

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HICSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

DEGAS PLURIEL ET SINGULIER

UNE HISTOIRE DES PREMIÈRES EXPOSITIONS IMPRESSIONNISTES

Catherine Méneux

Maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain
Habilitée à diriger des recherches
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Pour citer cet ouvrage

Catherine Méneux, *Degas pluriel et singulier. Une histoire des premières expositions impressionnistes*, Paris, HiCSA Éditions, mis en ligne en septembre 2025.

ISBN : 978-2-491040-24-6



Marcellin Desbouts, *Degas au chapeau*, 1876, pointe sèche, 2^e état, 43,9 × 31,4 cm (planche), New York, The Metropolitan Museum of Art.

En 1917, Robert de La Sizeranne déclarait, non sans dérision, qu'Edgar Degas « fut «impressionniste» comme il aurait pu être «végétarien» et comme il fut effectivement «nationaliste» : cela n'avait aucun rapport avec sa peinture¹ ». Cette assertion, tranchée et lapidaire, s'inscrivait dans une constellation de discours qui, dans une large polysémie, tentaient d'attribuer au peintre une place dans l'histoire. Dès la fin du XIX^e siècle, quelques critiques s'étaient risqués à prendre la plume à propos d'un artiste hostile aux gens de lettres, esquissant les contours dissemblables d'une personnalité qui semblait résister à la catégorisation. Certains, tel Gustave Geffroy², l'inséraient dans l'histoire d'un impressionnisme universaliste, alors que d'autres le percevaient comme un grand isolé, à la fois classique et moderne³. Dans cette prose interprétative paradoxale, l'un des points de clivage renvoyait aux huit expositions collectives organisées entre 1874 et 1886 : ces expositions étaient associées soit à l'émergence d'une unique esthétique progressiste soit à un regroupement éclectique d'artistes qui n'avaient pas seulement montré la voie d'une peinture en plein air, spontanée et sensitive.

Après la Seconde Guerre mondiale, de nombreuses publications diffusèrent une thèse teintée d'idéologie, celle de peintres impressionnistes ostracisés par les jurys du Salon officiel, qui se révoltèrent contre l'académisme et le réalisme illusionniste et qui sortirent victorieux de cette confrontation grâce à l'organisation

1 Robert de LA SIZERANNE, « Degas et l'impressionnisme », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1917, p. 39.

2 Gustave GEFFROY, « Degas », dans *La Vie artistique*, troisième série, Paris, E. Dentu, 1894, p. 147-180. Sur cet ouvrage, cf. Catherine MÉNEUX, « De la critique, de l'histoire et des sensations «d'un passant» devant l'impressionnisme : la troisième série de *La Vie artistique* de Geffroy », dans Pierre-Henry Frangne, Patricia Plaud-Dilhuit (dir.), *Gustave Geffroy au cœur de la vie artistique française, 1880-1926*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 99-112.

3 André MELLERIO, « Degas », *La Revue artistique*, avril 1896, p. 67-70; Roger MARX, « Cartons d'artistes. Degas », *L'Image*, octobre 1897, p. 321-325.

d'expositions indépendantes, à la cohésion de leur association et à l'appui d'un marchand d'art particulièrement audacieux. Les divergences au sein du groupe d'artistes furent interprétées comme une crise de l'impressionnisme. Considéré comme marginal, Degas fut généralement perçu comme un semeur de troubles. Quoique séduisante, cette image demeure éminemment partielle et éloignée d'une réalité assurément plus complexe. C'est pourquoi nous voulons revenir sur ces expositions en nous concentrant sur les trois premières, qui forment une séquence cohérente, bornée par la recomposition du groupe des organisateurs lors des éditions ultérieures. Notre propos est de restituer la trajectoire d'un artiste, souvent réduit à sa particularité relative, qui fut cependant à la fois pluriel⁴ et singulier. En abordant cette suite de trois expositions par le prisme du seul Degas, il s'agira d'ouvrir d'autres pistes interprétatives et méthodologiques.

A priori, leur histoire avait été retracée depuis longtemps par deux grands témoins, Théodore Duret et Georges Rivière⁵, puis dans la célèbre *Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald⁶. C'est en effet sur la base de textes mémoriaux que ce dernier élaborait son récit, en incorporant sans grande distance critique le point de vue de personnalités qui n'étaient pas favorables à Degas. Ainsi, Théodore Duret n'accorda qu'une attention distraite à un artiste qu'il avait exclu de l'impressionnisme dès 1878⁷. Quant à Georges Rivière, il traita successivement du cas Edgar Degas dans deux ouvrages, l'un consacré à *Renoir et ses amis*, l'autre à *Mr. Degas, Bourgeois de Paris*⁸. S'il rendait hommage au talent du peintre, il n'interpréta son art qu'à l'aune d'une vision de classe et de l'opinion de son ami Auguste Renoir. Dans ses souvenirs, Degas était un bourgeois, qui avait maintenu une certaine distance avec ses camarades d'exposition et défendu un réalisme associé à la tristesse, à la laideur et à la littérature naturaliste et

4 Cf. Marie-Christine BUREAU, Marc PERRENOUD, Roberta SHAPIRO, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

5 Sur G. Rivière, cf. Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « Georges Rivière (1855-1943) », dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Paris, Hazan, 2010, p. 180. **Abrégé comme suit : BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010.**

6 John REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1955; nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1986. **Abrégé comme suit : REWALD 1986.**

7 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot, avec un dessin de Renoir*, Paris, H. Heymann & J. Perois, 1878.

8 Georges RIVIÈRE, *Renoir et ses amis*, Paris, H. Floury éditeur, 1921; *Mr. Degas, Bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Floury, 1935 (**abrévés comme suit : RIVIÈRE 1921 ET 1935**).

républicaine. À l'instar d'Edmond de Goncourt, il avait observé avec dédain tous les gens du peuple qu'il regardait comme « quelques spécimens d'une tribu sauvage⁹ ». L'image d'un Degas qui n'avait pas renoncé aux oripeaux de la bourgeoisie s'opposait ainsi à celle de l'artiste bohème et révolutionnaire. En reprenant de manière relativement fidèle les souvenirs de Duret ou de Rivière, Rewald ne s'écarta guère de cette ligne interprétative et du malaise que provoquait l'insertion d'un artiste « bourgeois » et « réaliste » dans une aventure considérée comme progressiste. Il construisit un récit anecdotique qui, comme l'a montré Hadrien Viraben¹⁰, était fondé sur le culte du document biographique, au détriment d'une interprétation plus formaliste ou sociale. Degas avait le rôle d'un dessinateur ayant perturbé l'action héroïque d'un groupe d'artistes qui avaient mené le bon combat, envers et contre tous. À rebours d'Oscar Reutersvärd¹¹, Rewald ne chercha pas à expliquer pourquoi une partie de la critique n'avait pas perçu le travail des peintres et il se contenta de relater les attaques « stupides » que durent subir ces derniers. À ce propos, l'image de Degas était d'ailleurs marquée par un autre trait spécifique : à l'opposé de la figure victimaire associée aux « impressionnistes », l'artiste semblait avoir tiré un bénéfice des expositions. Ainsi, en 1880, Émile Zola avait conclu sa brève histoire de ces expositions par ce constat :

« En somme, M. Degas seul a tiré un véritable profit des expositions particulières des impressionnistes ; et il faut en chercher la raison dans le talent même de ce peintre. M. Degas n'a jamais été un persécuté, aux Salons officiels. On le recevait, on le mettait relativement en belle place. Seulement, comme il est de tempérament artistique délicat, comme il ne s'impose point par une grande puissance, la foule passait devant ses tableaux sans les voir. De là une irritation fort légitime chez l'artiste, qui a compris combien il bénéficierait des avantages d'une petite chapelle où ses œuvres si fouillées et si fines pourraient être vues et étudiées à part. En effet, dès qu'il n'a plus été perdu dans la cohue du Salon, tout le monde l'a connu ; un cercle d'admirateurs fervents s'est formé autour de

9 RIVIÈRE 1935, p. 107.

10 HADRIEN VIRABEN, *Le savant et le profane. Documents et monuments de l'impressionnisme (1900-1939)*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

11 OSCAR REUTERSVÄRD, « The "Violetomania" of the Impressionists », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, décembre 1950, p. 106-110 ; « The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists: The Debate concerning Decomposition in Impressionism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, mars 1952, p. 273-278.

lui. Ajoutez que les œuvres un peu bâclées des autres impressionnistes faisaient ressortir le fini précieux des siennes¹². »

Tel une sorte de bernard-l'hermite, Degas aurait exploité le cadre des expositions collectives pour se forger une réputation personnelle et se constituer un cercle de fervents collectionneurs.

C'est dans les années 1980 que divers travaux commencèrent à remettre en question ces récits érigés en mythologies fondatrices. Dans *The Crisis of Impressionism*, Joel Isaacson mit en évidence l'impact de l'esthétique de Degas sur Camille Pissarro et Renoir au tournant des années 1880¹³. Dans un article très dense, et toujours d'actualité, Jean-Paul Bouillon mena en 1981 une analyse bibliographique des travaux récents sur l'impressionnisme en inventoriant les nombreuses questions et les nombreux chantiers laissés en jachère¹⁴. Il se demandait si « la «réaction» à l'impressionnisme n'était pas, paradoxalement, une donnée constitutive du mouvement ». Quelques années plus tard, l'exposition *The New Painting, Impressionism 1874-1886* fut un jalon déterminant pour comprendre l'histoire des huit expositions. Structuré chronologiquement, le catalogue s'imposa comme un socle fondateur pour qui s'intéresse à cette séquence expositionnelle¹⁵. Sans faux-semblants, il donna à voir toute la diversité des artistes qui y avaient participé. Y étaient également évoquées les dissensions au sein du groupe sur le positionnement à adopter par rapport au Salon, ainsi que l'opposition entre les « réalistes » et les « impressionnistes » en 1880 et 1881. La documentation rassemblée à cette occasion fut publiée dix ans plus tard en deux volumes sous la direction de Ruth Berson : l'un comporte un essai de reconstitution des œuvres exposées de 1874 à 1886 ; l'autre comprend la retranscription des comptes rendus critiques identifiés pour les huit expositions¹⁶. Ces deux ouvrages, qui s'imposent comme un support essentiel pour mener toute enquête sur le sujet, ont été à la base de cette recherche. John House a quant à lui publié en 2004 un bilan historiographique de l'histoire de

12 Émile ZOLA, « Beaux-Arts. Le Naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 19 juin 1880, p. 3.

13 Joel ISAACSON (dir.), cat. exp. *The Crisis of Impressionism 1878-1882*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1980.

14 Jean-Paul BOUILLON, « L'impressionnisme », *Revue de l'art*, n° 51, 1981, p. 75-85.

15 Charles S. MOFFETT (dir.), cat. exp. *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.

16 Ruth BERSON (éd.), *The New Painting Impressionism 1874-1886. Documentation*, San Francisco, CA Seattle Wash et Fine Arts museums of San Francisco, 1996, vol. I et II. **Abrégés comme suit : BERSON 1996-I ET II.**

l'impressionnisme¹⁷, qui est toujours d'une actualité pertinente, et ses remises en cause, alliées à de nouvelles propositions méthodologiques, nous ont ouvert maintes pistes de réflexion.

Seul regret à l'égard de ces publications exemplaires : la gravure demeurerait la grande oubliée des corpus d'œuvres¹⁸. Elle est pourtant essentielle dans le cas d'une étude sur Degas, artiste attaché à une conception ingriste du dessin et fasciné par les potentialités créatrices et techniques de l'estampe. En 1984, le catalogue de l'exposition *Edgar Degas : the Painter as Printmaker* avait cependant montré toute l'étendue des recherches de l'artiste sur le cuivre et la pierre et, bien au-delà du cas du seul Degas, Douglas Druick et Peter Zegers avaient mis en lumière l'importance et les enjeux des expériences menées en noir et blanc par un grand nombre de peintres¹⁹. En dépit de l'ambiguïté de son titre - *L'Estampe impressionniste* -, l'ouvrage de Michel Melot proposa ensuite une synthèse qui explicitait le foisonnement des accomplissements dans le domaine, en évoquant toute la nébuleuse d'artistes qui avaient confié aux cuivres, aux pointes et aux encres le dessein de renouveler leur art²⁰. Ces études montraient, de manière implicite ou explicite, que l'estampe avait été un terrain d'expérimentation fécond; dans une sorte de renversement émergeait aussi l'idée que cet art en noir et blanc avait pu être l'un des paradigmes des métamorphoses de la peinture.

Parallèlement à ces travaux fondateurs, d'autres recherches portèrent sur les aspects organisationnels, économiques et politiques des expositions, ouvrant des pistes tout aussi décisives. Ainsi, en 1986, dans un article consacré aux « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », Jean-Paul Bouillon s'attaqua frontalement au mythe « impressionniste », en remettant en question l'idée d'un « groupe » cohérent et d'une société révolutionnaire, constituée autour d'une esthétique commune. De manière plus générale, il revalorisait un « temps des sociétés », caractéristique de la période et dissociait le débat esthétique des questions économiques et sociales²¹. Quelques années plus tard, Martha Ward ramena également l'attention sur le phénomène expositionnel en mettant en lumière l'importance des modalités d'accrochage et leur

17 John HOUSE, *Impressionism: Paint and Politics*, New Haven, Yale University Press, 2004.

18 Jean-Paul BOUILLON, « L'estampe impressionniste, chronique bibliographique », *Revue de l'art*, n° 86, 1989, p. 65-81.

19 Douglas W. DRUICK, Peter ZEGERS, « Degas and the Printed Image, 1856-1914 », dans *Edgar Degas: the Painter as Printmaker*, Boston, Little & Brown, 1984, p. XV-LV.

20 Michel MELOT, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.

21 Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89-113.

impact sur la genèse des œuvres²². Peu après, Philip Nord plaça au premier plan le rapport de l'impressionnisme au politique, au lendemain de la Commune, lors des premières années de la III^e République, et cette approche fut largement approfondie par Bertrand Tillier puis par Oriane Marre²³.

Toutefois, dans l'appréhension des expositions, les axes de réflexion privilégièrent souvent les « impressionnistes » aux dépens du groupe formé autour de Degas, qui se considérait comme « réaliste ». Non sans partialité, les récits furent rédigés en se fondant sur les versions de protagonistes tels que Gustave Caillebotte, Camille Pissarro ou Claude Monet, qui ont laissé des correspondances plus importantes. Selon la logique des histoires structurées autour d'une succession de « -ismes²⁴ », ils incorporent une structure dualiste qui oppose un courant émancipateur (l'impressionnisme) à une tendance jugée moins novatrice (le réalisme ou naturalisme). Dans la mesure où les catalogues des expositions étaient numérotés, celles-ci furent majoritairement abordées comme un bloc, avec, en filigrane, l'idée d'un apogée puis d'une « crise » et d'une « fin » de l'impressionnisme. En d'autres termes, leur histoire demeure toujours confondue avec celle de cette seule esthétique. Or, comme l'a écrit Marc Bloch, « la connaissance des fragments, étudiés successivement, chacun pour soi, ne procurera jamais celle du tout, elle ne procurera même pas celle des fragments eux-mêmes²⁵ ».

Dans le catalogue *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*²⁶, Sylvie Patry et Anne Robbins ont récemment renouvelé le récit sur la première exposition de 1874 en la réexaminant sous un angle plus large, celui de la vie artistique de l'époque.

22 Martha WARD, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, décembre 1991, p. 599-622; « What's Important About the History of Modern Art Exhibitions? », dans Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, New York, Routledge, 1996, p. 451-464.

23 Philip NORD, *Les impressionnistes et la politique. Art et démocratie au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Tallandier, 2009; Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004; Oriane MARRE, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, Arnauld Pierre (dir.).

24 Pierre WAT, « Procession des «-ismes» ou parade des individus? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle? », dans Bertrand Tillier (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-74.

25 Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, A. Colin, 1993, p. 166.

26 Sylvie PATRY, Anne ROBBINS (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, Paris, musée d'Orsay, RMN - Grand Palais, 2024.

Tournant définitivement le dos à la légende d'une manifestation organisée par un groupe uni autour d'un programme esthétique, elles ont restitué la réalité de cette expérience fondatrice dont la fonction performative a été déterminante²⁷. La confrontation éloquente avec des œuvres exposées au Salon de 1874 a permis de mesurer toute la porosité entre les deux événements et de minorer les interprétations clivées. Les deux commissaires ont également insisté tant sur l'éclectisme des expositions collectives dans les années 1870 que sur l'objectif avant tout libéral et économique de la société coopérative, organisatrice de la manifestation indépendante.

La difficulté à insérer Degas dans cette aventure collective est perceptible dans les nombreuses monographies qui lui ont été consacrées. Si de nombreux auteurs ont évoqué les expositions, ils ont généralement repris la grille interprétative de Rewald, non sans difficulté, car cette approche revenait à tenter d'inscrire un artiste à la conception de l'art singulière dans un « mouvement » auquel il n'appartenait que sur le mode de l'interdépendance et de l'échange. Cette interprétation renvoyait également à la question d'un Degas impressionniste, question que les contemporains du peintre abordèrent dès la fin du XIX^e siècle²⁸. De Camille Mauclair à Robert de La Sizeranne, de Paul-André Lemoine à Paul Lafond²⁹, il y eut alors une sorte de consensus pour déclarer que Degas était à la fois un peintre classique et moderne, traditionnel et révolutionnaire³⁰. Plus formaliste et interprétative, Eugénie De Keyser nous a laissé de belles pages sur le rapport de l'artiste à l'impressionnisme, en insistant sur son approche spécifique de la lumière et les fonctions qu'il semblait lui avoir attribuées³¹. La question continua cependant de hanter les esprits et, comme en témoigne

27 Sylvie PATRY, Anne ROBBINS, avec la participation de Kimberly A. JONES et de Mary MORTON, « Impressionnisme : une redéfinition », *ibid.*, p. 9-16.

28 Cf. Catherine MÉNEUX, « Degas classique et moderne », dans R. Froissart, L. Houssais, J.-F. Luneau (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco. Lectures croisées. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 183-197.

29 Camille MAUCLAIR, « Artistes contemporains. Edgar Degas », *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1903, p. 381-398; Robert de LA SIZERANNE, « Degas et l'impressionnisme », *op. cit.*; Paul LAFOND, *Degas*, Paris, H. Floury, 1919; Paul-André LEMOISNE, *Degas*, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, 1912.

30 Gustave GEFFROY, « Degas », *op. cit.*; Claire MAINGON, « La réception de l'œuvre de Degas en 1918 », dans Félicie Faizand de Maupeou et Claire Maingon (dir.), *Face à l'impressionnisme : réception d'un mouvement, 1900-1950*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 29-42.

31 Eugénie DE KEYSER, *Degas. Réalité et métaphore*, Louvain-La-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1981, p. 29-43.

l'exposition *Degas. Un peintre impressionniste?*³², elle demeure en suspens, dans une sorte d'aporie.

L'étiquette « réaliste » ou « naturaliste » paraissait tout aussi problématique car elle était entachée d'un rapport confus avec la littérature ou avec la peinture défendue par les républicains dans les années 1880. En 1946, John Rewald tenta toutefois de définir le « réalisme de Degas³³ », en mettant l'accent non pas sur un programme social ou historique, mais sur sa capacité à percevoir et à rendre certains aspects de son époque et sur la singularité de son art, fondé sur l'observation, un travail de mémoire et un certain degré d'imagination. Dans une analyse particulièrement fine, Pierre Francastel opta également pour une lecture spécifique du « réalisme poétique » du peintre qu'il aborda dans son interdépendance avec Monet ou Renoir, comme un dessinateur qui suggère le mouvement de la vie et étudie le « mécanisme des gestes » avec un esprit scientifique³⁴. De même, en contestant l'interprétation de l'art de Degas par Ernst Gombrich, Linda Nochlin affirma qu'il n'y avait pas de contradiction entre copier Holbein et peindre son temps de manière idiosyncrasique, entre trouver un système de représentation approprié au rendu de la vie moderne et être un dessinateur dans le sillage des grands maîtres³⁵. À ses yeux, les fondements du réalisme étaient ailleurs, dans une appréhension spécifique du présent perçu comme un temps historique, en corrélation avec la pensée politique et philosophique de la période. Lors de la grande et remarquable exposition *Degas*, organisée par John Sutherland Boggs, Henri Loyrette, Michael Pantazzi et Gary Tinterow en 1988, Douglas W. Druick et Peter Zegers explicitèrent largement le « réalisme scientifique³⁶ » de l'artiste dans les années 1874-1881. Il s'agissait en effet de lui rendre le seul drapeau qu'il avait semblé revendiquer pour qualifier son art et de restituer son dialogue parfois conflictuel avec ses amis « impressionnistes », ainsi que les grandes lignes de sa réception critique et la spécificité de ses recherches à la fois techniques et formelles. Toutefois, ce « réalisme scientifique » ne semblait appartenir qu'au seul Degas, dans un dialogue privé avec son ami Edmond Duranty. Il faudra « renoncer un jour au

32 Marina FERRETTI BOCQUILLON, Xavier REY (dir.), cat. exp. *Degas. Un peintre impressionniste?*, Paris, Gallimard, Giverny, Musée des impressionnistes, 2015.

33 John REWALD, « The Realism of Degas », *Magazine of Art*, janvier 1946, p. 13-17.

34 Pierre FRANCASTEL, *L'impressionnisme*, Paris, Denoël, 1974.

35 Linda NOCHLIN, *Realism*, New York, Baltimore, Penguin, 1971, p. 19-20.

36 Douglas W. DRUICK, Peter ZEGERS, « Le réalisme scientifique, 1874-1881 », dans John Sutherland Boggs, Henri Loyrette, Michael Pantazzi, Gary Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas*, Paris, R.M.N., 1988, p. 197-211.

«mythe impressionniste», pour rendre ce Degas chef d'école à son isolement d'artiste, comme Goncourt³⁷ », déclarait au même moment Jean-Paul Bouillon qui percevait son art comme un « post-réalisme ». Carol Armstrong appréhenda quant à elle l'artiste par le prisme de la contradiction et du paradoxe, en privilégiant son rapport à la littérature plutôt que la question des catégories³⁸.

Face à cette image kaléidoscopique, on peut se demander si les véritables questions relatives à Degas ne résident pas plutôt dans le sens qu'il attribua à ces expositions, dans le dialogue qu'il institua avec les autres participants, dans la manière dont ces événements influèrent sur son art et dans la spécificité de sa réception. On peut en effet constater son approche différente de la couleur en comparant *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) (fig. 39), entrepris en 1873, avec une œuvre comme *Coulisses* (fig. 42), peinte pour l'exposition de 1876, mais ce cheminement mériterait d'être explicité du point de vue de la conception de l'art du peintre. De même, on peut se demander ce qu'il y a de commun entre *Classe de danse* (fig. 12), petite huile sur panneau montrée en 1874, et *Ballet* (fig. 73), *Café-concert* (fig. 77) ou *Femme sortant du bain* (fig. 82), pastels sur monotype ou sur lithographie exposés en 1877. Indéniablement, le processus créatif de Degas évolua considérablement en 1876-1877 et les expositions jouèrent probablement un rôle dans cette dynamique. Pour mieux cerner cette évolution, nous nous sommes appuyée sur les travaux incontournables de Theodore Reff, qui a non seulement publié la correspondance de l'artiste en 2020³⁹ mais qui réalise depuis plus de quarante ans des études subtiles, rigoureusement documentées, sur la vie et l'art du peintre.

L'analyse de la réception critique de Degas se concentra principalement sur les discours d'Edmond Duranty et de Joris-Karl Huysmans, et les comptes rendus de Zola furent les plus souvent cités dans les récits sur les expositions. Mais ces trois grandes figures furent-elles si importantes entre 1874 et 1877? Assurément non, pour les deux dernières, si l'on se fonde sur les seuls textes susceptibles d'avoir été lus avant 1879. Il faut en effet rappeler que Zola ne publia en français

37 Jean-Paul BOUILLON, « L'impossible Degas », dans *Degas*, Paris, Éditions Adam Biro, 1988, p. 24.

38 Carol ARMSTRONG, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, The University of Chicago Press, 1991.

39 *The Letters of Edgar Degas*. Bilingual edition, edited and annotated by Theodore Reff, New York, The Wildenstein Plattner Institute, 2020. **Abrégé comme suit : Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1.**

que des comptes rendus dans *Le Séaphore de Marseille*⁴⁰, peu vendu à Paris, et que les autres textes parurent dans *Le Messager de l'Europe*, revue éditée à Saint-Petersbourg exclusivement en russe. Au XIX^e siècle, personne n'avait donc lu en France les articles que Zola avait rédigés pour cette revue et qui avaient été traduits en russe à partir de manuscrits désormais perdus. Ses textes ne furent accessibles à un lectorat francophone qu'en 1959 lorsque F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess firent paraître le recueil *Salons* avec les premières traductions françaises de ces articles oubliés⁴¹. De 1874 à 1877, la critique de Zola n'eut pas l'importance qui lui fut accordée par la suite, d'autant plus qu'elle véhiculait une approche à la fois formaliste et partisane⁴², qui est loin d'avoir été dominante. Pour ce qui est de Huysmans, son discours fut tout aussi dérisoire avant 1879 et le critique ne publia qu'un compte rendu des expositions en 1876⁴³. Dépendantes de méthodologies qui survalorisèrent la critique des écrivains célèbres, les publications scientifiques ne prirent donc pas appui sur l'ensemble du corpus de textes critiques qui étaient lus et elles occultèrent des auteurs plus influents et/ou pertinents, tels que Philippe Burty, Armand Silvestre ou Charles Bigot.

Dans un ouvrage au titre ambigu, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Denys Riout posa toutefois un jalon important en mettant l'accent sur la dimension contingente de l'aventure impressionniste, ancrée dans un contexte socio-historique par l'analyse d'un corpus partiel d'écrits critiques⁴⁴. Tournant le dos à une vision téléologique qui privilégiait la rupture et occultait les continuités, il

40 N. s. [Émile ZOLA], « Lettre de Paris », *Le Séaphore de Marseille*, 18 avril 1874, p. 1 ; « Lettres de Paris », *Le Séaphore de Marseille*, 2-3 avril 1876, p. 1 ; « Lettres de Paris. Autre correspondance », *Le Séaphore de Marseille*, 30 avril-1^{er} mai 1876, p. 1 ; « Notes parisiennes. Une Exposition. Les Peintres impressionnistes », *Le Séaphore de Marseille*, 19 avril 1877, p. 1.

41 Émile ZOLA, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess et précédés d'une étude sur Émile Zola critique d'art, de F. W. J. Hemmings, Genève, E. Droz, Paris, Minard, 1959.

42 Jean-Paul BOUILLON, « L'impressionnisme », *op. cit.*, p. 81.

43 J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, n° 25, 15 avril 1876, p. 1-2. Il faut ajouter que ses notes sur les expositions des artistes indépendants en 1881 et 1882 ne parurent qu'en 1883 dans *L'Art moderne* et qu'elles furent donc remaniées et publiées *a posteriori*, comme en témoigne d'ailleurs la longueur inhabituelle de ces textes. Cf. « Bibliographie de Joris-Karl Huysmans », élaborée à partir des travaux de Pierre Brunel, Francesca Guglielmi, André Guyaux, Aude Jeannerod, Patrice Locmant et Jean-Marie Seillan, éditée par Anne-Sophie Aguilar, Margaux Léonard et Maxime Paul Eliott Missol, dans *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), mis en ligne le 21 octobre 2021.

44 *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Éditions Macula, 1989, p. 8-31.

y restituait la constellation d'appellations souvent chargées d'un sens politique qui émergèrent lors des expositions à une époque marquée par les « débuts incertains de la III^e République ». Il soulignait à quel point l'impressionnisme devint un « mot-écran », qui « se chargea de tous les malentendus ». Denys Riout évoquait aussi l'émergence de la figure de « l'artiste-chercheur » et le « concept d'innovation », qui, à la différence de l'originalité perçue comme un attribut du tempérament, « tend au contraire à devenir une valeur en soi ».

C'est dans cette logique que nous avons mené notre enquête en mettant d'autant moins l'accent sur la catégorisation que celle-ci était encore en genèse entre 1874 et 1877. De fait, il faut rappeler que seule l'exposition de 1877 fut revendiquée par les artistes comme celle des « peintres impressionnistes ». En 1874, l'initiative incombait aux membres d'une Société anonyme coopérative et, en 1876, le catalogue portait le titre laconique *2^e exposition de peinture*, ainsi qu'une adresse - 11, rue Le Peletier - qui renvoyait aux galeries Durand-Ruel. Sur le plan structurel, ces trois manifestations furent conçues selon des modèles dissemblables : le regroupement d'artistes dans une société coopérative, l'alliance d'un groupe plus resserré avec un marchand puis l'organisation autogérée d'un événement dans un lieu privé. En revanche, elles furent préparées en fonction du modèle dominant durant les années 1870 : elles étaient collectives et éclectiques et, de ce fait, elles réunirent des artistes aux esthétiques différenciées. Cette enquête n'arrime donc pas ces expositions à une seule tendance. Bien au contraire, en plaçant la focale sur Degas, elle tourne le dos au postulat qui consiste à les associer à la seule peinture d'un Monet ou d'un Renoir, pour privilégier l'analyse de leur pluralisme stylistique et technique, ainsi que l'interdépendance entre leurs participants. Les phénomènes de nomination et les débats associés à l'étiquette « impressionniste » et à la question de l'unité esthétique seront donc traités comme des objets d'étude parmi d'autres.

Afin de saisir les enjeux de cette séquence de trois expositions pour Degas, il convient de les aborder chronologiquement en distinguant ce qui relève de la création et de la réception, tout en analysant la relation d'interdépendance entre ces deux sphères au fonctionnement différent. Il s'agira d'appréhender l'artiste dans toutes les facettes de son existence, à savoir celle d'un peintre avant tout captivé par des recherches formelles et techniques et celle d'un acteur en proie à la catégorisation, animé par un idéal et subordonné à des impératifs économiques. Sur le plan structurel, nous avons fait le choix d'un modèle

interactionniste, tel qu'il a été défini par Pierre Menger⁴⁵, qui privilégie l'intentionnalité et l'interdépendance des artistes ainsi que les processus adaptatifs ayant caractérisé la socialisation de leur art en « horizon incertain ». De fait, une vision implicitement téléologique fit écran au régime d'incertitude auquel Degas et les autres exposants avaient été soumis à l'aube des années 1870, et au phénomène que nous appelons aujourd'hui l'innovation. Ni prévisible ni prescriptible, ce phénomène est, selon Norbert Alter, la réalisation d'un possible et il représente l'ensemble du processus à la fois artistique, cognitif, social et économique qui conduit à avoir finalement recours (ou non) à l'invention⁴⁶. Dans la situation indéterminée qui caractérise la trajectoire d'une innovation, son développement génère des phénomènes d'appropriation, de rejet et de transformation par ceux qui intègrent la nouveauté. Il s'agira de préciser ce processus d'ordre à la fois plastique, structurel et discursif : à l'intérieur du groupe organisateur des expositions indépendantes, chaque peintre s'est approprié (ou non) les inventions des autres, en les transformant et en les adaptant à son propre dessein. À l'extérieur de ce groupe, d'autres artistes purent également retenir certains éléments novateurs. Dans la sphère de la réception, les critiques adhèrent, accueillirent avec réserves ou rejetèrent la nouvelle peinture et ils la traduisirent en termes discursifs et souvent déformants, en fonction de leurs différents modèles perceptifs. Dans un autre registre d'interdépendance, les peintres purent intégrer les discours évaluatifs et expressifs des critiques et adapter la genèse de leurs œuvres en fonction des prescriptions des gens de lettres. Dans le domaine textuel, les paradigmes émanant de la littérature, de la politique ou de l'histoire influèrent sur les discours, en corrélation avec les évolutions dans ces différents champs. Enfin, du point de vue de l'innovation organisationnelle, il conviendra d'analyser l'impact du passage d'une société d'artistes à l'origine d'une exposition indépendante en 1874 à une gestion d'ordre libéral en 1877.

Cette enquête s'inscrit dans le développement des études sur l'exposition qui a généré des recherches originales, qu'elles portent sur un artiste⁴⁷, un

45 Pierre-Michel MENDER, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertitude*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

46 Norbert ALTER, « L'innovation : un processus collectif ambigu », dans Norbert Alter (dir.), *Les logiques de l'innovation, approche pluridisciplinaire*, Paris, La Découverte, 2002, p. 15-40.

47 Félicie FAIZAND de MAUPEOU, *Claude Monet et l'exposition : une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.

événement⁴⁸ ou une séquence de manifestations⁴⁹. Si elle a été nourrie par la réflexion théorique de Jérôme Glicenstein⁵⁰, elle ne reprend cependant pas son approche exclusivement axée sur la question de la médiation, qui minore les sociabilités et les liens avec la génétique des œuvres. Bien au contraire, l'avant-dernier chapitre est entièrement consacré à l'exposition comme laboratoire, qui, en tant qu'espace de liberté et de contraintes, put être à l'origine de l'évolution du processus créatif de Degas et d'un nouveau rapport entre l'atelier et le lieu de diffusion des œuvres. Dans le sillage des travaux de Jean Davallon, nous avons également abordé son fonctionnement en tant que média, au sens où l'exposition peut être définie « comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux⁵¹ ». Appréhendée comme moyen de communication, l'exposition a été corrélée au régime médiatique, au temps de l'essor du journal et de la lecture.

C'est l'interaction qui a été privilégiée pour réintégrer ces trois expositions dans le système marchand de la période, marqué par la centralité du Salon de Paris, perçu comme un repoussoir et une référence, ainsi que par le développement de manifestations plus resserrées, organisées par des cercles constitués et des marchands en France et à l'étranger⁵². Degas ne se contenta pas de montrer ses œuvres dans les expositions indépendantes à Paris mais il fut également actif sur le marché anglais. Comme le montrent deux catalogues récents⁵³, les

48 Clément SIBERCHICOT, *L'Exposition Volpini, 1889. Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval : une avant-garde au cœur de l'Exposition universelle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

49 Elitza DULGUEROVA, *Usages et utopies : l'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*, Dijon, Les presses du réel, 2015; Marie-Claire RODRIGUEZ, *La rétrospective ou l'artiste « tout entier »*. *Émergences d'une pratique d'exposition en France (1855-1885)*, thèse de doctorat, Université de Neuchâtel, École du Louvre, 2019; Jeane GOUJARD, *Les expositions particulières à Paris de 1872 à 1883 : vers une nouvelle (re)présentation et perception des artistes*, mémoire de master 2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2024, Catherine Méneux (dir.).

50 Jérôme GLICENSTEIN, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2009.

51 Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.

52 Lorne HUSTON, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, Montréal, Concordia, 1989.

53 Sylvie PATRY (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, Paris, RMN, 2014; Caroline CORBEAU-PARSONS avec la collaboration scientifique d'Isabelle COLLET (dir.), cat. exp. *Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870-1904*, Paris Musées, 2017.

échanges entre Paris et Londres furent particulièrement denses à l'aube des années 1870, notamment grâce aux expositions de la Society of French Artists initiées par Durand-Ruel, et il conviendra d'examiner comment Degas s'était positionné à l'égard de ces manifestations. Pour ce qui concerne le rapport au Salon, si l'analyse fut longtemps réduite à la narration d'une simple opposition entre institution officielle et exposition indépendante, divers travaux relativisèrent ce clivage en prenant notamment en considération le positionnement d'Édouard Manet, de Renoir et d'une nébuleuse d'artistes exposant au Salon, tout en étant liés au groupe sécessionniste, et plus particulièrement à Degas⁵⁴. S'il y eut un clivage, nous l'appréhenderons dans un rapport d'interdépendance en gardant présent à l'esprit que le lien d'opposition est certainement l'un des plus forts. De même, la thèse de l'émergence d'un système « marchand-critique » dans les années 1870 est battue en brèche depuis quelques années⁵⁵. Il conviendra également de préciser le rôle exercé par les collectionneurs, qui fait l'objet d'une attention croissante.

Les historiens de l'art s'accordent sur le fait qu'une grande partie de la critique n'a pas saisi les principes de la nouvelle peinture et que le processus d'innovation a donc été caractérisé par un certain rejet dans la sphère médiatique. Mais faut-il pour autant se limiter à ce constat et considérer cette configuration comme exceptionnelle? Rien n'est moins sûr. Nous évaluerons les réactions de rejet à l'aune des études menées sur l'innovation, tout en les resituant dans le vieux conflit qui opposa dès le XVIII^e siècle les gens de métier aux gens de lettres. Afin de permettre de comprendre plutôt que de juger, notre analyse portera tant sur la réception, entendue comme l'ensemble des discours qui se rapportent à des œuvres et les comportements qu'elles suscitent⁵⁶, que sur les modèles perceptifs et les systèmes critiques des différents auteurs qui accueillirent l'art novateur. À cet effet, outre les nombreux travaux sur la critique d'art, nous

54 Katherine HARPER MEAD (dir.), *The Impressionists and the Salon (1874-1886) : Honoring the Centennial of the First Impressionist Exhibition*, Riverside, California Collections, 1974; Lauren BROUILLARD, *L'impressionnisme au Salon, 1878, 1879, 1880*, mémoire de Master 2, Sorbonne Université, 2017.

55 Pierre VAISSE, « Réflexions sur la fin du Salon officiel », dans Robin Howells et James Kearns (dir.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, French Studies of the Eighteen and Nineteenth Centuries (26), 2010, p. 117-138; Léa SAINT-RAYMOND, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, 2019, en ligne.

56 Pierre VAISSE, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 35/36, octobre 1996, p. 3-7.

avons repris les notions élaborées par Michael Baxandall⁵⁷ et les études sur la culture visuelle de la période⁵⁸.

Entre visibilité et visualité, entre le voir et le dire, entre l'art, la littérature, le social, l'économie et le politique, il s'agira de tenter de comprendre l'implication de Degas dans une aventure tout à la fois connue et méconnue. Cette aventure se déroula à un moment bien particulier : au lendemain de la guerre franco-prussienne et d'un massacre d'une ampleur inédite dans l'histoire de France, le nouveau régime républicain vacillait sous les tentatives de restauration monarchique. Face à ces ferments de mort et de régression, de nouvelles forces advinrent, tant dans les mondes de l'art que des lettres, dans un mouvement dialectique dont Degas est sans doute l'un des plus éloquents représentants.

57 Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2020.

58 Laura Anne KALBA, *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology and Art*, University Park, Penn State University Press, 2017; Alessandra RONETTI, « Chromomentalisme ». *Psychologies de la couleur et cultures visuelles en France au passage du siècle (1870-1914)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019, Pascal Rousseau (dir.).

TROUVER « UNE PLACE À SON GRÉ »

L'image « que l'on se fait de chaque artiste est le produit d'une triple construction : celle de l'individu lui-même, celle de ses contemporains et de la critique, celle, enfin, qui se dégage de ses œuvres et des sources documentaires filtrées par l'histoire¹ », a écrit Philippe Kaenel. À cet égard, Degas demeure un cas spécifique : il n'a pas cherché à construire sa propre image et, comme le laissent penser les quelques témoignages publiés par ses amis, il est rarement revenu sur le rôle qu'il avait pu jouer lors de la *Première exposition* de 1874. Degas a détruit la quasi-totalité de sa correspondance et l'histoire nous a donc laissé de trop rares sources. Certaines de ses œuvres ont également disparu sous d'incessantes reprises et cette disparition les entoure d'un halo de mystère. C'est dans la brèche creusée par ce silence et ce mystère que se sont engouffrés certains de ses contemporains lorsqu'ils ont raconté l'histoire de la *Première exposition* en attribuant à Degas un rôle à la fois important et déprécié. Selon Georges Rivière, c'est Degas lui-même qui aurait plaidé pour la sollicitation d'artistes jugés moins révolutionnaires afin, notamment, de couvrir les frais engagés et de s'attirer l'appui bienveillant de la critique. Et ses intentions n'auraient pas été exemptes d'arrière-pensées peu favorables au groupe de Monet et de Renoir :

« Aux organisateurs de l'exposition, se joignirent alors Bracquemont [sic], Lépine, Nittis, Gaston Latouche, Boudin, Guillemet, Lebourg, etc. Si aucun de ces artistes n'était un grand maître, il faut convenir qu'ils avaient tous du talent et qu'il était difficile de réunir un ensemble meilleur et plus éclectique que celui offert au public. Si l'on discutait le talent de Monet, de Renoir et de leurs amis, on était unanime à reconnaître la valeur des autres. C'était bien, du reste, ce que Degas avait voulu réaliser en élargissant l'exposition. Il avait espéré, en groupant des artistes de tendances si diverses, que les *Intransigeants* se trouveraient en

1 Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, Paris, Éditions Messene, 1996, p. 101.

quelque sorte submergés sous le flot des peintres du juste milieu; car Degas ne tenait pas du tout à voir triompher ses amis². »

Toutefois, en définitive, l'idée de Degas se serait révélée funeste : l'« hostilité générale contre les exposants » n'entraîna que des quolibets et il ne servit à rien d'avoir « demandé à ces peintres contre lesquels le public n'avait pas d'hostilité d'être leur caution ». Publiée en 1921, cette thèse de Rivière s'est d'autant plus ancrée dans l'histoire de l'impressionnisme que ce dernier l'a martelée dans ses textes ultérieurs³ et que ses souvenirs anecdotiques ont été repris dans la majeure partie des récits sur la première exposition de 1874, assignant ainsi à Degas un rôle subversif à l'encontre du groupe qui a initié le projet.

Nous devons à John Rewald une grille interprétative qui, là encore, a rejeté l'artiste à la marge de cette aventure. Les « impressionnistes » auraient en effet créé une société pour pallier la raréfaction des achats de Paul Durand-Ruel lors de la crise économique de 1873 ainsi que l'impossibilité d'exposer leurs œuvres au Salon organisé par l'État et contrôlé par un jury hostile aux novateurs. Encouragés par le soutien d'un petit noyau de collectionneurs et par des prix en hausse, confirmés par la vente Hoschedé en janvier 1874, Monet et ses amis se seraient lancés dans la création de la société, puis dans l'organisation de la première exposition. Le résultat aurait été désastreux : ils n'auraient recueilli que des critiques dépréciatives et un bilan financier catastrophique. En dépit des analyses plus nuancées d'Ian Dunlop en 1972⁴, puis de Paul Tucker en 1986⁵, l'histoire de la première exposition a ainsi principalement été abordée par le prisme d'un groupe, celui des « impressionnistes », qui aurait vaillamment affronté l'hostilité des représentants des institutions officielles depuis 1867, dans un contexte peu favorable à l'innovation.

Cette grille de lecture ne fonctionne cependant pas dans le cas de Degas et, si ces récits comportent une part de vérité, il faut modifier le schéma d'analyse pour comprendre ses motivations en 1874. Ainsi que l'a souligné Roy McMullen, Degas a peu en commun avec les initiateurs du projet, tant socialement que

2 RIVIÈRE 1921, p. 44. Il ne s'agit pas de Gaston Latouche mais de Louis Latouche. Antoine Guillemet n'a pas participé à l'exposition. Albert Lebourg est quant à lui présent aux expositions de 1879 et de 1880.

3 RIVIÈRE 1935, p. 46-52. Dans ce livre, Rivière précise toutefois que Degas a été « certainement le principal artisan » de l'exposition de 1874 (*Ibid.*, p. 45).

4 IAN DUNLOP, « The First Impressionist Exhibition », dans *The Shock of the New. Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. 55-87.

5 PAUL TUCKER, « The First Impressionist Exhibition in Context », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, op. cit., p. 93-117.

stylistiquement⁶, et, entre 1865 et 1870, il n'a pas eu de difficultés à exposer ses œuvres au Salon. Par ailleurs, aucun groupe « impressionniste » n'existe à l'orée de l'année 1874 et l'emploi anachronique de cette étiquette a fait écran à la compréhension du regroupement éclectique qui a mené à la première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes.

Pour expliciter le rôle et le positionnement de Degas, il faut donc réexaminer les sources, les œuvres et les débats de la période en commençant par resituer son implication dans la brève histoire de cette société coopérative, seule « base légale⁷ » de la première exposition de 1874, qui n'a pas été créée pour défendre une esthétique précise. Il convient également de s'interroger sur son rapport au Salon et de tenter de cerner les motivations qui l'ont conduit à s'investir dans l'organisation d'une manifestation indépendante. Par ailleurs, les espérances de Degas et de maints artistes n'étaient pas seulement tournées vers Paris en 1874 : de nombreux peintres avaient fondé leurs espoirs de réussite à Londres sur les cimaises de la German Gallery, lors des expositions de la Society of French Artists. Et c'est peut-être là que se trouve l'un des modèles de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes. Enfin, Degas se distingue par sa volonté de dédier l'exposition indépendante à la réunion de peintres appartenant à un « mouvement » qu'il qualifie de « réaliste » ou de « naturaliste ». Dans son aspiration au rassemblement autour d'une ligne esthétique, il échoue toutefois en raison d'un refus lourd de conséquences : Manet se dérobe et affirme sa préférence pour le Salon. En dépit des multiples obstacles qui surgissent sur cette voie vers l'indépendance, Degas semble avoir toutefois trouvé « une place à son gré⁸ ».

6 Roy McMULLEN, *Degas. His Life, Times and Work*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1984, p. 244.

7 Cf. Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 89.

8 DEGAS, « À Messieurs les Jurés du Salon de 1870 », *Paris-Journal*, 12 avril 1870, dans Th. Reff, « Some Unpublished Letters of Degas », *The Art Bulletin*, mars 1968, p. 87-88.

Une Société d'artistes

Pour comprendre l'implication du peintre dans la genèse de la *Première exposition*, il faut distinguer deux moments différents : d'une part, le temps de la création de la société d'artistes⁹ et, d'autre part, celui de l'organisation de l'exposition, qui a eu lieu du 15 avril au 15 mai 1874 dans les anciens ateliers du photographe Nadar. Or, il est désormais possible d'opérer cette distinction car nous avons retrouvé aux Archives de Paris les statuts constitutifs de la société qui indiquent clairement quels en ont été les fondateurs¹⁰ (fig. 1). Un premier constat s'impose alors : Degas avait peu de liens avec la plupart des membres de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes lorsqu'il appose sa signature au bas de ses statuts. Cette société a été créée le 27 décembre 1873 par vingt-deux artistes¹¹ et une copie de l'acte de constitution a été dûment déposée le 31 décembre au greffe du Tribunal de Commerce de la Seine¹². Le procès-verbal du dépôt indique que celui-ci a été effectué par Léon Ottin et que la Société a été enregistrée le 7 janvier 1874¹³. Ses statuts, qui ne font référence ni à un groupe ni à une quelconque esthétique, sont centrés sur les avantages de la solution économique et libérale que représente la constitution de cette « société coopérative à personnel et capital variables » fondée dans un triple objectif : 1° « organiser des expositions libres sans jury ni récompenses honorifiques où chaque associé pourra exposer ses œuvres » ; 2° « vendre lesdites œuvres » ;

9 Sur la création de cette société, cf. Catherine MÉNEUX, « S'allier au temps d'une République conservatrice. La Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 5-19 ; « Une société coopérative pour une exposition indépendante », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 100-106.

10 Statuts reproduits dans : Catherine MÉNEUX, « S'allier au temps d'une République conservatrice. La Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes », *op. cit.*, p. 10-17.

11 Édouard Béliard, Paul Cézanne, Edgar Degas, Jean-Alfred Desbrosses, Augustin Feyen-Perrin, Victor Gilbert, Armand Guillaumin, Stanislas Lépine, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Louis Mettling, Alfred Meyer, Auguste de Molins, Claude Monet, Auguste et Léon-Auguste Ottin, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Léon-Paul Robert, Jean-Auguste Rousselin, Henri Rouart, Alfred Sisley et Philippe Solari (Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, 27 décembre 1873, Paris, Archives de Paris, D.31U³, 338, n° 1727, p. 1).

12 *Journal général d'affiches, annonces judiciaires, légales et avis divers*, 9 janvier 1874, p. 9-10.

13 Procès-verbal du dépôt de l'acte de constitution de la Société, 7 janvier 1874, Archives de Paris, D.32U³, 54, n° 1727.

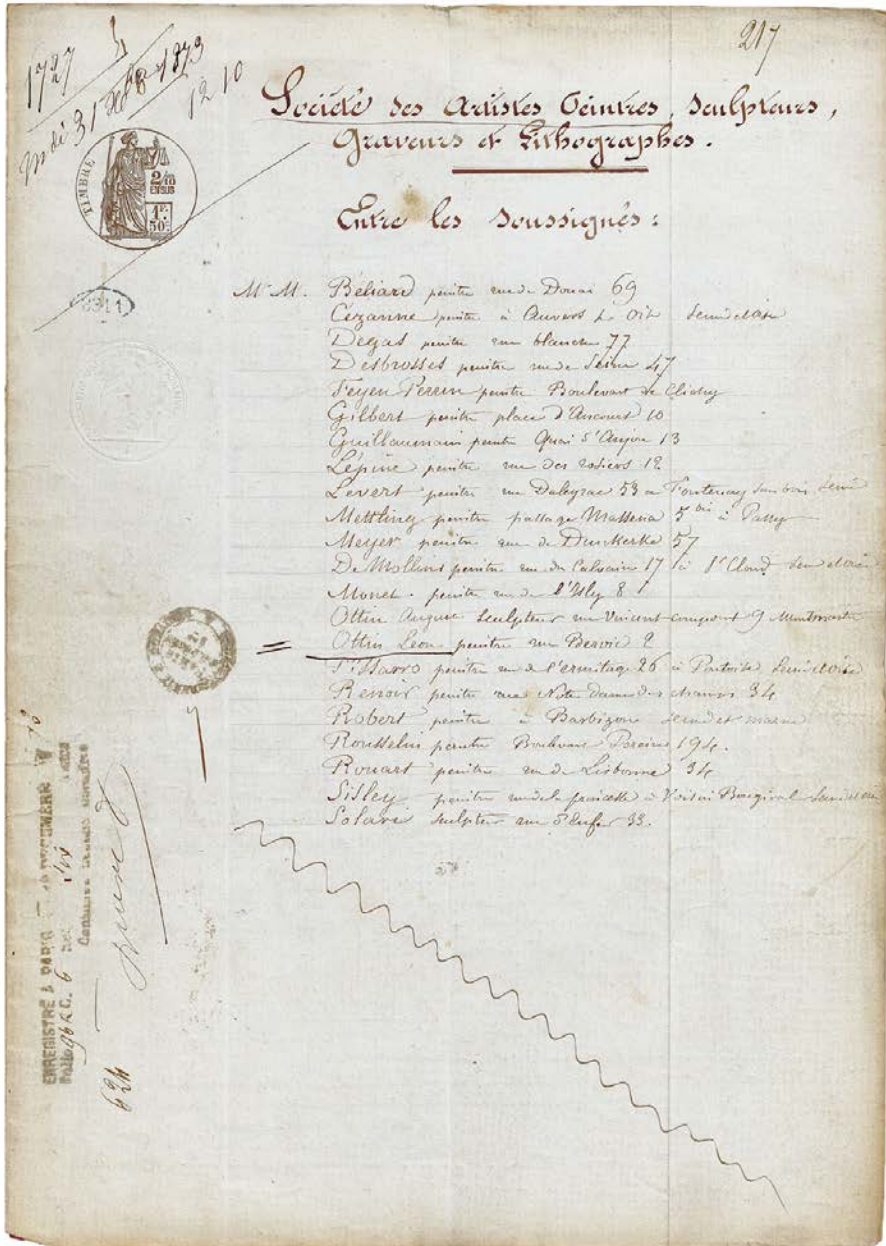


Fig. 1 - Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, 27 décembre 1873, Paris, Archives de Paris, D31U3, 338, n° 1727, p. 1.

3° « publier le plus tôt possible un journal exclusivement relatif aux arts¹⁴ ». Il n'est pas fait mention d'une interdiction d'exposer au Salon et les statuts égrènent notamment les règles régissant les relations entre les sociétaires, en accord avec la loi de 1867, qui a autorisé la libre création de sociétés commerciales¹⁵. Degas n'y a pas de responsabilité, étant donné que le siège social de la coopérative est provisoirement fixé chez Auguste Ottin, trésorier, et que cette coopérative est administrée par Camille Pissarro, Louis Mettling, Alfred Meyer, Henri Rouart, Auguste de Molins, Augustin Feyen-Perrin et Claude Monet, « jusqu'au jour de la première assemblée générale¹⁶ ». L'extrait de l'acte de constitution publié dans le *Journal général d'affiches* le 9 janvier 1874 précise que Pissarro est président du conseil d'administration et que Léon Ottin est secrétaire de la Société¹⁷. Le conseil provisoire de surveillance est quant à lui composé d'Édouard Béliard, d'Auguste Ottin et d'Auguste Renoir¹⁸.

Tout porte à croire que Degas n'a pas été l'une des chevilles ouvrières de ce projet inédit. L'initiative semble revenir à Monet, Alfred Sisley, Pissarro, Renoir et Béliard qui réfléchissent à la création d'une société dès le mois d'avril 1873. Leur projet est sans doute discuté au café Guerbois ou dans celui de la Nouvelle Athènes. Monet déclare en effet : « Décidément, tout le monde trouve cela bien, il n'y a que Manet contre¹⁹ ». Degas, qui rentre alors d'un long séjour à La Nouvelle-Orléans dans la famille de sa mère, n'est manifestement guère impliqué dans le projet de société car son nom ne figure pas dans la liste des membres pressentis mentionnée par Paul Alexis dans *L'Avenir national* en mai 1873²⁰. Selon toute probabilité, les initiateurs de l'entreprise s'adressent d'abord à leurs amis,

14 Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, *op. cit.*, article deuxième.

15 Cf. André DOMBROWSKI, « Incorporating Impressionism. The *Société anonyme* and the First Impressionist Exhibition in 1874 », dans André Dombrowski (dir.), *A Companion to Impressionism*, Hoboken, Chichester, Wiley Blackwell, 2021, p. 393-413.

16 Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, *op. cit.*, article treizième.

17 *Journal général d'affiches, annonces judiciaires, légales et avis divers*, 9 janvier 1874, p. 9-10.

18 Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, *op. cit.*, article treizième.

19 Lettre de C. Monet à C. Pissarro, Argenteuil, 22 avril 1873, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, tome I, Paris, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1974, n° 64, p. 428. Abrégé comme suit : **WILDENSTEIN 1974**.

20 Paul ALEXIS, « Aux peintres et sculpteurs », *L'Avenir national*, 12 mai 1873, p. 2.

notamment Paul Cézanne et Armand Guillaumin, puis à l'automne²¹ Monet, Renoir et Pissarro s'emploient à susciter les adhésions de Léon-Paul Robert²², de Philippe Solari, d'Antoine Guillemet et d'Auguste Rousselin²³. Leurs efforts ne sont toutefois que partiellement récompensés et seuls les deux premiers acceptent d'être membres de la nouvelle Société.

Après ce premier cercle, Monet et Pissarro sollicitent des artistes qu'ils connaissent peu ou ne connaissent pas, alors que, selon Monet, ils « ne sont pas sympathiques à tous » et que leurs relations ne sont guère étendues²⁴. Ce dernier tente vainement de convaincre des personnalités qui se sont engagées dans la Commune²⁵ (non sans reniements par la suite), tels le photographe et critique Étienne Carjat, le caricaturiste André Gill et le sculpteur et peintre Auguste Lançon. De même, Monet entreprend vainement des démarches auprès d'Henry Lévy, « qui craint de se compromettre », de Julien de La Rochenoire, « qui dit s'être trop occupé de ces questions là dans sa vie et qui ne veut plus s'en mêler », et de Ricardo de Los Rios²⁶. En revanche, Monet réussit à entraîner Augustin Feyen-Perrin, peintre de scènes historiques et de la vie bretonne, ancien membre de la Société des aquafortistes, qui s'est engagé aux côtés de Gustave Courbet dans la Fédération des artistes lors de la Commune²⁷. Finalement, Feyen-Perrin accepte de faire partie du conseil d'administration, sans toutefois avoir réglé la totalité de sa cotisation et, de même que Solari, son nom ne devait pas figurer dans le catalogue de la *Première exposition*.

21 Lettres de C. Monet à C. Pissarro, Argenteuil, 5 décembre 1873; Paris, 11 décembre [1873], dans WILDENSTEIN 1974, n° 74, 75, p. 429.

22 Lettre de Léon-Paul Robert à C. Pissarro, Barbizon, 19 novembre 1873, dans Alain Mothe, « Chronologie », *Société Paul Cézanne*, années 1873, en ligne. **Abrégé comme suit : MOTHE 2016.**

23 Rousselin s'est formé dans les ateliers de Thomas Couture et de Charles Gleyre, où il a rencontré Renoir et Sisley. Il a également noué une amitié avec Manet. Le sculpteur Solari a connu Cézanne et Émile Zola à Aix-en-Provence. Paysagiste dans la lignée de Corot et de Daubigny, Guillemet est proche de Manet et de Zola, tout comme Robert, qui côtoie le même cercle.

24 Lettre de C. Monet à C. Pissarro, Paris, 11 décembre [1873], dans WILDENSTEIN 1974, n° 75, p. 429.

25 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, op. cit., p. 17, 130-142, 106-107, 147-148.

26 Lettre de C. Monet à C. Pissarro, Argenteuil, 5 décembre 1873, dans WILDENSTEIN 1974, n° 74, p. 429.

27 Il est à noter que Durand-Ruel vend ses œuvres. Cf. Galerie Durand-Ruel. *Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*, Paris, Durand-Ruel, 1873.

Dans la correspondance conservée de Pissarro et de Monet, rien ne permet de comprendre dans quelles circonstances les peintres Jean-Alfred Desbrosses, Victor Gilbert, Stanislas Lépine, Louis Mettling, Auguste de Molins, l'émailleur Alfred Meyer, le sculpteur Auguste Ottin et son fils Léon²⁸ sont devenus des membres fondateurs. Il faut néanmoins insister sur plusieurs points : dans la plupart des cas, il n'est nullement question d'une esthétique commune car seul Lépine travaille avec une palette claire qui se rapproche vaguement de celle de Monet ou de Pissarro ; quatre de ces membres ont joué un rôle important dans la constitution de la Société et exercent des responsabilités dans son administration (Auguste Ottin, Louis Mettling, Alfred Meyer, Auguste de Molins) ; enfin, les Ottin et Meyer se sont fortement engagés au sein de la Fédération des artistes et y ont pris une part active sous la Commune, notamment aux côtés de Courbet et de Feyen-Perrin²⁹. Leur implication dans la Société peut être perçue comme une prolongation de leur action en faveur de la cause communarde et du syndicalisme³⁰.

Force est de constater que Degas n'entretient pas de liens étroits avec la plupart des fondateurs de l'association qui, dans leur majorité, sont loin d'être « révolutionnaires » sur le plan esthétique. Il n'est lié par une amitié ancienne qu'avec l'un d'entre eux : Henri Rouart, qui a entraîné son comparse Jean-Baptiste-Léopold Levert dans la fondation de la Société³¹. Le premier est un ami cher de Degas, qu'il a connu au Lycée Louis-le-Grand, et dont il s'est rapproché lors de la guerre franco-prussienne³². Polytechnicien, Rouart a créé son entreprise en 1860 et a rapidement connu le succès en devenant un spécialiste du tube métallique

28 Desbrosses, Gilbert et Mettling ne participeront pas à la première exposition de 1874.

29 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, op. cit., p. 100-111 ; Neil McWILLIAM, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 321-331 ; Notices sur A. Ottin et sur « Meyer, peintre sur émail », dans *Le Maitron. Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, en ligne. Meyer a appartenu à la Commission exécutive de la Fédération des artistes et à la Commission fédérale des artistes et a été désigné, avec Feyen-Perrin et Hippolyte Moulin, pour s'occuper du musée de Cluny.

30 Pour plus de précisions, cf. Catherine MÉNEUX, « S'allier au temps d'une République conservatrice. La Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes », op. cit.

31 Dans le catalogue de la *Première exposition*, le prénom de Levert est Jean-Baptiste-Léopold. Toutefois, il est prénommé Léopold dans son acte de décès (Acte de décès de Léopold Levert, 24 juillet 1882, État civil, Fontenay-sous-Bois).

32 Henri LOYRETTE, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 254-256 ; Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1989, p. 177-191 ; Jean-Dominique REY, *Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peinte*, Paris, Musée Marmottan Monet, Hazan, 2012.

et en commercialisant des machines frigorifiques ainsi qu'un nouveau mode d'acheminement du courrier par pneumatique³³. Peintre à ses heures perdues, il a également commencé à collectionner des œuvres dans les années 1860 et à fréquenter la boutique du marchand Pierre-Firmin Martin de même que l'Hôtel Drouot. Ses goûts le portent vers l'« école de 1830³⁴ » et il devient l'un des grands collectionneurs de Corot, tout en appréciant également Delacroix, Millet, Daumier, Jongkind et Lépine, ainsi que les œuvres de son ami Degas. Lié à Charles Tillot, proche de Millet à Barbizon, il a appris la peinture aux côtés de Jean-Baptiste-Léopold Levert, d'Édouard Brandon et d'Alexandre Véron³⁵. Investi dès la création de la Société - il est membre du conseil d'administration -, Rouart apportera un crédit important à la première exposition, comme le souligne Fernand de Gantès en mars 1874 : « Il est à propos de remarquer [...] un riche amateur, M. Rouard [Rouart], qui a prêté à cette œuvre tous ses soins. Sa présence, en outre, enlève à la contre-exposition ce qu'elle pouvait avoir de peu sérieux, de bohème, et lui donne un caractère réel³⁶. »

Quels étaient les liens de Degas et de Rouart avec les autres membres de la Société? La correspondance conservée ne permet guère de cerner ces liens mais quelques indices laissent à penser que Degas connaissait plus étroitement Pissarro, comme en témoignent ces mots glissés à la fin d'une lettre adressée à Rouart en 1872 : « Bonjour à Levert, à nos amis, à Martin, à Pissarro avec qui je parlerai fort d'ici, etc. J'oubliais votre frère et Mignon³⁷ ». De même, le 16 décembre 1873, Degas acquiert auprès de Durand-Ruel une œuvre de Pissarro,

33 Christian MARBACH, « Rouart, X 1853, l'ingénieur peintre », *Bulletin de la Sabix*, École polytechnique, n° 52, février 2013, p. 77-87.

34 « L'école de 1830 » est l'appellation la plus répandue à l'époque pour désigner les paysagistes de la forêt de Fontainebleau. Sur l'histoire de cette école, cf. Morgane WEINLING, *La fabrique des écoles : les cas de 1830 et de Barbizon*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023, Dominique Poulot (dir.).

35 Dans le livret du Salon de 1868, Rouart est tout d'abord élève de « L. Levert et Brandon », puis en 1869, 1870 et 1872, « élève de Levert, Véron et Brandon ». Jean-Dominique Rey mentionne Brandon comme l'un des professeurs de dessin de Rouart à l'École polytechnique (Jean-Dominique REY, *Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peinte*, op. cit., p. 23).

36 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. Contre-Exposition », *La Semaine parisienne*, 26 mars 1874, p. 30.

37 Lettre d'E. Degas à Henri Rouart, La Nouvelle-Orléans, 5 décembre [1872], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 171-174.

*Terrains labourés*³⁸, ce qui est un achat flatteur pour ce dernier³⁹. Même si Renoir, Monet, Béliard, Cézanne et Sisley ne font pas partie de son premier cercle, Degas côtoie certains d'entre eux au café Guerbois puis au café de la Nouvelle Athènes. Nombreux sont ceux qui ont laissé des témoignages sur ces lieux de sociabilité. Leurs souvenirs permettent d'esquisser les contours de cette convivialité entre peintres et écrivains, au début des années 1870. D'après Armand Silvestre, le café Guerbois, situé à l'entrée de l'avenue de Clichy, non loin de l'atelier de Degas au 77 rue Blanche, était un lieu vivant et animé où la jeunesse du quartier oubliait les souffrances de la guerre. Émile Zola, Edmond Duranty, Manet, Marcellin Desboutin, Degas, Henri Fantin-Latour, Zacharie Astruc, Jean Béraud et quelques autres s'y retrouvaient régulièrement le soir à la lumière du gaz pour des causeries légères, des éreintements ironiques ou des conversations plus sérieuses⁴⁰. Degas, « physionomie très parisienne et très originale, infiniment gouailleuse et spirituelle », ne s'y « asseyait jamais longtemps » et il était « celui qui, avec Manet, avait fait connaître à tous Marcellin Desboutin⁴¹ ». C'est, semble-t-il, vers 1873 que ce dernier entraîne le petit groupe au café de la Nouvelle Athènes, place Pigalle⁴². Habitant à Montmartre depuis l'automne 1873, Renoir y vient aussi régulièrement et il semble assez lié à Degas. Pour preuve, Théodore Duret le rencontre à cette époque dans l'atelier de ce dernier⁴³. Brillants causeurs, gouailleurs et généreux, Manet et Desboutin sont les personnalités dominantes de ce petit cénacle que Monet, Pissarro, Cézanne et Sisley ne fréquentent probablement pas régulièrement. En 1873, ces peintres habitent en effet loin de Paris, à Argenteuil, à Pontoise, à Auvers-sur-Oise et à Bougival⁴⁴.

38 C. Pissarro, *Terrains labourés près d'Osny*, collection privée. Degas acquiert l'œuvre pour 400 francs (Anne ROQUEBERT, « Degas collectionneur », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 66).

39 Pissarro écrit à Duret : « Je regrette que vous ne puissiez avoir les *Terrains labourés*, d'un autre côté, comme artiste, je suis on ne peut plus flatté que ce tableau plaise à Degas » (Lettre de C. Pissarro à Th. Duret, Pontoise, 8 décembre 1873, dans *Corres. Pissarro*, Bailly-Herzberg éd. 2003-1, n° 29, p. 87).

40 Armand SILVESTRE, « XIII. Le Café Guerbois », dans *Au pays des souvenirs. Mes maîtres et mes maîtresses*, Paris, Librairie illustrée, s. d. [1892], p. 151-179.

41 *Ibid.*, p. 176.

42 *Ibid.*, p. 179.

43 Théodore DURET, *Renoir*, Paris, Bernheim-Jeune, 1924, p. 13.

44 Sur les statuts constitutifs de la Société, Monet est toutefois domicilié au 8 rue de l'Isly, non loin de la gare Saint-Lazare. Il inscrit « À Argenteuil » comme adresse sur le catalogue de la *Première exposition* car il s'est installé en Seine-et-Oise avec sa famille en 1871.

En définitive, Degas semble ne connaître relativement bien que cinq artistes parmi les fondateurs de la Société : Rouart, Levert, Pissarro, Renoir et Monet⁴⁵. On devine qu'un mélange de sympathies de différentes natures l'unit à ces derniers et l'esthétique ne peut être invoquée comme le ciment premier de leur regroupement. Quant à Rouart, il a noué une amitié fidèle avec Pissarro, ainsi qu'en témoigne la lettre de condoléances qu'il enverra au peintre en 1874 lors du décès de sa fille Jeanne⁴⁶. Il semble également bien connaître Renoir, dont il estime fortement la peinture. Il devait en effet acquérir l'un de ses tableaux les plus ambitieux de l'époque, *Allée cavalière au bois de Boulogne* (Hambourg).

L'organisation de la première exposition de la Société ouvre le second acte de cette histoire. Pour en comprendre l'un des enjeux, il faut d'abord faire un constat lapidaire : sur les vingt-deux fondateurs de la coopérative, seuls seize participent effectivement à cette exposition. Et c'est précisément à ce moment-là que Degas entre sur le devant de la scène et que son nom est mentionné publiquement. Ainsi, en février 1874, Ernest Chesneau informe les lecteurs de la *Revue de France* de « la prochaine formation en société d'un petit groupe de peintres à la tête duquel on nomme MM. Monet, Pissarro, Sisley, Degas, etc.⁴⁷ ... » Degas s'investit alors pleinement dans l'organisation de l'exposition dont les dates et le règlement sont fixés lors d'une assemblée générale qui a lieu le 24 février, selon un chroniqueur du *Progrès du Vexin*⁴⁸. Il faut souligner la rapidité avec laquelle les fondateurs de la Société mettent l'événement sur pied alors que l'association vient tout juste d'être créée. Les évolutions notables survenues dans la vie artistique les ont peut-être convaincus de concrétiser leur projet dans une certaine précipitation : alors que le directeur des Beaux-Arts Philippe de Chennevières élabore le projet d'une « Académie nationale des artistes français »⁴⁹ et que le nouveau règlement pour le Salon suscite la crainte de refus importants pour les artistes non médaillés, le contexte est favorable à l'émancipation et à la formule associative⁵⁰. Le marché de l'art semble également

45 Il demeure toutefois difficile de cerner les liens de Degas avec Monet en 1873.

46 Lettre d'H. Rouart à C. Pissarro, [c. 6 avril 1874], dans *Vente Archives de Camille Pissarro*, Paris, Hôtel Drouot, 21 novembre 1975, n° 161.

47 E. C. [Ernest CHESNEAU], « Beaux-Arts », *Revue de France*, 28 février 1874, p. 532.

48 A. BÉGIN, « Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. », *Le Progrès du Vexin*, 2 mai 1874, p. 2-3. Ce règlement est reproduit dans le deuxième chapitre.

49 Cf. Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, *op. cit.*, p. 197-199.

50 Sur ce point, cf. Catherine MÉNEUX, « S'allier au temps d'une République conservatrice. La Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes », *op. cit.*, p. 8-9.

porteur car, en janvier 1874, la vente de la collection d'Ernest Hoschedé s'est soldée par des prix conséquents⁵¹.

Au début de l'année 1874, de nouveaux peintres sont donc sollicités pour faire partie de la Société, qui a vocation à accueillir de nombreux adhérents, et pour contribuer au financement de l'exposition en vue de laquelle des frais importants ont été engagés⁵². À l'issue de cette campagne de recrutement, la *Première exposition* de la Société ouvrira avec quinze participants supplémentaires⁵³. Au moins quatre d'entre eux se laissent convaincre par Degas. La période est cependant peu favorable pour l'artiste et elle correspond à un moment douloureux de son existence. En novembre 1873, il a en effet quitté précipitamment Paris afin de rejoindre son père Auguste de Gas, tombé malade à Turin, qui rend son dernier soupir à Naples le 23 février. Le partage de ses biens meubles entre ses enfants a lieu le 4 avril, peu avant l'ouverture de l'exposition⁵⁴.

Degas sollicite avant tout de vieux amis. Ainsi, on peut imaginer qu'avec Henri Rouart, il persuade Édouard Brandon qu'il a rencontré à Rome dans les années 1850 et qui collectionne certaines de ses œuvres. L'esthétique n'a joué aucun rôle dans ce recrutement car Brandon est un peintre d'histoire qui s'est forgé une réputation pour ses scènes de la vie juive. Degas entraîne un autre de ses proches amis, Ludovic-Napoléon Lepic, qu'il a connu à la fin des années 1850 et qu'il retrouve aux courses, à la chasse ou à l'Opéra⁵⁵. Peintre et graveur, Lepic s'est formé en Belgique, puis dans l'atelier de Gleyre, où il s'est lié avec Frédéric Bazille et Monet et, enfin, à l'École des Beaux-Arts. Cet homme élégant, voire dandy, passionné de pur-sang et de chiens à pedigree, s'est surtout fait remarquer pour ses gravures lorsqu'il a commencé à les montrer dans les albums de la Société des aquafortistes et au Salon à partir de 1863. Degas se révèle également persuasif auprès de Berthe Morisot qui vient alors de perdre son père. Ainsi, c'est lui qui écrit à la mère de cette dernière afin de recommander

51 N. s., « La vente H*** », *La Chronique illustrée*, 17 janvier 1874, p. 2.

52 Le coût total de l'exposition s'élève à 9 272,20 francs (Bilan financier de l'exposition, 27 mai 1874, dans REWALD 1986, p. 391-393).

53 Zacharie Astruc, Antoine-Ferdinand Attendu, Eugène Boudin, Félix Bracquemond, Édouard Brandon, Pierre Bureau, Adolphe-Félix Cals, Gustave Colin, Louis Debras, Louis Latouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Berthe Morisot, Mulot-Durivage, Joseph De Nittis, ainsi que la comtesse de Luchaire dont le nom ne figure pas dans le catalogue.

54 Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 316.

55 Harvey BUCHANAN, « Edgar Degas and Ludovic Lepic: An Impressionist Friendship », *Cleveland Studies in the History of Art*, vol. 2, 1997, p. 32-121; Thierry ZIMMER, cat. exp. *Ludovic-Napoléon Lepic, 1839-1880, le « patron »*, Berck-sur-Mer, Musée d'Opale-Sud, 2013.

l'exposition indépendante⁵⁶ et la peintre donne ensuite un accord de principe à Pissarro⁵⁷. Degas connaît la famille Morisot depuis la fin des années 1860 et il a portraituré Yves Gobillard⁵⁸, la sœur de Berthe et d'Edma, qui pratiquent toutes deux la peinture. Il est régulièrement reçu dans les soirées données par cette famille accueillante, bourgeoise et artiste, dans laquelle il côtoie également les Manet, les Stevens et Henri Fantin-Latour. En 1874, Berthe Morisot a bien des raisons d'accepter l'invitation de Degas : si elle n'a pas eu de difficultés à être admise au Salon depuis 1864, elle traverse cependant une période de doute et d'irritation, notamment à l'égard de Manet, qui semble lui préférer son élève Éva Gonzalès⁵⁹. Pour Degas, c'est une belle recrue car la jeune femme est déjà reconnue comme peintre de talent et elle a su évoluer vers un style personnel, indépendamment de Manet. Dans sa lettre à Madame Morisot mère, Degas tente également d'enrôler Edma Morisot Pontillon, mais sa démarche reste vaine car Edma a cessé de peindre après son mariage⁶⁰.

Giuseppe De Nittis semble voir pris la décision de participer à l'exposition au dernier moment, comme il l'explique à son ami Adriano Cecioni : au lendemain du refus de l'une des trois œuvres qu'il a présentées au jury du Salon de 1874, il suppose que sa proximité avec un « noyau d'artistes réalistes » a conduit à ce résultat et, désireux de prendre son indépendance à l'égard d'un réseau artistique et marchand plus conventionnel, il s'est décidé à exposer avec le petit groupe⁶¹. Originaire de Barletta, il s'est installé à Paris en 1867 et a remporté un véritable succès au Salon de 1872 avec *La Route de Naples à Brindisi* (Indianapolis, Museum of Art). Le peintre est une amitié relativement récente de Degas, qui a pu le rencontrer par l'intermédiaire de Desboutin, James Tissot ou Manet. De même que De Nittis, Félix Bracquemond accepte de participer à l'exposition peu avant l'ouverture, à l'instigation de Philippe Burty. Degas se charge de lui expliquer les modalités d'accrochage dans les anciens ateliers Nadar, tout en lui

56 Lettre d'E. Degas à Mme Edmé Morisot, [mars 1874], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 189-190.

57 Lettre de Berthe Morisot à C. Pissarro, Mézy [vers mars 1874], dans *MOTHE* 2016, années 1874, en ligne.

58 E. Degas, *Portrait de Madame Théodore Gobillard* (née Yves Morisot), 1869, New York, The Metropolitan Museum of Art.

59 Françoise CACHIN, Notice sur *Le repos - Portrait de Berthe Morisot*, dans Françoise Cachin, Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *Manet*, Paris, RMN, 1983, p. 315.

60 Lettre d'E. Degas à Mme Edmé Morisot, [mars 1874], *op. cit.*

61 Lettre de G. De Nittis à Adriano Cecioni, Paris, 5 avril 1874, traduite de l'italien, dans Mary Pittaluga et Enrico Piceni, *De Nittis*, Milan, Bramante Editrice, 1963, p. 301-302. **Abrégé comme suit : PITTALUGA, PICENI 1963.** L'œuvre refusée est *Conduite au Bois*.

témoignant sa reconnaissance : « C'est une fameuse recrue que nous faisons en vous. Soyez assuré du plaisir et du bien que vous nous faites⁶². » Bracquemond est en effet un graveur virtuose et inventif, qui est respecté tant au Salon que dans les cercles plus indépendants, tout en œuvrant de manière originale dans le domaine de la céramique.

Zacharie Astruc accepte également de rejoindre les rangs des exposants du 35 boulevard des Capucines. Écrivain, poète, aquarelliste et sculpteur, il est non seulement un habitué du café Guerbois et de la Nouvelle Athènes mais il a également fait partie de la Société du Jing-Lar⁶³, aux côtés de Marc-Louis Solon, Bracquemond, Fantin-Latour, Burty, Manet, Alphonse Legros, Tissot, Alphonse Hirsch et de quelques autres. Réunissant des passionnés d'art japonais, ce cercle amical, qui a été créé vers 1868, partage des dîners arrosés de ginglard – petit vin de pays en langage populaire – chez Solon à Sèvres. Comme l'a précisé Jean-Paul Bouillon, leur japonisme dissimulait une réunion d'amis qui avaient en commun de fortes convictions républicaines et qui nourrissaient l'espoir de les voir triompher. Il faut également mentionner que Léon Ottin, ancien élève d'Horace Lecoq de Boisbaudran, lié à Legros, figurait initialement sur la liste des fondateurs de cette Société frondeuse et engagée.

Au début de l'année 1874, aux côtés notamment de Pissarro, de Monet et de Rouart, Degas fait donc campagne auprès de ses amis et dans un cercle clairement identifiable, constitué depuis les années 1860 au temps de la Société des aquafortistes⁶⁴. La lettre qu'il adresse à son vieil ami James Tissot illustre à bien des égards sa posture singulière lorsqu'il s'engage dans cette expérience inédite :

« Voyons, mon cher Tissot, pas d'hésitation, ni d'échappée. Il faut que vous exposiez au boulevard. Cela vous fera du bien, à vous (c'est une manière de vous faire voir à Paris que des gens vous disent fuir) et à nous aussi. Manet à l'air de s'entêter à faire un à parte; il pourrait bien le regretter. J'ai vu hier l'aménagement

62 Lettre d'E. Degas à F. Bracquemond, [Paris, 31 mars ou 6 avril 1874], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 188-189.

63 Jean-Paul BOUILLON, « À gauche. Note sur la Société du Jing-Lar et sa signification », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1978, p. 107-118; Bernard BUMPUS, « The «Jing-lar» and republican politics. Drinking, dining and japonisme », *Apollo*, n° 143, mars 1996, p. 13-16; Jean-Paul BOUILLON, « Manet, Astruc, Bracquemond and the "Jing-Lar". Japonisme in Paris in the Latter Half of the 1860s », dans Dorothee Hansen (dir.), cat. exp. *Manet and Astruc, Friendship and Inspiration*, Brême, Kunst Halle, Madrid, CEEH, Centro de Estudio Europa Hispánica, 2021, p. 80-89.

64 Bracquemond en a été une figure centrale. Manet, Legros, Lepic et Pissarro en ont été membres.

du local, les tentures et l'effet du jour. C'est aussi bien que n'importe où. Voici Henner (élu au 2^e rang du jury!) qui veut exposer avec nous. Je m'agite et travaille l'affaire avec force et assez de succès, je crois. Les articles des journaux commencent à comporter autre chose qu'une annonce et, sans oser faire l'article de fond d'une colonne, paraissent vouloir s'enfler.

Le mouvement réaliste n'a plus besoin de lutter avec d'autres. Il est, il existe, il doit se montrer à part. Il doit y avoir un Salon réaliste. Manet ne comprend pas ça. Je le crois, décidément, beaucoup plus vaniteux qu'intelligent.

Donc, exposez n'importe quoi. Le 6 ou 7 est une date mais on vous recevra après, ou je me trompe fort.

Laissez donc, un instant, la question d'argent. Exposez. Restez de votre pays et avec vos amis.

La chose fait plus de progrès et a plus d'accueil, je vous le jure, que je ne l'aurais cru. [...]

Je n'ai pas encore écrit à Legros. Tâchez de le voir, de l'exciter là-dessus. On compte sur lui tout à fait. Il n'a plus que 60 ^F à déposer. Le gros de l'argent est presque ramassé.

L'effet général est que c'est une chose bonne, juste, simplement et presque virilement entreprise.

Il se peut que nous essuyions les pertes, comme on dit. Mais la belle part sera pour nous⁶⁵. »

Si cette missive ne parvient à persuader ni James Tissot ni Alphonse Legros ni Jean-Jacques Henner, sa dimension argumentative synthétise une partie des motivations de Degas à la veille de l'exposition : à ses yeux, il s'agit d'autonomiser le « mouvement réaliste ». Pour preuve, il évoque Legros, l'un des grands représentants du réalisme des années 1860, qu'il n'a peut-être pas été loin de convaincre. Dans le catalogue de la *Première exposition*, il manque en effet les n° 71, 72, 73, entre Latouche et Lepic, et ce vide renvoie peut-être à la promesse de participation du peintre-graveur. On peut aussi supposer que Henner était sur le point de se joindre aux exposants⁶⁶. En effet, à la mi-avril, Burty mentionne un membre du jury du Salon qui a « même promis son concours », en ajoutant :

65 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [Paris, 27 mars ou 3 avril 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 187.

66 Degas est proche d'Henner, qui travaille à deux pas de chez lui, place Pigalle (Richard THOMSON, « Degas et Henner : comparaisons et contrastes », 48/14, *La revue du musée d'Orsay*, n° 24, printemps 2007, p. 6-19).

« Son absence, au dernier moment, ne sera que platoniquement regrettée⁶⁷ ». Dans sa lettre, Degas évoque également une autre dérobade, celle de Manet dont la posture plus individualiste que collective sera structurante pour l'histoire de ces expositions, dans laquelle il sera une sorte de présence absente, dans un « à parte » qui lui appartient en propre.

Il n'est pas aisé d'identifier qui a su convaincre Adolphe-Félix Cals, Eugène Boudin, Gustave Colin, Louis Debras et Pierre Bureau de participer à l'exposition mais la plupart d'entre eux ont pour point commun d'appartenir au réseau du marchand Pierre-Firmin Martin⁶⁸, installé rue de Mogador, puis rue Laffitte de 1868 à 1876 et, enfin, au 29 rue Saint-Georges⁶⁹. Doyen de ce petit cercle, Cals n'est pas tout à fait un réaliste mais ce fils d'ouvriers s'est attaché dès le début de sa carrière à peindre les humbles gens et les humbles choses avec simplicité, dans un style ténébriste qui se colore progressivement de teintes franches, fermement posées sur la toile. En 1848, Cals fait la connaissance de Martin, qui devient son marchand attitré⁷⁰ et le met en contact avec un autre amateur de peinture, le comte Armand Doria. Profondément religieux, de convictions plutôt conservatrices, ce dernier a surmonté la douleur de son veuvage en commençant à constituer une collection de milliers d'œuvres dans laquelle Corot, Cals, Lépine, Daumier, Colin, Jongkind et Théodore Rousseau occupent une place de choix. Ami intime de Martin, vivant entre Trouville et Paris, Boudin appartient également à cette bohème mi-romantique mi-réaliste et il est peut-être d'autant plus proche de Cals que ce dernier s'est installé à Honfleur en 1873. Le parcours bien connu de Boudin est celui d'un autodidacte anxieux, qui a privilégié très tôt l'étude en plein air et guidé Monet dans ses premiers pas sur le chemin d'une pratique davantage attentive aux effets d'atmosphère. Quant à Gustave Colin, s'il vit souvent loin de Paris, à Saint-Jean-de-Luz, il appartient sensiblement à la même mouvance, en étant apprécié des mêmes amateurs. Outre le comte Doria, Henri Rouart a en effet un goût particulier pour le peintre qu'il collectionne largement, tout comme Cals, Boudin, Corot, Delacroix ou Daumier. Dans ses

67 N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.

68 Sur Pierre-Firmin Martin, cf. Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, op. cit., p. 39-40; Monique NONNE, « Les marchands de Van Gogh », dans Françoise Cachin, Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), cat. exp. *Van Gogh à Paris*, Paris, RMN, 1988, p. 330-347; Eugène Boudin, *Lettres à Ferdinand Martin*, tome 1 : 1861-1870, éd. Isolde Pludermacher, avec la collaboration de Laurent Manœuvre, Trouville-sur-Mer, 2011.

69 *Annuaire-Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, Paris, Firmin-Didot, 1873-1877.

70 Arsène ALEXANDRE, A.-F. *Cals ou le bonheur de peindre*, Paris, Georges Petit, 1900.

évoqueries des paysages et des mœurs du pays basque, Colin peint avec une matière grasse et richement colorée, qui rend bien la lumière parfois aveuglante du Sud de la France, dans des compositions toujours rigoureusement élaborées. Formé par Auguste Dehaussy dans sa ville natale de Péronne, artiste reconnu qui expose chaque année au Salon de Paris depuis 1843, Louis Debras appartient au même cercle, celui du Père Martin, de Colin, de Levert⁷¹ et de Rouart. Quant à Pierre Bureau, il est également un ami de Boudin et de Martin, ainsi que de Théodule Ribot; paysagiste et graveur, élève de Jules Dupré, il expose au Salon à partir de 1865⁷². La sollicitation de ces artistes plus âgés⁷³ a peut-être été facilitée par l'intermédiaire de Pierre-Firmin Martin, qui est bien connu de Rouart⁷⁴, de Pissarro, de Degas, de Monet, de Béliard⁷⁵ et de Lépine. Au début de l'année 1874, une ancienne génération rallie donc un groupe plus jeune, qui ne dispose pas de réseaux importants.

Parmi les nouveaux membres, il y a également des artistes qui feront peu carrière, tels Émilien Mulot-Durivage, le jeune Antoine-Ferdinand Attendu et Louis Latouche. Originaire du Havre, Mulot-Durivage a peut-être été sollicité par Monet ou son frère. Peintre de natures mortes et de paysage, élève de Louis Mettling⁷⁶, Attendu a débuté au Salon en 1870. Ses œuvres, à la facture classique et rigoureuse, le situent dans le marché finissant de la peinture néo-hollandaise ou espagnole, qui plaisait tant aux amateurs depuis le milieu du siècle. Le marchand Louis Latouche, qui n'est peintre qu'à ses heures perdues, a figuré au Salon à partir de 1866 avec des paysages qui ne sont pas sans rappeler ceux

71 Louis Debras déclare le décès de Léopold Levert en 1882, aux côtés de Gustave Levert, son cousin. « Sont comparus Gustave Léopold Levert, âgé de 36 ans, peintre décorateur, demeurant à Paris, rue des Abbesses, n° 38, cousin du défunt, et Louis Debras, âgé de 62 ans, artiste peintre, demeurant à Paris, rue de Chabrol, n° 18 [...] déclarent le décès de Léopold Levert, célibataire, âgé de 62 ans, né à Gognies-Chaussée, département du Nord le 11 novembre 1819, fils de Louis Alexandre Fortuné Levert et de Marie Louise Wière » (Acte de décès de Léopold Levert, 24 juillet 1882, État civil, Fontenay-sous-Bois). Voir également : *Catalogue des tableaux, études, aquarelles et dessins trouvés dans l'atelier de Léopold Levert...*, Paris, Hôtel Drouot, 26 février 1883, [1883], expert : Martin.

72 Sophie MONNERET, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Robert Laffont, 1987, vol. 1, p. 84.

73 Adolphe Cals (1810-1880), Louis Debras (1819-1899), Pierre Bureau (1822-1876), Eugène Boudin (1824-1898), Gustave Colin (1828-1911).

74 Henri ROUART, « À Monsieur le directeur du Journal des arts, Paris », *Le Journal des arts*, 9 octobre 1891, p. 3.

75 Dans le catalogue de la *Première exposition*, Béliard et Cals sont domiciliés « Chez M. Martin » au 52 rue Laffitte.

76 Sur Mettling et Attendu, cf. Jean DOLENT, *Petit Manuel d'art à l'usage des ignorants. La peinture. La sculpture*, Paris, A. Lemerre, 1874, p. 76-77, 199-200.

de Charles-François Daubigny. Il tient principalement avec sa femme une petite boutique de couleurs et de matériel de peinture au 34, rue Lafayette et, dès 1867 et il apporte son soutien à Monet et à ses amis en signant une pétition par laquelle ces derniers demandaient un nouveau Salon des refusés et en acceptant de recueillir les signatures⁷⁷.

Au regard de ce récit, les souvenirs de Georges Rivière apparaissent comme singulièrement partisans : l'histoire d'une première exposition, organisée par un groupe de peintres révolutionnaires, alliés dans un second temps à des artistes « du juste milieu » sous l'égide de Degas, n'est pas confirmée par l'analyse des faits. Certes, à l'origine de la Société, il y a bien un petit groupe de peintres qui a élaboré une esthétique commune mais ces derniers n'étaient pas en mesure de prendre leur autonomie à cette époque et les vingt-deux fondateurs de la coopérative ne sont pas majoritairement des artistes avant-gardistes. Quant aux quinze nouveaux adhérents à la Société, la plupart d'entre eux ne sont guère plus reconnus que les autres, à l'exception de Boudin, Lépine, Brandon, Colin, Cals et Bracquemond, et ils forment un rassemblement tout aussi disparate que le groupement constitué lors de la fondation de l'association. Comme l'a écrit Jean-Paul Bouillon⁷⁸, il faut donc renoncer à un schéma qui a associé la Société à un « groupe » et à un programme esthétique pour lui substituer celui d'une structure associative créée dans un objectif avant tout libéral, économique et éventuellement politique. Pour preuve, les destinées de l'association n'ont pas été placées sous la seule direction de peintres « impressionnistes », appellation qui n'existe pas à cette époque. Et force est de constater que Pissarro, Auguste et Léon Ottin y occupent les postes les plus importants, respectivement en tant que président de conseil d'administration, trésorier et secrétaire de la Société.

Dans cette perspective, Degas n'a pas nécessairement manœuvré en vue de former un ensemble plus éclectique d'artistes mais l'implication de ce dernier, de Rouart et de Pissarro semble plutôt avoir permis à l'exposition d'advenir : non seulement ces derniers ont œuvré au recrutement de nouveaux exposants mais ils ont également contribué de manière substantielle au financement de l'événement. Il faut en effet préciser que le bilan financier fera état de recettes constituées pour près de 40% d'avances en argent et en œuvres pour un montant

77 MOTHE 2016, année 1867, en ligne; Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, *op. cit.*, p. 33-34. Monet, Bazille, Pissarro et Renoir ont notamment signé cette pétition.

