

## “ Notes en marge des cires de Degas ”

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. “ Notes en marge des cires de Degas ”. La sculpture au XIXe siècle. Mélanges pour Anne Pingeot, sous la direction de Catherine Chevillot, Nicolas Chaudun, pp.220-227, 2008. hal-02337895

**HAL Id: hal-02337895**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02337895>**

Submitted on 29 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Les cires de Degas : notes en marge d'une histoire de l'art moderne\**

« Nul », « article inutile », « ? », « ô ! », « rien à voir ! », « non », « ciel !!! »... Ces gloses abruptes émaillent la mauvaise photocopie (conservée à la documentation d'Orsay) d'un article consacré en 1931 par l'illustre Germain Bazin aux sculptures de Degas<sup>1</sup>.

L'étonnement hilare d'Anne Pingeot et sa malheureuse cible nous suggèrent quelques questions qui ne semblent pas avoir intéressé les nombreux exégètes de l'œuvre plastique de Degas. Car le texte de Bazin, en équilibre instable (comme les danseuses dont il parle !) entre deux conceptions de la sculpture – objet fini et discipline du cadre ou, à l'opposé, forme ouverte et expérience en devenir - est un raccourci saisissant d'un débat critique beaucoup plus large où se joue la reconstitution laborieuse du puzzle de l'« art moderne » dans l'entre-deux-guerres<sup>2</sup>. A cet égard, Degas est précieux à double titre : engagé à un moment dans les rangs impressionnistes, sa légitimité à leurs côtés ne cesse d'être remise en question, ou réaffirmée, suivant les éclairages auxquels on soumet ce mouvement ; plus particulièrement son approche de la troisième dimension reste difficile à inscrire dans une quelconque histoire de la sculpture, même par ceux qui, contrairement à Bazin, ne seraient pas empêtrés dans des présupposés académiques.

Anne Pingeot a retracé en 1993 un bilan de l'impact que la critique eut sur la perception des personnalités antagonistes de Rodin et de Degas dans les milieux artistiques contemporains<sup>3</sup>. Nous emboîtons le pas à cette première étude en la reprenant là où elle se terminait, au moment de la mort de Degas. L'isolement farouche qui avait précédé ce décès en 1917 rendit d'autant plus éblouissante la découverte des richesses de l'atelier, bientôt dispersés : les « tableaux d'histoire » de jeunesse, les derniers dessins et pastels, une magnifique collection et... de nombreuses statuettes en cire. Un travail de révision critique pouvait être entrepris qui replaçât l'artiste et l'œuvre dans le canevas nouveau d'une histoire de l'art « indépendant », à une époque où l'Impressionnisme faisait l'objet de bilans sans complaisance<sup>4</sup>. Pour ce qui est des étranges figurines en cire, la tâche était spécialement ardue du fait de leur statut ambigu au sein du processus créatif du peintre : elles perturbaient la construction historiographique d'un Degas « classique » qui, en ces années de « retour à l'ordre », s'élaborait au détriment du « peintre des danseuses » ; elles paraissaient comme des fruits isolés dans l'arborescence

---

\* Je remercie ici Laura Iamurri et Laurent Houssais de m'avoir relue et apporté leurs précieux conseils.

<sup>1</sup> . Germain Bazin, « Degas sculpteur » (*L'Amour de l'art*, n° 12, VII, juill. 1931, p. 292-301) à propos de : *Degas portraitiste et sculpteur*, intr. par Paul Jamot et Paul Vitry, cat. exp. 19 juill.- 1<sup>er</sup> oct. 1931, Paris, Musée de l'Orangerie. Cette exposition fut organisée à l'occasion du don d'une série des fontes Hébrard par les héritiers de Degas à la fin de 1930.

