « est remis en cause, si ce n’est entièrement annulé, dans la plupart des portraits de groupe impressionnistes, où ce sont la fragmentation et la séparation qui déterminent la stratégie de composition, et où le groupe apparaît n’être rien de plus que la somme de ses parties détachées ». En réalité, il existe de nombreuses différences significatives entre les portraits de groupe du XIX^e siècle et les tableaux hollandais dont ils s’inspirent, mais leurs liens sont loin d’être aussi univoques que ne le suggère Nochlin. La dialectique entre l’isolement de l’individu et le lien commun perceptible dans les portraits de groupe de Degas révèle une assimilation bien plus complexe, non seulement des modèles hollandais, mais aussi des conceptions modernes de l’identité et de la sociabilité, que nous ne pouvons développer ici.

27. Marilyn Brown a été la première à analyser la référence à Rembrandt, dans « Degas and "A Cotton Office in New Orleans" », *Burlington Magazine*, t. 130, n^o 1020, 1988, p. 5, mais son argumentation polarise l’individualisme du tableau de Degas et le sens de la collectivité de celui de Rembrandt d’une manière que je souhaiterais éviter.

28 Degas exprime dans un de ses carnets d’esquisses son désir de peindre un portrait de famille élaboré « à la Rembrandt » : « faire le portrait d’une famille à l’air dans l’esprit et toutes les audaces de la ronde de nuit » (*The Notebooks of Edgar Degas*, édition de Theodore Reff, carnet 15, p. 50).

29. Degas conçut le tableau pour un certain monsieur Agnew, marchand de tissu à Manchester, mais leurs négociations, si tant est qu’il y en ait jamais eu, semblent ne jamais avoir abouti : J. S. Boggs et al., *Degas, op. cit.*, p. 186.

30. Riegl fait des portraits de groupe de Rembrandt l’aboutissement suprême de la tradition hollandaise, pour leur capacité à atteindre une « cohérence » à la fois interne et externe, que l’auteur décrit comme une unité formelle et psychologique liant les personnages représentés aussi bien entre eux qu’avec le spectateur de l’œuvre (« The Third



Period of Group Portraiture in Holland, 1624-1662 », dans *The Group Portraiture of Holland, op. cit.*, p. 259-367). Sur l’immense popularité, dans la France du XIX^e siècle, des portraits de groupe de Rembrandt, de Frans Hals et de Bartholomeus van der Helst, voir Petra Ten Doesschate Chu, *French Realism and the Dutch Masters: The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1974, p. 10-11. Elle écrit que *La Leçon d’anatomie du docteur Tulp* (1632), *La Ronde de nuit* (1642) et *Le Syndic de la guilde des drapiers* (1662) furent « sans doute les tableaux le plus souvent commentés dans la littérature française du XIX^e siècle ».

31. Selon la théorie d’Elias sur le développement de la société, qu’il développa d’abord dans *ber den Prozess der Zivilisation* (1939), « l’individu est toujours et dès le départ en relation avec les autres, et il est même en relation très précisément définie par la structure spécifique du groupe qui est le sien. L’histoire de ses relations, de ses liens de dépendance et de ses obligations, et par là même, dans un contexte plus large, l’histoire de l’ensemble de la constellation humaine dans laquelle il grandit et vit, lui confère sa marque. Cette histoire, cette constellation sont présentes en lui et il les incarne, qu’il soit concrètement en relation avec d’autres ou vive solitairement, qu’il travaille dans une grande ville ou soit à mille milles de sa société, naufragé sur une île » (*Die Gesellschaft der Individuen*, 1985, traduction française de Jeanne Étoré, *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1991, p. 64) ; l’expression « disposition sociale élémentaire de l’individu » apparaît aux pages 57-58.

32. Ce pastel a longtemps été négligé par les études sur Degas, jusqu’à la publication récente, à l’occasion d’une exposition monographique, du catalogue de Maureen O’Brien, *Edgar Degas: Six Friends in Dieppe* (Providence, Museum of Art/Rhode Island School of Design, 2005), une investigation très documentée sur la genèse de l’œuvre, ses modèles et sa construction technique. Je dois beaucoup aux recherches de M. O’Brien. Son interprétation du pastel comme représentation de l’amitié (« Performing Friendship », *ibid.*, p. 1-29) a largement influencé mon analyse, même si je m’en écarte.