78 Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 97.

d'un peu moins de 4000 francs, auquel Rouart et Pissarro apportent les contributions les plus importantes⁷⁹.

Ne pas être une « sorte d'employé à salaire intermittent »

Parmi toutes les raisons invoquées pour expliquer la création de la Société, les refus des jurys du Salon apparaissent comme les plus crédibles, tout en n'étant pas généralisables. Il convient en effet de souligner que onze artistes présentent des œuvres, tant à la première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes qu'au Salon en 1874⁸⁰, soit 35% des participants. Pour les vingt autres, les raisons de ne pas avoir participé au Salon sont diverses. Il faut toutefois insister sur un point : avant 1872, la majeure partie des participants à la *Première exposition* n'ont généralement pas eu de difficultés à être admis au Salon⁸¹, à l'exception de Cézanne, Guillaumin, Monet et Sisley. Certains sont même très familiers des cimaises officielles : Boudin, Brandon, Cals, Colin, Debras et Lépine y montrent leurs œuvres depuis les années 1840 et 1850. Quant au trésorier de la Société, Auguste Ottin, il expose au Salon depuis 1841, y a été médaillé en 1842, 1846 et 1867, année où il a été décoré de la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Dans le petit noyau des initiateurs de la Société - Monet, Sisley, Renoir et Pissarro -, les situations sont légèrement différenciées : s'ils ont tous été refusés en 1867, Pissarro a été présent au Salon

79 Le coût total de l'exposition est de 9272,20 francs alors que la souscription des actions a apporté 1816,15 francs. Le bilan financier fait état d'avances en argent à la hauteur de 2318 francs, auxquelles Rouart, Pissarro, Monet et Renoir contribuent respectivement pour 1120, 520, 210 et 205 francs; Degas contribue pour 400 francs aux avances en œuvres (Bilan financier de l'exposition, 27 mai 1874, dans REWALD 1986, p. 391-393).

80 Dans la section « Peintures » : Antoine-Ferdinand Attendu, Eugène Boudin, Pierre Bureau, Gustave Colin, Louis Debras, Louis Latouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lépine, Joseph de Nittis; dans la section « Dessins » : Zacharie Astruc, Ludovic-Napoléon Lepic; dans la section « Sculpture » : Zacharie Astruc, Auguste Ottin. Participent également au Salon Joseph Beaume, Augustin Feyen-Perrin, Amand Gautier, Victor-Gabriel Gilbert, Paul-Victor Grandhomme, Antoine Guillemet, Jean-Jacques Henner, Auguste Lançon, Charles-Julien de La Rochemore, Ricardo de Los Rios, Philippe Solari, liés au projet de Société.

81 En 1870, Astruc, Attendu, Boudin, Brandon, Bureau, Cals, Colin, Debras, de Gas, Latouche, Lepic, Lépine, Morisot, De Nittis, A. et L. Ottin, Pissarro, Renoir, Rouart et Sisley participent au Salon, soit vingt des trente et un participants à la *Première exposition*. En 1872, parmi les fondateurs de la Société, Desbrosses, Feyen-Perrin, Lépine, Meyer, de Molins, A. et L. Ottin, et Rouart participent au Salon; parmi les nouveaux adhérents à la Société, Astruc, Bureau, Bracquemond, Boudin, De Nittis, Debras, Lepic, Latouche et Morisot sont également reçus, soit quinze des trente et un participants à la *Première exposition*.

entre 1868 et 1870, tandis que Monet n'y a été admis qu'une seule fois et que Renoir et Sisley y ont participé à deux reprises⁸².

Certes, la sévérité du jury de 1867 a laissé des traces dans les mémoires et, alors que Courbet et Manet ont organisé leurs propres expositions particulières, d'autres artistes se sont insurgés contre le nombre excessif de refus, notamment à travers des pétitions⁸³. Trois ans plus tard, l'élection du jury suscite de nouveau une polémique et une réaction en faveur de la liberté et de l'indépendance⁸⁴. C'est à cette époque qu'Auguste Ottin publie une brochure sur la politique gouvernementale en matière de beaux-arts, affirmant : « Les artistes eux-mêmes sont les seuls juges » et « ils doivent donc participer au gouvernement des beaux-arts⁸⁵ ». À la veille de la guerre franco-prussienne, les débats sont donc centrés sur les réformes à apporter aux institutions étatiques en vue d'une organisation plus libre et démocratique, laissée au seul pouvoir des artistes.

À bien des égards, la position de Degas est plus proche des familiers du Salon désireux de réformes que de celle d'artistes ostracisés comme Monet ou Sisley. Dans son cas, l'invocation de refus successifs au Salon pour justifier son adhésion à la Société n'est donc pas une raison valable étant donné qu'il y a exposé sans trop de difficultés de 1865 à 1870 et qu'il n'a pas signé la moindre pétition. Mais il faut revenir sur sa participation à ce grand théâtre artistique pour comprendre ses aspirations à une exposition libre et indépendante après 1871.

Lorsque Degas présente pour la première fois une œuvre au Salon de 1865, sa déception est grande. Selon Henri Loyrette, un silence quasi complet accueille cette première participation⁸⁶ et plusieurs causes peuvent être attribuées à cet échec. Il y a tout d'abord l'accrochage de *Scène de guerre au moyen âge* (musée d'Orsay), peinture à l'essence sur papier marouflée sur toile, cataloguée comme un « pastel », et donc incluse dans la section « Dessins », qui n'est guère visitée. Ensuite, le sujet a pu sembler obscur et, donnant à voir des corps torturés, bien éloignés des nus sensuels d'un Alexandre Cabanel ou d'un Paul Baudry, cette

82 Pissarro expose au Salon entre 1859 et 1870, à l'exception des années 1861, 1863 et 1867; Renoir y est présent de 1864 à 1870, excepté en 1866, 1867 et 1869; Monet y participe en 1865, 1866 et 1868; Sisley n'y est admis qu'en 1866, 1868 et 1870. Cf. Dominique LOBSTEIN, *Les impressionnistes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2007, p. 48-50.

83 Paul TUCKER, « The First Impressionist Exhibition in Context », *op. cit.*

84 X. Feynmet [Albert KAEMPFFEN], « Chronique », *Le Temps*, 23 mars 1870, p. 3, dans MOTHE 2016, année 1870, en ligne.

85 A. OTTIN, *Organisation des arts du dessin. Expositions publiques. Encouragements. Commandes officielles*, Paris, Édouard Blot, [1870]. p. 5.

86 Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 205.

œuvre étrange était décalée par rapport aux goûts de l'époque. Pour Degas, l'échec a pu paraître d'autant plus cuisant que l'un de ses camarades des années romaines, Gustave Moreau, avait fait sensation en 1864 avec *Edipe et le Sphinx*, tableau à l'idéalisme novateur, salué comme une révélation par la critique et acquis pour 8 000 francs par le prince Napoléon, cousin de l'empereur.

Lors du Salon de 1866, Degas change de stratégie et abandonne la peinture d'histoire pour montrer une scène de la vie contemporaine. Dans un format plus imposant que celui de *Scène de guerre au moyen âge*, il a peint à l'huile une vaste composition qui saisit un instant dramatique d'une course de chevaux. Titrée *Scène de steeple-chase*, elle est destinée à marquer le public mais, là encore, l'amertume du jeune artiste a dû être grande car le tableau n'attire quasiment pas l'attention, recueillant seulement quelques brefs commentaires, notamment ceux d'Edmond About et d'un chroniqueur anonyme⁸⁷.

Alors que Bazille, Cézanne, Monet, Pissarro, Renoir et Sisley sont refusés par le jury du Salon de 1867, Degas y est admis avec deux œuvres titrées l'une et l'autre « Portrait de famille ». Peu de critiques rendent compte de ces toiles mais Degas commence alors à être considéré par des personnalités importantes. Ainsi, Jules-Antoine Castagnary remarque « *Deux sœurs* », dénotant « chez l'auteur un sentiment juste de la nature et de la vie⁸⁸ ». Edmond About y voit un artiste marchant « sur la trace des frères Lenain », mais le double portrait des sœurs Bellelli lui paraît ressembler « trait pour trait à une épreuve [photographique] agrandie et peinte⁸⁹ ». Pour sa part, Ernest Chesneau perçoit « des traces de cette étude des feuilles japonaises » dans les « deux tableaux » exposés par Degas et saisit avec justesse l'effet de naturel et la fausse simplicité du portrait des deux sœurs, loin de « toute convention préalable » ou « d'effet pittoresque ». En somme, il y trouve « une recherche très délicate des finesses, des nuances, de la vie en mouvement, mais d'un mouvement simple et grave » et une « tentative vraiment méritante en ce temps d'habiletés excessives⁹⁰ ». Chesneau évoque également l'autre tableau, « une composition assez importante égarée dans les

87 Edmond ABOUT, *Salon de 1866*, Paris, Hachette, 1867, p. 229; N. s., *Salon de 1866*, Paris, 1866, pagination inconnue.

88 CASTAGNARY, « Salon de 1867 », dans *Salons (1857-1870)*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, t. 1, p. 246-247. Castagnary fait référence à E. Degas, *Giovanna et Giulia Bellelli*, Los Angeles County Museum of Art.

89 Edmond ABOUT, « Salon de 1867 », *Le Temps*, 13 juin 1867, p. 2.

90 Ernest CHESNEAU, « Le Salon annuel au palais des Champs Élysées (deuxième article) », *Le Constitutionnel*, 21 mai 1867, p. 1-2.

hauteurs du grand salon de l'Ouest » - et de ce fait difficile à apprécier -, qui est peut-être *La famille Bellelli*⁹¹.

En 1867, une fois de plus, les efforts de Degas ne sont pas récompensés et c'est à cette époque que le peintre prend la plume pour défendre ses opinions libérales, au moment même où le comte de Nieuwerkerke refuse d'accéder à la demande des artistes qui réclamaient une sorte de Salon des refusés⁹². Dans un article paru dans *Le Figaro* le 25 avril 1867 et identifié récemment par Theodore Reff, il déclare l'incontestable « droit à l'Exposition » de tous les artistes, des « contribuables qui font de la peinture, qui y cherchent un métier et qui fournissent tous leur part des fonds à l'aide desquels l'État fait une exposition⁹³ ». Les protestations émanant « d'un sentiment légitime d'égalité et d'équité » sont donc selon lui « justifiées ». Et il conclut : « L'Exposition doit être libre, sans entraves, sans jury d'admission » afin que l'art vienne « droit au public sous sa propre responsabilité » et que « l'art libre remplace en l'abattant le métier à garantie. [...] Le système d'admission, qui entraîne fatalement la responsabilité de l'État, n'existant plus, l'artiste n'aura plus les droits qu'on peut lui discuter aujourd'hui, et qui font de lui une sorte d'employé à salaire intermittent ».

En 1868, Degas tente d'attirer les regards en exposant le portrait d'une célébrité de l'époque, la danseuse Eugénie Fiocre. Titrée *Portrait de M^{lle} E. F... à propos du ballet de la Source* (fig. 2). L'œuvre est à la fois un portrait et une évocation du ballet orientalisant *La Source*, créé avec un vif succès le 12 novembre 1866 à l'Opéra de la rue Le Peletier. Mais dans cette fusion entre réel et fiction, la mise en scène imaginée par Degas a pu sembler confuse et sans sujet déterminé. Pour en assembler les différents éléments, l'artiste a puisé à des sources disparates⁹⁴ - les paysages fortement maçonnes de Courbet, les poses mélancoliques et serpentine de James McNeill Whistler, les images réalistes des chevaux des gravures anglaises - tout en reprenant certains principes ingristes pour le portrait et les jeux de miroir dans l'eau.

91 Henri LOYRETTE, Notice, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 79-80.

92 X. Feynmet [Albert KAEMPFFEN], « Chronique », *Le Temps*, 20 avril 1867, p. 2; MOTHE 2016, année 1867, en ligne.

93 Un de vos abonnés [E. DEGAS], « Correspondance », *Le Figaro*, 25 avril 1867, p. 3, dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 140-142.

94 Cf. Michael PANTAZZI, Notice, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 136.

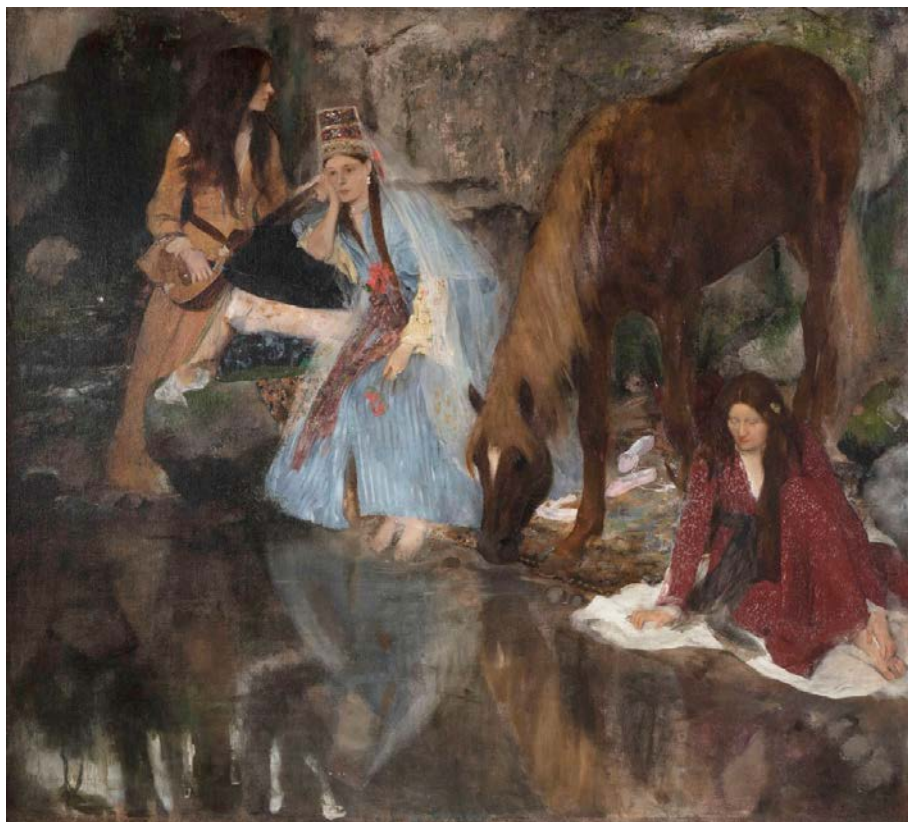


Fig. 2 - Edgar Degas, *Portrait de Mlle E. F... [Eugénie Fiocre]; à propos du ballet de la Source*, [1867-68], huile sur toile, 130,8 × 145,1 cm. New York, The Brooklyn Museum.

Si ce tableau de format important est remarqué, quoique placé très haut sur la cimaise, et considéré comme « une toile très harmonieuse et très remarquable⁹⁵ » par une chroniqueuse, la déception de Degas est sans doute encore très amère car certains critiques expriment surtout des appréciations mitigées, voire ironiques, sur une œuvre énigmatique⁹⁶; Louis Leroy la considère ainsi comme un « rébus⁹⁷ ».

95 Raoul de Navery [Eugénie Caroline SAFFRAY CHERVET], *Le Salon de 1868*, Paris, 1868, n° 686, p. 42-43.

96 M. de Themines [Achille de Lauzières de THÉMINES], « Salon de 1868 », *La Patrie*, 19 mai 1868, p. 3; Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « Promenade au Salon », *Le Journal amusant*, 30 mai 1868, n° 648, p. 5.

97 Louis LEROY, « La Session du Salon de 1868 », *Le Charivari*, 20 mai 1868, p. 2.

Cependant, fait nouveau, Degas est désormais intégré dans un groupe de jeunes peintres qui émergent sur la scène artistique et reçoivent le soutien d'écrivains acquis aux idées nouvelles. Ainsi, Chesneau commente son envoi en même temps que ceux de Courbet, de Manet, de Monet et de Renoir. S'il exprime plus que des réserves sur les œuvres de ces derniers - jugées trop politiques, insuffisantes ou extravagantes -, il fait sur Degas une analyse perspicace : « M. de Gas, dont les diverses tentatives, depuis trois ans qu'il expose, trahissent un esprit inquiet, chercheur, curieux et distingué, a pris le sujet de son tableau dans le monde conventionnel de la féerie où la lumière électrique remplace le soleil, la toile peinte à la colle, les arbres et les fleurs, et la gaze glissant sur un cylindre le mouvement des eaux; il a fait le portrait de Mlle Eugénie Fiocre dans le ballet de *la Source*; une élégante fantaisie⁹⁸ ». Quant à Zola, il est ambivalent et décontenancé face à une œuvre irréaliste et inclassable⁹⁹. Celle-ci ne parvient pas à convaincre et seul Zacharie Astruc paraît en saisir la poésie étrange : « Rien de plus bizarre, rien de plus exotique. Que disent ces beautés, quelles sont leurs pensées? Un charme indéfinissable est dans leur attitude singulièrement poétique et encore plus silencieuse. La peinture a ces rares effets qui nous attachent et nous subjuguent, malgré leurs défauts. Un poète pouvait seul se plaire à cette scène et la rendre¹⁰⁰ ». Dans son *Bilan de l'année 1868*, Castagnary évoque « l'échec » de Degas :

« La partie est engagée aujourd'hui de telle sorte que dans peu d'années nous [les naturalistes] aurons vaincu ou nous serons morts. Un gage certain de notre triomphe, c'est que nos bataillons se renforcent chaque jour et que la jeunesse arrive à nous, une jeunesse qu'on ne désarçonnera plus, puisque maintenant elle a conscience de sa destinée et possède la formule vraie de ses aspirations. Croyez-vous que de Gas ne se relèvera pas de l'échec qu'il vient de subir? Croyez-vous que Renoir ne gardera pas rancune de l'injure qui lui a été faite? [...] parce que *Lise* avait du succès, regardée qu'elle était et discutée par quelques connaisseurs, à la révision on l'a portée au dépotoir, dans les combles, à côté de la *Famille*, de Bazile [sic], non loin des grands *Navires* de Monet¹⁰¹! »

98 Ernest CHESNEAU, « Salon de 1868. III. La jeune école française », *Le Constitutionnel*, 16 juin 1868, p. 1.

99 Émile ZOLA, « Quelques bonnes toiles », *L'Événement illustré*, 9 juin 1868, p. 2-3.

100 Zacharie ASTRUC, « Salon de 1868 aux Champs-Élysées. Le genre », *L'Étendard*, 31 juillet 1868, p. 1.

101 CASTAGNARY, *Le Bilan de l'année 1868*, Paris, 1869, p. 354.

Castagnary intègre ainsi Degas dans un groupe de jeunes peintres « naturalistes », malmenés par le jury du Salon, qui tentent de moderniser la peinture dans le sillage de Courbet et de Manet.



Fig. 3 - Edgar Degas, *Portrait de M^{me} C...* [Camus], [1869-70], huile sur toile, 72,7 × 92,1 cm, Washington, National Gallery of Art.

Les deux Salons suivants sont tout aussi déconcertants pour un artiste toujours inquiet, en quête d'un style propre, qui se rabat sur le genre du portrait. Une lettre d'Alfred Stevens laisse d'ailleurs entendre que l'un de ses envois a été refusé¹⁰². Montré en 1869, le *Portrait de Mme Gaujelin* (fig. 101) reçoit quelques mentions encourageantes, notamment de la part d'Edmond Duranty et d'Olivier Merson¹⁰³. En 1870, les œuvres exposées par l'artiste attestent d'une forte inflexion vers une manière plus personnelle : Degas présente deux portraits, l'un de Madame Camus (fig. 3) dans la section « Peinture » et l'autre de Madame

102 « Degas a son petit portrait de reçu; Monet (pas Manet bien entendu) est complètement refusé. J'avoue que je suis désolé pour mon ami Degas, dont j'aime le talent et l'esprit. » (Lettre d'A. Stevens à F. Bazille, dans François Daulte, *Frédéric Bazille et les débuts de l'impressionnisme*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1992, p. 75).

103 DURANTY, « Le Salon de 1869. X. Les amis de la face humaine », *Paris*, 14 mai 1869, p. 2; Olivier MERSON, « Salon de 1869 », *Le Monde illustré*, 24 juillet 1869, p. 58; A. RANC, « Le Portrait », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 mai 1869, p. 407-414.

Gobillard au pastel¹⁰⁴ dans les « Dessins ». Contrastant avec l'effigie de Madame Gaujelin, au fini soigné et à l'éclairage uniforme, celle de Madame Camus est peinte dans une harmonie de rouge avec des aplats japonisants aux contours picturaux, qui ne sont pas sans rappeler Whistler. Mais, cette fois encore, la réception est mitigée et si Marius Chaumelin, Théodore Duret et quelques autres remarquent favorablement le *Portrait de Madame Camus*¹⁰⁵, Edmond Duranty n'y voit qu'un exercice de style, empreint de bizarrerie et éloigné des goûts du public. Il conclut ainsi : « Ses qualités de dessinateur se sont amorties forcément dans le clair-obscur, comme les plis de la robe rouge. Il ne faut pas donner de joujoux au public. Il les casse¹⁰⁶. » Duranty connaît pourtant Degas et c'est aux alentours de 1868 que les deux hommes sont devenus proches. Mais le peintre passe alors pour un original, qui théorise et expérimente plus qu'il n'achève des œuvres susceptibles d'attirer l'attention au Salon¹⁰⁷. Degas recueille de meilleures appréciations de la part de Philippe Burty et de Zacharie Astruc, tous deux japonistes fervents. Le premier écrit : « Il était à redouter d'enlever la figure en silhouette comme une ombre chinoise. Mais M. de Gas a vaincu la difficulté et, sans tomber dans aucune exagération, sans escamoter aucune vérité, il a su donner au visage le relief qui constitue l'illusion artiste¹⁰⁸. » Quant à Zacharie Astruc, il fait à nouveau preuve d'une fine compréhension des recherches du jeune peintre : « De Gas, qui est un chercheur doublé d'un poète de la plus grande distinction, avec sa finesse d'observation, son amour des choses modernes à peine entrevues, ne pouvait concevoir autrement le portrait de la Parisienne de race et d'une femme du monde¹⁰⁹. »

À la veille de la guerre, Degas est donc un artiste étrange, qui n'obtient pas la reconnaissance qu'il espère. Non seulement il n'a pas encore peint de grands tableaux modernes à succès mais il ne vend presque aucune oeuvre, en dépit

104 E. Degas, *Portrait de Madame Théodore Gobillard* (née Yves Morisot), 1869, New York, The Metropolitan Museum of Art.

105 A. de BULLEMONT, « [Salon de 1870]. Pastels et aquarelles », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 mai 1870, p. 416; Théodore DURET, « Le Salon. III. Les portraitistes », *L'Électeur libre*, 2 juin 1870, p. 85; TÉRIGNY, « Étude complémentaire du Salon », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 juin 1870, p. 445; Marius CHAUMELIN, « Salon de 1870 », *La Presse*, 22 juin 1870, p. 2.

106 DURANTY, « Le Salon de 1870. V. », *Paris-Journal*, 8 mai 1870, p. 2.

107 À l'instar de Duranty, Degas n'est pas représenté sur *Un atelier aux Batignolles* (musée d'Orsay) que Fantin-Latour expose au Salon de 1870, en raison de ses mauvaises relations avec l'auteur de ce grand portrait de groupe (Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 234).

108 Ph. BURTY, « Le Salon, X. Tableaux petits ou grands », *Le Rappel*, 15 juin 1870, p. 3.

109 Zacharie ASTRUC, « Le Salon de 1870 », *L'Écho des Beaux-Arts*, 12 juin 1870, p. 2.

d'un travail intense. Certes, sa fortune familiale lui permet de ne pas se soucier de considérations financières mais il ne peut que constater la notoriété infiniment plus importante de ses amis Stevens, Tissot ou Manet. Il ne parvient pas à exister dans ce grand théâtre qu'est le Salon, malgré sa participation régulière depuis 1865 et sa déception est causée moins par le jury que par la critique, le public et une incompatibilité avec le mode d'accrochage et de production imposé par le système. Après l'élection libre du jury du Salon de 1870, Degas prend donc de nouveau la plume pour réaffirmer ses idées et appeler de ses vœux une véritable réforme. Dans sa lettre adressée à « Messieurs les Jurés du Salon de 1870 », il propose un accrochage espacé sur deux rangs, la possibilité de choisir son emplacement et de retirer une œuvre au début du Salon, ainsi qu'un placement de certains tableaux et dessins sur des « écrans ». Il déclare : « Il y a une chose à laquelle tout exposant a un droit indiscutable, et dont il n'a été jamais bien question dans les projets écrits et les conciliabules : c'est une place à son gré. Il l'a déjà dans l'industrie. Un bottier, si peu d'espace qu'il obtient, s'expose comme il veut. Un peintre, non¹¹⁰. » Degas prend ainsi clairement position pour une conception libérale du métier d'artiste en se mettant sur le même plan que l'industriel et en rêvant d'un Salon qui serait plus proche de la boutique que de la manifestation étatique. Son libéralisme est en accord avec l'esprit de sa famille : son père et son grand-père sont des banquiers qui officient entre Naples et Paris et, du côté maternel, ses oncles, qui se consacrent au commerce du coton produit grâce à l'esclavage en Louisiane, sont favorables au libre-échange plutôt qu'à l'interventionnisme et à la régulation étatique.

Avant la guerre, le Salon n'est donc pas remis en question et les débats sont orientés vers une réforme des modalités d'admission et d'accrochage. Mais, après la guerre, le contexte délétaire, tant sur le plan politique qu'artistique, conduit de nombreux artistes à envisager d'autres solutions que l'exposition officielle¹¹¹. La nouvelle République déçoit en effet des artistes déjà insatisfaits du système du Salon sous l'Empire. En nommant Charles Blanc directeur des Beaux-Arts, fonctions qu'il exerce jusqu'en décembre 1873, avant d'être remplacé par Philippe de Chennevières, le régime n'innove guère et la direction des Beaux-Arts encourage surtout la grande peinture, relance le chantier du décor

110 DEGAS, « À Messieurs les Jurés du Salon de 1870 », *Paris-Journal*, 12 avril 1870, dans Th. Reff, « Some Unpublished Letters of Degas », *The Art Bulletin*, mars 1968, p. 87-88.

111 Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge University Press, 1996; Philip NORD, *Les impressionnistes et la politique. Art et démocratie au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Tallandier, 2009.

du Panthéon et envisage une réforme du Salon qui n'aboutira que bien plus tard. La République est alors présidée par Adolphe Thiers, qui a conclu la paix de Francfort avec l'Allemagne en mai 1871 et réprimé la Commune parisienne. Mis en minorité par l'union des droites, Thiers démissionne le 24 mai 1873 et est remplacé par le maréchal légitimiste Patrice de Mac-Mahon, qui a dirigé les massacres des communards et qui défend le retour à l'ordre moral, fondé sur l'encouragement des valeurs religieuses et patriotiques¹¹². Ce maréchal de l'Empire déchu est nommé président d'un gouvernement provisoire et il faudra attendre 1875 pour que la III^e République se dote d'une constitution. Mac-Mahon confie la responsabilité de l'exécutif à Albert de Broglie, vice-président du Conseil, qui s'entoure principalement d'orléanistes, relance le projet monarchiste et renforce l'appareil répressif mis en place sous l'Empire et au lendemain de la guerre franco-prussienne. La haute administration est épurée, la commémoration du 14 juillet est interdite et les enterrements civils sont prohibés. Alors que la France catholique s'est livrée à d'ostensibles démonstrations de piété populaire, le nouveau gouvernement soutient l'Église et ses velléités de réformes. En juillet 1873, il obtient que l'Assemblée vote une loi déclarant d'utilité publique l'érection de la basilique du Sacré-Cœur. À la suite de l'échec d'une restauration monarchique, le duc de Broglie parvient à faire voter une loi assurant une prorogation de sept ans des pouvoirs de Mac-Mahon. L'adoption du septennat vise à rendre possible une future restauration orléaniste. Réprimant l'extrême gauche et les anciens membres de la Commune, édictant une loi qui confie au chef de l'État et aux préfets le pouvoir de nommer les maires (20 janvier 1874), le gouvernement renforce sa défiance à l'égard du suffrage universel et s'oppose aux doctrines qui portent atteinte à la propriété, à la religion et à la famille¹¹³.

La situation politique devait être intolérable pour les anciens membres de la Commission artistique pour la sauvegarde des musées nationaux (1870) et/ou de la Fédération des artistes (1871), tels Auguste et Léon Ottin, Auguste

112 « J'obéis à la volonté de l'Assemblée, dépositaire de la souveraineté nationale, en acceptant la charge de président de la République. C'est une lourde responsabilité imposée à mon patriotisme. Mais, avec l'aide de Dieu, le dévouement de notre armée qui sera toujours l'armée de la loi, l'appui de tous les honnêtes gens, nous continuerons ensemble l'œuvre de la libération du territoire et du rétablissement de l'ordre moral dans notre pays; nous maintiendrons la paix intérieure et les principes sur lesquels repose la société. Je vous en donne ma parole d'honnête homme et de soldat. » (P. de MAC-MAHON, in *JO, Débats, Chambre*, séance du 27 mai 1875).

113 Jean-Marie MAYEUR, *Les débuts de la Troisième République, 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973, p. 26-30; Vincent DUCLERT, *1870-1914. La République imaginée*, Paris, Gallimard, 2021, p. 103-156.

Lançon, Augustin Feyen-Perrin, Félix Bracquemond ou Philippe Burty¹¹⁴, comme pour ceux qui inclinaient vers des solutions libérales. De même, cette nouvelle configuration ne pouvait que susciter le malaise pour ceux qui, tels Degas et Manet, avaient été profondément choqués par la guerre et la répression de la Commune¹¹⁵.

Sur la scène artistique, les motifs de griefs étaient également nombreux : les règlements des Salons de 1872 et de 1873 ne comportent aucune disposition relative à l'exemption¹¹⁶ et le nombre d'envois est limité à deux œuvres alors qu'il était de trois en 1870¹¹⁷. L'occupation temporaire et partielle du Palais des Champs-Élysées par le ministère des Finances – dont les locaux ont été détruits en 1871 – explique le manque d'espace consacré au Salon et la nécessité de restreindre les envois. Quant au jury d'admission de la section « Peinture », il n'est pas entièrement élu par les artistes – contrairement à celui de 1870 – et il comprend cinq académiciens sur quinze membres en 1872 à la suite du vote des peintres qui ont obtenu au moins une médaille ou le prix de Rome¹¹⁸. En 1872 et en 1873, le nombre d'œuvres reçues est alors drastiquement réduit et les pétitions reprennent dans un contexte marqué par la guerre. Manet, Renoir, Pissarro, Cézanne et quelques autres signent ainsi une pétition lancée par le peintre Lubin Authié en 1872¹¹⁹. De plus, le Salon devient un espace implicite de censure politique. Bertrand Tillier a relaté comment Courbet en avait été évincé en 1872, de même qu'il avait été exclu de l'Exposition internationale de Vienne¹²⁰. En 1873, les tableaux qui font référence à la guerre sont rejetés. Quant

114 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, op. cit.

115 Lettre de Madame Morisot à sa fille Berthe, 5 juin 1871, dans Corres. MORISOT, Rouart éd. 1950, p. 58.

116 Sur l'exemption et les « hors-concours », cf. Claire DUPIN DE BEYSSAT, *Les peintres de Salon et le succès. Réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2022, p. 127-131, en ligne sur Theses.fr

117 Paul TUCKER, « The First Impressionist Exhibition in Context », op. cit., p. 102.

118 Claire DUPIN DE BEYSSAT, *Les peintres de Salon et le succès. Réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848*, op. cit., p. 105.

119 Pétition lancée à l'initiative du peintre Authié le 25 avril 1872, adressée au « ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts », Jules Simon, réclamant un nouveau Salon des Refusés, transcrite dans Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, op. cit., note n° 66 p. 268 et dans MOTHE 2016, année 1872, en ligne.

120 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, op. cit., p. 205-213.

aux achats de l'État, ils se concentrent sur les peintures à sujets religieux, ainsi que l'a précisé Emmanuelle Amiot¹²¹.

Degas n'a, semble-t-il, pas présenté d'œuvres au Salon de 1872 mais il envisage un temps d'y participer l'année suivante, si l'on en croit l'une de ses lettres à James Tissot¹²². Il semble y avoir renoncé, n'ayant pas d'œuvre à exposer. Aurait-il été reçu ? Rien n'est moins sûr car devant l'importance des refus en 1873, l'administration accepte d'organiser une *Exposition des œuvres d'art refusées*, qui ouvre le 15 mai et compte 477 participants. Douze artistes liés à la création de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes y montrent des œuvres¹²³.

C'est dans ce contexte particulier et dégradé qu'au début de l'année 1874, Degas s'emploie à convaincre ses amis artistes de participer à l'exposition indépendante. Le règlement du Salon de 1874 précipite sans doute les adhésions, comme le suggère Fernand de Gantès :

« On accepte trois toiles de chaque peintre, au lieu de deux. - Une place de plus que vont prendre les médaillées [sic]. - Les *jeunes* ne sont pas contents. Aussi, quelques-uns se sont réunis pour faire, à leurs frais, une *contre-exposition*. Ils sont quarante, comme les immortels, et vont s'établir dans la salle Nadar. Citons quelques-uns des plus connus, en commençant par les instigateurs. MM. Monet et Renoir. Viennent alors : MM. Tissot - Degaz - Le Pic - Pissaro - Astruc. Cisane - Mademoiselle Morissot [sic] - Peut-être Manet et Fantin-Latour¹²⁴. »

Cette liste renvoie principalement au réseau de Degas, avec deux personnalités phares en suspens, Manet et Fantin-Latour, qui refusent finalement de se joindre à la troupe disparate de la Société.

121 Emmanuelle AMIOT, « Le parti catholique et la peinture religieuse des années de « l'ordre moral » (1873-1876) », *Histoire de l'art*, n° 53, 2003, p. 10.

122 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 177-179 ; Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [Paris, fin mars-début avril 1873], *ibid.*, p. 181.

123 Antoine-Ferdinand Attendu, Édouard Béliard, Pierre Bureau, André Gill, Armand Guillaumin, Auguste Lançon, Louis Latouche, Stanislas Lépine, Auguste de Molins, Pierre-Auguste Renoir, Stanislas-Henri Rouart et Auguste Rousselin (Catalogue de l'*Exposition des œuvres d'art refusées à l'exposition officielle de 1873*, Paris, Martinet, 1873).

124 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. Contre-Exposition », *La Semaine parisienne*, 26 mars 1874, p. 30. Ce règlement n'est favorable qu'aux artistes déjà reconnus car il rétablit le privilège de l'exemption pour les artistes membres de l'Institut, ou décorés de la Légion d'honneur, ou ayant obtenu soit une médaille aux précédentes expositions, soit le grand prix de Rome (Règlement du Salon de 1874, article 22).

Dans le cas de Degas, ce ne sont donc pas les refus des jurys du Salon qui l'ont conduit à s'engager dans cette aventure inédite, mais un besoin de « liberté » et de « dignité », afin de ne pas devenir « une sorte d'employé à salaire intermittent¹²⁵ » dans une République déconsidérée. Il lui faut désormais trouver « une place à son gré », à l'instar du « bottier », qui, « si peu d'espace qu'il obtient, s'expose comme il veut¹²⁶ ». Or, il a pu goûter à cette liberté en participant aux expositions de la Society of French Artists, qui l'ont sans doute convaincu des vertus d'une pseudo formule associative.

La Society of French Artists comme expérience fondatrice

Depuis 1871, les regards de Degas sont tournés vers Londres, la ville de tous les désirs, qui promet des ventes mirifiques, loin du marasme français. Le peintre scrute l'art anglais depuis quelques années déjà. Lors de l'Exposition universelle de 1867, Degas a examiné avec attention les gravures et les peintures de la section britannique et en a tiré quelques leçons pour ses propres recherches. Dans sa lettre à « Messieurs les jurés du Salon de 1870 », il a d'ailleurs recommandé de « disposer de grands et petits écrans, comme les Anglais en avaient à l'Exposition universelle¹²⁷ ». En 1868, Manet est revenu enchanté d'un court séjour à Londres et a écrit à Fantin-Latour : « Ce que je veux aujourd'hui, c'est gagner de l'argent ; et, comme je crois, comme vous, qu'il n'y a pas grand'chose à faire dans notre stupide pays, au milieu de cette population d'employés du gouvernement, je veux tenter d'exposer à Londres l'année prochaine¹²⁸ ». Manet y a retrouvé Alphonse Legros, installé dans la capitale anglaise depuis 1863¹²⁹.

La guerre franco-prussienne change la donne : Monet et Pissarro se réfugient à Londres où ils rencontrent Durand-Ruel, également exilé, qui y établit une succursale de sa galerie. Le marché des réalistes français se déplace alors dans la capitale anglaise. À partir de 1870, le marchand loue la German Gallery au

125 Un de vos abonnés [E. DEGAS], « Correspondance », *Le Figaro*, 25 avril 1867, p. 3, dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 140-142.

126 DEGAS, « À Messieurs les Jurés du Salon de 1870 », *op. cit.*

127 *Ibid.*

128 Lettre d'É. Manet à H. Fantin-Latour, Boulogne-sur-Mer, 26 août [1868], dans Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, Henri Laurens, 1926, I, p. 103.

129 Sur ce sujet, cf. Gabrielle LEMNIAÏ, « Manet à Londres, 1872-1876 : la modernité française à travers le prisme victorien », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 54-63.

168 New Bond Street et organise une série de dix expositions¹³⁰ dans ses deux salles relativement spacieuses. Afin de leur donner « un cachet artistique » et de « faire oublier le côté commercial¹³¹ », il les place sous le patronage de la Society of French Artists, présidée par un comité composé de peintres français à la réputation déjà solidement établie, tels que Cabanel, Corot, Daubigny, Diaz, Dupré, Legros ou Millet. Dans les faits, les expositions sont organisées par Durand-Ruel et ce comité prestigieux donne simplement des gages de sérieux à l'entreprise du marchand. Habilement, pour fidéliser une clientèle naissante et développer l'attachement à cette nouvelle « marque », ce dernier numérote cette série d'expositions, titrées successivement *The First Annual Exhibition, in London, of Pictures, the Contribution of the Society of French Artists*, puis *The Second Annual Exhibition...* En septembre 1871, Durand-Ruel rentre alors en France et confie les rênes de la Society of French Artists à Charles W. Deschamps, qui devient en son absence le gérant de la galerie londonienne. Neveu du célèbre marchand Ernest Gambart, Deschamps connaît de nombreux artistes anglais et français et il est un intermédiaire privilégié pour ceux qui rêvent de ventes outre-Manche. Parmi ces derniers, il y a Degas, désormais fasciné par la réussite de son ami James Tissot à Londres. Témoin des horreurs du siège de Paris puis de la répression violente de la Commune, Tissot a fui Paris dès 1871 et s'est réfugié dans la capitale anglaise où il a retrouvé Legros et Whistler. Ce fervent anglophile y connaît rapidement le succès en peignant des œuvres qui plaisent à la haute société victorienne.

En octobre 1871, Degas se rend donc à Londres, où il est guidé par Legros¹³², et il va peut-être voir *The Second Annual Exhibition* de la Society of French Artists. À la même époque, il rencontre Durand-Ruel, qui s'intéresse déjà à Monet et à Pissarro et qui présente quelques-unes de leurs œuvres dans les premières expositions de la Société anglaise. Alors que Degas a peu vendu jusqu'alors, cette rencontre est providentielle : en 1872, le marchand acquiert dix de ses

¹³⁰ Anne ROBBINS, « À la conquête de Londres », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, Paris, RMN - Grand Palais, 2014, p. 137.

¹³¹ *Ibid.*, p. 138.

¹³² Lettre d'E. Degas à A. Legros, [Londres, octobre 1871], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 155-156.

œuvres¹³³ et commence à les présenter à la *Fourth Exhibition*, qui a lieu à l'été 1872. Avant 1874, Durand-Ruel montre à Londres huit tableaux de Degas, identifiés par Ronald Pickvance¹³⁴. À l'exception de *A False Start* et de *Foyer de la danse à l'Opéra* (fig. 4, 5), toutes ces œuvres sont acquises par Jean-Baptiste Faure, le célèbre baryton, qui se produit tant à Paris qu'à Londres et qui est un collectionneur passionné ainsi qu'un fervent amateur de la peinture de Manet.



Fig. 4 - Edgar Degas, *Foyer de la danse à l'Opéra*, 1872, huile sur toile, 32 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay.

- 133** En 1872, Durand-Ruel acquiert sept œuvres de Degas : *Classe de danse* (New York, The Metropolitan Museum of Art), *Ballet de Robert le Diable* (New York, The Metropolitan Museum of Art), *Avant la course* (Washington, National Gallery of Art), *Chevaux dans un pré* (Washington, National Gallery of Art), *Jument et poulain* (non identifié), *Foyer de la danse à l'Opéra* (Paris, musée d'Orsay), *Aux courses en province* (Boston, Museum of Fine Arts). Il fait l'acquisition de *Faux départ* (Yale University Art Gallery) auprès de Reitlinger. H. Loyrette mentionne également deux dessins à l'essence et indique que les prix payés par Durand-Ruel oscillent entre 800 et 2500 fr. (Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 286-287). En 1873, Durand-Ruel acquiert *Musiciens à l'orchestre* (Francfort-sur-le-Main) et *Blanchisseuse* (New York, The Metropolitan Museum of Art), pour le montant total de 3200 fr (Michael PANTAZZI, « Chronologie », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 212).
- 134** À la *Summer [Fourth] Exhibition* (été 1872) : *A False Start* [*Le faux départ*, Yale University Art Gallery] et *Robert le Diable* (New York, The Metropolitan Museum of Art) ; à la *Fifth Exhibition* (à partir de novembre 1872) : *At the Races* [*Aux courses en province*, Boston, Museum of Fine Arts] et *Le Foyer de la danse à l'Opéra* (hors catalogue, Paris, musée d'Orsay) ; à la *Sixth Exhibition* (été 1873) : *Getting ready for the Start* [*Avant la course*, Washington, National Gallery of Art], *A Racecourse in Normandy* [*Aux courses en province*, Boston, Museum of Fine Arts] et *Horses at Grass* [*Chevaux dans un pré*, Washington, National Gallery of Art] ; à la *Seventh Exhibition* (hiver 1873) : *The Parisian Laundress* [*Blanchisseuse*, New York, The Metropolitan Museum of Art]. Toutes ces œuvres ont été identifiées dans : Ronald PICKVANCE, « Degas's Dancers, 1872-6 », *The Burlington Magazine*, juin 1963, p. 256-267. Abrégé comme suit : **PICKVANCE 1963.**

Les tableaux de Degas, Manet, Monet, Pissarro, Renoir et Sisley sont montrés au sein de grands ensembles de plus d'une centaine d'œuvres, dominés par celles d'artistes consacrés - disparus ou vivants -, notamment David, Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Daubigny, Roybet ou Troyon. Après son retour en France, si Durand-Ruel s'intéresse aux nouvelles générations, il achète en effet principalement les peintres de l'école de 1830, très en vogue sur les marchés français et anglais¹³⁵, ainsi que des artistes phares du XIX^e siècle. Manet occupe également une place de choix : le marchand expose quatorze de ses œuvres lors des différentes expositions de la Society of French Artists¹³⁶. Fantin-Latour, Courbet et les Anglais Edwin Edwards ou Whistler sont également bien représentés¹³⁷. Malgré l'intelligence de ces accrochages éclectiques, Manet et ses amis ne séduisent toutefois pas un grand nombre de collectionneurs¹³⁸. En 1873, Degas s'inquiète d'ailleurs dans une lettre à Tissot du peu de ventes réalisées à Londres : « Durand-Ruel me prend tout ce que je fais, mais ne vend guère, au moins parmi nous. Manet, toujours confiant, dit qu'il nous garde pour la bonne bouche¹³⁹. » Toutefois, dans la mesure où Degas est principalement représenté par des scènes de courses, thème vendeur en Angleterre, ainsi que par des scènes de danse inédites, il propose des œuvres qui sont davantage susceptibles de s'accorder à la sensibilité de certains amateurs, et en décembre 1872, Louis Huth, directeur d'une compagnie d'assurances et collectionneur de Whistler, acquiert *Foyer de la danse à l'Opéra* pour 168 livres (4200 francs). En outre, dès la *Fifth Exhibition of the Society of French Artists* en novembre 1872, Degas est élogieusement remarqué par le critique Sidney Colvin, qui voit dans *Foyer de la danse à l'Opéra* (fig. 4) et *At the Races* (fig. 13) de véritables chefs-d'œuvre¹⁴⁰. Au sein de « l'école de jeunes peintres français », il se distingue donc sur un marché anglais plus libre qu'à Paris et les expositions de la Society of French Artists lui offrent l'opportunité de l'exercice libéral de son métier. Degas n'est

135 Simon KELLY, « Paul Durand-Ruel et «la belle école de 1830» », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, op. cit., p. 46-59.

136 Ed LILLEY, « Manet and his London critics revisited », *The Burlington Magazine*, avril 2014, p. 231-236.

137 Martin HOPKINSON, « Whistler at the Society of French Artists, London, in 1875 », *The Burlington Magazine*, juillet 2013, p. 452-455.

138 John ZAROBELL, « Paul Durand-Ruel et le marché de l'art moderne (1870-1873) », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, op. cit., p. 70.

139 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [Paris, vers mai 1873], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 182-183.

140 Sidney COLVIN, *Pall Mall Gazette*, 28 novembre 1872, cité dans PICKVANCE 1963, p. 257.

cependant pas totalement libre : ses œuvres appartiennent au marchand, qui les expose à son gré, ainsi que le laisse entendre cette phrase glissée dans une lettre à Tissot en 1873 : « Mon orchestre¹⁴¹ a des parties trop négligées, Durand Ruel m'avait promis, sur mes instances de ne pas l'envoyer et m'a trompé¹⁴². »



Fig. 5 - Edgar Degas, *A False Start* [*Un faux départ*], également titré *La Tribune des courses, à Longchamps* [1869-71], huile sur panneau, 32,1 × 40,3 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.

Est-ce la raison pour laquelle Degas négocie un curieux échange avec Jean-Baptiste Faure en mars 1874? Insatisfait de six de ses œuvres acquises par Durand-Ruel, il propose à Faure de les racheter au marchand et s'engage à peindre cinq grandes toiles¹⁴³. Pourquoi Degas est-il mécontent de ces six œuvres? Comportent-elles des « parties trop négligées », à l'instar de *Musiciens à l'orchestre*? Il est difficile de le savoir. On peut se demander si l'artiste n'a pas voulu rivaliser avec Manet en décidant de peindre de grands formats pour Faure

141 *Musiciens à l'orchestre* (Francfort) a été envoyé à Londres par Durand-Ruel le 24 mai 1873 (Henri LOYRETTE, Notice, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 164).

142 Lettre d'E. Degas à J. Tissot [Paris, vers mai 1873], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 182-183.

143 Le 5 ou 6 mars 1874, Faure verse 8800 fr. à Durand-Ruel, soit presque l'équivalent du prix payé par le marchand pour les six œuvres (*Musiciens à l'orchestre*, *Ballet de Robert le Diable*, *Blanchisseuse*, *Chevaux dans un pré*, *La sortie du pesage* et une œuvre sans titre, peut-être *Bouderie*). Faure rend alors les six œuvres à Degas et lui paye en sus une somme de 1500 fr. (Michael PANTAZZI, « Degas et Faure », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 221-223).

alors que ce dernier vient d'acquérir *Le bon bock* (fig. 8), *Bal masqué à l'Opéra*¹⁴⁴, *Le chemin de fer* (fig. 10) et quelques autres toiles.

Le relatif désengagement de Durand-Ruel en 1874 ne met pas fin aux attentes de Degas à l'égard du marché anglais. La crise économique de la fin de l'année 1873, des difficultés financières importantes et, comme l'a souligné Madeleine Korn¹⁴⁵, le fait que le marchand peine à vendre les œuvres de Manet et des futurs impressionnistes expliquent en grande partie que Durand-Ruel se réfugie dans des valeurs plus sûres et des initiatives moins incertaines. À partir de 1874, il cesse progressivement les achats de leurs œuvres. Degas confie alors la vente de ses tableaux à Charles Deschamps, tout en s'appuyant sur quelques collectionneurs. Durand-Ruel s'investit quant à lui dans la Société des Amis des Arts, créée le 27 décembre 1873 – le même jour que la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes –, afin de réunir des amateurs dont les cotisations auraient financé des acquisitions d'œuvres d'art et des encouragements aux artistes¹⁴⁶. En définitive, la Société des Amis des Arts ne semble pas rencontrer le succès escompté et Durand-Ruel prend en charge sa première exposition, qui ouvre le 18 avril¹⁴⁷ et qui comprend notamment *Mort de Sardanapale* de Delacroix et des tableaux de Gustave Moreau, Henry Lévy, Gustave Doré, Alma-Tadema, Fromentin ou de Corot¹⁴⁸. Ernest Chesneau en rend compte assez sévèrement, regrettant de n'y voir que des tableaux connus « depuis longtemps¹⁴⁹ ». Durand-Ruel propose donc sur le marché français un ensemble d'œuvres semblable à celui qu'il a présenté à Londres. Quant à la Society of French Artists, elle perdure jusqu'en 1876 et elle va constituer l'un des principaux débouchés de Degas jusqu'à cette date.

144 É. Manet, *Bal masqué à l'Opéra*, Washington, National Gallery of Art.

145 Madeleine KORN, « Exhibitions of modern French art and their influence on collectors in Britain 1870-1918: the Davies sisters in context », *Journal of the History of Collections*, vol. 16, n° 2, 2004, p. 193.

146 N. s., « Une nouvelle Société des amis des arts de Paris », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 27 décembre 1873, p. 356.

147 N. s., « Expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 7 mars 1874, p. 93.

148 N. s., « Échos de Paris », *Le Figaro*, 18 avril 1874, p. 1; Un Passant, « Les on-dit », *Le Rap-pel*, 18 avril 1874, p. 2; E. C. [Ernest CHESNEAU], « Chronique. Beaux-Arts. Expositions de peintures modernes », *Revue de France*, avril 1874, p. 254-255. Attribué à E. Chesneau dans Tatsuya Saito, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 323.

149 E. C. [Ernest CHESNEAU], « Chronique. Beaux-Arts. Expositions de peintures modernes », *op. cit.*

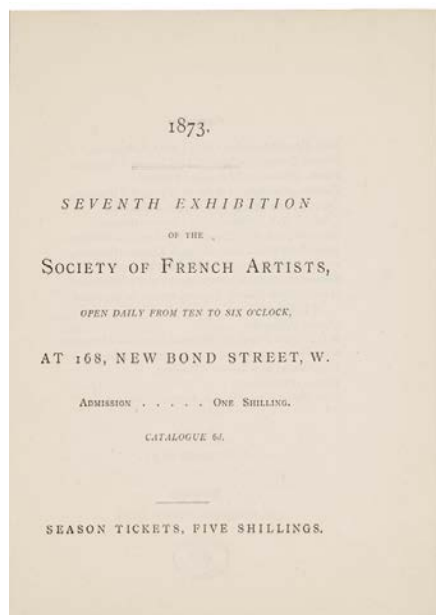


Fig. 6 - *Seventh Exhibition of the Society of French Artists*. Catalogue, 1873, Londres, Victoria & Albert Museum.

À bien des égards, la Société anglaise se révèle une expérience fondatrice pour Degas, ainsi que l'a noté Henri Loyrette¹⁵⁰. Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cals, Legros, Boudin, Brandon, Lépine et Molins¹⁵¹ y sont également représentés et leur participation à ces expositions outre-Manche a pu les rapprocher et créer entre eux un sentiment de communauté et d'émulation. Les membres de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes optent d'ailleurs pour la numérotation de leur exposition et pour un droit d'entrée, à l'exemple des expositions de la Society of French Artists¹⁵². Sur les cimaises londoniennes, le mode d'accrochage est aussi beaucoup plus proche des souhaits de Degas. En

constant mouvement, il offre des conditions bien meilleures qu'au Salon et une grande variété d'œuvres peut être montrée, de l'esquisse au tableau plus fini¹⁵³. On peut alors penser que Degas a voulu importer l'expérience anglaise à Paris, sans les entraves d'un lien avec un marchand. Il invoque également un argument patriotique lorsqu'il écrit à Tissot en 1874 : « Laissez donc, un instant, la question d'argent. Exposez. Restez de votre pays et avec vos amis¹⁵⁴ ».

L'ambition d'un Salon réaliste

Dans cette même lettre à Tissot, Degas mentionne une autre raison d'exposer de manière indépendante à Paris, celle d'un « mouvement réaliste », et il semble sur ce terrain se distinguer par son argumentation des autres fondateurs de la

¹⁵⁰ Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 284.

¹⁵¹ Madeleine KORN, « Exhibitions of modern French art and their influence on collectors in Britain 1870-1918: the Davies sisters in context », *op. cit.*, p. 207-208.

¹⁵² Anne ROBBINS, « À la conquête de Londres », *op. cit.*, p. 138.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁴ Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [Paris, 27 mars ou 3 avril 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 187.

Société. De fait, une ligne esthétique existe bel et bien dans l'esprit du peintre. Cette identification à un étendard, cette prise de conscience d'appartenir à un « mouvement » et cette volonté de se positionner pour faire carrière ont sans doute émergé après la guerre, alors que Degas se distingue dans les expositions de la Society of French Artists. Ces sentiments diffus se sont peut-être développés lors de son voyage à La Nouvelle-Orléans, loin de la France. C'est en effet de Louisiane qu'il écrit à Tissot en février 1873 :

« Que de choses sur l'art j'aurai à vous dire. Puissé je avoir encore 20 ans de travail à passer. Je ferai quelque chose qui se tienne. Puis je finir comme ça, après m'être alambiqué la cervelle comme un damné, et avoir touché du doigt tant de moyens de bien voir et de bien agir? Non. Rappelez-vous l'art des Lenain et tout le moyen âge français. Notre race donnera quelque chose de simple et de hardi. Le mouvement naturaliste dessinera comme les grandes écoles, et on reconnaîtra alors sa force. Il y a bien souvent comme l'exploitation d'un truc dans cet art anglais qui nous plaît tant. On peut mieux faire qu'eux et aussi fermement¹⁵⁵. »

Degas travaille alors à un tableau ambitieux, inspiré par le négoce du coton de son oncle et de ses frères en Louisiane, qu'il titrera *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* (fig. 39) en 1876. Un an plus tard, lorsqu'il sollicite le même Tissot pour participer à la première exposition de la Société, il s'exclame : « Le mouvement réaliste n'a plus besoin de lutter avec d'autres. Il est, il existe, il doit se montrer à part. Il doit y avoir un Salon réaliste¹⁵⁶. » De même, dans une lettre à la mère de Berthe Morisot datant de la même époque, il recommande l'exposition indépendante « parce que j'en serai », déclare-t-il, et qu'elle a « une portée assez réaliste pour qu'on ne s'en exempte pas quand on est réaliste. Et puis, nous trouvons que le nom et le talent de M^{lle} Berthe Morisot font trop notre affaire pour avoir à nous en passer¹⁵⁷ ». Degas s'appuie à cette époque sur des références associées au réalisme des années 1850, en citant les frères Lenain et en portant un regard appuyé sur la peinture des maîtres du Nord, mais il mentionne également l'art anglais, qu'il aborde dans un rapport de rivalité. Il s'en éloigne cependant lorsqu'il invoque « tout le moyen âge français », susceptible de renvoyer plutôt aux années romantiques et au dessein d'élaborer un art en accord avec l'histoire nationale.

¹⁵⁵ Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], *ibid.*, p. 177-179.

¹⁵⁶ Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [Paris, 27 mars ou 3 avril 1874], *ibid.*, p. 187.

¹⁵⁷ Lettre d'E. Degas à Mme Edmé Morisot, [Paris, mars 1874], *ibid.*, p. 189-190.

Qu'entend-il par « mouvement réaliste » ou « naturaliste » ? Certains se sont essayés à le définir en se référant notamment aux idées de Duranty¹⁵⁸. En l'absence de textes de la main de Degas sur sa propre conception de la peinture, à l'exception des notes griffonnées dans ses carnets, il demeure toutefois difficile de cerner sa pensée esthétique autrement qu'en regardant ses œuvres et en saisissant les quelques mots qu'il nous a laissés sur son art. Par ailleurs, il est important de préciser que l'étiquette « réaliste » ne renvoie pas à la sphère de la création mais plutôt à celle de la réception et de la nomination : lorsque Degas revendique plus ou moins les drapeaux « réaliste » et « naturaliste », il s'approprie des catégories employées principalement par les critiques. Ces catégories ne définissent cependant pas sa propre conception de l'art dont l'explicitation ne passe pas par les mots des littérateurs mais par ceux des ateliers. De ce dialogue de sourds, Félix Bracquemond tirera un livre intitulé *Du dessin et de la couleur* (1885), dans lequel il tentera de définir les termes employés par les peintres.

Dès 1874, cette dénomination est source de malentendus pour Degas. De fait, la notion de réalisme est éminemment polysémique et, pour le comprendre, il faut revenir aux années 1850 durant lesquelles le terme s'est installé dans le champ lexical. À cette époque, les « -ismes » ne structurent pas les textes critiques et ne sont utilisés qu'avec parcimonie. En 1855, la profession de foi de Courbet, placée en tête du catalogue de son exposition personnelle, est inhabituelle, tout en étant ambivalente : si ce dernier paraît revendiquer le « titre de réaliste », tout en récusant sa pertinence pour définir son art, le peintre affirme surtout son aspiration à « puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant » de sa propre individualité et à « faire de l'art vivant¹⁵⁹ ». D'où la nécessité pour lui de se réclamer d'un nouveau drapeau qui aurait succédé au « romantisme », promu notamment par Baudelaire. Sa stratégie s'avère cependant confuse car *L'Atelier du peintre* n'est pas considéré comme un manifeste et en 1855 personne ne comprend le concept d'allégorie réelle. Les débats éphémères qui s'instaurent sur la question entre 1855 et 1857 ne donnent guère de substance à un réalisme artistique et cet « -isme » est surtout brandi pour défendre l'originalité, la sincérité, le sentiment du vrai, la liberté et l'art vivant.

En tant que principal rédacteur de la revue *Réalisme* (1856-1857), Edmond Duranty tente toutefois d'élaborer un ensemble de principes. À ses yeux, la

158 Douglas W. DRUICK, Peter ZEGERS, « Le réalisme scientifique, 1874-1881 », *op. cit.*, p. 197-211.

159 Gustave COURBET, « Le Réalisme », avant-propos au catalogue *Exhibition et vente de 38 tableaux & 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, [1855], p. [1].

finalité de l'art ne se situe pas dans un beau idéal mais dans la représentation de l'individu et de l'état social modernes, que l'artiste doit observer sous tous leurs aspects, en faisant appel à ses sentiments et à son intelligence. La reproduction de la réalité « doit être aussi simple que possible pour être compréhensible à tout le monde¹⁶⁰ » : l'observation ne saurait aboutir à des descriptions trop imaginatives, selon Duranty. À partir de ces prolégomènes, ce dernier évolue dans les années 1860, notamment à la suite de l'arrivée de nouvelles figures, telles que Castagnary, Zola, Manet, Whistler, Fantin-Latour et Legros, avec qui il se lie d'une profonde amitié. Duranty met alors l'accent sur l'importance de l'observation et de son analyse : les apparences étant trompeuses, il convient d'aller au-delà de la transcription de l'impression de l'artiste pour lui substituer une interprétation plus approfondie et expressive de la réalité, en scrutant les visages, les gestes et les comportements. Duranty ne professe que mépris à l'égard de la peinture en plein air devant la nature et, à ses yeux, seules comptent l'humanité ainsi que sa compréhension plus profonde¹⁶¹. Attaché au sujet, il ne prise pas non plus les effets de texture, l'usage du couteau à palette et les recherches maniéristes de style, comme celles de Degas dans son *Portrait de Madame Camus* (fig. 3).

Duranty élabore une doctrine esthétique cohérente mais il se voit concurrencé par d'autres critiques influents, qui remettent progressivement en cause le drapeau réaliste, tout en puisant allègrement dans ses idées. Ainsi, en 1863, Castagnary a lancé une nouvelle catégorie en s'inspirant des sciences et de la philosophie. Dans son compte rendu du Salon, il propose de classer la peinture en trois écoles distinctes - classique, romantique et naturaliste - et il énonce cette définition : « L'école naturaliste affirme que l'art est l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés et que son but unique est de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité : c'est la vérité s'équilibrant avec la science. [...] En remplaçant l'artiste au centre de son époque, avec mission de la réfléchir, elle détermine la véritable utilité, par suite la moralité de l'art¹⁶². » Cependant, dès le Salon de 1864, Castagnary s'est heurté à la « tour de Babel » des peintres qui ne semblent affirmer que leur individualisme et résister à toute tentative de classification. En 1868, il finit par rejeter la notion d'école,

160 Marcel CROUZET, *Un méconnu du réalisme. Duranty (1833-1880)*, Paris, Librairie Nizet, 1964, p. 67.

161 *Ibid.*, p. 247-250.

162 Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1863 », dans *Salons*, t. I (1857-1870), *op. cit.*, p. 104-106.

trop doctrinale et conventionnelle, trop associée également aux classiques et aux romantiques, et, minorant son approche fondée sur les sujets, il introduit progressivement l'idée de sensation et l'idée d'imagination, ce qui lui permet d'englober les « tempéraments » les plus divers. À certains égards, Castagnary est donc confronté aux mêmes types d'apories que celles que les partisans du réalisme ont connues dans les années 1850 et, en dépit de son ton batailleur, il finit par abandonner cette catégorie à laquelle il ne fait plus guère référence dans ses comptes rendus des Salons de 1869 et 1870.

Mais la graine a germé, un second drapeau est apparu et Castagnary s'est affirmé comme un défenseur combattif de Courbet puis de Manet et de ses émules, sur un ton empreint de morale et de progressisme républicain. Ces derniers ont néanmoins trouvé en Zola un partisan plus laudatif que Duranty et Castagnary¹⁶³. Le jeune écrivain proche de Cézanne, qui est devenu le grand champion de Manet dès 1866, se révèle être un soutien actif et engagé à l'égard de l'école des Batignolles. À l'instar de Castagnary, Zola a également rejeté la notion de réalisme et, même s'il a largement puisé dans les idées de Duranty, il s'en démarque sur certains points. Son rapport à la « personnalité » et à l'originalité est en effet ambigu : il a tendance à les déprécier pour privilégier la reproduction fidèle et exacte de la nature, sans que celle-ci soit trop interprétative et inventive. Contradictoire, son système est marqué par le conflit entre vérité objective et tempérament¹⁶⁴. À la même époque, dans *Manette Salomon* (1867), les Goncourt ont également remis en question le réalisme, cette « caricature du vrai », pour lui préférer une quête de moderne et de style¹⁶⁵, à laquelle Degas a été sensible.

À la fin des années 1860, les idées de Duranty sont donc diluées dans une constellation d'approches différenciées par des critiques qui accordent généralement la primauté au sujet. Ces derniers n'ont pas nécessairement une compréhension approfondie de la peinture et leur défense d'un art avant tout mimétique se trouve souvent décalée par rapport aux œuvres mêmes. Pour citer quelques exemples, dans *Jeune dame en 1866* de Manet, exposé au Salon de 1868, tout est fictionnel ; dans *L'Hallali du cerf* de Courbet, montré en 1867 et en 1869, tout est à la fois autobiographique et citationnel de la grande peinture. Degas

163 Sur les dissensions entre Duranty et Manet, cf Marcel CROUZET, *Un méconnu du Réalisme : Duranty*, op. cit., p. 257, 290-293.

164 Émile ZOLA, « Les naturalistes » [Pissarro], « Les actualistes » [Monet, Bazille, Renoir], *L'Événement illustré*, 24 mai 1868, 19 mai 1868. Cf. Philippe JUNOD, « L'impasse du naturalisme », dans *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Paris, Jacques Chambon, 2004, p. 26-53.

165 Marcel CROUZET, *Un méconnu du Réalisme : Duranty*, op. cit., p. 237.

se concentre également avant tout sur ses recherches de peintre afin de recréer le réel dans des œuvres comme *Le Défilé* (musée d'Orsay) ou *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) (fig. 39). Et, pour reprendre la thèse de Jean-Paul Bouillon¹⁶⁶, il travaille dans un rapport à la réalité qui se situe moins dans le sujet que dans un « processus » qui vise à transformer cette réalité pour donner l'illusion du vrai avec sa seule subjectivité. Aussi Jean-Paul Bouillon qualifie-t-il de « post-réalisme » ce « transfert de réalité », « de la représentation du sujet à l'acte même de peindre ». Si l'on se réfère aux doctrines différenciées de Duranty, Castagnary et Zola, Degas est indéniablement plus proche du premier, qui prône une interprétation analytique et expressive de la réalité et a tourné le dos au pleinairisme naturaliste. Or, Duranty demeure attaché au drapeau réaliste, ce qui explique peut-être pourquoi Degas a recours à ce terme.

La notion de réalisme dans la langue courante renvoie, quant à elle, en 1868 à la posture radicale de Courbet et les anciens critiques emploient cette étiquette pour discréditer la peinture moderne de Manet et de ses disciples supposés. Ainsi, en 1868, Louis Leroy brosse un portrait caricatural du « réaliste », qui ressemble à s'y méprendre à Courbet, et évoque également Manet de manière implicite¹⁶⁷. De même, Théophile Gautier raille le « réalisme » de Courbet, de Manet et de Monet pour des raisons d'ailleurs bien différentes¹⁶⁸. Cependant, dès cette époque, d'autres critiques émettent des réserves sur l'emploi de l'étiquette « réaliste » pour qualifier la peinture de Monet, Renoir ou Bazille. Ainsi, Ernest Chesneau l'écarte fermement lorsqu'il évoque l'art d'un « groupe de jeunes peintres », « qui ont repris l'étude de la réalité, et qui s'attachent à cette étude avec passion ». À ses yeux, le mot « réalisme » est « compromis depuis longtemps par les bravades et par les défaillances de M. Courbet » et « il importe de remarquer comment et par où ces jeunes gens se séparent de leur initiateur » : « ils ne font pas de l'art politique. Ils s'en tiennent au spectacle de la vie, qui leur suffit amplement et qui a par soi-même une action morale bien assez haute sans qu'il soit nécessaire de le disposer en vertu de telle ou telle intention socialiste¹⁶⁹ ». Ce constat est également valable pour Degas qui ne

166 Jean-Paul BOUILLON, « L'impossible Degas », dans *Degas, op. cit.*, p. 9.

167 Louis LEROY, *Physionomies Parisiennes. Artistes et rapins*, Paris, A. Le Chevalier, 1868, p. 59-63.

168 Théophile GAUTIER, « Le Salon de 1868 », *Le Moniteur universel*, 11 mai 1868, p. 1-2. Gautier évoque *L'aumône d'un mendiant*, à Ornans de Courbet et *Navires sortant des jetées du Havre* de Monet.

169 Ernest CHESNEAU, « Salon de 1868. III. La jeune école française », *Le Constitutionnel*, 16 juin 1868, p. 1.

s'aventure pas sur le terrain politique : si Manet a peint l'*Exécution de Maximilien*, Degas a plutôt esthétisé les sujets réalistes lorsqu'il a exprimé sa vision du petit peuple parisien dans ses variations sur les blanchisseuses. En 1870, Burty a d'ailleurs identifié de manière perspicace ce qui sépare plastiquement les deux générations en évoquant *Scène d'été* de Bazille : « Il est évident que c'est là une déviation du réalisme, et que, tout en voulant rester aussi exacte dans l'aspect général, cette nouvelle école prétend être plus artiste par un choix de tons plus délicats, par l'absence des ombres bitumeuses, par une recherche plus loyale de la lumière telle qu'elle tombe du ciel dans la verte campagne¹⁷⁰. »

Au regard de ces constats, le drapeau réaliste apparaît équivoque pour qualifier l'art de Degas. Durant les années 1860, si le peintre est perçu comme un membre marginal de la jeune école, il n'est pas considéré comme un « réaliste » ou « naturaliste » mais comme un artiste singulier et poétique, qui montre des œuvres peu en accord avec les goûts du public. En effet, Degas ne cherchait pas ses principales références dans l'art personnel et militant de Courbet mais il s'est plutôt inspiré des compositions expressives de Daumier, de l'esthétique japonaise, des mises en page abstraites d'Ingres et des maîtres anciens. Il admire également le talent de Whistler¹⁷¹ (fig. 7) et, à cet égard, ses variations sur le blanc, qu'il s'agisse de blanchisseuses ou de danseuses, sa fusion des figures dans le décor et ses aplats colorés peuvent renvoyer à l'esthétisme whistlérien. Or, le peintre américain a rompu avec le réalisme de Courbet depuis 1867¹⁷². Tournant le dos aux jeux de texture et de pâtes, il s'est orienté vers une peinture fluide et subtile qui n'entretient plus avec la nature qu'un rapport lointain et distant. Après avoir été marqué par le modèle hollandais, à l'instar de Degas, il a dirigé ses recherches vers une analogie entre peinture et musique, dans un esthétisme qui lui appartient en propre. Influent, le modèle whistlérien ébranle alors le socle réaliste. Degas y est d'autant plus sensible qu'il découvre les dernières recherches de Whistler en octobre 1872, lors d'un bref séjour à Londres, alors qu'il est sur le chemin de La Nouvelle-Orléans¹⁷³.

170 Ph. BURTY, « Le Salon, X. Tableaux petits ou grands », *Le Rappel*, 15 juin 1870, p. 3.

171 Cf. Theodore REFF, « The Butterfly and the Old Ox », dans *Degas. The Artist's Mind*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976, rééd. Cambridge, Belknap Press, 1987, p. 15-36.

172 Lettre de J. McNeill Whistler à H. Fantin-Latour, septembre 1867, Ashington, Library of Congress, fonds Pennell.

173 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 19 novembre [1872], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 164-166.



Fig. 7 - James McNeill Whistler, *Harmonie en couleur chair et rouge*, [vers 1869], huile sur toile, 39,7 × 35,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Travaillant avec sa mémoire, Degas se rapproche au plus près du vrai par le faux et l'exagéré. En ce sens, il aurait pu faire siennes ces quelques lignes de Baudelaire qu'il lit attentivement à la fin des années 1860 : « Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistiquement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai¹⁷⁴ ». Pour ce faire, au lieu de planter son chevalet devant le motif, qu'il soit intérieur ou extérieur, Degas poursuit la lente et savante fabrication de ses œuvres, basée sur le dessin, les études de figures et leur patient assemblage dans des compositions complexes. En somme, sa lente élaboration d'un réel imaginaire autour de quelques mondes qui lui appartiennent en propre. En février 1874, Edmond de Goncourt saisit avec justesse cette fusion entre observation et imagination lorsqu'il visite l'atelier de Degas :

« Hier, j'ai passé ma journée dans l'atelier d'un peintre bizarre, du nom de Degas. Après beaucoup de tentatives, d'essais, de pointes poussées dans tous les sens, il s'est énamouré du moderne; et dans le moderne il a jeté son dévolu sur les

174 Charles BAUDELAIRE, « Le Salon de 1859 », *Revue française*, 10 juin-20 juillet 1859, repris dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 338.

blanchisseuses et les danseuses. Au fond, le choix n'est pas si mauvais. C'est du blanc et du rose, de la chair de femme dans du linon et de la gaze, le plus charmant prétexte aux colorations blondes et tendres.

Il nous met sous les yeux, dans leurs poses et leurs raccourcis de grâce, des blanchisseuses, des blanchisseuses... parlant leur langue et nous expliquant techniquement le cou de fer appuyé, le coup de fer circulaire, etc.

Défilent ensuite les danseuses... [...] Et l'on a devant soi, surpris sur la nature, le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles-singes. Le peintre vous exhibe ses tableaux, commentant de temps en temps son explication par la mimique d'un développement chorégraphique, par l'imitation, selon l'expression des danseuses, d'une de leurs arabesques. Et c'est vraiment très amusant de le voir, sur le haut de ses pointes, les bras arrondis, mêler à l'esthétique du maître de danse l'esthétique du peintre, parlant du boueux tendre de Vélasquez et du silhouetteux de Mantegna¹⁷⁵. »

Aux antipodes du sens communément attribué au réalisme ou au naturalisme, Goncourt définit plutôt l'esthétique de Degas comme une quête du moderne et d'effets de réel, peints avec le regard d'un esthète, et il transcrit toute la complexité d'un artiste qui évoque son art tant par le corps que par les mots et un ancrage dans l'histoire de la peinture.

Les étiquettes « réaliste » et « naturaliste » posent également la question du rapport à la littérature. Dans les années 1850, la notion de réalisme a davantage été utilisée par les écrivains que par les peintres et, après la guerre, le « naturalisme » commence déjà à être associé à Zola et à son système critique basé sur le tempérament, l'art vrai et le rapport direct à la nature. Revendiquer cette étiquette revient à se placer sous la dépendance de la littérature et des théories scientistes de Zola. Or, Degas est un farouche défenseur de la liberté et l'idée d'un « mouvement » artistique qui serait arrimé aux thèses des littérateurs ne peut qu'entrer en contradiction avec son attachement à l'autonomie.

La notion de « mouvement » induit également une autre problématique, à savoir celle d'une unité stylistique au sein du regroupement constitué par la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes. L'époque valorise les drapeaux - Burty n'a-t-il pas inventé le « japonisme » en 1872? – et, Degas considère qu'il faut à Paris un « Salon réaliste » ou « naturaliste », bien

175 Edmond de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, rééd. Paris, Robert Lafont, collection Bouquins, 1989, à la date du 13 février 1874.

distinct du bazar étatique du Palais des Champs-Élysées. La catégorie « naturaliste » permet de dénommer l'évolution de certains peintres vers des sujets modernes et une pratique pleinairiste. Si elle est valorisée pour les paysagistes¹⁷⁶, elle n'est utilisée qu'avec réticence pour les autres genres. Son emploi contribue toutefois à ébranler la vieille hiérarchie des genres qui s'était imposée comme un modèle dominant pour structurer les comptes rendus de Salons. Cette catégorie ne renvoie cependant pas à un groupe d'artistes qui auraient adhéré peu ou prou aux discours déclaratifs des critiques. Il n'en demeure pas moins qu'à défaut d'un autre drapeau, Manet et ses disciples supposés sont qualifiés de « naturalistes » par des personnalités plus ou moins acquises à leur cause, telles que Zola, Théodore Duret, Chesneau ou Paul Alexis¹⁷⁷. Et cette nomination met l'accent sur ce qui réunit ces artistes. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Degas veut placer l'exposition indépendante sous la bannière du réalisme ou du naturalisme. Mais là encore, son dessein ne peut que se heurter au réel : la disparité des membres de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes invalide toute tentative d'appellation commune.

Lorsque Degas revendique le drapeau naturaliste ou réaliste, sa posture est donc fragile et incohérente pour des raisons tant individuelles que collectives, tant artistiques que médiatiques. Non seulement il s'expose aux mêmes apories définitoires que ses prédécesseurs mais il prend le risque d'être associé à la littérature. L'idée d'un « Salon réaliste » est également d'autant moins valable que Manet, considéré comme un chef de file, ne veut pas participer à l'exposition indépendante.

Aporie : l'absence/présence de Manet

Dès les premières discussions sur l'idée de créer une société d'artistes, un nom manque à l'appel : celui de Manet. Et à aucun moment ce dernier ne semble hésiter. En effet, dès avril 1873, il s'obstine à ne pas vouloir adhérer à l'association¹⁷⁸. Jusqu'à la veille de l'ouverture de la première exposition, sa présence

176 Georges LAFENESTRE, « Le Salon de 1869. L'art naturaliste », *Le Moniteur universel*, 22 juin 1869, p. 3-4.

177 Émile ZOLA, « Édouard Manet », *L'Événement illustré*, 10 mai 1868; Théodore DURET, « Le Salon. Les Naturalistes », *L'Électeur libre*, 12 mai 1870, p. 61-62; Paul ALEXIS, « Aux peintres et sculpteurs », *L'Avenir national*, 12 mai 1873, p. 2; E. C. [Ernest CHESNEAU], « Avertissement », in *Catalogue de Tableaux Modernes*, Hôtel Drouot, 13 janvier 1874, p. III-IV.

178 Lettre de C. Monet à C. Pissarro, Argenteuil, 22 avril 1873, dans WILDENSTEIN 1974, n° 64, p. 428.

est pourtant espérée et vaguement annoncée¹⁷⁹. L'espoir est d'autant plus fort que Manet essuie le refus de deux des trois tableaux qu'il a soumis au jury du Salon de 1874. De Nittis écrit alors à l'un de ses amis italiens :

« Manet n'a pas voulu appartenir à cette société, croyant pouvoir entrer définitivement dans la fourmée [mot en français dans le texte] officielle. Mais, pour sa bonne fortune, à lui aussi ont été refusées deux choses sur trois; maintenant on va voir ce qui va se passer, je n'ai aucun doute qu'il se décidera à exposer dans notre société¹⁸⁰ ».

Mais il n'en est rien : le peintre campe sur sa position et participe au Salon avec un seul tableau - *Le chemin de fer* (fig. 10) - et une aquarelle. Alors que Degas a rallié une partie des amis de Manet à la cause de l'exposition indépendante, la défection de ce dernier est un échec pour un homme qui cherche à rassembler et sans doute une déception sur le plan affectif. Degas est en effet lié à Manet par une profonde amitié et une estime sincère, teintée de rivalité, d'incompréhension et de tourments¹⁸¹. Depuis la fin des années 1860, les deux peintres se côtoient familièrement et ont de nombreux amis en commun, tels Stevens, les Morisot, Alphonse Hirsch, Félix Bracquemond, Edmond Duranty et le petit groupe du café Guerbois. Sensiblement du même âge et appartenant au même milieu, Manet et Degas ne cessent de dialoguer par tableaux interposés, tout en ayant une méthode de travail et un rapport aux maîtres anciens fort différents.

Diverses raisons ont été avancées pour expliquer le refus de Manet. Selon Edmond Bazire, il « aimait la lutte avec les adversaires avérés, et non l'encens dans les petits cénacles intimes. [...] Courir au-devant des faveurs du Salon, à quoi bon? objectaient les jeunes. Et, délaissé, Manet les affrontait. Lâcheur, prétendait-on. Lâcheur, non; lâché, oui¹⁸² ». Théodore Duret a déplacé la question sur le registre plastique : « Une première divergence s'était produite entre lui [Manet] et eux [les futurs impressionnistes], lorsqu'ils étaient allés s'établir à la campagne pour y peindre surtout en plein air, tandis qu'il restait à Paris,

179 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. Contre-Exposition », *La Semaine parisienne*, 26 mars 1874, p. 30; lettre d'E. Degas à F. Bracquemond, [Paris, 31 mars ou 6 avril 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 188-189.

180 Lettre de G. De Nittis à Adriano Cecioni, Paris, 5 avril 1874 (traduite de l'italien), dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 301-302.

181 ÉRIC DARRAGON, « Degas sans Manet », dans *Degas inédit, op. cit.*, p. 89-101; Laurence des CARS, Stéphane GUÉGAN, Isolde PLUDERMACHER (dir.), cat. exp. *Manet Degas*, Gallimard, musée d'Orsay, 2023.

182 Edmond BAZIRE, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 88-89.

pour y peindre dans son atelier et n'aller travailler qu'accessoirement en plein air. Maintenant une nouvelle divergence survenait, qui accentuait la première. Il allait continuer à exposer au Salon, les laissant exposer ailleurs¹⁸³. » Étienne Moreau-Nélaton a supposé une mésentente avec Cézanne : « Quant à Manet, il a préféré les aléas du Salon et les foudres du jury à cette guérilla en dehors des sphères officielles. Et puis, la compromission avec Cézanne lui répugnait. [...] L'élégant Parisien toisait avec mépris le rustre de Provence sans culture et sans distinction¹⁸⁴. » Georges Rivière a invoqué une raison plus institutionnelle : « Manet, qui tenait essentiellement au Salon officiel qu'il considérait comme le meilleur terrain de combat, ne voulut pas prendre part à une manifestation qui lui eût aliéné les sympathies du Jury officiel¹⁸⁵. » Jean-Paul Bouillon a également rappelé que Manet n'avait éprouvé que de l'amertume à la suite de l'expérience de la Société nationale des beaux-arts (1862-1865) de Louis Martinet, association qui connut une rapide débâcle, en raison du nombre insuffisant de cotisations, faute de public et d'un réel sentiment communautaire¹⁸⁶. Manet avait donc de nombreuses raisons d'être méfiant à l'égard d'une nouvelle Société. Toutefois, le projet de l'exposition indépendante n'implique pas de lien à un marchand et autorise une liberté qui aurait pu permettre à Manet de participer à la fois au Salon et à la première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes. Par ailleurs, Manet n'a eu aucune hésitation à montrer ses œuvres tant au Salon de Paris que dans les exhibitions de la Society of French Artists à Londres.

Pour expliquer son refus, il faut donc émettre des hypothèses multifactorielles qui renvoient à son rapport au Salon, à la conception de son rôle social, à son besoin de publicité et à la supposée unité du groupe du café Guerbois sur le plan esthétique. On peut tout d'abord constater que Manet n'avait aucune raison de vouloir participer à une exposition indépendante, contrairement à Degas et à Monet. Il tenait à ce grand théâtre qu'est le Salon, qui avait permis sa reconnaissance depuis 1861, et dans lequel il avait vaillamment combattu et suscité maints débats et polémiques. Et s'il a signé des pétitions à la fin de l'Empire, ce n'était pas pour demander la suppression du Salon mais la réforme du mode

¹⁸³ Théodore DURET, *Histoire des Peintres Impressionnistes. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906, p. 17.

¹⁸⁴ Étienne MOREAU-NÉLATON, *Manet raconté par lui-même*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁵ RIVIÈRE 1935, p. 43-44.

¹⁸⁶ Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 95.

d'élection du jury et des règles d'admission. À partir de 1872, en l'absence de Courbet, il est désormais le seul à incarner une ligne radicale et il n'a aucune raison de vouloir quitter cette scène dont il est désormais une figure centrale. Il ne peut donc pas avoir les mêmes motivations que Degas qui s'est heurté à une indifférence plus ou moins marquée. Par ailleurs, Manet avait vendu un nombre d'œuvres important depuis 1872 et Faure prenait désormais le relais de Durand-Ruel dans l'achat de ses tableaux¹⁸⁷. Pourquoi aurait-il intégré une Société disparate, créée de manière relativement chaotique, alors qu'il disposait déjà d'une scène sur laquelle il pouvait se montrer et qu'il n'avait pas de difficulté à vendre ses œuvres? Cette participation risquait de ruiner la réputation qu'il avait acquise lorsqu'il avait exposé *Le bon bock* au Salon de 1873, et Manet a toujours privilégié une stratégie individuelle. En 1867, à l'instar de Courbet, il avait organisé une exposition particulière, et il envisagera en 1878 un projet du même genre en imaginant une devise éloquente : « Il faut être mille ou seul¹⁸⁸ ».

Manet éprouvait le besoin d'exister seul dans un régime médiatique qu'il prenait plaisir à utiliser. Ainsi, lorsqu'il apprend en avril 1874 le refus de deux de ses œuvres par le jury du Salon, il sollicite ses amis écrivains et critiques pour communiquer sur l'événement. Éric Darragon souligne d'ailleurs qu'au moment du Salon de 1874 « Manet se trouve très exactement dans la situation qu'il a voulu créer » : à la fois refusé et admis, il « fait figure de victime » et « il préfère rester soumis au jugement du public et de la presse plutôt que de définir autour de sa peinture un espace réservé. Le débat avec Degas tourne autour de ce principe : il ne pense pas que l'affirmation de la peinture réaliste implique un Salon réaliste. L'argumentation contraire, défendue par Degas, considère l'élément polémique comme un phénomène sans conséquence positive. Pour Manet, au contraire, l'affrontement esthétique fait partie de l'œuvre de façon décisive¹⁸⁹ ». Éric Darragon accorde également du crédit à la raison invoquée par Moreau-Nélaton : les « réticences de Manet tenaient aussi à l'idée sociale qu'il se faisait de son rôle de peintre et les réserves exprimées çà et là à l'égard de Cézanne montrent qu'il redoutait d'être pris dans une image de peintre bohème et excentrique¹⁹⁰ ». Pour le peintre, la bataille est donc à mener à l'extérieur du

187 Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie*, Paris, Fayard, 1989, p. 230.

188 Edmond BAZIRE, *Manet, op. cit.*, p. 102-103.

189 Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie, op. cit.*, p. 234-235.

190 *Ibid.*, p. 235.

groupe, au Salon, alors que Degas considère que « le mouvement réaliste n'a plus besoin de lutter avec d'autres¹⁹¹ ».

Par ailleurs, à l'aube des années 1870, le groupe n'est pas aussi uni qu'on pourrait le croire et il est traversé par des courants contraires. Certains perçoivent d'ailleurs ce qui sépare Manet de ses disciples supposés. En 1868, Chesneau fait cette remarque : « On me dit que M. Manet lui-même auprès d'un groupe de jeunes gens passe déjà pour un timide, un classique à perruque, et que nous n'avons rien vu de l'art de l'avenir¹⁹² », tout en concédant qu'il a des « admirateurs sincères ». De même, en janvier 1874, Fantin-Latour voit dans ces « jeunes gens » des disciples indignes et déplore que Manet ait « des imitateurs qui lui font du tort ». Il ajoute : Monet, Pissarro, Sisley et d'autres « font de la peinture si peu faite, si exagérée que c'est mauvais pour ces idées-là. Ils font des charges de lui, sans sa finesse et son naturel¹⁹³ ». Peignant encore avec la palette sombre des années réalistes, Fantin-Latour s'inquiète de voir Manet se laisser entraîner vers une esthétique qu'il réproche. Marqué par la guerre et les violences survenues lors de la Commune, il ne cesse de récriminer contre les « Communeux » et les « sales républicains¹⁹⁴ ». Fantin-Latour ne pouvait donc pas adhérer à la Société et, pour certains comme Degas, il a désormais « trop peu de goût, d'idées, et de variété », en dépit de son talent et de sa science¹⁹⁵.

Si Manet est perçu comme le chef de file d'un groupe dans la sphère publique de la réception, certains, dans le monde privé des ateliers, le distinguent nettement de ses émules. La question mérite donc d'être posée : était-il vraiment à la tête d'une école à l'esthétique bien définie ? Dans ses souvenirs, Armand Silvestre y répond par la négative lorsqu'il écrit : « Manet ne fut pas un chef d'école, - personne n'en avait moins que lui le tempérament, car je n'ai connu de nature plus exempte de solennité ; - mais, sans apprécier son influence, il est certain qu'elle fut considérable¹⁹⁶. » Et en contemplant les tableaux que Manet

191 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [Paris, 27 mars ou 3 avril 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 187.

192 Ernest CHESNEAU, « La jeune école », dans *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, p. 345.

193 Lettre d'H. Fantin-Latour à O. Scholderer, 25 janvier 1874, dans *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer (1858-1902)*, Mathilde Arnoux (éd.), Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, en ligne. **Abrégé comme suit : Corres. FANTIN-LATOURE, SCHOLDERER, ARNOUX éd. 2014.**

194 Lettre d'H. Fantin-Latour à O. Scholderer, [Paris], 1^{er} juillet 1871, *ibid.*

195 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 177-179.

196 Armand SILVESTRE, *Au pays des souvenirs. Mes maîtres et mes maîtresses*, op. cit., p. 160.

peint en plein air au sortir de la guerre, et en regardant les deux œuvres plus finies qu'il expose au Salon de 1873 – *Le bon bock* et *Le repos* (fig. 8, 9) –, on peut se demander quelle est l'esthétique de ce supposé chef d'école. Ses recherches semblent en effet refléter des tendances différenciées dans le groupe même.



Fig. 8 - Édouard Manet, *Le bon bock*, huile sur toile, 94,6 × 83,3 cm, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 9 - Édouard Manet, *Le repos* [*Portrait de Berthe Morisot*], huile sur toile, 150,2 × 114 cm, Providence, RISD Museum.

Parmi ces tendances figure la peinture en plein air pour laquelle Monet et ses amis ont montré la voie dès la fin des années 1860. Manet s'y essaie au

début de la décennie suivante¹⁹⁷ dans *Au jardin* ou lors de son séjour à Berck-sur-mer en 1873, lorsqu'il peint avec une palette claire et une touche vibrante et esquissée des œuvres comme *Sur la plage*, acquise par Henri Rouart à la fin de l'année 1873, et *Les Hirondelles*, vendue à Henri Hecht¹⁹⁸; Manet y privilégie une vision plus naturelle qu'auparavant, teintée de japonisme. À cette époque, le plein air est expérimenté par une grande partie des membres du groupe, et plus particulièrement par Berthe Morisot, aussi bien dans ses peintures que dans ses aquarelles, telles que *La Lecture* (fig. 20) ou *Cache-cache*¹⁹⁹. Même Degas y succombe lorsqu'il peint *Henri Valpinçon enfant avec sa gouvernante*, une *Femme assise dans un jardin*²⁰⁰ et *Aux courses en province* (fig. 13), mais il y renonce assez rapidement car ses yeux ne lui permettent pas de travailler en extérieur dans la forte lumière du plein jour. Par ailleurs, il demeure attaché à une méthode classique, fondée sur la mémoire et la composition en atelier. Au lendemain de son séjour à La Nouvelle-Orléans, lorsqu'il entreprend de peindre *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* (fig. 39), il s'oriente donc vers une autre direction que le plein air.