<sup>2</sup> . Ce contexte a été étudié par Laura Iamurri : « La tradizione, il culto del passato, l'identità nazionale : un'inchiesta sull'arte francese », *Prospettiva*, 105, 2002 (2003), p. 86-98; « 'Après l'art moderne' : esposizioni, critici e riviste dalla crisi dei primi anni '30 all'Esposizione Italiana del Jeu de Paume », *Les Cahiers de l'Histoire de l'art*, n° 3, 2005, p. 124-136 ; « Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939 », *Studiolo*, n° 5, 2007, p. 77-93. Cf. aussi : *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, cat. de l'exp., Paris, Musée du Louvre, 37 février – 17 mai 2004, par Dominique Thiébaud, Philippe Lorentz, François-René Martin, Paris, RMN, 2004 ; et Pierre Georgel, *Orangerie, 1934 : Les « Peintres de la réalité »*, Paris, RMN, 2006.

<sup>3</sup> . Anne Pingeot, « Rodin et Degas sculpteurs face à la critique d'art », *Conférences du musée d'Orsay*, n°5, 1993, p. 96-109.

<sup>4</sup> . Les catégories opposées d'art « indépendant » et d'art « officiel » sous-tendent par exemple l'*Histoire de l'art contemporain. La Peinture*, par René Huyghe et Germain Bazin, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935. Elles sont employées aussi par Paul Vitry dans : « La sculpture en France de 1850 à nos jours », dans : *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Tome 8, sous la dir. d'A. Michel, Paris, A. Colin, 1925-1929, p. 509-545. Cf. : Patrick Le Nouëne, « Du renouvellement à la continuité de la tradition ; 1900-1950 », dans : *De Matisse à aujourd'hui : la sculpture du XXe siècle dans les musées et le Fonds régional d'art contemporain du Nord-Pas-de-Calais*, Cambrai, 1992, p. 53-61.

esquissée par les quelques rares histoires de la sculpture du XIXe siècle<sup>5</sup>. Comment appréhender en effet ces corps de femmes en équilibre toujours précaire, arpentant l'espace avec une vitalité et une objectivité anatomique extraordinaires, sans souci ni d'anecdote ni de monumentalité, détachés de toute soumission à un quelconque parti pris architectural qui ne fût celui de leur propre structure interne ? et comment expliquer les raisons d'être de ces instantanés de gestes ayant comme seul « objet » la « dissipation même », et comme seule « fin » la modification « de notre sentiment d'énergie », que le sculpteur s'était donné pour tâche d'« ordonner ou organiser »<sup>6</sup> dans des matériaux éphémères et sans noblesse ?

Confrontées à la sculpture telle qu'elle aurait dû être selon Bazin, les tares de ces figures apparaissaient clairement : totalement expérimentales, ignorant le « métier » indispensable à un art « ouvrier et sans repentir », elles avaient l'inachèvement comme fondement même et elles s'apparentaient selon lui, autant par l'ambition que par l'impuissance, à la sculpture de Michel-Ange<sup>7</sup>. Au bout de ce type de pratique « qui n'admet plus le ralenti du raisonnement », « qui abrège, élude, simplifie, bâcle », il ne pouvait y avoir – prévenait-il- que « le lyrisme brut du fauvisme et le balbutiement dada » propres à exprimer « les agitations de[s] sens et les inquiétudes de [l'] âme fébrile »<sup>8</sup>. Renoir, dont l'idéal plastique avait été partagé et accompli par Maillol, était l'anti-Degas dont Bazin rêvait.

Ces propos nous permettent de relever un paradoxe : expulsées du paradis de la sculpture canonique tel que Bazin le concevait, les danseuses et femmes à leur toilette de Degas se plaçaient d'emblée dans une modernité extrêmement stimulante et ouverte, envers laquelle le critique ne pouvait pas s'empêcher d'éprouver la plus grande (et contradictoire) fascination – à preuve l'intelligence de l'analyse formelle qui, largement inspirée du Valéry de *L'Âme et la danse*, suit l'introduction normative de l'article<sup>9</sup>. Rejeté par certains parce que « révolutionnaire »<sup>10</sup>, l'œuvre de Degas n'avait pourtant pas cessé d'être arrimé par la plupart de la critique aux rivages rassurants d'un art « classique », ce qui, à cette époque, voulait dire loin de l'Impressionnisme<sup>11</sup>. Au-delà des quelques divergences, ces auteurs mettaient tous l'accent sur la rigueur du dessin, l'étude des grands maîtres du passé, l'attachement envers Ingres et la « tradition française ». Si Fosca et Hourticq insistaient particulièrement sur le fourvoiement de la phase « réaliste », le malentendu impressionniste et l'impuissance des dernières années, Mauclair, Jamot, Rey et Lemoisne déplaçaient leur intérêt vers les toiles « historiques » et « primitives » de jeunesse et vers le portrait, en valorisant l'absolue maîtrise de la composition linéaire, héritage d'un prestigieux passé. Le versant caricatural (jusqu'à l'ordurier) de cette vision « conservatrice » de Degas est la monographie publiée par Coquirot en 1924 où le peintre