33. Voir *ibid.*, p. 25, pour l’histoire du titre de l’œuvre. Daniel Halévy la baptisa *Six amis à Dieppe* dans une lettre de 1955 adressée au RISD Museum la décrivant et relatant les circonstances de sa propre participation à son élaboration. Le musée décida par la suite de garder ce titre.

34. Walter Sickert, « Degas » (novembre 1917), dans *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, édition présentée et annotée par Anna Gruetzner Robins, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 414.

35. Jacques-Émile Blanche décrit le pastel et son expérience de pose dans *Dieppe*, Paris, Émile-Paul, 1927, p. 57-80 ; *À propos de peintres : de David à Degas*, Paris, Émile-Paul frères, 1928, vol. I, p. 296-297 ; *Portraits of a Lifetime: The Late Victorian Era, The Edwardian Pageant, 1870-1914*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1937, p. 50-56.

36. Compte tenu des méthodes de travail habituelles de Degas, l’œuvre fut sans doute exécutée principalement dans l’atelier de Blanche (M. O’Brien, *op. cit.*, p. 5-6), comme le confirme le texte de Sickert cité plus haut.

37. Selon Blanche, la photographie de groupe était une idée de Sickert, et la question de savoir qui y figurerait posa des problèmes délicats : « À quelles épineuses difficultés la suggestion de Sickert ne nous conduisit-elle pas, lorsqu’il nous fit photgraphier par M. Barnes, un Anglais indigent, et qu’il se mit en tête de regrouper toutes nos familles chez ma mère. Olga [Olga Alberta, une voisine et parente de Blanche par alliance] devait-elle y apparaître ? Les garçons Halévy insistaient pour la faire inviter. Mais cela ne pouvait se faire, car alors il aurait fallu inviter aussi Granny Sampayo et Blanche. Pour finir, Barnes prit des clichés séparés dans les deux villas. » (J.-É. Blanche, *Portraits of a Lifetime, op. cit.*, p. 36).

38. Françoise Heilbrun, « Sur les photographies de Degas », dans *Degas inédit, op. cit.*, p. 162.

39. L’intérêt de Degas pour la photographie et ses rapports avec son œuvre sont bien étudiés dans de nombreux ouvrages qui lui sont consacrés. Voir, entre autres, Malcolm Daniel et al., *Edgar Degas, Photographer*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1988 ; Françoise Heilbrun, *op. cit.*, p. 159-180 ; Antoine Terrasse, *Degas et la photographie*, Paris, Denoël, 1985 ; Kirk Varnedoe, « The Ideology of Time: Degas and Photography », *Art in America*, n^o 68, janvier 1980, p. 96-110.



40. Sur la série de grands portraits de groupe de Fantin-Latour et leur tentative de réconciliation entre le moi et le groupe, voir B. Alsdorf, *The Art of Association, op. cit.*, et « Fantin-Latour’s Failed Toast to Truth », *The Getty Research Journal*, n^o 3, publication prévue en 2011.

41. *L’Atelier du peintre* (1854-1855) de Courbet constitue une exception notable, mais l’inclusion des femmes s’y rattache à l’ambition de l’artiste de faire entrer « le monde entier » dans son atelier. Pour une bibliographie exhaustive sur cette œuvre, voir la notice de Laurence des Cars dans *Gustave Courbet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 13 octobre 2007-28 janvier 2008, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 février-18 mai 2008, p. 220. *L’Hommage à Cézanne* (1900) de Maurice Denis est un portrait de groupe d’artistes plus tardif, qui se distingue par la présence de Marthe, l’épouse de l’artiste.

42. Plutôt que de le présenter à la dernière exposition impressionniste, Degas décida finalement d’offrir le pastel à Madame Blanche, la mère de Jacques-Émile, comme souvenir de l’été qu’ils avaient passé tous ensemble à Dieppe (M. O’Brien, *Edgar Degas: Six Friends at Dieppe, op. cit.*, p. 1).

43. Lettre d’Otto Scholderer à Henri Fantin-Latour, 14 février 1865, Paris, collection particulière. Une édition complète de la correspondance entre Scholderer et Fantin sera prochainement publiée sous le titre *La Correspondance d’Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer, 1858-1902 : une amitié franco-allemande*, édition présentée et annotée par Mathilde Arnoux, Thomas Gaegtgens et Anne Tempelaere-Panzani, Paris, Centre allemand de l’Histoire de l’art, 2010.