En revanche, *Le bon bock* de Manet renvoie à d'autres filiations qui unissent le peintre à la Hollande et à l'Espagne. Cependant, les maîtres hollandais sont interprétés différemment au sein du groupe : si Desboutin demeure fidèle à l'esthétique réaliste et à son admiration pour Rembrandt, Degas en retient d'autres éléments, notamment les compositions en profondeur et la texture fine et lisse des maîtres du Siècle d'or. Et ce n'est pas la seule direction dans laquelle s'orientent les peintres à cette époque, comme en témoigne *Le Repos* de Manet, qui relève d'une recherche différente, davantage orientée vers un esthétisme mélancolique et whistlérien. Dans une autre veine, Manet se rapproche de Degas lorsqu'il exécute *Bal masqué à l'Opéra*, qui fait écho aux mises en scène et aux figures tronquées du peintre des danseuses. En revanche, *Le chemin de fer* (fig. 10), le seul tableau de Manet qui sera exposé au Salon de 1874, renvoie à une synthèse personnelle : il allie le travail en plein air, réalisé dans le jardin de Hirsch, au japonisme et à une palette claire et sans clair-obscur, sur un motif

197 Atsushi MIURA, « Manet et le plein air sur les rivages de la Manche », dans Frédéric Cousin (dir.), *L'impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 175-185.

198 É. Manet, *Au jardin*, Shelburne Museum; *Sur la Plage* [1873], Paris, musée d'Orsay; *Les Hirondelles*, Zurich, Stiftung Sammlung E. G. Bührle.

199 B. Morisot, *Cache-cache*, [1873], collection privée.

200 E. Degas, *Henri Valpinçon enfant avec sa gouvernante*, [1870], collection privée; *Femme assise dans un jardin*, collection privée.

moderne dénué de contenu narratif. La recherche est avant tout formelle et elle saisit un moment suspendu, non loin de la gare Saint-Lazare.



Fig. 10 - Édouard Manet, *Le chemin de fer*, 1873, huile sur toile, 93,3 × 111,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

Au regard de ces constats, Manet est moins un chef d'école qu'une figure dominante, individualiste et influente qui sera une absence/présence dans l'histoire des expositions indépendantes. Si Manet n'y participe pas, ces expositions n'interrompent cependant pas son dialogue avec ses amis qui se retrouvent toujours au café de la Nouvelle Athènes et dans leurs ateliers. Mais, après cette sorte de schisme, les habitués du café font désormais face à deux groupes : d'un côté, Manet, Desboutin, Fantin-Latour et Guillemet, qui exposent au Salon; de l'autre, Degas, Bracquemond, Monet, Pissarro et leurs amis, qui ont fait le choix de l'exposition indépendante. Quant à Astruc, il participe aux deux manifestations. En ce sens, Degas ne parvient pas à organiser le « Salon réaliste » qu'il appelle de ses vœux au début de l'année 1874, et Manet continuera à jouer des tensions qui sont à l'œuvre dans le groupe.

Au seuil de l'année 1874, la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes apparaît comme un regroupement conjoncturel de personnalités qui ont des liens et des intérêts différenciés, et elle ne renvoie pas à un cercle précédemment formé sur la base d'une esthétique commune. À l'instar des expositions de la Society of French Artists, elle vise plutôt à proposer une solution alternative au Salon, qui a déçu bon nombre de peintres dans le contexte de l'après-guerre. L'histoire d'une société, qui aurait réuni des artistes révolutionnaires, à laquelle se seraient joints des « peintres du juste milieu » sous l'égide de Degas, relève donc du mythe : les vingt-deux fondateurs de l'association ne partagent pas le souhait de révéler une peinture avant-gardiste mais semblent s'être plutôt regroupés autour de motivations économiques et parfois politiques. Quant aux quinze artistes qui les ont rejoints en vue de l'exposition, ils appartiennent principalement au réseau de Degas, de Rouart, de Pissarro et au cercle du père Martin. En ce sens, leur implication a été décisive car elle permet à l'exposition d'advenir.

En devenant membre de cette société, Degas trouve une « place à son gré » : non seulement cette structure originale peut lui permettre l'exercice libéral de son métier auquel il aspire mais elle lui offre la possibilité de pouvoir enfin exister sur la scène artistique française alors qu'il a déjà recueilli un succès d'estime outre-Manche dans les expositions de la Society of French Artists. En revanche, son ambition de créer un « Salon réaliste » se solde par un échec partiel : elle induit une unité esthétique alors que les membres de la Société coopérative ne se sont pas regroupés autour de ce critère, et, pour faire sens, ce salon aurait nécessité la participation du chef de file présumé du mouvement, à savoir Manet.

UNE PREMIÈRE EXPOSITION

La première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes ouvre le 15 avril 1874 dans les anciens ateliers de Nadar au 35 boulevard des Capucines pour une durée d'un mois. En constituant un cadre resserré, cette manifestation modifie la perception des œuvres, insérées dans un ensemble inédit et présentées selon de nouvelles modalités; en instaurant des relations ou en bousculant des hiérarchies, l'accrochage produit un sens, qui n'est pas celui de la seule œuvre singulière. À la suite d'Elitza Dulguérova, on peut en effet considérer l'exposition collective comme un dispositif temporaire et conjoncturel, issu d'un espace de sociabilité et d'échange; le déploiement spatial, la dynamique collective et publique et la contingence temporelle lui confèrent une valeur d'événement qui conditionne la réception critique¹.

De fait, les membres de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes mettent en place un nouveau dispositif, conçu avec une part de rationalité et d'incertitude, qui permet de révéler un art original, éloigné de la production normative générée par le Salon. Initiant sa pratique de l'exposition indépendante, Degas y présente une sélection de peintures et de dessins qui n'avaient jamais été montrés auparavant à Paris, au milieu d'un ensemble plus large d'œuvres susceptible d'influer sur la perception de son art. À une époque où ce type de manifestation est rare, l'exposition est commentée par une poignée de critiques professionnels, généralement proches des artistes, disposés à se positionner comme leurs alliés et à accueillir favorablement leur initiative.

Sa réception a pourtant longtemps été réduite à une martyrologie dans laquelle les critiques auraient eu le mauvais rôle, accablant les peintres de sarcasmes et de commentaires dépréciatifs. La thèse de cette hostilité envers les « impressionnistes » s'est souvent appuyée sur le seul compte rendu satirique de Louis Leroy². L'analyse de la réception ne saurait pourtant se limiter à cet

1 Elitza DULGUEROVA, *Usages et utopies : l'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*, Dijon, les Presses du réel, 2015.

2 Louis LEROY, « L'Exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874, p. 79-80.

article et elle requiert de se fonder sur la totalité du corpus textuel identifié. Par ailleurs, tous les participants à l'exposition du boulevard des Capucines n'ont pas recueilli le même type d'appréciations. Pour preuve, Degas y connaît un succès distinct et singulier, exempt des réserves, voire de la désapprobation, attachées aux œuvres exposées par d'autres peintres.

La réception du nouveau dispositif constitué par l'exposition valorise non seulement l'expression individuelle mais prend également en compte une dynamique collective, qui ne renvoie pas nécessairement à l'ensemble des membres de la société coopérative. De fait, Degas n'est pas abordé dans sa seule singularité mais il est également appréhendé en tant que membre d'un petit groupe qui semble à l'origine d'une esthétique nouvelle. Si cette esthétique est en grande partie préexistante à l'événement, comme l'ont montré Henri Loyrette et Gary Tinterow³, elle n'apparaît cependant en tant que phénomène nouveau et passablement conjoncturel qu'en 1874. Pour expliquer ce phénomène, il convient d'insister sur les modes perceptifs propres à la période, sur les horizons d'attente de certains critiques et sur leur approche souvent politique. De manière plus générale, l'analyse de cette réception renvoie à la question de l'invention, qui ne figurait pourtant pas dans les statuts de la société coopérative : devant une peinture perçue comme nouvelle, certains critiques s'interrogent sur l'émergence d'une école et tentent de définir la manière inédite de certains artistes. Quelques-uns d'entre eux désignent les peintres les plus inventifs par les appellations d'« intransigeants » et d'« impressionnistes ». Dans sa valeur d'événement inattendu, dans la création d'un dispositif dont les règles ne sont pas fixées, la manifestation génère ainsi une nomination, voire une catégorisation, qui témoigne de la perception d'un art novateur. En ce sens, l'exposition initie un processus d'innovation, entendu comme la mise sur le marché et l'intégration dans un milieu social d'un ensemble de nouveautés⁴.

Dans ce cadre, la question de la nouvelle identité à la fois individuelle et collective de Degas se trouve alors posée. Sur le plan interprétatif, cette identité ne se constitue pas seulement au moment de l'exposition mais elle se développe durant les années 1874-1875. Toute exposition ne saurait en effet être appréhendée dans sa seule singularité événementielle, ainsi que l'a noté Jérôme Glicenstein, et son effet se situe dans une temporalité plus large que

3 Cf. Henri LOYRETTE, Gary TINTEROW (dir.), cat. exp. *Impressionnisme. Les origines (1859-1869)*, Paris, RMN, 1994.

4 Norbert ALTER, *L'innovation ordinaire*, 6^e édition, Quadrige, Presses Universitaires de France, 2017, p. 11.

sa durée. Dans son intertextualité, elle génère des relations externes car elle est susceptible d'influer sur la réception d'événements ultérieurs⁵. Ce faisant, l'exposition déséquilibre fortement la configuration hiérarchique qui avait érigé Manet au rang de chef de file d'un petit groupe d'artistes comprenant Degas. Et contrairement à l'espoir de ce dernier qui avait voulu y voir un « Salon réaliste », elle n'aboutit ni à la solidarité ni à l'union des exposants.

Un dispositif novateur qui valorise un art original et expérimental

Si l'exposition de 1874 donne enfin à Degas la liberté de montrer l'étendue de ses recherches à Paris, si elle correspond indéniablement à une césure dans sa carrière, elle se distingue également comme une manifestation collective fondatrice, éminemment originale sur la scène artistique parisienne.

Dans la logique de sa genèse, les organisateurs ont opté pour le titre de *Première exposition* de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes (fig. 15). Si ce titre a peut-être suscité des débats – Renoir aurait redouté qu'on puisse parler d'une école⁶ –, il s'accorde rationnellement avec les statuts de la structure organisatrice, à savoir une coopérative qui n'a pas pour but de promouvoir l'invention.

L'événement réunit trente artistes et 165 œuvres – d'après le livret – auxquelles il convient d'ajouter une ou plusieurs toiles de la comtesse de Luchaire, selon le témoignage de Marie-Amélie Chartroule⁷. À destination du public, les organisateurs ont créé un ensemble diversifié de supports de communication, qui se déploient de la rue aux espaces d'exposition. Sur le boulevard des Capucines, au centre d'un quartier emblématique du Paris moderne, transformé au temps de l'Empire⁸, une « petite tente marquise en toile verte⁹ » « à franges rouges¹⁰ » signale l'entrée de la manifestation et, au premier étage, un « faisceau de drapeaux¹¹ » guide le visiteur vers les salons des deux niveaux supérieurs où sont

5 Jérôme GLICENSTEIN, *L'art, une histoire d'expositions*, op. cit., p. 105.

6 Ambroise VOLLARD, *Renoir*, Paris, G. Crès, 1920, p. 64-65.

7 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Exposition du boulevard des Capucines », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1874, p. 311.

8 Cf. François BLANCHETIÈRE, « Le nouveau quartier de l'Opéra en 1874 », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 56-61.

9 N. s., « De tout un peu », *Le Soir*, 18 avril 1874, p. 2-3.

10 Léon GUILLET, « Lettres de Paris », *Le Phare de la Loire*, 19 avril 1874, p. 1.

11 N. s., « De tout un peu », *Le Soir*, 18 avril 1874, p. 2-3.

accrochées les œuvres¹². Accessible par un tourniquet et moyennant un prix d'entrée d'un franc, l'exposition est ouverte durant la journée et le soir, grâce à l'éclairage au gaz, « une innovation¹³ » à Paris, alors que cet éclairage est déjà courant en Angleterre. L'idée de faire payer pour voir de la peinture n'est pas nouvelle et ce principe s'est répandu sous l'Empire : le Salon des artistes vivants est devenu payant en 1857, le produit des entrées étant consacré à l'acquisition d'œuvres exposées¹⁴, et en 1874 le billet était d'un franc, sauf le dimanche et le jeudi, jours de gratuité.

Réparties dans six salons sur deux étages¹⁵, les œuvres donnent à voir une coexistence inédite de diverses techniques (huiles, aquarelles, pastels, dessins, gravures, sculptures, émaux). En ce sens, cet ensemble est fort différent de ce que les amateurs ont pu voir au Salon. Comme le précise le règlement de l'exposition, adopté par l'Assemblée générale du 24 février 1874 et publié dans *Le Progrès du Vexin*, reproduit ci-après, les organisateurs ont d'abord envisagé une série de prescriptions qui étaient proches de celles du Salon mais qui ont ensuite été abandonnées au profit d'une exposition plus libre, faisant fi de l'envoi d'un nombre limité d'œuvres par artiste. En s'adaptant empiriquement aux anciens ateliers de Nadar, les organisateurs ont donc rompu avec la disposition par sections et le strict contingentement des œuvres propre au Salon.

12 Sur l'aménagement de l'exposition et sa reconstitution, cf. Hubert NAUDEIX, Sylvie PATRY, Anne ROBBINS, « Chez Nadar », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 62-63; *Un soir avec les impressionnistes*, Paris 1874, expédition immersive en réalité virtuelle, Paris, musée d'Orsay, 26 mars-11 août 2024, coproduite par EXCURIO - GEDEON Expériences et le musée d'Orsay.

13 N. s. [Philippe BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

14 Jérôme POGGI, « Peinture à voir versus peinture à vendre : l'exposition payante comme alternative à la marchandisation de l'œuvre d'art sous le Second Empire », *Arts et Sociétés*, Centre d'histoire de Sciences Po, n° 8-1, séminaire du 19 janvier 2006, en ligne.

15 Léon de Lora [Alexandre POTHEY], « Petites Nouvelles artistiques. Exposition libre de peintres », *Le Gaulois*, 18 avril 1874, p. 3; Armand SILVESTRE, « Chronique des beaux-arts. Physiologie du refusé. L'Exposition des révoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, p. 2-3.

Règlement de l'exposition, reproduit dans : A. Bégin, « Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. », *Le Progrès du Vexin*, 2 mai 1874, p. 2-3.

« Voici le règlement d'exposition adopté par l'assemblée générale du 24 février 1874 :

Article premier. - Une exposition de peinture, sculpture, gravure et lithographie aura lieu du 15 avril au 15 mai 1874, boulevard des Capucines, 35, à Paris.

Art. 2. - Sont admises à l'Exposition les œuvres des trois genres indiqués ci-après :

1. Peintures, dessins, aquarelles, pastels, émaux et miniatures;
2. Sculpture, gravure en médaille;
3. Gravure et lithographie.

Les artistes (associés) ne pourront envoyer à l'Exposition que deux ouvrages des trois genres ci-dessous désignés, mais un troisième sera également reçu si la capacité du local le permet.

Ne pourront être présentées les copies, sauf celles exécutées dans un genre différent.

Toute œuvre devra être signée.

Tout tableau encadré.

Art. 3. - Chaque artiste, en faisant déposer ses œuvres, devra en même temps faire remettre une note signée de lui indiquant son nom, son adresse, le titre des ouvrages présentés et le prix qu'il en demande, s'il est à vendre.

Art. 4. - Dès que les ouvrages auront été enregistrés, nul ne sera admis à les retoucher.

Art. 5. - Nul objet exposé ne pourra être retiré avant la clôture de l'Exposition.

Les ouvrages exposés devront être retirés dans les cinq jours qui suivront la clôture.

Placement

Art. 6. - Le placement des ouvrages sera fait par les soins du conseil d'administration.

Les petits tableaux seront sur la cymaise [sic], et les plus grands au-dessus.

Dans aucun cas, il n'y aura pas plus de deux rangées de tableaux.

Pour pouvoir utiliser le mieux possible le local dont nous disposons, composé de salles d'inégale grandeur, les statuts seront modifiés comme suit :

A la réception, les tableaux seront classés par lots de grandeur semblable et numérotés. Le conseil d'administration réuni désignera les dimensions convenables à chaque salle et à chaque panneau. Pour le placement, la dimension étant désignée, on tirera au sort dans le lot de cette grandeur sans s'inquiéter de l'œuvre ni de la signature, et le numéro tiré sera mis à la place indiquée.

Trois jours avant l'ouverture de l'Exposition, les artistes pourront se rendre compte du placement et échanger leur tableau avec celui d'un autre associé dont l'œuvre serait de même grandeur. Après l'ouverture de l'Exposition nulle réclamation ne sera admise.

Messieurs les sculpteurs auront l'obligeance de venir eux-mêmes aider au placement de leurs œuvres.

Art. 7. - Les ouvrages devront être déposés dans le local de l'Exposition le cinq et le six avril, de une heure à quatre heures de l'après-midi.

Art. 8. - L'Exposition sera ouverte tous les jours, de dix heures du matin à cinq heures du soir.

Le droit d'entrée sera de 1 fr.

Les associés recevront une carte d'entrée personnelle, valable pour toute la durée de l'Exposition.

Les tableaux qui pourraient être vendus pendant la durée de l'Exposition paieront un droit de 10 pour o/o [sic] sur leur prix de vente. »

Pour chaque artiste, la participation à l'exposition requiert de sélectionner des œuvres puis d'en dresser la liste en vue du catalogue et enfin de les transporter dans leur lieu de monstration. Comme en témoigne le cas de Degas, ces différentes étapes se conjuguent avec une part d'incertitude propre au travail créateur¹⁶ et il n'y a pas nécessairement de concordance entre la liste imprimée, matérialisation de la sélection escomptée, et l'ensemble des œuvres effectivement présentées.

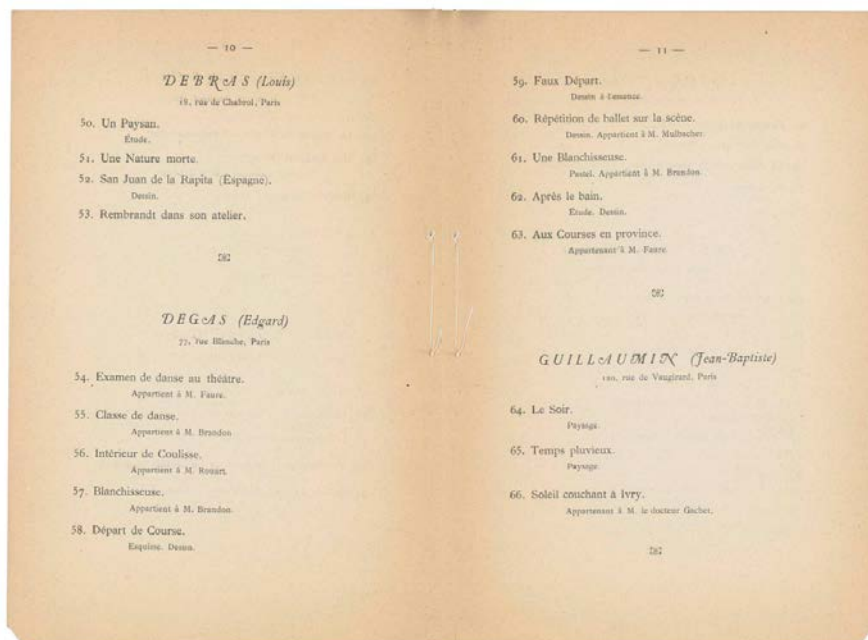


Fig. 11 - Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., *Première Exposition*, 1874, 35, Boulevard des Capucines, Catalogue, Paris, Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue Lafayette, 1874, p. 10-11.

Pour le catalogue, Degas a dressé une liste de dix œuvres (fig. 11) dont trois seulement semblent être à vendre¹⁷, les autres étant prêtées par quatre col-

¹⁶ Cf. Pierre-Michel MENDER, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertitude*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

¹⁷ Si l'on se fie à une première version du catalogue provenant des archives Burty, sur laquelle sont indiqués les prix des œuvres, seul un dessin de Degas titré « Après le bain, étude » (n° 62) est à vendre au prix de 800 francs (Anne DISTEL, « Un document impressionniste : la première version du catalogue de l'exposition de la société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc... Paris, 1874 », dans Ségolène Le Men, Félicie Faizand de Maupéou (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022, p. 116-133).

lectionneurs. Toujours guidé par la méthode classique, il élabore longuement chacune de ses toiles et, à l'aube de l'année 1874, il ne possède guère de stock dans lequel puiser, d'autant plus que les œuvres exposées à Londres ont presque toutes été vendues à Jean-Baptiste Faure et qu'il lui faut honorer le contrat passé avec ce dernier. Degas présente trois tableaux et un « dessin » sur le thème de la danse, dont deux sont aujourd'hui identifiés¹⁸ : *Classe de danse* (fig. 12), propriété d'Édouard Brandon, et *Répétition de ballet sur la scène* (fig. 17) de la collection Gustave Mühlbacher. *Intérieur de Coullisse*, tableau appartenant à Rouart, a malheureusement été détruit et on peut seulement l'imaginer d'après quelques descriptions¹⁹. Quant à *Examen de danse au théâtre*, mentionné comme détenu par Faure, il n'est vraisemblablement pas exposé²⁰. Figurent également dans le catalogue deux œuvres titrées « Blanchisseuse », prêtées par Brandon. L'une d'elles a été associée au grand pastel représentant une repasseuse, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay²¹ (fig. 14). L'autre – vraisemblablement une peinture – a été rapprochée d'une peinture à l'essence, largement esquissée, et d'une œuvre d'un format plus modeste²².

Degas a également sélectionné trois scènes hippiques, parmi lesquelles *Aux Courses en province* (fig. 13), déjà exposée à Londres en 1872-1873 et acquise par Faure. Les autres sont des « dessins » – les seules œuvres à vendre – mentionnés par quatre critiques²³, dont certaines descriptions pourraient plus ou moins

18 Gary TINTEROW et Anne M. P. NORTON, « Degas aux expositions «impressionnistes» », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 291-293 (abrégé comme suit : TINTEROW, NORTON 1989); BERSON 1996-II, p. 7.

19 Par Léon de Lora [Alexandre Pothey], Jean Prouvaire et Frederick Wedmore. Cf. BERSON 1996-I, p. 27, 34-35; Ed. LILLEY, « A rediscovered English review of the 1874 Impressionist exhibition », *The Burlington Magazine*, décembre 2012, p. 843-845.

20 L'œuvre est citée par quelques critiques, notamment Carjat et Wedmore, mais ce dernier semble plutôt faire référence à *Classe de danse*.

21 Alexandre Pothey écrit à propos de cette œuvre : « Un pastel très robuste et très franc représentant une blanchisseuse » (Léon de Lora [Alexandre POTHEY], « Petites Nouvelles artistiques. Exposition libre de peintres », *Le Gaulois*, 18 avril 1874, p. 3).

22 TINTEROW, NORTON 1989, p. 292. E. Degas, *La Repasseuse à contre-jour*, peinture à l'essence sur toile, 46,5 × 56,5 cm, Avignon, Musée Angladon; *La Repasseuse* [vers 1873], huile sur toile, 24,9 × 19,2 cm, Pasadena, Norton Simon Museum. Cf. Britany SALSBUURY, « Degas and the Laundress », dans Britany Salsbury (dir.), cat. exp. *Degas and the Laundress: Women, Work and Impressionism*, The Cleveland Museum of Art, 2023, p. 3.

23 F. de Gantès, Léon de Lora [Alexandre Pothey] et Philippe Burty (*La République française*, 25 avril 1874) (BERSON 1996-I, p. 23, 27, 37); *Le Phare de la Loire*, 18 avril 1874.



Fig. 12 - Edgar Degas, *Classe de danse*, [vers 1871], huile sur bois, 19,7 x 27 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 13 - Edgar Degas, *Aux Courses en province*, [vers 1872], huile sur toile, 36,5 x 55,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

correspondre à la composition du *Défilé*²⁴. Enfin, Degas envisageait de montrer une étude dessinée titrée *Après le bain* mais cette étude n'est pas évoquée dans les comptes rendus. Il semblerait donc qu'elle n'ait pas été achevée à temps pour l'exposition. Les sujets se rapportent aux mondes de l'artiste, ceux de

24 E. Degas, *Le Défilé*, huile sur papier marouflé sur toile, 46 x 61 cm, Paris, musée d'Orsay. Deux commentaires correspondent à la composition de cette œuvre : Degas « nous transporte sur les hippodromes, et nous montre les chevaux au départ, attendant le signal avec une impatience contenue par leurs jockeys grêles et nerveux » (F. de GANTÈS, « Courrier artistique. L'Exposition du boulevard », *La Semaine parisienne*, 23 avril 1874, p. 63-64) ; « Il sait voir et faire voir une course, les jockeys soudés à leur selle, la foule passionnée, les chevaux au départ. » (N. s. [Philippe BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2). Gary Tinterow et Anne Norton ont émis l'hypothèse selon laquelle *Faux Départ. Dessin à l'essence* est peut-être *Le Défilé*, acquis par J.-B. Faure en février 1874 (TINTEROW, NORTON 1989, p. 292) mais les critiques n'évoquent pas d'œuvres colorées et cette scène de course n'est pas indiquée comme appartenant à Faure.

l'Opéra, des courses et de la vie quotidienne parisienne et, à l'exception des blanchisseuses, ils ne s'inscrivent pas dans les thématiques réalistes.



Fig. 14 - Edgar Degas, *Une Blanchisseuse*. Pastel [*La repasseuse*], fusain, craie blanche et pastel sur papier, 74 × 61 cm, Paris, musée d'Orsay.

S'il s'avère difficile de cerner précisément les envois de Degas, on peut toutefois constater que la liste qui figure dans le catalogue est constituée de quatre œuvres qualifiées de « dessins » qui sont, dans certains cas, de formats plus importants que les tableaux (**fig. 17**). Le dessin est défini comme une « représentation, sur une surface, de la forme et non de la couleur des objets²⁵ » et il renvoie à un travail sur les valeurs ou, pour reprendre la formule de Bracquemond, au

25 « Dessin », dans Pierre Larousse (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 6, Paris, 1870, p. 593.

« moyen artificiel d'inscrire et d'imiter la lumière naturelle²⁶ ». Ernest Chesneau précise d'ailleurs que la couleur de Degas est en général « un peu sourde », à l'exception du « petit tableau » *Aux courses en province*²⁷ (fig. 13). Ces « dessins », qui sont, semble-t-il, ses œuvres les plus récentes, témoignent de sa volonté de varier ses manières ; en ce sens, l'artiste se positionne comme un chercheur dont l'activité est orientée vers l'expérimentation. Déjà, en 1872, lorsqu'il envoie à Londres *Foyer de la danse à l'Opéra* (fig. 4), il précise à Deschamps qu'il voulait « y joindre deux autres choses un peu vaporeuses²⁸ ». Quelques mois plus tard, il écrit dans une lettre adressée à Tissot : « Peignez-vous des natures de diverses formes. Je crois que nous aimons trop le demi plein mince. Je me fais ce sermon là souvent et je vous l'envoie²⁹. » Le « dessin » titré *Répétition de ballet sur la scène* (fig. 17) est indéniablement d'une manière plus « vaporeuse » et moins lisse que *Classe de danse* et *Aux Courses en province* (fig. 12, 13), deux petits formats à l'huile sur panneau et sur toile. Ces deux œuvres au fini précieux sont en effet tout autres : elles ne peuvent être contemplées que de près par celui ou celle qui entre dans ces espaces fictionnels, donnant l'impression d'instantanés suspendus. Elles ont été peintes quelques années plus tôt et elles renvoient à une hybridation de modèles différenciés, ceux de la tradition nordique, du XVIII^e siècle français et de l'illustré. Degas a peut-être abandonné la peinture de ces petits formats en raison de sa mauvaise vue pour privilégier des « dessins » exécutés avec une matière fluide sur des supports plus grands. Il a ainsi réalisé *Répétition de ballet sur la scène*, œuvre non colorée, et *Départ de Course*, qualifié d'esquisse et de dessin sur le catalogue, qui était peut-être une huile sur toile ou sur papier, sur laquelle seules les valeurs étaient indiquées.

Cette petite dizaine d'œuvres est sans précédent dans une exposition parisienne. Certes, les amateurs de l'Hôtel Drouot ont eu la possibilité de découvrir le tableau *La Tribune des courses, à Longchamps* (fig. 5), passé dans la première vente Hoschedé en janvier 1874 et acquis par Rouart à la plus haute enchère de

26 Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier, 1885, p. 163.

27 Ernest CHESNEAU, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2, repris dans *Le Soir*, 7 mai 1874, p. 3.

28 Lettre d'E. Degas à Charles Deschamps, [Paris, juillet 1872], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 157.

29 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], *ibid.*, p. 177-179. Selon Th. Reff, le « demi-plein mince » renvoie à une peinture liquide appliquée en fine couche pour avoir une surface lisse.

1100 francs³⁰. Auparavant, ils avaient pu contempler deux gravures réalisées d'après *Avant la course* et *Foyer de la danse à l'Opéra*, publiées dans le *Recueil d'estampes, gravées à l'eau forte* de la galerie Durand-Ruel en 1873³¹. Mais, preuve que la réputation de Degas était encore à faire, Armand Silvestre ne l'a pas mentionné dans sa préface au recueil. Peu avant l'exposition, Edmond de Goncourt a visité l'atelier de l'artiste³² et il a pu en parler autour de lui, mais l'art de Degas se trouvait alors connu de cercles d'amateurs restreints. Par ailleurs, ses œuvres n'ont été montrées qu'au milieu de grands ensembles éclectiques de peintures, au Salon et dans les expositions londoniennes.

Du singulier au collectif, les artistes sont réunis grâce à l'accrochage qui est aéré, soigné et conforme aux vœux exprimés par Degas en 1870³³. Ce dernier applique d'ailleurs dès 1874 son droit à varier ses envois au cours même de l'exposition et on peut supposer qu'il accroche *Aux courses en province* à la fin avril car le tableau n'est remarqué que par quelques critiques qui publient leurs comptes rendus tardivement³⁴. Les artistes n'ont pas pu choisir leur emplacement et c'est un tirage au sort qui a plus ou moins décidé de la répartition des œuvres dans les différentes salles³⁵. Ce tirage au sort est favorable à Degas car ses tableaux *Intérieur de Coullisse* et *Classe de danse* sont placés dans le premier salon³⁶.

Plus généralement, cet accrochage favorise une intimité propre aux espaces privés, ainsi que Martha Ward l'a largement démontré³⁷. Philippe Burty et Alexandre Pothey insistent sur cette spécificité : les œuvres reçoivent « le jour

30 E. Degas, « La Tribune des courses, à Longchamps » (32 × 40 cm) (*Catalogue de Tableaux Modernes*, Hôtel Drouot, 13 janvier 1874, n° 18).

31 Galerie Durand-Ruel. *Recueil d'estampes, gravées à l'eau forte*, préface par Armand Silvestre, Paris, Maisons Durand-Ruel, 1873, Cinquième livraison, n° 45 (*Avant la Course*) et Douzième livraison, n° 113 (*Foyer de la danse à l'Opéra*).

32 Edmond de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., à la date du 13 février 1874.

33 Sur l'organisation de l'exposition et l'accrochage, cf. Anne ROBBINS, « Annoncer, accrocher, accueillir », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 134-139.

34 Étienne CARIAT, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 27 avril 1874, p. 3; Ernest CHESNEAU, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2.

35 Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., *Première exposition*, Catalogue, 1874, p. 2.

36 N. s. [Philippe BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

37 Martha WARD, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », op. cit., p. 602-604.

de côté, comme dans les appartements³⁸ » et elles sont présentées « dans les mêmes conditions que dans un atelier³⁹ », « ce qui facilite les appréciations des connaisseurs⁴⁰ ».

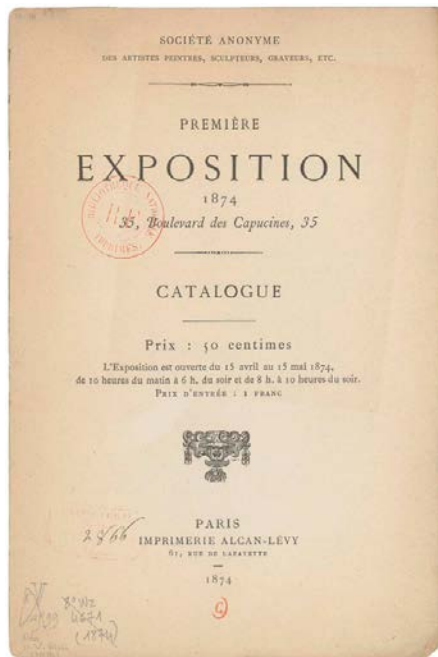


Fig. 15 - Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., *Première exposition*, 1874, 35, Boulevard des Capucines, Paris, Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue Lafayette, 1874.

De même que l'accrochage, le catalogue (fig. 11, 15) réunit les artistes, perçus collectivement, tout en les valorisant individuellement car il n'est structuré que par les noms des exposants. Vendu à 50 centimes, il donne les titres des œuvres par artiste du fait qu'il n'y a pas à cette époque de cartels explicatifs mais seulement des numéros⁴¹. La qualification précise des techniques des œuvres et de leur éventuel statut préparatoire annonce d'emblée la revendication d'un droit à l'expression individuelle et à l'expérience⁴². En ce sens, ces titres ne décrivent pas seulement un sujet mais ils mettent également l'accent sur le faire artistique et le contexte créatif de l'atelier. Ainsi, Cézanne expose « Une moderne Olympia », désignée comme une « esquisse », Monet, un ensemble de sept « croquis »

au pastel, Brandon, un carton préparatoire au fusain et Renoir, un « croquis » au pastel⁴³. Berthe Morisot et Eugène Boudin montrent principalement des aquarelles et des pastels. De même, Zacharie Astruc et Ludovic Lepic sont

38 N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.

39 Philippe BURTY, « The Paris Exhibitions. Les Impressionnistes », *The Academy*, 30 mai 1874, p. 616.

40 Léon de Lora [Alexandre POTHEY], « Petites Nouvelles artistiques. Exposition libre de peintres », *Le Gaulois*, 18 avril 1874, p. 3.

41 Marianne JAKOBI, *Gauguin-Signac. La genèse du titre contemporain*, Paris, CNRS, 2015, p. 35.

42 John HOUSE, « Sketch and Finished Painting », dans *Impressionism: Paint and Politics*, op. cit., p. 45-69.

43 Pour des hypothèses sur l'identification des œuvres montrées à la *Première exposition*, nous renvoyons à BERSON 1996-II, p. 3-13; Sylvie PATRY, Anne ROBBINS (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 262-267.

particulièrement représentés par des aquarelles, et le second précise même pour l'une d'entre elles : « La Pêche. Étude en pleine mer ». En revanche, Pissarro et Sisley n'ont sélectionné que des huiles. Félix Bracquemond se distingue par un envoi important d'eaux-fortes, originales et d'interprétation d'après Ingres ou Manet⁴⁴. Il donne à voir toute l'étendue de ses recherches formelles et de sa maîtrise technique dans la gravure à l'acide, mêlée à l'aquatinte ou à la pointe sèche. Quant à Auguste Ottin, il décline toute la pluralité technique de la sculpture en exposant un groupe en marbre, des réductions en bronze, des terres cuites et des plâtres. Enfin, Alfred Meyer se distingue par ses émaux originaux ou d'interprétation. Si ces qualifications techniques sont déjà en usage dans les livrets du Salon, les œuvres y sont toutefois rigoureusement classées dans des rubriques prédéfinies, dans lesquelles les mots « croquis » et « esquisse » sont quasiment bannis. D'emblée, le catalogue de l'exposition marque donc une rupture par cet éclatement des frontières techniques et l'apparition de termes qui renvoient non pas à l'espace public mais à l'atelier.

Cette apparente confusion est visible dans les œuvres mêmes : Monet montre deux grandes huiles à la facture esquissée, sans pour autant les avoir qualifiées comme telles (fig. 19). Ce choix n'est pas totalement nouveau pour les « curieux » comme Ernest Chesneau qui avait vu en 1873 « chez Durand-Ruel, des paysages [de Monet] d'une audace de ton incroyable » ; « ce ne sont que des pochades peintes d'une brosse alerte et sommaire par un homme qui voit juste⁴⁵ », avait-il précisé. Outre une nature morte de fleurs assez classique, Renoir expose une *Danseuse* (fig. 18) et une *Parisienne*, portraiturees en pied sur des fonds sommaires, peintes dans un style lâché et vaporeux, ainsi que *La Loge* (fig. 16) et des *Moissonneurs*, largement esquissés. Ces envois se différencient de ses œuvres vues au Salon avant la guerre. Quant à Berthe Morisot, elle donne à voir des huiles peintes comme des aquarelles (fig. 20), au grand dam de son ancien professeur, Joseph Guichard⁴⁶. Cet ensemble tranche également avec ce que les visiteurs du Salon ont pu voir de ses œuvres de 1868 à 1873. Si tous ces artistes affirment leur droit à l'expérience, au-delà des cloisonnements techniques

44 Sur cet envoi, cf. Jean-Paul BOUILLON, « L'estampe impressionniste, chronique bibliographique », *op. cit.*, p. 73.

45 Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 11 mai 1873, p. 2.

46 Lettre de Joseph Guichard à Mme Edmé Morisot, [après le 15 avril 1874], dans *Corres. MORISOT*, Rouart éd. 1950, p. 76.

et en opposition à une certaine orthodoxie académique, ils se différencient néanmoins par leurs méthodes de travail et l'effet esthétique de leurs œuvres.



Fig. 16 - Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80 × 63,5 cm, Londres, The Courtauld.

Pour ce qui est des titres, Degas se distingue par des dénominations intégrant un moment – un « départ » ou un « faux départ », un « examen de danse » ou une « répétition » –, associé à une localisation relativement précise (« au théâtre », « coulisse », « sur la scène », les « courses en province »), ainsi que des types (« blanchisseuse »). Ses fictions picturales sont donc ancrées dans des fragments de réel spatio-temporels et une typologie, par définition à la fois vraie et fausse. De manière plus générale, les titres marquent une rupture, à savoir celle d'un détachement avec le modèle littéraire, associé à un récit ou à un texte précis : à quelques exceptions près (Brandon, Meyer, Ottin), il n'est en effet nullement question de peinture ni de sculpture d'histoire et le paysage

domine largement. Remise en cause depuis quelques décennies, la hiérarchie des genres vole ainsi en éclats, plaçant les critiques devant l'impossibilité d'ordonner leurs comptes rendus selon ce type de classement. Généralement objectifs et descriptifs de lieux, d'objets ou de personnes, les titres ne comportent pas les notions subjectives de « vue » ou de « souvenir », à l'exception d'un tableau de Monet qualifié d'« impression, soleil levant », formulation donnée au dernier moment par l'artiste. Dans leur rôle de médiation entre l'image et le dicible⁴⁷, ces titres sont déjà susceptibles d'orienter la réception des œuvres.

Le nouveau dispositif constitué par l'exposition donne donc à voir les œuvres d'artistes chercheurs dont l'intention première n'était cependant pas de révéler un art novateur. En d'autres termes, si l'ambition de ses créateurs n'était pas orientée vers l'invention, la possibilité d'organiser librement une exposition faisant rupture avec le modèle organisationnel du Salon les conduit à créer un dispositif qui valorise un art original et expérimental.

Des alliés dans le champ de la critique

Cette première exposition a acquis *a posteriori* seulement un statut exceptionnel et, en 1874, seule une trentaine de journalistes y consacrent un compte rendu⁴⁸. Au regard des quelque cent vingt auteurs qui ont commenté le Salon de 1870 et rédigé de multiples articles⁴⁹, cette poignée de chroniqueurs attestent d'un événement qui n'intéresse que des critiques avertis et des écrivains plus ou

⁴⁷ Marianne JAKOBI, *Gauguin-Signac. La genèse du titre contemporain*, op. cit., p. 26.

⁴⁸ La majeure partie des comptes rendus cités ont été identifiés et reproduits dans BERSON 1996-I. Au corpus textuel retranscrit par Ruth Berson, on peut ajouter un article de Frederick Wedmore publié dans *The Examiner* (identifié dans Ed LILLEY, « A rediscovered English review of the 1874 Impressionist exhibition », *The Burlington Magazine*, décembre 2012, p. 843-845) et les chroniques suivantes : N. s., « Lettres de Paris », *Le Phare de la Loire*, 18 avril 1874, p. 2; N. s., « De tout un peu », *Le Soir*, 18 avril 1874, p. 2-3; Léon GUILLET, « Lettres de Paris », *Le Phare de la Loire*, 19 avril 1874, p. 1-2; P. V., « Lettres d'un spectateur », *La Gironde*, 23 avril 1874, p. 2; Eugène MONTROSIER, « La Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., et son exposition », *La Chronique illustrée*, 25 avril 1874, p. 3-4; J. BARBERET, « Bulletin du travail », *Le Rappel*, 25 avril 1874, p. 3. Woo-seok Seo a également identifié deux autres articles : Marcel, « L'Exposition de peinture du Boulevard des Capucines », *Le Polichinelle*, 26 avril 1874, p. 3; V. FOURNEL, « Les œuvres et les hommes - Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, 25 juin 1874, p. 1296-1297 (Wooseok SEO, « La Critique d'art à Paris en 1874 », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 20-31).

⁴⁹ *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, compiled by Christopher PARSONS and Martha WARD, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

moins proches des artistes. Dans ce corpus, il faut isoler ceux qui ont rédigé un véritable compte rendu évoquant les artistes et les œuvres et qui ne se sont pas contentés de quelques lignes ou paragraphes informatifs et/ou subjectifs, soit vingt-trois auteurs⁵⁰. Dans leur grande majorité, ces auteurs ont été des salonniers plus ou moins réguliers sous l'Empire⁵¹, et certains d'entre eux, comme Philippe Burty, Jules-Antoine Castagnary, Ernest Chesneau, Ernest d'Hervilly, Armand Silvestre et Émile Zola, connaissent les peintres, dont ils ont commenté les œuvres au Salon et qu'ils côtoient dans les mêmes cercles.

Début janvier 1874, la création de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes est d'ailleurs annoncée par des personnalités proches des artistes, tels Philippe Burty, Gonzague-Privat, Ernest d'Hervilly, Armand Silvestre et Ernest Chesneau, ainsi que par les rédactions de *La Chronique des arts et de la curiosité*, de *La Renaissance littéraire et artistique* et de *La Chronique illustrée*⁵². Il faut également mentionner un entrefilet paru dans *The Academy*⁵³,

50 N. s. (*Le Phare de la Loire*, 18 avril 1874), N. s. (*La Gironde*, 23 avril 1874), A. L. T. (*La Patrie*), Marcel (*Le Polichinelle*), Philippe Burty, Émile Cardon, Étienne Carjat, Jules-Antoine Castagnary, Marc de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule], Ernest Chesneau, Jules Claretie, Édouard-Adolphe Drumont, Fernand de Gantès, Henri Polday [Henry Hardy], Ernest d'Hervilly, Edmond Lepelletier [Edmond Adolphe Le Pelletier de Bouhélier], Louis Leroy, Jean Prouvaire [Catulle Mendès?], Léon de Lora [Alexandre Pothey], Armand Silvestre, C. de Malte [Auguste Villiers de l'Isle-Adam], Frederick Wedmore, Émile Zola.

51 Cf. *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, compiled by Christopher PARSONS and Martha WARD, *op. cit.*

52 N. s., « Société anonyme coopérative d'artistes-peintres, sculpteurs, etc. à Paris », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 17 janvier 1874, p. 19, repris dans N. s., « Gazette des beaux-arts », *La Renaissance littéraire et artistique*, 25 janvier 1874, p. 20; N. s., « Une nouvelle société artistique », *La Chronique illustrée*, 17 janvier 1874, p. 3; N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 19 janvier 1874, p. 3; Un passant [Ernest d'HERVILLY], « Les on-dit », *Le Rappel*, 21 janvier 1874, p. 2; GONZAGUE-PRIVAT, « Nouvelles des arts », *L'Événement*, 24 janvier 1874, p. 2-3; Armand SILVESTRE, « Chronique des beaux-arts. Une Nouvelle Société coopérative », *L'Opinion nationale*, 25 janvier 1874, p. 3; E. C. [Ernest CHESNEAU], « Beaux-Arts », *Revue de France*, 28 février 1874, p. 532. Originaire de Montpellier, Louis Marie Numa Privat dit Gonzague-Privat est un critique et un peintre qui s'est distingué en 1865 lorsqu'il a été l'un des rares salonniers à défendre *Olympia* de Manet. Il collabore à *L'Événement*, quotidien fondé en 1872 et ouvertement partisan d'une République plus républicaine.

53 N. s. [Philippe BURTY?], « Postscript », *The Academy* [Londres], 31 janvier 1874, p. 132.

rédigé peut-être par Philippe Burty. À partir de la fin mars, d'autres journalistes se chargent également d'annoncer l'exposition⁵⁴ et son ouverture⁵⁵.

Comme mentionné précédemment, Burty est proche de Degas et de Manet, dont il visite régulièrement l'atelier⁵⁶. Personnalité incontournable du monde des arts et des lettres de l'époque, ami intime de Victor Hugo et d'Edmond de Goncourt, fervent japoniste et prosélyte d'arts considérés comme mineurs, tels la gravure et les arts industriels, il collabore à partir de 1874 au journal londonien *The Academy* et à *La République française* de Léon Gambetta⁵⁷. Entre 1869 et 1871, Burty rédige également des chroniques artistiques pour *Le Rappel*, organe de presse qui se positionne comme soutien actif aux exposants du boulevard des Capucines. En effet, non seulement ce journal annonce la création de la Société mais deux articles sur l'exposition sont publiés dans ses colonnes en avril 1874⁵⁸. Le premier a pour auteur Ernest d'Hervilly et le second est signé d'un pseudonyme qui renvoie à l'un des personnages des *Misérables* de Victor Hugo : Jean Prouvaire. Cet article a été attribué au très jeune Auguste Fourès sur la base d'un *Dictionnaire des pseudonymes*⁵⁹ et nous pensons, comme Joël

54 Un Passant [Ernest d'HERVILLY?], « Les on-dit », *Le Rappel*, 22 mars 1874, p. 3; N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 26 mars 1874, p. 3; F. de GANTÈS, « Courrier artistique. Contre-Exposition », *La Semaine parisienne*, 26 mars 1874, p. 30; H. N. [Hippolyte NAZET], « Petites nouvelles », *Le Gaulois*, 28 mars 1874, p. 4; N. s., « Expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28 mars 1874, p. 128; Ernest CHESNEAU, « Avant le Salon », *Paris-Journal*, 2 avril 1874, p. 3, repris dans *Le Soir*, 2 avril 1874, p. 2-3; N. s., « Paris », *Le Petit Journal*, 3 avril 1874, p. 3, repris dans *La Petite Gironde*, 4 avril 1874, p. 3; N. s. [CASTAGNARY], « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 8 avril 1874, p. 2; Louis ENAULT, « Mouvement artistique », *Le Constitutionnel*, 13 avril 1874, p. 2-3; N. s., « Nouvelles », *L'entracte*, 13 avril 1874, p. 3.

55 N. Olivetti, « Beaux-Arts », *Le Monde artiste*, 11-18 avril 1874, p. 3; N. s., « Expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 avril 1874, p. 155; N. s., « Les Nouvelles », *La Petite Presse*, 18 avril 1874, p. 2; N. s., « Beaux-Arts », *Le Monde artiste*, 18-25 avril 1874, p. 3; N. s., « Nouvelles », *L'entracte*, 20 avril 1874, p. 3.

56 Ph. BURTY, « Les ateliers », *La Renaissance littéraire et artistique*, 2 novembre 1872, p. 220-221. En revanche, Burty ne connaît pas Pissarro, qui écrit en octobre 1875 à Duret en évoquant Burty : « je serai enchanté de lui être présenté » (Lettre de C. Pissarro à Th. Duret, Pontoise, 21 octobre 1875, dans Corres. PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 2003-1, n° 43, p. 100).

57 Sur Burty, cf. Gabriel P. WEISBERG, *The Independent Critic. Philippe Burty and the Visual Arts of Mid-Nineteenth Century France*, New York, P. Lang, 1993; Pierre GEORGEL, « Le romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo - Philippe Burty », *Revue de l'art*, n° 20, 1973, p. 8-64; Antoinette EHRARD, « Philippe Burty (1830-1890) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 77-78.

58 *Le Rappel*, 17 avril 1874, p. 2; 20 avril 1874, p. 3.

59 *Dictionnaire des pseudonymes recueillis par Georges d'Heylli*, Paris, Dentu, 1887, p. 438.

Dalançon⁶⁰, qu'il s'agit plutôt de Catulle Mendès, qui fondera *La République des Lettres* en 1875 et signera de ce pseudonyme l'un de ses comptes rendus⁶¹.

Appartenant à la même mouvance, Jules Claretie insère également quelques lignes sur l'exposition dans son compte rendu du Salon de 1874, paru dans *L'Indépendance belge*. Écrivain déjà renommé et journaliste polygraphe, c'est un critique d'art reconnu puisqu'il collabore régulièrement à *L'Artiste* depuis 1863 et qu'il a publié la première série de *Peintres et sculpteurs contemporains* en 1873⁶². Plus jeune, Armand Silvestre s'exprime dans un journal résolument républicain fondé sous l'Empire, *L'Opinion nationale*; écrivain et critique, cet admirateur de Delacroix et de l'école de 1830 côtoie les artistes les plus divers, de Feytaud, avec qui il est tout particulièrement lié, au groupe du café Guerbois, parmi lesquels il apprécie Monet, Sisley et Pissarro⁶³. Proche des parnassiens, d'Ernest d'Hervilly et de Verlaine, Silvestre collabore régulièrement à *La Renaissance littéraire et artistique*, l'une des rares revues littéraires de l'époque, fondée en 1872 par Émile Petitdidier, dit Émile Blémont, et Jean Aicard. Ainsi que l'a écrit Luce Abélès, cette revue réunit une pléiade de jeunes poètes, formés à l'école du Parnasse, qui livrent un combat sans merci contre les écrivains ayant fait les beaux jours de l'Empire et barrant la route à la génération montante⁶⁴. Ernest d'Hervilly, Armand Silvestre et Philippe Burty y défendent également les

60 Joël DALANÇON, *Poésie et peinture des Fêtes galantes de Verlaine aux Complaintes de Laforgue (1869-1895)*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1986, p. 303.

61 En 1876, Ernest d'Hervilly évoquera « M. Jean Prouvaire (qui est, croyons-nous, sous son vrai nom, un des deux gendres de Théophile Gautier) » (Un passant [Ernest d'HERVILLY], « Les on-dit », *Le Rappel*, 26 septembre 1876, p. 2). Or, Mendès est l'époux de Judith Gautier, fille de Théophile, et le directeur poétique de *L'Artiste* depuis 1868. L'autre gendre de Th. Gautier, Émile Bergerat, est critique d'art au *Journal officiel* à partir de 1874. Mendès est lié à un groupe d'écrivains qui se sont notamment réunis pour rendre hommage à l'auteur d'*Émaux et camées*, dans un recueil titré *Le Tombeau de Théophile Gautier* (Lemerre, 1873). Quant à Auguste Fourès, il ne vit pas à Paris à cette époque (Joseph SALVAT, *Auguste Fourès, sa vie et son œuvre*, Castelnaudary, Société d'éditions Occitane, 1927).

62 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « Jules Claretie (1840-1913) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 170-171.

63 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « Armand Silvestre (1837-1901) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 207-208; Joël DALANÇON, « Un défenseur oublié d'É. Manet et des peintres impressionnistes : Paul-Armand Silvestre (1837-1901) », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1991, p. 127-139.

64 Luce ABÉLÈS, « *La Renaissance littéraire et artistique*. Une critique engagée », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 135-146.

expressions les plus modernes de l'art contemporain, rejetant l'art figé dans les recettes d'écoles pour privilégier une vision neuve du réel. Républicains pour la plupart d'entre eux, proches de Victor Hugo pour certains, les écrivains du cercle de *La Renaissance littéraire et artistique* comptent parmi les premiers soutiens du groupe du café Guerbois. Parmi les commentateurs de la première exposition de la Société, on retrouve également une partie de l'ancien groupe des dîners des Vilains Bonshommes⁶⁵ – comme Étienne Carjat et Ernest d'Hervilly – ainsi que le jeune Edmond Adolphe Le Pelletier de Bouhéliér, ami de longue date de Verlaine, qui signe Lepelletier et a fait des débuts prometteurs en littérature par une collaboration au premier recueil du Parnasse⁶⁶. Plus jeune encore, Henry Hardy, alias Henri Polday⁶⁷, est, quant à lui, le nouveau directeur artistique de la rédaction de *La Renaissance littéraire et artistique*.

Également proche des exposants, la revue *Paris à l'eau-forte* (1873-1876), créée par Richard Lesclide et Frédéric Régamey, publie un compte rendu signé « C. de Malte », attribué à Auguste de Villiers de l'Isle-Adam⁶⁸. Lié à Catulle Mendès, Baudelaire, Leconte de Lisle et Stéphane Mallarmé dans les années 1860, ce parnassien de la première heure a suscité la polémique en 1870 lors des quelques représentations de sa pièce *La Révolte*. Dans la même mouvance, Fernand de Gantès, un ami de Villiers, prend également la plume pour commenter l'exposition du boulevard des Capucines dans *La Semaine parisienne*, une toute nouvelle gazette hebdomadaire dont il est secrétaire de rédaction. Le premier numéro paraît le 5 mars 1874, avec un hommage de Catulle Mendès à Victor Hugo. La revue publie des textes en pré-originale de Villiers de l'Isle-Adam, repris pour la plupart dans *Les Contes cruels*. Le 16 avril, Gantès rédige un plaidoyer éloquent en faveur de Manet lorsque deux tableaux du peintre sont refusés par le jury, déclarant : « à notre époque, il ne doit pas y avoir de parti pris artistique [...] En notre siècle de réalisme, si l'art ne peut plus être la

65 Certains d'entre eux ont figuré dans le portrait collectif de Fantin-Latour, *Un Coin de table* (1872), qui réunit, après *Un atelier aux Batignolles*, les jeunes écrivains des dîners des Vilains Bonshommes (Elzéar Bonnier, Émile Blémont, Jean Aicard, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan).

66 M. DUMONT, « Lepelletier (Edmond-Adolphe de Bouhéliér Lepelletier, dit) », dans Jules Lermine (dir.), *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger, 1885, p. 596-599.

67 *Dictionnaire des pseudonymes recueillis par Georges d'Heylli, op. cit.*, p. 354.

68 BERSON 1996-I, p. 27, 481.

recherche suprême de la forme divine, il doit être au moins la manifestation de la nature et des impressions humaines⁶⁹ ».

Parmi les soutiens des exposants du boulevard des Capucines, il faut également citer Alexandre Pothey, déjà âgé, qui a fait partie de la bohème au temps d'Henri Murger et de Baudelaire⁷⁰. Graveur de formation, écrivain fantaisiste et journaliste polygraphe, ce vieil ami de Courbet connaît fort bien le monde des arts et des lettres et commente le Salon depuis 1863⁷¹. « Ce Bourguignon rabelaisien, une sorte de géant à la chevelure toute bouclée, aux yeux pétillants de malice, mais très doux, appartenait à cette pléiade de demi-artisans, demi-gentdelettres [sic] qui firent à l'empire une si amusante guerre à coups d'épingle⁷² ». Après 1870, il a continué à porter un regard compréhensif sur les arts, en commentant sous le pseudonyme de Léon de Lora la vie artistique pour *Le Gaulois* et quelques autres revues⁷³. Enfin, au nombre des soutiens des exposants, il faut mentionner Eugène Montrosier, le rédacteur en chef de *La Chronique illustrée*, revue créée en 1868; intéressé notamment par l'estampe, ce dernier préfacera en 1875 *L'Eau-forte en 1876*, édité par la veuve Cadart.

En revanche, trois personnalités sont plus extérieures aux cercles des artistes : Louis Leroy, Émile Cardon et Édouard Drumont. Graveur de formation puis peintre, Louis Leroy a exposé au Salon de 1835 à 1861, avant de devenir chroniqueur et de collaborer au *Charivari* à partir de 1859⁷⁴. Auteur de quelques pièces de théâtre, il est très connu pour sa critique satirique, railleuse et cocasse, qui met en scène la peinture exposée sur les cimaises parisiennes, dans un objectif comique en accord avec la ligne du *Charivari*. Sur le plan politique, c'est un républicain modéré, qui a été horrifié par les destructions perpétrées par les communards. Introduit dans les milieux littéraires et artistiques, il côtoie Goncourt, Edmond About, Victor Hugo, Daumier ou Nadar mais il ne semble pas lié avec les jeunes générations. Plus sérieux, Émile Cardon est un critique polygraphe,

69 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. Manet et le jury - La lutte continue », *La Semaine parisienne*, 16 avril 1874, p. 54-55.

70 « Pothey (Alexandre) », dans Jules Lermina (dir.), *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine*, op. cit., p. 1173-1174; Francisque SARCEY, « Alexandre Pothey », *Le Rappel*, 2 février 1898, p. 1.

71 Cf. Corres. COURBET, Ten-Doesschate éd. 1996, p. 173.

72 N. s., « Au jour le jour », *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 janvier 1898, p. 1.

73 L'attribution de ce pseudonyme à Alexandre Pothey est indiquée dans BERSON 1996-I, p. 482. Toutefois, rien ne permet de le confirmer.

74 Clara COHEN, *Louis Leroy (1812-1885), de la pointe à la plume*, Master 2, Aix-Marseille Université, 2020, Pierre Pinchon (dir.).

qui commente le Salon depuis 1861, et semble aussi averti dans ses chroniques musicales et théâtrales que dans les domaines des beaux-arts et de la gravure. Quant au jeune Édouard Drumont, il a sans doute davantage de liens dans le monde des lettres que dans celui des arts. Avant de devenir tristement célèbre comme auteur de *La France juive* (1886), il a fait ses débuts dans le journalisme en collaborant notamment au *Bien public*, quotidien qui a soutenu la majorité conservatrice élue en février 1871 contre les communards, tout en dénonçant par la suite les menées monarchiques et en critiquant l'arrivée au pouvoir de Mac-Mahon⁷⁵. Drumont fait également un bref passage au *Petit Journal* en tant que critique d'art et c'est dans les colonnes de ce quotidien parmi les plus lus de la capitale qu'il publie un compte rendu de l'exposition.

Ce petit nombre d'auteurs n'est guère surprenant : Neil McWilliam et Claire Dupin de Beyssat ont montré à quel point la critique est alors très peu professionnalisée, étant majoritairement l'œuvre d'une cohorte de chroniqueurs qui tentent de trouver dans le journalisme un complément de revenus⁷⁶. Seuls des écrivains affiliés à certaines revues indépendantes et des critiques avertis commentent donc l'exposition de la société coopérative. Par ailleurs, l'actualité artistique est particulièrement dense : à la veille de l'ouverture du Salon, les chroniqueurs ont de nombreuses expositions à voir et à commenter à Paris⁷⁷, parmi lesquelles celle de la Société de protection des Alsaciens et Lorrains demeurés Français au Corps législatif (Palais Bourbon), qui connaît un succès public retentissant⁷⁸. Aussi *La Chronique des arts et de la curiosité* ne consacre-t-elle que de courtes annonces à celle du boulevard des Capucines. En revanche, l'autre grande revue artistique, *L'Artiste*, dirigée par Arsène Houssaye, lui accorde un long compte rendu rédigé par Marie-Amélie Chartroule – sous le nom de plume de Marc de Montifaud –, seule femme parmi les commentateurs de la *Première exposition*. Cette écrivaine a débuté dans la critique d'art en 1864 et elle rend

75 Grégoire KAUFFMANN, *Édouard Drumont*, Paris, Perrin, 2008, p. 44-55.

76 Neil McWILLIAM, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 71, 1991-1, p. 23 ; « Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860 », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 53-62. Claire DUPIN de BEYSSAT, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 », dans Marie Gispert, Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, op. cit., p. 66-94.

77 Cf. Nicole GEORGOPULOS, « Salons, sociétés et autres expositions à Paris en 1874 », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 244-248.

78 L'exposition ouvre le 23 avril et les recettes s'élèvent à 5 000 francs par jour (*La Chronique des arts et de la curiosité*, 2 mai 1874, p. 177 ; 16 mai 1874, p. 199).

régulièrement compte des Salons dans *L'Artiste*, tout en publiant des nouvelles drolatiques, d'esprit galant et provocateur, à la saveur parfois anticléricale⁷⁹. En mai 1874, elle commente successivement le Salon et l'exposition du boulevard des Capucines, à laquelle elle accorde une importance toute particulière. Enfin, la nouvelle d'une manifestation inédite à Paris parvient à Londres car Frederick Wedmore et Philippe Burty y consacrent tous deux un compte rendu, le premier dans *The Examiner*, l'éminente revue anglaise au positionnement radical, et le second dans *The Academy*.

Parmi les commentateurs de la *Première exposition*, bon nombre d'entre eux étaient favorables à la liberté d'expression et partageaient les valeurs d'indépendance défendues par les artistes. L'exposition mobilise donc un réseau de critiques susceptibles de se positionner comme des alliés dans leur médiatisation de l'événement et dans leur médiation à destination du public.

Degas, moderne et classique

Toutefois, l'historiographie de l'impressionnisme a longtemps véhiculé l'image d'une critique hostile qui aurait accablé les peintres de sarcasmes. Là encore, les souvenirs de Théodore Duret, de Georges Rivière et de Paul Durand-Ruel ont contribué à l'élaboration de la légende⁸⁰. Le cas de Degas tend pourtant à infirmer ce type d'interprétation. Dans le dispositif nouveau constitué par l'exposition indépendante, Degas n'est plus appréhendé de la même manière qu'avant la guerre lorsqu'il faisait figure de chercheur étrange et poétique.

Dès les premiers articles, il se taille une place de choix dans des textes généralement élogieux à son égard et Ernest d'Hervilly annonce le 17 avril que ses études de danseuses « vont être la curiosité de tout Paris⁸¹ ». Si tous les critiques ne lui accordent pas des commentaires développés, l'artiste est presque toujours cité et fréquemment commenté en tête car la majeure partie

79 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « Marc de Montifaud (1845-1912?) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 184; Marie Lionel POULET-MERCIER, Barbara DRAME, Marion BALDENBERGER, « Bibliographie de Marc de Montifaud », éditée par Marion Baldenberger, Barbara Dramé et Ainhoa Gomez, dans *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), mise en ligne en avril 2018.

80 Théodore DURET, *Histoire des peintres impressionnistes*, op. cit., p. 18-22; RIVIÈRE 1921, p. 50-51; Paul DURAND-RUEL, *Mémoires du marchand des impressionnistes*, ouvrage revu, corrigé et annoté par Paul-Louis Durand-Ruel et Flavie Durand-Ruel, Paris, Flammarion, 2014, p. 117.

81 E. d'H. [Ernest d'HERVILLY], « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 17 avril 1874, p. 2.

des chroniqueurs ont structuré leurs articles autour d'une bipartition entre peintres de figures et de paysages, telle une vague adaptation de la lointaine hiérarchie des genres. Il semble avoir surtout accroché ses œuvres mettant en scène des danseuses au début de l'exposition et les premiers comptes rendus évoquent principalement *Intérieur de Coullisse* et *Répétition de ballet sur la scène* (fig. 17), deux tableaux remarquables pour leurs effets de réel, la singularité des jeux d'éclairage et l'habileté des compositions⁸².



Fig. 17 - Edgar Degas, *Répétition de ballet sur la scène*. Dessin, huile sur toile, 65 × 81 cm, Paris, musée d'Orsay.

Les critiques ne tardent pas à opérer des regroupements sur la base des sujets. Ainsi, Philippe Burty, Catulle Mendès et Fernand de Gantès débütent leurs comptes rendus par Degas et Renoir, dont les œuvres accrochées dans la première salle ont été inspirés par le monde du spectacle. Certains passent alors des danseuses de Degas à la *Danseuse* (fig. 18) et à *La Loge* (fig. 16) de Renoir. Pour Fernand de Gantès, seuls ces deux peintres, « réalistes à coup sûr, mais

82 Cf. Jean Prouvaire [Catulle MENDÈS?], « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 20 avril 1874, p. 3; Léon de Lora [Alexandre POTHEU], « Petites Nouvelles artistiques. Exposition libre de peintres », *Le Gaulois*, 18 avril 1874, p. 3.

conscientieux », « se partagent le succès » de l'exposition car ils « se contentent d'être originaux, ce qui est dans leur tempérament, mais ne veulent sous aucun prétexte mettre leur talent au service de tel ou tel préjugé d'école absolument vide de sens. [...] Leur note est harmonieuse et ne vise nullement à l'effet à tout prix⁸³ ». Gantès est d'autant plus élogieux sur Degas qu'il est choqué par une exposition dans laquelle l'esquisse semble dominer. Par contraste, les œuvres savamment dessinées et composées du peintre ressortent d'autant plus et lui inspirent de minutieux commentaires suggestifs :

« M. Degas paraît avoir étudié de très près la danseuse, ses gestes, ses allures, et même son métier. Ce sont évidemment de vraies danseuses qu'il a fait poser. Il a pris un grand souci [sic] des habitudes de la scène, de l'éclairage factice de la rampe et des difformités ou des défauts de construction qui résultent souvent de cette profession, dont la propriété est de rendre les jambes fortes, au détriment du reste du corps. Jeunes qu'elles sont généralement, il a dû [sic] reproduire ses modèles un peu dégingandés : la nature le voulait ainsi. Mais on sent que toutes ces imperfections sont voulues. La perfection du dessin et l'habileté de la touche le prouvent surabondamment⁸⁴. »

Ce qui frappe en 1874, c'est la véracité de ces danseuses représentées comme des « rats » de l'Opéra, évoluant dans un corps de ballet qui englobe les individualités. Degas leur restitue leur humanité en peignant tant la perfection de certaines postures que leur lourdeur, bien loin de l'image de la danseuse associée à la légèreté, à l'envol et à la grâce⁸⁵. Pour Gantès, son réalisme moderne fondé sur le parfait et l'imparfait, sur l'équilibre et l'instabilité, l'impose dans l'exposition.

Dans le même esprit, Burty s'émerveille devant ces scènes inédites et, à l'instar de quelques autres, il insiste également sur le substrat classique des œuvres en posant une question inédite : « M. Degas ne serait-il pas, à son heure un classique ? On ne saurait traduire d'un crayon plus sûr le sentiment des élégances modernes⁸⁶. » Le critique s'interroge ainsi sur la qualification de son talent et sur son intégration dans un groupe de peintres aux conceptions de l'art différenciées.

83 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. L'Exposition du boulevard », *La Semaine parisienne*, 23 avril 1874, p. 63-64.

84 *Ibid.*

85 Edwige PHITOUSSI, « Ronger le molaire. Les danseuses de l'Opéra selon Edgar Degas », *Chimères*, n° 62, 2006/3, p. 47-74.

86 N. s. [Philippe BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

Degas connaît une réception on ne peut plus favorable et Étienne Carjat constate qu'il « a été des plus remarqués et c'est justice⁸⁷ ». À l'instar des autres critiques, ce dernier met l'accent sur les qualités d'observateur du peintre et il est le premier à mentionner *Aux Courses en province* (fig. 13), qu'il considère comme « une des meilleures toiles » de Degas. Marie-Amélie Chartroule s'attarde aussi longuement sur le peintre, après avoir commenté les « rebelles » de l'exposition, Monet et Renoir. Son regard saisit avec une fine justesse la modernité et le potentiel plastique offert par la représentation des danseuses en partie dévêtues :

« La chorégraphie, qui met en dehors toutes les rondeurs plastiques, offre une attrayante révélation à celui qui étudie avec amour les ondulations de hanches, et les courbes serpentine des mouvements. Aussi la *Classe de danse* est-elle une fine et profonde étude, où ressort ce qu'on ne rencontrera jamais chez les [sic] certains peintres de genre qui rougiraient de mettre dans une toile de quelques pouces des figures non drapées : l'étude de la femme dans ses nudités opulentes, dans ses lignes anatomiques élégantes ou grèles. M. Degas montre avec une même verve spirituelle des omoplates perçantes et découpées, et des jarrets rebondissants sous lesquels s'attache un bas si bien tiré⁸⁸ ».

Par son regard féminin audacieux, ainsi que l'a souligné Laurence Brogniez⁸⁹, Chartroule condamne un idéalisme en accord avec les bonnes mœurs et elle prend parti pour une représentation du corps qui met en valeur les splendeurs et les misères de la chair. Dans le petit panneau précieux *Classe de danse* (fig. 12), elle perçoit également une dimension décorative potentielle⁹⁰. Avec Alexandre Pothey, Louis Leroy, Philippe Burty et Castagnary, elle mentionne aussi une *Blanchisseuse*, qui l'impressionne fortement :

« Du corps de ballet, nous abordons une autre forme de l'ordre social, toujours avec le même auteur. La *Blanchisseuse* nous offre encore l'expression d'une figure largement traitée. Ce vigoureux essai de peinture à caractère, très-consistante et très-accusée de facture, doit être rangée parmi les œuvres capitales de l'Exposition.

87 Étienne CARJAT, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 27 avril 1874, p. 3.

88 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Exposition du boulevard des Capucines », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1874, p. 309.

89 Laurence BROGNIEZ, « Nue ou déshabillée? Le discours féminin sur le corps au Salon », dans Christine Planté, Marie-Ève Thérenty (dir.), *Féminin / masculin dans la presse du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2022, p. 201-213.

90 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Exposition du boulevard des Capucines », *op. cit.*, p. 310.

Le geste de cette repasseuse est d'une précision et d'un tour pleins de fierté. À côté de ce coloris d'une note aussi montante, de ces chairs pétries avec une sorte de rudesse, toute conception plus adoucie paraîtra dans l'affaissement⁹¹. »



Fig. 18 - Auguste Renoir, *Danseuse*, 1874, huile sur toile, 142,5 × 94,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

91 *Ibid.*

Publié tardivement dans *Paris-Journal* puis dans *Le Soir*, le compte rendu d'Ernest Chesneau parachève cette élogieuse réception :

« Nous venons de voir la *Danseuse* et l'*Avant-scène* [*La Loge*] de M. Renoir [fig. 18, 16]. Avec M. De Gas, nous passons de la salle dans les coulisses. Le foyer de la danse a toutes ses prédilections. Voici le titre de trois de ses envois : *Classe de danse*, *Intérieur de coulisses*, *Répétition de Ballet sur la scène* (dessin) [fig. 12, 17]. Rien de plus curieux que cette expression pittoresque du renversement des lumières et des ombres, causé par l'éclairage de la rampe. M. De Gas la traduit avec une conscience amusante et charmante. J'ajoute qu'il dessine de façon précise, exacte, tous les contournements de jambes et les dislocations de la hanche et du pied qu'exige le dur exercice de la danse. Sa couleur est un peu sourde, en général. Excepté pourtant dans un petit tableau : *Aux courses en province*, œuvre exquise de coloration, de dessin, de justesse dans les attitudes et de finesse d'ensemble⁹². »

Fervent japoniste, anglophile, Chesneau suit le parcours de Degas depuis 1867 et il n'a cessé de formuler des appréciations laudatives sur son art. Pour l'artiste, cette exposition est donc en quelque sorte un triomphe après les années d'amertume passées à espérer une reconnaissance au Salon. Burty l'écrit sans ambages dans l'article qu'il publie dans *The Academy* pour un lectorat anglais :

« M. Edgar Degas est à la fois le membre le moins révolutionnaire et le plus érudit de ce groupe. Il est le maître d'une science du dessin hautement accomplie, qui s'exerce seulement sur une petite échelle, tout comme il concentre son attention très délicate et raffinée sur quelques types originaux : les scènes de sport, les ballerines sur scène ou en répétition, et les blanchisseuses. C'est lui qui, dans ce lieu, a eu tout le succès. C'est un homme du monde et un homme de génie. Il est sorti avec honneur de son aventure, ce qui a dû provoquer des réflexions cruelles chez les intriguants qui dirigent la *coterie* des jurys⁹³. »

92 Ernest CHESNEAU, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2.

93 « M. Edgar Degas is at once the least revolutionary and the most scholarly member of this group. He is the master of a highly accomplished science of design, which is only exercised on a small scale, just as he concentrates his very delicate and refined attention on a few original types: sporting-scenes, ballet-girls on the stage or at rehearsal, and washerwomen. It is he who in this place has had all the success. He is a man of the world, and a man of genius. He has come with honour out of his venture, which must have caused cruel reflections in the intriguers who head the *coterie* of the juries. » (Philippe BURTY, « The Paris Exhibitions. *Les Impressionnistes* », *The Academy*, 30 mai 1874, p. 616). Quant à Renoir, Monet, Sisley, Pissarro et Cézanne, ils sont considérés par Burty comme des « réalistes extrêmes ».

Enfin, fort d'un début de réputation à Londres, Degas recueille avec Renoir l'analyse fine et élogieuse de Frederick Wedmore dans *The Examiner* : dans leurs évocations des danseuses parisiennes, ils ont su les voir non pas comme des beautés irréprochables et conventionnelles, mais dans leur caractère vrai, leurs mouvements et leurs lumières⁹⁴.

Degas est donc perçu comme un dessinateur hors pair, capable de surprenants effets de réel dans sa représentation de scènes de danse et de blanchisserie inédites, et il n'est pas catégorisé par la plupart des critiques comme « réaliste » ou « naturaliste ». Surpris par cet art centré sur quelques types, ces derniers expriment leur découverte d'un artiste à la fois moderne et classique, dont ils ne soupçonnaient pas l'originalité.

Lectures politiques de l'exposition et modes perceptifs contrariés

La réception de Degas ne se situe cependant pas dans la seule perspective individuelle mais elle comporte également une dimension collective. De ce fait, elle incorpore l'approche politique, privilégiée par certains critiques, ainsi que l'interprétation esthétique de quelques personnalités déçues dans leur horizon d'attente.

À la suite de Philip Nord, de Bertrand Tillier et d'Oriane Marre, il faut en effet souligner la dimension politique de la réception de la *Première exposition*, qui se déroule dans le contexte d'ordre moral instauré par le duc de Broglie. Les critiques qui la commentent sont en effet nombreux à afficher de solides convictions républicaines, quand ils n'ont pas été mêlés de près ou de loin à la Commune⁹⁵. Aussi n'est-il guère étonnant de retrouver dans leurs comptes

94 Frederick WEDMORE, « Pictures in Paris - The Exhibition of "Les Impressionnistes" », *The Examiner*, 13 juin 1874, p. 633-634.

95 Burty est le critique attitré de *La République française*, fondé en 1871 par Léon Gambetta avec Eugène Spuller. L'éphémère journal *Le Patriote français*, dirigé par Victor Simond entre avril et juillet 1874, publie deux articles sur l'exposition, l'un rédigé par le jeune Edmond Le Pelletier de Bouhélier et l'autre par Étienne Carjat. Les deux critiques ont été des communards, non sans ambivalence pour le premier (« Lepelletier Edmond (Lepelletier de Bouhélier, Edmond, Adolphe) », dans *Le Maitron. Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, en ligne). Ernest d'Hervilly écrit pour *Le Rappel*, fondé en 1869 par des partisans de Victor Hugo, qui a pris position pour les communards parisiens. En revanche, Castagnary a été le défenseur d'une République de l'ordre. Quant à Jules Claretie, il collabore à *L'Indépendance belge*, quotidien de renommée internationale, qui a rallié maints anti-bonapartistes sous l'Empire.

rendus un certain nombre d'éléments de langage qui résonnent comme autant de directives données par les artistes à leurs alliés dans le champ de la critique. Les républicains défendent en effet le droit à l'indépendance, à la liberté d'expression et à un désintéressement qui s'oppose au mercantilisme supposé des marchands. La plupart d'entre eux félicitent les artistes d'avoir entrepris l'organisation d'une exposition « à leurs risques et périls⁹⁶ », et de s'être éloignés des conventions, avec la volonté de poursuivre un dessein purement artistique. Proches de certains artistes, Burty, d'Hervilly, Le Pelletier de Bouhélier et Zola s'efforcent très tôt de désamorcer toute interprétation de l'exposition comme « une fuite de refusés » du Salon. En revanche, les chroniqueurs des quotidiens conservateurs, tels que *La Patrie* et *La France*, déclarent leur refus d'un Salon libre, « où l'antichambre et même le ruisseau peuvent entrer impunément », et qui rappelle le lointain souvenir du Salon des Refusés de 1863⁹⁷. Transgressive, l'indépendance revendiquée par les artistes sonne comme une révolte contre l'ordre établi et un ferment d'anarchie⁹⁸. Dans cette perspective, Degas est donc intégré dans un groupe dont l'action est associée à la liberté d'expression et à l'organisation démocratique revendiquées par les républicains.

Sur le plan esthétique, néanmoins, tous les critiques républicains ne défendent pas la peinture exposée au 35 boulevard des Capucines. La réception paraît d'abord clivée : elle est généralement positive pour les peintres de figures tels que Degas ou Renoir mais bien plus mitigée pour les paysagistes. Pour exemple, Burty réserve un accueil relativement favorable au *Déjeuner* de Monet⁹⁹, tableau de grand format qui a été refusé par le jury du Salon de 1870. Il est cependant plus réservé sur les paysages de Monet, Pissarro, Sisley et Latouche, jugés « d'une justesse exquise » mais qui comportent souvent de trop visibles « sacrifices », et il aurait souhaité plus de netteté et moins d'ébauches¹⁰⁰. Si le *Déjeuner* semble renouer avec les scènes intimistes d'un Boucher au XVIII^e siècle, sans pour autant en avoir le fini précieux et la gamme acidulée, *Boulevard des Capucines* (fig. 19) a la facture esquissée d'un tableau peint avec rapidité, du haut des verrières des anciens ateliers de Nadar. Quant à Fernand de Gantès, il avoue sa

96 N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.

97 A.L.T., « Chronique », *La Patrie*, 21 avril 1874, p. 2; N. s., « Chronique », *La France*, 17 avril 1874, p. 2.

98 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, op. cit., p. 364-366.

99 C. Monet, *Déjeuner*, 1868, Francfort, Städel Museum.

100 N. s. [Philippe BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

déception à l'égard d'artistes de talent qu'il connaît, et au lieu d'un ensemble choisi d'œuvres, il n'a « trouvé dans l'ancienne salle Nadar, à part quelques œuvres belles, qu'un amas de non-sens ou de protestations trop violentes pour être justes¹⁰¹ ».



Fig. 19 - Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, [1873], huile sur toile, 80,3 × 60,3 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

101 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. L'Exposition du boulevard », *La Semaine parisienne*, 23 avril 1874, p. 63-64.

En 1874, il n'y a en effet pas de spectateurs « constitués¹⁰² » pour ce type d'œuvres qui n'ont, pour la plupart d'entre elles, jamais été montrées au public. Par ailleurs, cette nouvelle peinture fait masse car la manifestation du boulevard des Capucines donne à voir un grand nombre d'œuvres par artiste à une époque où les expositions particulières sont l'exception et où un peintre ne peut généralement pas exposer plus de deux ou trois tableaux au Salon. Afin de réunir ces ensembles importants, les artistes ont puisé dans leurs ateliers, qui étaient alors des lieux très privés, et présenté des huiles et des dessins élaborés plus rapidement qu'un tableau de Salon (fig. 19, 20). C'est donc cette masse d'œuvres esquissées et colorées, présentant des touches trop visibles, qui gêne sur le plan perceptif bon nombre de critiques habitués à visiter des expositions beaucoup plus éclectiques que celle du boulevard des Capucines.



Fig. 20 - Berthe Morisot, *La Lecture*, [1873], huile sur toile, 46 × 71,8 cm, The Cleveland Museum of Art.

Michael Baxandall précise que la perception renvoie à une convention représentationnelle, à la capacité interprétative de l'esprit du spectateur, à une expérience générale importée dans le tableau, à l'outillage visuel propre à chaque culture : « ce qui varie, ce sont les catégories à l'aide desquelles l'homme classe ses stimuli visuels, la connaissance qu'il utilise pour compléter ce qui lui est immédiatement donné, et l'attitude qu'il adopte à l'égard du type d'objet artificiel

102 Nous empruntons cette formulation à Jérôme Glicenstein dans *L'art, une histoire d'expositions*, op. cit., p. 114.

qu'il voit. Le spectateur doit utiliser pour la peinture les capacités visuelles qu'il possède et dont très peu sont normalement spécifiques à la peinture, et il est tenté d'utiliser les capacités que sa société valorise le plus. Le peintre en tient compte : il doit s'appuyer sur la capacité visuelle de son public¹⁰³ ». Or, certains exposants du boulevard des Capucines ont pris les visiteurs à rebours de leurs modes perceptifs habituels.

Selon un paradigme littéraire, raconter et décrire demeurent en effet les principaux modes d'entrée dans l'image et le sujet de l'œuvre prime sur la forme, dont le statut demeure fluctuant. Nicole Dubreuil-Blondin a ainsi souligné que l'aspect plastique des tableaux donne le plus souvent lieu à un exercice d'évaluation sans fin dans lequel on poursuit l'impossible perfection. Les critiques valorisent la « prouesse technique », qui attire l'attention au Salon, et « la présence de la « main » apparaît comme une compensation à la montée de la mécanisation - la photographie servant évidemment de référence constante et implicite à bien des débats¹⁰⁴ ». L'habileté est en effet garante d'une certaine somme de travail, qui renvoie également à la valeur de l'œuvre.

Quant aux travaux préparatoires, ils attendent généralement la vente post-mortem de l'atelier d'un artiste pour commencer leur vie sur le marché de l'art et les esquisses ne sont dévoilées que dans les circuits marchands et dans le cadre balisé de concours liés à des commandes. Au XVIII^e siècle, le genre de l'esquisse peinte a pourtant connu le succès et, quelques décennies plus tard, les romantiques ont donné une visibilité publique à un art plus autographe, commercialisé par les marchands¹⁰⁵. Toutefois, en 1874, le style lâché de nombreuses œuvres déstabilise une typologie associée à des lieux et à une certaine temporalité. Certains critiques découvrent non seulement des œuvres que des règles implicites confinaient dans un espace privé mais ils font également face à une conception de l'achèvement entièrement dévolue à l'artiste. D'autres sont pourtant davantage familiarisés avec un art libre et autographe, car ils ont

103 Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, op. cit., p. 58.

104 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « 1861-1878. Introduction », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 102.

105 Étienne JOLLET, Compte rendu du cat. exp. *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard* (2003), *Genesis*, n° 24, 2004, p. 190-193; Olivia VOISIN, « L'esquisse et l'amateur. Du charnier romantique à la postérité d'une époque », dans cat. exp. *Esquisses peintes de l'époque romantique*, Paris, Paris Musées, 2013, p. 25-32; Albert BOIME, *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986.

suivi les métamorphoses de l'estampe, et plus particulièrement le renouveau de l'eau-forte dans les années 1860 mais, pour la plupart d'entre eux, l'art novateur et coloriste exposé boulevard des Capucines remet en question le mode de présentation de la peinture, adossé à une culture visuelle et à un précepte classicisant – l'art doit cacher l'art –, ainsi qu'à un type de production associé à l'habileté.

Il n'est alors pas surprenant que la réception de la *Première exposition* ait été plus que mitigée à l'égard de certains de ses participants et que les œuvres plus classiques et moins colorées de Degas aient bénéficié au contraire d'un accueil favorable.

Une nouvelle école?

Dans sa contingence, d'après Jérôme Glicenstein, toute exposition propose un cadre, tisse des liens entre les œuvres et les artistes sous forme de généalogie, de ressemblances et de dissemblances, et produit des relations qui en déterminent l'interprétation¹⁰⁶. De fait, certains chroniqueurs ne tardent pas à opérer des regroupements selon des critères différenciés alors que les membres de la société coopérative se sont présentés au public comme un front uni.

Défenseurs de l'originalité, Armand Silvestre et Ernest Chesneau n'accordent ainsi de longs développements qu'à un nombre limité d'artistes. Dans son compte rendu, le premier concentre son attention sur les œuvres de Monet, Renoir et Sisley¹⁰⁷; loin d'une approche inspirée par la hiérarchie des genres, il considère le *Déjeuner* de Monet comme le « morceau capital » de l'exposition, tout comme il apprécie sa marine *Bateaux de pêche sortant du Havre* ou son *Boulevard des Capucines* (fig. 19). Quant à Chesneau, il déplore la présence de peintres médiocres, et, isolant des personnalités plus reconnues, telles que De Nittis, Boudin, Bracquemond, Brandon, Lépine et Colin, il loue plus particulièrement les œuvres de Monet, Renoir et Degas, n'évoquant le paysage qu'à travers Sisley¹⁰⁸.

Étienne Carjat et Émile Cardon sont quant à eux beaucoup plus critiques envers certains artistes. Si le premier se montre élogieux à l'égard de la majeure

106 Jérôme GLICENSTEIN, *L'art, une histoire d'expositions*, op. cit., p. 215.

107 Armand SILVESTRE, « Chronique des beaux-arts. Physiologie du refusé. L'Exposition des révoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, p. 2-3.

108 Ernest CHESNEAU, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2.

partie des exposants, il distingue Monet, Pissarro, Cézanne, Sisley et Guillaumin, qui « forment un groupe à part dans cette exposition » et semblent rechercher avant tout « l'impression¹⁰⁹ ». Peintre de formation, photographe et caricaturiste, Carjat est un proche de Courbet, qu'il a connu dans les années 1860, et il est d'autant plus déçu qu'il avait placé ses espérances dans la peinture de ces artistes à leurs débuts. À ses yeux, non seulement certains d'entre eux ne maîtrisent ni la composition ni le dessin, mais le sens de la couleur leur fait également défaut. Cardon reprend le même type de classement en répartissant les participants en deux groupes : d'une part, ceux qui « n'appartiennent en aucune manière à l'école nouvelle » et ont droit à tous ses éloges (De Nittis, Lépine, Boudin, Bracquemond, Brandon, Cals, Molins), et, d'autre part, Degas, Cézanne, Monet, Sisley, Pissarro et Morisot, « les disciples de M. Manet, les pionniers de la peinture de l'avenir, les représentants les plus convaincus et les plus autorisés de l'École de l'impression¹¹⁰ ». Selon Cardon, cette école supprime la ligne et la couleur, et l'exposition lui apparaît comme « une mystification inconvenante pour le public, ou le résultat d'une aliénation mentale ».

Certains critiques insèrent donc Degas dans un sous-groupe d'artistes dont l'art semble opérer une rupture. Dès lors, plusieurs d'entre eux soulèvent la question de l'émergence d'une école nouvelle, à l'instar de Cardon. Si la notion d'école est partiellement remise en cause au XIX^e siècle¹¹¹, son usage en 1874 est l'indice d'une interrogation sur l'affirmation d'un nouveau courant esthétique, plus ou moins marqué par la peinture de Manet. Pour Castagnary, cette question a une résonance patriotique car il se fonde depuis les années 1860 sur les trois écoles – classique, romantique et naturaliste – que la peinture française aurait produites. Pour y répondre, il centre son compte rendu sur les œuvres de Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Degas, Guillaumin et Morisot¹¹². Mais Castagnary ne voit dans leur peinture qu'une « manière » et, de ce fait, il finit par refuser de l'associer à l'avènement d'une école – qui « vit d'idées et non de moyens matériels » – ainsi qu'à une révolution. Armand Silvestre se montre également réticent alors qu'au contraire Ernest Chesneau y voit l'émergence de « l'école du plein air », qui a Manet pour chef de file et qui est représentée par Monet,

109 Étienne CARJAT, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 27 avril 1874, p. 3.

110 Émile CARDON, « Avant le Salon. L'Exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, p. 2-3.

111 Christine PELTRE, « Introduction. Des usages d'un outil », dans Christine Peltre, Philippe Lorenz, *La notion d'« école »*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 9-16.

112 CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.

Pissarro, Sisley, Degas, Rouart, Renoir et Morisot¹¹³. Quant à Marie-Amélie Chartroule, elle se réfère à la révolution lorsqu'elle les qualifie de « rebelles » et de « révoltés », tout en récusant la notion d'école, qui « suppose toujours un certain dogmatisme¹¹⁴ ».

Si maints critiques sont réticents à reconnaître une école, certains d'entre eux tentent toutefois de définir cette nouvelle manière¹¹⁵. Armand Silvestre la perçoit comme une peinture « décorative » et coloriste, qui recherche un « effet d'impression », opposé à la quête de « l'expression » de ceux qui n'ont pas renoncé au dessin¹¹⁶. À l'instar de Castagnary, Silvestre ne situe donc pas leur apport dans le monde des idées mais du côté de la beauté, de la recherche formelle et d'un art sensitif. Tardivement, Philippe Burty adopte le même type d'interprétation : à ses yeux, l'art de ces artistes ne fait guère de place qu'à des motifs décoratifs car il ne dépeint pas des situations complexes, suggestives d'idées et de sentiments humains¹¹⁷. De fait, pour Burty, qui demeure attaché à une synthèse idéale entre réalisme et romantisme, leur démarche spécifique réduit considérablement le domaine de la peinture, en visant à la représentation la plus immédiate des sensations physiques. Mais le critique insiste également sur la part d'originalité de cet art coloriste dans lequel il voit la trace d'une inspiration féconde puisée chez les Japonais et un détachement novateur à l'égard des chefs-d'œuvre anciens.

Plus ouvertement positif, Ernest Chesneau en appelle à la notion de progrès, déclarant sa préférence pour l'œuvre d'innovation plutôt que de convention, pour les « mouvements d'avenir » plutôt que du passé, tout en regrettant que maints artistes proscrivent l'imagination. S'il privilégie les sujets modernes, s'il déplore le manque de fini d'un grand nombre d'œuvres, il oriente son analyse vers l'opposition entre le dessin et la couleur, approuvant l'idée d'une rénovation de la peinture fondée sur la coloration – dans le sillage des romantiques et

113 Ernest CHESNEAU, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2.

114 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Exposition du boulevard des Capucines », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1874, p. 307-308.

115 Cf. Catherine MÉNEUX, « Le soutien ambivalent de la critique » ; « Définir une nouvelle esthétique », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 208-213, 214-215.

116 Armand SILVESTRE, « Chronique des beaux-arts. Physiologie du refusé. L'Exposition des révoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, p. 2-3.