---

<sup>5</sup> . Parmi celles-ci, il faut mentionner : André Salmon, *La Jeune sculpture française*, Paris, A. Messein, 1919 ; André Fontainas, Louis Vauxcelles (dir.), *Histoire générale de l'art français, de la Révolution à nos jours*, Tome II, *La Sculpture*, Paris, Librairie de France, 1922 ; Paul Vitry, op. cit. ; Adolphe Basler, *La sculpture moderne en France*, Paris, Les éditions G. Crès & Cie, 1928 ; Léon Gischia, Nicole Védres, *La sculpture en France depuis Rodin*, Paris, Editions du Seuil, 1945.

<sup>6</sup> . Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, (1936) dans : *Œuvres*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1171 et 1172.

<sup>7</sup> . Bazin, 1931, op. cit., p. 293.

<sup>8</sup> . Idem.

<sup>9</sup> . Paul Valéry, *L'Âme et la danse* (1921), Paris, Gallimard, 1945, les passages cités par Bazin se trouvent p. 144-145.

<sup>10</sup> . Cf. Louis Hourticq, « E. Degas », *Art et Décoration*, suppl. XXXII, oct. 1912, p. 97-113 et François Fosca, *Degas*, Paris, Société des Trente, 1921.

<sup>11</sup> . Cf. : Camille Mauclair, « Artistes contemporains. Edgar Degas », *Revue de l'Art ancien et moderne*, nov. 1903, p. 381-398 ; Paul Jamot, « Degas (1834-1917) », *Gazette des Beaux-Arts*, 4<sup>e</sup> période, t. 14, avril-juin 1918, p. 123-166 ; *Degas*, Paris, Éd. de la Gazette des Beaux-Arts, 1924 ; Robert Rey, *La Peinture française à la fin du XIXe siècle. La renaissance du sentiment classique. Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, Paris, Les Beaux-Arts, 1931 ; Camille Mauclair, *Degas*, Paris, Editions Hypérior, 1937 ; Paul-André Lemoisne, « A propos des Degas de la collection de M. Marcel Guérin », *L'Amour de l'Art*, n. 7, juill. 1931, p. 285-292 ; *Degas et son œuvre*, 4 vol. Paris, Paul Brame et C.M. de Hauke et Arts et Métiers graphiques, [1946-1949].

apparaissait comme le représentant même de la réaction anti-moderne<sup>12</sup>. Plus soucieuses de porter un regard attentif sur la totalité de l'œuvre, les études de Lemoisne<sup>13</sup>, Lafond<sup>14</sup> et Rivière<sup>15</sup> affichaient une certaine modestie dans leur approche plus strictement biographique, n'hésitant pas à avoir recours aux souvenirs personnels.

Un ouvrage se détache nettement du lot, celui du poète proche des milieux de l'avant-garde esthétique et politique Henri Hertz (1920)<sup>16</sup>, qui se positionnait très clairement par rapport à ses confrères en déclarant : « Ses détracteurs [de Degas] essaient de le relier aux réalistes contre qui l'impressionnisme à réagi. Au pis-aller, ils le rattachent à Ingres. C'est un moyen de se débarrasser de lui, dans l'âge moderne »<sup>17</sup>. Loin de la littérature et vouant un culte autant à Ingres qu'à Delacroix, autant au dessin qu'à la couleur – « je suis coloriste avec la ligne »<sup>18</sup> - et réunissant dans son admiration les maîtres du Louvre et les Japonais, Degas était, selon Hertz, un révolutionnaire qui avait tout simplement entretenu une relation tranquille avec la tradition. Le partage de certains choix esthétiques avec les Impressionnistes ne l'avait pas empêché d'aller beaucoup plus loin dans le travail de « condensation » par lequel il avait réussi à « enferm[er] le mouvement fugitif en dedans, évoquant l'idée de la fugacité, à travers une contenance posée »<sup>19</sup>. Le rôle de la mémoire était reconnu comme central par Hertz, qui ne s'éloignait pas sur ce point des observations de Mauclair, Fosca, Jamot ou Lemoisne<sup>20</sup>.