117 Philippe BURTY, « The Paris Exhibitions. Les Impressionnistes », *The Academy*, 30 mai 1874, p. 616.

loin du clair-obscur sombre des premiers réalistes – et sur le traitement de la lumière¹¹⁸. Frederick Wedmore est peut-être le critique le plus novateur dans son analyse subtile de cet art synthétique, dénué d'idéalisation et de détails superflus, fondé sur un usage pertinent de l'ébauche, qui apporte un supplément de vie à la représentation picturale¹¹⁹. Ayant pour seul objectif le fait d'être vraie, cette peinture lui semble être une reformulation du réalisme, dans la mesure où elle met l'accent sur l'effet transitoire des choses afin d'en donner l'impression; à cette fin, les artistes peignent la lumière et le mouvement. Contrairement aux critiques français, Wedmore ne bute donc pas sur l'opposition entre imitation et imagination ni sur l'exigence d'un art civilisateur.

Ces définitions ne correspondent toutefois pas à la conception de l'art selon Degas qui se retrouve dans une situation paradoxale : au niveau individuel, sa quête d'un art expressif passe par le dessin et un travail de mémoire tandis qu'au niveau collectif, il est intégré dans un nouveau courant artistique, perçu comme décoratif, coloriste et plus imitatif qu'imaginatif. En l'absence de Manet, l'exposition n'est pas appréhendée comme celle d'une école « réaliste » ou « naturaliste », et ces deux catégories éminemment floues et polysémiques ne résistent pas à la spectacularisation d'une nouvelle manière en peinture.

Nommer les auteurs de l'invention : intransigeants et impressionnistes

Nathalie Heinich précise que l'identité ne constitue pas une entité homogène mais résulte de l'articulation entre trois « moments » : l'auto-perception de soi par le sujet, la représentation qu'il donne de lui-même à autrui, et la désignation qui lui est renvoyée par autrui¹²⁰. On pourrait ajouter un quatrième « moment », celui de la nomination du groupe dans lequel il est perçu. De fait, Degas se voyait comme un réaliste alors qu'en avril 1874, il expose un nombre important de dessins originaux qui amènent la critique à l'appréhender comme un artiste à la fois moderne et classique. Simultanément, les critiques l'intègrent également dans un groupe mouvant de peintres qui semblent être à l'origine d'une nouvelle tendance et avoir ainsi le statut d'inventeurs. En étant à la fois

118 Ernest CHESNEAU, « Au Salon. Avertissement préalable », *Paris-Journal*, 9 mai 1874, p. 2, repris dans *Le Soir*, 9 mai 1874, p. 3.

119 Frederick WEDMORE, « Pictures in Paris - The Exhibition of "Les Impressionnistes" », *The Examiner*, 13 juin 1874, p. 633-634.

120 Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 176.

singulier et pluriel, Degas se voit doté d'une triple identité : celle de réaliste qu'il s'est assignée, celle de dessinateur moderne que les critiques lui ont associée et celle d'intransigeant ou d'impressionniste, issue du processus de nomination d'un sous-groupe d'exposants.

Deux appellations apparaissent en effet presque en même temps pour qualifier cette nouvelle peinture. L'une renvoie au champ politique alors que l'autre est d'ordre vaguement esthétique. Ainsi, le 24 avril, un chroniqueur du *Figaro* glisse dans ses « Échos de Paris » une invitation à aller visiter « une exposition bien curieuse » sur le boulevard, ajoutant : « On a trouvé un nom à cette exposition où l'on rencontre pas mal de révolutionnaires de l'art : le *Salon des intransigeants*¹²¹ ... ». Stephen F. Eisenman a largement mis en évidence la dimension politique de ce qualificatif qui, dans le vocabulaire de l'époque, renvoie à la ligne radicale des républicains espagnols¹²², particulièrement nombreux en Catalogne et en Andalousie, qui ne devaient pas avoir gain de cause en 1879 lorsqu'une direction madrilène a été mise en place. La Commune, qui a opposé le peuple parisien à une République de l'ordre, défendue par des troupes massées à Versailles, est également dans toutes les mémoires. Le qualificatif d'« intransigeants » met donc l'accent sur le caractère révolutionnaire de cette peinture, sur le refus radical des conventions par les artistes et sur l'opposition aux circuits officiels de diffusion ; en somme sur le refus complet d'un système. Implicitement, il est également issu d'une association entre les artistes et leurs défenseurs, qui sont pour la plupart d'entre eux des républicains plus ou moins radicaux. Pour reprendre l'analyse de John Humbley¹²³, cet acte de dénomination obéit à un scénario métaphorique dans la mesure où certains critiques associent les auteurs de la nouvelle peinture à une radicalité éventuellement révolutionnaire.

Dans le contexte de la *Première exposition*, les tentatives d'analyse de certains chroniqueurs s'orientent également vers l'opposition entre imagination et copie. Les œuvres réalisées dans un style esquissé peuvent en effet être perçues comme des copies, rapidement peintes devant le motif et dénuées de

121 Le Masque de fer, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 24 avril 1874, p. 1.

122 Stephen F. EISENMAN, « The Intransigent Artist or How the Impressionists Got Their Name », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New painting, Impressionism, 1874-1886*, *op. cit.*, p. 52-53.

123 John HUMBLEY, « Retour aux origines de la terminologie : l'acte de dénomination », *Langue française*, n° 174, 2012/2, p. 111-125.

virtuosité technique¹²⁴. Aussi, pour décrire ce pseudo travail de copiste ou une interprétation trop imaginative de la nature, le terme « impression » revient avec une importance croissante au fur et à mesure des comptes rendus, comme évoqué précédemment¹²⁵. Polysémique, l'impression renvoie tant à la subjectivité de l'artiste, exprimée sur l'œuvre, qu'aux sensations des spectateurs, tant à l'impression du motif sur la toile qu'au sentiment d'un éloignement arbitraire des conventions de la part du visiteur. Le terme n'est pas nouveau : déjà en 1862, dans sa défense du dessin ingriste, Joseph Guichard avait évoqué « ces noms mis à la mode, tels que *valeurs, localités, taches, impressions* » pour mettre en garde contre un art coloriste qui, « *sans le dessin* », ne serait que « séductions¹²⁶ ». Le mot est même revendiqué par Manet dans l'exposé des motifs de son exposition personnelle de 1867¹²⁷. Dépourvue de la dimension politique associée aux mots « réalistes » et « intransigeants », la notion d'impression renvoie à la subjectivité individuelle et à une esthétique de l'effet plutôt qu'à un positionnement par le sujet. Éloignée d'un naturalisme pensé comme un rapport « vrai » à la nature, elle semble correspondre soit à une interprétation trop imaginative du réel, soit, au contraire, à une copie trop peu imaginative de la nature.

C'est dans ce cadre que Louis Leroy invente le terme « impressionnistes » et amuse les lecteurs du *Charivari* dans un texte désormais célèbre¹²⁸. Publié dans un journal satirique, son article n'a probablement surpris personne :

124 Rosalind KRAUSS, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 145.

125 Sur cette notion, cf. Stephen F. EISENMAN, « The Intransigent Artist or How the Impressionists Got Their Name », *op. cit.*; Denys RIOUT, « Introduction : Diversité des impressionnismes, 1874-1886 », dans *Les écrivains devant l'impressionnisme, op. cit.*, p. 16; Sylvie PATRY, « Impressionniste, impression », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme, op. cit.*, p. 192-195.

126 Joseph GUICHARD, *Les doctrines de M. Gustave Courbet, maître peintre*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 27.

127 « C'est l'effet de sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression » (N. s. [Édouard MANET], « Motifs d'une exposition particulière », dans *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, p. 5).

128 Louis LEROY, « L'Exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874, p. 79-80. Leroy raconte sa visite de l'exposition, à travers un dialogue imaginaire avec un peintre paysagiste dénommé Joseph Vincent, formé dans la tradition du paysage historique, et donc classique (comme Leroy lui-même). Au fur et à mesure de sa visite, allant de surprise en surprise, de plus en plus ébranlé par cette peinture « attentatoire aux bonnes mœurs artistiques, au culte de la forme et au respect des maîtres », ce peintre finit par tomber dans une douce folie et se met à abonder dans le sens des « impressionnistes ».

depuis les années 1860, Leroy caricature tous les artistes, du « rapin piocheur » aux « grands prix de Rome », qu'il ridiculise en les croquant comme des idiots mal-élevés et des pique-assiettes¹²⁹. Toujours prompt à inventer des catégories artistiques, Castagnary reprend au vol ce néologisme humoristique. Il s'appuie ostensiblement sur *Impression, soleil levant* de Monet pour justifier son emploi de l'étiquette inventée par Leroy¹³⁰. Défenseur du naturalisme, le critique croit en un art national et objectif qui serait l'expression interprétative de la vie et de la société contemporaine, loin des errances imaginatives des romantiques et du faire conventionnel et passéiste des classiques; il croit également en un art susceptible de s'adresser à tous et d'être compris par tous; en d'autres termes, à un art démocratique. Au moment où vient de paraître l'*Histoire du romantisme* de Théophile Gautier, où *L'Artiste* publie quelques extraits de textes de Delacroix¹³¹, Castagnary voit dans la nouvelle peinture exposée en avril 1874 une résurgence d'un idéalisme qu'il a combattu. Pour la distinguer du naturalisme, il a besoin d'une nouvelle catégorie et donne donc au néologisme de Leroy un tout autre sens.

Le terme d'« impressionniste » émerge d'autant plus dans le champ lexical qu'un autre critique averti le prend également au sérieux : en se référant à Castagnary, Burty reprend le néologisme dans *The Academy* avec une analyse ambiguë. S'il est acquis à la cause des artistes, Burty admet toutefois que leur peinture « produit un type d'œuvres oscillant entre une perfection qui parle

129 Louis LEROY, *Physionomies Parisiennes. Artistes et rapins*, Paris, A. Le Chevalier, 1868, p. 40-59.

130 « Les vues communes qui les réunissent en groupe et en font une force collective au sein de notre époque désagrégée, c'est le parti pris de ne pas chercher le rendu, de s'arrêter à un certain aspect général. L'impression une fois saisie et fixée, ils déclarent leur rôle terminé. La qualification de *Japonais*, qu'on leur a donnée d'abord, n'avait aucun sens. Si l'on tient à les caractériser d'un mot qui les explique, il faudra forger le terme nouveau d'*impressionnistes*. Ils sont *impressionnistes* en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage. Le mot même est passé dans leur langue : ce n'est pas *paysage*, c'est *impression* que s'appelle au catalogue le *Soleil levant* de M. Monet. Par ce côté, ils sortent de la réalité et entrent en plein idéalisme. Ainsi ce qui les sépare essentiellement de leurs prédécesseurs, c'est une question de plus ou moins dans le fini. L'objet de l'art ne change pas, le moyen de traduction seul est modifié. » (CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3).

131 Eugène DELACROIX, « Les feuillets perdus d'Eugène Delacroix », *L'Artiste*, février 1874, p. 131-134; « Feuilles volantes », *L'Artiste*, juin 1874, p. 420-423.

simplement aux sens et des tentatives simplement enfantines¹³² ». Mais son approche le conduit à prédire que leur esthétique aura une influence satisfaisante sur l'école française contemporaine. Frederick Wedmore s'empare également du terme pour désigner cette peinture qui traduit l'effet transitoire des choses¹³³. Non plus d'ordre métaphorique, cet acte de nomination use du suffixe « -iste » sur un mode analogique et ambigu : sur le plan référentiel, il renvoie soit à des noms associés à une doctrine, une théorie ou un mouvement, soit à une attitude qui consiste à se baser sur l'impression.

Dans tous les cas de figures, la genèse de ces étiquettes est originale car celles-ci n'émanent pas du champ littéraire et, surgies soudainement, elles ne semblent pas avoir de généalogie dans l'histoire de l'art. Toutefois, si cette nouvelle peinture s'affirme dans toute son indépendance à l'égard du monde des lettres, elle est plus volontiers associée métaphoriquement à un positionnement radical dans le champ politique et ne semble explicable sur le plan esthétique qu'en recourant à différents jeux d'oppositions : naturalisme/idéalisme, couleur/dessin, art décoratif/art expressif, imitation/imagination, art de progrès/art de convention. En d'autres termes, la prose interprétative sur cet art novateur se fonde sur des dualismes sans parvenir à un développement d'ordre dialectique.

Si le terme « impressionniste » atteste de l'identification d'un groupe d'artistes novateurs, il ne s'applique néanmoins qu'imparfaitement à la posture de Degas, et ce pour deux raisons. D'une part, en donnant à *Impression, soleil levant* de Monet le statut d'un exemple significatif, Castagnary ne s'est pas fondé sur les œuvres de Degas pour cautionner le néologisme inventé par Leroy. Si, comme l'ont montré Marianne Matthieu et Dominique Lobstein, cette huile de format moyen n'est guère remarquée en 1874¹³⁴ et si elle n'a acquis un statut de manifeste qu'*a posteriori*, après la Seconde Guerre mondiale¹³⁵, elle oriente

132 « that it produces a class of works oscillating between a perfection which speaks simply to the senses, and attempts which are simply childish; lastly, that, based on the swiftest possible rendering of physical sensation, it considerably narrows the domain of painting. » (Philippe BURTY, « The Paris Exhibitions. *Les Impressionnistes* », *The Academy*, 30 mai 1874, p. 616).

133 Frederick WEDMORE, « Pictures in Paris - The Exhibition of "Les Impressionnistes" », *The Examiner*, 13 juin 1874, p. 633-634. Cf. Ed. LILLEY, « A rediscovered English review of the 1874 Impressionist exhibition », *op. cit.*

134 Cette œuvre n'est citée que par Silvestre, Leroy, Castagnary, Chesneau et Marie-Amélie Chartroule.

135 Marianne MATTHIEU, Dominique LOBSTEIN (dir.), cat. exp. *Impression soleil levant, l'histoire vraie du chef-d'œuvre de Monet*, Paris, Hazan, Musée Mamottan Monet, 2014; Dominique LOBSTEIN, *Les impressionnistes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2007.

toutefois la définition du nouveau courant vers le subjectivisme de la sensation. D'autre part, la notion d'impression s'applique essentiellement au paysage et à la peinture en plein air. Or, Degas ne peint pas de paysages en plein air. Dès 1874, certains critiques le placent donc en marge des « impressionnistes ». Preuve de ses réticences envers ces derniers, Burty loue ainsi particulièrement Degas, qui concentre son attention sur quelques types originaux et s'impose comme le maître d'une science du dessin très aboutie¹³⁶. Tardivement, en juin 1874, Jules Claretie fait également le constat de sa singularité :

« Nous avons vu, de ces *impressionnistes*, une exposition naguère au boulevard des Capucines, chez Nadar. C'était purement déconcertant. MM. Manet [Monet] - un Manet plus intransigeant, - Pissarro [Pissarro], Degas, etc., semblaient déclarer la guerre à la beauté. L'*impression* de quelques-uns de ces paysagistes devenait du brouillard et de la suie. Le plus remarquable de tous ces peintres, c'est M. Degas, dont les *intérieurs* de théâtre, les foyers de l'Opéra, les vues de cirque, les blanchisseries, sont étonnants de vérité scrupuleuse. Mais le réaliste M. Degas me fait l'effet d'un détroqué; il guerroye contre le dessin avec les armes d'un dessinateur. N'est-il pas élève d'Hippolyte Flandrin? On le sent bien, quoi qu'il en dise¹³⁷. »

Claretie établit non seulement une hiérarchie entre les artistes mais il évoque également l'art de Degas par le prisme d'un rapport dialectique : si les dessinateurs implicitement classiques sont perçus comme opposés aux réalistes, le peintre semble dépasser cet antagonisme et susciter l'admiration à l'égard de cette nouvelle synthèse.

Au niveau collectif, ce processus de dénomination donne toutefois à ces artistes un statut d'inventeurs qu'ils n'avaient sans doute pas envisagé. Si maints critiques ne les considèrent pas encore comme les représentants d'une nouvelle école, ils reconnaissent par cette nomination la conception de nouveautés d'ordres différents : une peinture originale, fruit d'une méthode de travail inhabituelle, révélée dans une exposition inédite, organisée librement par une coopérative d'artistes.

À l'issue de l'exposition, l'image de Degas a donc considérablement évolué : doté d'une triple identité, il s'est singularisé comme dessinateur moderne, tout en appartenant désormais à un groupe d'artistes perçus comme des novateurs radicaux dont l'art est basé sur une esthétique de l'effet et non pas sur un

¹³⁶ Philippe BURTY, « The Paris Exhibitions. Les Impressionnistes », *The Academy*, 30 mai 1874, p. 616.

¹³⁷ Ariste [Jules CLARETIE], « Salon de 1874 à Paris », *L'Indépendance belge*, 13 juin 1874, p. 3.

rapport « vrai » à la nature. En ce sens, les œuvres de Degas ne renvoient plus spécifiquement aux valeurs du réalisme mais leur perception incorpore la lecture collective de l'exposition et de l'approche picturale de Monet.

Reconfiguration hiérarchique et diffusion de l'invention

L'impact de la manifestation qui a lieu boulevard des Capucines n'est pas réductible à ses seuls participants car il porte également sur d'autres artistes et sur d'autres événements. Sur le plan interprétatif, on observe une reconfiguration hiérarchique au sens où le rapport entre Manet et les participants à l'exposition les plus novateurs n'est plus appréhendé selon le même schème en 1874.

L'exposition entraîne en effet une autre perception de l'art de Manet, dont le nom est d'autant plus mentionné que Cézanne expose une esquisse titrée *Une moderne Olympia*, œuvre décriée par presque tous ceux qui la commentent. Si Manet est perçu comme le chef de file du groupe, son absence est regrettée par Chesneau¹³⁸ mais il apparaît surtout comme un maître dépassé par ses propres disciples. Ainsi, le chroniqueur de *La Patrie* perçoit les « élèves » de Manet comme « les *refusés* de ce maître¹³⁹ ». Déçu par l'exposition, Fernand de Gantès fait le constat suivant : « À l'heure qu'il est, Manet, qui, lui, pousse davantage ses toiles, est devenu un classique parce qu'il a su s'arrêter à temps¹⁴⁰. » Quant à Marie-Amélie Chartroule, elle déclare dans *L'Artiste* que Monet « s'affirme, pendant que son quasi-homonyme reste stationnaire. [...] Pour le moment on voit qu'il lui dispute énergiquement la place¹⁴¹ ». Au sein même du cercle amical de Manet, les tensions se creusent et, en mai 1874, Fantin-Latour écrit à Otto Scholderer : « Il y a aussi une exposition sur le boulevard, libre, d'une société de Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, qui dépasse les bornes. Ils font la caricature de ce que nous autres nous nous donnons tant de mal à faire. C'est fort triste de se voir ainsi compris¹⁴². »

138 Ernest CHESNEAU, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2.

139 A.L. T., « Chronique », *La Patrie*, 21 avril 1874, p. 2.

140 F. de GANTÈS, « Courrier artistique. L'Exposition du boulevard », *La Semaine parisienne*, 23 avril 1874, p. 63-64.

141 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Exposition du boulevard des Capucines », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1874, p. 308.

142 Lettre d'H. Fantin-Latour à O. Scholderer, [Paris], 20 mai 1874, dans Corres. FANTIN-LATOUR, SCHOLDERER, AINOUX éd. 2014.

Dès lors, la perception nouvelle engendrée par l'exposition indépendante rejaillit sur la réception de Manet lors du Salon de 1874¹⁴³ où il expose son seul tableau admis, *Le chemin de fer* (fig. 10), ainsi qu'une aquarelle, *Polichinelle*. S'il trouve des défenseurs en Duranty, Chesneau, Silvestre, Castagnary et Burty, son œuvre est désormais perçue par le prisme déformant d'une peinture d'impression ébauchée. Armand Silvestre recourt à ce vocabulaire pour expliciter *Le chemin de fer* dont le sujet paraît obscur à certains : « Qu'a voulu le peintre ? Nous donner une impression juste d'une scène familière. [...] C'est cette impression instantanée que M. Manet a voulu peindre, et il n'y a pas lieu de le blâmer de n'avoir pas poussé plus loin l'exécution d'un semblable motif¹⁴⁴. » De même, Duranty affirme que Manet « supprime beaucoup de détails pour garder dans toute sa vivacité la dominante de l'impression¹⁴⁵ ». Les critiques les plus conservateurs se concentrent, quant à eux, sur la question du fini et, si Jean Rousseau est sévère à l'égard du peintre dans *Le Figaro*, il oppose toutefois les « ébaucheurs », tel Manet, aux « finisseurs », comme William Bouguereau, pour appeler de ses vœux une peinture enfin délivrée des « perfections fades » exécutées « sous prétexte d'idéalité¹⁴⁶ ». De manière significative, Ernest Duvergier de Hauranne développe dans la *Revue des Deux Mondes* une réflexion sur les réalistes et leurs défauts, concédant que « tout n'est pas stérile dans la réforme qu'ils ont tentée ». Cependant, à ses yeux, il « y a bien des degrés dans le réalisme » et Manet lui apparaît comme un « barbouilleur¹⁴⁷ ». Après le succès du *Bon bock* (fig. 6) en 1873, le peintre est donc non seulement menacé dans son statut de chef de file mais ses œuvres sont appréhendées par certains à l'aune d'une nouvelle peinture qui a suscité l'intérêt, le malaise ou la réprobation.

Le « Salon réaliste » cher à Degas n'existe pas dans l'espace public puisque la première exposition de la Société n'a pas véritablement été perçue comme tel et que Manet est en passe de devenir un peintre d'impression. Cette lecture

143 Sur ce Salon, cf. Kimberly A. JONES, « Le Salon de 1874 », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 70-76.

144 Armand SILVESTRE, « Salon de 1874 (Septième article) », *L'Opinion nationale*, 14 juin 1874, p. 3.

145 DURANTY, « Le Salon. II », *Musée universel*, t. 4, n° 87, 2^e semestre 1874, p. 136.

146 Jean ROUSSEAU, « Le Salon », *Le Figaro*, 11 mai 1874, p. 1.

147 Il écrit : « sans parler de la distance qui sépare M. Manet, ce barbouilleur, de M. Courbet, ce vigoureux peintre, auquel il ne manque que le sentiment du beau, une école qui peut compter dans ses rangs M. Millet et M. Jules Breton [...], M. Pille [...], l'énergique M. Munkacsy, cette école assurément ne mérite ni la pitié, ni le dédain » (Ernest DUVERGIER DE HAURANNE, « Le Salon de 1874 », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1874, p. 679).

se révèle d'autant plus prémonitoire que ce dernier porte désormais un regard plus appuyé et attentif sur la peinture de Monet au lendemain de l'exposition. Sans doute aiguillonné par cette concurrence nouvelle, il travaille à ses côtés à Argenteuil durant l'été 1874 et il cède en partie à cette peinture vibrante qui intègre la fraîcheur de l'étude en plein air. Peint avec une palette coloriste et une touche parfois fragmentée, *Argenteuil* (fig. 25) en est un exemple éloquent. Pour Manet, l'invention est donc clairement située du côté de la peinture d'un Monet ou d'un Renoir.



Fig. 21 - Edgar Degas, *Scène de Ballet* [*Deux danseuses sur scène*], huile sur toile, 61,5 × 46 cm, Londres, The Courtauld.

Quant à Degas, s'il a définitivement abandonné le travail à la lumière forte du jour, il intègre également à son art quelques éléments de cette peinture d'impression; *Scène de Ballet* (fig. 21), tableau présenté à Londres à l'automne 1874, est ainsi orné d'un décor esquissé, un peu plus coloriste. Pour élaborer cette œuvre sur un format étiré en hauteur, il a puisé dans *Répétition d'un ballet sur scène* (fig. 17) en reprenant le groupe de deux figures peintes au centre droit, tout en créant un vide plus important qui valorise la gracieuse danseuse sur pointe. De même, *Ballet Dancer Practising* (fig. 24), exposé à Londres en 1875¹⁴⁸, joue sur la transparence d'un rideau bleu vif, éclairé par une belle lumière, dans un atelier ouvert sur la ville. En outre, comme en témoigne *Coulisses* (fig. 42), tableau important montré à la 2^e *exposition de peinture* en 1876, Degas poursuit cette évolution en s'orientant vers un travail sur les effets de contraste entre les parties traitées en modelé, les fonds esquissés et les jupes vaporeuses de couleur vive.

Ces évolutions peuvent être interprétées comme le développement séquentiel d'un processus d'innovation : quelques individus atypiques acceptent de prendre le risque de mettre en œuvre de nouvelles pratiques qui se diffusent ensuite au sein des groupes auxquels ils appartiennent. Telle est la lecture que l'on peut faire des évolutions de Manet ou de Degas dans les années 1874-1875 : tous deux portent désormais un regard plus appuyé sur la peinture de Monet et de Renoir. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'imitation mais d'appropriation et d'adaptation de l'invention.

Dissolution et désunion

Au niveau tant individuel que collectif, les artistes sont invités à se renouveler et à démontrer qu'il existe une grande peinture « intransigeante » ou « impressionniste ». Ils sont également invités à se singulariser ou à converger lors d'une nouvelle exposition. Toutefois, aucune logique de groupe ne se met en place à cet effet dans les mois qui suivent la *Première exposition*.

L'année 1874 est notamment marquée par la nécessité d'évaluer la manifestation organisée dans le cadre de la société coopérative. Le 27 mai, un bilan financier est établi et certifié conforme par le trésorier de la Société, Auguste Ottin, puis approuvé par les membres de la commission de contrôle, Renoir, Béliard et Latouche¹⁴⁹. Les dépenses totalisant 9272,50 francs, la souscription

148 PICKVANCE, 1963, p. 264.

149 Bilan financier, 27 mai 1874, anciens papiers Pissarro, dans REWALD 1986, p. 391-393.

des actions, la recette issue des droits d'entrée et des ventes du catalogue ainsi que les commissions perçues sur les achats d'œuvres se révèlent insuffisantes pour couvrir tous les frais. Si l'on se fie à ce bilan, seuls Béliard, Latouche, Molins, Monet, Ottin fils et Sisley ont vendu des œuvres pour un total d'environ 3600 francs¹⁵⁰. Le 17 décembre 1874, une Assemblée générale a lieu chez Renoir au 35 rue Saint-Georges et statue sur l'avenir de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes. Elle ne mentionne que seize artistes¹⁵¹, bien loin de la trentaine de participants à l'exposition. Après la lecture du rapport financier élaboré par le trésorier, il s'avère que chaque membre de la coopérative se trouve « redevable d'une somme de 184 f 50 c pour pouvoir solder ces dettes intérieures et reconstituer le fonds social ». La liquidation de la Société est proposée puis « adoptée à l'unanimité » et il « est décidé que les sommes versées par les sociétaires pour la cotisation de seconde année leur seront rendues¹⁵² ». La Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes est officiellement dissoute le 28 avril 1875¹⁵³. Pierre Bureau, membre de la commission de liquidation aux côtés de Renoir et de Sisley, dépose au Tribunal de Commerce de la Seine la copie d'une délibération prise lors de l'Assemblée générale du 22 avril relative à cette dissolution¹⁵⁴ (fig. 22). Programmée et vaguement annoncée pour l'automne 1875¹⁵⁵, la seconde exposition de la Société n'aura donc pas lieu.

150 D'après le catalogue annoté, imprimé par Edmond Baume et conservé aujourd'hui à la BINHA, seules quatre œuvres ont été vendues (cf Léa SAINT-RAYMOND, « L'exposition de 1874, un échec commercial? », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, op. cit., p. 220-224).

151 Outre onze fondateurs de la Société (Béliard, Degas, Molins, Monet, Ottin père et fils, Pissarro, Renoir, Robert, Rouart et Sisley), sont également mentionnés Cals, Colin, Brandon, Latouche et Bureau. Absents, Pissarro et Brandon sont excusés (Procès-verbal de l'Assemblée Générale, 17 décembre 1874, anciens papiers Pissarro, dans REWALD 1986, p. 391-393, p. 394-395).

152 *Ibid.* Le passif de la Société s'élève à 3713 francs (montant avancé par les sociétaires) alors qu'il ne reste en caisse que 277,99 francs. Le fonds social est fixé à 1200 francs.

153 Procès-verbal de l'acte de dissolution, 28 avril 1875, Archives de Paris, D32 U³199, n° 323.

154 Acte de dissolution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, enregistré le 23 avril 1875, Paris, Archives de Paris, D.31U³, 356, n° 323, 1 p.

155 N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2; Charles BIGOT, « La peinture française en 1875 (Second article) », *La Revue politique et littéraire*, 15 mai 1875, p. 1092.

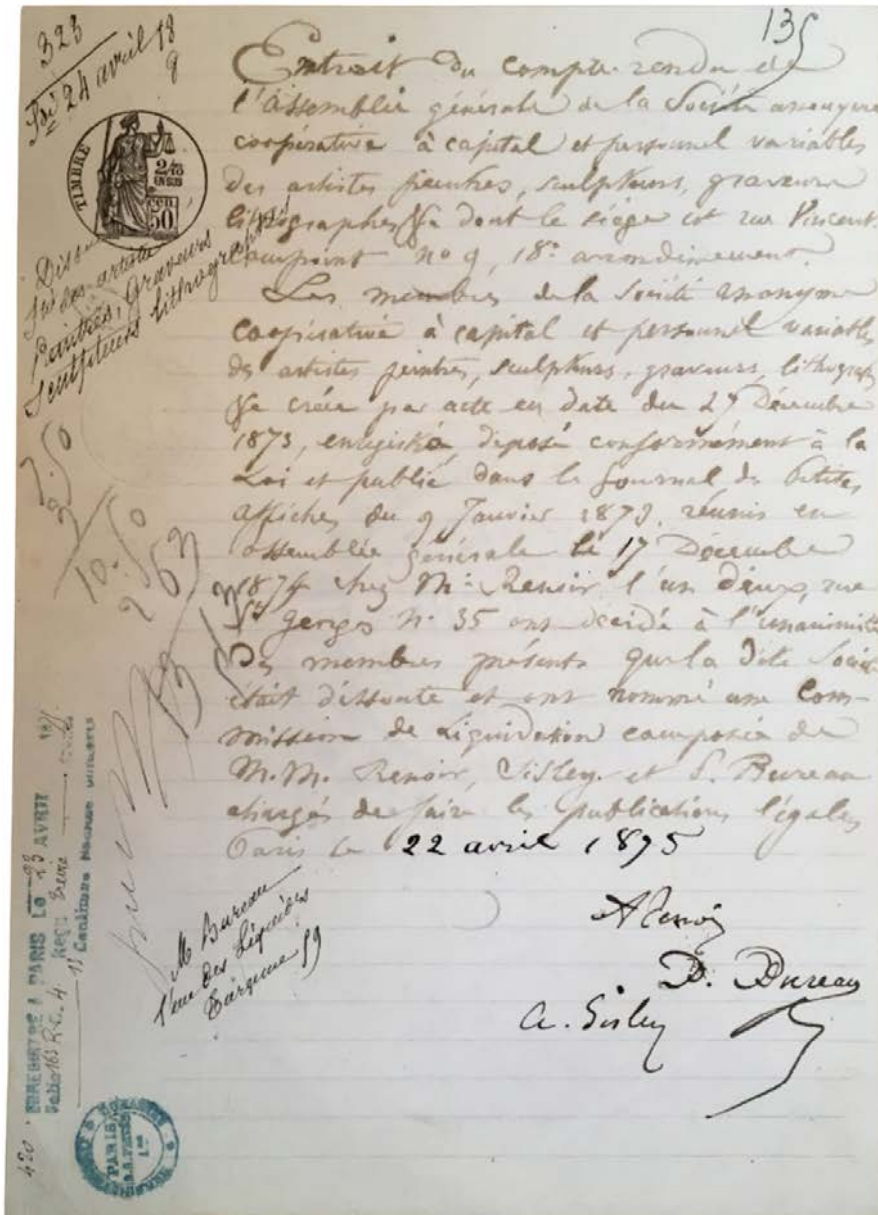


Fig. 22 - Acte de dissolution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, enregistré le 23 avril 1875, Paris, Archives de Paris, D31U3, 356, n° 323, 1 p.

En ce qui concerne le public, le bilan financier établi en mai 1874 mentionne 3510 visiteurs, qui ont réglé le droit d'entrée d'un franc, ainsi qu'une recette de 161 francs pour la vente du catalogue à cinquante centimes, soit l'achat par environ 322 personnes. Sachant qu'à cette époque il n'y a pas de cartel dans les expositions, on peut en déduire que les visiteurs ont essentiellement regardé les œuvres sans en connaître le titre. Il demeure difficile de cerner ce public, qui est seulement évoqué par quelques critiques : si le chroniqueur de *La Patrie* décrit avant tout des visiteurs surpris, Étienne Carjat note que « la foule envahit chaque jour les anciens ateliers de Nadar » et Marie-Amélie Chartroule mentionne le « public du dimanche » qui « a jugé à propos de ricaner en face » d'*Une moderne Olympia* de Cézanne. L'exposition ne semble donc avoir été visitée que par un public de curieux, attirés par la publicité faite sur un boulevard animé, ainsi que par des critiques et des écrivains généralement proches des artistes.

Pour Degas, le résultat est positif : alors qu'il était peu connu sur la scène artistique parisienne avant 1874, ses œuvres ont été vues par les quelque 3500 visiteurs qui ont gravi les étages du 35 boulevard des Capucines et le peintre a suscité des appréciations admiratives de la part de maints critiques avertis. Certes, cette fréquentation est faible comparativement aux quelque 500 000 personnes qui arpentent les allées du Salon pour découvrir près de 3000 peintures, dessins et cartons durant un mois et demi¹⁵⁶, mais l'exposition de la Société ne donnait à voir qu'environ 170 œuvres dans de bien meilleures conditions qu'au Palais des Champs-Élysées. Elle a donc connu un succès d'estime et de curiosité mais le résultat du bilan financier est éloquent : ce type d'événement ne peut pas faire vivre les artistes, qui n'ont pas attiré suffisamment d'amateurs, même si, d'après Burty, le jeune bataillon a déjà conquis « ceux qui aiment la peinture pour elle-même¹⁵⁷ ». Par ailleurs, la formule associative s'est heurtée à la question de l'unité esthétique et bien des sociétaires n'étaient probablement pas prêts à renouveler l'expérience. Pour une partie d'entre eux, les motifs de mécontentement étaient en effet nombreux : mauvais emplacement, absence de ventes, trop grande proximité avec des artistes qui suscitent la polémique ou des divergences politiques.

¹⁵⁶ Au Salon de 1874, qui a lieu du 1^{er} mai au 20 juin, sont exposés 2628 peintures, dessins et cartons. Un chroniqueur précise en 1876 : « Quant au total des « payantes et gratuites » qui s'était élevé en 1873 à 435.055 et en 1874 à 507.774, il a été, en 1875, de 463.849 » (N. s., « Concours et expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 8 mai 1876, p. 170).

¹⁵⁷ N. s. [Philippe BURTY], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.

Dès lors, les artistes envisagent leur avenir en ordre dispersé. En 1875, aucune logique de groupe ne remplace celle de la Société et chacun imagine sa carrière selon des solutions différenciées. Degas rêve toujours d'un Salon réaliste et ses regards sont plus que jamais tournés vers Londres pour la commercialisation de ses œuvres. S'il n'est pas représenté à la *Eighth Exhibition of the Society of French Artists*, qui a lieu au printemps 1874, il participe aux quatre expositions suivantes entre l'automne 1874 et le printemps 1876. Son interlocuteur n'est plus Durand-Ruel, que les difficultés financières ont contraint à se retirer de la Society of French Artists, mais Charles Deschamps, qui en reprend la direction à la fin de l'année 1874¹⁵⁸. Avant 1876, Degas expose à Londres trois tableaux de format moyen, *Scène de Ballet* en 1874, puis *Ballet Dancer Practising* et *The Practising Room - A Sketch* (fig. 21, 24, 40) en 1875¹⁵⁹.

Par ailleurs, quelques phrases insérées dans trois lettres incitent à penser qu'il a eu le projet d'organiser une nouvelle exposition à Paris. En janvier 1875, Otto Scholderer annonce ainsi à Fantin-Latour que Whistler lui a demandé son avis à propos de l'envoi de « ses tableaux à l'Exposition Degas » et il ajoute : « Mais puisqu'il pense toujours au succès et surtout au succès matériel je n'ai rien dit¹⁶⁰. » En août, de retour d'un séjour outre-Manche, Degas écrit également à Deschamps :

« Rappelez à Macbeth et à Morris qu'ils ont paru désireux d'exposer avec nous cet hiver, et aux Tadéma qu'ils l'ont promis. Quant à Dalou (ceci est entre nous, je vous en prie), je voudrais qu'il n'y ait pas d'empêchement politique à ce qu'il pût nous envoyer q[uel]que chose et que nous puissions l'exposer. Faites aussi mes excuses à Morris, que j'avais promis d'aller voir. De grandes excuses aussi à Whistler pour qui j'ai tant d'admiration¹⁶¹. »

Degas fait notamment référence au réseau amical d'Alphonse Legros. Depuis son installation à Londres, ce dernier a connu une réussite spectaculaire. Il s'est lié avec une partie de l'ancien groupe préraphaélite, parmi lesquels Edward Burne-Jones et Dante Gabriel Rossetti, qui lui a présenté un collectionneur, Constantine Ionides. Exposant à la Royal Academy à partir de 1864, Legros a

158 Anne ROBBINS, « À la conquête de Londres », *op. cit.*, note 106, p. 225.

159 Pour l'identification de ces œuvres, cf. PICKVANCE 1963, p. 256-266.

160 Lettre d'O. Scholderer à H. Fantin-Latour, [Londres], 17 janvier 1875, dans Corres. FANTIN-LATOUR, SCHOLDERER, ARNOUX éd. 2014.

161 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, Paris, 22 [août 1875], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 204.

rapidement acquis une stature importante, en incarnant le réalisme français à Londres tout en conservant ses liens d'amitié avec Fantin-Latour, Manet, Bracquemond et Whistler. Il s'est toutefois brouillé avec ce dernier à la fin des années 1860 et s'est rapproché de Burne-Jones qui l'a présenté à George Howard, collectionneur et futur neuvième comte de Carlisle. Dès cette époque et plus particulièrement pendant la guerre, Legros est une figure accueillante et médiatrice pour les Français qui s'installent ou séjournent dans la capitale anglaise, tels Manet, Monet, Pissarro, Degas, Jean-Charles Cazin et Jules Dalou¹⁶². Menacé en tant que communard, ce dernier s'est exilé en 1871 avec sa femme et sa fille à Londres où il a retrouvé Legros, son condisciple à la Petite École¹⁶³, qui l'a aidé à s'installer et l'a introduit auprès de son réseau de mécènes. Dalou a commencé à enseigner la sculpture à des élèves dans son nouvel atelier et il rencontre le succès dans les exhibitions de la Royal Academy en présentant une sculpture sociale originale. Dans sa lettre à Deschamps, Degas évoque un « empêchement politique », et pour cause : en 1874, Dalou est condamné aux travaux forcés à perpétuité par contumace et il ne reviendra en France qu'en 1879, après l'amnistie des communards¹⁶⁴. Legros et Dalou représentent tous deux le réalisme français et sont élogieusement reconnus comme tels, en particulier lorsque le premier expose *Le Rétameur* (Victoria & Albert Museum) à la Royal Academy en 1874 puis a les honneurs d'une exposition personnelle à la Society of French Artists en mai 1875. Quant à Dalou, il a impressionné le public anglais avec *Paysanne française allaitant* (Victoria & Albert Museum), montré à l'exposition de la Royal Academy en 1873.

Dans sa lettre à Deschamps, Degas mentionne également Lawrence Alma-Tadema et sa femme Laura Theresa. Si celui-ci est l'un des grands représentants d'une peinture antiquisante et éclectique et s'il se tient donc fort éloigné du réalisme, il est en revanche très lié à Legros et à Dalou. Comme en témoignent plusieurs portraits¹⁶⁵ (fig. 23), les trois familles se côtoient, d'autant plus que tous parlent français et que Legros n'apprendra jamais l'anglais. Hollandais

162 Anna GRUETZNER ROBINS, « Alphonse Legros, migrant et ambassadeur culturel », dans Caroline Corbeau-Parsons, Isabelle Collet (dir.), *Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870-1904*, op. cit., p. 115-119.

163 Philip WARD-JACKSON, « Jules Dalou's royal commissions from Queen Victoria », *The Burlington Magazine*, août 2014, p. 526-529.

164 Cf. cat. exp. *Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870-1904*, op. cit., p. 145-157.

165 Lawrence Alma-Tadema, *Dalou, sa femme et sa fille*, 1876, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.



Fig. 23 - Alphonse Legros, *Portrait de Jules Dalou*, eau-forte et pointe sèche, 5^e état, 25,3 × 16,4 cm (planche), Paris, BnF.

de naissance, formé à Anvers, Alma-Tadema a séjourné à Paris. Après la guerre, il s'est installé à Londres où il connaît le succès et il obtient la citoyenneté britannique en 1873. Sa peinture n'a évidemment rien à voir avec celle de Degas mais ce dernier privilégie aussi ses amitiés lorsqu'il envisage une nouvelle exposition indépendante à Paris. Ces artistes se retrouvent sur les cimaises de la Society of French Artists, où exposent une grande partie des amis de Degas, tels Legros, Dalou, Alma-Tadema, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Éva Gonzalès, Stevens, Cazin, Monet, Pissarro ou Berthe Morisot. Élogieusement mentionné par Degas dans sa lettre à Deschamps, Whistler présente d'ailleurs un large ensemble d'œuvres à la Society of French Artists à

l'automne 1875, ce qui lui vaut une belle couverture médiatique¹⁶⁶. Déjà considéré comme éminemment original et excentrique, voire narcissique, Whistler semble fasciner Degas, tant par la subtilité de ses recherches que par son charisme et ses scénographies nouvelles.

En août 1875, dans sa lettre à Deschamps, Degas évoque également deux autres artistes anglais que Theodore Reff a identifiés comme pouvant être le jeune Robert Macbeth et Philip Richard Morris¹⁶⁷. Le premier a été formé à la Royal Scottish Academy puis à Londres à partir de 1871. Il appartient à l'équipe de la revue *The Graphic* et grave à l'eau-forte, tout en peignant des œuvres de sujets réalistes. Proche de William Holman Hunt et de Whistler, Philip Richard Morris a séjourné en France et en Italie, et il connaît un succès considérable dans les années 1860 et 1870 avec des scènes de genre.

Toujours en 1875, Degas sollicite également un autre réseau en vue de la prochaine exposition « réaliste » à Paris. En mars, il propose à ses amis italiens

¹⁶⁶ Martin HOPKINSON, « Whistler at the Society of French Artists, London, in 1875 », *The Burlington Magazine*, juillet 2013, p. 452-455.

¹⁶⁷ Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 205, note 10.

d'y participer, comme en atteste une lettre de Marco De Gregorio à Telemaco Signorini :

« Ces jours derniers, j'ai reçu la visite de Degas [...] Il ira vous voir lors de son passage à Florence vers la fin du mois. Il envisage avec beaucoup d'enthousiasme l'exposition réaliste prévue cette année à Paris et nous a invités à participer à celle de l'année prochaine [...] Il m'a fait l'impression d'être un homme posé et très sensible; avec cela le fait qu'il soit riche doit l'aider considérablement ¹⁶⁸. »

Degas est alors à Naples pour assister aux obsèques de son oncle Achille, décédé le 28 février 1875. Il revoit ses amis italiens rencontrés dans les années 1850 au Caffé Michelangelo¹⁶⁹. Telemaco Signorini a séjourné quelque temps à Paris et, de retour à Florence, s'est orienté vers une peinture moderne en plein air et des sujets sociaux, comme en témoigne *La Salle des agités au Bonifacio de Florence* (Venise, Ca' Pesaro) que Degas a admirée lors de son passage en Italie en mars 1875. Comme Adriano Cecioni, un temps très proche de Giuseppe De Nittis, Signorini est un polémiste et un brillant écrivain, qui défend une simplification et une modernisation de la peinture dans un rapport distancié à la tradition. Quant à Marco De Gregorio, il est également lié à Ceccioni, De Nittis et Federigo Rossano.

Dans la première moitié de l'année 1875, Degas pense donc toujours à une « exposition réaliste » qui réunirait l'ensemble de ses amis français, anglais et italiens. Qu'ils soient paysagistes ou peintres d'histoire, modestes ou célèbres, ces derniers ont en commun la volonté de renouveler l'art, tout en étant dotés d'une solide culture artistique, acquise durant leur formation. Nombreux sont ceux qui sont progressistes sur le plan politique, à l'instar de Legros qui peint le portrait de Léon Gambetta en 1875 ou de certains artistes italiens qui se sont engagés pour l'indépendance de leur pays. Dans tous les cas de figure, ces artistes appartiennent à des cercles constitués et l'amitié est aussi le ciment du projet de Degas. Ce projet est toutefois nimbé de mystère car nous ne savons pas où cette exposition aurait pu avoir lieu et avec quels fonds elle aurait pu être financée.

De manière tout aussi mystérieuse et sans doute à la même époque, Degas dresse une liste de six œuvres sur l'une des pages d'un carnet¹⁷⁰, en indiquant

¹⁶⁸ Lettre de Marco De Gregorio à Telemaco Signorini, Naples, 23 mars 1875, dans Pietro Dini, *Diego Martelli*, Florence, 1978, p. 150.

¹⁶⁹ Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 420-421.

¹⁷⁰ Pour Michael Pantazzi, ce projet d'exposition daterait de 1875 (Michael PANTAZZI, Notice sur *Danseuse posant chez un photographe*, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, n° 139, p. 244).

à la page suivante : « Degas Dix pièces sur la danse d'Opéra¹⁷¹ ». Les titres sont trop vagues pour permettre d'imaginer précisément cet ensemble mais il incluait peut-être *Coulisses*, qui sera exposé en 1876 (fig. 42), ainsi que *Danseuse posant chez un photographe*, présenté à Londres en mai 1875 (fig. 24). On peut donc se demander si Degas avait l'intention de montrer ces « Dix pièces sur la danse d'Opéra » à l'exposition réaliste qu'il projetait à Paris, ou s'il envisageait une présence plus forte dans l'une des expositions de la Society of French Artists à Londres. Mais il est quasiment certain que Degas, cheville ouvrière de la première exposition de 1874, prévoyait une nouvelle édition, qui aurait peut-être été organisée dans un autre cadre que celui de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, officiellement dissoute en avril 1875.



Fig. 24 - Edgar Degas, *Ballet Dancer Practising* [*Danseuse posant chez un photographe*], huile sur toile, 65 x 50 cm, Moscou, Musée Pouchkine.

171 Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 8, fol. 203-204 (REF 1985, n° 22, daté 1867-74). Les titres mentionnés sont : « 1. Répétition sur la scène / 2. Id. en renversé / 3. Coulisse / 4. Ecole de Danse / 5. Id / 6. Danseuse devant une glace ».

Telle n'est pas la stratégie de Monet, Renoir, Sisley et de Berthe Morisot. Contrairement à Degas, ces derniers sont moins présents à Londres¹⁷² où leurs œuvres séduisent peu les collectionneurs anglais. De ce fait, ils s'orientent vers une option apparemment sans risque : vendre leurs œuvres aux enchères publiques à l'Hôtel Drouot. Minutieusement préparée, la vente a lieu le 24 mars 1875 avec Durand-Ruel pour expert et elle est accompagnée d'un catalogue préfacé par Philippe Burty. Comme l'écrit ce dernier, les artistes voient dans cette mise aux enchères une solution d'attente alors que la deuxième exposition n'a pas encore eu lieu¹⁷³. Les deux jours qui précèdent la vente constituent en effet une sorte de « petite exposition¹⁷⁴ ». Néanmoins, celle-ci est très inédite : 73 œuvres sont offertes à d'éventuels acheteurs et créent ainsi un effet de masse, plus important encore que lors de la première exposition de 1874.

Comme l'ont relaté Paul Durand-Ruel puis John Rewald, la vente se solde par un échec cuisant, tant sur le plan médiatique que financier. Les œuvres sont cédées à des prix dérisoires¹⁷⁵ et un public hostile se manifeste. De fait, c'est en 1875 qu'une critique et une foule agressive apparaissent réellement alors qu'en 1874, c'est plutôt la surprise qui a dominé. La vente a en effet lieu dans une atmosphère de tumulte et de tension, qui oppose les admirateurs et les détracteurs des peintres¹⁷⁶. Si elle a été annoncée par des proches des artistes¹⁷⁷, le tapage au moment de son déroulement a d'autant plus de retentissement que les grands quotidiens, tels *Le Figaro* ou *Le Temps*, relatent l'affaire et qu'un critique comme Albert Wolff en rend compte en des termes ironiques¹⁷⁸. Par ailleurs, les néologismes forgés autour de la notion d'impression s'installent alors dans le champ lexical, comme en atteste cette remarque du chroniqueur du *Temps* : « On n'a pas oublié l'exposition faite l'année dernière, au boulevard

172 Madeleine KORN, « Exhibitions of modern French art and their influence on collectors in Britain 1870-1918: the Davies sisters in context », *op. cit.*, p. 208.

173 Philippe BURTY, Préface au *Catalogue des tableaux et aquarelles par Claude Monet, Berthe Morisot, A. Renoir, A. Sisley*, Paris, Hôtel Drouot, 24 mars 1875, p. III-VI.

174 N. s., « Chronique de l'hôtel Drouot », *L'Art*, avril 1875, p. 335-336.

175 Cf. Merete BODELSEN, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux" », *The Burlington Magazine*, juin 1968, p. 330-349.

176 Le chroniqueur de *L'Écho universel* écrit qu'aux « plus beaux jours des grandes luttes du romantisme contre l'académique, on n'a certainement pas entendu plus de malédictions et aussi plus d'expressions enthousiastes que cet après-midi devant les tableaux de M^{lle} Morisot et de MM. Claude Monet, A. Renoir et Sisley » (N. s. [Arthur Baignères?], « Faits. Paris. Vente Morisot, Monet, Renoir et Sisley », *L'Écho universel*, 23 mars 1875).

177 Un passant [probablement Ernest d'Hervilly], « Les on-dit », *Le Rappel*, 20 mars 1875, p. 2.

178 Le Masque de fer [Albert WOLFF], « Échos de Paris », *Le Figaro*, 24 mars 1875, p. 1.

des Capucines, par l'école des peintres qu'on appelait naguère réalistes et qui se nomment eux-mêmes aujourd'hui «impressionnistes¹⁷⁹». Sous la plume de Wolff et de quelques autres, l'étiquette « impressionniste » est désormais clairement dépréciative¹⁸⁰. En soutien à leurs amis, Rouart et Degas acquièrent quelques tableaux¹⁸¹ et une petite poignée d'amateurs favorables aux artistes les appuient également par leurs achats.



Fig. 25 - Édouard Manet, *Argenteuil*, également titré *Les Canotiers*, 1874, huile sur toile, 148,5 × 114,5 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts, Inv.1971/n°438, Legs Van Cutsem, 1904.

179 N. s., « Nouvelles du jour », *Le Temps*, 20 mars 1875, p. 2.

180 Paul GIRARD, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 26 mars 1875, p. 4.

181 Anne ROQUEBERT, « Degas collectionneur », dans *Degas inédit*, op. cit., p. 66.

Le théâtre de ces rivalités se déplace alors au Salon. Manet est reçu en 1875 avec *Argenteuil* (fig. 25), au grand dam de Fantin-Latour qui écrit peu avant :

« Il a envoyé un tableau qu'il avait fait cet été à Argenteuil, un canotier et une femme dans un bateau, derrière avec les voiles et les eaux de la Seine bleues. Cela ne me plaisait guère, cela était sous l'impression de Monet qui était à Argenteuil tout près de lui, qui séduit Manet beaucoup en ce moment. Je ne sais ce qui se passe en lui. Il est tout enchanté de ce monde là, Monet, Sisley, Renoir, Pizarro [Pissarro] et Melle Morizot [Morisot] (Berthe). [...] Il me paraît déraisonner complètement à ce sujet¹⁸². »

Aux yeux de Charles Bigot, Manet représente désormais la nouvelle école au Salon, non sans provocation¹⁸³, et Jules Claretie l'aborde comme le « chef de file » des « impressionnistes¹⁸⁴ ». *Argenteuil* suscite « une réaction presque aussi violente qu'*Olympia* » dix ans plus tôt, écrit Éric Darragon, et « on pourrait dire que Manet est allé chercher chez Monet les éléments d'un nouveau scandale¹⁸⁵ ». À partir de ce moment-là, l'impressionnisme est bel et bien sur la place publique et il déclenche des commentaires hostiles, en dépit des discours de quelques défenseurs sincères. Dès lors se repose la question de la participation de Manet à une prochaine exposition indépendante quand Burty déclare : « Il serait utile que M. Manet combattît le bon combat sur un terrain choisi par lui, en compagnie de tout un groupe dont il a été en principe l'un des entraîneurs, qu'il n'a pas le droit d'abandonner à la porte de cette Exposition, où il n'entre que par terreur du bruit que ferait le refus absolu de ses œuvres, mais non par estime¹⁸⁶. » De fait, ainsi qu'en témoignent quelques lignes envoyées par Pierre Puvis de Chavannes à Berthe Morisot, les camps s'opposent désormais, le peintre écrivant non sans malice :

182 Lettre d'H. Fantin-Latour à O. Scholderer, [Paris], 4 avril 1875, dans Corres. FANTIN-LATOUR, SCHOLDERER, ARNOUX éd. 2014.

183 Charles BIGOT, « La peinture française en 1875 (Second article) », *La Revue politique et littéraire*, 15 mai 1875, p. 1092. Né en 1840, Charles Bigot est agrégé de lettres. Après la guerre de 1870, et après avoir enseigné dans différentes villes, il se consacre au journalisme et collabore d'abord au *Siècle* puis au *XIX^e siècle*.

184 Jules CLARETIE, « Salon de 1875 », dans *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier, 1876, p. 337.

185 Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie*, op. cit., p. 239.

186 N. s. [Ph. BURTY], « Le Salon de 1875. La peinture, III », *La République française*, 23 mai 1875, p. 2. Burty réitère son propos dans un article paru dans *The Academy* lorsqu'il écrit : « M. Manet a commis une erreur de jugement en refusant de se placer à la tête du groupe d'artistes qui a essayé d'organiser des expositions indépendantes » (Ph. BURTY, « The Salon of 1875 », *The Academy*, 8 mai 1875, p. 487).

« Je ne vois littéralement personne que vous connaissiez – je n’ai pas aperçu Stevens depuis les premiers jours du Salon – ce Salon, où je ne vous ai pas une seule fois rencontrée – celle-là est vraiment trop forte – il est vrai que comme intransigeante vous n’aviez pas à flâner dans le camp Philistin¹⁸⁷ ».

Après avoir manifesté sa sympathie au petit groupe rebelle, Philippe Burty subit également l’ostracisme de certains de ses confrères, comme il le relatara en 1882, en évoquant le fait que Charles Blanc ne l’abordait « plus qu’avec des gestes attristés¹⁸⁸ ».

Pissarro s’est pour sa part tenu à l’écart de toute cette agitation. À l’instar de Degas, il est particulièrement présent aux exhibitions de la Society of French Artists à Londres¹⁸⁹ mais il demeure davantage fidèle à la formule associative que les autres artistes. Ainsi, en août 1875, son nom et ceux de Béliard, Cézanne, Guillaumin et Latouche figurent sur les statuts d’une nouvelle société dénommée L’Union¹⁹⁰. Au lendemain de la *Première exposition*, Pissarro a en effet échangé plusieurs lettres avec l’émailleur Alfred Meyer, en vue de la création d’une société anonyme et d’une meilleure organisation afin d’éviter une nouvelle déconfiture financière¹⁹¹. Fondée le 18 août 1875 et basée sur « l’application du principe coopératif aux choses de l’art¹⁹² », cette société réunit des artistes aujourd’hui méconnus, à l’exception d’Auguste Lançon et d’Auguste Lepère. Dans la mesure où Meyer souhaitait constituer un capital suffisant pour organiser une première exposition, celle-ci n’aura lieu qu’en 1877.

Contre toute attente, c’est une exposition organisée loin de Paris qui réunit une partie des membres de l’ancienne Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes. Douze d’entre eux participent au Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, qui se déroule du 6 janvier au 6 mars 1876 et

187 Lettre de P. Puvis de Chavannes à Berthe Morisot, Paris, 3 août 1875, Paris, Musée Marmottan Monet.

188 Ph. BURTY, « Les Aquarellistes, les indépendants et le cercle des arts libéraux », *La République française*, 8 mars 1882, p. 3.

189 Madeleine KORN, « Exhibitions of modern French art and their influence on collectors in Britain 1870-1918: the Davies sisters in context », *op. cit.*, p. 208.

190 Statuts de l’Union, Société anonyme à personnel et capital variables des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, lithographes, céramistes, etc., 18 août 1875, dans MOTHE 2016, année 1875, en ligne.

191 Lettre d’Alfred Meyer à C. Pissarro, Paris, 5 octobre 1874; Paris, 30 novembre 1874, dans MOTHE 2016, année 1874, en ligne.

192 T. CHASREL, « Première exposition de «L’Union» », *L’Art*, t. 8, 1877, p. 203-204.

qui est organisé par Alphonse Cherfils, vice-président de la Société¹⁹³, ainsi que par le jeune Paul Lafond, son secrétaire¹⁹⁴. Tous deux sont des amis de la famille Rouart et de Degas. L'année précédente, les œuvres de huit des membres de la Société coopérative se sont retrouvées sur les cimaises du Salon de Pau¹⁹⁵.

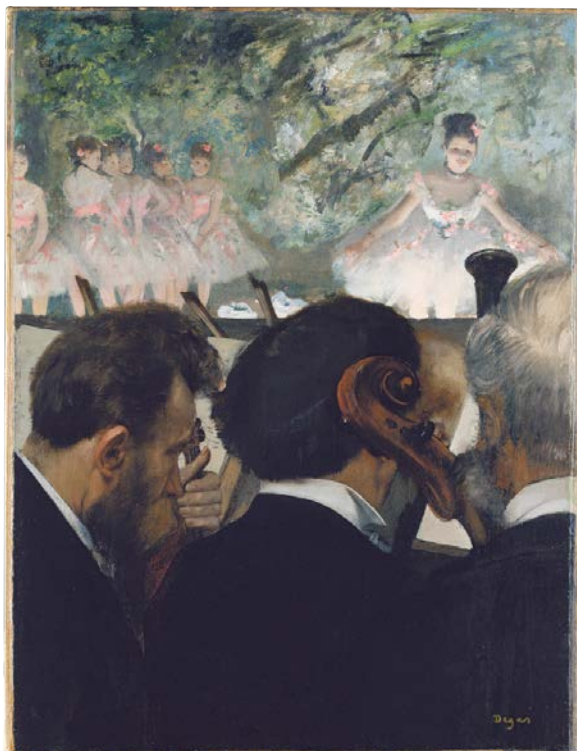


Fig. 26 - Edgar Degas, *Musiciens à l'orchestre*, huile sur toile, 63,6 x 49 cm, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.

En 1876, Degas y participe pour la première fois et y figure, aux côtés notamment de Manet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir et Rouart, avec une œuvre

- 193 Marc LE CŒUR, « Le Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 à 1879 », *Histoire de l'art*, n° 35-36, octobre 1996, p. 68-69. Boudin, Cals, Colin, Degas, Lépine, Levert, Molins, Morisot, Léon Ottin, Pissarro, Renoir, Rouart et Manet participent à ce Salon en 1876.
- 194 Sur Paul Lafond, cf. Corres. DEGAS, Sutton, Adhémar éd. 1987.
- 195 En 1875, Boudin, Cals, Colin, Lépine, Molins, Léon Ottin, Rouart et Sisley ont participé au Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau (Marc LE CŒUR, « Le Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 à 1879 », *op. cit.*, p. 59).

titrée *Orchestre*, qui a été identifiée par Marc Le Cœur comme *Musiciens à l'orchestre* (fig. 26) et qui semble avoir été acquise lors de l'exposition¹⁹⁶. Cette toile de format moyen fait partie de celles que Jean-Baptiste Faure a rachetées à Durand-Ruel en 1874 pour les restituer à un Degas, insatisfait. Ce dernier a repris sa toile et l'a agrandie pour y représenter des danseuses en pied, peintes dans un style esquissé et coloré. Derrière trois têtes de musiciens de dos, exécutés selon une facture plus classique, les visiteurs du Salon peuvent découvrir une jeune danseuse saluant son public en pleine lumière¹⁹⁷. Parmi les œuvres de la nouvelle école, *Orchestre* est de loin la toile qui suscite le plus de commentaires et, une fois de plus, elle vaut à Degas des remarques admiratives, en dépit des rires du public. Elle est en effet jugée singulière et étrange par des critiques peu accoutumés à ce type d'originalité, tout en étant avertis des dernières tendances de la peinture à Paris. Dans le *Mémorial des Pyrénées*, André Gorse se montre particulièrement au fait de l'actualité artistique :

« Ce qui donne à l'exposition actuelle une saveur particulière et en fait, pour tout visiteur sans parti-pris, un intéressant et remarquable sujet d'études, c'est la présence d'un assez grand nombre de peintures appartenant carrément à la nouvelle école, école qui dans les grands centres intellectuels a déjà pris largement sa place au soleil, mais qui a encore à lutter, en province, contre les préjugés qu'elle a depuis longtemps écrasés à Paris. « Réalistes » disent les simples, avec un accent qui semble ajouter déboulonneurs, « impressionnistes », disent les lettrés, peintres de la décadence disent ceux qui parlent d'autorité¹⁹⁸. »

« Réalistes », « déboulonneurs », « impressionnistes » : le jeune critique décline trois termes qui renvoient à l'histoire, à la perception politique et à l'esthétique de la nouvelle école. Celle-ci est appréhendée de manière d'autant plus claire que son chef de file, Manet, expose deux œuvres – *Le bassin d'Arca-chon* et une *Tête de jeune fille* au pastel – qui suscitent le débat. À Pau, Manet a accepté de figurer aux côtés de ses amis et sa participation peut éventuellement augurer de son changement d'avis sur la question d'une prochaine exposition indépendante.

196 *Ibid.*, p. 68.

197 Henri LOYRETTE, Notice, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 164.

198 André GORSE, « À l'exposition de la Société des Amis des Arts », *Mémorial des Pyrénées*, 29 janvier 1876, p. 2.

De ces événements naît la perception de nouvelles manières en peinture qui déstabilisent la hiérarchisation des mondes de l'art. Considérés comme des marginaux subversifs ou comme d'audacieux inventeurs, les artistes du groupe sécessionniste sont désormais engagés dans une logique d'innovation. Peu connus, voire rejetés avant 1874, ils ont acquis une visibilité et une notoriété, et leur expérience stimule une créativité tant individuelle que collective au sein de réseaux qui se reconfigurent en fonction de nouveaux critères. S'il est reconnu pour son talent, son originalité et la vérité de ses œuvres, s'il existe pleinement sur les scènes parisiennes et londoniennes, Degas se retrouve cependant face à un hiatus catégoriel, étant alternativement perçu comme un dessinateur « classique » ou un peintre « intransigeant », au risque de se voir entraîné dans la réprobation à l'égard des « impressionnistes ». Alors qu'il n'a fait qu'accroître son capital symbolique, la réception contrastée des « rebelles » de la *Première exposition* de 1874, ainsi que les résultats désastreux de la vente de mars 1875 ont pu générer un léger clivage dans le groupe. Dans cette tension entre l'individuel et le collectif, Degas est susceptible d'osciller entre une aspiration à demeurer fidèle à son idéal réaliste et une solidarité qui fonde un destin qu'il partage avec des peintres épris d'indépendance.

INNOVER : L'AVÈNEMENT D'UNE NOUVELLE PEINTURE

Selon Joseph Schumpeter, l'innovation est une « destruction créatrice¹ », qui remet en cause des règles dont la stabilité donne sens aux pratiques, assure la socialisation et l'accès à l'identité. À bien des égards, la *Première exposition* de 1874 a initié ce processus qui, après la découverte de l'invention, conduit à une autre phase, à savoir celle d'une transformation d'ordre à la fois esthétique, économique et discursif, génératrice d'un autre système de valeurs et d'une inversion des normes et des régulations antérieures. Pour imposer la novation, le volontarisme et l'action s'avèrent toutefois nécessaires. En d'autres termes, de nouvelles œuvres doivent être élaborées, exposées, médiatisées et reçues. Or, la *Première exposition* a non seulement engendré un espace d'émulation créative mais elle a également entraîné une sorte d'injonction à surprendre par des recherches originales pour des artistes relégués à la marge. Dans cette logique, l'expérience menée en 1874 ne pouvait être fondatrice qu'en étant suivie d'une seconde édition. C'est dans cette configuration que l'aspiration toujours intacte à l'indépendance et au libéralisme conduit à l'organisation d'une nouvelle exposition grâce à l'alliance d'un nouveau groupe d'artistes avec Paul Durand-Ruel. Dans un esprit conquérant, il s'agit pour eux de montrer en toute liberté un art nouveau et éventuellement transgressif, clairement identifié dans le champ artistique comme contestataire et susceptible de modifier les rapports de force.

C'est donc sous le signe de la prise de risque et d'une volonté de dérégulation que se déploie cette seconde exposition, qui a lieu au 11 rue Le Peletier du 30 mars au 30 avril 1876, juste avant l'ouverture du Salon. Pour en comprendre la genèse, il faut d'abord évoquer le groupe des participants, qui ne s'est pas nécessairement constitué de manière univoque autour d'une esthétique. Alors qu'en 1874 les artistes avaient puisé dans leurs ateliers avec une certaine précipitation, ils

1 Joseph Aloïs SCHUMPETER, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, traduction française, Paris, Payot, 1942. Sur l'historiographie de la recherche sur le processus d'innovation, cf. Norbert ALTER (dir.), *Les logiques de l'innovation, approche pluridisciplinaire*, op. cit., p. 13-40.

offrent deux ans plus tard une exposition qui a une valeur de manifeste pour une nouvelle peinture, fruit d'une liberté artistique affirmée mais également contrainte par les modalités spécifiques de sa révélation dans un espace particulier. Degas y présente un ensemble d'œuvres restreint, bien distinct de celui qu'il avait exposé en 1874, montrant ainsi ses dernières recherches sur les effets lumineux, les compositions originales et l'expressivité des physionomies et des gestuelles. Il s'est en effet orienté vers des « impressions dessinées », donnant à voir ce qu'il perçoit subjectivement à travers la quête de nouveaux effets. Dans le dispositif contingent de l'exposition, le point de vue relatif porté sur ses œuvres génère alors de nouveaux discours. Sa réception est bien différente de celle qu'il avait connue en 1874 et la majeure partie des critiques abordent son travail plastique novateur avec des modèles interprétatifs anciens, manifestant ainsi ce qui séparent les gens de lettres des gens de métier.

De fait, comme dans toute phase de transition, le développement du processus d'innovation se traduit en termes discursifs par l'appui sur des doctrines existantes et, en 1876, face à la nouvelle peinture exposée dans les galeries Durand-Ruel, les critiques orientent leurs discours vers la question du réalisme – ainsi que son éventuelle reformulation – et vers la transformation du système de valeurs attaché à la peinture. En dépit de chroniqueurs plus hostiles qu'en 1874, les artistes parviennent à obtenir une certaine reconnaissance qui atteste de la modification des rapports de force dans le champ artistique. De cette reconnaissance naît un nouveau temps, celui de l'essai – et non plus du compte rendu d'exposition – qui est l'œuvre d'un habitué du café de la Nouvelle Athènes, Edmond Duranty. La nouvelle peinture bascule alors précocement dans l'historisation et l'exégèse.

L'alliance d'un groupe d'artistes avec Durand-Ruel

C'est au moment de l'exposition à Pau qu'une solution inédite semble émerger : organiser une nouvelle exposition selon une logique à la fois libérale et coopérative, en s'appuyant sur la structure logistique d'un marchand. Dans cette configuration, il ne s'agit plus de recourir à la formule relativement répandue de la société mais de mettre en place un événement en toute liberté et en groupe afin de montrer des œuvres et de susciter leur médiatisation. Le 5 février, Renoir, Rouart et Degas écrivent en effet à Boudin en ces termes :

« Monsieur Boudin

Nous avons pensé qu'il serait bon de renouveler l'essai que nous avons tenté en commun d'une exposition particulière.

à cet effet nous nous sommes entendus avec Durand-Ruel qui nous loue 2 de ses salles dont la plus grande.

Nous serions très heureux de vous voir vous associer à nous pour cette nouvelle tentative.

Vos bien dévoués

Degas Renoir H. Rouart

Cotisation, 120 fr, payables jusqu'au 25 février chez Durand Ruel où vous aurez les renseignements supplémentaires.

Ouverture de l'exposition 20 mars durée 1 mois nombre d'envois 5 œuvres prix d'entrée 1 fr – (Prière de faire savoir de suite à l'un de nous si vous êtes des notres.

5 Février 1876² »

Le même jour, Renoir et Rouart adressent une missive semblable à Gustave Caillebotte³ qui, contrairement à Boudin, accepte l'invitation. En définitive, l'exposition n'ouvre pas le 20 mars mais le 30, pour une durée d'un mois, dans trois salles des galeries Durand-Ruel. Elle semble avoir été principalement conçue par les artistes qui habitent Paris, loin d'Argenteuil et de Pontoise où Monet et Pissarro vivent la plus grande partie de leur temps. Dans cette nouvelle formule, Durand-Ruel est le gestionnaire de l'entreprise et c'est à lui que chaque exposant verse 120 francs pour participer et financer l'acompte de la location s'élevant à 1500 francs⁴. Plus élevé que celui des anciens ateliers de Nadar⁵, le loyer est d'un montant de 3000 francs et le marchand compte sur les entrées payantes⁶ pour obtenir le reste dû⁷.

2 Lettre d'A. Renoir, E. Degas et H. Rouart, à E. Boudin, 5 février 1876, dans MOTHE 2016, année 1876, en ligne.

3 Lettre d'A. Renoir et H. Rouart à G. Caillebotte, Paris, 5 février 1876, dans Marie Berhaut, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, Wildenstein Institute, 1994, n° 1, p. 273. **Abrégé comme suit : BERHAUT 1994.**

4 Sylvie PATRY (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, op. cit., p. 25.

5 Il s'élevait à 2020 francs (Bilan financier, 27 mai 1874, anciens papiers Pissarro, dans REWALD 1986, p. 391-393).

6 Arthur Baignères évoque un tourniquet, un sergent de ville et l'entrée à 1 franc (Arthur Baignères, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3).

7 Cézanne écrit à ses parents : « La location du local où l'exposition s'est faite, rue Le Peletier et rue Laffitte [...] s'élevait à trois mille francs. Quinze cents francs ont été versés seulement et le loueur [Paul Durand-Ruel] devait prélever les autres quinze cents francs sur les entrées » (Lettre de P. Cézanne à ses parents, 10 septembre 1876, dans CORRES. CÉZANNE, Rewald éd. 1978, p. 155).

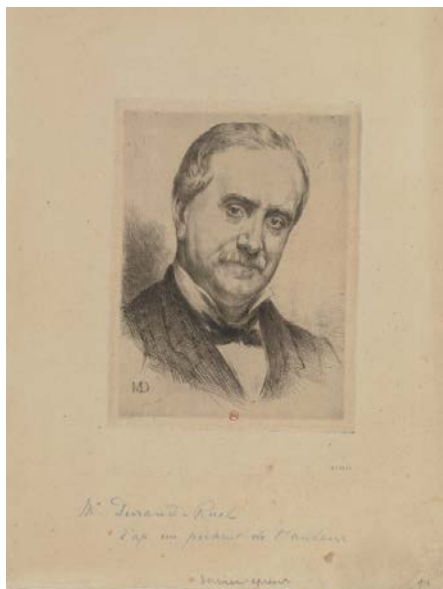


Fig. 27 - Marcellin Desboutin, *Portrait de Durand-Ruel*, pointe sèche, 19,7 × 14,7 cm (planche), Paris, BnF.

L'idée de s'adresser à Durand-Ruel (fig. 27) s'est sans doute d'autant plus imposée que ce dernier accueillait déjà une partie des exposants dans sa galerie et qu'il était un soutien efficace des artistes depuis le début de la décennie. Comme en attestent deux comptes rendus rédigés par Lubin Authié sur les œuvres qui y sont exposées en mars 1876⁸, Durand-Ruel a rapatrié la plupart des tableaux qu'il avait montrés auparavant à Londres, parmi lesquels figurent quelques œuvres de « l'école impressionniste⁹ » par Manet, Pissarro, Monet, Sisley, Renoir et Éva Gonzalès. En revanche, Authié ne cite pas Degas, ce qui confirme que ce dernier a désormais délégué à Deschamps la vente de ses œuvres à Londres.

Cette alliance d'un petit groupe avec Durand-Ruel met un terme au temps de la formule associative et elle ne rappelle pas celle qui avait uni un large ensemble de personnalités à Louis Martinet au temps de la Société nationale des Beaux-Arts. Aucune société ne semble en effet formaliser cette alliance nouvelle et la couverture du catalogue ne mentionne qu'une 2^e *exposition de peinture* par un ensemble d'artistes (fig. 28). Cette exposition semble être le fruit d'un contrat privé entre des peintres et un marchand qui loue une partie de ses salles. Là encore, on peut imaginer que les plus aisés d'entre eux, tel Henri Rouart, ont pu servir de caution à l'entreprise.

8 Jean Lubin [Lubin AUTHIÉ], « La galerie Durand-Ruel », *L'Esprit moderne*, 2 mars 1876, p. 2-3, 9 mars 1876, p. 7. L'attribution du pseudonyme « Jean Lubin » à Lubin Authié, qui expose au Salon de 1869, est basée sur une lettre de Cézanne (Lettre de P. Cézanne à C. Pissarro, avril 1876, collection privée, Paris, musée des Lettres et Manuscrits, dans Corres. CÉZANNE, Lebensztejn éd. 2011, p. 19-21). Il faut mentionner aussi une lettre à Pissarro à propos d'une pétition demandant une exposition des œuvres refusées (Lettre d'A. Rossi et L. Authié à C. Pissarro, Paris, 28 avril 1872, Paris, BINHA). Cf. Jane Mayo Roos, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge University Press, 1996, note n° 66 p. 268.

9 Jean Lubin [Lubin AUTHIÉ], « La galerie Durand-Ruel », *L'Esprit moderne*, 2 mars 1876, p. 2.

Cette nouvelle forme d'organisation offre de nombreux avantages : il n'est nullement nécessaire de multiplier les frais comme ceux des tapissiers, des gaziers et des assureurs comme en 1874. Les destinées du petit groupe se déploient sous le signe de l'initiative privée et libérale, tout en s'inspirant du modèle coopératif dès lors qu'il y a une mise en commun sans esprit de concurrence. L'économie du projet repose sur une médiatisation accrue et des recettes provenant des entrées payantes. Durand-Ruel n'a pas nécessairement perçu de commissions sur les ventes et son nom ne figure pas sur le catalogue. Dans ses *Mémoires*, le marchand, fervent catholique et monarchiste convaincu, sera d'ailleurs peu prolixe sur cette deuxième exposition à laquelle il n'accordera que quelques lignes, notamment pour déplorer les articles hostiles qui devaient lui être indirectement préjudiciables¹⁰.

Ce projet novateur sur un plan organisationnel ne correspond pas au fameux système « marchand-critique » décrit par Harrison et Cynthia White¹¹ puisque Durand-Ruel n'est pas l'allié de chroniqueurs acquis à la cause des artistes. On ne trouve d'ailleurs aucune trace d'une demande de médiation à un critique et l'objectif des organisateurs porte avant tout sur la naissance sociale d'œuvres originales qui doivent être vues et reçues, à défaut d'être éventuellement valorisées. Toutefois, les White ont développé une analyse fine et pertinente sur les prolégomènes de ce système : ils ont insisté sur les pressions qui avaient conduit des artistes principalement issus de la bourgeoisie à faire groupe et à expérimenter un nouveau mode de travail, sur le rôle déterminant de critiques « propagandistes » (négatifs ou positifs), sur le « personnage clé » que fut Manet « du point de vue publicitaire » et sur « l'arme provisoire » que fut l'exposition collective.

Cette « nouvelle tentative » s'accorde surtout pleinement avec l'idéal libéral de Degas : la privatisation de trois salles des galeries Durand-Ruel autorise un accrochage libre et soigné, ainsi qu'une porosité sans entraves entre l'espace d'exposition et celui de la création qu'est l'atelier. Cet idéal individualiste peut également se conjuguer avec l'aspiration fédératrice de Degas, qui se fonde tant sur des affinités électives que sur un besoin de dialogue plastique avec ses amis artistes.

10 Paul-Louis DURAND-RUEL, *Mémoires de Durand-Ruel*, Flavie Durand-Ruel (éd.), *op. cit.*, p. 135-136.

11 Harrison C. et Cynthia A. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991.

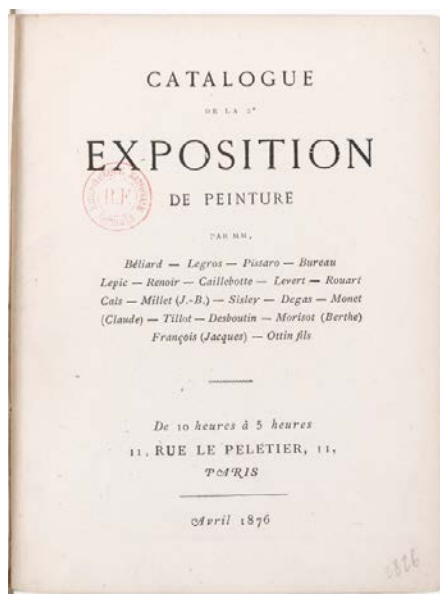


Fig. 28 - Catalogue de la 2^e exposition de peinture par MM. Béliard - Legros - Pissaro [sic] - Bureau - Lepic - Renoir - Caillebotte - Levert - Rouart - Cals - Millet (J.-B.) - Sisley - Degas - Monet (Claude) - Tillot - Desboutin - Morisot (Berthe) - François (Jacques) - Ottin fils, Paris, avril 1876.

De fait, il s'agit bien de s'appuyer sur un groupe alors qu'en 1874, les initiateurs de la société coopérative s'étaient plutôt fondés sur un regroupement de personnalités disparates. En recourant à leurs relations personnelles, Degas, Rouart et Renoir parviennent à réunir dix-neuf artistes¹² et ce sont les noms de ces derniers qui sont désormais inscrits sur le catalogue de l'exposition (**fig. 28**). Treize d'entre eux ont participé à l'exposition de 1874 et la nouvelle édition de 1876 accueille six nouveaux venus¹³ qui appartiennent principalement au réseau de Rouart et de Degas. En février, la revue *Art Monthly Review* annonce d'ailleurs la manifestation en la présentant comme une démonstration du « parti réaliste extrême de la peinture française », avec Degas « à sa tête¹⁴ ».

Parmi les nouveaux venus, il y a naturellement l'un des piliers du café de la Nouvelle Athènes, Marcellin Desboutin. Ce dernier est largement représenté

¹² Édouard Béliard, Pierre Bureau, Gustave Caillebotte, Adolphe-Félix Cals, Edgar Degas, Marcellin Desboutin, Jacques François [Louise Marie de Rambures], Alphonse Legros, Ludovic Lepic, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Jean-Baptiste Millet, Claude Monet, Berthe Morisot, Léon Ottin, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Henri Rouart, Alfred Sisley, Charles Tillot.

¹³ Gustave Caillebotte, Marcellin Desboutin, Jacques François [Louise Marie de Rambures], Alphonse Legros, Jean-Baptiste Millet, Charles Tillot.

¹⁴ « The extreme realistic party in French painting, to which de Nittis seems to be gravitating, will assemble in great force at M Durand-Ruel's gallery in April, with M. Degas at their head, and Monet, Pissarro, Rouart, J. B. Millet, and all the strongest representatives of this school will unite their forces to show the Salon and the romancists [sic] what they can do. » [« Le parti réaliste extrême de la peinture française, auquel de Nittis semble appartenir, se réunira en force à la galerie de M. Durand-Ruel en avril, avec M. Degas à sa tête, et Monet, Pissarro, Rouart, J. B. Millet, et tous les plus forts représentants de cette école uniront leurs forces pour montrer au Salon et aux romantiques ce qu'ils peuvent faire. »] (*Art Monthly Review*, 29 février 1876, p. 15, cité dans Anne Robbins, « À la conquête de Londres », *op. cit.*, note 100, p. 225).



Fig. 29 - Marcellin Desboutin, *Portrait d'Edgar Degas*, [1876], pointe sèche, 8,8 × 7,1 cm (planche), New York, The Metropolitan Museum of Art.

à l'exposition avec pas moins de sept tableaux – dont quelques grands formats – et des « portraits et études » gravés à la pointe sèche, parmi lesquels ceux d'Henri Rouart (fig. 30), de Jules Jacquemart et de Norbert Goeneute¹⁵. Formé à la peinture dans l'atelier de Thomas Couture, Desboutin s'est livré à la gravure avec une ardeur croissante depuis son retour en France, au début des années 1870. Auparavant, il avait mené une vie de prince bohème et généreux à Florence dans sa villa de l'Ombrellino où il recevait toute une nébuleuse d'artistes et d'écrivains, notamment Degas, Tissot et De Nittis, ainsi que Georges Lafenestre et Jules Claretie. L'originalité de ses portraits à la pointe sèche, gravés d'une pointe libre et expressive, ne tarde pas à être connue de personnalités comme Philippe Burty et Edmond de Goncourt, qui admire ses « planches suprêmement artistiques » dès février 1875¹⁶. Au Salon de cette même année, Desboutin présente une galerie de portraits comprenant ceux d'Henri Rouart, de Berthe Morisot (fig. 31), d'Alfred Cadart, de Charles Deschamps (fig. 49) ou de la fille de Burty et, plus généralement, il dessine à cette époque les principales figures de la nébuleuse indépendante. Il a également laissé quelques croquis et esquisses rapides d'un Degas rêveur (fig. 29, 48), aperçu de loin dans un geste arrêté (fig. 61) ou absorbé dans la lecture¹⁷. Proche de Lepic, qui participe de nouveau à l'exposition indépendante, il ouvre de nouvelles voies pour renouveler la gravure.

Autre nouveau venu, Charles Tillot est un ami de Rouart et de Degas, peut-être même un parent du premier¹⁸. De la même génération qu'Adolphe Cals, il s'est formé auprès d'Henry Scheffer puis de Théodore Rousseau, en s'orientant

15 Cf. BERSON 1996-II, p. 36-37.

16 Edmond de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., en date du 6 février 1875.

17 M. Desboutin, *Degas lisant*, 1875, Versailles.

18 D'après Anne Distel, Tillot et Rouart étaient sans doute apparentés par leurs épouses respectives (Anne DISTEL, Préface, dans Jean-Dominique Rey, *Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peint*, op. cit., p. 16).

progressivement vers le paysage¹⁹. De 1851 à 1854, il s'illustre également comme critique d'art dans *Le Siècle*, louant notamment la peinture de Courbet, non sans exprimer quelques réserves²⁰. Lors du Salon de 1859, il vient en aide à Jean-François Millet en exposant dans son atelier parisien *La Mort et le bûcheron*, tableau refusé par le jury. Tillot noue des liens d'autant plus étroits avec le peintre qu'il fait l'acquisition d'une maison à Barbizon en 1860²¹. C'est là que Rouart se rend souvent en fin de semaine pour apprendre la peinture²² et qu'il côtoie Rousseau, Millet, Alfred Sensier et bien d'autres.

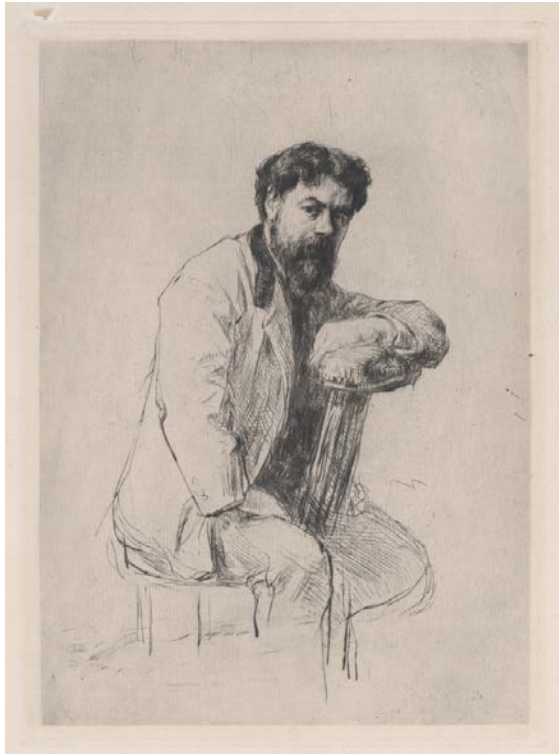


Fig. 30 - Marcellin Desboutin, *Henri Rouart*, [1875], pointe sèche, 2^e état, 27,2 × 19,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

- 19 Sur Charles Tillot, cf. E. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, LOUIS AUVRAY, *Dictionnaire général des artistes de l'École française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, T. 2, Paris, Renouard, 1885, p. 574.
- 20 Charles TILLOT, « Salon de 1852 », *Le Siècle*, 18 mai 1852, p. 1.
- 21 Charles TILLOT, « J.-F. Millet », dans *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Jean-François Millet*, Paris, Hôtel Drouot, 10-11 mai 1875, p. I-XI.
- 22 Jean-Dominique REY, *Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peinte*, op. cit., p. 128.

Dans les années 1860, l'industriel se passionne ainsi pour l'art aux côtés d'une génération déjà ancienne avec laquelle il tisse des liens indéfectibles. Jacques-Émile Blanche évoquera même l'idée d'une famille lorsqu'il relatera ses visites chez les frères Rouart : « Nous pardonnions leurs partialités, quand nous étions reçus par eux, nous nous rappelions qu'un Cals, un Gustave Colin, un Tillaux [Tillot] avaient vécu avec les maîtres de maison, modestement, faisant partie de la vie d'une famille passionnée, fidèle, donc partiale²³. » Cette famille est devenue celle de Degas lorsqu'au moment de la guerre, il a renoué avec Rouart et débuté l'une des grandes amitiés de sa vie. D'après Arsène Alexandre, leurs « deux caractères s'harmonisaient à merveille par leurs contrastes, l'un âpre, caustique, exclusif, emporté mais éblouissant de verve, l'autre fin, bienveillant, d'une imperturbable courtoisie ; mais tous deux ayant ce lien commun de l'admiration pour les œuvres des maîtres²⁴ ». Il faut également mentionner la sœur de Degas, Marguerite, et son mari l'architecte Henri Fèvre, qui a construit en 1871 les deux hôtels particuliers de la famille Rouart rue de Lisbonne. C'est dans cette demeure que l'industriel peint à ses heures perdues et accroche les innombrables œuvres qu'il acquiert chez le père Martin et à l'Hôtel Drouot. S'y révèle l'admiration qu'il partage avec Tillot pour Corot, Millet ou Delacroix²⁵, ainsi que son goût naissant pour la peinture plus claire de Degas, Renoir, Monet, Pissarro et Berthe Morisot²⁶. Sans militantisme, Rouart y « fait une véritable histoire en action de l'art de son siècle²⁷ », avec la passion de l'homme qui aime sincèrement²⁸. C'est cette famille que Rouart et Degas réunissent en partie au début de l'année 1876 en vue d'une deuxième exposition indépendante. Outre Léopold Levert, Adolphe Cals et Charles Tillot, y participe Jean-Baptiste Millet, le plus jeune frère du peintre des *Glaneuses*, qui a été son élève et son collaborateur. Dans cette fraternité artistique, un nom manque à l'appel en 1876 : celui de

23 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de Peintre, de David à Degas*, première série, Paris, Émile-Paul Frères, 1919, p. 300.

24 Arsène ALEXANDRE, *La collection Henri Rouart*, Paris, Manzi, Joyant & Cie, 1912, p. 19.

25 *Tableaux, pastels, aquarelles, dessins par Barye, Corot, Delacroix, J. F. Millet, Th. Rousseau, [composant] la collection Ch. Tillot*, vente, Hôtel Drouot, 14 mai 1887.

26 À la vente du 24 mars 1875, Rouart acquiert deux œuvres de Monet, une de Renoir et deux de Berthe Morisot ; en janvier 1875, il achète auprès de Monet un « Effet de neige » (Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, op. cit., p. 180).

27 Arsène ALEXANDRE, *La collection Henri Rouart*, op. cit., p. 15.

28 « Quant à la protestation, M. Rouart fut un homme d'action et d'initiative, mais non pas un révolutionnaire, ni même un polémiste. Ce fut, seulement, un homme qui aimait sincèrement. » (*Ibid.*, p. 13).

Gustave Colin qui, pour des raisons inconnues, ne participe pas à l'exposition organisée chez Durand-Ruel, de même d'ailleurs que d'autres protégés du père Martin, tels Eugène Boudin et Louis Debras, qui étaient présents en 1874.

Degas joue indéniablement un rôle actif dans la préparation de l'événement. Il écrit à Berthe Morisot pour lui communiquer quelques directives sur l'accrochage de ses œuvres²⁹. Si cette dernière a participé à la vente de mars 1875 aux côtés de Monet, Renoir et Sisley, elle demeure surtout proche de Degas et de Desboutin, comme en témoigne une lettre de sa proche amie, Adèle d'Affry³⁰. C'est également à l'instigation de Degas qu'une autre femme participe à l'exposition sous le pseudonyme de Jacques François, qui cache le nom de la jeune Louise Marie de Bouillé, épouse de Charles-Antoine de la Roche-Fontenilles de Rambures³¹. Née en Guadeloupe en 1844, elle a quitté les Antilles avec sa famille pour s'installer à Paris puis se marier. Un joli portrait par Federico de Madrazo l'évoque un pinceau à la main³² alors qu'elle s'adonnait à la peinture à Madrid où elle avait suivi son mari ambassadeur.

Autre recrue, Alphonse Legros répond également à l'appel de Degas en acceptant qu'un ensemble important de ses eaux-fortes soit exposé. Une lettre à Burty nous apprend que les épreuves appartiennent à ce dernier, ainsi qu'à Auguste Poulet-Malassis³³. Enfin, les organisateurs font une recrue de choix en la personne de Gustave Caillebotte, alors inconnu sur la scène artistique. Né en 1848, il est plus jeune et bien plus aisé que la majeure partie des participants : fils d'un industriel dans le textile décédé en décembre 1874, il jouit d'une fortune considérable. Après des études de droit, il s'est tourné vers la peinture dont il a

29 Lettre d'E. Degas à Mme Berthe Manet, [fin mars 1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 205-206.

30 « Que fait votre beau-frère rappelez moi à son souvenir ainsi qu'à celui de sa femme et de vos amis Degas et Desboutins [sic]. » (Lettre d'Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna [Marcello] à B. Morisot, Florence, 17 janvier 1876, Paris, Musée Marmottan Monet). B. Morisot n'est pas encore étroitement liée à Monet et ne le sera que plus tard, comme l'indique l'une de ses lettres à sa sœur Edma Pontillon en 1884 : « Je commence à entrer dans l'intimité de mes confrères les impressionnistes. Monet veut absolument m'offrir un panneau pour mon salon » (Lettre de B. Morisot à E. Pontillon, 1884, dans Corres. MORISOT, Rouart éd. 1950, p. 119).

31 Alexandra MORRISON, « A forgotten painter at the Impressionist exhibitions : « Jacques François » or the Marquise de Rambures (1844-1924) », *The Burlington Magazine*, n° 163, septembre 2021, p. 832-835.

32 F. de Madrazo, *Louise Amour Marie de Bouillé, marquise de Rambures*, c. 1871, Madrid, Musée du Prado.

33 Lettre d'E. Degas à Ph. Burty, [Paris, mars 1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 208.



Fig. 31 - Marcellin Desboutin, *Berthe Morisot*, [1876], pointe sèche, 2^e état, 26,5 × 17,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

fait l'apprentissage dans l'atelier de Léon Bonnat puis à l'École des Beaux-Arts. En 1875, il tente de participer pour la première fois au Salon et l'humiliation provoquée par le refus de ses envois le rapproche du groupe dissident. Caillebotte est, semble-t-il, principalement lié à Giuseppe De Nittis et à Marcellin Desboutin³⁴ et, du fait qu'il habite au 77 rue de Miromesnil, non loin de l'hôtel particulier d'Henri Rouart, certains ont émis l'hypothèse de liens entre les deux hommes mais aucun document ne permet de l'affirmer. Il s'intéresse également à Monet, qui consigne dans un carnet l'achat de trois de ses œuvres par

34 Cf. lettre de M. Desboutin à Giuseppe De Nittis, Paris, 13 avril 1875, dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 353-354.

Caillebotte en février 1876³⁵. Si l'arrivée de ce jeune peintre dans le groupe revêt un certain mystère, tout porte à croire qu'il adopte à cette époque, à l'instar de Rouart, une posture libérale qui l'éloigne du règlement étriqué du Salon sous tutelle étatique. Centrée sur des sujets réalistes, sa peinture élaborée à partir d'une méthode classique, de savantes mises en perspective et d'effets appuyés de silhouette peut aussi le rapprocher de Degas.

Le prosélytisme des organisateurs a toutefois ses limites et ces derniers ne parviennent pas à convaincre tous les artistes sollicités. Dans l'un de ses carnets, Degas a en effet élaboré une liste de vingt-quatre peintres qui compte notamment Gustave Colin, Giuseppe De Nittis, Ludovic Piette, Armand Guillaumin, Paul Cézanne, Henri Gervex, Alphonse Maureau et le jeune Franc-Lamy³⁶. Cependant, pour des raisons diverses, ces derniers ne participent pas à l'exposition. Guillaumin écrit à Pissarro qu'il n'a pas de tableau à exposer et qu'il renonce à se joindre à ses amis³⁷. Cézanne semble avoir plutôt tenté un envoi au Salon qui se solde par une « lettre de refus³⁸ ». De son côté, Piette écrit à Pissarro qu'il essaie encore « l'exposition officielle³⁹ ». Le groupe de Pontoise se retrouve donc restreint aux seules participations de Pissarro et de Béliard. Quant à Giuseppe De Nittis, il connaît le succès tant à Londres qu'au Salon de Paris et a gardé un souvenir amer de sa participation à la *Première exposition* en 1874⁴⁰. Originaire

35 Les 23, 24 et 26 février 1876, Monet consigne dans un carnet avoir vendu à « M. Caillebotte / Figures en plein air 200 F / M. Caillebotte peintre / Les Dahlias 600 F / Pochade Argenteuil 200 F » (Musée Marmottan Monet).

36 « Caillebotte, Rouart, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Lepic, Mlle Morisot, Degas, Cals, J. B. Millet, G. Colin, Levert, De Nittis, J. François, Béliard, Tillot, Ottin fils, Piette, Guillaumin, Cézanne, Lamy, Gervex, Maureau » (E. Degas, Liste de noms au crayon, Paris, BnF, carnet 7, fol. 99; REFF 1985, n° 26, p. 124). Dans une autre liste, envoyée à Berthe Morisot, Degas évoque également la participation de Molins mais ce dernier y renonce, n'étant guère décidé à s'acquitter de la cotisation et à exposer tant à l'exposition indépendante qu'au Salon (Lettre d'Auguste de Molins à C. Pissarro, Saint-Cloud, 17, rue du Mont-Valérien, 18 mars 1876, dans MOTHE 2016, année 1876, en ligne).

37 Lettre d'A. Guillaumin à C. Pissarro, 22 mars [1876], Paris, BINHA, dans MOTHE 2016, année 1876, en ligne.

38 Lettre de P. Cézanne à C. Pissarro, avril 1876, dans Corres. CÉZANNE, Lebensztejn éd. 2011, p. 19-21.

39 Lettre de L. Piette à C. Pissarro [début 1876], dans Corres. PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 1985, p. 128-131.

40 *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 236-237.

de La Nouvelle-Orléans, proche de Desboutin et des De Nittis⁴¹, Alphonse Maureau (fig. 87) est un habitué du café de la Nouvelle Athènes. Quant à Henri Gervex et à Franc-Lamy⁴², ce sont de jeunes peintres qui débute tout juste leur carrière. Formé à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Cabanel, le premier s'était déjà fait remarquer au Salon de 1874 en obtenant une médaille de seconde classe pour son *Satyre jouant avec une ménade*. Installé au 39 rue de Laval (actuelle rue Victor-Massé), Gervex se lie progressivement à Degas qu'il retrouve au café de La Rochefoucauld, ainsi qu'à Renoir qui habite sur la Butte Montmartre. Il fera sensation au Salon de 1876 avec son *Autopsie à l'Hôtel-Dieu*, scène réaliste qui évoque la dissection d'un cadavre dans la froideur d'une salle faiblement éclairée⁴³. Plus jeune encore que Gervex, Franc-Lamy devient l'un des compagnons préférés de Renoir, aux côtés de ses amis Norbert Goeneutte et Frédéric Cordey qu'il a rencontrés dans l'atelier d'Isidore Pils.

En définitive, outre Renoir, Monet, Sisley, Pissarro et Béliard, l'exposition réunit principalement le cercle de Degas et de Rouart, ce qui conduit Jules Claretie à intituler son bref compte rendu « L'Exposition des *intransigeants*. M. Degas et ses amis⁴⁴ ». Comme ce dernier, la plus grande partie des participants sont issus des classes sociales privilégiées mais il convient d'insister sur la diversité de leurs profils, qui est l'une des caractéristiques des groupes de novateurs réunissant généralement des acteurs aux rationalités variées, selon Norbert Alter⁴⁵. Rouart et Caillebotte se distinguent, disposant tous deux d'importants moyens financiers et ayant fait des études supérieures : Rouart a obtenu le diplôme de la prestigieuse École polytechnique en 1855 et Caillebotte a achevé sa licence en droit en 1870. Pure coïncidence, leurs pères travaillaient tous deux dans le textile pour la Grande Muette : le père de Rouart était passementier, spécialisé dans les uniformes de l'armée, et celui de Caillebotte avait fait fortune en fournissant notamment des couvertures à l'armée. Industriel et fils d'industriel, ils ont l'un comme l'autre la culture de l'entrepreneuriat, de l'innovation et du risque. Issus de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, Degas et Lepic ont passé leur baccalauréat à une époque où seule une infime partie d'une classe d'âge obtenait

41 Cf. lettre d'E. Degas à Mme Giuseppe De Nittis, [Paris], 15 [août 1877], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 226.

42 Pierre Désiré Franc, dit Franc-Lamy.

43 Jean-Christophe GOURVENNEC, *Henri Gervex 1852-1929*, Paris, Paris-Musées, 1992, p. 96-100.

44 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien. L'Exposition des *intransigeants*. M. Degas et ses amis », *L'Indépendance belge*, 2 avril 1876, p. 1.

45 Norbert ALTER, « L'innovation : un processus collectif ambigu », dans *Les logiques de l'innovation, approche pluridisciplinaire*, op. cit., p. 28.

ce diplôme après des études secondaires payantes. Fille de magistrat, Berthe Morisot, qui a épousé Eugène Manet en décembre 1874, a grandi dans une famille privilégiée de la bourgeoisie parisienne. Louise de Rambures a également évolué dans un milieu aisé. Fils d'un architecte parisien, Béliard a débuté comme clerc de notaire puis a été secrétaire d'Alphonse Esquiros, élu député démocrate-socialiste en 1850 avant de prendre la route de l'exil sous l'Empire. Charles Tillot est le fils du directeur gérant du journal *Le Siècle*, qui avait, semble-t-il, de solides convictions républicaines. En 1880, ses obsèques auront en effet lieu chez lui et non pas à l'église⁴⁶. Tout comme Jean-Baptiste Millet, Léon Ottin a grandi aux côtés d'un père artiste et, en 1876, il est le seul du groupe à avoir appartenu au réseau communard. Issu de la petite bourgeoisie de province, Monet a effectué seulement des études secondaires au collège avant de fuir sa Normandie natale pour tenter sa chance à Paris. Né dans l'île de Saint-Thomas aux Antilles où ses parents possédaient une entreprise prospère de quincaillerie, Pissarro a eu un parcours plus atypique et sinueux, qui l'a mené, après bien des hésitations, à Paris et à la peinture en 1855. D'origine beaucoup plus modeste, Renoir est entré très jeune en apprentissage dans un atelier de peinture sur porcelaine mais son aspiration à une carrière d'artiste l'a conduit à tenter le concours de l'École des Beaux-Arts, qu'il réussit en 1862. Humble parmi les humbles, Adolphe-Félix Cals est également issu d'un milieu modeste. Homme d'un « commerce sûr et agréable », « amateur éclairé » ayant réuni une importante collection⁴⁷, Pierre Bureau a eu une trajectoire plus difficile à cerner. Quant à Alphonse Legros, il est indéniablement celui qui a mené la carrière artistique la plus réussie, après une formation débutée à Dijon et poursuivie à la Petite École puis aux Beaux-Arts. Pour preuve, en avril 1876, la *Gazette des Beaux-Arts* lui consacre un article admiratif, qui vante chacune de ses « impressions » gravées ainsi que les mérites de la méthode de son maître, Horace Lecoq de Boisbaudran⁴⁸. Socialement hétérogène, le groupe des exposants réunis par Degas, Rouart et Renoir s'est donc constitué sur la base d'amitiés plus ou moins anciennes et, là encore, l'esthétique n'a joué qu'un rôle secondaire dans sa formation.

46 Placide Tillot meurt le 6 août 1880 à Paris. *Le Siècle* publie ce discret hommage : « La loyauté de son caractère, la fermeté de ses convictions et sa bienveillance inaltérable groupèrent autour de lui de nombreuses sympathies. [...] Ses obsèques auront lieu aujourd'hui samedi, à quatre heures, rue Fontaine-Saint-Georges, n° 42. » (*Le Siècle*, 7 août 1880, p. 3).

47 N. s., « Informations », *Le Bien public*, 12 juin 1876, p. 3.

48 Charles GUEULLETTE, « Artistes contemporains : M. Alphonse Legros, aquafortiste », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1876, p. 569-575.



Fig. 32 - Marcellin Desboutin, *Portrait du comte Lepic*, [1876], pointe sèche, 7^e état, 19,9 × 13,9 cm (planche), New York, The Metropolitan Museum of Art.

Certains d'entre eux ont également en commun d'être de grands bourgeois déclassés ou en passe de l'être. Ainsi, à la suite de spéculations hasardeuses, Desboutin subsiste à Paris dans une pauvreté qui contraste avec la vie princière qu'il avait pu mener à Florence. Sisley connaît également les affres du déclassement : la guerre a causé la ruine de son père qui dirigeait une importante affaire d'exportation de fleurs artificielles. Fils de l'aide de camp de Napoléon III et associé à l'Empire déchu, Lepic (**fig. 32**) ne dispose plus des moyens financiers dont il jouissait avant la guerre et se trouve contraint de réduire son train de vie fastueux. Sous la République, son nom renvoie à une période révolue et cet aristocrate bohème, qui a le titre de vicomte, se distingue des autres participants à l'exposition. Quant à Degas, il fait peu à peu face à la faillite familiale et nous évoquerons sa situation dans le chapitre suivant. Si la plupart des exposants appartiennent à une élite, certains sont déjà marginaux sur le plan social et, en ce sens, ils ont le profil des novateurs pour qui la transgression des règles se révèle plus facile.

Dans une logique d'autonomie et de distinction, les organisateurs visent une autogestion croissante qui intègre les éventuels bénéfices d'une fréquentation accrue. Or, les galeries Durand-Ruel sont bien connues des amateurs de peinture et, dans la période difficile que connaît le marchand, elles accueillent, moyennant paiement, une succession d'expositions différenciées⁴⁹. Annoncée dans la presse avant son ouverture, la 2^e *exposition de peinture* rencontre un vif succès en termes de fréquentation. Dès le 1^{er} avril, un chroniqueur du *Figaro* note qu'il y a beaucoup « de visiteurs, artistes et gens du monde », ainsi que « les *salonniers* de la presse parisienne presque au complet⁵⁰ ». Cette forte affluence a des conséquences en termes de médiatisation : trente comptes rendus sont publiés sur l'exposition⁵¹. Toutefois, hormis ceux de Burty, Castagnary, Énault, Leroy, Pothey, Silvestre et Zola, ils ne sont pas signés par des critiques qui ont commenté la première exposition de 1874. C'est donc une cohorte d'auteurs tout à fait nouvelle qui aborde cette seconde édition, avec des regards qui ne sont plus neufs et des préjugés attachés à la rumeur d'une nouvelle peinture réalisée par des artistes « intransigeants » ou « impressionnistes ».

Une exposition manifeste

Perçus comme des marginaux contestataires dans le champ artistique, les organisateurs de la 2^e *exposition de peinture* font usage de la liberté qu'ils se sont octroyée pour imaginer de nouvelles formes de diffusion de leurs œuvres, sans pour autant s'opposer ouvertement aux institutions officielles. Aucun règlement n'interdit la participation au Salon et, un mois plus tard, Pierre

49 *Exposition libre des Œuvres d'art refusées au Salon de 1876*, Paris, Galeries Durand-Ruel, 15 mai-30 juin 1876 (sur l'économie de cette exposition, cf. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 6 mai 1876, p. 171); *Catalogue de la 1^{re} Exposition des ouvrages exécutés en Noir & Blanc*, Paris, Galeries Durand-Ruel, 1^{er}-31 juillet 1876.

50 Le Masque de fer, « Échos de Paris. À travers Paris », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1876, p. 1.

51 Bertall [Charles Albert d'Arnoux], Arthur Baignères, Baron Schop [attribué à Théodore de Banville], Charles Bigot, Émile Blavet, Simon Boubée, Philippe Burty, Marius Chaumelin, Victor Cherbuliez, Louis Énault, Ernest Fillonneau, Victor Fournel, Léon Mancino [Léon Gauchez], Joris-Karl Huysmans, Léon Laurent-Pichat, Alfred de Lostalot, Louis Leroy, Georges Maillard, Gène Mur [Hyacinthe-Eugène Meunier, dit Eugène Murer], G. d'Olbby, Punch [Gaston Pérodeau], Émile Blémont [Émile Petitdidier], Émile Porcheron, Alexandre Pothey, Georges Rivière, Le vicomte de Saint-Leu, Armand Silvestre, Marius Vachon, Albert Wolff, Émile Zola. À cette liste il faut ajouter Castagnary, Jules Claretie, Jean Dolent et Edmond Duranty, qui n'abordent pas l'exposition par le compte rendu mais l'évoquent sous d'autres formes, ainsi que deux articles publiés dans la presse étrangère, dont l'un rédigé par Henry Jr. James. Cf. BERSON 1996-I, p. 53-113.

Bureau, Marcellin Desboutin, Ludovic-Napoléon Lepic, Jean-Baptiste Millet et Léon Ottin y exposent leurs œuvres. À bien des égards, ce que nous pouvons imaginer de l'accrochage atteste de l'emprise encore tangible de l'exposition officielle : les artistes ont regroupé les arts graphiques dans la première salle pour mener ensuite le visiteur à un « Grand Salon » qui réunit des œuvres de format important, dont certaines sont de la taille des grandes machines exposées au Palais des Champs-Élysées.

Là encore, l'incertitude et le hasard ont primé pour constituer cette exposition manifeste. À l'origine, Durand-Ruel n'avait alloué que deux salles et le nombre d'envois était limité à cinq œuvres⁵² mais la jouissance d'une troisième salle a, semble-t-il, fait voler en éclats ce principe, qui n'était pas sans rappeler le règlement limitatif du Salon, au profit d'une liberté permettant la présentation de larges ensembles d'œuvres. Ainsi, à la fin mars, Degas annonce à Berthe Morisot que le « projet » est « de disposer chacun en un tas, se mélangeant le moins possible⁵³ » et, dans son compte rendu, Alexandre Pothey précise que « chaque artiste a réuni ses toiles sur un même panneau⁵⁴ ». La différence avec le mode de monstration propre au Salon est sensible car, dans cette nouvelle logique, la part consacrée à la représentation individuelle est accrue au sein d'une exposition qui a également une forte dimension collective. De ce fait, alors que le catalogue de 1874 comportait 165 numéros pour trente artistes, celui de 1876 en comprend 252 pour seulement dix-neuf exposants. Monet, Berthe Morisot et Renoir présentent ainsi respectivement dix-huit, dix-sept et quinze œuvres et dévoilent une partie du travail qu'ils ont accompli pendant près de deux ans⁵⁵. Quant à Lepic, il n'affiche pas moins de trente-six numéros dans le catalogue, si bien qu'il est considéré par certains critiques comme un organisateur⁵⁶. Toutes ces œuvres ne proviennent pas des ateliers. En effet, 16% des numéros listés sont associés à des noms de prêteurs, et, à titre d'exemple, une partie des œuvres de Renoir et de Monet proviennent des collections de Victor Chocquet et de Jean-Baptiste Faure.

52 Lettre d'A. Renoir, E. Degas et H. Rouart, à E. Boudin, 5 février 1876, dans MOTHE 2016, année 1876, en ligne.

53 Lettre d'E. Degas à Mme Berthe Manet, [entre le 24 et le 26 mars 1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 205-206.

54 Alex. [Alexandre] POTHEY, « Chronique », *La Presse*, 31 mars 1876, p. 3.

55 Harrison C. et Cynthia A. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, op. cit., p. 94.

56 N. s., « Le Salon de 1876 », *Le Petit Journal*, 1^{er} avril 1876, p. 2-3; N. s., « Nos Informations. L'École des Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2.

Dans la logique d'un accrochage aussi inédit, le nombre d'œuvres exposées devient un enjeu important, comme en témoigne cet extrait d'une lettre de Duret envoyée à Pissarro à la fin mars :

« Monet, rue Le Peletier, a une exposition écrasante comme nombre et importance en toiles. Il écrase tout, sauf Renoir, qui tient à côté de lui tout un panneau. Vous n'êtes là qu'avec six toiles dont quelques-unes ne sont pas faites pour frapper et impressionner avantagement le public et les bourgeois. Il me semble que cette exposition va attirer l'attention et sera décisive pour l'ennemi. Vous devriez venir ici, faire un choix de vos meilleures toiles chez vos amateurs ou ailleurs, arriver comme Renoir et Monet à faire un bloc qui peut frapper. Tout est affaire de comparaison et en dehors de toute question de valeur intrinsèque, vous occupez une trop petite superficie. Si quelqu'un de mes tableaux vous est nécessaire, je le mets d'ailleurs à votre disposition, mais ne perdez pas de temps⁵⁷. »

Si Pissarro ne semble pas avoir accepté la proposition de Duret, il présente toutefois douze œuvres et complète ainsi un envoi initial bien plus modeste. Dans cette exposition d'un type nouveau, ce n'est plus l'œuvre unique destinée au Salon qui prime mais la recherche de chaque artiste, développée et visible à travers un large ensemble d'huiles et de travaux graphiques. À certains égards, le choix opéré par les peintres n'est pas sans rappeler un type de vente basé sur la notion de stocks, à l'image de celle des grands magasins.

L'accrochage n'est toutefois pas strictement monographique et, comme l'a montré Hollis Clayson⁵⁸, il est possible d'en avoir une idée relativement précise grâce à la critique. Si l'on se fie aux comptes rendus de Philippe Burty, d'Émile Porcheron et d'Émile Petitdidier⁵⁹, qui abordent les œuvres salle par salle, la première d'entre elles est consacrée aux arts graphiques, présentant les puissantes eaux-fortes de Legros, les gravures et peintures de Desboutin, une dizaine de dessins par Jean-Baptiste Millet et peut-être des œuvres de la main de Degas, de Berthe Morisot et de Lepic⁶⁰.

57 Lettre de Th. Duret à C. Pissarro, Paris, [27 mars 1876], dans MOTHE 2016, année 1876, en ligne.

58 HOLLIS CLAYSON, « A Failed Attempt », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, op. cit., p. 145-159.

59 N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 1^{er} avril 1876, p. 3; Émile PORCHERON, « Promenades d'un flâneur. Les Impressionnistes », *Le Soleil*, 4 avril 1876, p. 2-3; Émile Blémont [Émile PETITDIDIER], « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2-3.

60 Pour des hypothèses sur l'identification des œuvres montrées à la 2^e exposition, nous renvoyons à BERSON 1996-II, p. 33-46.

Dans la seconde salle, les envois de Monet et de Renoir frappent les esprits, ne serait-ce que par leurs formats : *Japonnerie* (fig. 33) du premier et *La Promenade* du second⁶¹ ont des dimensions dignes de la grande peinture. Une huile de moindre format par Monet, titrée aussi *La Promenade* (fig. 34), et *Raboteurs de parquet* de Caillebotte attirent également tous les regards⁶². Renoir se distingue par des scènes de la vie moderne, un nu féminin en plein air (fig. 45) et un ensemble de portraits, dont celui de Monet. En réponse à la critique de 1874, et notamment à Castagnary, Renoir et Monet apportent ainsi la démonstration que l'impressionnisme n'est pas un art « trop superficiel⁶³ », incompatible avec des réalisations ambitieuses et limité au seul paysage. Hybridant les genres, leurs œuvres peuvent apparaître comme des manifestes, avec des contours picturaux, une touche parfois fractionnée, une palette vive et inhabituelle, ainsi que, dans certains cas, des références appuyées à l'art japonais. Monet s'impose également avec un ensemble de paysages dans le même style, tandis que Renoir déploie toute la palette de son art novateur dans une grande variété de genres. Plus audacieux par ses compositions, ses effets de perspective et d'éclairage, Caillebotte fait une entrée remarquée sur la scène artistique avec huit œuvres. Dans ce même « Grand Salon », Morisot occupe une place non négligeable avec quelques huiles, peintes dans un style esquissé et graphique qui lui appartient en propre. Moins remarqué, Sisley est présent avec quelques paysages.

Enfin, la troisième salle donne à voir un ensemble hétérogène d'œuvres de Degas, Tillot, Cals, Rouart, Béliard, Ottin fils, Louise de Rambures, Bureau et Pissarro. Ce dernier a entièrement consacré ses efforts au paysage, peuplé parfois de figures, printanier ou enneigé, clair ou opacifié par du brouillard, le plus souvent peint avec une palette chatoyante et une géométrie rigoureuse. Les envois de Degas (fig. 36, 38-40, 42-43) sont donc principalement environnés de coins de nature et ils s'imposent au milieu d'œuvres qui sont généralement de formats moyens.

Alors que le Salon est considéré par certains comme une vitrine démocratique de l'art français, supposée illustrer les progrès de l'école nationale, l'exposition indépendante conteste explicitement ce fondement idéologique en tentant d'imposer un art novateur élaboré par une petite coterie élitare. Une peinture

61 A. Renoir, *La Promenade*, huile sur toile, 170,2 × 108,3 cm, New York, The Frick Collection.

62 Étrangement, le panneau décoratif de grand format (162 × 203 cm) titré aujourd'hui *Le Déjeuner* (musée d'Orsay) a été, semble-t-il, peu remarqué par la critique.

63 CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.



Fig. 33 - Claude Monet, *Japonnerie* [La Japonaise], 1876, huile sur toile, 231,8 × 142,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

nouvelle s'y déploie, qui n'entretient plus avec le réalisme des décennies précédentes qu'un lointain souvenir, et qui donne à voir, du grand format à l'étude, des compositions originales ainsi qu'une esthétique coloriste de l'effet, susceptibles de perturber le régime de l'image et le modèle perceptif dominant.



Fig. 34 - Claude Monet, *La Promenade* [*Femme avec un parasol, Madame Monet et son fils*], 1875, huile sur toile, 100 x 81 cm, Washington, National Gallery of Art.

Promesses non tenues

À l'instar de Monet, de Renoir, de Lepic et de Berthe Morisot, Degas avait prévu de s'imposer par un envoi important et le catalogue affiche, à son nom, une liste de vingt-quatre numéros (fig. 35), articulée autour d'un ensemble de portraits, d'œuvres mettant en scène des danseuses et des musiciens de l'Opéra, d'une série sur les blanchisseuses, d'une modiste, d'une scène de vie dans un café, de femmes se lavant ou se baignant à la lumière du soir, et de quelques esquisses. D'une extrême variété, les titres à la fois précis et laconiques font peu référence à des genres, notion qu'ils font éclater, mais ils entremêlent des lieux, des moments, des types et très rarement des actions, ainsi que des termes associés au processus créatif (ébauche, esquisse, croquis, dessin) et à la technique (pastel). Degas a également recours à un mode de désignation singulier en jouant sur les répétitions, deux œuvres étant titrées « Couloisses » et cinq « Blanchisseuse(s) ». Alors qu'il n'a pas montré de portraits à Londres et à Paris en 1874, il affirme son désir d'être reconnu dans un domaine qui a constitué un champ exploratoire dominant durant la première décennie de son parcours de peintre. Degas ambitionne également de varier ses types et ses domaines d'observation avec des scènes intérieures ou extérieures, dans un café ou au bord de la mer. Enfin, il affiche une volonté de transparence sur sa méthode de travail et sur son art si peu spontané, en révélant ses esquisses, ébauches et croquis, et donc l'héritage de sa formation classique. Et vendre est pour lui une nécessité, étant donné qu'à l'exception d'« Examen de danse », indiqué comme appartenant à Jean-Baptiste Faure, toutes les œuvres sont annoncées sans mention de prêteur.

Ce vaste programme est cependant resté au stade de promesse car la critique ne remarque qu'une petite dizaine d'œuvres et, selon toute probabilité, seul cet ensemble restreint a effectivement été montré⁶⁴. De fait, si l'on se fie aux comptes rendus critiques, seules trois toiles de format relativement grand, *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) (fig. 39), *Blanchisseuses* (fig. 38) et *Couloisses* (fig. 42), ainsi que des huiles de moindres dimensions, telles que *Blanchisseuse (silhouette)* (fig. 36) et *Salle de danse* (fig. 40), sont réellement exposées à Paris en avril 1876, auxquelles il faut ajouter un portrait et des croquis

64 Cf. TINTEROW, NORTON 1989, p. 296-303; BERSON 1996-II, p. 34-36.

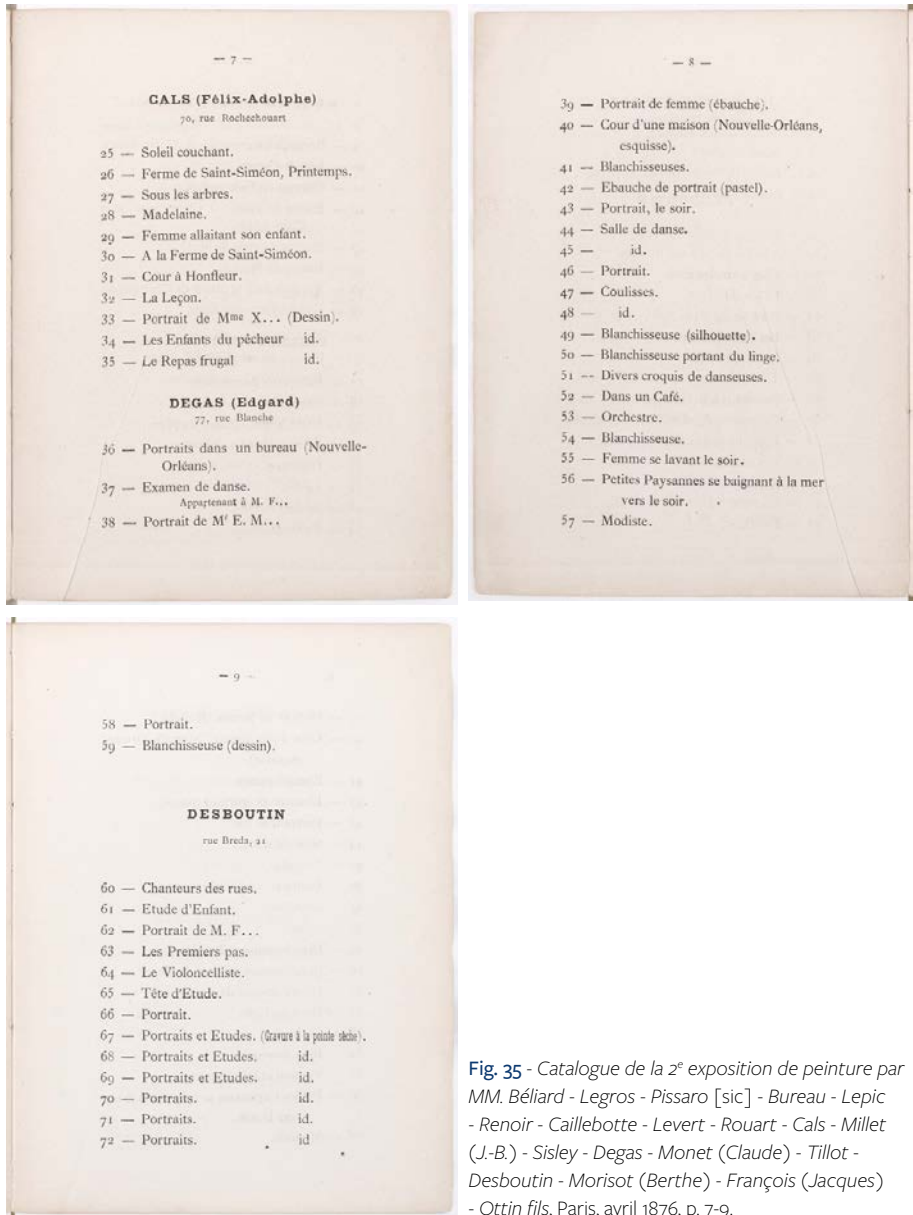


Fig. 35 - Catalogue de la 2^e exposition de peinture par MM. Béliard - Legros - Pissaro [sic] - Bureau - Lepic - Renoir - Caillebotte - Levert - Rouart - Cals - Millet (J.-B.) - Sisley - Degas - Monet (Claude) - Tillot - Desboutin - Morisot (Berthe) - François (Jacques) - Ottin fils, Paris, avril 1876, p. 7-9.

de danseuses (fig. 43), remarqués tardivement par Joris-Karl Huysmans⁶⁵, ainsi que la « photographie d'un tableau⁶⁶ » représentant des danseuses.

Sur le catalogue, Degas a pourtant listé pas moins de six portraits et nous savons par une lettre adressée à Berthe Morisot⁶⁷ qu'il avait demandé à cette dernière de lui prêter le portrait de sa sœur Yves, seulement à l'état d'ébauche, et celui de son mari Eugène⁶⁸. Du fait qu'aucun critique ne les évoque, on peut supposer que Berthe Morisot n'a pas prêté ces œuvres. Huysmans mentionne un portrait accroché au-dessus de *Coulisses* qu'il décrit comme « le torse de la femme penchée en avant⁶⁹ ». Ruth Berson a émis l'hypothèse qu'il s'agit soit du portrait de Madame Camus (fig. 3), montré au Salon de 1870, soit d'une petite huile titrée aujourd'hui *Mélancolie*⁷⁰. Il semble toutefois curieux que Degas ait eu l'idée d'accrocher une œuvre de si petit format au-dessus de *Coulisses* de dimensions importantes, alors que le portrait de Madame Camus est d'une même largeur. Quoi qu'il en soit, aucun autre critique ne mentionne cet accrochage haut en couleur, qui n'aurait cependant pas manqué de retenir l'attention.

Dans la liste dressée pour le catalogue figurent également deux tableaux titrés « Dans un Café » et « Examen de danse », mais personne ne fait référence à ces œuvres. Pour la première d'entre elles, Richard Kendall a explicité cette absence de commentaire critique dans un article paru en 2009⁷¹ : il a confirmé que Degas avait envoyé *Dans un Café* (fig. 56) à Londres pour que le tableau soit vendu par Charles Deschamps. Pour ce qui est de l'œuvre titrée « Examen de danse », aucun critique n'en fait explicitement mention⁷². Gary Tinterow et Anne

65 « Je recommande [...] deux dessins sur papier rose, où une ballerine vue de dos et une autre qui rattache son soulier, sont enlevées avec une souplesse et une vigueur peu communes. » (J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, 15 avril 1876, p. 1-2).

66 G. RIVIÈRE, « Les Intransigeants de la peinture », *L'Esprit moderne*, 13 avril 1876, p. 7-8.

67 Lettre d'E. Degas à Mme Berthe Manet, [entre le 24 et le 26 mars 1876], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 205-206.

68 E. Degas, *Portrait de femme (ébauche)* [Madame Théodore Gobillard], [1869], New York, The Metropolitan Museum of Art; *Portrait de M. E. M...* [Eugène Manet], [1874], collection privée.

69 J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *op. cit.*

70 E. Degas, *Mélancolie*, huile sur toile marouflée sur panneau, 19 × 24,7 cm. Washington, The Phillips Collection.

71 Richard KENDALL, « “Dans un Café”, “Zigzags” and Five Recovered Impressionist Drawings », *The Burlington Magazine*, mai 2009, p. 306-311.

72 Comme le précise Huysmans, il n'y a que deux tableaux sur la danse : « M. Degas expose deux toiles représentant des *Danseuses de l'Opéra* » (J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, 15 avril 1876, p. 1-2).

Norton ont pourtant émis l'hypothèse que le tableau *Examen de danse*, conservé au Metropolitan Museum of Art (fig. 55), y avait été montré, en se basant sur un fragment de phrase de Burty qui évoque « la salle verte de l'Opéra⁷³ ». Ruth Berson a repris cette supposition en 1996⁷⁴ mais, dans la mesure où le texte de Burty manque de précision et où aucun autre critique ne le cite, nous pensons que cette œuvre n'a pas été exposée à Paris en 1876. Une question se pose alors : pourquoi Degas n'a-t-il pas pu ou pas voulu montrer ce tableau ? « Examen de danse » lui aurait peut-être permis de rivaliser avec la grande peinture de Monet, de Renoir ou de Caillebotte. Degas semble d'ailleurs en avoir eu l'intention car il avait griffonné dans l'un de ses carnets une liste de cinq tableaux ambitieux : « Dans un Café, Danseuses jaunes, Cotonniers, Danseuses Faure, Orchestre Cherfils⁷⁵ ». Pour cette seconde exposition, l'artiste ne montre donc pas l'intégralité de ses dernières recherches et un halo de mystère entoure « Examen de danse », commandé par Faure⁷⁶.

Parmi les œuvres exposées, bon nombre nous apparaissent aujourd'hui comme des palimpsestes : dans ses reprises ultérieures, Degas a recouvert certaines surfaces picturales sous des strates de couches additionnelles et nous ne les voyons plus dans leur état d'avril 1876. Ainsi, *Blanchisseuse (silhouette)* (fig. 36) fait partie des toiles rachetées par Faure à Durand-Ruel en 1874, puis rendues à Degas, qui l'a peut-être reprise dans les années suivantes, comme le laisse penser l'examen technique⁷⁷. Il est difficile de savoir si le fond donnait à voir du linge bleuté se détachant sur un mur blanc ponctué d'une fenêtre et si les effets de matière étaient aussi appuyés lors de la 2^e exposition de peinture. Une

73 Ph. BURTY, « Fine Art. The Exhibition of the "Intransigeants" », *The Academy*, 15 avril 1876, p. 363-364. Cf. TINTEROW, NORTON 1989, p. 297.

74 BERSON 1996-II, p. 34.

75 E. Degas, Liste d'œuvres, Paris, BnF, carnet 7, fol. 74 (REFF 1985, carnet 26). Th. Reff a identifié les œuvres comme suit : *Dans un café*, dit aussi *L'Absinthe*, Paris, musée d'Orsay ; *Couillises [Danseuses se préparant pour un ballet]*, The Art Institute of Chicago ; *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)*, Pau, musée des Beaux-Arts ; *La Classe de danse*, Paris, musée d'Orsay ou *Examen de danse*, New York, The Metropolitan Museum of Art ; et probablement *Musiciens à l'orchestre*, Francfort-sur-le-Main, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut. *Musiciens à l'orchestre* a été montré entre janvier et mars 1876 au Salon de Pau.

76 Cf. le chapitre suivant pour des hypothèses sur ce sujet.

77 La *Blanchisseuse (silhouette)* est achetée à Degas par Durand-Ruel en juin 1873 pour la somme élevée de 2 000 francs. Elle a peut-être été exposée à Londres sous le titre de « Parisian Laundress » à la *Seventh Exhibition of the Society of French Artists* en novembre 1873, puis acquise en mars 1874 de Durand-Ruel par Jean-Baptiste Faure, qui la rend à Degas dans le cadre d'un échange (Michael PANTAZZI, Notice, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 223-224).

description humoristique de Leroy incite à croire que l'œuvre était constituée d'une surprenante variation de blancs :

« Là, vous verrez un intérieur de blanchisseuse qui ressemble comme deux gouttes d'eau à une forêt ensevelie sous la neige. Les chemises et les jupons tuyautés, pendus aux parois, jouent à ravir les stalactites de givre tombant des vieux chênes; et vous jureriez que le linge que l'ouvrière est en train de repasser n'est autre chose qu'une couche de neige immaculée. Voilà de l'impression ou je ne m'y connais pas⁷⁸ ! »



Fig. 36 - Edgar Degas, *Blanchisseuse (silhouette)*, huile sur toile, 54,3 × 39,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Ce travail sur les blancs était peut-être proche des nuances subtiles encore présentes sur le portrait de Madame René de Gas (fig. 37) et il a pu être inspiré

78 Louis LEROY, « La Réception d'un impressionniste », *Le Charivari*, 15 avril 1876, p. 2-3.

par les effets de neige de Monet et de Pissarro ou par *Le Berceau* de Berthe Morisot (musée d'Orsay).



Fig. 37 - Edgar Degas, *Madame René de Gas*, [1872-1873], huile sur toile, 72,9 × 92 cm, Washington, National Gallery of Art.

La difficulté est plus grande encore dans le cas des *Blanchisseuses* : non seulement nous ne savons pas précisément quelle version a été exposée⁷⁹ mais les toiles ont été retravaillées après 1876 et leur état au moment de la 2^e *exposition de peinture* a été altéré. Là encore, le fond devait être dans une dominante de blancs car un grand nombre de critiques ont insisté ironiquement sur cet aspect, à l'instar de Baignères :

« Deux blanchisseuses, dont l'une bâille et l'autre repasse, tel est le sujet d'une de ses plus grandes toiles. Le fond est indécis, blanchâtre, se confond avec les visages qui ne se détachent point; le mouvement seul est rendu, puis un bras

⁷⁹ En 1989, Gary Tinterow et Anne Norton ont émis l'hypothèse qu'il s'agit de : *Blanchisseuses*, huile sur toile, 81,3 × 76,2 cm, collection particulière (TINTEROW, NORTON 1989, p. 298). En 1996, Ruth Berson a privilégié une autre version : *Blanchisseuses*, huile sur toile, 81,9 × 75,5 cm, Pasadena, Norton Simon Museum (BERSON 1996-II, p. 34).

que le hasard de l'impression a mis à sa place; aussi est-il cerné par un grand trait noir et les admirateurs de s'écrier : «Voyez ce bras, comme il dessine!» Ils ont raison de s'extasier. Comment, en effet, un homme qui n'a rien écrit, rien modelé, qui mêle tout dans une vague blancheur, a-t-il pu faire un bras avec des indications d'os et de muscles? On peut crier au miracle⁸⁰. »



Fig. 38 - Edgar Degas, *Blanchisseuses*, [1875-1876, repris en 1886], huile sur toile, 81,9 × 75,5 cm, Pasadena, Norton Simon Museum.

80 Arthur Baignères, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3.

Favorable à Degas, Marius Chaumelin fait également remarquer : « Ses *Blanchisseuses*, d'un dessin d'ailleurs si juste et si ferme, n'auront pas ma pratique : le linge qu'elles repassent est d'une malpropreté repoussante⁸¹. » Cet aspect devait être frappant car, de manière significative, Leroy ironise à deux reprises sur « les deux femmes de M. Degas repassant un rocher couvert de neige au milieu d'une forêt dont les arbres sont chargés de stalactites blanchâtres⁸² ». Il faut également souligner que pas un critique ne mentionne une bouteille et qu'aucun d'entre eux n'indique la moindre couleur pour cette œuvre. Tous insistent au contraire sur la variation de blancs et l'expressivité du dessin. Enfin, Huysmans évoque des blanchisseuses « ventruës et canailles, avec leur camisole dépoitraillée et leurs gros bras qui font marcher le fer⁸³ », et cette description correspond à la version des *Blanchisseuses* conservée au Norton Simon Museum.

L'envoi de Degas se caractérise également par la disparité tant sur le plan des thèmes que du style. *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* (fig. 39) a été élaboré à partir de 1873 dans un faire lisse et soigné, assez proche de celui de *Foyer de la danse à l'Opéra*. Fruit d'une hybridation entre la scène de genre et le portrait, le tableau a d'ailleurs reçu différents titres : Degas le désigne en 1873 comme un « Intérieur d'un bureau d'acheteurs de coton à la N^{le}-Orléans⁸⁴ », avant d'opter pour « Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans) » en 1876. Il s'agit, selon Philippe Artières, de l'une des premières représentations du commerce né de la révolution industrielle⁸⁵. Nettement individualisés, employés à diverses tâches, les quatorze personnages sont répartis sur une ligne oblique qui creuse l'espace appréhendé selon un point de vue en surplomb. Jouant sur l'alternance de masses sombres et claires, à l'instar de Manet, Degas confirme son intérêt pour les nuances de blancs et le rendu des textures dans une démarche

81 Marius CHAUMELIN, « Actualités. L'Exposition des intransigeants », *La Gazette des étrangers*, 8 avril 1876, p. 1-2.

82 Louis LEROY, « Choses et autres », *Le Journal amusant*, 15 avril 1876, p. 3, 6-7.

83 J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, 15 avril 1876, p. 1-2. En septembre 1876, Mallarmé évoque également « ces petites blanchisseuses qui, fraîches et belles, quoique marquées par la pauvreté, et n'ayant d'autres vêtements qu'un caraco et un jupon, courbent leurs corps gracieux à l'heure du travail » (Stéphane MALLARMÉ, « The Impressionists and Édouard Manet », *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 septembre 1876, traduit en français dans « Les Impressionnistes et Édouard Manet », dans *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 464).

84 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 177-179.

85 Philippe ARTIÈRES, *Le Bureau de coton de Degas*, Paris, Armand Colin, 2008.

esthétisante. Il a également centré son attention sur les gestes associés au travail de sa famille qu'il avait pu observer à La Nouvelle-Orléans.



Fig. 39 - Edgar Degas, *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)*, [1873-1876], huile sur toile, 73 x 92 cm, Pau, musée des Beaux-arts.

Plus récentes, les autres œuvres semblent obéir à d'autres principes : *Salle de danse* (fig. 40) se distingue par son traitement ébauché « en grisaille⁸⁶ », pour reprendre l'expression d'un critique, et atteste des recherches menées par Degas sur les effets de lumière. Les blanchisseuses semblent renvoyer à des études en contre-jour et elles illustrent également l'intérêt de l'artiste pour l'expressivité des physionomies et des gestuelles. En ce qui concerne *Coulisses* (fig. 42), l'œuvre paraît être régie par la couleur et l'analyse scientifique a révélé qu'elle avait été peinte rapidement et qu'elle n'avait pas été reprise par

86 G. d'OLBY, « Salon de 1876. Avant l'ouverture - Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *Le Pays*, 10 avril 1876, p. 3.

la suite⁸⁷. L'artiste montre ainsi l'évolution de sa peinture de 1873 à 1876 autour de quelques thèmes différenciés.

Impressions dessinées

En dépit du petit nombre d'œuvres qu'il expose à Paris en avril 1876, Degas donne à voir la singularité de ses recherches qui, loin du plein air et d'une couleur triomphante, s'articulent toujours autour de la logique du dessin, mâtinée d'une ouverture nouvelle à l'analyse des reflets lumineux. En ce sens, il affirme la dimension expérimentale de son art, orienté vers l'invention et la quête nouvelle d'impressions dessinées. Comme en attestent ses notes griffonnées dans ses carnets, il ne décrit pas ses études d'après les catégories inventées par les critiques mais ses termes renvoient à la grammaire du dessinateur et du coloriste, ainsi qu'à son observation incessante des corps.

Sur ses toiles, les espaces sont clos, indéterminés voire abstraits. Contrairement à la mise en cadre⁸⁸ resserrée de *Coulisses* ou des *Blanchisseuses*, *Salle de danse* (fig. 40) est vue de loin, en surplomb, et sa composition renvoie à une complexité spatiale ponctuée de colonnes, de fenêtres, d'un escalier et d'un plancher unifiant. Tels des automates, les danseuses y vivent dans leurs mouvements et leurs gestes arrêtés, et certaines d'entre elles nous semblent d'autant plus lointaines et inaccessibles que Degas les a placées derrière des colonnes. Si *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) n'est pas sans rappeler certains effets de profondeur propre à la peinture nordique, teintés d'un emprunt aux estampes japonaises – les grandes obliques esquissent un mouvement d'avant en arrière⁸⁹ –, *Salle de danse* atteste d'un autre regard sur cet art venu d'Orient, présentant des figures tronquées et des motifs coupés, qui se différencie fortement de l'interprétation plus décorative et fantaisiste d'un Monet dans *Japonnerie*. Les effets de décentrement et de troncatures sont davantage marqués encore dans *Coulisses* du fait que les jambes esquissées des danseuses se perdent dans le bord inférieur et semblent complétées par une suite répétitive d'autres pieds, appartenant à des ballerines sur scène devant le décor. Par ailleurs, Degas a tronqué l'une de ses figures à mi-corps sur le bord droit. Ce

87 Richard R. BRETTELL, Suzanne FOLDS McCULLAGH, *Degas in The Art Institute of Chicago*, New York, 1984, n° 22.

88 Le terme de cadrage n'était pas employé à l'époque. Pour éviter l'anachronisme et l'emploi d'une notion très photographique, nous privilégions l'expression « mise en cadre ».

89 Eugénie DE KEYSER, *Degas. Réalité et métaphore*, op. cit., p. 48.

type d'effet n'est pas nouveau dans sa peinture : Degas a commencé à en faire usage dès les années 1860, en particulier dans ses portraits, mais il les amplifie de manière inaccoutumée dans cette scène de danse. Instables et fugaces, ses danseuses ont la solidité paradoxale d'une apparition et cette impression est également suggérée par l'alliance du décentrement des figures et du vide placé à gauche dans *Coulisses*.



Fig. 40 - Edgar Degas, *Salle de danse*, huile sur toile, 40,6 x 54,6 cm, The Phillips Collection, Washington, D.C.

Dans *Salle de danse*, peint dans une gamme réduite de gris et de jaune, Degas met l'accent sur l'effet de la lumière, observée à contre-jour, et sur les silhouettes évanescentes des danseuses qui tournoient à l'abri des regards extérieurs dans un huis clos tamisé. Dans l'un de ses carnets, l'artiste a d'ailleurs glissé ces quelques mots :

« Travailler beaucoup les effets du soir, lampe, bougie, etc. Le piquant n'est pas de montrer toujours la source de lumière, mais l'effet de la lumière. Cette partie de l'art peut aujourd'hui devenir immense. Ne pas le voir, est-ce possible? Dessiner beaucoup. Ah! le beau dessin! – l'ornement est l'intervalle entre les deux choses et c'est là⁹⁰. »

90 Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 21, fol. 45-46 (REF 1985, n° 23, daté 1868-72).

Comme en attestent *Salle de danse*, *Blanchisseuse (silhouette)* et *Blanchisseuses*, tel que nous pouvons imaginer leur état de 1876, le peintre approfondit sa recherche de nouveaux effets lumineux. Dans une analyse en creux, il faut également prendre en compte certaines œuvres qu'il avait vainement envisagé de terminer pour l'exposition, notamment « Femme se lavant le soir » et « Petites paysannes se baignant à la mer vers le soir ». Ces œuvres auraient complété un envoi qui illustre son intérêt pour la silhouette et la lumière du soir. Cet intérêt ne date pas des années 1875-1876 : déjà, dans le *Portrait de Madame Camus* (fig. 3), l'artiste avait tenté ce type de recherche avec le rendu d'un éclairage très latéral provenant d'une fenêtre mais Duranty avait souligné avec pertinence que ses qualités de dessinateur s'étaient atténuées dans le clair-obscur⁹¹. Degas a alors travaillé sur des compositions plus complexes et des effets de profondeur, ainsi que sur une accentuation du modelé des visages et des volumes grâce à une palette subtile. En 1873, son intérêt pour la silhouette est toujours très vif lorsqu'il écrit à Tissot : « Que de jolies choses j'aurai pu faire et rapidement si le grand jour m'était moins insupportable. [...] Et puis j'aime tant les silhouettes et ce sont des silhouettes qui marchent⁹² ». Il glisse cette simple phrase dans l'un de ses carnets : « faire en grand des groupes en pure silhouette au crépuscule⁹³ » et, en 1876, il qualifie *Danseuse posant chez un photographe* (fig. 24) de « danseuse en silhouette⁹⁴ ». Ainsi, l'artiste regarde la lumière de l'intérieur, à travers le filtre protecteur de fenêtres qui ne laissent passer qu'un jour doux et non agressif pour ses yeux, ou dans le refuge de la tombée du soir lorsque les rayons du soleil se tamisent et créent des ombres. Le traitement en silhouette confère à ses figures une aura de mystère et une présence évanescence.

91 DURANTY, « Le Salon de 1870. V. », *Paris-Journal*, 8 mai 1870, p. 2.

92 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 177-179.

93 Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 21, fol. 60 (REFF 1985, n° 23, daté 1868-72).

94 Lettre d'E. Degas à C. Deschamps, [Paris], 15 mai [1876], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 210.



Fig. 41 - James McNeill Whistler, *Nocturne : Blue and Gold - Southampton Water*, 1872, huile sur toile, 50,5 × 76,3 cm, The Art Institute of Chicago.

Ce travail sur les « effets du soir » était exploré par Whistler depuis le début des années 1870 et Degas avait pu l'admirer lors d'un passage à Londres. Il est en revanche peu probable que Degas, qui se trouvait alors en Louisiane, ait pu contempler les recherches du peintre des « nocturnes » lors de son exposition chez Durand-Ruel en janvier 1873. Mais ses proches amis ont pu évoquer cette exposition qui n'avait pas retenu l'attention de la critique et avait déçu l'anglophile Ernest Chesneau. Whistler y montrait comment il avait surmonté sa difficulté à capter les effets changeants de la lumière lorsqu'il travaillait en plein air : en dessinant au crépuscule, puis en récitant en une « sorte de mélopée » les images mémorisées, il s'était recentré sur une peinture nourrie de « tons » et de « lignes », à la manière des aquarellistes⁹⁵ ; pour rendre les formes nocturnes, il avait utilisé une matière fluide et légèrement pigmentée, composée de copal, de térébenthine et d'huile de lin. À la lumière déclinante du crépuscule, les formes apparaissaient alors dans leur silhouette évanescence (**fig. 41**). Au moment de son procès contre Ruskin, Whistler mettra l'accent sur sa démarche formaliste : « En utilisant le mot «nocturne», je voulais uniquement exprimer un intérêt pictural, en laissant le tableau libre de tout propos anecdotique extérieur qu'on

⁹⁵ Richard DORMENT, « Nocturnes », dans Richard Dorment, Margaret MacDonald (dir.), cat. exp. *Whistler 1834-1905*, Paris, RMN, 1995, p. 120-122.

aurait pu lui attribuer par ailleurs. Un nocturne est tout d'abord un agencement de lignes, de formes et de couleurs⁹⁶. » Si Degas fonde également son art sur la mémoire et remplit ses carnets de notations sur ce qu'il a vu, s'il s'intéresse aux effets crépusculaires, il n'appréhende cependant pas ses œuvres dans la logique radicale de Whistler : chez lui, le dessin demeure toujours l'architecture de « l'ornement » et la lumière parcimonieuse n'aplatit pas les formes. Toutefois, comme l'a montré Theodore Reff, le peintre du *Portrait de ma mère* (musée d'Orsay) a pu stimuler son goût pour les arrangements en gris et en noir, l'utilisation d'une matière légère et les compositions spatiales complexes⁹⁷.

Dans ce type de recherche, Degas s'affirme pleinement comme un « dessinateur », ainsi que Bracquemond, formé dans la même tradition ingriste, définira ce terme dans *Du dessin et de la couleur* : le « dessinateur analyse tout particulièrement la clarté. Pour discerner les particularités qui caractérisent la forme [...], il isole conventionnellement et effectivement son modèle de tout rayonnement et le considère dans la clarté la plus stable qu'il puisse combiner. La suppression du rayonnement, c'est-à-dire du reflet, lui permet de concevoir uniquement, et dans la situation de la lumière qu'il choisit, l'objet qu'il veut représenter, sans se préoccuper du milieu où cet objet est placé ». Quant au « coloriste », il « analyse particulièrement de la lumière. [...] Il laisse son modèle dans le milieu où il l'entrevoit ou le conçoit, sous la lumière active qui, par le reflet, circule et influence tout ce dont il est environné. [...] Exclusivement préoccupé d'imiter les intensités lumineuses, il cherche avant tout à distinguer toutes les qualités des valeurs influencées par le reflet ». De ce fait, le « dessinateur dessine l'objet éclairé » et le « coloriste dessine la lumière elle-même⁹⁸ ». Au regard de la définition de ces deux méthodes, Degas apparaît comme un « dessinateur » alors que Monet et Renoir s'attachent plus particulièrement aux « valeurs influencées par le reflet » dans la lumière du plein air, comme des « coloristes ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁷ Theodore REFF, « The Butterfly and the Old Ox », dans Degas. *The Artist's Mind*, op. cit., p. 15-36.

⁹⁸ Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*. Texte présenté, annoté et commenté par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 2010, p. 207-208.

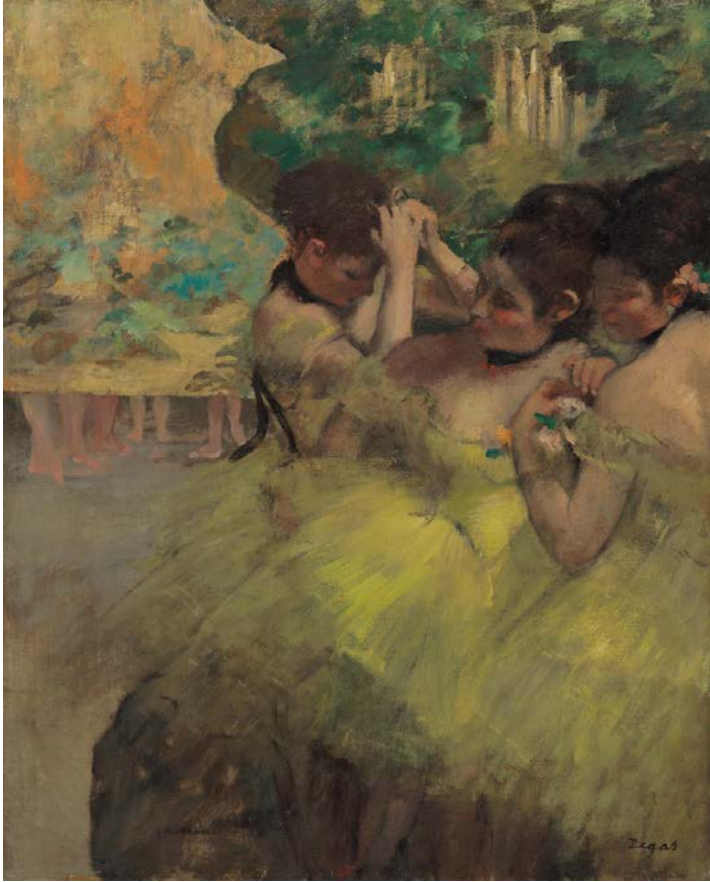


Fig. 42 - Edgar Degas, *Coulisses* [Danseuses se préparant pour un ballet], huile sur toile, 73,5 × 59,5 cm, The Art Institute of Chicago.

Dans *Coulisses*, Degas semble néanmoins s'inspirer de ces derniers : loin du faire en « demi-plein mince », le traitement « vaporeux » des jupes n'est pas sans rappeler la *Danseuse* de Renoir (fig. 18) et il s'inscrit plus généralement dans les recherches du peintre, manifestes sur les œuvres qu'il expose à Londres (fig. 21, 24) et dans sa reprise de *Musiciens à l'orchestre* (fig. 26). Pour *Coulisses*, Degas a esquissé une vague analyse des reflets produits par la forte lumière artificielle de la scène, tant sur le décor que sur les figures. Suggéré par des taches colorées en vert, jaune et orange, le rendu de cet éclairage scénique de haut en bas n'est pas sans s'apparenter aux expériences menées par Renoir au même moment (fig. 45). L'emprunt ne relève cependant que de la surface, tant l'œuvre est avant tout sous-tendue par un dessin, qui modèle les visages et les corps. Degas brouille cependant les frontières entre les « coloristes » et les

« dessinateurs » : si, dans *Coulisses*, il allie les huiles colorées, non mimétiques et japonisantes, il semble rejeter la couleur dans *Salle de danse* pour ne voir que l'effet de la lumière filtrée et ses ombres. Quoi qu'il en soit, la démonstration est frappante face à la peinture diurne de Monet et de Renoir.

Sur le plan technique, sa pratique du dessin préparatoire se traduit par un usage fluide de la peinture à l'essence, éventuellement rehaussée de blanc, sur papier rose (fig. 43) ; élaborés au pinceau, ses « croquis de danseuses » indiquent des valeurs picturales et les parties inférieures sont traitées dans un style abrégé⁹⁹.



Fig. 43 - Edgar Degas, *Danseuse debout, de dos*, peinture à l'essence et rehauts de blanc sur papier rose, 36,8 × 25,7 cm, Paris, musée d'Orsay.

⁹⁹ Gary Tinterow et Anne Norton, puis Ruth Berson ont identifié deux dessins : *Danseuse debout, de dos*, musée d'Orsay (fig. 43) ; *Danseuse rajustant son chausson*, peinture à l'essence, sépia et rehauts de blanc sur papier rose, 40 × 32 cm, collection privée (TINTEROW, NORTON 1989, p. 301 ; BERSON 1996-II, p. 35).

Dans ces études, l'accent est moins mis sur la lumière que sur l'analyse de la gestuelle et du langage corporel. Ce type de recherche n'est pas sans lien avec l'esthétique de certaines pointes sèches de Desboutin (fig. 30), sur lesquelles seul le visage et le buste sont détaillés, le reste étant constitué de quelques traits sur un fond uniformément vide. Degas suit avec attention les expérimentations gravées de ses amis Lepic, De Nittis et Desboutin¹⁰⁰, qui s'inscrivent dans un large courant : à Londres et à Paris, l'heure est aux Salons en noir et blanc¹⁰¹ et ce mouvement porte les métamorphoses des arts graphiques dans les mains des artistes en quête de nouveaux effets et d'épreuves unicisées, une évolution que Philippe Burty résume dans un texte titré « La belle épreuve¹⁰² ».



Fig. 44 - Honoré Daumier, « L'orchestre pendant qu'on joue une tragédie », lithographie, publiée dans *Le Charivari*, 26 janvier 1857, planche n° 12 des *Croquis dramatiques*.

Cette esthétique du noir et blanc est favorable à une recherche d'expressivité et c'est en dessinateur que Degas poursuit ses investigations sur les physionomies, comme en témoignent les *Blanchisseuses* (fig. 38) : celle de gauche s'étire et bâille alors que sa compagne, le dos voûté, poursuit obstinément sa tâche. Particulièrement inconvenant, ce bâillement que la bienséance veut voir caché par la main, résonne avec les audaces d'un Daumier, qui n'avait pas hésité à figurer l'ennui prosaïque d'un musicien, bâillant et grimaçant, dans « L'orchestre pendant qu'on joue une tragédie » en 1857¹⁰³ (fig. 44). Déjà, en 1874, dans *Répétition de ballet sur la scène* (fig. 17), Degas avait peint une

100 Michel MELOT, *L'estampe impressionniste, op. cit.*, p. 132-133.

101 Catherine MÉNEUX, « Les Salons en noir et blanc », *Histoire de l'art*, n° 52, juin 2003, p. 29-44.

102 Philippe BURTY, « La belle épreuve », dans *L'Eau-forte en 1875*, Paris, Cadart, 1875, p. 7-13.

103 Sur Degas et Daumier, cf. Theodore REFF, « Three Great Draftsmen », dans *Degas. The Artist's Mind, op. cit.*, p. 70-85.

pas été remarquées alors que, dans *Blanchisseuses*, cette gestuelle s'impose au spectateur sur un grand format dans un face à face qui a pu paraître gênant. Cette quête physionomique est relativement ancienne, comme en témoignent ces quelques phrases inscrites par Degas dans un carnet daté par Theodore Reff de la période 1868-1872 :

« faire des portraits des gens dans des attitudes familières et typiques, surtout donner à leur figure les mêmes choix d'expression qu'on donne à leur corps. Ainsi si le rire est le type d'un personnage, la faire rire. – Il y a, bien entendu, des sentiments qu'on ne [peut] pas rendre, par bienséance, les portraits n'étant pas que pour nous, peintre. Que de fines nuances à mettre. – Tout cela rentre dans cette malheureuse tête d'expression.

(Prix à débattre et rebattre)

Le mystère de la [Joconde rayé] belle Feronnière n'est pas le repos de la figure mais son expression¹⁰⁴. »

Aux yeux de Degas, le travail expressif ne porte pas seulement sur les visages mais il doit être en harmonie avec les postures corporelles : dans *Blanchisseuses*, il évoque d'un regard incisif et analytique la dure besogne de ces femmes en mettant l'accent sur leur comportement non verbal. En ce sens, il s'inscrit non seulement dans la lignée de Daumier mais également dans celle d'un Millet, qui avait déclenché une véritable tempête médiatique lors de la présentation en 1863 de *L'Homme à la houe* (The J. Paul Getty Museum), évoquant un paysan au visage hagard et au corps fatigué prenant un court moment de repos. Il faut en effet rappeler que Degas admirait non seulement Ingres mais aussi Corot et Millet, à l'instar de ses amis Rouart et Tillot¹⁰⁵. Par ailleurs, il transgresse désormais les règles de bienséance en donnant à ses figures ouvrières des « attitudes familières et typiques », aux antipodes du savoir-vivre bourgeois. Dans cette perspective, il ne rompt pas totalement avec la dimension réaliste de son art.

Ainsi, c'est en dessinateur que l'artiste déploie ses recherches sur l'effet de la lumière et des expressions physionomiques. Selon Bracquemond, « l'effet » est « le but unique de l'art¹⁰⁶ » et « signifie d'abord sensation, impression perçue » ; « il spécifie un résultat particulier en appelant l'attention sur la cause

104 Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 21, fol. 46-47.

105 « His whole-hearted adoration seemed, among the moderns, to be given to Millet, to Ingres and to the earlier Corot, and Keene. » (Walter SICKERT, « Degas », *The Burlington Magazine*, novembre 1917, p. 186).

106 Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Jean-Paul Bouillon (éd.), *op. cit.*, p. 235.

principale de l'*effet* » et chacun « des éléments du dessin, *trait, ornement, modelé, couleur*, a un *effet* spécial¹⁰⁷ ». En quête de ce que l'on pourrait appeler des « impressions dessinées », Degas donne à voir ce qu'il perçoit subjectivement à travers la lumière contrastée d'une scène éclairée artificiellement ou du huis clos tamisé des salles de danse et des blanchisseries, animées par des figures ouvrières saisies dans les postures arrêtées de leur dur labeur. Tout le travail de la mémoire et du dessin consiste donc à donner corps à cette « impression perçue ». Degas affirme ainsi sa quête d'une esthétique non plus de la *mimesis*, au sens d'un art de la représentation, mais de la *metexis*, au sens d'un art de la présence – pour reprendre une formulation de Philippe Piguet¹⁰⁸ –, révélé par une savante alchimie entre des compositions complexes et asymétriques, des effets de lumière inédits et des expressions posturales très voyantes.

Méprises interprétatives

Comment ce dessein artistique a-t-il été interprété en avril 1876? Pour la première fois à Paris, Degas fait l'objet d'un certain nombre de commentaires de la part des critiques avertis de la scène artistique. Ces derniers sont néanmoins placés devant la difficulté d'appréhender une nouvelle peinture qui ne s'inscrit pas dans les grilles d'analyse dominantes et requiert une approche plus formelle. Dans leurs rôles de médiateurs, les critiques peuvent reprendre leurs modèles interprétatifs habituels ou participer au processus d'innovation sur le plan discursif en défendant et en explicitant l'invention. En avril 1876, bien peu cependant parviennent à varier leurs cadres de références et à s'éloigner des normes devant les œuvres de Degas.

Sur la trentaine de comptes rendus de l'exposition, treize sont élogieux à l'égard du modeste envoi du peintre¹⁰⁹. Parmi leurs auteurs, il faut mentionner Philippe Burty, Alexandre Pothey, Armand Silvestre et Jules Claretie, qui avaient

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 235-237.

¹⁰⁸ Philippe PIGUET, « Claude Monet, du principe de la série », dans cat. exp. *Monet-Rodin, rien que vous et moi*, Paris, Musée Rodin, 2010, p. 55.

¹⁰⁹ Philippe Burty, Alexandre Pothey, Armand Silvestre, Jules Claretie, Marius Chaumelin, Alfred de Lostalot, le chroniqueur de *L'Audience*, Émile Blémont, Georges Rivière, Hyacinthe-Eugène Meunier, dit Eugène Murer, Joris-Karl Huysmans, Jean Dolent et peut-être Théodore de Banville. D'autres critiques n'évoquent tout simplement pas les œuvres de Degas, les reléguant dans le silence de l'indifférence (Émile Blavet, Simon Boubée, Victor Cherbuliez, Victor Fournel, Léon Mancino [Léon Gauchez], Georges Maillard, Punch [Gaston Pérodeau], le vicomte de Saint-Leu, Marius Vachon). Cf. BERTON 1996-I.

déjà pris la plume lors de la *Première exposition*. Citons également des critiques professionnels sensiblement du même âge que Degas, tels qu'Alfred de Lostalot et Marius Chaumelin. Docteur en médecine de la Faculté de Paris en 1868, un temps dessinateur, Alfred Jean Jacques Lostalot de Bachoué a fait ses débuts dans la critique d'art à la fin de l'Empire¹¹⁰ et ses textes avertis lui ont valu de collaborer à la *Gazette des Beaux-Arts* à partir de 1875, avant de fonder en 1876 sa propre revue *Les Beaux-Arts illustrés*. Preuve de son intérêt pour la novation et de sa position centrale dans la presse artistique, Lostalot publie son compte rendu de la 2^e *exposition de peinture* dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, puis y consacre un texte plus développé dans *Le Bien public*¹¹¹. Marius Chaumelin est tout aussi savant : après avoir rédigé plusieurs ouvrages sur le patrimoine artistique de Marseille et de la Provence, il a conquis en 1868 la place enviable de critique dans *La Presse*, en succédant à Paul de Saint-Victor¹¹². Sachant valoriser ses écrits, il a réuni ses Salons dans un volume titré *L'Art contemporain*, paru en 1873. Si Chaumelin a remarqué avec empathie le *Portrait de Madame Camus*, exposé par Degas au Salon de 1870¹¹³, il n'était cependant pas un partisan de l'école de l'impression. En effet, il s'est interrogé en 1875 : « D'où vient donc que je ne puis admirer M. Manet ? » Devant *Argenteuil*, Chaumelin a frémi à la vue de ces types « grossiers » et de ce « fleuve d'indigo¹¹⁴ ».

Telle n'est pas la réaction que suscite l'envoi de Degas auprès de ces critiques professionnels en avril 1876. Bien au contraire, Philippe Burty renouvelle ses éloges de l'artiste en portant un regard d'ensemble sur son œuvre :

« M. Degas est un peintre d'une sensibilité extrême et d'une audace non moins extrême. Il jette plus souvent ses croquis sur la toile qu'il ne prend le temps de

110 Constance NAUBERT-RISER, « Alfred de Lostalot », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 239-240; Sébastien QUÉQUET, « Alfred de Lostalot », dans Claire Barbillon, Philippe Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, INHA, en ligne, mis à jour le 3 février 2009.

111 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition de la rue Le Peletier », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1^{er} avril 1876, p. 119-120; « L'Exposition des « impressionnistes » », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3.

112 *Le Sémaphore de Marseille*, 28 mai 1868, p. 2. Chaumelin a également rédigé la majorité des notices concernant les Beaux-arts dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, dirigé par Pierre Larousse, et a collaboré à *L'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* de Charles Blanc, avec des textes sur les écoles génoise et napolitaine.

113 Marius CHAUMELIN, « Salon de 1870 », *La Presse*, 22 juin 1870, p. 2.

114 Marius CHAUMELIN, « Salon de 1875 », *Le Bien public*, 30 mai 1875, p. 2.

les terminer; mais ceux-ci suffisent à prouver la puissance de son imagination, sa science, sa connaissance intime de la vie moderne, avec les gestes, l'effet, les postures, propres à chacun de ses sujets : les courses, les blanchisseuses à leur travail, ou la salle verte de l'Opéra. Son regard est vrai. Le trait vigoureux de son crayon et la vérité de ses indications de couleurs montrent le talent d'un maître. Lorsqu'il se donne le temps d'achever et de terminer quelque chose, il fait preuve de qualités analogues à celles qui distinguaient les premiers peintres flamands. Il a ici un tableau si achevé, l'intérieur d'un entrepôt de coton à la Nouvelle-Orléans, parfait tant au niveau de l'observation que du rendu¹¹⁵. »

Malgré un champ lexical axé sur les notions anciennes de sujet, d'imagination et de science, d'achèvement et de vérité, Burty perçoit de manière pertinente le travail si spécifique de Degas sur la « vie moderne », les « gestes » et les physionomies et, dans son appréciation, il prend en compte des œuvres non exposées à Paris en avril 1876¹¹⁶, telles les scènes de course ou « la salle verte de l'Opéra ». De même, Armand Silvestre accorde une mention spéciale à l'artiste alors qu'il avait été peu attentif à ses œuvres en 1874 : « M. Degas s'y distingue par la vérité de ses études de coulisses, qui ont une saveur merveilleuse. Les *portraits dans un bureau* sont une peinture tout à fait spirituelle et devant laquelle on passerait des journées¹¹⁷. » Tout aussi laudatif, Alexandre Pothey remarque particulièrement *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) et les *Blanchisseuses*. De même qu'Alfred de Lostalot, qui glisse cette simple phrase : « On y sent un artiste beaucoup plus instruit dans son art qu'on ne le croirait et que peut-être

115 « M. Degas is a painter of extreme sensibility and of not less extreme boldness. He more often throws his sketches on to the canvas than takes time to finish them; but these in themselves are sufficient to prove the power of his imagination, his science, his intimate acquaintance with modern life, with the gestures, effect, the athletics, peculiar to each of his subjects – races, washerwomen at their work, or the green-room of the Opera. His eye is true. The vigorous stroke of his pencil and the truth of his colour-indications show the talent of a master. When he gives himself the time to complete and finish anything, he displays qualities which are analogous to those that distinguished the early Flemish painters. He has one such finished picture here, the interior of a cotton-warehouse in New Orleans, perfect alike as regards observation and renderings. » (Ph. BURTY, « Fine Art. The Exhibition of the "Intransigeants" », *The Academy*, 15 avril 1876, p. 363-364).

116 Nous pensons que Burty mentionne *La Classe de danse*, exposé à Londres en avril 1876, lorsqu'il évoque « la salle verte de l'Opéra ». Cf. le chapitre suivant.

117 Armand SILVESTRE, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3.

il ne voudrait le paraître¹¹⁸. » Quant à Marius Chaumelin, il affiche clairement sa préférence pour Degas et Caillebotte, en s'attardant longuement sur *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) : « Je ne crois pas que le Salon de 1876 nous offre beaucoup d'intérieurs aussi remarquablement peints que le tableau de M. Degas, intitulé : *Portraits dans un bureau, à la Nouvelle-Orléans*. [...] Voilà un sujet qui n'a assurément rien de classique. Les académiciens pourront en rire; mais il ne déplaira pas aux gens qui aiment la peinture exacte et franchement moderne, qui pensent que l'expression de la vie et la finesse de l'exécution doivent être comptées pour quelque chose¹¹⁹. » Aux yeux de ces critiques rompus à la contemplation et à l'appréciation des œuvres d'art, Degas s'impose donc comme un artiste dont le regard « vrai » et sensible sur la « vie moderne » suscite une estime admirative.

Avec le recul du souvenir, un écrivain moins connaisseur, comme Édouard Drumont, gardera une impression singulière d'une œuvre de l'artiste – peut-être *Salle de danse* – aux curieux effets de lumière :

« Un marchand de la rue Laffitte [Durand-Ruel] exposait, il y a quelques mois, la *Répétition pendant le jour* de M. Degas, et j'avoue avoir rarement rencontré un effet plus étrange et plus juste. Cette jeune fille essayant son pas entre deux couloirs, en un réduit obscur, où le gaz allumé dans quelque corridor se mêle à la clarté du jour qui filtre par une fenêtre lointaine, était vraiment singulier à regarder : le réel atteignait presque au fantastique¹²⁰. »

Parmi les autres auteurs d'appréciations relativement positives, il faut également mentionner des personnalités et des écrivains plus ou moins proches des artistes comme Émile Petitdidier (Émile Blémont), Georges Rivière, Hyacinthe-Eugène Meunier (alias Eugène Murer), Joris-Karl Huysmans, Jean Dolent et peut-être Théodore de Banville. Si les comptes rendus de Rivière, lié à Renoir, et de Murer, collectionneur de Monet, de Pissarro et de Renoir¹²¹, évoquent peu

118 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition de la rue Le Peletier », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1^{er} avril 1876, p. 119-120.

119 Marius CHAUMELIN, « Actualités. L'Exposition des intransigeants », *La Gazette des étrangers*, 8 avril 1876, p. 1-2.

120 Ed. DRUMONT, « Hommes et choses. Les expositions artistiques », *La Liberté*, 13 février 1877, p. 3.

121 Sur E. Murer, cf. Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, op. cit., p. 207-215.

Degas, si Banville le considère comme le « chef¹²² » des exposants, les critiques de Petitdidier, de Huysmans et de Dolent présentent davantage d'intérêt tant pour leurs éloges que pour leurs réserves, représentatives de leur difficulté à catégoriser Degas.

Petitdidier observe la nouvelle peinture depuis plusieurs années au point d'avoir acquis des œuvres de Monet et de Renoir à la vente de mars 1875¹²³. Également favorable à Degas, il soulève toutefois la question de l'achèvement de *Coulisses* et des *Blanchisseuses* :

« Je recommande particulièrement ses groupes de Danseuses jaunes et roses; elles ont un attrait capiteux. Ses Repasseuses ne sont pas inférieures à ses Danseuses. Mais si nous rencontrons là d'excellentes esquisses, nous n'avons pas vu un tableau vraiment fini de M. Degas, dont l'envoi du reste est encore incomplet¹²⁴. »

Quant à Huysmans, il aborde Degas par le prisme du réalisme. Le jeune écrivain s'est fait remarquer par la publication d'un recueil de poèmes en prose, *Le Drageoir aux épices*, en 1874, et son premier roman d'inspiration clairement naturaliste, *Marthe, histoire d'une fille*, est sur le point de paraître à Bruxelles afin de contourner la censure. Ayant pour thème la vie et les déboires d'une ouvrière parisienne contrainte à se prostituer pour survivre, le livre lui vaudra de se lier d'amitié avec Zola et d'en devenir l'un des plus fervents défenseurs en 1877. En matière de critique d'art, Huysmans débute tout juste et il n'a publié que quelques articles sur la peinture murale et la gravure¹²⁵. Il s'est également intéressé à la peinture du Siècle d'or hollandais qu'il a découverte au Louvre et dans les musées des Pays-Bas¹²⁶.

122 Baron Schop [attribué à Théodore de BANVILLE], « La Semaine parisienne. L'Exposition des intransigeants - L'École des Batignolles - Impressionnistes et plein air », *Le National*, 7 avril 1876, p. 2-3.

123 Merete BODELSEN, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux" », *op. cit.*, p. 334-335.

124 Émile Blémont [Émile PETITDIDIER], « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2-3.

125 Cf. « Bibliographie de Joris-Karl Huysmans », élaborée à partir des travaux de Pierre Brunel, Francesca Guglielmi, André Guyaux, Aude Jeannerod, Patrice Locmant et Jean-Marie Seillan, éditée par Anne-Sophie Aguilar, Margaux Léonard et Maxime Paul Eliott Missol, dans *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), mis en ligne le 21 octobre 2021.

126 Huysmans admire les œuvres de Franz Hals et la vie palpitante qui en émane, ainsi que son matérialisme expressif. Cf. Aude JEANNEROT, « Le fini et le non-fini dans la critique d'art de Joris-Karl Huysmans », *Séminaire Studio XIX*, Paris, École du Louvre, 12 mai 2014, en ligne.

En avril 1876, il aborde la 2^e *exposition de peinture* par le biais d'un réalisme rimant avec l'œuvre de Courbet. Gêné voire choqué par le colorisme des œuvres de Pissarro, de Monet et de Renoir, il n'accorde de satisfecit qu'à « quatre peintres qui ont un véritable talent : M. Degas, le premier de tous sans contredit, M. Caillebotte, M. Desboutin et mademoiselle Morizot [sic] ». À ses yeux, les trois premiers « sont bien plus réalistes qu'impressionnistes », au sens où « ils ne se bornent pas à jeter leur impression première sur la toile », mais « ils la complètent et parviennent à faire des tableaux parfaitement finis. Ceux-là se sont rendu compte que le chemin suivi par le groupe dont ils font partie conduisait à une impasse, et, à diverses reprises, ils ont rompu les rangs et rejoint la grande route frayée par Gustave Courbet¹²⁷. » Ainsi, Huysmans associe le réalisme à des œuvres finies qui ne donnent pas à voir qu'une simple impression ; il est également sensible au rendu des figures et lorsqu'il évoque *Coulisses* de Degas, il met l'accent sur les trois danseuses « campées sur leurs pointes avec une prodigieuse vérité », qui ont de « vraies chairs un peu défraîchies¹²⁸ ». De même, s'il défend la liberté de l'artiste dans le choix de ses sujets, il déplace son interprétation des *Blanchisseuses* vers leur triste condition, qui peut les pousser à la prostitution :

« Tout le monde convient que ces esquisses font grand honneur à M. Degas ; mais j'entends reprocher par beaucoup de personnes le choix vulgaire de ses sujets et la trop fidèle vérité de son exécution. Eh mon Dieu ! oui, ce sont des blanchisseuses ! Et pourquoi, je vous prie, ne pourrait-on représenter aussi bien des laveuses que des femmes en robes de soie ? [...] elles n'exercent leur métier que par intermittences, et leur véritable profession est sans doute plus lucrative mais moins avouable que celle qu'elles prétendent avoir ! Quoi qu'il en soit, M. Degas ne les enjolive ni ne les enlaidit ; elles sont telles qu'elles, ventruées et canailles, avec leur camisole dépoitraillée et leurs gros bras qui font marcher le fer¹²⁹. »

En résonance avec le thème de *Marthe, histoire d'une fille*, les *Blanchisseuses* de Degas sont rattrapées par la littérature et un modèle interprétatif, inspiré par Courbet et les romans naturalistes. Dans une formulation différente, Jean

127 J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, 15 avril 1876, p. 1-2.

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

Dolent¹³⁰ reviendra tardivement sur la 2^e *exposition de peinture*, en affirmant aussi sa préférence pour Degas tout en regrettant qu'aucun des artistes n'ait « le goût de donner la sensation de la substance, des gras herbages, des masses solides » et qu'aucun n'aille vers Courbet¹³¹. En 1876, le peintre des *Casseurs de pierre* (1849) et de *L'aumône d'un mendiant, à Ornans* (1868) demeure donc toujours l'une des grandes références du réalisme, alors que Degas s'est tenu éloigné de l'ombre tutélaire de cet artiste engagé.

Alexandre Pothey est le seul à déceler l'admiration de l'artiste pour Daumier¹³² et, de ce fait, à percevoir dans son œuvre une dimension caricaturale à peine voilée. Comme l'a écrit Bertrand Tillier, Degas entend « faire de la tête d'expression académique une étude physionomique réaliste, à vocation scientifique et sociale, qui peut être apparentée à une caricature¹³³ ». En ce sens, il « déterritorialise » ce mode expressif jugé mineur pour l'élever au rang d'une référence majeure de son art et pour user d'un traitement « caricatural » qui jette le trouble¹³⁴. Toutefois, cette conception du réalisme n'est généralement pas perçue par les critiques.

De fait, dans leur majorité, et à l'exception peut-être du chroniqueur du *Figaro*¹³⁵, les critiques ne saisissent pas le travail plastique de Degas, que ce soit sur l'effet de la lumière ou sur les compositions. Ainsi, Baignères met l'accent sur les troncatures de *Coulisses*, sans les comprendre : « Un de leurs procédés que chérit aussi M. Degas, c'est de couper la toile n'importe où, de supprimer les pieds ou les jambes¹³⁶. » Émile Porcheron résume ainsi cette incompréhension :

130 Sur J. Dolent, cf. Jean-Paul BOUILLON, « Jean Dolent (1835-1909) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 263-265; Pierre PINCHON, *Jean Dolent 1835-1909, écrivain, critique d'art et collectionneur*, Rennes, PUR, 2010; Pierre PINCHON, « Bibliographie de Jean Dolent », dans *Bibliographies de critiques d'art francophones*, Marie Gispert, Catherine Méneux (éd.), mis en ligne le 15 décembre 2016.

131 Jean DOLENT, « Visite de Madame Pastoudret à une exposition particulière d'artistes dits « impressionnistes » », dans *Le Livre d'art des femmes. Peinture, sculpture*, Paris, A. Lemerre, 1877, p. 109-112.

132 « Dans une autre toile, M. Degaz [sic] nous montre deux blanchisseuses : l'une pèse sur son fer dans un mouvement très juste, l'autre bâille en s'étirant les bras. C'est puissant et vrai comme un Daumier. » (Alex. [Alexandre] POTHEY, « Chronique », *La Presse*, 31 mars 1876, p. 3).

133 Bertrand TILLIER, *Dérégler l'art moderne, de la caricature au caricatural*, Paris, Hazan, 2021, p. 146-147.

134 *Ibid.*, p. 150-153.

135 Le Masque de fer, « Échos de Paris. À travers Paris », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1876, p. 1.

136 Arthur Baignères, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3.

« Dans la salle du fond, M. Degas nous présente entre autres «joyeulsetez» une blanchisseuse dont la tête et les bras sont presque noirs. La première pensée que vous inspire ce tableau est de se demander si c'est la charbonnière qui est blanchisseuse, ou si c'est la blanchisseuse qui est charbonnière. Ensuite vient une *Vue de coulisses* : trois ou quatre danseuses du premier plan sont coupées par le cadre au-dessus du genou; en troisième plan, on voit une toile de fond qui ne descend pas jusqu'à terre et laisse voir les jambes et les pieds dont on regrette l'absence au premier plan¹³⁷. »

Or, non seulement le rendu du linge sale est significatif mais l'effet de silhouette, pourtant connu depuis fort longtemps dans des arts plus populaires, a aussi une fonction symbolique : il contribue à renvoyer le regard à l'arrière-plan du tableau et à créer une atmosphère à la fois intime et étouffante. De même, la composition de *Coulisses* donne tout son sens à un espace dénué de récit. Et comme l'a écrit Eugénie de Keyser, « le caractère, à la fois subjectif et métaphorique de l'art de Degas, vient de ce qu'il s'agit essentiellement d'un art du regard; le sens de l'œuvre se lit à partir du spectateur, virtuellement présent devant elle¹³⁸ ». Pour reprendre l'interprétation de Jean-Paul Bouillon¹³⁹, il s'agit d'un « regard sur un regard », qui vient brouiller le message réaliste pour mieux saisir « l'instant » et « l'instable », au moyen d'un « art » qui travaille « sur l'art ». Afin de comprendre Degas, il faut donc changer de modèle interprétatif en ce qui concerne la place du spectateur face à l'œuvre ou au rapport au réalisme.

Mais, devant cette nouvelle peinture, les critiques sont nombreux à mobiliser au contraire de vieilles notions et de vieux débats, qui s'articulent principalement autour de l'opposition entre le dessin et la couleur, de la question de l'achèvement et du réalisme. Ainsi, certains, tels Bigot et Arthur Baignères, invoquent les noms d'Ingres et de Delacroix pour disqualifier partiellement le dessinateur qu'est Degas¹⁴⁰. D'autres chroniqueurs formulent des réserves du fait du caractère

¹³⁷ Émile PORCHERON, « Promenades d'un flâneur. Les Impressionnistes », *Le Soleil*, 4 avril 1876, p. 2-3.

¹³⁸ Eugénie DE KEYSER, *Degas. Réalité et métaphore*, op. cit., p. 116.

¹³⁹ Jean-Paul BOUILLON, « L'impossible Degas », op. cit., p. 10-25.

¹⁴⁰ Arthur Baignères, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3. Le dessin est associé à Ingres et au « trait-contour » et, à l'aune de cette définition, Baignères voit l'artiste comme « un dessinateur défroqué ». Cette invocation d'une supposée opposition entre Ingres et Delacroix, construite à partir des années 1840, apparaît comme un hiatus diachronique (Cf. Catherine MÉNEUX, « Delacroix face à la critique », dans Sébastien Allard et Côme Fabre (dir.), *Delacroix*, Paris, musée du Louvre, Éditions Hazan, 2018, p. 347-355).

esquissé de certaines œuvres¹⁴¹ et Léon Laurent-Pichat note : « M. E. Degas résume en lui les défauts intentionnels des peintres de ce groupe intéressant, malgré toutes ses audaces. M. Degas a atteint la perfection du désagréable et de l'inachevé¹⁴². » De même, si Bigot le perçoit comme « un artiste curieux » qui « cherche à voir des choses nouvelles » et s'il attribue « d'incontestables qualités » à *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)*, il regrette toutefois que « son exécution soit toujours si insuffisante » et conclut : « Le malheur est que M. Degas n'a pas l'œil d'un coloriste et qu'il n'a pas toujours la main d'un dessinateur¹⁴³. »

Toutefois, dans leurs commentaires, tous ces critiques ne cessent de confondre quatre types d'œuvres : « l'ébauche » ou le « croquis », qui renvoient au début du processus de création, « l'esquisse », élaborée avec une touche apparente et destinée à porter un projet, la peinture exécutée dans un style d'esquisse et le tableau considéré comme « fini » sur la base de critères culturels et professionnels. Or, comme en attestent les titres de ses œuvres, Degas distingue ce qui relève du début du processus créatif : le portrait non exposé d'Yves Gobillard¹⁴⁴ est qualifié d'« ébauche » et ses dessins à l'essence – préparatoires à *La Classe de danse* (fig. 52) – sont des « croquis » (fig. 43). De manière plus générale, rien n'est plus étranger à l'artiste que cette exigence d'une peinture à « achever » : à ses yeux, tout n'est que recommencement et promesse d'une autre œuvre à venir. Dans cette logique, c'est non pas l'esquisse qui change de statut mais l'œuvre même : de bien de consommation, offert à la vente selon les standards d'un produit fini associés à une exigence de lisibilité et à la virtuosité technique, elle devient une proposition de recherche innovante, encore en genèse et dont la nouveauté séduira éventuellement des amateurs. Un tableau « fini » peut donc avoir été élaboré dans un style dessiné ou esquissé et l'exposition peut accueillir des travaux préparatoires qui révèlent les ressorts d'un processus de

141 « Dans un bureau de négociants en coton de la Nouvelle-Orléans, M. Degas a groupé plusieurs portraits qui ont des qualités de vérité et d'individualisme qu'il faut louer. L'ébauche en grisaille qui représente le foyer de la danse d'un théâtre, du même peintre, se fait remarquer par des indications de mouvements et des dispositions de groupes bien observées. Mais ce ne sont que des indications : est-ce suffisant pour faire un tableau ? » (G. d'OLBY, « Salon de 1876. Avant l'ouverture - Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *Le Pays*, 10 avril 1876, p. 3).