Mais quelle était au juste la place de l'œuvre plastique de Degas dans l'éventail du discours critique tel que nous l'avons très sommairement esquissé ?

Pour ceux qui privilégiaient les attaches classiques de Degas, *La Petite danseuse de 14 ans* était sûrement l'œuvre la plus difficile à accepter. Les commentaires célèbres de Mantz et surtout de Huysmans à l'occasion de l'exposition de 1881 restaient pour la critique des références commodes mais très problématiques (elles cautionnaient le jugement haineux d'un Coquiot), souvent citées et toujours sous-tendues<sup>21</sup>. Même le fin connaisseur qu'était Lemoisne se laissait aller à cette facilité en 1912. Fosca surtout interprétait cette œuvre à l'aune d'une esthétique de la « laideur » élaborée après la défaite morale et sociale de la Commune, la preuve d'un « manque d'humanité » que l'œil « médical » du peintre partageait avec les Goncourt, Flaubert et Zola<sup>22</sup>. Mais Jamot<sup>23</sup> amorçait un

---

<sup>12</sup> . Gustave Coquiot, *Degas*, Paris, Librairie Ollendorff, 1924 ; cf. aussi son : *Des gloires déboulonnées*, Paris, A. Delpeuch, 1924. A contre courant, Henri Focillon prend explicitement position contre ces lectures « conservatrice » de Degas dans *La peinture au XIXe siècle*, Paris, Henri Laurens, 1927 (réédition en fac-similé : Paris, Flammarion, 1991).

<sup>13</sup> . Paul-André Lemoisne, *Degas*, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, 1912.

<sup>14</sup> . Paul Lafond, *Degas*, Paris, H. Floury, 1918 et 1919, 2 vol.

<sup>15</sup> . Georges Rivière, *Mr Degas, Bourgeois de Paris*, Paris, Floury, 1935.

<sup>16</sup> . Henri Hertz, *Degas*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1920. Hertz (1875-1966) est une figure attachante des milieux littéraires anarchisants et dreyfusards de la première moitié du XXe siècle. Sa lecture s'oppose en tout point à celle d'un Fosca (qui dédia son ouvrage à Adrien Mithouard), en particulier à propos de la Commune et des ses conséquences sur la psychologie de Degas.

<sup>17</sup> . Idem, p. 13.

<sup>18</sup> . Idem, p. 55.

<sup>19</sup> . Idem, p. 35.

<sup>20</sup> . Mauclair, 1903, op. cit. ; Lafond, 1918 et 1919, op. cit. ; Fosca, 1921, op. cit. ; Georges Jeannot, « Souvenirs de Degas », *Revue universelle*, 15 oct. 1933, p. 152-174, 280-294 ; voir aussi, plus tard : John Walker, « Degas et les maîtres anciens », *Gazette des Beaux-Arts*, 1933, vol. 2, p. 173-185 ; Waldemar George, « Œuvres de vieillesse de Degas », *La Renaissance*, n° 1-2, 1936, 2-4 ; « Sur quelques copies de Degas », *La Renaissance*, n°1-2, 1936, p. 5-9. Tous ces auteurs relèvent l'influence de Lecoq de Boisbaudran – sans toujours le nommer – et de sa « mémoire pittoresque ».

<sup>21</sup> . Paul Mantz, « Exposition des œuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 23 avril 1881, p. 3 ; Joris-Karl Huysmans, « L'Exposition des indépendants en 1881 », *L'Art moderne*, dans : *L'art moderne, Certains*, Paris, 10/18, 1975, p. 203-204.

<sup>22</sup> . Fosca, 1921, op. cit.