142 L. LAURENT-PICHERAT, « Salon de 1876 », *Le Phare de la Loire*, 1^{er} juin 1876, p. 1.

143 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 351.

144 E. Degas, *Portrait de femme (ébauche)* [*Madame Théodore Gobillard*], [1869], New York, The Metropolitan Museum of Art.

création. Degas en fait la démonstration en présentant des croquis, une peinture exécutée en manière de dessin (*Salle de danse*) et un tableau élaboré dans un style d'esquisse (*Coulisses*), caractérisé par une simplification qui conduit à l'emploi de couleurs pures, non atténuées dans leur contraste et traitées par masses.

Inachèvement, réalisme outrancier, incorrection du dessin... tels sont les angles d'approche qui régissent les appréciations négatives d'Albert Wolff, de Louis Énault, de Charles Albert d'Arnoux (Bertall), de Louis Leroy, d'Ernest Fillonneau et d'Émile Porcheron sur Degas. L'exposition apparaît alors comme le théâtre d'une lutte qui oppose depuis toujours les gens de métier aux gens de lettres. À la quête d'effet par le dessin, le modelé ou l'ornement, les chroniqueurs n'associent que de vieilles étiquettes comme celle du réalisme. Ainsi, les *Blanchisseuses* dénuées de la moindre grâce, travaillant au milieu du linge sale, concentrent d'autant plus les critiques des opposants au réalisme que l'une d'elles jette à la face du public une inconvenante bouche grande ouverte¹⁴⁵.

Outre cette incommunicabilité entre l'artiste et certains critiques, le dispositif contingent de l'exposition entraîne un point de vue relatif sur son œuvre. La réception plus spécifique de *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) soulève en effet une autre question, celle de l'unité esthétique de cette manifestation collective. Remarquée et admirée par la plupart des critiques¹⁴⁶, cette œuvre plus ancienne se distingue par sa facture lisse, sa gamme colorée restreinte et son aspect plus fini. Ce qui provoque une certaine confusion chez certains, à l'instar de Marius Chaumelin, qui précise : « On s'explique difficilement que M. Degas qui, dans ce tableau, semble avoir voulu rivaliser de délicatesse et de netteté avec les Hollandais, ait cru devoir faire ailleurs des concessions à l'école des taches¹⁴⁷. » Les propos d'Alfred de Lostalot sont plus lapidaire encore : « *La Boutique de marchand de coton*, à la Nouvelle-Orléans, est aussi un bon tableau

145 Aux yeux de Louis Énault, ce monde misérable et « canaille » renvoie au « réalisme dans ce qu'il a de plus triste et de plus fâcheux » (Louis ÉNAULT, « Mouvement artistique. L'Exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruelle », *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876, p. 2). De même, Bigot constate que le goût de Degas « le porte toujours à regarder plutôt le bizarre ou le laid que le gracieux » (Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 351).

146 Sur la réception de *Portraits dans un bureau* (Nouvelles-Orléans), cf. Marilyn R. BROWN, *Degas and the Business of Art. A Cotton Office in New Orleans*, The Pennsylvania State University Press, 1994, p. 59-82.

147 Marius CHAUMELIN, « Actualités. L'Exposition des intransigeants », *La Gazette des étrangers*, 8 avril 1876, p. 1-2.

qui n'a rien à voir avec les procédés révolutionnaires¹⁴⁸. » L'œuvre plaît donc à ceux qui s'offusquent du manque de fini et du colorisme vibrant de maintes toiles exposées, à l'instar de Louis Énault¹⁴⁹. À l'inverse, *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* déplaît à Zola en raison de son caractère trop achevé :

« Le peintre a un amour profond de la modernité, des intérieurs et des types de la vie de chaque jour. Le malheur est qu'il gâte tout en finissant. Ses meilleures choses sont des ébauches. Quand il achève, il peint mince et pauvre, il fait un tableau comme ses «Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)», qui tient de la gravure de mode et de l'image de journaux illustrés. Chez lui, l'esthétique est excellente, mais je crains bien que l'artiste n'ait jamais la main largement créatrice¹⁵⁰. »

Habitué au style plus expressif d'un Monet ou d'un Pissarro, Zola associe cette œuvre trop lisse à l'imagerie anecdotique de la presse. En ce sens, il demeure fidèle à sa ligne interprétative étant donné que, depuis 1867, il n'a cessé de pourfendre le style léché des tableaux d'un Gérôme, reproduits industriellement sur une multiplicité de supports en papier. En revanche, il est d'autant plus logique avec lui-même dans son éloge des *Blanchisseuses* que les figures entrent en résonance avec le personnage de Gervaise, central dans son nouveau roman *L'Assommoir*, publié en feuilleton dans *Le Bien public* à partir du 13 avril 1876.

Contrairement à la réception élogieuse qu'il avait connue en 1874, Degas suscite donc des réactions mitigées, en dépit de quelques commentaires admiratifs. Non seulement la disparité de ses envois ne permet pas aux critiques de le catégoriser clairement mais les réserves de ces derniers, voire leur réprobation, se concentrent sur les questions de l'achèvement, du dessin et de la couleur et d'un réalisme qui ne concorde pas avec celui de Courbet ou qui résonne trop avec les personnages des romans naturalistes. Plus généralement, très peu de critiques saisissent les recherches de Degas sur les effets de la lumière, les compositions, le caricatural et les expressions physiologiques et posturales. En somme, sur un art du regard et de la présence qui, selon Jean-Paul Bouillon,

148 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition de la rue Le Peletier », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1^{er} avril 1876, p. 119-120. Voir aussi : Arthur Baignères, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3.

149 Louis ÉNAULT, « Mouvement artistique. L'Exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruelle », *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876, p. 2.

150 N. s. [Émile ZOLA], « Lettres de Paris. Autre correspondance », *Le Sémaphore de Marseille*, 30 avril-1^{er} mai 1876, p. 1.

se situe moins dans le sujet que dans un « processus¹⁵¹ » visant à transformer la réalité perçue subjectivement. Le drapeau réaliste que Degas avait brandi en 1874 se referme alors comme un piège paradoxal, qui fait écran à ses inventions formelles tout en permettant au peintre de se distinguer des autres exposants.

Face à une nouvelle peinture

La réception de Degas n'est pas représentative de celle de l'exposition, qui renvoie principalement à la question de l'innovation en dehors d'un cadre normatif. Si l'exposition de 1874 avait pu révéler l'invention et susciter un accueil curieux, empathique ou sévère, celle de 1876 fait désormais partie intégrante du mécanisme de l'innovation, qui correspond à l'ensemble du processus plastique, social et économique amenant l'invention à être finalement reconnue et influente¹⁵². Dans la sphère de la réception, les critiques sont alors susceptibles d'adhérer, d'accueillir avec réserves ou de rejeter la nouvelle peinture en la traduisant en termes discursifs, en fonction de leurs différents modèles perceptifs. Dans le contexte spécifique de l'année 1876, cette traduction polysémique renvoie à la question de la nomination de l'école nouvelle et à la définition de son esthétique, approche généralisante susceptible d'englober le cas de Degas. C'est pourquoi il convient de cerner les contours et les enjeux de cette prose interprétative pour évaluer la situation du peintre.

L'exposition pose tout d'abord la question de la novation. À cet égard, si la majeure partie des critiques reconnaissent *a minima* l'originalité des artistes, ils n'ont pas tous appréhendé de la même façon cet art perçu comme nouveau et pour lequel il n'existe aucun modèle interprétatif, comme le reconnaît d'ailleurs le chroniqueur du *Figaro* :

« Il nous est naturellement difficile, sinon impossible, de porter des jugements sur un art qui se place tout à fait en dehors des conditions jusqu'à présent acceptées. En faire la critique selon les règles ordinaires serait injuste. Contentons nous de dire qu'il y a souvent de la valeur dans cette excessive originalité. [...] Somme toute, l'ensemble laisse à désirer, mais le tout est jeune et semble chercher¹⁵³. »

De même, le critique de *La Liberté* met en scène un dialogue avec un artiste pour tenter de comprendre cette peinture esquissée et coloriste :

¹⁵¹ Jean-Paul BOUILLON, « L'impossible Degas », dans *Degas, op. cit.*, p. 9.

¹⁵² Norbert ALTER, « L'innovation : un processus collectif ambigu », *op. cit.*, p. 16.

¹⁵³ Le Masque de fer, « Échos de Paris. À travers Paris », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1876, p. 1.

« Ce qui frappe tout d'abord dans cette Exposition, ce sont les disparates comme couleurs et certaines ébauches auxquelles, à moins d'être du métier, on arrive à ne rien comprendre. Un des principaux exposants, qui a bien voulu nous piloter dans l'établissement, nous disait : Vous avez fréquenté les ateliers assez pour comprendre qu'il suffit d'*indiquer* certains effets sur une ébauche pour donner une idée de la valeur du tableau. En d'autres termes, la plupart de ces tableaux sont bien dans la tête des artistes qui les ont conçus, mais l'exécution, la chose la plus difficile, quoi qu'on dise, laisse fort à désirer¹⁵⁴. »

Débauche « de palette d'une orgie lumineuse » et « coloris à outrance » pour Banville¹⁵⁵, « extravagances » qui rappellent les « funèbres détraqués en zig-zag des Folies-Bergère » pour G. d'Olby lorsqu'il évoque Monet et Pissarro, l'effet de surprise est important pour un certain nombre de critiques et de visiteurs, comme l'indique également le témoignage tardif de Victor Cherbuliez : « Ce qu'on y voyait était fort étrange, et les gens qui en sortaient avaient l'air fort étonné ; quelques-uns avaient besoin de faire deux ou trois tours sur le boulevard pour reprendre leurs esprits¹⁵⁶. » Plutôt que des tableaux finis, ces visiteurs avaient en effet vu principalement des « esquisses » et des « croquis si informes, si confus, qu'il faut les regarder de très près et très longtemps avant de savoir ce qu'ils représentent » ; ils avaient également découvert « des arbres rouges, de l'herbe rose et des ciels lilas¹⁵⁷ ». En revanche, Alfred de Lostalot se risque dès le 1^{er} avril à écrire que l'exposition « produira dans le public un tout autre sentiment que la précédente : on n'y rencontre rien qui puisse raisonnablement provoquer le rire ou l'indignation des visiteurs, et il n'est pas difficile, au contraire, d'y découvrir dans beaucoup d'œuvres exposées la manifestation d'un talent très réel¹⁵⁸ ». On note l'étendue de la typologie des opinions et des réactions que génère la perception d'un changement de paradigme artistique.

154 N. s., « Nos Informations. L'École des Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2.

155 Baron Schop [attribué à Théodore de BANVILLE], « La Semaine parisienne. L'Exposition des intransigeants - L'École des Batignolles - Impressionnistes et plein air », *Le National*, 7 avril 1876, p. 2-3.

156 Victor CHERBULIEZ, « Le Salon de 1876. Les Impressionnistes, les tableaux de genre et les portraits », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1876, p. 515-517.

157 *Ibid.*

158 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition de la rue Le Peletier », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1^{er} avril 1876, p. 119-120.

Dans cette analyse de la réception de l'exposition, il ne s'agit donc pas de découvrir une « vérité » détenue par les critiques mais d'examiner le « régime de vérité » à l'œuvre, qui est constitué par un système épistémique et par les dispositifs de pouvoir dans lesquels il s'inscrit, pour reprendre les mots de Michel Foucault¹⁵⁹. Au temps de la révolution industrielle, de la disparition des maîtres et de la montée en puissance de l'individualisme, la vision d'une nouvelle peinture questionne non seulement le modèle perceptif dominant mais également l'approche sociétale de l'innovation dans les années 1870 et les rapports de pouvoir que celle-ci modifie.

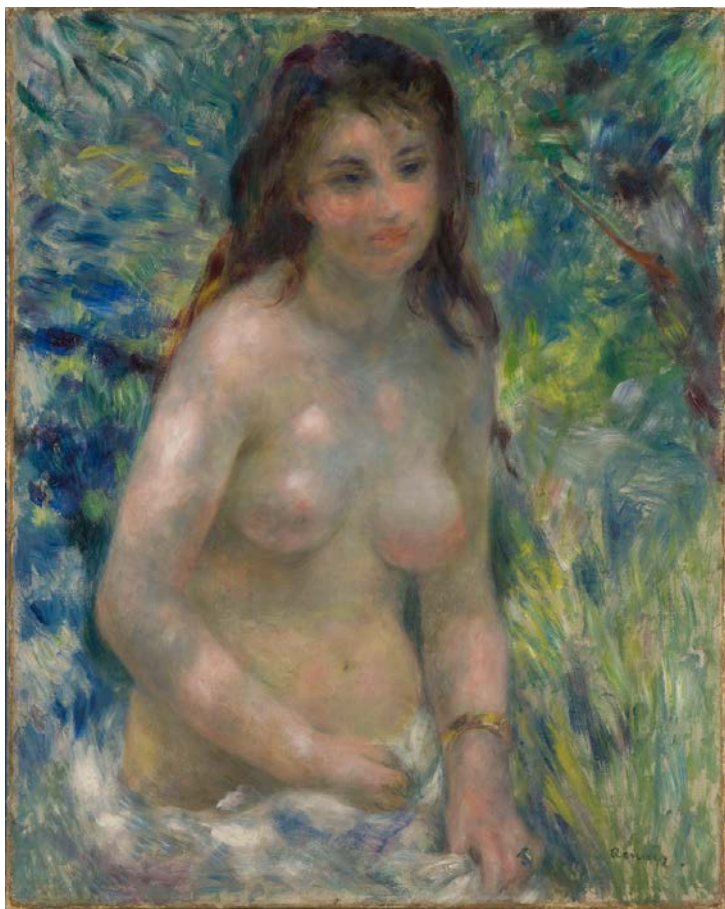


Fig. 45 - Auguste Renoir, *Etude [Torse, effet de soleil]*, huile sur toile, 81 × 65 cm, Paris, musée d'Orsay.

159 « Entretien avec Michel Foucault » (1977), dans *Dits et écrits*, II. 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 160.

En avril 1876, quelques tableaux et dessins sont considérés comme nouveaux, surprenants ou choquants, tels *Japonnerie* de Monet (fig. 33), *La Promenade* et le nu de Renoir (fig. 45), *Blanchisseuses* de Degas (fig. 38), les paysages très coloristes de Pissarro, les notations jugés trop ébauchées de Berthe Morisot (fig. 46), les perspectives étranges de Caillebotte et même les tableaux réalistes de Desboutin sur de grands formats inhabituels. Pour comprendre pourquoi ces œuvres ont pu séduire ou choquer, il faut revenir sur le contexte des années 1875-1876. Après la mort de Delacroix et d'Ingres en 1863 et 1867, puis d'Henri Regnault, fauché en pleine jeunesse durant la guerre, les critiques scrutent plus que jamais les artistes qui pourraient prendre la relève. Si Manet a pu, un temps très court, susciter quelque estime avec *Le bon bock* en 1873, les envois de *Le chemin de fer* en 1874 puis d'*Argenteuil* en 1875 l'ont relégué au rang de chef de file d'une école réaliste ou impressionniste très contestée. Au début de l'année 1875, Corot et Millet disparaissent à un mois d'intervalle¹⁶⁰, laissant dans le deuil les nombreux admirateurs de l'école de 1830 et marquant la fin d'une époque. Duret écrit d'ailleurs à Pissarro que leur disparition « va laisser un grand vide » et, à ses yeux, « c'est le groupe dont » ce dernier fait « partie qui est destiné à prendre la place¹⁶¹ ». En 1875-1876, la presse artistique est parsemée d'hommages aux deux peintres dont le souvenir semble omniprésent et l'art insurpassable.

Dans cette période de bilan, quelques-uns s'essayent à dégager les grandes tendances de la peinture française contemporaine. Pour Charles Bigot, une « véritable révolution s'est faite dans la peinture » depuis le triomphe de Delacroix en 1855. Deux écoles sont nées¹⁶², celle de la « couleur brillante » et celle de la « couleur claire ». La seconde n'a fait que réagir à l'excès d'habileté promu par Gérôme et Cabanel, et a été éloquemment représentée par Mariano Fortuny, Henri Regnault, Georges Clairin ou De Nittis. Quant à l'école « de la couleur brillante », elle a bénéficié de la révolution qui s'est opérée dans la peinture de paysage, et plus particulièrement par l'école de 1830, qui a supprimé les « ombres noires et épaisses » pour privilégier « une clarté et une fraîcheur générale de tous les tons » et le rendu de l'atmosphère changeante. Elle comprend également les apports des peintres « intransigeants » ou « impressionnistes », qui s'efforcent d'exprimer « l'impression de la réalité, la sensation du plein air » et

160 Millet et Corot sont décédés respectivement le 20 janvier et le 22 février 1875.

161 Lettre de T. Duret à C. Pissarro, Paris, [juin 1875], dans MOTHE 2016, année 1875, en ligne.

162 Charles BIGOT, « La peinture française en 1875 (Second article) », *La Revue politique et littéraire*, 15 mai 1875, p. 1088-1093.



Fig. 46 - Berthe Morisot, *Un Percher de Blanchisseuse* [La plaine de Gennevilliers], huile sur toile, 33 x 40,6 cm. Washington, National Gallery of Art.

qui est représentée au Salon par Manet. Favorable à l'invention, Bigot évoque la première exposition de 1874 en ces termes : « Les rieurs ne manquaient pas parmi les visiteurs de ce salon non officiel, et les sujets de rire non plus assurément. [...] c'est l'habitude en France de rire de tout ce qui est nouveau¹⁶³ ». Espérant que les artistes de cette école « finiront par comprendre qu'une esquisse est non pas un tableau, mais seulement le commencement d'un tableau », il souhaite également que le public « comprenne à son tour qu'il y a pourtant dans cette école nouvelle quelque chose d'intéressant ».

À la même époque, sous la direction de Marie-Amélie Chartroule, la revue *L'Artiste* édite également une sorte de bilan intitulé *L'Art moderne*¹⁶⁴. Jules Claretie et Armand Silvestre y publient des séries d'articles intitulés « L'Art français en 1875 » ainsi que « Les Romantiques et les Intransigeants ». Le second y célèbre l'œuvre fécond de Delacroix, ainsi que ceux de Théodore Rousseau, Corot, Millet, Courbet et de quelques jeunes peintres, notamment Monet, Pissarro

¹⁶³ *Ibid.*, p. 1092.

¹⁶⁴ Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE] (dir.), *L'Art moderne. Expositions, Musées, Collections - Peinture - Sculpture - Gravure - Iconographie - Archéologie - Céramique - Numismatique*, Paris, L'Artiste, 1876.

et Sisley. Pour ces critiques avertis, les années 1875-1876 ouvrent une ère nouvelle, traversée par plusieurs tendances, placées sous l'égide de Delacroix et de l'école de 1830. Lorsqu'ils visitent la 2^e *exposition de peinture*, ils sont d'ailleurs d'autant plus enclins à regarder les œuvres dans cette perspective que Durand-Ruel promeut principalement l'école de 1830 et, dans une moindre mesure, le groupe d'artistes constitué autour de Manet. Cette seconde édition les invite donc à dénommer cette nouvelle école, à cerner son apport et éventuellement à l'inscrire dans une histoire.

Marqueurs de la nouveauté, des noms et des syntagmes plus ou moins inédits sont présents dans la majeure partie des comptes rendus car leurs auteurs s'appuient sur une multiplicité d'étiquettes pour qualifier le groupe d'artistes. Les termes « intransigeants » et « impressionnistes » sont les plus récurrents mais certains critiques emploient également les termes « impressionnalistes », « intentionalistes », « indépendants », « école des Batignolles » et « réalisme ». Il faut insister sur le fait qu'une partie de ces nominations fonctionnent comme des praxèmes, dans la mesure où leurs signifiants n'ont pas de sens assigné et n'ont pas de signifié prédéterminé. Paul Siblot a précisé que toute « nomination » « est une prise de position à l'égard de la chose nommée » dans un contexte situationnel et communicationnel donné¹⁶⁵. Ainsi s'expliquent les désignations différenciées et la polysémie de chaque étiquette adoptée. Or, ce qui frappe en 1876, c'est le recours quasi systématique à une ou plusieurs de ces appellations dans la plupart des comptes rendus, parfois dans un imbroglio révélateur du processus de nomination en cours¹⁶⁶.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le terme « intransigeants » est toujours revêtu d'un fort caractère politique, exacerbé par la victoire des républicains lors des élections législatives de février-mars 1876. Le gouvernement du duc de Broglie n'a en effet pas duré longtemps et le report du projet de loi sur la création d'une seconde Chambre, le 16 mai 1874, a entraîné la chute du vice-président du Conseil. Mac-Mahon a alors nommé à la tête d'un nouveau gouvernement le général Ernest Courtot de Cisse, qui avait durement réprimé la Commune avant d'être nommé ministre de la Guerre et d'appuyer la politique

165 Paul SIBLOT, « De la dénomination à la nomination », *Cahiers de praxématique*, n° 36, 2001, document 8, mis en ligne sur *OpenEdition* le 1^{er} janvier 2009, p. 15.

166 À titre d'exemple, citons : « Dans l'argot des ateliers, les peintres incompris, connus sous le nom d'impressionnalistes, d'intransigeants, de réalistes radicaux appartiennent à l'école dite de Batignolles. » (N. s., « Nos Informations. L'École des Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2).

de l'ordre moral. Lui non plus n'est pas resté longtemps au pouvoir et il a été remplacé en mars 1875 par Louis Buffet, républicain plus que modéré. C'est sous sa vice-présidence que l'Assemblée nationale donne enfin en janvier 1875 une constitution à la III^e République. Cette constitution était certes conservatrice mais elle garantissait la toute-puissance du pouvoir législatif face à un président élu par les deux Chambres et devenu le mandataire d'un Parlement souverain. Ce président est toutefois doté de pouvoirs étendus car il a le droit de dissoudre l'Assemblée nationale, sur l'avis conforme du Sénat. Entre janvier et mars 1876, les élections législatives aboutissent non seulement à la ratification de cette constitution de 1875 mais aussi à une nette victoire républicaine à la Chambre des députés. Sur 533 sièges, les républicains disposent d'une majorité de 360 députés contre 150 pour leurs adversaires de la droite, dominée par les bonapartistes. Cette victoire inflige une lourde défaite à la politique de l'ordre moral, basée sur des mesures souvent clivantes et autoritaires. Plutôt que de choisir Léon Gambetta, figure dominante de la campagne de 1876, Mac-Mahon se résigne à former un gouvernement de centre gauche, avec à sa tête Jules Dufaure, un orléaniste rallié à la République. Dans ce contexte, les « intransigeants » désignent les personnalités les plus radicales de la gauche et de la droite, susceptibles de faire barrage à l'avènement d'un régime républicain fondé sur un certain compromis. Il s'avère donc peu pertinent d'associer leurs idées à celles des peintres mais, ainsi que le notent Stephen Eisenman et Bertrand Tillier, nombreux sont les critiques qui adoptent une lecture clairement politique¹⁶⁷. Pour quelques-uns d'entre eux, cette nouvelle peinture rappelle en effet toujours le souvenir de la Commune ainsi qu'un idéal révolutionnaire et démocratique, tout en suscitant des mises en garde contre le danger qu'elle pourrait constituer pour la société.

Polysémiques, les termes « impressionnistes » et « impressionnalistes » sont employés par une constellation de plumes différenciées mais force est de constater que les chroniqueurs les plus sévères ont tendance à les privilégier. Fait nouveau, les artistes subissent en effet collectivement une critique hostile qui s'impose et frappe avec la force d'une dizaine de comptes rendus dépréciatifs et parfois calomnieux, publiés notamment dans des journaux bonapartistes et monarchistes¹⁶⁸. En 1876, ce qui choque les critiques conservateurs, c'est l'arri-
visme de ces artistes « impressionnistes ». Ainsi, dans *Le Courrier de France*, le

167 Stephen F. EISENMAN, « The Intransigent Artist or How the Impressionists Got Their Name », *op. cit.*; Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, *op. cit.*, p. 364-375.

168 Cf. Hollis CLAYSON, « A Failed Attempt », *op. cit.*, p. 145-159.

chroniqueur les présente comme de « jolis farceurs » dont la stratégie s'apparente au « procédé de Barnum¹⁶⁹ ». Sur un ton tout aussi outré, Georges Maillard exprime son incompréhension à l'égard d'artistes qui ne semblent rechercher que la publicité et provoquent « l'ahurissement » puis une « franche gaîté » chez les visiteurs qui découvrent « des brutalités de pinceau, des démenches d'exécution et des insanités de conception¹⁷⁰ ». De même, le jeune Marius Vachon s'offusque devant les œuvres de ces « farceurs » qui « peignent les arbres en rouge ou en jaune, les maisons en indigo, les eaux en carmin ou en ponceau¹⁷¹ ». Porcheron voit en l'impressionniste un mystificateur à « l'orgueil immense », qui se contente « de battre la caisse en faveur de son école », en ne produisant que des « élucubrations malsaines¹⁷² ». Simon Boubée perçoit également le groupe comme une « cohue de mystificateurs, d'épateurs prétentieux et impuissants¹⁷³ ». Ces critiques associent donc les artistes à des intrigants et à des imposteurs, voire à des figures déviantes, ainsi qu'à l'impuissance et à la prétention, dans une entreprise de décrédibilisation semblable à celle qu'ils appliquent aux républicains et/ou aux radicaux. Ce type d'appréciation n'est guère étonnant : Norbert Alter a montré que les membres d'une « minorité active », qui ont la volonté d'imposer la nouveauté, sont souvent considérés à un moment comme des êtres atypiques¹⁷⁴.

C'est l'article d'Albert Wolff qui a le plus de retentissement. Critique attitré du *Figaro*, quotidien conservateur à grand tirage lu par un large public, Wolff publie son compte rendu dès le 3 avril. *Le Figaro* a fait paraître une brève chronique bienveillante et encourageante le 1^{er} avril¹⁷⁵ mais le critique se distingue par une nouvelle lecture, clairement calomnieuse cette fois : il diffuse la thèse d'artistes devenus fous, les décrédibilisant ainsi efficacement¹⁷⁶. S'il ne nous paraît pas utile de citer cet article bien connu qui fait désormais partie de la légende de l'impressionnisme, il nous semble en revanche pertinent de chercher à en comprendre les motivations cachées. Qui est Albert Wolff? Guillaume

169 Sir Frac, « Chronique », *Le Courrier de France*, 2 avril 1876, p. 3.

170 Georges MAILLARD, « Chronique. Les Impressionnistes », *Le Pays*, 4 avril 1876, p. 3.

171 N. s. [Marius VACHON], « Carnet de la journée », *La France*, 4 avril 1876, p. 2.

172 Émile PORCHERON, « Promenades d'un flâneur. Les Impressionnistes », *Le Soleil*, 4 avril 1876, p. 2-3.

173 Simon BOUBÉE, « Beaux-Arts. Exposition des impressionnistes, chez Durand Ruel », *Gazette de France*, 5 avril 1876, p. 2.

174 Norbert ALTER, « L'innovation : un processus collectif ambigu », *op. cit.*, p. 26-27.

175 Le Masque de fer, « Échos de Paris. À travers Paris », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1876, p. 1.

176 Albert WOLFF, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, p. 1.

Pradoura le décrit comme un critique influent et redouté, doublé d'un polémiste théâtral, qui manie avec brio l'ironie et l'éreintement, ce qui lui vaut des procès et des portraits-charges¹⁷⁷. Né à Cologne en 1825, cet autodidacte a débuté par la critique littéraire et humoristique ainsi que par des contes pour enfants à Bonn, puis il a séjourné à Düsseldorf et a rédigé deux articles sur le Salon de Paris en 1857. Installé dans la capitale française, il travaille un temps pour Dumas père comme secrétaire, puis pour son fils, et s'intègre dans le milieu des écrivains et des dramaturges parisiens. Grand habitué des cercles de jeux, où il gagne et perd surtout beaucoup d'argent, passionné par le vaudeville, Wolff se lance dans la création de pièces de boulevard, co-écrites avec Henri Rochefort. Après avoir collaboré au *Charivari* de 1859 à 1863, il rédige un compte rendu de Salon pour *Paris-Magazine* en 1867. Son ascension est ensuite rapide : en 1869, il publie son premier Salon pour *Le Figaro*, puis il y remplace Jean Rousseau au poste de critique d'art en titre. Considérant Courbet et Manet comme des artistes incomplets, rebuté tant par les platitudes des académiciens que par les audaces des modernes¹⁷⁸, il apprécie surtout les paysagistes tels que Corot et Dupré, ainsi que Regnault ou Puvis de Chavannes.

Comme il l'écrit dans son compte rendu de la 2^e *exposition de peinture*, il a côtoyé certains de ses participants :

« Je connais quelques-uns de ces impressionnistes pénibles; ce sont de jeunes gens charmants, très convaincus, qui se figurent sérieusement qu'ils ont trouvé leur voie. Ce spectacle est affligeant comme la vue de ce pauvre fou que j'ai contemplé à Bicêtre ».

Il n'est en effet pas impossible que Wolff ait de temps à autre croisé Degas puisqu'il était lié à Henri Meilhac et à Ludovic Halévy, qu'il avait rencontrés par l'intermédiaire de Jacques Offenbach, comme lui originaire de Cologne. C'est également Manet qui l'a sollicité en 1875 pour rédiger un article sur la vente d'œuvres de Monet, Sisley, Renoir et Berthe Morisot à l'Hôtel Drouot¹⁷⁹. En 1876, au-delà de l'éreintement humoristique, Wolff reproche surtout aux exposants leur coup de force : à ses yeux, ce « cénacle de la haute médiocrité

177 Guillaume PRADOURA, « Albert Wolff (1825-1891). Heurs et malheurs d'un critique influent », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2014, 2015, p. 165-184.

178 Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « Albert Wolff (1835-1891) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 212-213.

179 Lettre d'É. Manet à A. Wolff, 19 mars 1875, dans Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, op. cit., II, p. 41.

vaniteuse et tapageuse » proteste « contre cette magnifique école française ». Implicitement, il évoque ainsi la modification des rapports de force en présence sur la scène artistique, entraînée par l'exposition indépendante, et Wolff attaque peut-être autant les artistes « atteints de la folie de l'ambition » que leurs quelques défenseurs.

Quelle est la position des artistes à l'égard des différentes appellations qui leur sont associées? S'il est difficile de la cerner, certains critiques laissent néanmoins entendre que le groupe avait une préférence pour le terme « intransigeants »¹⁸⁰. Plus clairement, Béliard prend la plume le 9 avril pour s'insurger contre la dénomination d'« impressionnistes » et affirmer certains principes communs. Étroitement lié à Zola, à Guillemet, à Manet et à Duranty, installé depuis 1872 à Saint-Ouen-l'Aumône (à côté de Pontoise), Béliard était un habitué du café Guerbois et il faisait partie du petit noyau qui avait lancé l'idée de la création d'une société d'artistes en 1873, aux côtés de Monet, Pissarro, Renoir et Sisley. Dans une courte lettre qu'il publie dans *Le Bien public*, il réagit en premier lieu à un article paru dans ce même journal et rédigé par Alfred de Lostalot. Ce dernier écrit : « À des choses nouvelles, il faut de nouveaux noms : [...] on lui a imposé les mots de *impressionniste*, voire même *impressionnaliste*¹⁸¹ ». Or, Béliard conteste l'usage de ces néologismes dans une lettre qui débute par la citation de cette assertion du critique :

« “Quelle est la doctrine qui a réuni les peintres de cette nouvelle Ecole? Au fond, je ne suis pas sûr qu'elle en ait, dites-vous; je crois cependant qu'elle tend à supprimer tout ce qui est convention, manière d'exprimer, procédés catalogués dans les Ecoles de l'Etat.”

Là était la vérité! Pourquoi chercher plus avant, nous donner le nom d'*impressionnistes*, qui peut convenir à quelques-uns d'entre nous, *puisque'on l'a inventé*, mais que le plus grand nombre ne pourrait accepter.

Impressionniste, en dernière analyse, veut dire *chiqueur* ou ne veut rien dire. [...] Je repousse donc, avec quelques-uns de mes confrères, cette qualification. Nous cherchons la vérité en art, avec *conscience*, et en nous réunissant dans une exposition, nous n'avons eu d'autre but que de nous affranchir de l'art officiel

180 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 350; G. RIVIÈRE, « Les Intransigeants de la peinture », *L'Esprit moderne*, 13 avril 1876, p. 7-8.

181 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition des «impressionnistes» », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3.

et du despotisme de l'Etat qui repousse des Salons annuels tous ceux qui ne marchent pas dans les pas des maîtres acceptés par lui.

Homo aditus [sic] *naturæ*, disait Bacon à propos d'esthétique. Et s'il était de toute nécessité de nous réunir sous un commun drapeau, celui de la vérité et le nom de réalistes ou naturalistes, si mieux vous aimez, auraient pu suffire¹⁸². »

La formule « *Ars est homo, additus naturæ* » – « L'Art, c'est l'homme ajouté à la nature » – est extraite d'un texte de Francis Bacon, repris par Diderot, puis mentionné par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*¹⁸³. Elle peut aussi renvoyer à la fameuse définition de l'art par Zola dans *Mon Salon* (1866) : « Une œuvre d'art est un coin de la nature vu par un tempérament¹⁸⁴ ». À l'instar de Degas qui, selon Rivière, ne se perçoit pas comme un impressionniste¹⁸⁵, Béliard inscrit donc les combats du groupe dans la continuité du réalisme et de la contestation tant du pouvoir que des normes établies par les instances étatiques.

De fait, l'un des enjeux de la réception est désormais de définir l'esthétique de cette nouvelle école, au-delà des oppositions entre copie et imagination, entre convention et originalité, et entre réalisme et idéalisme, qui avaient marqué les premières tentatives d'explication en 1874. *A minima*, les critiques sont nombreux à considérer les artistes comme des réformateurs qui s'écarterent « pour la plupart des traditions de l'école, des procédés suivis, des formules consacrées¹⁸⁶ ». Telle est l'approche de Marius Chaumelin :

« Ils se défient des coloristes et des réalistes qui passaient naguère pour être les plus hardis; ils trouvent que Courbet est une perruque, que Gustave Doré est tiède, que Carolus Duran nourrit des projets de domination. Ils ont en haine les traditions classiques et ambitionnent de réformer les lois du dessin et de la couleur. Ils prêchent la séparation de l'Académie et de l'Etat. Ils réclament l'amnistie pour « l'école des taches », dont M. Manet fut le fondateur et d'où ils sont tous sortis¹⁸⁷. »

182 E. BÉLIARD, Lettre publiée dans « Impressionnistes, réalistes ou naturalistes? », *Le Bien public*, 9 avril 1876, p. 3.

183 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Vve J. Renouard, 1867, rééd. avec une préface de Claire Barbillon, Paris, ENSBA, 2015, p. 57.

184 Émile ZOLA, « Les réalistes au Salon », *L'Événement*, 11 mai 1866.

185 RIVIÈRE 1921, p. 97-98.

186 Alex. [Alexandre] POTHEY, « Chronique », *La Presse*, 31 mars 1876, p. 3.

187 Marius CHAUMELIN, « Actualités. L'Exposition des intransigeants », *La Gazette des étrangers*, 8 avril 1876, p. 1-2.

Quelques partisans des artistes inscrivent toujours la nouvelle école dans la continuité du « réalisme » et de la révolution initiée par Courbet. C'est dans cette perspective qu'Émile Blavet défend éloquemment leur cause, en les considérant comme des « dissidents » et en concluant son plaidoyer par cette formule lapidaire : « En République, il ne saurait y avoir de parias¹⁸⁸. » C'est également sous le titre « Souvenirs de l'Exposition des Réalistes » qu'Ernest Chesneau reproduit cinq dessins d'après des œuvres exposées dans sa revue *Zigzags à la plume*¹⁸⁹. Mais, dans l'esprit de Huysmans, la promotion du réalisme a également pour fonction de disqualifier les coloristes du groupe, comme en atteste sa conclusion :

« En résumé, à part les quelques peintres dont je viens de parler [Degas, Caillebotte, Desboutin, Morisot], tous les autres ont piteusement échoué, et, je le dis avec tristesse, il suffirait de paysages macabres et de folies de couleurs comme celles de M. Pissaro [Pissarro] et consorts pour compromettre les hardies tentatives d'une école sous le drapeau de laquelle ils voudraient s'abriter : l'école réaliste!¹⁹⁰ »

Désapprouvant la « détestable peinture » de certains exposants et l'impasse dans laquelle ils semblent s'être engagés, Charles Bigot reprend peu ou prou l'analyse qu'il avait faite en 1875 en considérant les artistes comme de « nouveaux réalistes », qui prennent radicalement la relève des paysagistes modernes¹⁹¹. G. d'Olby aborde l'exposition de la même manière en y voyant un avatar de « l'école naturaliste ou réaliste », qui « a la prétention de s'inspirer directement de la nature sans passer par l'enseignement classique », en ne gardant que « l'impression sommaire » « des choses prises dans la vérité de leur ton local et la simplification des formes, réduites aux masses¹⁹² ». Quant à Émile Petitdidier, il définit les « impressionnistes » comme des « synthétistes » et non des « analystes », dans la mesure où ils n'imitent pas la nature mais la traduisent et l'interprètent¹⁹³.

188 Émile BLAVET, « Avant le Salon. L'Exposition des réalistes », *Le Gaulois*, 31 mars 1876, p. 1.

189 Z., « Souvenirs de l'Exposition des Réalistes », *Zigzags à la plume*, 7 mai 1876, p. 13.

190 J.-K. HUYSMANS, « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, 15 avril 1876, p. 1-2.

191 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 350.

192 G. d'OLBY, « Salon de 1876. Avant l'ouverture - Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *Le Pays*, 10 avril 1876, p. 3.

193 Émile Blémont [Émile PETITDIDIER], « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2-3.

Une poignée de critiques orientent également leur discours vers une trilogie, axée sur le plein air, la lumière et la couleur, en mettant l'accent sur la fabrique de l'œuvre et les éléments formels¹⁹⁴. Ainsi, aux yeux de Burty, qui n'emploie plus le néologisme d'impressionnistes, la donnée dominante dans le groupe est « la recherche de la lumière et des effets du plein air, de l'irisation de la couleur¹⁹⁵ ». Et à l'instar de certains de ses confrères, il voit dans l'exposition une nouvelle formulation du réalisme¹⁹⁶.

Tous ces critiques tentent de dépasser les explications dualistes pour élaborer des discours synthétiques sur la nouvelle peinture et ils privilégient une interprétation en termes de continuité plutôt que de rupture en se fondant sur l'évolution du modèle réaliste. Dans cette logique, il n'y a pas des impressionnistes et des réalistes ou un art d'imitation et un art d'imagination mais plutôt une peinture réaliste reformulée à l'aune de « l'impression » coloriste.

Au regard de ces premières tentatives de définition, Degas se retrouve donc en porte-à-faux : s'il s'éloigne bien des conventions, s'il irise parfois ses couleurs, il n'est pas un « nouveau réaliste », au sens que Bigot et d'Olby attribuent à cette expression. Quant aux tentatives d'explicitation basées sur le plein air, manifeste dans les œuvres de Monet ou de Pissarro, elles éludent son art fondé sur le dessin et son analyse spécifique de l'effet de la lumière; elles semblent également n'autoriser aucun retour en arrière ni aucune synthèse alors que Degas ne cesse de regarder les maîtres anciens et modernes et de s'approprier certains éléments de leur art pour bâtir son œuvre idiosyncrasique. La dynamique du groupe se fissure donc sur la question d'une identité collective, question qui avait déjà été posée en 1874 et qui appelait à une redéfinition ultérieure. Toutefois, comme en 1874, les artistes n'ont pas conçu cette deuxième exposition comme un cadre au service d'une unique esthétique mais ils l'ont plutôt appréhendée comme un espace d'émulation et de monstration d'un art expérimental. Dans cette perspective, Ernest d'Hervilly et Alexandre Pothey, qui ont perçu le groupe comme la réunion d'artistes « indépendants¹⁹⁷ », non affiliés à une commune esthétique, ont sans doute été les plus perspicaces.

194 Armand SILVESTRE, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3; A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition des « impressionnistes » », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3.

195 N. s. [Philippe BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 1^{er} avril 1876, p. 3.

196 Ph. BURTY, « Fine Art. The Exhibition of the "Intransigeants" », *The Academy*, 15 avril 1876, p. 364.

197 Un Passant [Ernest d'HERVILLY], « Les on-dit », *Le Rappel*, 2 avril 1876, p. 2.

La légitimation par le public et la critique libérale

Comme l'a constaté Adrien Goetz, l'éreintement est aussi « une forme de baptême du feu » et de « reconnaissance¹⁹⁸ », et on peut penser que les articles hostiles ont aussi eu pour effet d'attirer l'attention sur l'exposition et, de ce fait, de contribuer à accroître sa fréquentation publique. Le chroniqueur de *L'Audience* affirme d'ailleurs que cette exposition attire « un grand concours de visiteurs, de curieux, partisans des tentatives nouvelles qui se produisent dans le monde artiste, et qui pressentent, en constatant le résultat déjà obtenu, les réputations que l'avenir peut consacrer¹⁹⁹ ». Et il ajoute :

« La presse parisienne, qui aime les audacieux, a déjà signalé à l'attention du public l'exposition de la rue Le Peletier, et il semble, jusqu'ici, qu'elle en ait rapporté une impression favorable, sympathique, tout au moins. Or, les peintres que nous nommons plus haut n'en espéraient pas davantage. C'est beaucoup pour un artiste convaincu de ne pas subir les effets décevants de la conspiration du silence [...]. »

Le public est loin d'être unanimement séduit. En effet, le critique du *Petit Moniteur universel* remarque qu'il « fait peu de différence entre le bon et... ce qui ne l'est pas, et son *impression* sur les *impressionnistes* est qu'il faut être doué de facultés exceptionnelles pour comprendre la peinture du cénacle batignollais²⁰⁰... ». Quant à Charles Bigot, il évoque un public de curieux, qui n'a guère envie d'acheter les tableaux exposés, et « quelques rares fanatiques » qui, au contraire, soutiennent les artistes par leurs acquisitions²⁰¹.

Quoi qu'il en soit, il convient d'insister sur un point : nombreux sont ceux qui, en dépit de quelques réserves, pressentent la place plus ou moins importante que les artistes occuperont à l'avenir. Outre les encouragements de Pothey et de Blavet, Alfred de Lostalot juge que tel « de ces artistes dont il est de mode d'accueillir avec mépris le nom et les œuvres, est parfaitement capable de se créer une existence fructueuse et honorée, le jour où, renonçant à ses convictions, il

198 Adrien GOETZ, « Un art de l'éreintement? », dans Robin Howells, James Kearns (dir.), « Ce Salon à quoi tout se ramène » *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890, op. cit.*, p. 73-81.

199 N. s., « L'Exposition des intransigeants », *L'Audience*, 9 avril 1876, p. 3.

200 N. s., « Courrier de Paris. L'École des Batignolles », *Le Petit Moniteur universel*, 1^{er} avril 1876, p. 3.

201 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 350.

consentirait à rentrer dans les sentiers battus²⁰² ». Au lendemain de sa visite, le chroniqueur de *La Liberté* en rapporte « l'impression qu'avec un peu de patience et de travail, la plupart des exposants finiraient par conquérir une place honorable au milieu des artistes vivants²⁰³ ». En ce qui concerne cette « école intéressante, au moins par l'ardeur de ses convictions et la persévérance de ses tentatives », Armand Silvestre estime que « son idéal » est « absolument incomplet », mais que « ses travaux auront assurément une place dans la légende de l'art contemporain²⁰⁴ ». Il fait également observer que ceux « même qui affectent le plus de dédain pour elle profitent inconsciemment de ses travaux qu'il est plus aisé de railler que de nier ». Beaucoup plus tranché, Charles Bigot conclut qu'il « y a, pour un artiste, à profiter d'eux – à condition de ne pas s'embrigader dans le régiment²⁰⁵ ». Baignères se risque à d'étranges comparaisons :

« Je ne veux pas prévoir ce que l'avenir réserve aux artistes de la rue Le Peletier; passeront-ils un jour pour des maîtres? J'y consens; alors M. Degas tiendra la place que M. Ingres occupe parmi nous, tandis que celle de M. Delacroix est réservée à M. Claude Monet, le coloriste éclatant du cénacle²⁰⁶. »

Les plus optimistes sont Émile Petitdidier, Georges Rivière, Hyacinthe-Eugène Meunier (dit Murer), Émile Zola et Philippe Burty. Le premier voit dans l'exposition « un bon mouvement qui s'accroît avec une certaine autorité » et espère « qu'il ouvrira au public de nouveaux horizons, stimulera même les peintres arrivés²⁰⁷ ». Burty formule également des constats encourageants :

« La présente tentative a été beaucoup mieux accueillie par le public que la première, et ce n'est pas seulement l'impression de celui qui, comme moi, compatit personnellement aux sentiments qui animent l'ensemble des artistes, mais aussi celle d'un journal qui est l'organe des plus pures doctrines académiques, *La Chronique des arts et de la curiosité* [...]. Le pas est considérable, et il était pour beaucoup de raisons à prévoir. Le public est animé d'une sorte de tendre

202 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition des « impressionnistes » », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3.

203 N. s., « Nos Informations. L'École des Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2.

204 Armand SILVESTRE, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3.

205 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *op. cit.*, p. 352.

206 Arthur Baignères, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3.

207 Émile Blémont [Émile PETITDIDIER], « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2-3.

intérêt pour ce groupe de jeunes artistes honnêtes, sérieux, laborieux, originaux, hommes chaque année victimisés par la majorité qui règne tyranniquement sur le Salon officiel, son entrée et ses prix²⁰⁸. »

Et le ton de sa conclusion est tout aussi triomphant lorsque Burty écrit que « les Intransigeants ont remporté une victoire incontestable, une victoire qui est l'affirmation du réalisme, ou de ce que la nouvelle génération entend par le mot réalisme²⁰⁹... » À l'instar de quelques autres critiques, Hyacinthe-Eugène Meunier (dit Murer) cite les exemples de grands artistes, disparus et vilipendés à leurs débuts, pour légitimer l'art de ses amis et soulever la question de l'éducation artistique :

« En 1830, lorsque parurent au Salon officiel les premières toiles de l'école dite *romantique*, Paris fit entendre un immense éclat de rire qui se répercuta dans la France entière. [...] Partout on criait à l'effronterie, à la démente; et les plus acharnés parlaient sérieusement de briser les hérétiques.

Quelques années plus tard, ces mêmes tableaux si décriés, étaient entourés d'admiration, couverts d'or; et Delacroix, le chef de la nouvelle école s'asseyait au panthéon des grands peintres, acclamé par les détracteurs fanatiques, qui, tout d'abord avaient nié son génie avec tant de violence.

Pareille comédie semble se préparer aujourd'hui. [...] L'esprit d'observation, l'éducation artistique devrait [sic] être formée dans un pays où tant de gens parlent d'art. On serait tenté de croire à cette progression désirable, en voyant la foule empressée de courir aux expositions; mais cette illusion est vite envolée si l'on écoute raisonner cette agglomération moqueuse, légère, indolente qui promène son ignorance dans les salons, sans vouloir d'autre guide qu'une critique paresseuse, servile adoratrice de la routine²¹⁰. »

208 « The present attempt has been much better received by the public than the first, and this is not merely the impression of one who, as I do, personally sympathises with the feelings that prompt the se artists as a body, but that of a paper also which is the organ of the purest academical doctrines, *La Chronique des arts et de la curiosité* [...]. The step is considerable, and was for many reasons to be foreseen. The public is fired with a kind of tender interest in this groupe of honest earnest-minded, hard-working, original young artists, men yearly victimised by the majority who bear tyrannous rule over the official Salon, its entrance, and its awards. » (Ph. BURTY, « Fine Art. The Exhibition of the "Intransigeants" », *The Academy*, 15 avril 1876, p. 363-364).

209 « the Intransigeants have earned an undoubted victory, a victory which is the assertion of realism, or what the new generation understand by the word realism... » (*ibid.*).

210 Gène Mur [Hyacinthe-Eugène MEUNIER, dit Eugène MURER], « Revue artistique : les impressionnistes », *La Correspondance française, moniteur littéraire et artistique, commercial, maritime, agricole et financier*, 16 avril 1876, p. 1.

L'enseignement public était longtemps resté muet sur les questions artistiques et cette lacune n'avait été comblée que récemment, lorsque le ministère de l'Instruction publique avait envoyé systématiquement un exemplaire de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc à tous les lycées de France en 1872²¹¹. Avant les réformes républicaines, bien peu d'élèves avaient accès aux collèges et une partie de la population française abordait l'art par la narration imagière et la magie de l'illusionnisme.

Malgré des discours hostiles et un public parfois déconcerté, la critique professionnelle accorde donc du crédit à l'art nouveau montré à la 2^e *exposition de peinture* et Mario Proth, journaliste républicain défenseur de la jeunesse, note que « quelque chose d'insolite s'accomplit dans le monde de l'art » :

« L'Exposition des impressionnistes (ou impressionnalistes?) a monté d'un cran, il est vrai, dans l'estime publique. On a sincèrement et justement applaudi leur courage; les amateurs les ont visités, la presse les a étudiés. On a découvert parmi eux, non pas des talents, mais des virtualités, des espérances de talent, quelque chose comme des pommes vertes, bien vertes, et qui mûriront peut-être, si elles n'ont le ver originel, et si le soleil leur prête vie. Quelques-uns nous ont un instant retenu et même étonné [sic]²¹². »

La période est en effet propice à la novation car la disparition des maîtres a fait naître le besoin d'un art inédit et la crise économique bouscule les positions acquises²¹³, rendant possible l'exploration d'idées nouvelles. Au lendemain de la guerre franco-prussienne, la nécessité d'un renouvellement apparaît impérieuse, ainsi que le reconnaît Émile Blavet : « n'est-il pas consolant, au lendemain de nos désastres, de voir une jeune génération, pleine de vie et de sève, sacrifier à cette conviction hautement proclamée un succès facile dans un autre genre, accepter la critique souvent injuste, parfois même la gêne, pour soutenir une idée dont elle a fait un article de foi²¹⁴? » En ce sens, le groupe constitué lors de la 2^e *exposition de peinture* répond à des attentes implicites.

Les artistes peuvent en effet être confiants en raison des signes d'évolution tangibles au Salon même. Henri Gervex y montre son *Autopsie à l'Hôtel-Dieu*. Giuseppe De Nittis et Jean Béraud exposent des scènes urbaines qui font la part

211 Claire BARBILLON, Préface, dans Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, op. cit., p. 25.

212 Mario PROTH, *Voyage au pays des peintres. Salon de 1876*, Paris, Henri Vaton, 1876, p. 138-139.

213 L'économie mondiale connaît une période de ralentissement à partir de la crise bancaire de mai 1873.

214 Émile BLAVET, « Avant le Salon. L'Exposition des réalistes », *Le Gaulois*, 31 mars 1876, p. 1.

belle aux effets atmosphériques²¹⁵. Quant à Norbert Goeneutte, il présente un *Boulevard de Clichy, par temps de neige* (Tate Britain), qui n'est pas sans évoquer les vues urbaines de De Nittis. Les nouveaux « réalistes²¹⁶ » font ainsi une timide percée sur les cimes du Palais des Champs-Élysées. Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Yriarte constate que l'anecdote a pris moins de place et que l'on s'attaque désormais aux réalités de la vie moderne en ne redoutant plus le costume contemporain²¹⁷. Charles Bigot plaide « l'indulgence » pour les « réalistes » qui, en dépit de leur attirance pour le laid et le hideux, ont « engagé cette lutte dans laquelle la convention a fini par succomber²¹⁸ ». Invoquant la démocratie et l'esprit républicain, Castagnary s'insurge contre les exclusions proférées par le jury, tout en percevant également une nette évolution au Salon :

« ce qui caractérise le Salon actuel, c'est un immense effort vers la lumière et la vérité. [...] Tout ce qui rappelle le convenu, l'artificiel, le faux, déplaît. [...] La jeunesse y est lancée tout entière et, sans s'en rendre compte, la foule donne raison aux novateurs [...] Eh bien ! les impressionnistes ont eu une part dans ce mouvement. [...] Il serait donc nécessaire qu'ils fussent au Salon pour confirmer de leur présence l'évolution accomplie et lui donner toute son importance²¹⁹. »

Sur une ligne semblable, Burty attaque assez directement le jury, tout en soulignant que « le public et toute la critique réellement libérale se sont montrés, il y a quelques mois, pleins d'indulgence et de sympathie pour les essais qu'ont fait [sic] un groupe d'artistes pour se soustraire²²⁰ » à sa tyrannie.

Dans ce climat favorable à la remise en cause des règles dominantes, les exposants de la rue Le Peletier commencent à bousculer la hiérarchisation du monde de l'art. Or, dans son essai sur la 2^e *exposition de peinture*, Hollis Clayson conclut à une « tentative ratée²²¹ », du fait de l'absence d'unité esthétique, de la mauvaise réception critique et du nombre insuffisant de ventes. Mais peut-on

215 Giuseppe De Nittis, *La place des Pyramides*, 1875, Paris, musée d'Orsay; Jean Béraud, *Le retour de l'enterrement*, collection privée.

216 Stradella, « Le Salon de 1876. Les réalistes : MM. de Nittis, Loir, Gervex, Ribot, Bonnat, Falguière », *Le Français*, 17 mai 1876, p. 3.

217 Charles YRIARTE, « Le Salon de 1876 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juin 1876, p. 690.

218 Charles BIGOT, « Le Salon de 1876. La grande peinture », *La Revue politique et littéraire*, 13 mai 1876, p. 461.

219 CASTAGNARY, « Salon de 1876. Premier article. Les Impressionnistes. MM. Claude Monet, Pissaro [sic], Sisley, Renoir, Caillebotte, Degas, Mlle Morisot », *Le Siècle*, 6 mai 1876, p. 1-2.

220 N. s. [Ph. BURTY], « Salon de 1876 », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

221 Hollis CLAYSON, « A Failed Attempt », *op. cit.*, p. 145-159.

être aussi tranché? Dans une lettre à Madame De Nittis, Desboutin écrit sur un ton des plus satisfaits : « notre exposition par un groupe d'artistes [...] a produit un assez joli dividende pour que, tous frais payés, chacun de nous rentre encore dans sa mise, même avec un petit bénéfice²²². » De même, Cézanne écrit à ses parents que l'exposition « a très bien marché », mentionnant trois francs de dividende pour chaque artiste²²³. Les recettes provenant des entrées payantes ont donc couvert la location des salles à Durand-Ruel, avec plus de 3000 visiteurs²²⁴. Ces missives ne nous donnent cependant pas d'informations sur la vente des œuvres.

Il est donc difficile de conclure à un échec de l'exposition qui, grâce à la médiatisation et à la fréquentation publique, a fait événement. Il faut en effet rappeler que l'objet artistique n'a d'existence au monde qu'à partir du moment où il est reçu par une ou plusieurs personnes et que le commentaire critique fait partie de l'acte de naissance sociale de bien des œuvres d'art²²⁵. En 1829, Delacroix reconnaissait, non sans amertume et ironie : « même en vous blessant, ils [les critiques] révèlent au monde que vous vivez; vous seriez, sans eux, des insectes étouffés avant d'arriver à la lumière; c'est par eux qu'on est averti de votre gaucherie ou de votre gentillesse²²⁶ ». De même, Manet l'avait réaffirmé en 1867 dans la préface au catalogue de son exposition particulière :

« Montrer est la question vitale, le *sine qua non* pour l'artiste, car il arrive après quelques contemplations qu'on se familiarise avec ce qui surprenait, et, si l'on veut, choquait. Peu à peu on le comprend et on l'admet. [...] Montrer, c'est trouver des amis et des alliés pour la lutte²²⁷. »

Tel est en effet l'un des grands enjeux de la 2^e *exposition de peinture* et c'est également le mode d'approche de Degas, qui déclare à Deschamps : « Il y a des cris et certainement un véritable intérêt où la considération n'est pas absente.

222 Lettre de M. Desboutin à Léontine De Nittis, Paris, 20 avril 1876, dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 357-358.

223 Lettre de P. Cézanne à ses parents, 10 septembre 1876, dans Corres. CÉZANNE, Rewald éd. 1978, p. 154-156.

224 Ph. BURTY, « L'Art et l'École », *La République des Lettres*, 20 mai 1876, p. 172-174.

225 Jean-Paul BOUILLON, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 36.

226 Eugène DELACROIX, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, tome II, mai 1829, p. 174.

227 N. s. [Édouard MANET], « Motifs d'une exposition particulière », dans *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, p. 6.

– l’année prochaine on aura tout à fait raison²²⁸ ». Se voyant en partie légitimé par la fréquentation publique et la reconnaissance de certains critiques, le groupe d’artistes est désormais considéré comme le créateur d’une nouvelle peinture qui marque une partie de la production exposée au Salon.

Historisation : l’essai de Duranty

Plus ou moins explicitement se dessine sous la plume de quelques partisans des artistes une tendance à inscrire la nouvelle école dans la continuité de la révolution réaliste. Au sein même du groupe d’artistes, certains, notamment Béliard, affirment ce positionnement face à un processus de nomination qui a fait émerger les appellations « intransigeants » et « impressionnistes ». Par ailleurs, bon nombre de critiques devinent que cette école aura une place dans l’avenir, place qui est encore très vague et indéterminée. Sur le plan discursif, la réception de la 2^e *exposition de peinture* se révèle toutefois décevante pour les artistes du fait qu’elle génère non seulement une critique hostile, d’ordre souvent politique, mais aussi que l’argumentation s’est principalement articulée autour de paradigmes anciens ou sur une méthode de travail plus récente, comme le « plein air ». Or, pour avoir gain de cause face aux tenants de l’ordre établi, les artistes ne peuvent pas se contenter de la politique du fait accompli, selon une logique de déviance, mais doivent trouver d’autres critères de validation de leur point de vue que ceux généralement utilisés. Ils doivent également disposer d’arguments suffisamment cohérents pour avoir raison d’un point de vue cognitif²²⁹.

Conscients de cette nécessité, certains artistes demandent à leurs partisans de prendre la plume pour les défendre et c’est dans ce contexte que Georges Rivière et Hyacinthe-Eugène Meunier (dit Murer) publient respectivement des comptes rendus les 13 et 16 avril²³⁰. Dans une lettre adressée à ce dernier, Pissarro indique les arguments à développer :

228 Lettre d’E. Degas à Charles Deschamps, Mardi [avril 1876], Heritage Auction, 2021.

229 Norbert ALTER, « L’innovation : un processus collectif ambigu », *op. cit.*, p. 28.

230 G. RIVIÈRE, « Les Intransigeants de la peinture », *L’Esprit moderne*, 13 avril 1876, p. 7-8); Gène Mur [Hyacinthe-Eugène MEUNIER, dit Eugène MURER], « Revue artistique : les impressionnistes », *La Correspondance française, moniteur littéraire et artistique, commercial, maritime, agricole et financier*, 16 avril 1876, p. 1.

« Mon cher M. Murer,

Je vous envoie la brochure que je vous ai signalée hier. Veuillez, ensemble avec l'ami Guillo [Guillaumin] en prendre connaissance. Dans le cas où vous jugeriez convenable d'en faire une mention dans une feuille quelconque, je vous serais fort obligé de ne point faire de personnalité; n'ayez que ceci en vue : un groupe d'artistes se sont réunis pour faire voir leurs œuvres parce que les jurys les empêchaient systématiquement de montrer des tableaux aux amateurs et au public. En fait de principe, nous ne voulions pas d'école, nous aimons Delacroix, Courbet, Daumier et tous ceux qui ont quelque chose dans le ventre, et la nature, le plein air, les différentes impressions que nous éprouvons, toute notre préoccupation. Toutes théories factices, nous les répudions²³¹. »

Sur la même ligne que Béliard, Pissarro considère que le groupe s'est constitué en réaction contre l'ostracisme des jurys, sans vouloir pour autant créer une école. Dans son compte rendu, Murer conteste donc l'appellation d'« impressionnistes », qui déprécie le véritable travail des peintres :

« Ces demi-dieux trompeurs du goût [certains critiques], viennent avec un ensemble digne d'une plus juste cause, de signaler à la risée publique un petit groupe d'artistes qu'ils désignent plaisamment sous le nom d'*impressionnistes*. Le mot est original, assez bien imaginé pour des railleurs frivoles; mais il est en même temps plein d'équivoques dangereuses, aussi a-t-il trouvé d'emblé [sic] le bon petit succès que le public le plus spirituel de la terre ne refuse jamais à une heureuse calomnie.

Un impressionniste, selon ces messieurs, est le peintre insouciant qui fixe, en quelques coups de pinceau, l'impression immédiate qu'il reçoit d'un effet de la nature, sans se donner la peine d'étudier, de parfaire son œuvre; or, quel est le but d'un artiste lorsqu'il peint? C'est évidemment de reproduire sur le cerveau du spectateur qui examinera son tableau la même émotion, le même plaisir qu'il ressent en présence de la nature. Croyez-vous que cet effet extraordinaire [...] s'obtienne facilement sans travail? Non! [...] Ce n'est qu'après un travail constant, opiniâtre, une série d'observations soutenues, un recueillement et un amour profond qu'elle [la nature] soulève lentement les voiles qui couvre ses trésors. Eh bien! quelques-unes des toiles exposées chez M. Durand-Ruel rue

231 Lettre de C. Pissarro à E. Murer, [avant le 16 avril 1876], dans Corres. PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 2003-2, supplément, n° 615, p. 383.

Le Peletier offrent ce précieux attrait, notamment celles de M. Pissaro [sic], le chef de la nouvelle école²³². »

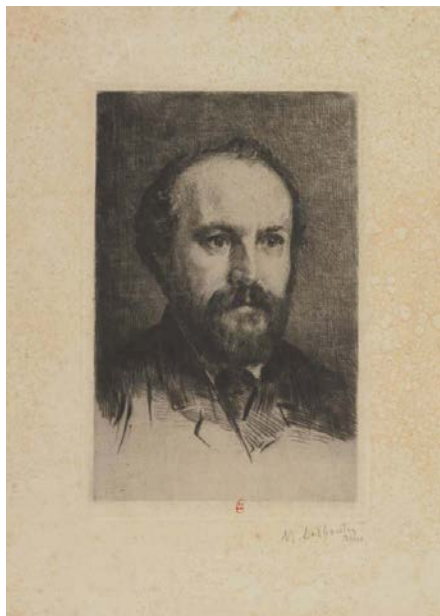


Fig. 47 - Marcellin Desboutin, *Portrait de Duranty*, pointe sèche, 2^e état, 22,7 × 14,7 cm, Paris, BnF.

Dans sa lettre à Murer, Pissarro mentionne une « brochure » qui est, selon toute probabilité, celle que Duranty a publiée à la mi-avril 1876. Intitulée *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*²³³, éditée par Dentu et tirée à 750 exemplaires, cette brochure se déploie sur 38 pages et son auteur prend fermement le contre-pied de l'écriture journalistique. S'affirmant comme un essai, élaboré avec une certaine distance critique, cette brochure n'est pas un compte rendu de la 2^e exposition de peinture et aucun nom d'exposants n'est mentionné. À l'instar des *desiderata* de Pissarro, Duranty ne fait pas de « personnalité » et privilégie la notion de « groupe d'artistes ». Son essai s'impose

comme une première tentative d'historisation de la « nouvelle peinture » et d'explicitation de ses apports et de ses spécificités.

Avant d'aborder ce texte important, il faut souligner le mélange d'admiration et de suspicion avec lequel il a été analysé par les premiers historiens de l'impressionnisme. Dès 1921, dans *Renoir et ses amis*, Rivière a en effet jeté le trouble sur ce texte en évoquant sa réception négative par Renoir et Monet :

« La tentative de Duranty, pour sympathique qu'elle fût, ne rencontra pas la commune approbation du groupe. On croyait, non sans une apparence de raison, que la brochure avait été inspirée par Degas. Elle reflétait assurément ses opinions sur la peinture de ses co-exposants. C'était cette supposition vraisemblable que Degas avait dirigé la plume de Duranty qui blessait le plus Renoir, sans que, du

232 Gène Mur [Hyacinthe-Eugène MEUNIER, dit Eugène MURER], « Revue artistique : les impressionnistes », *op. cit.*

233 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.

reste, il marquait son mécontentement ouvertement. Elle n'inspira aussi à Monet qu'un dédain muet²³⁴. »

Selon Rivière, les griefs des artistes portaient sur plusieurs points : non seulement la méthode enseignée par Lecoq de Boisbaudran n'avait « jamais eu sur les peintres du groupe impressionniste la moindre influence » mais Duranty évoquait de manière vexatoire des « peintres au cabotage²³⁵ ». Aux yeux de Rivière, « si les doctrines de Duranty pouvaient, à la rigueur, valoir pour Manet et pour Degas, elles ne s'appliquaient ni à Renoir, ni à Cézanne, ni aux paysagistes. [...] La peinture au long cours, c'était celle de Manet et de Degas assimilée à la littérature réaliste, dont Duranty regrettait de n'être pas le chef reconnu. Renoir et les autres étaient ceux qui montaient les petites barques pour la peinture de cabotage²³⁶ ». En des termes politiques, Rivière exprimait toute sa réprobation à l'égard d'une pensée basée sur la foi dans la science, la démocratie et le progrès, ainsi que sur les thèses des historiens et des philosophes « imbus des idées révolutionnaires²³⁷ ».

Dans son *Histoire de l'impressionnisme*, John Rewald a peu ou prou repris l'appréciation de Rivière, en voyant dans le texte de Duranty une convergence d'idées avec Degas, même si ce dernier n'avait pas guidé l'écrivain dans la rédaction de sa brochure. Il notait également l'absence du terme « impressionnistes », « que Degas détestait », et, évoquant l'agacement de Renoir, il concluait : « Mais leur ressentiment se porta surtout contre Degas, dont il reconnaissait l'attitude particulière dans les réticences de Duranty et ses prudentes réserves²³⁸ ». En 1986, Hollis Clayson a repris cette interprétation dans ses grandes lignes, tout en précisant que le critique citait implicitement dans son texte des œuvres de Caillebotte et de Degas²³⁹. Carol Armstrong s'est, quant à elle, longuement attardée sur la théorie réaliste, en lien avec l'œuvre de ce dernier²⁴⁰.

De ce fait, la brochure de Duranty a souvent été considérée comme un texte restituant plus ou moins la conception de l'art de Degas, qui aurait été à l'origine d'un clivage au sein du groupe d'artistes dès 1876. En 1964, Marcel Crouzet a

234 RIVIÈRE 1921, p. 101-102.

235 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 38.

236 RIVIÈRE 1921, p. 105-106.

237 *Ibid.*, p. 110.

238 REWALD 1986, p. 238-240.

239 Hollis CLAYSON, « A Failed Attempt », op. cit., p. 148-149.

240 Carol ARMSTRONG, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, op. cit., p. 73-100.

pourtant récusé l'idée d'un texte écrit sous la dictée du peintre pour, au contraire, rendre à l'écrivain réaliste ce qui lui appartenait en propre : « On exagérerait à peine en disant que *La Nouvelle Peinture* a été composée en majeure partie à l'aide d'extraits, mis bout-à-bout, des écrits antérieurs de Duranty²⁴¹. » Il n'en demeure pas moins que ce dernier était lié à Degas depuis la fin des années 1860 et que les deux hommes partageaient peut-être une conception voisine du réalisme. Ils étaient en effet suffisamment proches pour que, selon Theodore Reff, Degas prenne Duranty pour modèle dans *Bouderie* et que l'écrivain facilite la publication d'une lettre du peintre sur la réforme du Salon en 1870²⁴². C'est pourquoi ce paragraphe est souvent cité :

« Aussi la série des idées nouvelles s'est-elle formée surtout dans le cerveau d'un dessinateur [Degas], un des nôtres, un de ceux qui exposent dans ces salles, un homme du plus rare talent et du plus rare esprit. Assez de gens ont profité de ses conceptions, de ses désintéressements artistiques, pour que justice lui soit rendue, et que connue soit la source où bien des peintres auront puisé, qui se garderaient fort de la révéler, s'il plaisait encore à cet artiste d'exercer ses facultés en prodigue, en *philanthrope* de l'art, non en homme d'affaires comme tant d'autres²⁴³. »

Dans son texte, Duranty a également inséré la lettre d'un artiste sans nommer son auteur, lettre qui a parfois été attribuée à Degas²⁴⁴, mais cette hypothèse ne peut être confirmée. De plus, il aspirait tout comme Degas au rassemblement et souhaitait ainsi que Whistler ou Manet participent à une exposition indépendante²⁴⁵. Il ne faudrait cependant pas en conclure qu'il existait une

241 Marcel CROUZET, *Un méconnu du Réalisme : Duranty*, op. cit., p. 338. Cf. aussi Theodore REFF, « Degas and the Literature of His Time I », *The Burlington Magazine*, septembre 1970, p. 583-584.

242 DEGAS, « À Messieurs les Jurés du Salon de 1870 », *Paris-Journal*, 12 avril 1870.

243 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 25.

244 « Un sculpteur, un peintre ont pour femme, pour maîtresse, une femme qui a un nez retroussé, de petits yeux, qui est mince, légère, vive. Ils aiment dans cette femme jusqu'à ses défauts. Ils se sont peut être jetés en plein drame pour qu'elle fût à eux ! Or, cette femme qui est l'idéal de leur cœur et de leur esprit, qui a éveillé et fait jouer la vérité de leur goût, de leur sensibilité et de leur *invention*, puisqu'ils l'ont trouvée et élue, est absolument le contraire du *féminin* qu'ils s'obstinent à mettre dans leurs tableaux et leurs statues. Ils s'en retournent en Grèce, aux femmes sombres, sévères, fortes comme des chevaux. Le nez retroussé qui les délecte le soir, ils le trahissent le matin et le font droit [...] » (*ibid.*, p. 10).

245 *Ibid.*, p. 17.

grande proximité entre les deux hommes : Duranty n'a pas inscrit Degas sur la liste de ses exécuteurs testamentaires en 1875 et leur amitié, qui n'est pas née d'un accord immédiat, s'est formée lentement, progressivement²⁴⁶. Par ailleurs, Duranty était également proche de Béliard et de Pissarro, ainsi qu'en attestent sa correspondance et un projet de visite à Pontoise avant la guerre avec Degas et Évariste de Valernes²⁴⁷. Il semble donc peu pertinent de considérer Duranty comme le porte-parole du seul Degas et tout laisse à penser qu'il a avant tout synthétisé ses propres idées, qui ont pu avoir également l'aval d'autres peintres puisque Burty et Chesneau considéraient la brochure comme un « manifeste²⁴⁸ » des artistes dits « intransigeants ».

Les idées de Duranty se déploient dans un texte structuré en quatre parties : après une copieuse introduction destinée à défendre le réalisme et à disqualifier ses ennemis – l'École et l'Institut –, l'écrivain évoque les « racines » du « mouvement » puis analyse les apports de la nouvelle peinture et évalue ce qui a été réalisé. Inédite dans la littérature artistique de l'époque, cette brochure atteste d'une réflexion mûrie pendant près de vingt ans, et Burty constate d'ailleurs qu'il y avait « longtemps qu'aucun manifeste concernant purement et simplement l'art n'avait été publié en France²⁴⁹ ».

À bien des égards, cette publication peut apparaître comme une sorte de revanche de la part d'un critique et d'un écrivain qui avait longtemps prêché dans le désert. De fait, c'est sur un ton cinglant, narquois et presque victorieux que Duranty s'attaque à des artistes qui accaparent le pouvoir depuis les années 1850. Comme l'écrit Burty, on « y retrouve, et non sans profit, le souvenir des luttes du réalisme. Toutes les modes actuelles y sont passées au crible : l'orientalisme de M. Fromentin et l'archéologie de M. Gérôme, les papillotages de Fortuny et les mièvreries de Hamon²⁵⁰ ». En 1876, Duranty se positionne en effet comme au temps de l'Empire où il bataillait contre les officiels de toutes sortes, qu'ils

²⁴⁶ Marcel CROUZET, *Un méconnu du Réalisme : Duranty*, op. cit., p. 335.

²⁴⁷ Lettre d'E. Duranty à C. Pissarro et à Béliard (?), [Avant 1870?], Paris, BINHA, Auto-graphes 86, 07, 06.

²⁴⁸ « the manifesto of those artists who exhibit in the Durand-Ruel rooms, and are known as the Intransigeants. » (BURTY, « Paris Letters », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 417); « À notre très grand regret la place nous fait défaut aujourd'hui pour parler, comme elle le mérite, de l'importante brochure de M. Duranty. [...] M. Duranty expose, en termes pleins de mesure, le manifeste de ses amis. » (Z. [Ernest CHESNEAU], « La Nouvelle peinture par M. Duranty », *Zigzags à la plume à travers l'art*, 7 mai 1876, p. 10). Cf. Tatsuya SAITO, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », op. cit., p. 331-332.

²⁴⁹ BURTY, « Paris Letters », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 417.

²⁵⁰ N. s. [Philippe BURTY], « Salon de 1876 », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

soient écrivains ou artistes. Dans une première conclusion, il identifie clairement les « adversaires » de la « nouvelle peinture » :

« Le débat n'est donc vraiment qu'entre l'art ancien et le nouvel art, entre le vieux tableau et le jeune tableau. L'idée qui expose dans les galeries Durand-Ruel n'a d'adversaires qu'à l'École et à l'Institut. C'est là seulement qu'elle peut, doit et désire faire des convertis. Ce n'est aussi qu'à l'École et à l'Institut qu'elle a trouvé justice²⁵¹. »

Dans l'esprit de Duranty, il s'agit donc moins de remettre en cause ces deux grands pôles du pouvoir que de les « convertir ». Lorsqu'il commence son texte en citant un article d'Eugène Fromentin paru dans la *Revue des Deux Mondes*, le critique semble d'autant plus confiant que le peintre orientaliste a évoqué, non sans amertume, les signes de changement qui menacent dangereusement l'édifice académique²⁵². Face à une nouvelle peinture qui valorise le « *plein air*, la lumière diffuse, le *vrai soleil* », Fromentin a avoué son inquiétude car « le public est tout disposé à fêter un art qui représente avec tant de fidélité ses habits, son visage, ses habitudes, son goût, ses inclinaisons et son esprit²⁵³ ». À l'instar de la plupart des commentateurs avertis de la vie artistique, il a rattaché cette tendance à la « doctrine » « réaliste », définie comme « une observation meilleure et plus saine des lois du coloris », mais faisant fi des codes de la représentation conventionnelle et du métier. Les anciens bastions attachés au respect des normes établies tremblent donc sous les coups d'une jeunesse avide de changement, de l'aveu même de Fromentin. Pour Duranty, le combat remonte aux deux décennies précédentes, au moment où, aux côtés de Champfleury, il défendait Courbet et voyait en Legros, Manet, Whistler et Fantin-Latour « ceux qui seront les peintres²⁵⁴ ». Or, en 1876, il semble en passe de voir le réalisme emporter l'adhésion d'une partie de la jeunesse et du public : déjà, écrit-il, nous « en sommes arrivés en littérature à mettre la chose hors de contestation. La haute littérature d'art contemporain est réaliste, en affectant les formes et les procédés les plus variés. Celui qui écrit ces lignes a contribué à déterminer ce

251 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 13-14.

252 « Regardez bien, d'année en année, les conversions qui s'opèrent [...] il y a là un esprit qui a changé de milieu et un atelier qui s'est ouvert au jour de la rue. » (Eugène FROMENTIN, « Les Maîtres d'autrefois. IV », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1876, p. 797).

253 *Ibid.*, p. 796-797.

254 DURANTY, « Ceux qui seront les peintres (À propos des derniers Salons) », dans F. Desnoyers (dir.), *Almanach parisien pour 1867*, Librairie du Petit Journal, 1867, p. 13-18.

mouvement dont il a été l'un des premiers à donner la nette formule esthétique il y a près de vingt ans. La peinture est tenue d'entrer dans ce mouvement que des artistes de grand talent s'efforcent de lui imprimer depuis que Courbet a, comme Balzac, tracé le sillon d'une façon si vigoureuse²⁵⁵ ».

Aux yeux de Duranty, ce « mouvement », qui n'était pas nouveau, a pour initiateurs Courbet, Ingres et Millet. À l'opposé de certains de ses confrères, le critique ne considère pas Delacroix comme le grand phare de la peinture moderne mais il voit dans le portraitiste que fut Ingres l'une des origines de l'art réaliste. Là encore, il n'a pas attendu de rédiger *La Nouvelle Peinture* pour énoncer une telle déclaration. Dans son Salon de 1872, il faisait déjà l'éloge du peintre « qui éleva le dessin à une grande élégance et à une acuité un peu sèche, il est vrai, mais bien souvent empreinte de ce caractère si rare à rencontrer²⁵⁶ ». Pour Duranty, ce mouvement s'est également déployé depuis 1850, grâce aux paysagistes (Corot, Chintreuil, Johan Barthold Jongkind, Boudin), à l'enseignement d'un maître hors pair, tel Lecoq de Boisbaudran, aux « chercheurs » « hardis et convaincus » du Salon des refusés de 1863 (Legros, Whistler, Manet), à Fantin-Latour et à quelques autres (Ribot, Vollon, Stevens, Carolus-Duran, Charles Méryon, Bracquemond, De Nittis). Sur cinq pages, il narre une histoire collective, qui obéit à une logique de filiation, et non de rupture. Dans son texte, cette histoire est néanmoins en partie confidentielle, ce qui lui vaut les reproches de Philippe Burty :

« Malheureusement, M. Duranty, avec un scrupule que nous ne pouvons expliquer, a omis les noms des artistes dont il passe en revue les talents et l'enseignement. Sans être très au courant de tout le cours actuel des choses, il serait impossible de reconnaître MM. Jongkind, Boudin, A. Legros, Whistler, Fantin, Carolus Duran, Manet, comme les sujets de ses justes éloges; M. Ribot comme celui qui est revenu «au vieux jeu»; M. A. Stevens comme le peintre de la «modernité». Je ne relève qu'une seule omission, impardonnable, celle du nom de M. François Bonvin, le véritable instigateur de cette renaissance de l'étude directe et du sentiment de la nature, qui a trouvé sa plus haute expression dans l'école hollandaise et dans l'école française au dix-huitième siècle²⁵⁷. »

255 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 12.

256 DURANTY, « Le Salon de 1872 », *Paris-Journal*, 11 mai 1872, p. 1.

257 BURTY, « Paris Letters », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 417.

Désignés par des périphrases, bon nombre de ces artistes ne sont en effet identifiables que par des connaisseurs de la vie artistique des deux dernières décennies.

Par ailleurs, Duranty occulte la dimension politique de l'art de Courbet et, s'il met l'accent sur l'importance de Manet, il ne considère pas l'artiste comme l'initiateur de la peinture montrée lors de la 2^e *exposition de peinture*. Dans son texte, Manet apparaît certes comme la « tête du mouvement » mais, aux yeux de Duranty, il n'a cependant pas livré toutes les promesses de son tempérament de peintre²⁵⁸. Cette réticence a pour arrière-plan les liens entre Duranty et Manet qui n'ont pas toujours été harmonieux, tant s'en faut. À la fin des années 1860, leurs relations se sont dégradées à tel point qu'ils se sont battus en duel en 1870 pour une raison qui demeure encore obscure. Duranty s'étant montré relativement élogieux pour le peintre dans son Salon de 1872, la concorde est toutefois revenue dans les années suivantes. En 1874, l'écrivain a même pris parti pour Manet : non seulement il n'a pas consacré d'article à la *Première exposition* mais il a évoqué une « école libre, indépendante », qui figurait au Salon « en la personne de son chef, M. Manet²⁵⁹ ». En 1876, Duranty ne varie pas : s'il ne considère pas Manet comme l'un des initiateurs du nouveau mouvement, il lui rend d'autant plus hommage qu'à la fin de son texte, il lui redonne sa place importante parmi les artistes du groupe en citant longuement Zola²⁶⁰ sur l'un « de leurs chefs, du plus hardi de leurs guerriers²⁶¹ ».

Loin d'une interprétation qui présenterait ces artistes comme des révolutionnaires, l'analyse de Duranty les réintroduit au contraire dans une vaste histoire collective qui réunit des peintres aux horizons bien différenciés. C'est pourquoi il n'utilise pas les dénominations nées en 1874, telles que « impressionnistes » et « intransigeants », étiquettes que rejettent de nombreux artistes. Il n'emploie pas non plus celle de « réalistes », indiquant ainsi la césure qui sépare les

258 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 17.

259 « Il existe une école libre, indépendante autant que possible de toute tradition et dont on ne comprend généralement pas en quoi consistent la valeur et l'intérêt. Quoique cette école ait ouvert une exposition séparée, nous devons la rattacher à l'ensemble de l'Exposition de 1874, où elle figure d'ailleurs dans la personne de son chef, M. Manet » (DURANTY, « Le Salon », *Musée universel*, t. 4, n° 86, 2^e semestre 1874, p. 116).

260 Duranty cite : Émile ZOLA, *Ed. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, Dentu, 1867, p. 19 et suivantes.

261 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 35.

origines du mouvement de sa reformulation récente. Duranty fait le choix d'un syntagme signifiant, à savoir une « nouvelle peinture », diverse et surprenante à une époque où « il paraissait qu'il n'y avait plus rien à trouver²⁶² », mettant ainsi l'accent sur son historicité. Et à ses yeux, le groupe réunit « des tempéraments avant tout indépendants », qui ne viennent pas « chercher des dogmes, mais des exemples de liberté²⁶³ ».

En dépit de son éloge de Degas, Duranty a-t-il mieux saisi que les autres le dessein artistique de ce dernier? Rien n'est moins sûr. Désireux d'embrasser l'ensemble des œuvres exposées par les artistes, il structure son analyse des apports de la « nouvelle peinture » autour de quatre éléments : la coloration, le dessin, les vues originales et le sujet. Son interprétation n'est guère surprenante : déjà, en 1856, Duranty abordait la peinture par le « dessin » et la « couleur²⁶⁴ » et, dans son Salon de 1874, il évoquait toujours les « coloristes » dont il se méfiait²⁶⁵. Certes, il focalise son explication sur les moyens plastiques qui ont la primauté sur le sujet, mais il enferme aussi le travail des peintres dans « la perpétuelle dualité des coloristes et des dessinateurs²⁶⁶ ». Aussi le développement sur la « coloration » concerne-t-il très peu l'art de Degas et est-il tout entier consacré à l'explicitation des œuvres de Monet, de Renoir ou de Pissarro. Pour Duranty, la « véritable découverte » des peintres est d'« avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière²⁶⁷ ». S'il ne semble penser à aucune œuvre précise, il évoque toutefois la vibration et la palpitation de la lumière et de la chaleur, un « enivrement de clarté » dans « telle de leurs toiles²⁶⁸ ». Pour le critique, les recherches sur la « coloration » sont donc du domaine de la peinture en plein air. Là encore, l'analyse n'est pas tout à fait inédite car Duranty en avait déjà jeté les bases dans son Salon de 1874²⁶⁹. Nourri par les

262 *Ibid.*, p. 19.

263 *Ibid.*, p. 32.

264 Edmond DURANTY, « Notes sur l'art », *Réalisme*, 10 juillet 1856, p. 1-2.

265 « Les coloristes poussent maintenant la couleur par gammes et par variations, ils exécutent des *pizzicati* de tons, essayant des difficultés et non des harmonies. » (DURANTY, « Le Salon », *Musée universel*, t. 4, n° 86, 2^e semestre 1874, p. 115).

266 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 22.

267 *Ibid.*, p. 20.

268 *Ibid.*, p. 22.

269 DURANTY, « Le Salon », *Musée universel*, t. 4, n° 86, 2^e semestre 1874, p. 116.

recherches philosophiques et scientifiques les plus récentes²⁷⁰, dont les peintres n'ont probablement pas connaissance, il s'attache également à distinguer ces nouveaux coloristes des romantiques qui « ignoraient absolument tous ces faits de la lumière²⁷¹ ».

Les quelques pages dédiées au « dessin » ont été maintes fois citées pour tenter de mieux comprendre l'art de Degas. Inséparable « compagnon de l'idée », le dessin permet selon Duranty de restituer « l'inépuisable diversité des caractères », « la note spéciale de l'individu moderne », les « reflets moraux sur les physionomies et sur l'habit », les « gestes » de l'homme chez lui, au travail ou dans la rue²⁷². Dans la section sur les « vues originales », le critique célèbre également un art de l'observateur, qui saisit précisément les corps et les esprits dans la réalité de leur vie, loin des artifices de la création dans le seul atelier. C'est pourquoi il attribue une grande importance aux heures du jour et aux saisons, aux milieux et aux décors des intérieurs modernes, aux points de vue vrais et donc asymétriques. Contrairement à la majeure partie des critiques, Duranty comprend fort bien l'usage des asymétries et des troncatures, qu'il associe aux aspects imprévus des choses perçues dans la réalité²⁷³. S'il met l'accent sur l'apport de Degas dans ces domaines, il minore pourtant un champ d'exploration important à cette époque pour l'artiste, à savoir l'étude des effets de la lumière. Certes, Duranty déclare que « si l'on veut être vrai », il faut éviter « de mélanger les temps et les milieux, les heures et les sources lumineuses²⁷⁴ » mais sa conception du « dessin » est avant tout consacrée à l'observation et à l'analyse de la nature, à la quête d'une expressivité physionomique et à la matérialisation de l'idée. Duranty n'a pas non plus envisagé une hybridation entre les recherches du « dessinateur » et celles du « coloriste », si ce n'est dans la section sur les « vues originales ». La question de la « coloration » semble également ne devoir s'appliquer qu'aux paysagistes. Les salles de spectacle peuvent cependant constituer un champ exploratoire fécond pour l'analyse des « valeurs influencées par le reflet²⁷⁵ ». Aussi le texte de Duranty est-il plus

270 Marianne MARCUSSEN, « Duranty et les impressionnistes », *Hafnia-Copenhagen Papers in the History of Art*, n° 6, 1979, p. 27-49.

271 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 21.

272 *Ibid.*, p. 24.

273 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 28-29.

274 *Ibid.*, p. 26.

275 Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Jean-Paul Bouillon (éd.), op. cit., p. 208.

théorique que déduit d'un regard attentif sur les œuvres. Il ne s'appuie d'ailleurs que furtivement sur quelques toiles accrochées chez Durand-Ruel :

« Et puisque nous accolons étroitement la nature, nous ne séparerons plus le personnage du fond d'appartement ni du fond de rue. [...] autour de lui et derrière lui sont des meubles, des cheminées, des tentures de murailles, une paroi qui exprime sa fortune, sa classe, son métier : il sera à son piano, ou il examinera son échantillon de coton dans son bureau commercial, ou il attendra derrière le décor le moment d'entrée en scène, ou il appliquera le fer à repasser sur la table à tréteaux, ou bien il sera en train de déjeuner dans sa famille, ou il s'assoira [sic] dans son fauteuil pour ruminer auprès de sa table de travail, ou il évitera des voitures en traversant la rue, ou regardera l'heure à sa montre en pressant le pas sur la place publique. [...] Du dedans, c'est par la fenêtre que nous communiquons avec le dehors; la fenêtre est encore un cadre qui nous accompagne sans cesse, durant le temps que nous passons au logis, et ce temps est considérable. Le cadre de la fenêtre, selon que nous sommes loin ou près, que nous nous tenons assis ou debout, découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue, la plus changeante, nous procurant l'éternelle variété, l'impromptu qui est une des grandes saveurs de la réalité²⁷⁶. »

Duranty évoque successivement *Jeune homme jouant du piano* de Caillebotte ou *Femme au piano* de Renoir, *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) et *Coulisses* de Degas (fig. 39, 42) ainsi que ses blanchisseuses (fig. 38), *Déjeuner* de Caillebotte, et éventuellement *Place de la Concorde* de Degas, qui n'est pas exposé²⁷⁷. Le passage sur le cadre que forme la fenêtre n'est pas non plus sans laisser penser à une grande toile de Caillebotte²⁷⁸. À l'instar des partisans déclarés du réalisme, tels Blavet et Huysmans, il concentre donc principalement son attention sur ces deux peintres.

Son scepticisme demeure constant à l'égard des paysagistes qui le déçoivent : ils n'ont pas le « sens de la construction du sol » et ils ne saisissent pas le « type

276 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 27-29.

277 G. Caillebotte, *Jeune homme jouant du piano*, 1876, collection privée; *Déjeuner*, 1876, collection privée; A. Renoir, *Femme au piano*, The Art Institute of Chicago; E. Degas, *Place de la Concorde* (*Le vicomte Lepic et ses filles traversant la Place de la Concorde*), [1875-1876], Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

278 G. Caillebotte, *Jeune homme à sa fenêtre*, 1876, New York, collection privée.

d'un pays²⁷⁹ ». Burty renchérit sur ce point de vue lorsqu'il écrit dans son compte rendu sur la brochure :

« Le meilleur est ce que M. Duranty dit sur le paysage, avec cette réserve que les artistes dont il s'est fait courtoisement l'interprète en ont bien limité le champ. En ne s'attachant qu'aux effets du soleil d'août qui décolore les objets, ils semblent ne poursuivre que les blancs crayeux et les ombres bleutées du midi. Ils éliminent cette gamme infiniment variée des verts et des bruns qui est le perpétuel chatoiement de la couleur. Enfin, en ne s'attachant qu'au rendu des impressions rapides, des jeux de la lumière sur les surfaces, du sommaire des formes, ils n'arrivent que par aventure à maintenir longtemps le spectateur devant leur œuvre et à provoquer l'émotion profonde²⁸⁰. »

Les paysagistes ne rencontrent donc pas les horizons d'attente d'une génération de critiques qui défendent pourtant depuis une quinzaine d'années les principes réalistes. En ce qui concerne les sujets, Duranty avoue d'ailleurs d'autres espérances que celle du paysage lorsqu'il se remémore ce qu'il appelait de ses vœux vingt ans plus tôt :

« J'entrevois la peinture abordant de vastes séries sur les gens du monde, les prêtres, les soldats, les paysans, les ouvriers, les marchands, séries où les personnages se varieraient dans leurs fonctions propres, et se rapprocheraient dans les scènes communes à tous : les mariages, les baptêmes, les naissances, les successions, les fêtes, les intérieurs de famille; surtout des scènes *se passant souvent* et exprimant bien, par conséquent, la vie générale du pays²⁸¹. »

Tout comme Castagnary, Duranty demeure attaché à un art susceptible de s'adresser à tous et d'être compris par tous. En d'autres termes, à un art français et démocratique. Aussi est-ce sur un ton vaguement désabusé et interrogatif qu'il achève son essai. Peut-être s'adresse-t-il à lui-même ses dernières réflexions sur les accomplissements de ses amis audacieux, qui ont osé l'indépendance, sur le public qui ne comprend pas et sur le devenir des inventeurs condamnés à se faire voler parfois leurs trouvailles. Et en réponse à Albert Wolff, qui a traité les artistes de fous, il se contente d'opposer la pensée de Constable, invoquée dès

279 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 29-30.