<sup>23</sup> . Jamot, 1918, op. cit. Sur Jamot, cf. Dominique Jacquot, « Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire nationale de l'art », *Histoire de l'art*, nov. 2000, p. 29-41 ; Thiébaud, « Les primitifs français de 1904 à 2004 : un bref état des lieux » dans : *Primitifs français*, op. cit., p. 77 ; Georgel, « A la mémoire de Julien Cain (1877-1974) » dans : *Orangerie, 1934*, op. cit., p. 14-44.

glissement. Comme Gsell<sup>24</sup>, Fontainas et Vauxcelles<sup>25</sup> ou Lafond<sup>26</sup>, il prenait ses distances à l'égard de Huysmans et accusait sa verve fleurie d'avoir fait bien du tort à Degas en facilitant la confusion entre acuité de vision et déshumanisation. On s'évertua alors à ennoblir la *Petite danseuse* en lui trouvant des ascendants respectables. Si l'on mettait l'accent sur le « hiératisme » (Gsell) et sur l'absence d'empathie avec le spectateur c'était pour mieux relever sa proximité avec la sculpture archaïque égyptienne et grecque ou avec l'hyperréalisme « primitif » des bois gothiques et des cires funéraires - mystère d'un « sphinx » ou piété « barbare »<sup>27</sup>. Le « primitivisme » de Degas était du reste généralement admis, l'épuration de la ligne et l'abandon du détail pittoresque étant considérées comme le fruit de son admiration pour les Italiens du Quattrocento.

Quant aux autres statuettes – chevaux, femmes et danseuses - elles pouvaient, bien plus facilement que la *Petite danseuse*, se prêter à une lecture classicisante à condition de prendre en considération non pas les originaux retrouvés dans l'atelier mais les fontes réalisées par Hébrard. D'une matière radicalement opposée au matériau d'origine - cire polychrome mélangée aux matériaux les plus disparates - elles étaient de surcroît présentées en 1921 privées des étranges supports-extensions en bois et fer qui en avaient été des constituantes spatiales spécifiques<sup>28</sup>. Fosca, pourtant sévère envers l'esthétique de Degas et qui, en les évoquant dans son ouvrage, avait refusé d'y voir quelque chose de plus que des « études », infléchit sa position devant les bronzes dont il fit le compte rendu dans un article : il reléguait alors la question de la « laideur » à l'arrière-plan pour invoquer le *Tireur d'épine* et les petits bronzes de la Renaissance<sup>29</sup>. Coquiote aussi, dans son opprobre, qualifia ces « figurines » désormais « détruites » de ridicule « legs de la Renaissance », marque plutôt glorieuse qu'infamante aux yeux de la critique « conservatrice », qui ajoutait à ces références le classicisme helléniste des Tanagra et Myrina, l'art maniériste et, pour finir le XVIII<sup>e</sup> siècle de Falconet, Pajou, Clodion ou Houdon.

Après la mainmise sur l'atelier par les héritiers et Hébrard (1918-1919), les cires réapparaîtront à nouveau seulement en 1955<sup>30</sup>. Mais dans l'entre-deux-guerres les fontes remplacèrent tant et si bien leurs modèles que Georges Huisman pouvait parler de « qualités d'observation aiguë et véridique transposée dans le bronze »<sup>31</sup> ! Cette substitution des bronzes aux cires, si elle autorisa la récupération classique de Degas, contribua aussi à leur fermer les portes de la modernité. À la même époque celle-ci privilégiait d'ailleurs une conception monumentale et architecturale de la sculpture qui ne pouvait laisser que peu ou pas de place aux recherches plastiques de Degas : ignorées par Salmon<sup>32</sup> et Vitry<sup>33</sup>

---

<sup>24</sup> . Paul Gsell, « Edgar Degas, Statuaire », *La Renaissance de l'art français et des industries du luxe*, déc. 1918, p. 373-378.

<sup>25</sup> . Fontainas et Vauxcelles, 1922, op. cit.

<sup>26</sup> . Lafond, 1918 et 1919, op. cit.

<sup>27</sup> . C'est Lafond (1918 et 1919, op. cit.) qui évoque le Christ de Burgos et un portrait en cire conservé au musée de Lille.

<sup>28</sup> . Patricia Failing insiste à juste titre sur les structures et armatures disparues dans les fontes : « Authorship and physical evidence: The creative process », *Apollo*, august 1995, vol. CXLII, n° 402, p. 55-59.

<sup>29</sup> . François Fosca, « Degas sculpteur », *L'Art et les artistes*, juin 1921, p. 373-374.

<sup>30</sup> . *Edgar Degas (1834-1917) : Original Wax Sculptures*, New-York, M. Knoedler & Co., Richmond, 9 nov.-3 dec. 1955. Des cires, seule la *Petite danseuse de 14 ans* avait été vue par le public en 1881 et en 1921. Les expositions des bronzes eurent lieu en France en 1921 (Galerie Hébrard, op. cit.), en 1931 (Orangerie, op. cit.) et en 1937 (*Degas*, Orangerie des Tuileries, mars-avril 1937, préf. par P. Jamot). Sur la question complexe des fontes et des cires retrouvées, cf. : Anne Pingeot, «The casting of Degas' sculptures: Completing the story », *Apollo*, august 1995, vol. CXLII, n° 402, p. 60-63 (le numéro est consacré à la sculpture de Degas) ; J.S. Czestochowski, Anne Pingeot et alii, *Degas Sculptures*, Catalogue raisonné of the bronzes, Memphis, 2002.

<sup>31</sup> . Georges Huisman, *Histoire générale de l'art*, tome IV, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1938, p. 281. La lecture générale de l'œuvre de Degas est très proche, dans cet ouvrage, de celle donnée par Fosca. Même Henri Focillon semble ignorer l'existence des cires et, en mentionnant à peine l'œuvre sculpté de Degas, commente : « on sent le sculpteur, le bronzier » (Focillon, op. cit., 1991 (1927), vol. 2, p. 186).

<sup>32</sup> . Salmon affirmait : « La sculpture divorcée d'avec l'architecture ne produit guère autre chose que des objets d'art » (1919, op. cit., p. 26).

<sup>33</sup> . Vitry, 1925-1929, op. cit. Sur Vitry, cf. : *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896), historien d'art et conservateur*, Rencontres de l'Ecole du Louvre, sous la dir. de Geneviève Bresc-Bautier, Paris, Ecole du Louvre, 2003.

dans leurs synthèses (1919 et 1926), elles étaient mentionnées par Basler mais en contrepoint d'un idéal viollet-le-ducien défendu comme étant seul capable de pallier à la « dégénérescence » provoquée par le culte du fragment et de l' « individualisme »<sup>34</sup>.

Dans la critique de l'entre-deux-guerres privilégiant une vision de Degas essentiellement conservatrice, les deux études de Janneau<sup>35</sup> et de Hertz<sup>36</sup> constituent de remarquables exceptions. Critique d'art et fonctionnaire très actif au service de l' « art décoratif moderne », exégète lucide du premier cubisme, Janneau devait l'originalité de sa lecture à l'importance qu'il attachait à la matérialité de l'œuvre. Dans son article il ne négligeait pas l'œil « scientifique » de l'artiste prêt à saisir la « mécanique animale », mais conditionnait cette observation rigoureuse au principe de sélection et de contrôle. L'artiste éloignait ainsi la figure de sa « littéralité » pour en dégager le « merveilleux système de contrepoids des masses en mouvement » de manière à « éveille[r] dans l'esprit du spectateur la sensation du déplacement qui se prolonge et va s'achever »<sup>37</sup>. Janneau opérait surtout un rapprochement essentiel entre cires et dessin : l'article insiste sur le dédain revendiqué par Degas envers la « pharmacie de l'art » et sur son choix conscient d'utiliser « n'importe quoi » pour étudier la figure dans l'espace en se tournant indifféremment vers le papier ou vers la cire et ses ersatz<sup>38</sup>. Cette négligence, qui lui avait été souvent reprochée (et qu'aujourd'hui on s'efforce de nier<sup>39</sup>), l'avait libéré au contraire du poids de l'héritage inscrit dans le matériau même de la sculpture et l'avait mené à une synthèse anti-maniériste en le plaçant aux antipodes de Rodin<sup>40</sup>.