280 N. s. [Philippe BURTY], « Salon de 1876 », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.

281 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 31.

1856²⁸², signifiant ainsi qu'il « importe peu que le public ne comprenne pas » mais qu'en revanche « il importe davantage que les artistes comprennent²⁸³ ». S'il rédige encore une fois un beau plaidoyer pour les idées libérales, Duranty pose également les questions angoissantes qui guettent tous les inventeurs au seuil de leurs découvertes :

« Cependant, quand je vois ces expositions, ces tentatives, je suis pris d'un peu de mélancolie à mon tour, et je me dis : ces artistes, qui sont presque tous mes amis, que j'ai vus avec plaisir s'embarquer pour la route inconnue, qui ont répondu en partie à ces programmes d'art que nous lancions dans notre première jeunesse, où vont-ils ? Accroîtront-ils leur bien et le garderont-ils ? [...] seront-ils les sacrifiés du premier rang tombés en marchant au feu devant tous et dont les corps comblant le fossé feront le pont sur lequel doivent passer les combattants qui viendront derrière²⁸⁴ ? »

Cette série de questions entrent en résonance avec les propres interrogations de l'écrivain et du critique, peu écouté de son temps. *La Nouvelle Peinture* demeure ainsi un texte éminemment subjectif, en partie déterminé par une conception spécifique de l'histoire et de la médiation. Or, comme l'écrivent Hubertus Kohle et Stefan Germer, « l'individu constitue à la fois le centre et la limite du discours critique²⁸⁵ ». Par sa forte présence en tant qu'auteur et sa minoration des œuvres et des données contextuelles, Duranty défend encore et toujours sa conception réaliste de l'art et, par conséquent, une interprétation en termes de continuité. Loin des récits structurés à partir d'une succession d'avant-gardes, basés sur les notions de modernité et d'originalité, que le XX^e siècle érigeria en dogme, *La Nouvelle Peinture* trouve néanmoins toute sa cohérence dans ce moment « réaliste », dans lequel l'ombre d'un Courbet exilé plane toujours sur les destinées de la peinture. Ce moment est cependant sur le point d'être balayé tant par les chercheurs « coloristes » que par le naturalisme de Zola, qui connaîtra un succès retentissant avec *L'Assommoir*.

282 « Idées de Constable, peintre anglais », *Réalisme*, 15 décembre 1856, p. 29-30.

283 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 33.

284 *Ibid.*, p. 36-37.

285 Hubertus KOHLE, Stefan GERMER, « Spontanéité et reconstruction. Du rôle, de l'organisation et des compétences de la critique d'art par rapport à la théorie de l'art et de l'histoire de l'art », dans *Arts et société. Essais sur l'art français, 1734-1889*, Norderstedt, Books on Demand, 2009, p. 138.

Il faut en effet insister sur un point : en 1876, Duranty s'interdit de déceler deux tendances au cœur même de la « nouvelle peinture » afin de privilégier la créativité collective d'artistes indépendants qui s'opposent aux instances de pouvoir. Dans son essai, il n'y a donc pas des « impressionnistes » et des « réalistes ». Par ailleurs, son historisation du mouvement ne fait pas l'unanimité, en particulier sur la question de la « coloration », qui retient plus particulièrement l'attention des quelques lecteurs de l'essai²⁸⁶. En réagissant plutôt vigoureusement aux critiques formulées par Duranty sur la couleur des romantiques, Burty prend au contraire leur défense :

« L'école romantique, que ces messieurs méprisent tant – et même son plus grand peintre, Eugène Delacroix – avait une palette beaucoup plus riche et généreuse, plus proche de l'aspect moyen d'un paysage non brûlé par un soleil d'été à midi. En retour, Ingres, qui aurait eu une crise d'apoplexie à la vue de ces toiles sans dessin, est honoré d'une révérence polie. C'est la mode maintenant²⁸⁷ ! »

Alors que Duranty perçoit Courbet, Ingres et Millet comme les sources de la « nouvelle peinture », Burty voit en Delacroix l'artiste moderne par excellence et le grand maître des tendances novatrices, à l'instar de Charles Bigot. Dans la brèche creusée par la distinction entre dessin et coloration et par la critique des paysagistes s'ouvrent deux questions : celle de l'unité esthétique du nouveau mouvement et celle de son identité. Ni romantique ni pleinement réaliste, la « nouvelle peinture » semble échapper aux anciens modes de catégorisation.

286 Quelques extraits de cette partie sont cités dans : Paul BELLET, « Les livres nouveaux », *La Patrie*, 17 mai 1876, p. 3; Эмиль Золя [Émile ZOLA], « парижскія письма. Две художественные выставки в мае » [« Lettres de Paris. Deux Expositions d'art au mois de mai »], *Вестник Европы* [Le Messenger de l'Europe], juin 1876, p. 873-903; Jean DOLENT, « Visite de Madame Pastoudret à une exposition particulière d'artistes dits « impressionnistes » », dans *Le Livre d'art des femmes. Peinture, sculpture*, Paris, A. Lemerre, 1877, p. 109-112.

287 « The romantic school, which these gentlemen so despise - even its greatest painter, Eugène Delacroix - had a far richer and more generous palette, more nearly approaching the average appearance of a landscape not being scorched by a summer sun at noon-day. In return, Ingres, who would have had an apoplectic fit at the sight of these canvasses guiltless of drawing, is honoured with a polite bow. This is a fashion now! » (BURTY, « Paris Letters », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 417).

Sur le plan interprétatif, la 2^e *exposition de peinture* aboutit à un temps bien spécifique, marqué par la reformulation du réalisme et ses apories. Bien que le dialogue soit parfois malaisé entre gens de métier et gens de lettres, elle permet toutefois au petit groupe élitiste d'artistes de rendre public un art nouveau et expérimental, en toute autonomie, loin des règles édictées par l'École des Beaux-Arts et l'Institut. En ce sens, l'exposition fait office de laboratoire et elle est aussi le lieu de dépôt d'une sorte de brevet d'invention pour les recherches des artistes les plus originaux et un espace de vente pour des œuvres qui ne trouvent pas leur place dans les structures de commercialisation de l'époque. De nombreux indices sont les signes du processus d'innovation qui se trouve à l'œuvre, car cette nouvelle peinture remet en cause les cadres normatifs et la pratique artistique, tout en bousculant les identités, aussi bien celle du camp académique que celle du groupe de l'école des Batignolles. Elle est également en passe d'être reconnue et influente, modifiant ainsi tant les rapports de pouvoir que les hiérarchies dans le monde de l'art. En ce sens, elle initie déjà une forme de « destruction créatrice », pour reprendre la formule paradoxale de Schumpeter, sans pour autant remettre encore en question le système du Salon unique et étatique. Toutefois, la création d'une liberté inédite génère également des contraintes : il faut produire des ensembles d'œuvres plus larges et être en mesure de présenter des recherches idiosyncrasiques. Dans cette logique, Degas ne parvient pas à montrer l'intégralité des envois qu'il avait envisagés pour la 2^e *exposition de peinture* et la perception relative de ses œuvres fait en partie écran à la singularité de son art. S'agit-il néanmoins d'un échec ? Pour en expliquer l'apparente irrationalité, ne faut-il pas élargir les angles d'approche et tenter de cerner ses intentions dans une perspective plus vaste, à savoir celle du régime des expositions en 1876 ? De même qu'en 1874, l'artiste évolue en effet sur deux marchés, celui de Paris et celui de Londres, et pour comprendre ses choix, il convient d'appréhender l'intégralité de son existence, dans ses dimensions tant esthétiques que sociales et économiques.

ENTRE PARIS ET LONDRES, DEGAS VERSUS MANET

Toute exposition n'est pas un dispositif fermé sur lui-même mais un dispositif qui interagit avec d'autres contextes et d'autres groupes que celui qu'elle a constitué. Or, la 2^e *exposition de peinture* se déroule dans une configuration spécifique : elle a lieu en même temps que la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists*, organisée à Londres par Charles Deschamps, et l'exposition particulière que Manet met en place dans son atelier à Paris dans la deuxième quinzaine d'avril. Cette synchronicité génère non seulement une forte intertextualité entre ces événements mais elle a également des répercussions sur les choix de Degas relatifs aux œuvres qu'il expose. De plus, ces trois expositions aux enjeux étroitement imbriqués contribuent à l'évolution des rapports de pouvoir liés à l'innovation, ainsi qu'à celle des discours interprétatifs sur la nouvelle peinture. Pour comprendre les choix de Degas au moment de la 2^e *exposition de peinture*, ainsi que son lien déterminant à Manet, il convient donc d'élargir le périmètre de cette enquête dans une approche interactionniste.

Au préalable, il faut évoquer la situation financière de Degas : cette dimension économique est tout particulièrement déterminante pour l'artiste qui se heurte à des difficultés inédites à partir de 1874. Le marché de l'art semble davantage porteur à Londres qu'à Paris, comme en témoignent les réussites éclatantes de Legros, Whistler, Tissot et De Nittis. C'est pourquoi Degas fonde de grandes espérances dans la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists*. L'analyse des œuvres qu'il choisit d'envoyer à Londres permet d'expliquer pourquoi il ne propose qu'un ensemble restreint de peintures et dessins à Paris au même moment, ensemble qui ne comporte pas de grands formats tels que les œuvres titrées « Dans un Café » et « Examen de danse » dans le catalogue de la 2^e *exposition de peinture*.

Dans la capitale anglaise, Degas se trouve en rivalité directe avec Manet qui expose *Les Canotiers*, tableau au sujet réaliste mais exécuté en plein air et inspiré par l'art de Claude Monet. Face à cette peinture, Degas propose quatre scènes de danse dont certaines allient le dessin à l'impression coloriste. Comment les

œuvres des deux artistes sont-elles reçues à Londres? Les espérances de Degas et de Manet sont différemment comblées : presque opposées, leurs réceptions apparaissent comme une reformulation des discours qui ont accompagné la 2^e exposition sur la question du réalisme comme sur celle de la peinture pleinairiste et coloriste. La manifestation anglaise se solde aussi par un résultat différent pour les deux artistes sur le plan financier et, si Degas connaît un succès inaccoutumé, elle interroge toutefois sur sa méthode de travail, fondée sur l'étude dessinée et des compositions complexes, ainsi que sur son adéquation avec les contraintes imposées par l'exposition indépendante.

Dans tous les cas de figure, la médiatisation des œuvres demeure un enjeu crucial : pour exister sur la scène artistique, il faut non seulement être visible mais aussi séduire une presse qui tend à devenir plus légitime que les pouvoirs constitués dans une société en demande de démocratie. Dans cette perspective, Degas est infiniment moins talentueux que Manet : tandis qu'il ne parvient pas à exposer *Dans un Café*, tableau réaliste à la valeur de manifeste, Manet acquiert une visibilité inattendue sur la scène parisienne lorsqu'il organise une exposition particulière et gratuite dans son atelier. Très médiatisé, l'événement incite les critiques à réinterroger le statut de chef de file de l'artiste au moment où une nouvelle peinture s'affirme sur les cimaises des galeries Durand-Ruel.

Ces événements mettent non seulement en lumière les conceptions différenciées de Degas et de Manet du point de vue de l'art et du positionnement social de l'artiste mais ils portent également le dialogue nourri entre les deux peintres. Sur le plan interprétatif, ils ont pour enjeux trois questions centrales : qui est l'initiateur des tendances novatrices? Qui est l'instigateur du développement de l'innovation? Est-il pertinent de définir la nouvelle peinture à partir des principes réalistes? Duranty a longuement répondu à ces questions dans son essai rédigé à l'occasion de la 2^e exposition de peinture, en accordant à Degas un rôle prédominant. Dans le prolongement de la réception de la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists*, le jeune Stéphane Mallarmé y répond également lorsqu'il publie, à la demande de ses amis londoniens, une étude sur Manet et les impressionnistes.

Un peintre aux abois

Une exposition peut en cacher une autre... Et la destinée d'un peintre peut renvoyer à une grande dépression économique, à des spéculations hasardeuses dans le commerce du coton en Louisiane et à quelques drames familiaux. De

fait, pour expliciter la situation de Degas en 1876, il faut non seulement prendre en compte les deux marchés sur lesquels il cherche à vendre ses œuvres, ceux de Paris et de Londres, mais il convient aussi d'évoquer sa situation familiale et économique.

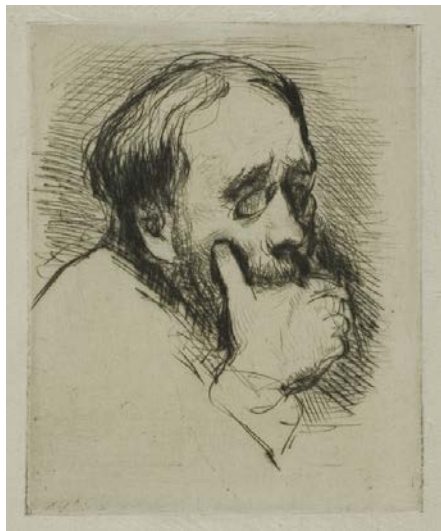


Fig. 48 - Marcellin Desboutin, *Portrait de Degas*, pointe sèche, 8,6 × 6,9 cm (planche), The Art Institute of Chicago.

En 1876, le peintre est aux abois et sa vie bien rangée a pris un nouveau tournant, marquée par un flot croissant de troubles et d'angoisses. Marilyn Brown a précisé que ses tourments n'avaient pas débuté avec la mort de son père en février 1874 mais qu'ils avaient pris leur source en Louisiane, dans le marasme qui avait suivi la guerre de Sécession (1861-1865) et la crise bancaire mondiale de 1873¹. Plus récemment, en s'appuyant sur la mise au jour d'un dossier judiciaire, Theodore Reff a clarifié cette histoire dans laquelle demeuraient de nombreuses zones d'ombre². L'histoire a débuté à la fin des années 1860 lorsque les deux frères de Degas, René et Achille, se sont installés

à La Nouvelle-Orléans pour y faire du commerce, notamment dans la firme de négoce de coton de leur oncle maternel Michel Musson. Engagé aux côtés des États sudistes, cet oncle a réalisé d'importants investissements dans les bons confédérés, dont la valeur n'avait cessé de chuter après la fin des combats. À la suite de la guerre civile américaine, le marché du coton s'est engagé dans une crise et la firme de Michel Musson a difficilement survécu jusqu'en février 1873. Durant son séjour chez son oncle à La Nouvelle-Orléans en 1872-1873, Degas était aux premières loges pour assister à la déconfiture familiale et comprendre la fin d'un monde. Au regard de cette histoire, Philippe Artières a montré à quel point *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* (fig. 39) pouvait être perçu comme un « travail de mémorialiste³ », tant sur la propre famille du peintre

1 Marilyn R. BROWN, *Degas and the Business of Art. A Cotton Office in New Orleans*, The Pennsylvania State University Press, 1994.

2 Theodore REFF, « Degas in court », *The Burlington Magazine*, mai 2011, p. 318-325.

3 Philippe ARTIÈRES, *Le Bureau de coton de Degas*, op. cit., p. 40-41.

que sur l'économie du coton et ses bouleversements. Les registres constituent physiquement le cadre du tableau, renvoyant à la tentative de régulation de ce commerce après la guerre de Sécession. Si cette dimension à la fois économique et intime n'a pas été entrevue à Paris en avril 1876, elle fait pourtant écho aux prémices de la faillite familiale.

En 1866, Achille de Gas s'était en effet lancé avec son frère René dans une affaire d'import-export à La Nouvelle-Orléans. Tous deux négociaient avec succès du coton, divers produits et du vin entre les deux continents. Mais le ralentissement de la vie économique française, à la suite de la guerre franco-prussienne, et la récession mondiale ont entraîné de telles difficultés que l'affaire a fait faillite en 1873⁴. René de Gas avait auparavant contracté d'importantes dettes pour financer des spéculations risquées dans le commerce du coton et son père Auguste lui avait accordé un prêt de 40 000 francs par l'intermédiaire de sa banque⁵. Après le décès d'Auguste de Gas à Naples en février 1874, le règlement de sa succession a révélé non seulement le faible montant de ses possessions personnelles⁶ mais également l'extrême fragilité de la banque A. de Gas. À son retour en France, Achille a pris la direction de l'affaire familiale et en mai 1874, pour faire face aux dettes, il a négocié avec son frère René un prêt de 66 000 francs auprès de la Banque de Crédit Commercial d'Anvers, qui devait être remboursé 22 000 francs par an jusqu'à la fin de l'année 1876⁷. Toutefois, les deux frères se sont révélés incapables d'honorer ces dettes et Edgar a été impliqué dès cette époque dans le marasme familial : avec son aide et celle d'Henri Fèvre, le mari de sa sœur Marguerite, Achille a pu rembourser 11 000 francs le 30 septembre 1874 puis le 31 décembre 1874 mais la famille n'est pas parvenu à honorer le terme de 22 000 francs fixé au 31 décembre 1875. Entre-temps, Achille avait déjà envisagé la liquidation de la banque familiale et, contraint à la dissolution, il a désigné son oncle Henri Musson comme liquidateur le 27 novembre 1875. Cependant, le prêt souscrit n'avait pas été remboursé et la banque d'Anvers a engagé des poursuites judiciaires pour recouvrer les sommes dues; le 1^{er} juin 1877, Achille

4 Theodore REFF, *Notices sur Achille Hubert de Gas (1838-1893) et sur Jean-Baptiste René de Gas (1845-1921)*, dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-3, p. 326.

5 Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 319.

6 Au moment de la succession d'Auguste de Gas, établie le 20 août 1874, ses possessions personnelles s'élevaient à 8600 francs (*ibid.*, p. 318).

7 *Ibid.*, p. 319, 321.

et ses cautions ont été condamnés à payer 22800 francs à la banque, sans qu'un délai précis de paiement ait été fixé⁸.

Theodore Reff a précisé qu'Edgar et sa sœur n'étaient pas redevables des dettes – Achille de Gas étant le seul gérant de la banque – mais que tous deux s'étaient engagés pour sauvegarder leur réputation⁹. Cette tentative de préserver l'honneur familial pouvait apparaître d'autant plus importante qu'Achille avait fait les gros titres de la presse en août 1875, lorsqu'il avait tiré avec un revolver sur le mari de son ancienne maîtresse en le blessant¹⁰. Loin de soupçonner le marasme financier des De Gas, un chroniqueur du *Figaro* avait alors écrit : M. de Gas « appartient à une famille très honorable et très considérée. [...] Il a succédé, il y a dix-huit mois, à son père, mort laissant une maison florissante et une fortune considérable¹¹ ». Au grand dam d'Edgar, le procès avait étalé sur la place publique la vie sentimentale turbulente de son frère et avait fait salle comble, comme l'avait relaté *Le Soir* :

« On avait craint une affluence de monde trop considérable pour ce procès qu'on savait devoir être très scandaleux. [...] En arrivant, nous voyons la salle de la 9^e chambre absolument remplie; pourtant peu de noms connus : nous remarquons seulement M. Manet. Mais, en revanche, le banc des journalistes est au grand complet¹². »

Après avoir rendu son jugement, le tribunal avait condamné Achille de Gas à six mois de prison mais, en définitive, la peine avait été réduite à un mois et c'est Edgar qui avait réglé les frais du procès¹³.

Pour s'acquitter des dettes familiales, les deux frères auraient pu vendre les biens immobiliers dont ils avaient hérité de leur oncle Achille, décédé à Naples le 28 février 1875. Célibataire et sans enfants, ce dernier avait en effet légué sa fortune à son frère Henri, sa jeune nièce Lucie et deux de ses neveux parisiens,

8 Un premier jugement défavorable à la famille a été rendu le 29 avril 1876 puis le Tribunal civil de la Seine a statué définitivement le 1^{er} juin 1877. Comme le note Theodore Reff, la somme due était toutefois inférieure au montant de 44000 francs qui restait à devoir (*Ibid.*, p. 321).

9 *Ibid.*, p. 318.

10 N. s., « Informations », *Le Figaro*, 20 août 1875, p. 3. Sur cette affaire, cf. aussi Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 320-323.

11 N. s., « Informations », *Le Figaro*, 21 août 1875, p. 3.

12 N. s., « Épilogue du drame de la Bourse (Le procès Degas-Legrand) », *Le Soir*, 25 septembre 1875, p. 1.

13 Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 319.

Edgar et Achille. La vente de ses biens s'est toutefois révélée impossible compte tenu du jeune âge de leur cousine Lucie. Cette succession difficile obligera Degas à effectuer d'incessants voyages à Naples et ne sera réglée qu'en 1909¹⁴.

À la même époque, Jean-Baptiste Faure pressait Degas d'honorer ses commandes de tableaux. Rappelons en effet qu'en mars 1874, le chanteur avait racheté à Durand-Ruel six œuvres du peintre, qui s'était engagé en contrepartie à peindre cinq grandes toiles¹⁵. Ce dernier avait également commencé pour Faure un tableau¹⁶ titré « Examen de danse ». Le catalogue de la *Première exposition* de 1874 incluait d'ailleurs une œuvre portant un titre similaire et mentionnée comme appartenant au chanteur, mais du fait qu'aucun critique ne l'avait évoquée, les chercheurs en ont déduit qu'elle n'avait pas été exposée. Sur cette base, on a supposé que le tableau était achevé dans son premier état au début de l'année 1874 mais que, encore insatisfait, Degas ne l'avait pas montré afin de le retravailler ultérieurement. Or, en 1875, il n'avait toujours pas livré l'œuvre à Faure, ni honorer ses autres commandes.

Depuis 1874, Degas était donc soumis à une forte pression à la fois financière et professionnelle qu'il n'avait pas connue avant la mort de son père. Dès lors, ce fils de famille est devenu un artiste entrepreneur ou, pour reprendre l'expression de Marilyn Brown, un « entrepreneur malgré lui¹⁷ ». Comme l'ont mentionné bien des historiens, cette situation anxiogène explique pourquoi Degas avait fondé tant d'espairs dans le marché anglais, et plus particulièrement dans la galerie de Charles Deschamps, qui avait pris la direction de la Society of French Artists.

Degas s'entendait particulièrement bien avec ce jeune marchand de vingt-huit ans, qui lui prodiguait des conseils et des encouragements dans son difficile labeur. Non seulement Deschamps suivait la genèse de ses œuvres lors de ses passages à Paris mais il accueillait bien volontiers Degas lorsqu'il séjournait à Londres¹⁸. Les deux hommes étaient liés par des amitiés communes : ils

14 Henri LOYRETTE, *Degas, op. cit.*, p. 317-318.

15 Michael PANTAZZI, « Degas et Faure », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tintorow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 221-223.

16 En décembre 1873, Degas écrit à Faure qu'il a « hâte » de lui « achever » son « tableau » et on a supposé que l'artiste évoquait « Examen de danse » (lettre de E. Degas à J.-B. Faure, Turin, [décembre 1873], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 184).

17 Marilyn R. BROWN, « A entrepreneur in spite of himself: Edgar Degas and the market », dans *The Culture of the Market. Historical Essays*, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 261-292.

18 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, Paris, 22 [août 1875], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 204.

côtoyaient tous deux Legros, Alma-Tadema, Tissot, De Nittis, Whistler¹⁹ et Desboutin; en 1875, ce dernier avait gravé le portrait du marchand d'une pointe libre et expressive (fig. 49).



Fig. 49 - Marcellin Desboutin, *Portrait de Deschamps*, pointe sèche, 1^{er} état, 22 x 13,2 cm, Paris, BnF.

En outre, Deschamps avait fait preuve d'efficacité lorsqu'il avait vendu au collectionneur Henry Hill le tableau *Scène de Ballet* (fig. 21), présenté à la *Ninth Exhibition of the Society of French Artists*, qui avait ouvert ses portes le 16 novembre 1874²⁰. Informé des difficultés financières du peintre, il avançait aussi de l'argent

¹⁹ Degas écrit à Léontine De Nittis : « Revenez nous. Amitiés à Deschamps, à Tadéma, à leurs femmes, à Legros que Burty nous a représenté retiré sous sa tente, et même Tissot si vous le trouvez » (Lettre d'E. Degas à Mme Giuseppe De Nittis, Paris, [21 ou 28 mai 1875], *ibid.*, p. 201-202).

²⁰ PICKVANCE 1963, p. 263, 265.

à Degas²¹ ; de même, il connaissait ses craintes à l'encontre de Faure lorsque ce dernier pressait le peintre d'achever ses commandes de tableaux. En revanche, Deschamps n'était pas parvenu à vendre les deux œuvres que Degas avait envoyées à Londres en 1875 : *Ballet Dancer Practising* (fig. 24) et un dessin titré *The Practising Room - A Sketch* (fig. 40) n'avaient pas trouvé preneur.

À l'orée de l'année 1876, alors que se profile à l'horizon le procès intenté par la Banque de Crédit Commercial d'Anvers et que les possibilités de ventes à Paris ne sont nullement garanties, Degas compte sur la nouvelle exposition que Deschamps organise pour le printemps. Le marchand lui fait d'ailleurs miroiter l'intérêt de « quelques amateurs » pour sa peinture²². Degas prépare donc deux expositions, celle de Paris et celle de Londres, qui s'ouvrent respectivement le 30 mars et à la mi-avril.

Le choix d'accorder la primauté à l'exposition anglaise

Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'artiste ne donne à voir à la 2^e exposition de peinture qu'un ensemble restreint et incohérent d'œuvres. En effet, les tableaux titrés « Dans un Café » et « Examen de danse » n'y figurent pas, alors qu'ils lui auraient permis de rivaliser avec la grande peinture de Monet, de Renoir ou de Caillebotte à Paris. Bien qu'il ait listé cinq scènes de danse dans le catalogue de l'exposition parisienne (fig. 35), seules deux peintures et quelques dessins (fig. 40, 42, 43) sur ce thème sont accrochés sur les cimaises des galeries Durand-Ruel en avril. L'analyse des œuvres exposées à Londres permet de comprendre que Degas a pris la décision d'y envoyer ses scènes de danse les plus achevées et, par là même, de privilégier le marché anglais. Les choix de l'artiste sont toutefois revêtus d'un certain mystère : si le tableau *Preliminary Steps*, aujourd'hui titré *La Classe de danse* (fig. 52), est exposé à Londres, on peut se demander pourquoi le peintre n'a pas pu ou n'a pas voulu montrer à Paris *Examen de danse* (fig. 55), variation réalisée sur le même thème. En d'autres termes, quelles hypothèses pouvons-nous formuler à propos de la réalisation de ces deux œuvres ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

21 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, [Paris], 6 [novembre 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 196-197.

22 Lettre d'E. Degas à C. Deschamps, [Paris, début 1876], *ibid.*, p. 185. Bien que datée du début de l'année 1874 par Th. Reff, cette lettre nous semble plutôt se situer dans les premiers mois de 1876 : Degas y évoque les « grosses blanchisseuses », tableau réalisé pour la 2^e exposition de peinture.

Le catalogue de la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists* liste quatre œuvres, identifiées par Ronald Pickvance²³ : un petit panneau titré *The Practising Room* (fig. 12), une grande huile (*Preliminary Steps*) (fig. 52), une peinture à l'essence sur papier (*The Rehearsal*) (fig. 51) et une huile sur toile de format moyen (*Practising Room at the Opera House*) (fig. 50). De même qu'à Paris, Degas a également envoyé à Londres des photographies de ses œuvres²⁴.



Fig. 50 - Edgar Degas, *Practising Room at the Opera House* [*La Classe de danse*], huile sur toile, 48,3 x 62,5 cm, Washington, The Corcoran Gallery of Art.

Datant du tout début des années 1870, *The Practising Room* (fig. 12) est l'un des tableaux que Durand-Ruel a acquis auprès de l'artiste en janvier 1872 et l'œuvre est considérée comme sa première scène de danse. Montrée à l'exposition de 1874 sous le titre *Classe de danse*, elle appartenait à Édouard Brandon qui l'a manifestement revendue à Durand-Ruel. Toutefois, l'œuvre n'a pas trouvé preneur et ce dernier l'a envoyée à Londres. De dimensions plus importantes, *Practising Room at the Opera House* (fig. 50) a, semble-t-il, été commencée quelques années

23 PICKVANCE 1963, p. 256-267.

24 W. M. ROSSETTI, « The Deschamps Gallery », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 415-416; Jules CLARETIE, « Revue théâtrale », *La Presse*, 26 juin 1876, p. 2.

plus tard car Edmond de Goncourt décrit un tableau semblable lorsqu'il relate sa visite dans l'atelier de l'artiste en février 1874²⁵. Degas expérimente dans cette œuvre une composition particulièrement complexe, tant dans le groupement des figures parfois tronquées que dans l'espace ponctué de colonnes et d'un escalier en colimaçon. En approfondissant son intérêt pour les effets de lumière, il peint des danseuses au travail, observées presque à contre-jour dans une grande variété de poses. Représentée avec les bras déployés en ove, la posture de la ballerine sur pointes n'est pas sans rappeler celle de la *Ballet Dancer Practising* (fig. 24), exposée à Londres au printemps 1875.

Quant à *The Rehearsal* (fig. 51), il s'agit d'une « variante » du « dessin » exposé à Paris en 1874 (fig. 17). Degas décrit l'œuvre avec précision à son marchand :

« J'ai refait une variante et dans la grandeur de la toile des grosses blanchisseuses celui des deux tableaux où il y a une banquette coupée en avant. C'est le meilleur des deux.

J'ai même presque achevé le prototype de celui-ci. En voici donc trois sur le même motif. Je ne cherche qu'à perfectionner l'exécution en la faisant la plus simple, c'est-à-dire la plus en manière de dessin possible. Il y en aura pour les quelques amateurs dont vous parlez²⁶... ».

Pour produire des œuvres, Degas a donc recours à la vieille pratique de la « variante », susceptible d'être plus rapide à fabriquer et, à l'instar de Daumier²⁷ et de bien d'autres, il s'engage désormais dans une logique de déclinaisons sur un « même motif ». Dans sa lettre, il mentionne « deux tableaux où il y a une banquette coupée en avant » – *Répétition d'un ballet sur scène* (fig. 17) et *Practising Room at the Opera House* (fig. 50) – ainsi qu'un « prototype » utilisé comme matrice reproductible à l'aide d'un calque. *The Rehearsal* a en effet été exécuté sur un dessin à l'encre, colorié ensuite avec de la peinture à l'huile diluée à la

25 Michael PANTAZZI, Notice, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 232-233.

26 Lettre d'E. Degas à C. Deschamps, [Paris, début 1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 185. Les dimensions de *The Rehearsal* sont 54,3 × 73 cm, soit une largeur similaire à celle des *Blanchisseuses* conservées à Pasadena (81,9 × 75,5 cm).

27 Cf. Michael PANTAZZI, « «Son rêve, en effet, a été la peinture» », dans Henri Loyrette, Michael Pantazzi, Ségolène Le Men, Édouard Papet, Eliza Rathbone (dir.), cat. exp. *Daumier 1808-1879*, Paris, RMN, 1999, p. 22-31.



Fig. 51 - Edgar Degas, *The Rehearsal* [*Répétition d'un ballet sur la scène*], peinture à l'essence avec traces d'aquarelle et de pastel sur dessin à la plume et papier appliqué sur toile, 54,3 × 73 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

térébenthine²⁸. Déjà, en 1874, Degas avait puisé dans *Répétition d'un ballet sur scène* pour élaborer *Scène de Ballet* (fig. 17, 21). Pour *The Rehearsal*, il s'est de nouveau inspiré de cette gracieuse danseuse sur pointes, en variant cependant la suite de figures cachées derrière elle. Il a également ajouté un maître de ballet et deux crosses de contrebasses, attirant ainsi le regard du spectateur sur le premier plan. La danseuse placée sur le bord gauche est, quant à elle, semblable à celle qui figure dans le tableau *Musiciens à l'orchestre* (fig. 26), exposé à Pau en janvier 1876. Au fond, le décor coloriste est analogue au décor que Degas avait expérimenté dans *Scène de Ballet* puis dans *Coulisses*, montré à Paris en avril 1876.

28 Michael PANTAZZI, « Les répétitions d'un ballet sur la scène », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 225-228. Sur la foi d'un témoignage de George Moore, Ronald Pickvance suppose que le dessin sous-jacent a été réalisé pour une gravure qui devait être publiée dans *The Illustrated London News*, dessin qui avait été rejeté. Degas aurait donc d'abord exécuté le dessin à l'essence puis l'huile sur toile exposée en 1874. Toutefois, cette chronologie ne concorde ni avec l'explication de Degas dans sa lettre ni avec les dates auxquelles les œuvres ont été exposées.

Les touches abstraites de vert et de jaune viennent orner une œuvre exécutée « en manière de dessin ».



Fig. 52 - Edgar Degas, *Preliminary Steps* [La Classe de danse], huile sur toile, 85 x 75 cm, Paris, musée d'Orsay.

Enfin, le clou de son envoi est sans conteste *Preliminary Steps* (fig. 52), de mêmes dimensions que celles des *Blanchisseuses* (fig. 38), qui révèle les dernières expérimentations de l'artiste sur le motif de la répétition de danse. Là encore, une multitude de dessins préparatoires ont été nécessaires pour concevoir ce grand tableau, qui se distingue de tout ce que Degas avait pu montrer tant à Londres qu'à Paris. Pour le marché anglais, le peintre a donc choisi trois œuvres plus

finies²⁹, qui témoignent de l'évolution de son travail sur le thème des danseuses. Cet envoi contraste avec l'ensemble exposé à Paris, plus disparate, inabouti et expérimental, qui accorde une place au travail préparatoire.

Pour l'exposition chez Durand-Ruel, Degas avait en effet projeté de montrer deux œuvres ostensiblement réalistes – *Blanchisseuses* et *Dans un Café*³⁰ (fig. 38, 56) –, mais au dernier moment il a envoyé le second tableau à Londres, comme le précise Richard Kendall³¹. Sans doute peint rapidement sans travaux préparatoires³², *Dans un Café* a été achevé début mai³³, ce qui explique pourquoi ce tableau n'a pas été accroché à la 2^e exposition de peinture qui a lieu en avril. Avec pour modèles Marcellin Desboutin et Ellen Andrée, et pour cadre le café de la Nouvelle Athènes, ce tableau n'a guère de sens dans le contexte londonien. Par ailleurs, il est peint dans un style esquissé qui ne correspond probablement pas au goût du public anglais.

Dans un mouvement inverse, Degas a rapatrié à Paris en mars les invendus londoniens³⁴. Il a ainsi demandé à Deschamps : « Pouvez vous me renvoyer pour le 27 ou 28 de ce mois la danseuse silhouette et le grand dessin³⁵... ». Selon toute probabilité et ainsi que l'a supposé Theodore Reff³⁶, le « grand dessin » est *The Practising Room - A Sketch* (fig. 40), exposé à Paris sous le titre *Salle de danse*. Quant à la « danseuse silhouette », il s'agit selon Theodore Reff de *Ballet Dancer Practising* (fig. 24). Mais cette œuvre n'apparaît pas sur les cimaises des galeries Durand-Ruel en avril 1876. Il y a peut-être une raison à cette absence. Degas écrit en effet à Deschamps à propos de *Preliminary Steps* : « N'allez pas le vernir comme la petite danseuse en silhouette qui l'a été tellement trop tôt

29 *The Practising Room* [Classe de danse] appartient alors à Durand-Ruel et Degas n'a donc pas choisi de l'envoyer à Londres.

30 Le n° 52 du catalogue de l'exposition parisienne est titré « Dans un Café ».

31 Richard KENDALL, « « Dans un Café », « Zigzags » and Five Recovered Impressionist Drawings », *op. cit.* ; Tatsuya SAITO, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », *op. cit.*, p. 329-331.

32 Michael PANTAZZI, Notice sur *Dans un café*, dit aussi *L'absinthe*, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas*, *op. cit.*, p. 286-288.

33 Lettre d'E. Degas à Charles Deschamps, [Paris], 15 mai [1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 210.

34 Rappelons qu'il s'agit de *Ballet Dancer Practising*, exposé à la *Tenth Exhibition of the Society of French Artists*, qui a eu lieu à l'été 1875, et de *The Practising Room - A Sketch*, présenté à la *Eleventh Exhibition of the Society of French Artists* durant l'automne de la même année.

35 Lettre d'E. Degas à Charles Deschamps, [Paris, mars 1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 209.

36 *Ibid.*, note 7.

qu'elle est toute jaune et qu'on n'a pu la dévernir vraiment³⁷ ». L'œuvre n'aurait donc pas été présentée à Paris en raison de la difficulté à en alléger le vernis.

Degas avait également espéré présenter à l'exposition chez Durand-Ruel un tableau titré « Examen de danse », annoncé comme prêté par Faure. Cependant, comme évoqué dans le chapitre précédent, cette œuvre n'a vraisemblablement pas été exposée car la critique n'en fait pas mention. À Paris, seule une scène de danse de format relativement important – *Coulisses* (fig. 42) – est donc représentative de son travail sur cette thématique. Pour comprendre pourquoi Degas n'est pas parvenu à exposer ce grand tableau à Paris, il faut donc revenir sur les deux œuvres liées à cette commande de Faure, *Preliminary Steps*, aujourd'hui titré *La Classe de danse* (fig. 52) et *Examen de danse* (fig. 55). L'hypothèse qui prévaut actuellement est que le premier tableau aurait été commencé en 1873 et achevé en 1875-1876, peu avant d'être exposé à Londres en avril 1876. Quant à *Examen de danse*, l'œuvre aurait été peinte en 1874 puis livrée à Faure avant d'être exposée à la 2^e *exposition de peinture* en avril 1876³⁸, mais cette hypothèse n'est pas confirmée par la réception critique.

La question de la chronologie même de la réalisation des deux toiles ne fait pas l'unanimité de nos jours : en 1984, George Shackelford a vu dans *Examen de danse* une version tardive d'après *La Classe de danse*³⁹, alors qu'en 1988, Michael Pantazzi a supposé l'inverse, émettant l'hypothèse que Degas avait interrompu la réalisation du tableau exposé à Londres pour peindre *Examen de danse* en 1874 et que l'artiste aurait ensuite achevé *La Classe de danse* vers 1875-1876. Pour étayer son hypothèse, George Shackelford s'est appuyé sur le fait que *La Classe de danse* a été profondément retravaillé au cours de longs tâtonnements : un examen radiographique a permis de comprendre qu'à l'origine, un maître de ballet, vu de dos – et non pas de profil –, figurait sur l'œuvre, comme en atteste un dessin préparatoire (fig. 53), et qu'il y avait au premier plan une danseuse rajustant son chausson, créée d'après un dessin conservé et présente sur une peinture à l'essence datée de 1874⁴⁰. Shackelford a également indiqué que Degas avait modifié deux fois la danseuse du premier plan, avant d'opter pour une

37 Lettre d'E. Degas à C. Deschamps, [Paris], 15 mai [1876], *ibid.*, p. 210.

38 Michael PANTAZZI, « L'Examen de danse et La classe de danse », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 234-236.

39 George T. M. SHACKELFORD, « The Master of the Dance », dans George T. M. Shackelford (dir.), cat. exp. *Degas. The Dancers*, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 43-63.

40 E. Degas, *Danseuses au repos*, peinture à l'essence rehaussée de gouache sur papier marouflé sur toile, 46 × 32,5 cm, signé et daté 1874, collection privée.

figure qui s'inspire d'un autre dessin⁴¹. En revanche, l'étude radiographique d'*Examen de danse* a révélé des repentirs mineurs dans la position d'une tête et de jambes, ainsi que l'ajout d'une danseuse. En outre, la danseuse qui exécute une arabesque était plus à gauche et le miroir s'étendait davantage vers l'arrière-plan dans le premier état du tableau⁴². Michael Pantazzi a plutôt estimé qu'*Examen de danse* avait été terminé en 1874 avant *La Classe de danse* en se basant sur le style : les « contrastes sont plus vigoureux, la lumière est plus vive et, surtout, l'œuvre témoigne d'un souci du détail qui la rapproche des premières scènes de ballet de Degas ainsi que de *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans)⁴³ ». Dans cette perspective, Michael Pantazzi a supposé que Degas avait modifié sa composition en 1874 en peignant dans *Examen de danse* le maître de ballet de profil, appuyé sur un haut bâton, et qu'il avait ensuite repris son travail sur *La Classe de danse* en s'inspirant de cette composition.



Fig. 53 - Edgar Degas, *Le maître de danse*, mine de plomb et fusain sur papier vélin chamois, mis au carreau au fusain, 41 x 29,8 cm, The Art Institute of Chicago.



Fig. 54 - Edgar Degas, *Jules Perrot*, dessin à l'essence sur papier chamois, 47,9 x 29,8 cm, signé et daté 1875, Philadelphia Museum of Art.

- 41 Charles de COUËSSIN, « Technique, transformations dans les toiles de Degas des collections du musée d'Orsay », dans *Degas inédit*, op. cit. p. 154-156.
- 42 Michael PANTAZZI, Notice sur *Examen de danse*, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas*, op. cit., p. 236.
- 43 *Ibid.*

En ce qui concerne la datation des œuvres, ce sont surtout la correspondance et les catalogues d'exposition qui ont orienté les chercheurs vers les hypothèses actuelles. Un billet, signé par le peintre et daté du 6 mars 1874, indique qu'il a reçu « cinq mille francs de Mr Faure » pour le prix de son « tableau Examen de danse⁴⁴ », somme importante qui a pu servir à rembourser partiellement les dettes familiales. Quelques mois plus tard, dans une lettre datée du 9 novembre 1874 par Theodore Reff, Degas écrit à Charles Deschamps : « J'ai donc dû me dégager de Faure, à tout prix, comme je vous le disais, et pour le grand seulement. Reste le reste pour lequel il se fâche déjà⁴⁵ ». L'hypothèse a alors été émise que le « grand » tableau était *Examen de danse*, ce qui explique que l'œuvre soit actuellement datée de 1874. Toutefois, Degas a pu évoquer dans cette lettre l'achèvement de *La Classe de danse* dans son premier état, avec le maître de ballet vu de dos.

Exposés ni en 1874 ni en 1875, les deux tableaux ont, semble-t-il, été achevés à une date ultérieure. Par ailleurs, si l'on accorde du crédit à la date de 1875, inscrite sur un dessin à l'essence portraiturant Jules Perrot de profil (fig. 54), tel qu'il figure dans les deux œuvres, force est de constater que Degas travaillait sur sa composition à ce moment-là. Theodore Reff a néanmoins émis des doutes sur cette date⁴⁶. Une lettre adressée à Deschamps pourrait toutefois attester de cette chronologie. Degas lui écrit en août 1875 :

« Le terrible Faure va reparaître. Je me tue de travail, dans la frayeur où j'en suis. J'ai recommencé son grand tableau, le menant d'un trait, comme je devrais faire de tout.

Vous aurez aussi, pour votre exposition d'automne, quelque chose de moi, si vous permettez. Vous le sentez, c'est le moment pour moi de faire flèche en Angleterre [...]. J'irai vous porter moi-même le ou les tableaux dans un mois⁴⁷. »

Theodore Reff exclut le fait qu'il puisse s'agir d'*Examen de danse* ou de *La Classe de danse*, mentionnant plutôt deux autres œuvres commandées par Faure,

44 Lettre d'E. Degas à J.-B. Faure, Paris, 6 mars 1874, dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 186. En note 1, Theodore Reff suppose qu'il s'agit de la « première version » d'*Examen de danse*.

45 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, Paris, [9 novembre 1874], *ibid.*, p. 199.

46 Theodore Reff a indiqué que la date de 1875 avait été ajoutée ultérieurement à la réalisation du dessin ou alors que celui-ci avait été fait en vue de travaux exécutés en 1875-1876 (Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 186, note 1).

47 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, Paris, 22 [août 1875], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 204.

qui seront pourtant livrées plus tardivement⁴⁸. Mais Degas a pu aussi décrire dans cette lettre la modification de la composition de *La Classe de danse*.

Au regard de ces incertitudes, nous pouvons formuler une autre hypothèse en ce qui concerne ces deux tableaux : confiant dans la capacité de Deschamps à vendre ses œuvres, assuré de l'intérêt du collectionneur Henry Hill pour son art, Degas a pu décider, en accord avec son marchand, d'envoyer à Londres la toile destinée à Faure et de l'exposer sous le titre *Preliminary Steps* à la *Twelfth Exhibition of Pictures by Modern French Artists*⁴⁹. Selon cette hypothèse, *La Classe de danse* pourrait apparaître comme la première version laborieusement élaborée que le peintre destinait au chanteur et qu'il vendra à Henry Hill pour gagner sa vie et éventuellement pouvoir honorer le remboursement des dettes familiales. En effet, en 1876, Degas ne disposait plus de la fortune familiale. La correspondance avec Deschamps peut appuyer cette hypothèse. Dans une lettre datable de mars 1876, Degas écrit :

« ... Le tableau partira décidément Lundi. Quel ennui ne m'a-t-il pas donné ! Enfin c'est à peu près fini ! Je suis si mal à l'aise et si tracassé par mes affaires et l'obligation de travailler pour cela à une chose qui me déplaît, pendant que notre Exposition approche et que je n'y pourrai mettre ce que je devais y mettre⁵⁰. »

Dédiant tout son temps à l'achèvement de *La Classe de danse*, Degas ne pouvait pas travailler à d'autres œuvres et donc « mettre » ce qu'il avait prévu d'exposer à Paris. Dans une autre lettre, il a précisé avoir « à peu près terminé » *La Classe de danse*, en faisant état de la reprise difficile des « figures d'en avant⁵¹ » et de son regret de ne pouvoir disposer de temps pour « faire du nouveau ». L'œuvre venait donc d'être achevée lorsqu'elle a été envoyée à Londres puis exposée sous le titre de *Preliminary Steps*. Selon toute probabilité, c'est cette œuvre – et

48 *Ibid.*, p. 205, note 5.

49 L'opération ne présente pas de risque car à cette époque Faure ne chante pas à Londres mais à Paris : à l'apogée de sa gloire, Faure triomphe dans le nouvel opéra mis en scène au Palais Garnier, *Jeanne d'Arc* d'Auguste Mermet du 5 avril au 13 mai 1876, avant de se produire à Londres jusqu'au 24 juillet (Gustave CLAUDIN, « Jeanne d'Arc à l'Opéra », *Le Petit moniteur universel*, 7 avril 1876, p. 1-2 ; CORRES. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 216, n° 67, note 1).

50 Lettre d'E. Degas à Charles Deschamps, [Paris, mars 1876], *ibid.*, p. 209.

51 « Enfin ! Enfin ! C'est à peu près terminé. On verra demain s'il y aura lieu de signer. Si je n'ai pas refait dix fois les figures d'en avant, Dieu me damne ! Et quel éternel engagement ! Je suis dévoré d'envie et de besoin de faire du nouveau. Notre exposition approche et je ne puis être libre de travailler à ce que je veux... Mon frère est à Naples à ma place. Je n'ai pu quitter Paris, véritablement. Préparez les fonds, et qu'on commence dans ma famille à me laisser en paix » (*ibid.*).

non pas *Examen de danse*, comme l'ont supposé Gary Tinterow, Anne Norton et Ruth Berson⁵² – que Burty évoque dans son article sur la 2^e *exposition de peinture* paru dans *The Academy*. Le critique avait vu *Preliminary Steps* car il séjournait à Londres à cette époque, notamment pour préparer la vente d'une partie de sa collection d'estampes modernes par Sotheby, Wilkinson et Hodge, vente de 961 numéros qui a lieu les 27, 28 et 29 avril 1876⁵³.

Au sens propre comme au figuré, Degas semble donc avoir joué sur les deux tableaux, comme le laisse à penser une lettre qu'il adresse au chanteur sans doute en avril 1876 :

« Mon cher Faure, vous m'aviez dit que vous vouliez à la fin de cette semaine achever de me payer le tableau, bien que non achevé. C'est trop tôt et je n'ai pas encore besoin de cet argent.

Mais si vous pouviez me faire tenir encore 500 f, vous me feriez bien plaisir, pour demain. J'achèverai de payer tout ce que j'avais promis de faire Samedi passé. Ce soir, vous chantez, je crois. N'oubliez pas de rappeler à Mérante les photographies qu'il m'a offertes hier. Je suis pressé de les voir et de combiner ce que je ferai du don de ce danseur⁵⁴. »

Degas aurait ainsi donné des garanties au chanteur à Paris, en évoquant soit *Examen de danse* qui était inachevé, soit *La Classe de danse* qui était sur le point d'être terminé et envoyé à Londres.

Si tel est le cas, nous pouvons supposer que Degas s'est effectivement vu dans l'obligation de réaliser une seconde version pour Faure en peignant l'œuvre aujourd'hui titrée *Examen de danse* afin d'honorer la commande de ce tableau. Dans celui-ci, il a esquissé ostensiblement une affiche encadrée annonçant l'opéra *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini, l'un des grands succès du chanteur depuis les années 1860. En février 1875, Faure a triomphé dans ce rôle dans le nouvel Opéra construit par Charles Garnier, et l'année suivante, Desboutin présente

52 TINTEROW, NORTON 1989, p. 297; BERSON 1996-II, p. 34.

53 Burty évoque explicitement l'exposition dans les galeries C. Deschamps dans son compte rendu de la 2^e *exposition de peinture* : « Then, finally, there are several sketches and a picture by M. Degas, who introduced himself to the London public at M. Deschamps' exhibition » [« Puis, enfin, il y a plusieurs esquisses et un tableau de M. Degas, qui s'est présenté au public londonien lors de l'exposition de M. Deschamps »] (Ph. BURTY, « Fine Art. The Exhibition of the "Intransigeants" », *The Academy*, 15 avril 1876, p. 363-364).

54 Lettre d'E. Degas à J.-B. Faure, [printemps 1876], dans CORRES. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 215-216. Du 5 avril au 13 mai 1876, Faure chante à Paris dans l'opéra de Mermet, *Jeanne d'Arc*, chorégraphié par Louis Mérante.



Fig. 55 - Edgar Degas, *Examen de danse*, huile sur toile, 83,5 × 77,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

son portrait dans le costume de Guillaume Tell à la 2^e exposition de peinture⁵⁵. Comme l'indique la radiographie qui a révélé peu de modifications, *Examen de danse* a été peint plus rapidement que *La Classe de danse* et peut apparaître comme une seconde version. Sa composition semble également plus proche des œuvres élaborées en 1876-1877, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant. Néanmoins, en mars 1877, Degas semble n'avoir toujours pas livré à

55 M. Desboutin, *Portrait de M. F. [Jean-Baptiste Faure]*, collection privée, exposé sous le n° 62 à la 2^e exposition de peinture.

Faure les tableaux que ce dernier avait commandés, ainsi qu'en témoignent ces quelques mots désespérés du peintre au chanteur : « Vos tableaux eussent été finis depuis longtemps si je n'étais obligé chaque jour de faire quelque chose pour gagner de l'argent. Vous ne doutez pas des ennuis de toute sorte dont je suis accablé⁵⁶. » En revanche, Degas n'évoquera pas *Examen de danse* dans une lettre rédigée en octobre 1877, ne mentionnant que les « Courses » et « Blanchisseuses⁵⁷ », qui seront livrées bien plus tardivement. On peut alors supposer qu'il a achevé *Examen de danse* dans le courant de l'année 1877. À cette époque, Faure a définitivement quitté l'Opéra de Paris et il cessera de se produire sur les grandes scènes lyriques en 1878, pour donner plutôt des récitals et des concerts en tournée. Plus disponible qu'auparavant, le chanteur a pu accentuer sa pression sur le peintre pour que ce dernier parvienne à lui livrer quelques-uns des tableaux commandés.

Nous pouvons formuler une autre hypothèse plus simple : comme en attestent les catalogues des expositions anglaise et française, Degas avait l'intention de montrer *Examen de danse* à Paris et des œuvres sur le thème de la répétition à Londres. Il a pu entreprendre dans le même temps les deux versions du tableau destiné à Faure, sans pouvoir les achever pour les deux expositions. Il aurait donc concentré ses efforts sur l'œuvre destinée au marché anglais et se serait ainsi trouvé dans l'obligation de livrer le tableau au chanteur après le mois d'avril 1876.

Lors de la 2^e *exposition de peinture*, Degas est donc seulement représenté par un ensemble formé de deux grands formats – *Blanchisseuses* et *Coulisses* (fig. 38, 42), après l'envoi des autres œuvres à Londres. Y figurent également un invendu anglais, *Salle de danse* (fig. 40), ainsi que deux tableaux plus anciens, *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) et *Blanchisseuse (silhouette)* (fig. 39, 36), achevés et/ou repris pour l'exposition parisienne. Degas avait envisagé en 1873 de vendre *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) en Angleterre⁵⁸ mais cette œuvre n'a pas été exposée à Londres, sans doute parce qu'elle était inachevée, et c'est finalement à Paris qu'elle est dévoilée pour la première fois. Dans les galeries Durand-Ruel, l'artiste expose également des dessins préparatoires (fig. 43) à *Preliminary Steps*, tableau qui n'est pourtant pas visible à Paris. Quelles que soient les hypothèses que nous pouvons émettre sur les réalisations de *Preliminary*

56 Lettre d'E. Degas à J.-B. Faure, [Paris], timbre postal sur l'enveloppe : mercredi 14 mars 1877, dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 217-218.

57 Lettre d'E. Degas à J.-B. Faure, 31 octobre [1877], *ibid.*, p. 231.

58 Lettre d'E. Degas à J. Tissot, [La Nouvelle-Orléans], 18 février [1873], Paris, BnF, Naf 13005, fol. 8-9; Denys SUTTON, « Degas et l'Angleterre », dans *Degas inédit, op. cit.*, p. 278.

Steps [La Classe de danse] et d'*Examen de danse*, il semble certain que Degas a consacré un temps important à l'achèvement du premier tableau et qu'il n'a pas été en mesure de terminer toutes les œuvres envisagées pour l'exposition parisienne⁵⁹. Il lui faudra donc réfléchir à une simplification de ses méthodes de travail en vue de la 3^e *exposition de peinture*.

Rivalité : la réception de Degas et de Manet à Londres

En avril 1876, dans la capitale anglaise, la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists* constitue un dispositif nouveau, différent de celui de la 2^e *exposition de peinture*, dans lequel les œuvres de Degas sont susceptibles d'être reçues de manière spécifique. Alors que Duranty le présente au même moment comme l'instigateur des « idées nouvelles » à Paris, Degas est en rivalité directe avec Manet qui expose à Londres *Argenteuil* sous le titre *Les Canotiers* (fig. 25), une peinture de plein air qui a déclenché une forte polémique lors du Salon de 1875. La réception des deux artistes porte alors la marque des transferts culturels à l'œuvre, la critique anglaise ne faisant pas usage du terme « impressionniste » et orientant ses interprétations vers la notion polysémique de réalisme, selon des critères de jugement en accord avec les modèles perceptifs dominants outre-Manche. Certains critiques soulèvent également la question de l'identification du représentant le plus novateur des dernières tendances françaises.

Plus propice à susciter le consensus, l'exposition organisée par Charles Deschamps donne à voir un ensemble d'œuvres sensiblement différent des ensembles que Durand-Ruel avait constitués au début de la décennie. Trois générations de « réalistes » y sont représentées avec les héros de l'école de 1830 (Millet, Théodore Rousseau et Corot), disparus depuis peu et largement célébrés, ceux du Salon des refusés de 1863 (Whistler, Legros et Manet) et certains des artistes qui avaient émergé sur la scène artistique parisienne depuis 1874 (Degas, Berthe Morisot et Sisley). On remarque l'absence de Monet, de Renoir et de Pissarro. Exposent également dans les galeries C. Deschamps des personnalités connues sur le marché anglais, telles que Carolus-Duran, Marie Cazin, Ernest Duez et Louis Mettling, ainsi que des peintres plus jeunes, comme Henri Pille, Henri Dupray, Gustave Jacquet et Jules Bastien-Lepage. Quant à Degas, il montre quatre de ses plus belles scènes de danse et, à bien

59 Lettre d'E. Degas à Charles Deschamps, [Paris, mars 1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 209.

des égards, la *Twelfth Exhibition* n'est pas sans ressembler au « Salon réaliste » qu'il avait imaginé.

Pourquoi Manet s'est-il décidé à participer à cette exposition ? Pour le comprendre, il faut revenir sur sa présence à Londres avant 1876, depuis la fondation de la Society of French Artists⁶⁰. Les amateurs anglais ont eu tout le loisir de se familiariser avec sa peinture puisqu'entre 1872 et 1874, un nombre important de ses tableaux avaient été exposés sur les cimaises londoniennes. Anne Robbins a indiqué que Durand-Ruel avait envoyé outre-Manche quatorze de ses œuvres, notamment *Le Fifre*, *Clair de lune sur le port de Boulogne* et *Le Balcon*⁶¹. Gabrielle Lemniaï a révélé que *Le chemin de fer* (fig. 10) avait été montré pour la première fois à Londres, notamment lors de la *Seventh Exhibition of the Society of French Artists* à l'automne 1873, avant que le tableau ne soit accepté par le jury du Salon de Paris en 1874⁶². Nancy Locke et Ed Lilley ont précisé que *Le bon bock*, exposé au Salon de 1873, avait été présenté peu après à la Dudley Gallery, où l'œuvre avait reçu un accueil très favorable⁶³. Lors de la *Eighth Exhibition of the Society of French Artists* en avril 1874, la réception du tableau *A Spaniard*⁶⁴ a toutefois été plus mitigée, notamment de la part du chroniqueur du *Times* qui a critiqué plus durement encore les paysages de Monet, de Sisley et de Pissarro. Malgré cette présence importante, les œuvres de Manet se sont mal vendues⁶⁵ et l'artiste n'a pas participé aux expositions de la Society of French Artists après le printemps 1874. Il n'a pas non plus confié ses tableaux à Charles Deschamps lorsque

60 Sur la présence et la réception de Manet à Londres, cf. Robin SPENCER, « Manet, Rossetti, London and Derby Day », *The Burlington Magazine*, avril 1991, p. 228-236; Nancy LOCKE, « Manet and his London critics », *The Burlington Magazine*, décembre 2010, p. 780-782; Ed LILLEY, « Manet and his London critics revisited », *The Burlington Magazine*, avril 2014, p. 231-236; Gabrielle LEMNIAÏ, *La réception critique d'Édouard Manet à Londres entre 1872 et 1876 : la modernité française à travers le prisme victorien*, mémoire de Master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023, Catherine Méneux (dir.); « Manet à Londres, 1872-1876 : la modernité française à travers le prisme victorien », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 54-63.

61 Anne ROBBINS, « À la conquête de Londres », *op. cit.*, p. 141.

62 Gabrielle LEMNIAÏ, « Manet à Londres, 1872-1876 : la modernité française à travers le prisme victorien », *op. cit.*, p. 58.

63 Nancy LOCKE, « Manet and his London critics », *op. cit.*, p. 781; Ed LILLEY, « Manet and his London critics revisited », *op. cit.*, p. 233.

64 É. Manet, *Jeune homme en costume de majo*, 1863, New York, The Metropolitan Museum of Art. Cf. Simon KELLY, « Les Impressionnistes à la huitième exposition de la « Society of French Artists » à Londres à printemps 1874 », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 42-53.

65 Sur les 29 tableaux de Manet mentionnés dans le livre de stock de Durand-Ruel entre 1872 et 1876, seuls quatre ont été vendus avant 1876 (John ZAROBELL, « Paul Durand-Ruel et le marché de l'art moderne (1870-1873) », *op. cit.*, p. 70).

Durand-Ruel s'est retiré de la galerie londonienne. Il pouvait alors compter sur l'un de ses plus fervents collectionneurs, Jean-Baptiste Faure, qui avait acquis bon nombre de ses productions, parmi lesquelles *Combat du Kearsage et de l'Alabama*, *Le bon bock* et *Le chemin de fer*, respectivement exposées aux Salons de 1872, 1873 et 1874⁶⁶.

Mais l'Angleterre est alors à la mode. À l'automne 1874, Manet a séjourné à Venise avec Tissot, qui gagnait des sommes considérables à Londres⁶⁷ et qui a pu stimuler son désir de s'implanter plus fermement sur le marché anglais. L'estime entre les deux peintres a été suffisamment forte pour que Tissot acquière *Le Grand Canal à Venise* (Shelburne Museum), l'une des œuvres de Manet les plus marquées par le pleinairisme de Monet⁶⁸. Durant l'été 1875, Berthe Morisot et son époux se sont rendus à Londres, nourrissant les rêves du peintre sur de nouveaux horizons outre-Manche⁶⁹.

Depuis 1873, Manet côtoie également un jeune écrivain qui entretient d'étroites relations avec une élite littéraire anglaise : Stéphane Mallarmé. Professeur d'anglais au lycée Fontanes (également nommé Condorcet), Mallarmé a tout d'abord publié quelques poèmes en 1862 avant de collaborer au *Parnasse contemporain*. Partageant les mêmes goûts et bientôt unis par une singulière complicité, le peintre et le poète se retrouvent en 1875 autour de la parution du *Corbeau* d'Edgar Poe, traduit par Mallarmé et illustré de six dessins à l'encre lithographiés de Manet, poétiques, dépouillés et fantastiques⁷⁰. En août 1875, le poète a rencontré à Londres Arthur O'Shaughnessy, écrivain francophile, passionné de poésie et proche de certains peintres préraphaélites, qui lui ouvre les portes de la revue *The Athenaeum*. À partir d'octobre 1875, Mallarmé y publie anonymement des « Gossips », traduits en anglais par O'Shaughnessy, qui reflètent ses admirations, notamment pour la peinture de plein air de Manet. Et, non sans emphase, Mallarmé annonce la prochaine participation de l'artiste à l'exposition organisée par Charles Deschamps :

66 Cf. Anthea CALLEN, « Faure and Manet », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, p. 163.

67 Léa Saint-Raymond estime que Tissot avait gagné un montant total de 591 041 francs entre 1872 et 1875 (Léa SAINT-RAYMOND, « Tissot et le marché », dans cat. exp. *James Tissot. L'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay, RMN, 2019, p. 296).

68 L'œuvre est évoquée dans un article par Mallarmé, qui a pu la voir lors de son séjour à Londres à l'été 1875 (Stéphane MALLARMÉ, article non paru, rédigé pour *The Athenaeum*, 21 novembre 1875, dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), vol. II, *op. cit.*, p. 427).

69 Corres. MORISOT, Rouart éd. 1950, p. 92.

70 *Le Corbeau* (The Raven). Poème par Edgar Poe. Traduction française de Stéphane Mallarmé, avec illustrations par Édouard Manet, Paris, Richard Lesclide, 1875.

« M. Manet a tenté depuis deux ans de donner, en maître et en précurseur, la note exacte du mouvement moderne de la peinture française (à la tête duquel il est) dans de grandes études du *plein air*. Tout le monde a vu au dernier salon de Paris et l'on va voir à l'exposition de la *Society of French Artists de Londres*, le tableau intitulé les *Canotiers* [*Argenteuil*] [fig. 25]; l'envoi du peintre au Salon de 1876 vient de quitter son atelier, et offre le complément de l'effort tenté il y a un an. Titre : *Le Linge* [fig. 57] [...] Cette œuvre, étonnante en elle-même et douée du plus haut charme, offre à l'avenir l'une des dates les plus décisives de l'Art contemporain. Espérons qu'elle suivra plus tard le chemin de sa devancière, et initiera l'Angleterre à toute une nouvelle façon de percevoir et de peindre qui va être celle du continent, avant peu d'années⁷¹. »

Mallarmé est d'autant plus confiant qu'O'Shaughnessy a publié un article particulièrement admiratif sur Manet en janvier 1876, à la suite de la visite de son atelier lors d'un passage à Paris⁷². Pour la *Twelfth Exhibition*, après avoir peut-être envisagé d'y montrer son portrait de Faure dans le rôle d'*Hamlet*⁷³, le peintre fait donc le choix d'*Argenteuil* – présenté sous le titre *Les Canotiers* en 1876 –, tableau bien différent des œuvres précédemment envoyées à Londres par Durand-Ruel. Comme en témoigne la présentation de Mallarmé, Manet a clairement pour ambition de s'imposer comme le grand représentant de la tendance la plus novatrice de la peinture française tant à Londres qu'au Salon de Paris.

Toutefois, en avril 1876, dans cette exposition réaliste orchestrée par Deschamps, la critique anglaise diffuse un tout autre discours, bien éloigné des espérances du peintre. Nancy Locke puis Gabrielle Lemniaï ont largement analysé la réception désastreuse des *Canotiers* à Londres⁷⁴, en mettant l'accent sur la réprobation quasi unanime à l'égard de l'œuvre. Les griefs exprimés par les chroniqueurs anglais sont sensiblement les mêmes qu'à Paris en 1875 : œuvre inachevée, style trop esquissé, vulgarité des figures, couleurs insensées et trop crues. Si Manet est perçu comme une figure dominante de la nouvelle

71 Stéphane MALLARMÉ, « Fine Art Gossip », *The Athenaeum*, 1^{er} avril 1876, traduit en français dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), vol. II, *op. cit.*, p. 438-439.

72 N. s. [Arthur O'SHAUGHNESSY], *Freeman's Journal*, 20 janvier 1876, p. 2, attribué et analysé dans Ed Lilley, « Manet and his London critics revisited », *op. cit.*, p. 235-236.

73 Stéphane MALLARMÉ, article non paru, rédigé pour *The Athenaeum*, 21 novembre 1875, dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), vol. II, *op. cit.*, p. 427.

74 Nancy LOCKE, « Manet and his London critics », *op. cit.*, p. 780-781; Gabrielle LEMNIAÏ, *La réception critique d'Édouard Manet à Londres entre 1872 et 1876 : la modernité française à travers le prisme victorien*, *op. cit.*, p. 63-69.

école française, il est également appréhendé comme son représentant le plus extravagant et le plus dévoyé⁷⁵. Le chroniqueur du *Times* considère ainsi *Les Canotiers* comme un tableau laid, grossier et déplaisant, tant du point de vue des personnages que du mode d'exécution⁷⁶.

À Londres, le style « impressionniste » de Manet apparaît comme une subversion des valeurs du réalisme. Telle est l'approche que William Rossetti, frère de Dante Gabriel, privilégie dans son compte rendu de l'exposition. Après avoir fait l'éloge des œuvres de Millet, de Théodore Rousseau, de Legros, de Pille, de Whistler et de Pierre Billet, le critique passe brièvement en revue celles de Degas, de Carolus-Duran, de Manet et de quelques autres. Particulièrement impressionné par la beauté onirique et mystérieuse de *Starry Night* par Millet, il apprécie également les portraits de Legros, qu'il compare à Holbein, ainsi que l'harmonie des évanescents Nocturnes de Whistler. De manière plutôt laconique, il exprime aussi sa surprise admirative devant l'intelligence des effets et des compositions de Degas, quoique « trop obstinément dépourvus de grâce⁷⁷ ». Sa quête d'un équilibre entre un art vrai et une exécution raffinée le conduit en revanche à condamner le peintre des *Canotiers* :

« De Manet nous recevons *Les Canotiers*, le tableau important, grossier, disgracieux et habile, qui a fait tant de bruit à Paris l'année dernière – l'œuvre d'un chef qui sera peut-être un jour absolument un maître; mais ce jour-là menace d'être celui où l'aveugle guidera l'aveugle, où le peintre aux visées perverses guidera l'acheteur et le public aux désirs pervers, et où tous deux tomberont dans l'abîme. Le réalisme esthétique et le réalisme brutal sont deux choses différentes : le premier est admirable, le second est insupportable⁷⁸. »

75 N. s., « The Society of French Artists », *The Pall Mall Gazette*, 25 avril 1876, p. 10-11; N. s., « French Pictures at 168, New Bond Street », *The Graphic*, 29 avril 1876, p. 15.

76 N. s., « Continental Pictures », *The Times*, 25 avril 1876, p. 5, dans Kate Flint, *Impressionists in England : The Critical Reception*, op. cit., p. 36-37.

77 « The pictures are surprinsingly clever pieces of effect, of odd turns of arrangement, and often of character, too pertinaciously divested of grâce. » (W. M. ROSSETTI, « The Des-champs Gallery », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 416).

78 « From Manet we receive *Les Canotiers*; the strong, coarse, ungainly, capable picture, which made so much noise in Paris last year - the work of a leader who may perhaps some day be absolutely a master; but that day threatens to be one when the blind shall lead the blind, the perversely-aiming painter shall lead the perversely-appetent purchaser and public, and both shall fall into the ditch. Aesthetic realism and brutal realism are two different things: the former admirable, the latter unendurable. » (*ibid.*).

À l'instar des critiques français, Rossetti aborde les œuvres par le prisme du réalisme, notion qui n'a pas exactement le même sens à Londres qu'à Paris. Depuis 1855, il n'a cessé de défendre un « réalisme esthétique », quelque peu différent du courant plus politique et social qui s'était développé en France dans les années 1850. Rossetti incline vers une peinture expressive et humaine, aux sujets élevés, traités avec style, dans une coloration harmonieuse. Il est sensible à une « réelle beauté de sentiment et de caractère⁷⁹ » et, dans cette perspective, le pleinairisme mâtiné d'un réalisme subversif de Manet ne peut que susciter sa réprobation. Significativement, après avoir commenté *Les Canotiers*, il fait d'ailleurs l'éloge d'un portrait de Bastien-Lepage, « excellemment vrai bien qu'il ne soit pas beau », exécuté avec raffinement, qui renvoie à une autre forme de réalisme⁸⁰.

Comme l'a noté Gabrielle Lemniaï, Manet fait toutefois l'objet d'une appréciation plus nuancée dans *The Examiner* de la part d'un chroniqueur qui semble comprendre le sujet réaliste et le travail pleinairiste du peintre, tout en étant néanmoins gêné par un coloris « dur jusqu'à l'offense⁸¹ ». Plus généralement, si Manet avait pu trouver quelques défenseurs lors du Salon de 1875 à Paris, il est plutôt marginalisé et presque toujours sévèrement jugé par les critiques anglais un an plus tard.

Sa réception contraste singulièrement avec celle de Degas dans la même exposition. Alors que ce dernier expose à Londres depuis quelques années des scènes de danse qui ont été élogieusement appréciées, il remporte un beau succès critique en 1876, comme l'a montré Ronald Pickvance. L'art de Degas séduit le public anglais : ses danseuses inédites, associées au désir et à un plaisir fantasmatique, véhiculent un érotisme voilé dans une société peu encline à découvrir les chairs et les corps. À la fois réalistes, classiques et expressifs, ses tableaux résonnent aussi avec l'art satirique d'un Hogarth, sans en avoir toutefois la portée morale, et appellent, pour certains, le souvenir de Vélasquez⁸². Si les

79 Julie L'ENFANT, *William Rossetti's Art Criticism. The Search for Truth in Victorian Art*, Lanham, New York, Oxford, University Press of America, 1999, p. 296-322.

80 Gabrielle Lemniaï a identifié cette œuvre comme le *Portrait du grand-père de l'artiste* (musée d'Orsay), exposé au Salon de Paris en 1874 (Gabrielle LEMNIAÏ, *La réception critique d'Édouard Manet à Londres entre 1872 et 1876 : la modernité française à travers le prisme victorien*, op. cit., p. 67).

81 N. s., « Exhibition of pictures by modern French artists », *The Examiner*, 6 mai 1876, p. 522. Cf. Gabrielle LEMNIAÏ, *La réception critique d'Édouard Manet à Londres entre 1872 et 1876 : la modernité française à travers le prisme victorien*, op. cit., p. 68.

82 *The Manchester Guardian*, 1^{er} mai 1876, dans PICKVANCE 1963, p. 265.

critiques anglais louent la finesse de ses coloris, son habileté⁸³ et son travail sur la gestuelle, ils perçoivent également un caractère humoristique qui désamorce la dimension triviale des personnages peuplant ses scènes de danse⁸⁴. Sans choquer, sa peinture recèle une juste touche de subversion, qui peut susciter tant l'admiration que le malaise, comme le reconnaîtra Scholderer dans une lettre à Fantin-Latour en 1877 : Degas « avait exposé ici des tableaux qui, je ne peux pas le nier, m'ont plu énormément avec toute leur extravagance de sujet, c'était des danseuses d'une délicatesse exquise, c'est un bien grand talent, mais il me semble que la force et la santé lui manquent, on admire l'habileté inouïe, mais cela vous laisse à la fin un sentiment de malaise⁸⁵ ».

Les deux peintres français sont alors comparés à Londres. Degas *versus* Manet, telle est l'approche du chroniqueur de *The Pall Mall Gazette* :

« En comparant cette œuvre [*Les Canotiers*] aux études de Degas mentionnées ci-dessus, nous pourrions marquer avec une certaine exactitude la distinction entre la science véritable et le simple charlatanisme⁸⁶. »

Plus généralement, la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists* acte la rivalité qui oppose désormais Degas à Manet, qui cherchent l'un comme l'autre à être reconnus comme la figure dominante de l'innovation. Le premier gagne une bataille à Londres en 1876 : bien intégré dans les réseaux anglais, Degas est perçu comme le chef de file de la nouvelle école française⁸⁷. Dans la mesure où de nombreux chroniqueurs anglais demeurent attachés à une conception ruskinienne de la peinture, fondée sur la saisie des beautés de la nature et de

83 Le critique de *The Art Journal* s'extasie devant le sens de l'espace rendu sur un si petit panneau titré *Practising Room* (fig. 12) (N. s., « The Deschamps Galleries, Bond Street », *The Art Journal*, vol. 15, 1876, p. 252).

84 « *The Practising Rooms at the Opera House* (131) [fig. 50] is also as full of character and fresh oddity as a scene by Hogarth, and there is a vulgar awkwardness about some of the pink legs which is full of unusual humour. In this scene the full muslin skirts and the eccentric legs that are descending the staircase from above are cleverly contrasted. » (N. s., « Pictures by Modern French Artists », *The Echo*, 22 avril 1876, p. 2, dans PICKVANCE 1963, p. 259).

85 Lettre d'O. Scholderer à H. Fantin-Latour, [Londres], 7 octobre 1877, dans CORRES. FANTIN-LATOUR, SCHOLDERER, ARNOUX éd. 2014.

86 N. s., « The Society of French Artists », *The Pall Mall Gazette*, 25 avril 1876, p. 10-11. Cité et traduit par Gabrielle Lemniaï dans *La réception critique d'Édouard Manet à Londres entre 1872 et 1876 : la modernité française à travers le prisme victorien*, op. cit., p. 66.

87 Le chroniqueur du *Manchester Guardian* écrit : « Few painters have had more decided influence on the younger generation of French artists » ; « Mr Whistler and some other English artists have been much influenced by M. Degas » (*The Manchester Guardian*, 1^{er} mai 1876, cité dans PICKVANCE 1963, p. 265).

ses détails visuels, ils invalident le réalisme pleinairiste de Manet tout en louant le réalisme esthétisé de Degas.

Ventes et méventes anglaises

Le marché londonien se révèle être un leurre pour Manet, qui n'avait pas anticipé l'impact de la critique anglaise. En 1875, il a pourtant tenté de se ménager les faveurs de Rossetti, en lui écrivant au nom de leur ami commun, Mallarmé, pour lui fournir des renseignements sur son art, en vue d'un éventuel article au moment de la parution du *Corbeau*⁸⁸. Toutefois, les règles du jeu diffèrent à Londres : on ne gagne pas nécessairement ses galons par la polémique alors qu'à Paris l'affrontement esthétique fait partie intégrante de la posture de Manet. Dépit et aigri, ce dernier se rabat sur le genre plus sûr du portrait⁸⁹. Non seulement il ne vend pas *Argenteuil* [*Les Canotiers*], qu'il gardera toute sa vie dans son atelier, mais aucune de ses œuvres ne sera de nouveau exposée à Londres avant 1883⁹⁰. En revanche, la bonne réception de Degas a pu stimuler l'intérêt de Henry Hill et, pour le peintre, il se révèle pertinent d'avoir accordé la primauté au marché anglais. L'amateur d'art acquiert en effet six œuvres de Degas, devenant ainsi son plus grand collectionneur en Europe.

Peut-être conseillé par Whistler et encouragé par Deschamps, Henry Hill⁹¹ se porte acquéreur des quatre toiles de Degas listées dans le catalogue de la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists* (fig. 12, 50-52), achats pour lesquels l'artiste reçoit 7000 francs de la part de Deschamps⁹². Cette somme est probablement providentielle pour Degas : alors que le procès intenté par

88 Nancy LOCKE, « Manet and his London critics », *op. cit.*, p. 780-782.

89 Lettre de Jules Claretie à G. De Nittis, [juillet 1876], dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 347. Datée de septembre 1877 par Pittaluga et Piceni, cette lettre a plutôt été écrite en juillet 1876 car Claretie évoque l'exposition du Noir et Blanc qui a lieu chez Durand-Ruel à cette date.

90 Nancy LOCKE, « Manet and his London critics », *op. cit.*, p. 781; Ed LILLEY, « Manet and his London critics revisited », *op. cit.*, p. 236-237.

91 Capitaine retraité à Brighton, président du sous-comité des beaux-arts de la Brighton Art Gallery, Henry Hill est en contact avec des peintres anglais et ceux de la Society of French Artists. Ses goûts éclectiques le portent aussi bien vers Philip Richard Morris et Frank Holl que vers Vollon, Scholderer, Fantin-Latour, Whistler et Cazin. Cf. Ronald PICKVANCE, « Henry Hill. An Untypical Victorian Collector », *Apollo*, décembre 1962, p. 789-791.

92 Lettre d'E. Degas à C. Deschamps, [Paris], 15 mai [1876], dans CORRES. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 210. Cette somme est obtenue à la suite de la vente de *Preliminary Steps*, de *The Rehearsal* et de *The Practising Room at the Opera House*. *The Practising Room* appartenait à Durand-Ruel.

la Banque de Crédit Commercial d'Anvers a abouti à un premier jugement défavorable à la famille le 29 avril 1876⁹³, il a plus que jamais besoin d'argent.

Après un tel succès, la circulation des œuvres reprend entre Paris et Londres. N'ayant vendu aucune œuvre lors de la 2^e *exposition de peinture*, Degas expédie à Deschamps *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) et *Coulisses* dans le courant du mois de mai⁹⁴. C'est peut-être à cette époque que Henry Hill acquiert *Salle de danse* (fig. 40), qui a pu être également envoyé de nouveau outre-Manche. *Coulisses* sera vendu à James Staats Forbes de Londres, mais *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) ne trouvera pas preneur et le tableau sera retourné à l'artiste⁹⁵.

Au printemps 1876, Henry Hill détient déjà six scènes de danse de Degas⁹⁶ et, étrangement, il se décide à acquérir une septième œuvre, bien différente des autres : *Dans un Café* (fig. 56). Prévu pour la 2^e *exposition de peinture*, non listé dans le catalogue de la *Twelfth Exhibition*, ce tableau de format relativement important a été achevé après la clôture de la manifestation parisienne. N'ayant pas la possibilité de le vendre à Paris⁹⁷, Degas s'est résolu à l'envoyer à Londres. Henry Hill se laisse alors convaincre de faire l'acquisition de *Dans un Café* et il est suffisamment satisfait de l'œuvre pour la prêter à la *Third Annual Winter Exhibition of Modern Pictures* de Brighton en septembre 1876, avec *Preliminary Steps*. Cette œuvre importante est vendue à un prix relativement élevé, que Thomas Bayer a estimé à 4000 francs, sur lequel Degas a pu percevoir 3000 francs et le chercheur a évalué le revenu tiré de toutes les ventes londoniennes en 1876 à 12000 francs⁹⁸. Cette somme peut apparaître substantielle au vu du train

93 Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 321.

94 Lettre d'E. Degas à C. Deschamps, [Paris], 15 mai [1876], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 210; lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, [Paris], jeudi 1^{er} juin [1876], *ibid.*, p. 211-212.

95 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, Naples, 16 juin 1876, *ibid.*, p. 213-214; lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, [Naples, fin juin 1876], *ibid.*, p. 214.

96 Il a sans doute acquis une première toile de Degas à la fin de l'année 1874 car il détient *Scène de Ballet* (fig. 21), montrée à la *Ninth Exhibition of the Society of French Artists* (PICKVANCE 1963, p. 265). En 1876, il acquiert les quatre toiles listées dans le catalogue de l'exposition organisée par Deschamps et, peut-être à la même époque, *Salle de danse*.

97 Degas tente néanmoins de placer ses œuvres à l'Exposition d'œuvres modernes organisée par le marchand Frédéric Reitlinger en juin dans sa galerie située au 1 rue de Navarin : un article anonyme signale que « Degas, un impressionniste, a une jeune femme » dans cette exposition (N. s., « Informations », *Le Bien public*, 21 juin 1876, p. 3).

98 T. H. BAYER, « Degas and the English Connection 1872-1876 », *op. cit.*, p. 37. Ce revenu est tiré de la vente des œuvres listées dans le catalogue de l'exposition londonienne (7000 francs), de *Dans un Café* (3000 francs) et de *Salle de danse*.

de vie bourgeois évalué à 15 000-20 000 francs⁹⁹ mais, sans fortune familiale¹⁰⁰, Degas doit désormais gagner sa vie et contribuer à rembourser le prêt souscrit auprès de la banque d'Anvers.

À la lecture de ce récit, la situation de Degas lors de la 2^e *exposition de peinture* apparaît plus clairement : non seulement le peintre ne parvient pas à y montrer l'intégralité de ses recherches les plus récentes mais il ne peut participer à une telle aventure collective qu'en s'appuyant sur les ventes anglaises pour subvenir à ses besoins. En 1876, il se montre donc à Paris et vend à Londres. Son modèle économique s'appuie principalement sur l'exposition plus ou moins indépendante, excluant une production plus contrainte, comme le tableau de Salon ou des œuvres répondant à des commandes. Contrairement à Manet, il ne vise en effet pas le grand format, adapté aux cimaises du Salon.

Comme le montre la comparaison de son positionnement avec celui de Tissot, son modèle est toutefois limité. Pour exemple, Agnew a acquis *The Ball on Shipboard* (Tate Britain), exposé par Tissot à la Royal Academy en 1874, pour 1400 livres (soit 35 000 francs) alors que *Preliminary Steps* est, semble-t-il, vendu 166 guinées (soit 4200 francs)¹⁰¹. Thomas Bayer a donc conclu à un échec de Degas sur le marché londonien, ce qui est logique si l'on ne considère que l'aspect économique. Le modèle de Tissot a cependant une contrepartie à la fois productive et esthétique : œuvrant pour des marchands et des mécènes, il est capable de peindre plusieurs grands formats très finis par an et de s'adapter aux goûts des collectionneurs anglais. Son succès repose sur de grandes peintures de mœurs, teintées de romanesque, réalisées dans un faire méticuleux et raffiné, reflétant la vie mondaine londonienne¹⁰². N'ayant pas l'ambition d'un art expérimental, Tissot est soumis aux aléas de la commande et de la réception et il évolue dans un cadre qui n'autorise pas toutes les libertés. Il en a fait l'amère expérience en 1875 lorsqu'il s'est vu refuser par le jury de la Royal Academy deux de ses œuvres, refus qui a provoqué l'éloignement de son grand marchand

99 Lucien MARCH, « Influence des variations des prix sur le mouvement des dépenses ménagères à Paris », *Journal de la Société statistique de Paris*, 1910, p. 139. L'auteur évalue à 20 000 francs le budget d'une famille bourgeoise de neuf personnes, ayant deux domestiques, à la fin du XIX^e siècle.

100 La Société A. de Gas et Compagnie a été dissoute le 27 novembre 1875 (Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 324).

101 T. H. BAYER, « Degas and the English Connection 1872-1876 », *op. cit.*, p. 60-61.

102 Marine KISIEL, « Opifex mundi. James Tissot en fabricant d'images », dans cat. exp. *James Tissot. L'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay, RMN, 2019, p. 111-125.

Agnew. La réussite de Tissot est donc conditionnée par de fortes contraintes auxquelles Degas ou Manet n'ont pas été nécessairement confrontés.

En fait, Manet n'a pas pris en considération le goût des collectionneurs anglais au moment où il a décidé d'exposer *Argenteuil* à Londres et privilégié un tableau novateur, librement élaboré sur le format associé à la peinture d'histoire. Degas a réussi quant à lui à s'adapter au marché anglais, ce qui lui a assuré la vente de six œuvres. Toutefois, travaillant lentement et n'ayant pas, selon De Nittis, « l'agilité de la main¹⁰³ », il n'est parvenu à peindre ses tableaux qu'au prix d'un effort important qui ne lui a pas permis de montrer ses dernières recherches à Paris. Par ailleurs, il n'a pas achevé à temps *Dans un Café* pour la 2^e exposition de peinture. C'est pourquoi ce manifeste réaliste n'est visible en 1876 ni à Londres ni à Paris.

Un manifeste invisible : *Dans un Café*

Comment William Rossetti aurait-il appréhendé *Dans un Café* si le tableau avait été montré publiquement à Londres en 1876? Il aurait peut-être vu dans cette toile un exemple de « réalisme brutal ». À l'instar d'*Argenteuil* de Manet, *Dans un Café* place en effet le spectateur face à une femme et à un homme qui auraient probablement été perçus comme vulgaires : assis dans un café inspiré par celui de la Nouvelle Athènes, ces deux personnages chapeautés semblent chacun murés dans un isolement silencieux, le regard vide, les traits affaissés, l'air accablé. Fumant la pipe, l'homme boit du mazagran, un café noir froid avec de l'eau de Seltz, généralement servi comme remède à la gueule de bois¹⁰⁴. Presque au centre de la toile, un verre d'absinthe vient parfaire l'environnement de ces physionomies défaits. Bien différentes de la grâce triviale des danseuses de l'Opéra, ces deux figures nous projettent dans un monde terne et lugubre sur les boulevards parisiens, loin du colorisme heureux d'*Argenteuil* de Manet ou de *La Promenade* de Monet (fig. 34). Degas y poursuit sa fabrique d'intérieurs¹⁰⁵ qui enveloppent les liens indicibles entre deux personnages dans un temps suspendu. Si l'artiste n'a sans doute pas donné à son œuvre le retentissement social qu'elle aura par la suite, il a tout de même peint une buveuse décatie,

103 Giuseppe De NITTIS, « Corrispondenze. Londra », *Il Giornale artistico* [Florence], 1^{er} juillet 1874, p. 25-26.

104 Robert L. HERBERT, *L'impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 72.

105 Jane MUNRO, « Painting in focus At the café », dans Jane Munro (dir.), cat. exp. *Degas. A Passion for perfection*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, New Haven, Londres, Yale University Press, 2017, p. 138-157.

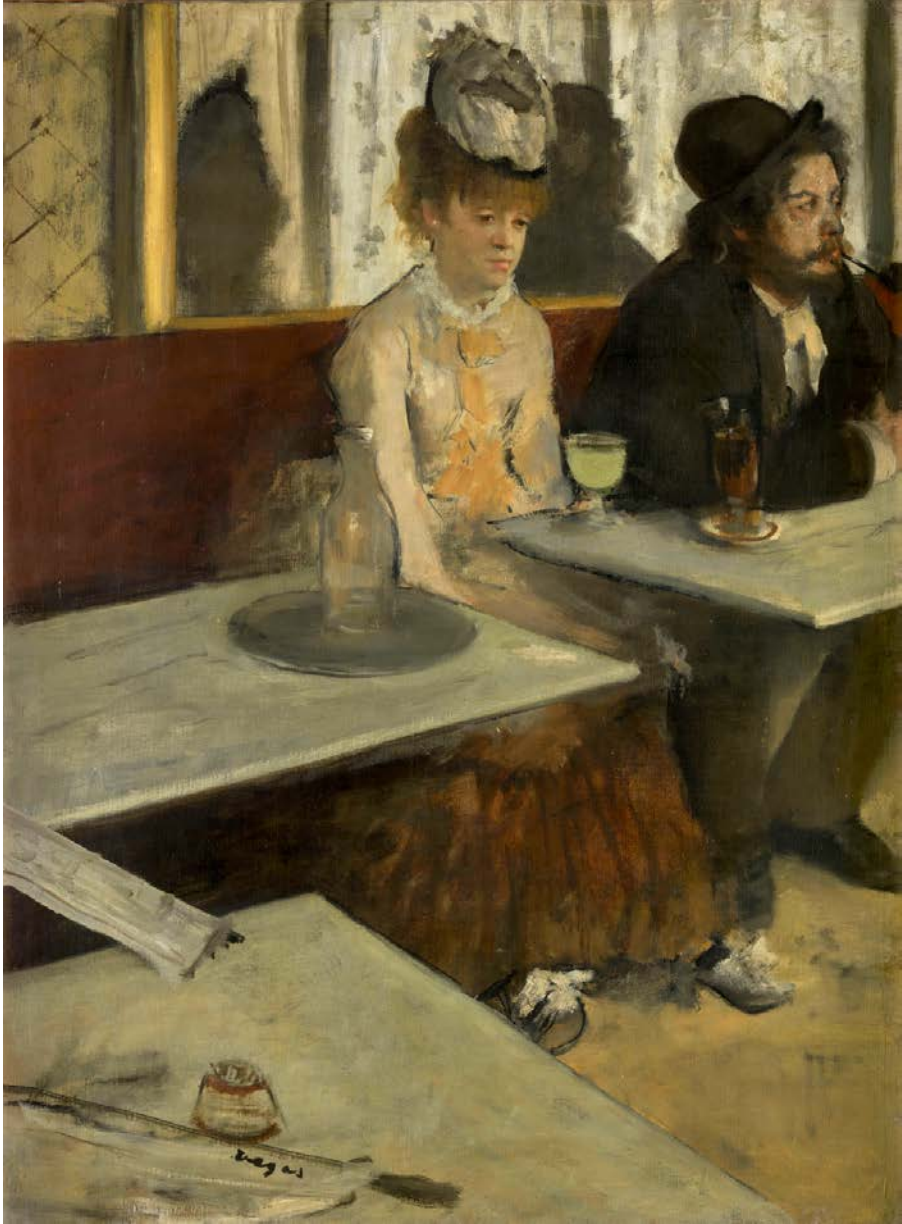


Fig. 56 - Edgar Degas, *Dans un Café*, dit aussi *L'Absinthe*, [1875-1876], huile sur toile, 92 x 68,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

attablée dans l'espace public d'un café à une époque où les femmes respectables ne s'aventureraient pas dans de tels lieux. Peut-être prostituée ou du moins marginale, cette figure renvoie au monde interlope des boulevards et à son lot de misères et de désespoir.