Et - risquerions-nous - plutôt du côté de Matisse<sup>41</sup>?

Si cette idée de « mouvement suspendu » (et non pas fixé), d' « élan instantanément arrêté » qui « nous montre des figures immobiles, en nous laissant le sentiment qu'elles sont sur le point de se remettre en action »<sup>42</sup> était assez courante à propos du dessin, elle ne l'était pas dans l'analyse de la sculpture. Henri Hertz s'en emparait justement dans son texte (dont on retrouve l'écho jusque dans l'article de Bazin), et plaçait Degas sur le même plan que Cézanne, les deux partageant la même volonté de « synthèse », l'un y arrivant par le dessin, l'autre par la couleur. Le recours à l'observation

---

Aussi : Martin, « La gloire des primitifs français (1904-1945) » p. 64 et Thiébaud, « Les primitifs français de 1904 à 2004 : un bref état des lieux » dans : *Primitifs français*, op. cit., p. 76.

<sup>34</sup> . Basler, 1928, op. cit. L'héritage viollet-le-ducien est très fort aussi chez le Valéry d'*Eupalinos*, comme le fait relever Bruno Foucart dans : « Valéry devant l'architecture de son temps, d'*Eupalinos* à Auguste Perret », dans : *Paul Valéry et les arts*, Actes Sud, 1995, p. 37-50. Cette conception de la peinture et de la sculpture comme devant se soumettre au cadre architectural explique peut-être le silence étrange de Valéry à propos des cires de Degas, qu'il connaissait pourtant, et sa réflexion centrée uniquement sur le dessin, alors qu'elle est si facile à transposer aux trois dimensions, comme le font Janneau et Hertz (cf. ci-dessous). Jean Laude a aussi ignoré la sculpture de Degas dans le fondateur « La sculpture en 1913 », *L'année 1913 – Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, L. Brion-Guerry dir., Paris, Klincksieck, 1971, p. 203-275.

<sup>35</sup> . Guillaume Janneau, « Les sculptures de Degas », *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, juill. 1921, p. 352-355.

<sup>36</sup> . Henri Hertz, « Degas et les formes modernes. Son dessin, sa sculpture », *L'Amour de l'art*, avril 1922, p. 105-111.

<sup>37</sup> . Janneau, 1921, op. cit., p. 353

<sup>38</sup> . Idem, p. 252.

<sup>39</sup> . Cf. John McCarty, « A Sculptor's Thoughts on the Degas Waxes », dans: Wilmerding John (éd.), *In Honor of Paul Mellon, collector and benefactor: essays*, Washington, National Gallery of Art, 1986, p. 217-225 et Failing, 1995, op. cit.

<sup>40</sup> . Gischia et Védrys (op. cit. 1945) firent aussi de Degas le seul rival de Rodin, en rejetant toute comparaison avec Rosso (comme tous leurs prédécesseurs) au prétexte d'une similitude de matériaux ou de surfaces, et rangeant sa « sculpture de peintre » aux côtés de Matisse et Picasso. Sur Degas et Rosso cf. : Anne Pinget, « Degas e Medardo Rosso » dans: *Degas e gli italiani a Parigi*, a cura di Ann Dumas, Ferrara, Ferrara arte, 2003, p. 97-112.

<sup>41</sup> . Les pratiques de l'art – sculpture, dessin, couleur - de Matisse et de Degas semblent, sous certains aspects que nous ne pouvons pas développer, étonnamment proches. Quelques éléments de réflexion sont fournis par Roger Benjamin, « L'arabesque dans la modernité. Henri Matisse sculpteur », dans : *De Matisse à aujourd'hui*, op. cit., 1992, p. 15-22 et Eric Alliez, Jean-Claude Bonne, « Un toucher cérébral », dans : *La pensée Matisse. Portrait de l'artiste en hyperfaune*, Le passage Paris-New York éditions, 2005, p. 229-245.

<sup>42</sup> . Walker, 1933, op. cit. p. 181.

et à la « macération obscure de la mémoire » dans l'étude du mouvement conciliait l'instantanée impressionniste avec un art tout intellectuel et aboutissait à cette « mélodie de la ligne »<sup>43</sup> que l'on retrouvait tout autant dans le dessin que dans les cires. Cette unité de la démarche se manifestait au travers des différentes échelles de densité, la matérialité du trait coloré (pâte, matière, touche) menant l'artiste vers la troisième dimension, sans nul besoin d'expliquer celle-ci par la cécité. Selon Hertz la sculpture permettait à Degas, encore plus que les autres techniques, d'oublier l'anecdote et la fiction pour se concentrer sur « le mouvement, l'arrêt, la tension, le déliement » « électris[és] de cent souvenirs concentrés »<sup>44</sup>. Il y avait dans ces statuettes tout à la fois « dégoûtissement de la facture classique, impressionnisme synthétique, réalisme surélevé, *super-réalisme* [...], prestige conservé à la ligne [...], puissante musculature des volumes »<sup>45</sup>.

Il serait injuste d'attribuer aux seuls Janneau et Hertz une lecture moderniste et stimulante de la sculpture de Degas. Il est vrai que les analyses de Mauclair<sup>46</sup>, Waldemar George<sup>47</sup> et Valéry<sup>48</sup> ne portent pas sur les cires – il s'agit surtout des dessins et pastels des dernières années – ce qui nous a obligée, dans le cadre si limité de notre propos, à les écarter. Néanmoins elles nous paraissent d'une extrême fécondité aussi pour la compréhension de la sculpture. Mauclair et George insistaient, entre autres, sur les éléments « abstraits » de l'œuvre, l'arabesque pour le premier, les « schémas géométriques » et les « rutilantes fanfares » pour le second, même si c'était pour en déplorer « les symptômes [de l'] automatisme et de la [...] démission de l'humain », ferments inquiétants des avant-gardes cubiste ou fauve<sup>49</sup>. Ainsi que Bazin, Mauclair et George ne pouvaient pas s'empêcher de subir la séduction du dernier Degas, et ce malgré la forte composante anti-classique qui suscitait chez eux un rejet idéologique. Chez Valéry nul dilemme de ce type. Théorisant à propos de Degas le primat de l'opération sur l'œuvre, l'écrivain s'empressait de ramener le peintre dans le giron d'une discipline toute classique, et sans l'enfermer dans un quelconque classicisme. Rien n'était « plus éloigné de [ses] goûts ou, si l'on veut, de [ses] manies » que la confusion de « l'exercice avec l'œuvre » menant à croire que « l'esquisse valait le tableau », afféteries dues à une considération exagérée « de la personne et de l'instant » plutôt que de « l'œuvre en soi et de la durée »<sup>50</sup>. L'« informe », dont on trouve l'éloge quelques pages plus loin, ne contredisait en rien cette conception de l'art : hors du brouillard d'une inspiration miraculeuse, celui-ci résultait de l'acharnement conscient du peintre à étudier la « structure » des choses – danseuses, tas de charbon, tissu froissé.

C'était précisément l'exercice pratiqué par le Degas dessinateur-sculpteur : « l'œil doit trouver, par ses mouvements sur ce qu'il voit, les chemins du crayon sur le papier, comme un aveugle doit, en la palpant, accumuler les éléments de contact d'une forme, et acquérir point par point la connaissance et l'unité d'un solide très régulier »<sup>51</sup>. Admirable synthèse des Mauclair, des Jamot, des George, des Hertz et des Janneau. La contradiction dans laquelle s'était enlisé Bazin était résolue par Valéry, dont Degas était devenu la figure paradigmatique d'un moderne « *hostinato rigore* ».

---

<sup>43</sup> . Hertz, 1922, op. cit. p. 109 et 1920, op. cit., p. 24.

<sup>44</sup> . Hertz, 1922, p. 109.

<sup>45</sup> . Idem, p. 111.

<sup>46</sup> . Mauclair, 1903 et 1937, op. cit.

<sup>47</sup> . George, 1936, op. cit. (les deux articles).

<sup>48</sup> . Valéry, (1936), op. cit.

<sup>49</sup> . George, 1936, op. cit., p. 2.

<sup>50</sup> . Valéry, (1936), op. cit., p. 1175.

<sup>51</sup> . Valéry, 1936, op. cit. p. 1194.