Pour élaborer ce tableau, Degas a fait poser la comédienne Ellen Andrée et son ami Marcellin Desboutin. À la même époque, Manet les a également pris pour modèles pour deux œuvres à la croisée du portrait et du type, *La Parisienne* (Stockholm) et *L'Artiste* (fig. 58) mais il leur a conféré une dignité et une élégance qui contrastent avec la transformation opérée par Degas. Situé dans un lieu emblématique du groupe des Batignolles, *Dans un Café* renvoie implicitement à un dialogue plastique, qui relie Degas et Manet, à un moment important de leurs carrières. L'un explore les potentialités d'une peinture coloriste et pleinairiste – tout en étant plus proche de la peinture ancienne dans ses portraits – tandis que l'autre aborde l'art par le dessin dans la lumière tamisée d'un intérieur enfumé. Inspiré par ses vues de Venise, Manet capte dans *Argenteuil* l'enveloppe lumineuse d'un paysage ouvrant sur la ville alors que Degas se dispense de la couleur pour rendre l'atmosphère glauque d'un café, abri de quelques déshérités. Pour agrandir l'espace, il a peint en silhouette les ombres des deux personnages, reflétées par le vaste miroir sur lequel on devine une fenêtre obstruée par des rideaux. Et c'est bien là ce qui sépare leurs deux visions : l'un voit le renouvellement des valeurs du réalisme dans le plein air ou l'art des musées alors que l'autre campe sur sa foi de dessinateur. Mais ce n'est peut-être pas aussi simple : par son aspect esquissé et ses quelques parties inachevées, *Dans un Café* se situe aux antipodes des surfaces très travaillées de *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans) et de *Preliminary Steps*. En ce sens, l'artiste tire également parti du style abrégé de ses camarades d'exposition pour s'épargner le long labeur d'un tableau fini. La radiographie de l'œuvre a révélé que le visage d'Ellen Andrée était à l'origine défini avec une plus grande précision¹⁰⁶. Seulement rehaussé de bruns et de jaune, le tableau est dominé par un travail sur le noir, le blanc et les demi-teintes qui renvoie à la phase préliminaire d'une méthode traditionnelle : sur la toile préparée, les peintres anciens commençaient par reporter les grandes lignes du dessin et indiquer les seules valeurs. Perçue comme décorative, la couleur ne venait orner l'œuvre qu'en dernier lieu¹⁰⁷ et, en ce sens, elle n'était pas indispensable.

Comme à l'accoutumée, Degas a réalisé cette œuvre fictionnelle avec des bribes autobiographiques et le terreau de son immense culture artistique, en s'appuyant sur ses recherches relatives à la mise en cadre et aux expressions physiognomiques. Les « reflets sur les tables de marbre, dans le miroir, sur la

106 Michael PANTAZZI, Notice sur *Dans un café*, dit aussi *L'absinthe*, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 288.

107 Jane MUNRO, « Painting in focus At the café », *op. cit.*, p. 139-142.

carafe, le jeu subtil du verre de vin rapproché de la coupe où l'absinthe est presque mate, y jouent un rôle important. Mais l'œuvre perdrait toute signification, n'était l'extraordinaire mise en page, qui enferme les protagonistes et les projette dans l'angle¹⁰⁸ », a écrit Eugénie de Keyser. Robert de La Sizeranne a également insisté sur la composition centrifuge de Degas, qui relègue sur les bords des personnages devenus prisonniers dans un espace découpé¹⁰⁹. La mise en cadre décentrée, les troncatures – l'homme est coupé au niveau de sa main et de sa pipe –, le vide du premier plan et la perspective japonisante donnent en effet l'impression d'un instant saisi sur le vif par un témoin assis à une table voisine. Et, comme une affirmation, la signature ostensible surgit au premier plan, sur l'une des tables, à l'image de celle d'un écrivain sur un manuscrit. Ainsi que l'a noté Victor Stoichita, chez Degas, l'instance auctoriale est « cachée » même si sa présence invisible est suggérée en hors champ. Sa position est celle du voyeur : il voit sans être vu, observe sans être observé, peint ou dessine sans s'impliquer dans l'espace de ses images. D'où ces signatures sur les bords, sur des seuils imaginaires. À l'inverse, il y a presque toujours un contact optique entre l'un des personnages et le spectateur dans les œuvres de Manet¹¹⁰, contact qui est amplifié dans *Argenteuil* par le cadrage serré sur les figures peintes en grandeur naturelle.

Leurs références sont également différenciées car Manet a observé les maîtres espagnols et hollandais puis la peinture de Monet, alors que Degas a notamment puisé son inspiration dans les images sociales de Daumier. Mais tous deux croient dans les potentialités des sujets réalistes : l'un a volontairement peint la vulgarité alors attachée aux scènes de rencontre sur les bords de la Seine et l'autre a évoqué les mœurs de la population interlope des cafés. Dans *Argenteuil*, la jeune femme tient un bouquet de coquelicots et de marguerites qui n'a pas la même charge symbolique que le verre d'alcool placé au centre de *Dans un Café*. Ce bouquet inoffensif peut toutefois rappeler ceux des *Demoiselles des bords de la Seine* de Courbet (1857) et celui que tient fièrement *Olympia*. Cette composante sociale et licencieuse, qui n'existe pas dans la peinture d'un Monet ou d'un Renoir, fait plutôt écho aux romans des Goncourt ou de Zola.

Si le tableau de Degas avait été exposé publiquement à Londres en 1876, il aurait donc probablement déclenché une polémique semblable à celle suscitée

108 Eugénie DE KEYSER, *Degas. Réalité et métaphore*, op. cit., p. 38.

109 Robert de LA SIZERANNE, « Degas et l'impressionnisme », op. cit., p. 45.

110 Victor STOICHITA, *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Clamecy, Hazan, 2015, p. 84-85.

par *Argenteuil*. Mais l'histoire de *Dans un Café* est longtemps restée privée : invisible tant à Paris qu'à Londres, le tableau n'est montré dans un espace public qu'à Brighton en septembre 1876, avant d'être véritablement révélé lors de la vente de la collection d'Henry Hill en 1889, puis de son exposition aux Grafton Gallery en 1893. Ronald Pickvance et Kimberly Morse-Jones relatent et analysent le scandale qui en résultera : le sujet du tableau déclenchera une polémique, provoquant un séisme dans la critique anglaise entre ceux qui y verront la dégénérescence de la société et ceux qui priseront l'originalité du travail plastique¹¹¹.

Si l'œuvre avait figuré à la 2^e *exposition de peinture* en 1876, elle aurait également orienté les critiques vers des appréciations moins indulgentes à l'égard de Degas. Duranty l'aurait peut-être abordée comme l'un des manifestes de *La Nouvelle Peinture* : la mise en page, la dissection corporelle de l'hébétude (épaules tombantes, corps affaissé, vulgarité des pieds écartés de la femme), la tenue négligée de l'homme (cravate mal nouée sur un habit ouvert), l'harmonie entre les personnages et leur environnement correspondent aux *desiderata* de l'écrivain. Mais il n'est pas certain que Duranty en aurait apprécié le sujet, alors qu'il appelait de ses vœux une peinture « abordant de vastes séries » « où les personnages se varieraient dans leurs fonctions propres, et se rapprocheraient dans les scènes communes à tous¹¹² ». Avec *Blanchisseuses* et *Coulisses*, *Dans un Café* s'impose pourtant comme l'un des tableaux les plus ambitieux peints par Degas dans les années 1875-1876 et, réunis à Paris, ces trois grands formats auraient pu illustrer ses dernières recherches. *Dans un Café* était d'ailleurs suffisamment important aux yeux de l'artiste pour que ce dernier choisisse de le reproduire dans la revue *Zigzags à la plume*¹¹³ (fig. 99). Il faudra cependant attendre l'exposition *Degas* à la galerie Georges Petit en 1924 pour que l'œuvre soit exposée dans la capitale française.

Visibilité et dualité de Manet à Paris

En revanche, Manet est bien visible sur la scène artistique parisienne au printemps 1876. Au moment même de l'ouverture de la 2^e *exposition de peinture*, la nouvelle

111 Ronald PICKVANCE, « L'Absinthe in England », *Apollo*, mai 1963, p. 395-396; Kimberly MORSE-JONES, « The "Philistine" and the New Art Critic : A new perspective on the debate about Degas's "L'Absinthe" of 1893 », *The British Art Journal*, automne 2008, p. 50-61.

112 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 31.

113 Z., « Souvenirs de l'Exposition des Réalistes », *Zigzags à la plume*, 28 mai 1876, p. 13.

s'est diffusée comme une traînée de poudre : le jury du Salon avait refusé les deux grands tableaux qu'il présentait, *Le Linge* (fig. 57) et *L'Artiste* (fig. 58). Dès le 5 avril, Aurélien Scholl s'exclame : « Le peintre Manet a eu, avec sa «femme blanchissant des langes», un succès inespéré; car, encore un peu, et le turbulent artiste allait passer à l'état de vieux classique, à force de voir sa peinture acceptée sans discussion; il vient d'être refusé haut la main¹¹⁴! » Le bruit de ces refus parvient aux oreilles des critiques qui commentent la 2^e *exposition de peinture* et plusieurs d'entre eux font allusion à cet événement qui ramène l'attention sur Manet. Ce dernier a alors impérieusement besoin de cette attention puisqu'il est toujours menacé dans son statut de figure dominante et apparaît aux yeux de certains comme un maître « dépassé » par ses « disciples¹¹⁵ ». Alfred de Lostalot s'en fait l'écho dans un article paru peu avant l'annonce des refus :

« Venons-en tout de suite aux gros mots : M. Manet est le chef avoué et reconnu de cette petite tribu fantaisiste. [...] le meilleur de son talent lui vient du mépris absolu que lui inspire la convention, de la foi profonde qu'il a en lui, et de l'ardeur avec laquelle il poursuit ce qu'il croit être la vérité. Si sa main le trahit le plus souvent et se refuse à donner une forme aimable à sa pensée, il n'en est pas moins vrai que cette pensée est généreuse : comme telle on peut prédire qu'elle sera féconde. La religion nouvelle trouvera des apôtres plus éloquents pour la faire prévaloir¹¹⁶. »

La concurrence entre les peintres est alors vive, comme l'écrit assez explicitement Fantin-Latour à son ami Otto Scholderer le 26 juin :

« Je croyais vous avoir dit que l'on a refusé Manet au Salon sans raison, peut-être le très inachevé et aussi le bruit qu'ont fait les Monet, Pizarro [Pissarro] etc. ... à une exposition chez Durand Ruel. Vous ne sauriez croire quel bruit cela a fait ces barbouillages! Manet est vieilli, ce n'est plus lui qui est le plus drôle et dans tout cela, il a montré il me semble peu, trop peu de jugement, il les a patronnés, vantés, c'était absurde. Il a voulu avoir une école et les autres l'ont jeté tout de suite par-dessus le bord¹¹⁷. »

114 Le Sphinx [Aurélien SCHOLL?], « Échos de Paris », *L'Événement*, 5 avril 1876, p. 2.

115 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 350.

116 A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition des "impressionnistes" », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3.

117 Lettre d'H. Fantin-Latour à O. Scholderer, [Paris], 26 juin 1876, dans *Corres. FANTIN-LATOUR, SCHOLDERER*, ARNOUX éd. 2014.

Armand Silvestre suggère également que les refus ont pu être causés par la 2^e exposition de peinture¹¹⁸. Il n'en demeure pas moins que, pour de nombreux critiques, le jury du Salon a outrepassé ses droits alors que le public devrait être seul juge. Certains d'entre eux insistent d'ailleurs sur l'incohérence de ce jury qui a accepté les œuvres de Manet depuis 1865 et refuse soudainement deux tableaux pourtant moins audacieux¹¹⁹.

L'artiste n'opte alors ni pour une participation tardive à la 2^e exposition de peinture ni pour l'envoi de ses deux tableaux à l'*Exposition libre des Œuvres d'art refusées au Salon de 1876*, qui s'ouvre le 15 mai chez Durand-Ruel. À l'instar d'Éva Gonzalès, qui a présenté en 1874 dans son atelier son tableau *Une Loge aux Italiens*, refusé au Salon¹²⁰, il choisit plutôt la sécession : Manet décide d'organiser une courte exposition personnelle dans son atelier au 4 rue Saint-Petersbourg entre le 15 avril et le 1^{er} mai 1876. Orchestrant une véritable campagne de presse, Manet lance des invitations avec cette devise : « Faire vrai, laisser dire¹²¹ ». Dans les faits, l'exposition a la dimension d'une petite rétrospective car le peintre a savamment accroché sur les murs de son atelier *Olympia*, *Le balcon*, *l'Exécution de Maximilien*, les *Courses à Longchamp* ou *Argenteuil*, derrière les deux tableaux refusés placés sur des chevalets, ce qui amène un chroniqueur du *Charivari* à écrire qu'il s'est constitué « son petit Panthéon en chambre¹²² ».

Cette stratégie de distinction se révèle particulièrement efficace à Paris au moment où Manet subit un échec à Londres. Les critiques qui ont commenté la 2^e exposition de peinture se rendent au 4 rue Saint-Petersbourg et une trentaine de comptes rendus paraissent sur cette exposition inédite. Grâce à cette couverture médiatique, cette exposition devient un événement qui donne soudainement à

118 « Il s'agit donc incontestablement d'un procès de tendance, et M. Manet expie le bruit qui se fait autour de la petite école des intransigeants, dont on le considère le chef, – ce qui d'ailleurs n'est pas tout à fait exact, sa manière étant essentiellement personnelle. » (A. SILVESTRE, « Les deux tableaux de M. Manet », *L'Opinion nationale*, 23 avril 1876, p. 3).

119 E. PORCHERON, « L'Exposition de Monsieur Manet », *Le Soleil*, 20 avril 1876, p. 3; Jules Noriac [Claude Antoine Jules CAYRON], « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22 avril 1876, p. 2-3; A. SILVESTRE, « Les deux tableaux de M. Manet », *L'Opinion nationale*, 23 avril 1876, p. 3; Alex POTHEY, « Chronique », *La Presse*, 25 avril 1876, p. 3; Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « L'exposition de M. Manet », *Le Soir*, 30 avril 1876, p. 2.

120 Jeane GOUJARD, *Les expositions particulières à Paris de 1872 à 1883 : vers une nouvelle (re)présentation et perception des artistes*, mémoire de master 2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2024, p. 46.

121 Carton d'invitation envoyé par Manet à Stéphane Mallarmé, reproduit dans Juliet Wilson-Bareau, *Manet raconté par lui-même*, Paris, Éditions Atlas, 1991, p. 177.

122 Jean RALPH, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 17 avril 1876, p. 2.

Manet une stature inaccoutumée. Le public se rend également nombreux dans l'atelier du peintre banni par le jury du Salon, d'autant plus que l'exposition est gratuite.

Éric Darragon a insisté sur l'importance de la mise en scène de la vie tant professionnelle que personnelle de Manet : alors que *Manette Salomon* des Goncourt vient d'être réédité, il s'agit de ne ressembler ni à Anatole, ni à Coriolis¹²³. Aussi maints critiques sont-ils surpris de découvrir un atelier presque luxueux, loin des images attachées à la bohème artistique, et un peintre qui a l'allure d'un charmant bourgeois menant une vie de famille tranquille et respectable¹²⁴. Cette mise en scène de soi commence à être l'une des stratégies des célébrités de l'époque. Ainsi, cette même année, Georges Clairin peint un éblouissant portrait de Sarah Bernhardt dans l'atelier-salon de l'hôtel particulier qu'elle s'est fait construire dans la plaine Monceau¹²⁵. À cette époque, ce brouillage de la frontière entre les sphères publique et privée n'allait pas encore de soi et Manet dut solliciter une autorisation officielle pour organiser son exposition. Les comptes rendus de l'événement ressemblent moins au genre de la visite d'atelier, tel qu'il a émergé à la période romantique, qu'à l'évocation de l'atelier comme portrait, comme le fera plus tard Edmond de Goncourt dans *La Maison d'un artiste* (1881).

Disposés sur des chevalets, protégés par une grosse corde, les tableaux refusés trônent en bonne place, devant une fenêtre. De nombreux critiques affichent leur préférence pour *L'Artiste* (fig. 58), qui évoque l'art des années soixante avec un fond neutre et des tons monochromes. Manet y a portraituré son ami Marcellin Desboutin en pied, coiffé d'un chapeau de piffarero, bourrant sa pipe de tabac ; derrière lui, un grand lévrier « que Vélasquez n'eût pas renié¹²⁶ », boit, éclairé par une lumière dorée. Jugée d'une grande ressemblance, cette effigie d'artiste fait le lien avec la 2^e *exposition de peinture* durant laquelle Desboutin expose un important ensemble de peintures et de pointes sèches. Elle renvoie aussi à ce qui différencie Manet de Degas : si ce dernier a également pris le peintre-graveur comme modèle pour *Dans un Café*, il a inséré sa physionomie bohème dans un cadre fictionnel et nourri d'une implicite narration. En revanche, Manet ennoblit la figure de Desboutin qui regarde frontalement le spectateur, ce qui lui donne une présence surprenante et bien réelle. Avec cette œuvre réaliste,

123 Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle bibliographie*, op. cit., p. 262-266.

124 Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 13 mai 1876, p. 2-3.

125 Conservé à Paris, Musée du Petit Palais.

126 A. SILVESTRE, « Les deux tableaux de M. Manet », *L'Opinion nationale*, 23 avril 1876, p. 3.



Fig. 57 - Édouard Manet, *Le Linge*, 1875, huile sur toile, 145 x 115 cm. Philadelphie, Fondation Barnes.

il dissipe également le préjugé attaché à l'image du refusé. Souvent dénommé « Blanchisseuse » ou « Blanchisseuses », *Le Linge* (fig. 57) renvoie à une autre manière de Manet, celle qu'il a développée depuis 1874, sous l'impulsion de Monet. Devant une telle œuvre, maints critiques avouent leur impression mitigée, voire hostile, notamment face à ces couleurs vives, distribuées par taches. Si,



Fig. 58 - Édouard Manet, *L'artiste - Portrait de Marcellin Desbouts*, 1875, huile sur toile, 192 x 128 cm, Sao Paulo, Museu de Arte.

pour Burty, cette blanchisseuse n'a « rien de bien révolutionnaire » et est « mise comme une petite bourgeoise des villas des environs de Paris¹²⁷ », d'autres imaginent des personnages plus marginaux. Il n'en demeure pas moins que la jeune mère et son enfant paraissent bien inoffensifs par rapport aux *Blanchisseuses* de Degas (fig. 38), qui choquent une partie des visiteurs de la 2^e *exposition de peintures*. Manet y saisit plutôt les sentiments rassurants de la maternité par un beau jour d'été¹²⁸. Alors qu'il a travaillé dans la pleine lumière du jardinet d'Alphonse Hirsch, il présente son tableau le plus chargé des valeurs « pures » de l'impressionnisme¹²⁹. Avec ces deux grandes toiles, il affiche la dualité de son art qui réunit le réalisme des décennies antérieures et sa reformulation récente.

En avril 1876, Manet remporte un triomphe inédit. Devenu une victime du jury du Salon, voire un « martyr¹³⁰ », il est « l'homme populaire du moment¹³¹ » et le Tout Paris des arts et des lettres défile dans son atelier. Une foule de curieux envahit aussi la rue calme de Saint-Pétersbourg, à tel point que près de quatre cents visiteurs viennent chaque jour découvrir les fameux refus du jury¹³². Adrien Marx résume assez bien ce complet renversement de situation :

« Le nom de Manet est dans toutes les bouches. L'échec de ses tableaux devant le jury d'admission en a fait un persécuté et la foule est tout près de lui trouver enfin du talent. Notre devoir est de faire pénétrer le public chez l'artiste dont le monde artistique s'occupe en ce moment. [...] Manet, le peintre réaliste, travaille dans un cadre réellement agréable : très joli, coquet, luxueux même [...] Pour un réaliste, M. Manet a fait une faute en enlevant à son atelier le caractère négligé, fantaisiste, qui semble inhérent aux milieux artistiques. Avec un peu d'imagination, on pourrait se croire en effet dans une salle du Louvre¹³³. »

Même les critiques les plus hostiles à la novation se montrent plus cléments, à l'instar d'Albert Wolff ou d'Émile Porcheron¹³⁴. Fondée sur la suppression de

127 N. s. [Ph. BURTY], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1876, p. 2.

128 Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle bibliographie, op. cit.*, p. 252.

129 *Ibid.*, p. 253.

130 Jules Noriac [Claude Antoine Jules CAYRON], « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22 avril 1876, p. 2-3; Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « L'exposition de M. Manet », *Le Soir*, 30 avril 1876, p. 2.

131 N. s., « La Journée à Paris. M. Manet chez lui », *L'Événement*, 20 avril 1876, p. 2.

132 Hassan, « L'Album de M. Manet », *L'Opinion nationale*, 29 avril 1876, p. 5.

133 J. de Paris [Adrien MARX], « Nouvelles diverses », *Le Figaro*, 19 avril 1876, p. 2.

134 Albert WOLFF, « Le calendrier parisien », *Le Figaro*, lundi mardi 17-18 avril 1876, p. 1; E. PORCHERON, « L'Exposition de Monsieur Manet », *Le Soleil*, 20 avril 1876, p. 3.

tout intermédiaire, qu'il soit institutionnel ou marchand, tout en requérant la médiatisation et la médiation de la critique, cette exposition particulière se révèle un succès éclatant. Sur le plan économique, il s'agit avant tout d'une opération de communication car Manet a engagé des frais – un sergent de ville garde les tableaux – et il ne parvient pas à vendre ses œuvres. Selon toute probabilité, Hubert Debrousse acquiert toutefois *L'Artiste* peu après son exposition en 1876. Cette sorte de plébiscite confirme le capital symbolique dont est doté Manet dans une société de plus en plus médiatique. Charles Albert d'Arnoux évoque d'ailleurs explicitement ce statut :

« À tort ou à raison, le nom de Manet est un nom. [...] Qu'importe le genre de plaisir que trouve le public à voir les œuvres de M. Manet! il y trouve à coup sûr une satisfaction d'un ordre quelconque. Et je suis persuadé que bien des visiteurs se retireront désappointés en se disant : Cette année, à l'Exposition, il n'y a point de Manet! Pourquoi donc? [...] »

En tous cas, autour de ses toiles, ou bien on rit, ou bien on discute avec ardeur. Elles ne passent point inaperçues : on ne saurait en dire autant de bien d'autres¹³⁵. »

Dans son compte rendu, d'Arnoux a rapporté l'échange qu'il avait eu avec un membre du jury du Salon lors de sa visite de l'atelier de Manet. L'un des passages mérite d'être reproduit car il est l'indice d'un basculement. Le membre du jury déclare en effet :

« S'il n'y avait que lui [Manet] engagé dans la question, nous passerions encore; mais ce qui est fâcheux, c'est que certains jeunes trouvent cette manière de procéder plus facile, plus expéditive, que cela exige moins de travail et que l'on s'y fait une notoriété plus vite et à moins de frais, et puis qu'on n'est pas forcé d'étudier avec soin. [...] »

Voyez-vous dans quelque temps notre école française, une des gloires inattaquables du pays, représentée dans une dizaine d'années par une série de tableaux comme le *Linge*, les *Canotiers*, le *Déjeuner*, le portrait de M. Desboutin, etc., etc.¹³⁶? »

Résonnant avec la mélancolie anxieuse de Fromentin dans ses *Maîtres d'autrefois*¹³⁷, l'inquiétude exprimée par ce membre du jury témoigne du renversement

135 Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « L'exposition de M. Manet », *Le Soir*, 30 avril 1876, p. 2.

136 *Ibid.*

137 Eugène FROMENTIN, « Les Maîtres d'autrefois. IV », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1876, p. 796-797.

des valeurs à l'œuvre en 1876. Acculé, le camp des partisans des méthodes traditionnelles se raidit désormais devant l'influence de cette nouvelle manière en peinture, qui semble exiger moins de travail et assure une « notoriété » rapide. Dans une formule humoristique et lapidaire, Amédée de Noé, qui signe Cham, a d'ailleurs glissé ce commentaire spirituel sur le registre destiné aux visiteurs de l'exposition de la rue Saint-Pétersbourg : « M. Manet a toujours marqué son linge; il n'a jamais démarqué celui des autres : grande qualité en ces temps-ci¹³⁸ ».

Au regard de cette flatteuse réception, la 2^e *exposition de peinture* apparaît comme plus controversée et Manet capte à son profit les novations de ses pseudo disciples, en leur donnant la respectabilité du grand format. Incarnant désormais « l'innovation¹³⁹ » et sa normalisation progressive, Manet reprend son statut de chef d'école, avec la double identité de bourgeois et d'artiste. Son exposition particulière modifie le paysage de l'art indépendant et rebat les cartes. Elle projette surtout les artistes dans un régime médiatique avec lequel il faut désormais jouer. Entré sur la scène artistique par le bruit du scandale, Manet poursuit son désir de gloriole de manière tapageuse¹⁴⁰ et incite le pudique Degas à une posture plus individualiste. Si, au premier abord, les refus du jury avaient pu donner raison à ce dernier, l'exposition dans l'atelier prouve le bien-fondé de « montrer » et de « trancher la question avec le public¹⁴¹ ».

Mallarmé entre les arts : les impressionnistes et Manet

Sur le terrain des idées, les comptes rendus de l'exposition de Manet n'ont cependant pas apporté une réflexion de l'ampleur de celle de Duranty sur la « nouvelle peinture ». La majeure partie de la prose critique sur l'artiste a été enfouie dans les pages d'innombrables périodiques et seuls quelques volumes conservent des analyses plus élaborées sur son art si original, à l'instar de la brochure publiée en 1867 par Zola à l'occasion de son exposition particulière¹⁴², brochure qui est d'ailleurs largement citée par Duranty dans son essai de 1876. Et si ce dernier y présente Manet comme un chef d'école, cette appréciation n'est pas dénuée d'une certaine réserve :

138 Cité dans ADRIANI, « Courrier », *Moniteur des arts*, 28 avril 1876, p. 1. The Morgan Library & Museum conserve le livre d'or et l'album de coupures de presse liés à l'événement.

139 Junius [Louis de FOURCAUD], « M. Édouard Manet », *Le Gaulois*, 25 avril 1876, p. 1.

140 Éric DARRAGON, « Degas sans Manet », dans *Degas inédit, op. cit.*, p. 90, 92.

141 N. s. [Édouard MANET], « Motifs d'une exposition particulière », dans *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, p. 5, 6.

142 Émile ZOLA, *Éd. Manet. Étude biographique et critique, op. cit.*

« Au Salon des refusés de 1863, apparurent, hardis et convaincus, des chercheurs. [...] Un autre, enfin, a multiplié les affirmations les plus audacieuses, a soutenu la lutte la plus acharnée, a ouvert non plus seulement un jour, mais des fenêtres toutes grandes, mais des brèches, sur le *plein air* et le *vrai soleil*, a pris la tête du mouvement et a maintes fois livré au public, avec une candeur et un courage qui le rapprochent des hommes de génie, les œuvres les plus neuves, les plus entachées de défauts, les mieux *ceinturées* de qualités, œuvres pleines d'ampleur et d'accent, criant à part de toutes les autres, et où l'expression la plus forte heurte nécessairement les hésitations d'un sentiment qui, presque entièrement neuf, n'a pas encore tous ses moyens de prendre corps et réalisation¹⁴³. »

À en croire Rivière, ce jugement aurait suscité le mécontentement du peintre¹⁴⁴. Après le triomphe parisien mais également l'échec londonien, il manque à cette époque un grand texte susceptible de conforter la position symbolique de Manet face à ses prétendus disciples. Or, l'architecte et journaliste George T. Robinson, directeur de *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, commande au jeune Stéphane Mallarmé une étude sur l'art français contemporain¹⁴⁵ et, moyennant une rétribution, le poète rédige un article sur « The Impressionists and Édouard Manet¹⁴⁶ », qui paraît en septembre 1876. Comme les manuscrits de Zola envoyés au *Messager de l'Europe*, le texte en français de Mallarmé n'a pas été retrouvé et nous ne le connaissons aujourd'hui qu'à travers sa traduction anglaise.

Cet article a été d'autant moins lu au XIX^e siècle qu'il sera traduit en français par Philippe Verdier presque cent ans après sa parution¹⁴⁷, traduction reprise par Bertrand Marchal pour l'édition des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade. Georges Rivière, pourtant si proluxe dans ses souvenirs, l'a d'ailleurs passé sous silence, tout comme Théodore Duret. Aussi notre intention n'est-elle

143 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 17. Duranty cite Fromentin en mentionnant « le plein air et le vrai soleil ».

144 « Si les exposants de 1876, chez Durand-Ruel, firent l'objet principal du manifeste de Degas signé Duranty, Manet dut y trouver aussi quelque allusion à sa technique. Cela ne lui fit pas plaisir, mais il ne s'en fâcha pas. » (RIVIÈRE 1935, p. 81).

145 Jean-Luc STEINMETZ, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 184.

146 Stéphane MALLARMÉ, « The Impressionists and Édouard Manet », *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 septembre 1876, p. 117-122, traduit en français dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), vol. II, op. cit., p. 444-471.

147 « Stéphane Mallarmé : « Les Impressionnistes et Édouard Manet », 1875-1876, par Philippe Verdier », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1975, p. 147-156.

pas de nous livrer à une exégèse de ce texte, qui n'accorde à Degas et à la 2^e *exposition de peinture* qu'une place marginale, mais la réflexion de Mallarmé, en dialogue avec Manet, éclaire les débats en cours. Destiné au lectorat anglais de la revue *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*¹⁴⁸, cet article a une forte dimension interdiscursive et constitue une réponse aux critiques formulées au printemps 1876 à Londres. Dans une sorte de retournement, il s'agit de montrer que Manet n'est pas un « aveugle » guidant d'autres aveugles et les menant à « l'abîme », comme l'a affirmé William Rossetti¹⁴⁹, mais au contraire un peintre éclairé et reconnu par le public, qui a influé sur les destinées d'un groupe de peintres révolutionnaires.

Pour Mallarmé, écrire sur Manet en 1876, c'est également se confronter aux modèles de Zola et de Duranty. Et c'est en poète qu'il livre son analyse orientée non pas vers une reformulation des principes réalistes mais vers leur dépassement. Comme l'a écrit Jean-Nicolas Illouz, il s'agit pour Mallarmé de rendre poésie et peinture solidaires d'une même « crise », qui touche au fondement même de l'art¹⁵⁰. Aux yeux du poète, Manet a œuvré à un changement de paradigme créatif, qui se caractérise par cinq points : la théorie du plein air, la perspective inspirée de l'art japonais contre la perspective albertienne, la nécessité du déconditionnement du regard et de l'impersonnalité, le choix des sujets et la logique de simplification¹⁵¹. Tout comme Zola et Duranty, Mallarmé appréhende sa peinture dans son rapport au modèle naturel : il s'agit non pas de l'imiter mais d'avoir le plaisir de recréer la nature « touche par touche », et de peindre la vérité profonde de la vie, au-delà des apparences. Sa démonstration est cependant originale : alors que Zola avait perçu le sujet « comme un prétexte à peindre¹⁵² », afin de défendre un artiste moqué par une foule qui ne discernait pas son travail plastique, Mallarmé met au contraire l'accent sur le choix des

148 Ce magazine, consacré aux arts et illustré de photographies, ne paraît que dix mois (janvier-31 octobre 1876).

149 W. M. ROSSETTI, « The Deschamps Gallery », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 416.

150 Jean-Nicolas ILOUZ, *Mallarmé entre les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 45. Un grand merci à Jean-Nicolas Illouz qui nous a offert son ouvrage précieux ; nous nous sommes aussi inspirée de son titre pour débiter cette section.

151 Bertrand MARCHAL, « Mallarmé critique d'art? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril 2011, p. 335 ; Jean-Nicolas ILOUZ, « Les impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 2016, p. 859-860 ; *id.*, *Mallarmé entre les arts*, *op. cit.*, p. 43-58.

152 Émile ZOLA, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, *op. cit.*, p. 33.

sujets¹⁵³ – « vrais, mais non immoraux » – et leur potentiel subversif, qui est une marque distinctive par rapport à la peinture plus formaliste des impressionnistes.

Pivot de son discours, la « théorie du plein air » est d'autant plus développée que le poète centre son analyse sur *Le Linge*, minorant la dimension dualiste de l'art de Manet, qui a aussi peint *L'Artiste*. Mallarmé a en effet suivi au plus près l'évolution de Manet dans les années 1874-1875, à partir de sa période de travail aux côtés de Monet puis son voyage à Venise en 1874 et sa longue élaboration d'*Argenteuil* et du *Linge*. Quelle est cette théorie ? « Esthétiquement, la réponse tient au simple fait que dans le seul plein air les carnations d'un modèle gardent leurs vraies qualités, étant presque également éclairées de tous les côtés. D'un autre point de vue, si on peint au demi-jour réel ou artificiel en usage dans les écoles, c'est ce trait-ci ou celui-là que la lumière frappe et auquel elle impose un relief excessif, donnant au peintre un moyen facile de n'arranger une figure qu'à sa fantaisie et de revenir aux styles d'autrefois », précise Mallarmé. Or, selon son interprétation, la « quête de vérité, spéciale aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire, telle qu'elle apparaît à des yeux justes et purs, doit les conduire à trouver dans l'air leur médium presque exclusif ou en tout cas à s'habituer à y travailler librement et sans contraintes : il y aurait au moins, dans le renouveau d'un tel médium, à défaut de plus, une incitation à une nouvelle manière de peindre¹⁵⁴ ». De ce fait, Mallarmé invalide les recherches sur la lumière artificielle¹⁵⁵ et, en définitive, l'art de Degas et la conception ingriste, telle qu'elle sera exposée par Bracquemond dans *Du dessin et de la couleur*¹⁵⁶. Pour le poète, il n'existe en effet ni coloristes ni dessinateurs mais un art vrai et impersonnel, qui ne saurait travailler qu'avec de l'air et de la couleur, entre surface et espace¹⁵⁷. Dans le dessein d'explicitier la volonté de Manet de tourner le dos aux recettes d'école, il condamne le rôle de la composition,

153 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), *op. cit.*, p. 449-450.

154 *Ibid.*, p. 456.

155 À ses yeux, « l'artiste aurait tort de la [la femme] représenter parmi les gloires artificielles de la bougie ou du gaz, car en ce temps, le seul objet de l'art serait la femme elle-même, mise en valeur par l'atmosphère immédiate, théâtrale et active, belle, mais absolument inartistique. Ces personnes [...] ont dû remarquer que de mystérieux processus dépouillent le noble fantôme du prestige artificiel projeté par les candélabres ou la rampe, avant qu'elle soit reçue, dans toute sa fraîcheur et sa simplicité, au nombre de celles qui hantent quotidiennement l'imagination. [...] La complexion, la spéciale beauté qui jaillit de la source même de la vie, change à la lumière artificielle [...] ». (*Ibid.*, p. 453-454).

156 Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier, 1885.

157 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), *op. cit.*, p. 455.

mettant plutôt l'accent sur les effets de mises en cadre et de troncatures. Ainsi que le spécifie Jean-Nicolas Illouz, Mallarmé présente cette rupture avec la perspective albertienne, remplacée par une mise en espace japonisante, comme l'une des conséquences du pleinairisme¹⁵⁸.

En 1867, Zola ne cessait d'insister sur la personnalité et l'originalité de Manet, qui lui avaient permis de se libérer de son apprentissage et d'œuvrer à « une traduction de la réalité », en accord avec son tempérament. À ses yeux, c'est la raison pour laquelle le peintre appliquait « la même méthode à chacune de ses œuvres » comme « un simple analyste », trouvant la beauté en lui-même et se distinguant ainsi de ses confrères plagiaires des différents styles du passé¹⁵⁹. Quant à Duranty, il avait défendu sa conception du dessin, dédié à une observation analytique de la nature, à la quête d'une expressivité physionomique et à la matérialisation de l'idée. En somme à un équivalent formel de la littérature réaliste. À cet effet, il avait vanté les mérites de la « méthode dite d'éducation de la mémoire pittoresque » de Lecoq de Boisbaudran, enjoignant les peintres à tremper leurs crayons « dans le suc de la vie¹⁶⁰ », sans pour autant développer la question du style. Justifiant les différentes manières de Manet, manifestes dans *L'Artiste* et *Le Linge*, Mallarmé affirme au contraire que le peintre fait « abstraction de la mémoire », pour mieux varier ses procédés devant chaque nouveau motif, appréhendé instinctivement sans affect¹⁶¹, seule condition pour approcher le réel dans sa pleine vérité. Un renversement s'opère alors : le poète s'appuie non pas sur la personnalité de l'artiste mais sur le réel transcrit selon un processus phénoménologique par un créateur ancré dans sa conscience. Contrairement à Zola, il ne bute pas sur le rapport contradictoire entre la théorie d'une imitation plus ou moins interprétative et la nécessaire autonomie du système de la peinture¹⁶², mais il l'annihile : la relation à la nature est pensée sous la forme d'une transposition¹⁶³ non déterminée, qui provient de l'intériorisation du réel par l'artiste, la main parvenant « à l'abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habileté apprise¹⁶⁴ ». En ce

158 Jean-Nicolas ILLOUZ, *Mallarmé entre les arts*, op. cit., p. 45.

159 Émile ZOLA, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, op. cit., p. 20, 26.

160 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 15, 25.

161 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », op. cit., p. 447-448.

162 Cf. Philippe JUNOD, « L'impasse du naturalisme », op. cit., p. 26-53.

163 Jean-Paul BOUILLON, « Manet 1884 : un bilan critique », dans *La Critique d'art en France 1850-1900*, op. cit., p. 167, 171.

164 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », op. cit., p. 448.

sens, la vérité se trouve en lui et non dans un motif extérieur et objectif, qui serait peint à travers le filtre d'un tempérament, de l'histoire ou de la littérature. Dans le système de Mallarmé, l'optique n'a pas de rôle et c'est la conscience de l'artiste qui guide son regard sur le monde et son travail formel, en fonction des multiples impressions à peindre.

Cette thèse est révélatrice des recherches de Manet, orientées vers la quête de nouvelles manières susceptibles de transcrire sa perception intuitive de l'incessant mouvement de la vie, des recherches distinctes de la praxis propre à Degas, qui dessine ce qu'il voit dans sa mémoire¹⁶⁵ et reconstruit lentement le réel. L'un prône une fusion toujours renouvelée avec la nature dans laquelle il abandonne sa personnalité, alors que l'autre a un besoin primordial de distance analytique avec le modèle naturel, abordé de manière idiosyncrasique. Pour faire de l'art vivant et vrai, l'un semble avoir trouvé dans le plein air le moyen d'unir la figure à son milieu tandis que l'autre explore la suggestion du mouvement, l'expressivité des corps et des effets de lumière originaux.

Comme l'a souligné James Kearns, il faut noter l'analogie entre la peinture de Manet et les méditations poétiques de Mallarmé : de même que le poète réinvente la langue hors des règles communes, cet art suggestif, dépourvu d'une syntaxe conventionnelle, semble laisser place à une symphonie de pures impressions dans lesquelles les identités se dissolvent¹⁶⁶. Il s'agit de voir l'invisible à partir d'un visible soumis à une perpétuelle métamorphose, à l'image de l'air transcrit par le rendu de l'atmosphère lumineuse et transparente, qui organise la chose vue, tout en dépouillant la réalité de ses formes. De même que Mallarmé s'est vu ostracisé lorsque *L'Improvisation d'un faune* avait été refusée par le comité du *Parnasse contemporain* en 1875, Manet se heurte au rejet de ses pairs. Aussi son discours demeure-t-il loin de la fabrique des œuvres, restituant le dialogue entre un peintre et un poète. Face à l'art d'observation et d'analyse promu par Duranty, Mallarmé oppose un réel intériorisé que l'artiste transpose

¹⁶⁵ Degas aurait affirmé : « C'est très bien de copier ce que l'on voit ; c'est beaucoup mieux de dessiner ce que l'on ne voit plus que dans sa mémoire. C'est une transformation pendant laquelle l'imagination collabore avec la mémoire. Vous ne reproduisez que ce qui vous a frappé, c'est-à-dire le nécessaire. Là, vos souvenirs et votre fantaisie sont libérés de la tyrannie qu'exerce la nature. Voilà pourquoi les tableaux faits de cette façon, par un homme ayant une mémoire cultivée, connaissant bien les maîtres et son métier, sont presque toujours des œuvres remarquables. Voyez Delacroix ! » (Georges JEANNIOT, « Souvenirs sur Degas », 1933, rééd. Paris, L'Échoppe, 2017, p. 22).

¹⁶⁶ James KEARNS, « Révolution impressionniste et écriture mallarméenne », 48/14. *La revue du musée d'Orsay*, n° 9, automne 1999, p. 62-67.

sans affect, une thèse qui explicite le mouvement de Manet vers la peinture de Monet et son analyse de la lumière impalpable. D'où le titre paradoxal de son article, « The Impressionnistes and Édouard Manet », alors que cet article est structuré de manière inverse, les impressionnistes n'étant abordés que dans une deuxième partie.

De fait, l'approche de Mallarmé est axée sur la notion d'influence et, dans une moindre mesure, sur celle d'école, Manet étant alternativement considéré comme un « chef » ou comme « l'initiateur du seul mouvement véritable¹⁶⁷ » dans la direction de l'impressionnisme. Pour l'écrivain, tout commence en effet avec Courbet, et plus particulièrement avec Manet, aimé d'un poète « éclairé », Baudelaire, et très tôt reconnu par un jeune romancier, Zola. Son interprétation ne se déploie pas en termes de continuité mais de rupture : visant à analyser l'« une de ces crises inattendues », elle convoque le paradigme historico-politique de la Révolution, pour reprendre la formule de Bertrand Marchal¹⁶⁸, plutôt que le modèle d'une évolution lente, progressive et collective, propre à Duranty. Ainsi, la référence à la catégorie « Impressionnistes » manifeste la césure avec le réalisme.

En évoquant tout d'abord Monet, Sisley et Pissarro, Mallarmé établit à première vue une hiérarchie parmi les peintres impressionnistes mais c'est là un leurre : ces peintres sont appréhendés comme de simples disciples de Manet, qui tendent à abolir leur individualité au bénéfice de la nature, et qui choisissent toutefois leurs sujets en fonction de leurs environnements respectifs¹⁶⁹. Monet « aime l'eau », Sisley « capte les moments fugitifs de la journée » et des saisons, Pissarro « aime l'ombre épaisse des bois d'été et la terre verte ». Dans cette perspective, Mallarmé consacre Manet comme l'initiateur du plein air et accorde aux impressionnistes un rôle de suiveurs. Rien n'est pourtant moins exact que cette assertion : Monet a exploré cette nouvelle voie dès les années 1860 et, aux côtés de Renoir, de Sisley puis de Pissarro, il a peint des œuvres

167 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *op. cit.*, p. 459-460.

168 Bertrand MARCHAL, « Mallarmé critique d'art ? », *op. cit.*, p. 336.

169 « Mais les Impressionnistes eux-mêmes, ceux à qui les conversations privées d'atelier et un amical échange d'idées ont permis d'avancer ensemble vers des horizons et inattendus, et des vérités neuves, comme MM. Claude Monet, Sisley et Pissarro, peignent d'une façon merveilleusement semblable. En effet, un observateur plutôt superficiel, devant une pure et simple exposition impressionniste, prendrait toutes les œuvres pour celles d'un seul homme – et de cet homme, Manet. [...] Il n'est pas rare pour l'un de ces trois-là d'aller plus loin que Manet, lequel percevant soudain leurs tendances anticipées ou exprimées, résume toutes leurs idées dans une œuvre puissante et magistrale. » (Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *op. cit.*, p. 461, 462).

manifestes telles que *Femmes au jardin* (musée d'Orsay) et les pochades de la Grenouillère, dont l'une est présentée à la 2^e exposition de peinture en 1876¹⁷⁰. Partie de l'aquarelle, Berthe Morisot a également développé très tôt un style pleinairiste, mâtiné d'un travail graphique, qu'elle poursuit largement dans les années 1875-1876. Quant à Manet, il ne s'est pas confronté à la lumière du plein jour avant 1873, année où il a élaboré *Le chemin de fer* (fig. 10) et a séjourné à Berck-sur-mer¹⁷¹. Et lorsqu'il peint *Le Linge*, il est consciemment animé par un sentiment de compétition, comme en témoignent les quelques mots de son frère adressés à Berthe Morisot : « Édouard a entrepris un tableau qui doit dépiter tous les peintres jaloux du plein air et de la peinture claire. Pas une goutte de noir, il semble que Turner lui soit apparu en rêve¹⁷² ». Le texte de Mallarmé transcrit ainsi le petit théâtre de ces rivalités, sacrant Manet comme l'initiateur d'une approche qu'il n'a fait que suivre.

Degas, Berthe Morisot et Renoir, « que leur originalité a éloignés des autres peintres contemporains », sont supposés partager « l'essentiel des théories artistiques » mentionnées ci-dessus. Ainsi, « avec un charme neuf qu'y infuse la vision féminine », Berthe Morisot peint la « familière présence » des femmes et des enfants dans la « perfection d'une vision réelle¹⁷³ ». Renoir capte « l'insaisissable miroitement de lumière et d'ombre » dans des sujets parfois « très éloignés de la nature¹⁷⁴ ». Degas se voit quant à lui accorder quelques lignes synthétiques dans lesquelles Mallarmé reconnaît le dessinateur esthétisant, en quête d'une « beauté étrangement neuve », qui aborde ses sujets réalistes sans affect ni pittoresque :

« La draperie de mousseline qui forme une lumineuse, toujours mouvante atmosphère autour de la presque nudité des jeunes ballerines; les attitudes audacieuses mais d'une grande complexité de ces créatures [...] ont enchanté M. Degas, qui peut, néanmoins, apprécier tout autant le charme de ces petites blanchisseuses

170 C. Monet, *Les bains de la Grenouillère*, 1869, New York, The Metropolitan Museum of Art.

171 Réagissant aux souvenirs d'Antonin Proust parus en 1897, Degas aurait déclaré à Daniel Halévy : « Manet ne pensait pas au *plein air* quand il a fait le *Déjeuner sur l'herbe*. Il n'y a pensé qu'après avoir vu les premiers tableaux de Monet » (Daniel HALÉVY, *Degas parle*, Paris-Genève, La Palatine, 1960, p. 110-111). Voir aussi : Atsushi MIURA, « Manet et le plein air sur les rivages de la Manche », dans Frédéric Cousinié (dir.), *L'impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 175-185.

172 Lettre d'Eugène Manet à sa femme [1875?], citée dans Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, op. cit., vol. 1, p. 598.

173 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », op. cit., p. 464-465.

174 *Ibid.*, p. 466.

qui, fraîches et belles, quoique marquées par la pauvreté, et n'ayant d'autres vêtements qu'un caraco et un jupon, courbent leurs corps gracieux à l'heure du travail. Pas de volupté là, pas de sentimentalité ici ; le sage et intuitif artiste ne se soucie pas d'explorer la vue banale et rebattue de son sujet. Maître du dessin, il a cherché des lignes délicates et des mouvements exquis ou grotesques, et d'une beauté étrangement neuve, si j'ose employer à propos de ses œuvres un terme abstrait, qu'il n'emploiera jamais lui-même dans sa conversation quotidienne¹⁷⁵. »

Alors que Duranty avait placé Degas sur un piédestal, dans un mouvement inverse, Mallarmé marginalise un peintre qu'il connaît peu en 1876¹⁷⁶.

En revanche, le poète restitue à Manet ce qui lui appartient en propre : l'artiste se trouve à la source de l'exposition d'une grande peinture de plein air au Salon et, du point de vue médiatique, il peut être perçu comme le représentant de cette tendance qu'il a contribué à imposer. Mallarmé soulève une question que Duranty a occultée ou traitée par le mépris : celle du public et du marché. Dans le sillage d'un premier article publié en 1874 pour défendre Manet contre le jury de peinture¹⁷⁷, il invoque l'importance de la « foule », insistant sur le suffrage populaire recueilli par l'exposition particulière du peintre et celle des impressionnistes¹⁷⁸. Pour le poète, ces derniers sont d'autant plus légitimes que le public les désigne comme « intransigeants », ce qui signifie « radical et démocratique¹⁷⁹ » et qu'ils apparaissent en accord avec leur temps et avec le peuple, seul juge légitime de l'art. En évoquant la question politique, Mallarmé ne fait cependant que suivre les exemples de Castagnary, de Burty et de quelques autres¹⁸⁰. S'il ne se positionne pas comme le porte-parole des impressionnistes, il véhicule en revanche les convictions de Manet au temps de l'ordre moral de Mac-Mahon. Liés au public, les enjeux économiques sont également au cœur de la « crise » analysée par Mallarmé, certains peintres éprouvant à cette époque une véritable détresse face aux méventes de leurs œuvres¹⁸¹. Aux yeux du poète,

175 *Ibid.*, p. 464.

176 Sur Mallarmé et Degas, cf. Theodore REFF, « Degas and the Literature of His Time II », *The Burlington Magazine*, octobre 1970, p. 682.

177 Stéphane MALLARMÉ, « Le Jury de peinture de 1874 et M. Manet », *La Renaissance littéraire et artistique*, 12 avril 1874, p. 155-157.

178 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *op. cit.*, p. 447.

179 *Ibid.*, p. 467.

180 CASTAGNARY, « Salon de 1876. Premier article », *Le Siècle*, 6 mai 1876, p. 1-2 ; BURTY, « L'art et l'école », *La République des lettres*, 20 mai 1876, p. 172-173.

181 Lettre d'Eugène Manet à sa femme Berthe Morisot, 22 septembre 1876, Paris, Musée Marmottan Monet.

ces méventes sont dues à l'écart entre exécution, travail et valeur : les amateurs perçoivent leurs toiles comme rapidement peintes, et donc reproductibles, et ils ne sont pas prêts à les payer à leur véritable prix. Ce n'est en revanche pas le cas de Manet, qui ose la grandeur nature pour ses sujets, au lieu de se cantonner au paysage de moyen format ¹⁸².



Fig. 59 - Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 154 × 115 cm, Hambourg, Kunsthalle.

182 Stéphane MALLARMÉ, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », *op. cit.*, p. 463.



Fig. 60 - Édouard Manet, *Portrait de Faure dans le rôle d'Hamlet*, 1877, huile sur toile, 196 × 131,5 cm, Essen, Museum Folkwang.

Malgré sa subtilité et sa pertinence, le beau texte de Mallarmé demeure ancré dans un moment bien spécifique, qui prend fin quelques mois plus tard. Alors qu'en 1876, Degas et Manet semblent indiquer deux voies distinctes – une peinture dessinée, qui explore les zones d'ombre de la vie moderne, et un pleinairisme subverti par des personnages réalistes –, les deux artistes finissent par converger plus ou moins sur la question des sujets et du plein air. De fait, Manet ne poursuit pas en 1877 ses expérimentations sur le paysage éclairé par la lumière forte de l'été. En vue du Salon, il prépare deux tableaux moins antinomiques que *L'Artiste* et *Le Linge* : il peint le portrait en pied de Faure dans le rôle d'*Hamlet* et une cocotte en déshabillé, se poudrant le nez, qui porte de nom de *Nana* (fig. 60, 59). Cette dernière n'évolue pas dans un paysage bucolique mais dans l'élégant boudoir d'une courtisane du demi-monde. Inspirées par deux célébrités du monde du spectacle, renvoyant à des types, les œuvres semblent unies par le fond bleu, qui crée une atmosphère un peu surnaturelle dans les deux scènes¹⁸³. Pas plus que dans *Le Linge*, les formes ne se dissolvent et le peintre a traité en modelé le corps cerné de *Nana*. Alors que Degas s'est orienté vers des œuvres à la thématique plus ostensiblement réaliste, avec *Blanchisseuses* et *Dans un Café*, Manet met également l'accent sur le sujet et ses potentialités subversives, en élaborant une œuvre clairement immorale. Rien n'est plus opposé en effet à la jeune mère du *Linge* que cette cocotte aguicheuse vêtue d'un simple corset, dont l'hédonisme contraste singulièrement avec l'abatement des personnages de *Dans un Café*.

Les carrières anglaises de Degas et de Manet tournent court à la suite de la fermeture de la galerie Deschamps à la fin de l'année 1876 et il faudra attendre le début des années 1880 pour retrouver de la peinture impressionniste à Londres. Degas se voit alors privé d'un circuit de commercialisation important de ses œuvres qui lui avait permis de participer à la 2^e *exposition de peinture* sans être soumis à une trop grande pression financière. Dans ce contexte, l'article de Mallarmé, publié à Londres en septembre 1876, apparaît vain et comme dissocié des œuvres, qui ne sont plus visibles dans la capitale anglaise après l'exposition organisée par Deschamps au printemps. S'il n'a pas non plus de répercussions à Paris, il est toutefois révélateur d'une prise de conscience : l'innovation est désormais du côté des impressionnistes. Cette prise de conscience est partagée par d'autres observateurs de la vie artistique, tel Arsène Houssaye, qui écrit en

183 ÉRIC DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie*, op. cit., p. 287-288.

décembre 1876 : « Il ne faut pas se dissimuler qu'il y a plus qu'une émotion [évolution?] dans l'art moderne; il y a une révolution. Les impressionnistes, enfants de Corot, y sont pour quelque chose. Beaucoup d'amateurs, comme le chanteur Faure, ont brisé leurs dieux pour aller aux dieux nouveaux¹⁸⁴ ». Dans cette perspective, Manet est sacré chef de file des artistes novateurs lors de son exposition particulière à Paris tout en prenant une autre direction dans les mois qui suivent en élaborant avec *Nana* une œuvre à la thématique plus naturaliste. S'éloignant du pleinairisme et d'une logique dualiste, il est désormais en quête d'une synthèse qui fusionnerait sujets réalistes et impression coloriste. Suivant un schéma similaire, Degas a peint en 1876 *La Classe de danse* [*Preliminary Steps*] et *Dans un Café*, deux œuvres bien distinctes, et, à l'instar de Manet, il lui faut désormais œuvrer à une synthèse qui intégrerait les apports de l'impression coloriste, sans renier son attachement au dessin et sa conception réaliste de l'art. En quête d'unité, Degas et Manet convergent dans la même recherche d'une nouvelle grammaire esthétique.

184 Pierre Dax [Arsène Houssaye?], « Chronique », *L'Artiste*, décembre 1876, p. 431.

SE RENOUVELER : DANS LA PERSPECTIVE D'UNE TROISIÈME EXPOSITION

Dans un article précurseur paru en 1996, Martha Ward s'interroge sur l'impact de l'exposition sur la production artistique, suggérant l'écriture d'une autre histoire, qui prendrait notamment en compte la fabrique des œuvres en fonction des formes de leur spectacularisation et des conditions anticipées de leur réception¹. Issue d'un espace de sociabilité et d'échange, toute exposition génère en effet des règles spécifiques, imposant implicitement des contraintes à la fois externes et internes, des engagements et un faisceau de possibilités.

En 1876, Degas a pu tirer parti de cette contingence. En proie à d'importantes difficultés financières, opérant sur les marchés français et anglais, il a disséminé ses œuvres au gré des opportunités. La genèse de grandes compositions à figures multiples s'est toutefois avérée longue et inadéquate en raison des nouvelles contraintes engendrées par l'exposition indépendante. Contrairement à la production déterminée par le système du Salon, ce type de manifestation implique des envois innovants et importants en nombre. Dans la perspective d'une nouvelle édition, Degas est donc soumis à la nécessité de se renouveler et de montrer les résultats de ses recherches. Or, dès l'été 1876², ses amis envisagent d'organiser une troisième exposition. Le projet prend forme durant l'hiver lorsque Caillebotte avise Pissarro de l'impossibilité de louer à cette fin le « local Durand-Ruel³ ». De cette incapacité à s'allier avec le marchand naîtra un événement d'un genre nouveau, organisé dans un appartement privé au 6 rue Le Peletier en avril 1877. De grands tableaux et des ensembles d'œuvres y seront montrés, ce qui confirme que cette troisième exposition n'a pas été décidée au dernier moment et qu'elle a été savamment préparée. Peu avant, certains

1 Martha WARD, « What's Important About the History of Modern Art Exhibitions? », *op. cit.*, p. 451-464.

2 Lettre de P. Cézanne à C. Pissarro, L'Estaque, 2 juillet 1876, dans Corres. CÉZANNE, *Lebensztein* éd. 2011, p. 22-24.

3 Lettre de G. Caillebotte à C. Pissarro, 24 janvier [18]77, dans BERHAUT 1994, p. 273.

artistes avaient participé au Salon de la Société des Amis des Arts de Pau⁴, qui apparaît comme un jalon dans la présentation d'un art nouveau, distinct des envois de 1876.

Dans sa phase préparatoire, cette nouvelle édition ouvre la voie à l'expérimentation individuelle et collective comme dans un vaste laboratoire. En découvrant la 2^e *exposition de peinture*, Émile Blavet avait d'ailleurs emprunté au champ lexical de la science l'idée d'un groupe de chercheurs : « Si donc les réalistes s'isolent de leurs confrères, si, pour me servir d'une expression triviale, ils font aujourd'hui bande à part, le public doit être convaincu que ce n'est ni par dédain, ni par outrecuidance. C'est que le mouvement dont ils ont pris l'initiative a besoin d'une grande liberté d'expérience et qu'il faut comme un laboratoire à lui⁵ ». Dans cette logique, la préparation de la 3^e *exposition de peinture* crée une émulation collective, propice à la recherche et à l'échange.

Pour Degas, la période est cruciale : le peintre se doit de vendre ses créations alors que la liquidation de la Société familiale a eu lieu et qu'il est engagé dans un procès contre la Banque de Crédit Commercial d'Anvers. À partir de juillet 1876, à son retour de Naples, il dispose de huit mois pour élaborer un ensemble d'œuvres en vue d'une nouvelle exposition, tout en s'efforçant d'honorer les commandes de Jean-Baptiste Faure. Ne pouvant plus écouler ses tableaux à Londres, il place toutes ses espérances dans le marché français, avec un grand dessein : s'adapter aux attentes de la critique et du public, innover et se distinguer, en interaction avec les artistes dont il est le plus proche.

L'atelier selon Degas : un laboratoire tenu secret

Si Degas avait pu donner des indications sur ses procédés artistiques dans les catalogues des expositions de 1874 et de 1876 (fig. 11, 35), il ne réitérera pas la mention de ce type d'information dans celui de la 3^e *exposition de peinture* (fig. 97). Les 25 numéros listés à son nom ne comportent pas d'éléments d'ordre technique, à l'exception du catalogage de « dessins faits à l'encre grasse et imprimés ». Les titres sont centrés sur les seuls sujets, plus diversifiés que les années précédentes : outre huit œuvres sur le thème de la danse sont également mentionnées des compositions sur les mondes du café-concert et du boulevard, trois portraits et des scènes relatives au bain et à la toilette. Pourquoi renonce-t-il à fournir au visiteur une explication relative à ses processus créatifs en 1877

4 L'exposition de la Société des amis des arts de Pau a lieu du 8 janvier au 8 mars 1877.

5 Émile BLAVET, « Avant le Salon. L'Exposition des réalistes », *Le Gaulois*, 31 mars 1876, p. 1.

alors que deux ans plus tard, il indiquera de nouveau la technique de certaines de ses œuvres dans le catalogue de la 4^e *exposition de peinture*? Pour tenter de répondre à cette question, il faut revenir sur la manière dont Degas conçoit son atelier, ainsi que sur le rapport qu'il établit entre cet atelier, l'environnement de sa vie publique et le lieu d'exposition de ses œuvres.

Le peintre appréhende son travail comme celui d'un scientifique. Ainsi, lorsque Daniel Halévy lui racontera sa visite à l'exposition du legs Caillebotte en 1897, Degas s'exclamera : « Ah! mon Dieu! du monde autour de nos tableaux, pourquoi cela? Est-ce qu'il y a du monde dans le laboratoire d'un chimiste? Tu as vu que Manet se servait d'un miroir noir, pour juger les valeurs... c'est compliqué, tout cela; qu'y peuvent-ils comprendre? Mais non! Un chimiste travaille en paix. Nous, nous appartenons à tout le monde. Quel supplice⁶! ». Selon Degas, créer de nouvelles œuvres puis les exposer en toute liberté dans un espace dédié revient à révéler un art expérimental qui relève de la recherche en laboratoire. Toutefois, sous la pression de grandes difficultés financières, le peintre conçoit également son activité comme un processus manufacturier, ainsi qu'en atteste l'emploi du mot « article » pour qualifier ses œuvres à partir de 1877⁷. De ce fait, son modèle se situe à la croisée de la science, de l'artisanat et de l'entrepreneuriat. Dans sa logique, chaque œuvre peut apparaître comme une hypothèse qui renvoie à l'expérimentation de l'artiste et n'obéit qu'à ses propres règles, tout en se prêtant à des modes de fabrication simplifiés.

À ses yeux, son atelier-laboratoire est un lieu éminemment privé et secret : seuls quelques élus sont autorisés à y pénétrer. Il s'agit d'un « sanctuaire redoutable⁸ » qui ne saurait être un espace de vente, entaché de mercantilisme. Dans *La Nouvelle Peinture*, Duranty a d'ailleurs vu en Degas « non un homme d'affaires » mais un « *philanthrope* de l'art⁹ ». D'après Jacques-Émile Blanche, c'est « autour de 1875 que les amateurs commencèrent à s'attribuer le droit de taper sur l'épaule des artistes et de cambrioler leur atelier. M. Degas comprit la nécessité d'être seul¹⁰ ». Pour l'artiste, la réception ne saurait avoir lieu chez lui et elle ne peut advenir que dans un espace spécifique qu'il contrôle. Il conçoit

6 Daniel HALÉVY, *Degas parle*, op. cit., p. 113.

7 Lettre d'E. Degas à Mme De Nittis, [Paris], 21 mai 1877, dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 219-220.

8 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de Peintre, de David à Degas*, op. cit., p. 54.

9 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 25.

10 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de Peintre, de David à Degas*, op. cit., p. 288.

donc l'exposition indépendante comme une extension publique de son atelier, un lieu privé et protégé de toute intrusion et médiatisation.



Fig. 61 - Marcellin Desboutin, *Degas au chapeau*, [1876], pointe sèche, 1^{er} état, 22,6 × 14,5 cm (planche), New York, The Metropolitan Museum of Art.

En ce sens, Degas ne manifeste que répugnance face à un phénomène décrit par Pierre Wat comme une forme de « domestication de l'artiste » : le peintre se doit désormais « d'aller chercher le public, et de l'amener devant les œuvres, à la façon de ces bateleurs de foire qui tentent d'attirer le chaland dans leur baraque à illusions¹¹ » et, pour ce faire, il faut livrer au spectateur de l'intime. En avril 1876, Manet y a fort bien réussi en dévoilant non seulement son atelier

11 Pierre WAT, « La domestication de l'artiste », dans *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Paris, INHA, Grenoble, Ellug, 2013, p. 9-20.

mais également sa vie familiale et bourgeoise. En revanche, Degas ne consentira jamais à ce dévoilement et à cet exhibitionnisme, d'autant plus qu'il ne peut pas afficher aux yeux de tous une famille rassurante. Dans la deuxième moitié des années 1870, sa stratégie est tout autre : il compartimente jalousement ce qui relève de son existence publique et ce qui concerne son travail d'artiste. Au désir de séduction de Manet, Degas oppose l'aura du mystère. Il n'y a donc pas de trace à cette époque d'un reportage journalistique sur son atelier¹² ni d'articles potiniers sur son compte. On ne trouve pas non plus de portraits de Degas exposés sur les cimaises à l'instar de ceux de Monet et de Sisley peints par Renoir et montrés en 1876 et en 1877. Seul Desboutin s'arroge le droit d'esquisser son effigie à la pointe sèche ou à l'huile et ces quelques œuvres ne sont pas exhibées au dehors. En ce sens, Degas se distingue nettement de ses amis Manet, Tissot ou Whistler qui ont pu conjoncturellement aménager leurs intérieurs privés pour accueillir des visiteurs avides d'intime.

De ce fait, Degas ne considère pas l'atelier comme un salon ouvert à la conversation mondaine. Il véhicule plutôt ses idées dans les cafés, ce que Caillebotte lui reprochera plus tard¹³. Outre la Nouvelle Athènes, où il côtoie Manet, Desboutin ou Renoir, il fréquente assidûment le café de La Rochefoucauld, qui renvoie à d'autres réseaux que celui du groupe des Batignolles. Des artistes plus sages s'y réunissent, tels Cormon, Gérôme ou Stevens, et Gervex notera dans ses souvenirs : « Pas d'homme plus curieux et plus amusant que Degas. Avec son aspect bourgeois et cossu, il avait l'air d'un notaire. Et, pourtant, quel artiste¹⁴ ! ». Degas y retrouve aussi une troupe disparate de peintres plus jeunes, notamment Ernest Duez, Antoine Guillemet, Roger-Joseph Jourdain ou Félicien Rops, installé depuis peu à Paris¹⁵.

Dans les années 1876-1877, l'atelier de Degas est également un lieu précaire et, à l'instar des expositions qui se déroulent périodiquement dans un lieu chaque fois différent, la vie de l'artiste se caractérise par l'itinérance. Installé confortablement depuis 1872 au 77 rue Blanche, il se voit contraint de quitter ce logement en mars 1876. Au moment de la 2^e *exposition de peinture*, il parcourt les rues de Paris en quête d'un nouveau lieu où habiter et travailler. En avril,

12 Sur ce type de reportage, cf. Philippe JUNOD, « L'atelier comme autoportrait », dans *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion, Infolio, 2007, p. 285-304.

13 Degas « passe son temps à péroter à la Nouvelle-Athènes ou dans le monde » (Lettre de G. Caillebotte à C. Pissarro, 24 janvier 1881, dans BERHAUT 1994, n° 23, p. 275).

14 Henri GERVEX, *Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*, Paris, Flammarion, 1924, p. 51.

15 Lettre de Félicien Rops à Henri Liesse, [mai-juin] 1875, Namur, musée Félicien Rops.

Desboutin apprend à Léontine De Nittis que Degas a réussi « à trouver la veille du jour où il allait être dehors et sans abri – le plus merveilleux appartement et atelier qu'on eût pu rêver pour lui si on en avait pris le patron sur la forme de son cerveau et la nature de ses habitudes. C'est un ciel ouvert de photographe sur une maison à 2 petits étages, ciel ouvert sur les plus drôles de perspectives [...] tout cela se passe à ma porte entre la rue de Laval et la place Pigalle – Rue Frochot, n° 4¹⁶ ». Pour 3200 francs, il dispose d'un grand appartement¹⁷ au premier étage d'un immeuble, aujourd'hui détruit, précédé « d'un petit jardin ombragé au printemps par un grand acacia¹⁸ » et d'un atelier au troisième étage¹⁹. Célibataire, Degas y habite avec sa gouvernante Sabine Neyt²⁰. À défaut de pouvoir peindre en plein air, il jouit d'une belle lumière naturelle qu'il peut contrôler à sa guise. Aucune source ne permet de mesurer l'impact de ce déménagement sur son travail et d'évaluer le temps de réinstallation de son atelier. Nous pouvons seulement supposer que ce changement a bousculé ses habitudes de travail au printemps 1876. Il est en revanche certain que Degas n'aura pas le temps de s'ancrer au 4 rue Frochot car il devra de nouveau déménager en octobre 1877²¹.

L'atelier de Degas n'est cependant pas un espace clos, fermé sur lui-même. Il est ouvert sur la vie extérieure et, en 1876, Duranty souligne l'importance de cette ouverture pour expliciter la « nouvelle peinture » :

« L'idée, la première idée a été d'enlever la cloison qui sépare l'atelier de la vie commune, ou d'y ouvrir ce jour sur la rue qui choque l'écrivain de la *Revue des Deux Mondes*. Il fallait faire sortir le peintre de sa tabatière, de son cloître où il n'est en relations qu'avec le ciel, et le ramener parmi les hommes, dans le monde²². »

À l'instar d'un Monet²³, d'un Renoir ou d'un Pissarro, Degas puise son inspiration dans son environnement, créant des suites d'œuvres sur le monde

16 Lettre de M. Desboutin à Léontine De Nittis, Paris, 20 avril 1876, dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 357-358.

17 Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 320, note 22.

18 Jeanne FÈVRE, *Mon oncle Degas*. Souvenirs et documents inédits recueillis et publiés par Pierre Borel, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 47.

19 Henri LOYRETTE, *Degas*, *op. cit.*, p. 330.

20 Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 320.

21 Lettre d'E. Degas à L. Halévy, [Paris, septembre 1877], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 229.

22 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, *op. cit.*, p. 25.

23 Sylvie PATRY, « Le plein air et les origines de l'impressionnisme », dans Marina Ferretti Bocquillon (dir.), cat. exp. *Plein air, de Corot à Monet*, Paris, Gallimard, Musée des impressionnismes, Giverny, 2020, p. 70-77.

des spectacles qui le fascinent, tels ceux des danseuses, des chanteuses de café-concert ou de la population interlope des boulevards (fig. 67-73, 75-79). Il revient également au nu : si ce genre l'ancre dans un travail en atelier avec des modèles, la contemporanéité de ses corps féminins renvoie à d'autres lieux, ceux des classes aisées jouissant de salles de bain ou ceux des prostituées des maisons closes (fig. 82-84). Dans une sorte de mise en abyme, l'atelier est le lieu privé de la création de scènes qui se déroulent dans des espaces intimes et cachés. Ces scènes manifestent différentes strates de mondes clos sur eux-mêmes et dévoilés sans cadre transitionnel dans l'espace public de l'exposition. L'art de Degas est donc d'autant plus susceptible de susciter le malaise qu'il ne vient pas apporter au spectateur le secours d'un regard interactif mais livre au contraire ce spectateur à une éventuelle « pulsion scopique », à la possibilité du plaisir de posséder l'autre par le regard, à un désir contingent dans lequel l'individu s'empare de l'autre comme objet. Ce qui se fabrique dans l'atelier de Degas n'est donc guère rassurant et n'est pas fait pour apporter le charme pittoresque de la visite bourgeoise chez un portraitiste chargé de peindre des miroirs flatteurs de la respectabilité.

C'est peut-être la raison pour laquelle Degas s'éloigne temporairement du portrait. Déjà, en 1876, il avait annoncé six œuvres classables dans ce genre dans le catalogue de la 2^e *exposition de peinture*, œuvres que les critiques n'avaient pas mentionnées, à l'exception d'un tableau hybride, *Portraits dans un bureau* (Nouvelle-Orléans). Le catalogue de la 3^e *exposition de peinture* (fig. 97) n'en comporte plus que trois, dont un portrait d'Henri Rouart que Degas renoncera à accrocher. Lié bien souvent à une commande ou à l'intime (si le modèle est un proche de l'artiste), ce genre semble difficile à développer pour Degas, alors que Caillebotte, Monet, Renoir et Cézanne y reviennent largement²⁴. En 1877, Renoir exposera une succession de portraits de personnalités connues, parmi lesquelles Mesdames Charpentier et Daudet, ainsi que la comédienne Jeanne Samary. Si ce genre est une solution lucrative pour les artistes qui peignent à vivre de leur art, Degas ne semble pourtant s'être intéressé à cette époque qu'aux effigies de ses amis, tels Henri Rouart, Desboutin et Lepic, Cherfils et Lafond²⁵, ou à celles des membres de sa famille. Il ne montre aucun portrait des autres

24 Pour des hypothèses sur l'identification des œuvres montrées à la 3^e *exposition*, nous renvoyons à : BERSON 1996-II, p. 69-84.

25 E. Degas, *Portrait d'Henri Rouart*, [c. 1875], Pittsburgh, Carnegie Museum of Art; *Desboutin et Lepic*, [1876-1877], Paris, musée d'Orsay; *Paul Lafond et Alphonse Cherfils étudiant un tableau*, Cleveland Museum of Art.

peintres exposants et ne se contrainst pas à honorer des commandes de tableaux finis dans ce domaine²⁶.

Alors qu'il s'engage dans une quête d'expérimentation en vue de la 3^e *exposition de peinture*, Degas se prémunit à cette époque de toute médiatisation relative à l'évolution de ses méthodes créatives. Considérant son atelier-laboratoire comme un lieu privé et secret, il ne donnera quasiment pas d'information sur la technique de ses œuvres dans le catalogue de la nouvelle exposition en 1877. En revanche, dans sa volonté de renouveler son art, il travaille en interaction avec ses amis artistes.

Les ateliers, lieux d'une recherche individuelle et collective

Avant d'aborder les recherches de Degas, il convient d'évoquer les ateliers des peintres que ce dernier côtoie : ces espaces peuvent en effet apparaître comme les épicycles de leur dialogue plastique. Ils sont des lieux de travail et de sociabilité dans lesquels se tisse l'interaction entre les peintres et ils constituent le territoire de l'expérimentation menée dans le sillage de la nouvelle peinture qui s'est imposée en 1876. En ce sens, l'exposition à venir agrégera des recherches tant individuelles que collectives. De fait, si Degas avait pu adopter une posture individualiste lors de sa préparation des éditions précédentes, il semble au contraire échanger plus étroitement avec les artistes auxquels il est lié à l'orée de la 3^e *exposition de peinture*.

Les « réalistes » n'habitent pas Rive gauche, près de l'École des Beaux-Arts, mais dans le quartier des artistes, celui de la Nouvelle Athènes. Contrairement à d'autres, ils n'ont pas migré vers l'Ouest pour suivre une clientèle bourgeoise et prospère²⁷. Une carte du quartier Saint-Georges et de ses environs (fig. 62) permet de restituer la constellation d'ateliers qui entourent celui de Degas. À deux pas de la rue Frochot, Desboutin s'est depuis peu installé au 21 rue Breda (actuelle rue Henry Monnier) dans un local modeste où cet admirateur de Rembrandt réalise des tableaux et des gravures, poursuivant ses portraits de la nébuleuse indépendante. Dans les rues adjacentes, des amis du premier cercle, comme Charles Tillot et Gustave Colin, sont domiciliés respectivement au 4 et 14 rue

26 Cf. Felix BAUMANN, Marianne KARABELNIK (dir.), cat. exp. *Degas Portraits*, Londres, Merrell Holberton Publishers, 1994.

27 Cf. Manuel CHARPY, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Société française d'histoire urbaine*, n° 26, 2009/3, p. 43-68.

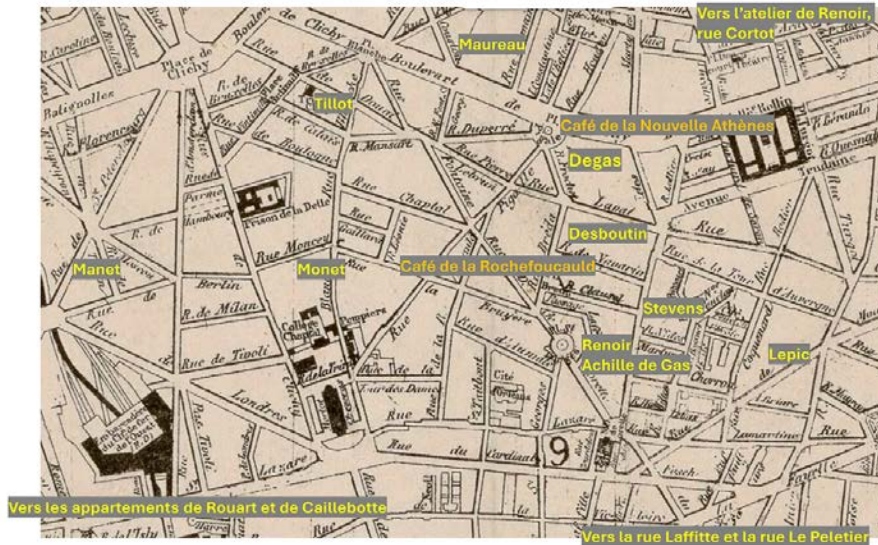


Fig. 62 - Plan du 9^e arrondissement de Paris, indiquant les adresses des proches de Degas.

Fontaine Saint-Georges²⁸. Non loin de là, Ludovic Halévy habite au 22 rue de Douai. Un habitué du café de la Nouvelle Athènes, Alphonse Maureau, réside de l'autre côté du boulevard de Clichy, au 8 rue Coustou, à la même adresse que Gervex²⁹. Ludovic Lepic, qui travaille au 25 rue Maubeuge, n'est guère éloigné non plus³⁰. Comme en témoigne un double portrait de Desboutin et de Lepic peint par Degas (musée d'Orsay), ces graveurs inventifs se livrent à des expériences inédites sur le cuivre, orientant ce langage en noir et blanc vers un dépassement des frontières entre estampe, dessin et peinture, dépassement qui va influencer sur la méthode de travail de Degas. Dans le même quartier, Alfred Stevens vit principalement au 65 rue des Martyrs dans un somptueux hôtel particulier, où il poursuit sa figuration de la femme élégante, enfermée dans des décors parfois clinquants, en proie au songe ou à la mélancolie. Parrain de la fille de Stevens, Catherine, née en 1866, Degas est lié à ce peintre mondain et raffiné de la vie parisienne, qui côtoie également Manet, Berthe Morisot, De Nittis et Gervex³¹.

28 Cat. exp. 3^e exposition de peinture, Paris, 1877; cat. exp. Salon, Paris, 1877.

29 Cat. exp. Salon, Paris, 1877.

30 Sur l'atelier de Lepic, cf. Un Monsieur de l'orchestre, « La Soirée théâtrale », *Le Figaro*, 19 avril 1877, p. 3.

31 Lettre de P. Puvis de Chavannes à Berthe Morisot, Paris, 3 août 1875, Paris, Musée Marmottan Monet; lettre de G. De Nittis à Adriano Cecioni, Paris, 5 avril 1874 (traduite de l'italien), dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 301-302.

Degas est d'autant plus enclin à rendre visite à Auguste Renoir que ce dernier habite au 35 rue Saint-Georges, à la même adresse que son frère Achille³². En 1875, le peintre a loué un atelier rue Cortot sur la Butte Montmartre tout en continuant à vivre à la Nouvelle Athènes. C'est dans ce quartier dominant Paris qu'il entreprend son œuvre la plus ambitieuse, *Bal du Moulin de la Galette* (fig. 74), peignant en plein air et à l'atelier une foule joyeuse de danseurs et de buveurs dans le miroitement des lumières du jour. Pour donner corps aux mouvements sensuels et à la joie teintée d'ivresse d'une foule de faubouriens modestes jouissant d'un rare moment de loisir, il travaille sur l'expressivité et l'enchevêtrement des postures, tronquant timidement les figures latérales. Renoir prend pour modèle son cercle d'intimes qui se réunissent dans ses ateliers : outre Georges Rivière, il y a notamment Franc-Lamy et Norbert Goeneutte (assis à une table), ainsi qu'Henri Gervex et Frédéric Cordey³³. Nés entre 1852 et 1855, ces peintres plus jeunes ne s'expriment pas nécessairement dans un style proche de celui de Renoir mais ils sont liés à lui par une solide amitié. Comme nous l'avons précédemment évoqué, Franc-Lamy, Cordey et Goeneutte, qui se sont rencontrés dans l'atelier de Pils à l'École des Beaux-Arts, habitent non loin de la Butte Montmartre³⁴. Peintre et graveur, Goeneutte est domicilié au 21 rue Breda³⁵, à la même adresse que Desboutin, qui a montré son portrait gravé à la 2^e exposition de peinture.

D'après Rivière, Degas « venait [...] quelquefois au Moulin et la belle exubérance de Gervex et de Lamy le remplissait de joie. Il perdait son humeur caustique, en les regardant, et se laissait prendre au charme de leur jeunesse, sans songer à tirer parti du spectacle qu'il avait sous les yeux³⁶ ». En l'absence de correspondance, il demeure difficile de saisir les liens qui unissaient Degas et Renoir mais, comme l'a écrit Paul Perrin, tous deux « s'observent, s'estiment, dialoguent, et chacun peut trouver dans l'autre le reflet déformé de ses propres recherches, de son talent ou de ses échecs³⁷ ». Selon Ambroise Vollard, « il n'y avait pas plus grand admirateur du dessin de Degas que Renoir³⁸ ». Le premier

32 N. s., « Informations », *Le Figaro*, 20 août 1875, p. 3.

33 RIVIÈRE 1921, p. 136-137.

34 Dans le catalogue de la 3^e exposition de peinture de 1877, leurs adresses sont les suivantes : 14 rue Le Chapelais (Cordey) ; chez A. Legrand, 22 bis rue Laffitte (Franc-Lamy).

35 Cat. exp. Salon, Paris, 1877.

36 RIVIÈRE 1921, p. 125.

37 Paul PERRIN, « Il y a des coexistences merveilleuses... Degas et Renoir », dans Marina Ferretti Bocquillon, Xavier Rey (dir.), cat. exp. *Degas. Un peintre impressionniste?, op. cit.*, p. 49.

38 Ambroise VOLLARD, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1937, p. 62.

a pu également s'inspirer du second pour ses décors coloristes, comme nous l'avons déjà évoqué. Avec Caillebotte, ces deux peintres sont les seuls à s'être formés un temps à l'École des Beaux-Arts et à avoir longuement réalisé au Louvre des copies qui nourrissent leur intérêt pour les maîtres anciens. Durant ces années 1876-1877, leurs recherches se croisent et s'entrecroisent.

Autre lieu de convergence, l'atelier de Manet se situe un peu plus loin, dans le quartier de l'Europe, rue Saint-Pétersbourg. Outre *Nana* et le portrait de Faure dans le rôle d'*Hamlet* (fig. 59, 60), peints en vue du Salon de 1877, Manet s'essaie à des sujets plus intimistes, à l'instar de Degas. Non loin de cet atelier ouvert à une large sociabilité, Alphonse Hirsch, qui réside au 58 rue de Rome³⁹, poursuit sa carrière à la fois artistique et politique⁴⁰.



Fig. 63 - Claude Monet, *La gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, 1877, huile sur toile, 82 x 101 cm, Harvard Art Museums / Fogg Museum, Bequest from the Collection of Maurice Wertheim.

39 Cat. exp. Salon, Paris, 1877.

40 Cf. Élena MEISSE, *Alphonse Hirsch (1843-1884) : un peintre du XIX^e siècle aux multiples facettes*, mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022, Catherine Méneux (dir.).

Monet séjourne régulièrement à deux pas, au 17 rue Moncey, où il a loué un petit atelier en janvier 1877 grâce à la générosité de Caillebotte⁴¹. Dans ce pied-à-terre parisien, il peut diversifier ses motifs d'inspiration et ne pas se cantonner au paysage pur, répondant ainsi aux critiques de 1876 qui le lui avaient reproché. En vue de la troisième exposition, il peint de nombreuses vues de Paris, qu'il s'agisse des Tuileries, du parc Monceau ou d'une suite inédite sur la gare Saint-Lazare (fig. 63). En janvier 1877, Monet se lance dans un ensemble de toiles sur cette gare, dénommée « Embarcadère du chemin de fer de l'Ouest, alors qu'au même moment Caillebotte s'inspire de ce quartier pour peindre *Le pont de l'Europe*⁴². Si Manet s'était déjà inspiré de ce paysage industriel dans *Le chemin de fer* (fig. 10), Monet pénètre dans les entrailles mêmes de cette gare, qui était alors la plus importante de Paris, réalisant un ensemble de douze tableaux, dont huit seront montrés à la 3^e exposition de peinture. Le sujet tend à disparaître au profit de sa représentation séquencée qui renvoie au temps et au mouvement de la promenade du peintre. L'œuvre unique perd de son aura et se trouve désormais insérée dans un flux et dans les visions multiples de l'artiste. À l'instar de Monet, d'autres artistes du groupe peignent des suites d'œuvres sur un même motif : Piette consacre plusieurs peintures au marché de Pontoise, Pissarro multiplie les points de vue de la côte Saint-Denis ou du jardin des Mathurins à Pontoise, Degas réalise plusieurs œuvres sur les thèmes de la chanteuse de café-concert et de la ballerine sur scène.

Loin de la Nouvelle Athènes, Caillebotte et Rouart vivent dans des quartiers cossus dont les rues sont bordées d'hôtels particuliers⁴³. Si le second conserve les ambitions modestes d'un peintre amateur, le premier a entrepris avec ténacité l'exécution de plusieurs grands formats, tels *Rue de Paris; Temps de pluie* (fig. 64), *Le pont de l'Europe*, *Portraits à la campagne* et *Peintres en bâtiments*. D'une gamme colorée généralement froide, d'un dessin et d'un faire précis, d'une rigoureuse géométrie, ces œuvres renvoient à des mondes différenciés : ceux de la bourgeoisie prospère des nouveaux quartiers rectilignes bâtis sous le Second Empire, de la vie familiale dans la propriété des Caillebotte à Yerres ou du travail d'ouvriers repeignant une devanture. Le peintre y saisit une constellation d'atmosphères,

41 Anne DISTEL, Douglas W. DRUICK, Gloria GROOM (dir.), cat. exp. *Gustave Caillebotte, 1848-1894*, Paris, RMN, 1994, p. 353.

42 Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, Genève, Musée du Petit Palais.

43 Dans le catalogue de la 3^e exposition de peinture de 1877, les adresses de Caillebotte et de Rouart sont respectivement 77 rue Miromesnil et 34 rue de Lisbonne.

qu'il s'agisse d'une journée chaude et ensoleillée, d'un jour pluvieux et argenté, ou de la grisaille parisienne.



Fig. 64 - Gustave Caillebotte, *Rue de Paris; temps de pluie*, 1877, huile sur toile, 212,2 × 276,2 cm, The Art Institute of Chicago.

Giuseppe De Nittis vit tout aussi confortablement, installé dans un bel hôtel particulier au 64 avenue du bois de Boulogne. Lors du Salon de 1876, il reçoit sa première récompense, une médaille de troisième classe, et Jules Claretie lui consacre un essai empreint d'admiration⁴⁴. En préparation du Salon de 1877, il peint de nouvelles vues des rues parisiennes, à l'huile et à l'aquarelle, et Degas admirera deux d'entre elles⁴⁵. Ce dernier est très proche du couple De Nittis, à qui il confie ses tourments et ses enthousiasmes, et chez qui il rencontre certains de ses amis, tel Desboutin. Le peintre italien n'est pas rétif à l'impressionnisme : il fera l'acquisition du grand tableau de Monet, *Les Dindons* (fig. 94), montré à la

44 Jules CLARETIE, « J. De Nittis », dans *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier, 1876, p. 397-416.

45 Lettre d'E. Degas à Mme De Nittis, [Paris], 21 mai 1877, dans Corres. DEGAS, Ref éd. 2020-1, p. 219-220.

3^e exposition de peinture et, un peu plus tard, d'une *Vue de l'ancien port du Havre*, peint également par Monet⁴⁶.

Berthe Morisot réside aussi dans l'Ouest parisien depuis qu'elle s'est installée en 1876 avec son mari au 9 avenue d'Eylau. Plus fidèle à une grammaire en blanc et en noir, ponctuée de couleurs, elle poursuit son évocation d'un intimisme qui saisit les expressions et les postures de femmes tantôt en toilette élégante tantôt en chemise devant une psyché (fig. 65). Aucun trait-contour n'enserme sa peinture posée en pâtes, dans un jeu graphique et tachiste qui fait vibrer les surfaces. À l'instar de Renoir, elle a été fortement marquée par Manet et elle est parvenue à trouver son style propre.



Fig. 65 - Berthe Morisot, *La Psyché*, huile sur toile, 65 x 54 cm, Madrid, Musée national Thyssen-Bornemisza.

46 Dominique MOREL, Emanuela ANGIULI (dir.), *Giuseppe De Nittis. La modernité élégante*, Paris-Musées, 2010, p. 290; Fausto MINERVINI, « Les De Nittis, collectionneurs et «collectionnés» », dans Ségolène Le Men, Félicie Faizand de Maupéou (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022, p. 84-97.

Plus loin encore, Pissarro et Sisley vivent respectivement à Pontoise et à Marly-le-Roy. Cette distance n'entrave cependant pas les liens qui les unissent aux Parisiens et quelques lettres témoignent de visites des autres peintres à Pissarro⁴⁷. Tous deux se consacrent au paysage, plus nuancé chez Sisley, plus maçonné, expressif et coloriste chez Pissarro (fig. 66). Après avoir travaillé à l'Estaque, Cézanne est de retour à Paris en septembre. Il réside au 67 rue de l'Ouest, dans le quartier du Montparnasse, et fréquente le café de la Nouvelle Athènes⁴⁸. Il travaille avec Guillaumin à Issy-les-Moulineaux et peint également aux côtés de Pissarro à Pontoise, s'orientant vers une couleur constructive posée en larges touches, aux antipodes du modelé, tout en cernant parfois fortement les formes.



Fig. 66 - Camille Pissarro, *Le verger, côte Saint-Denis, à Pontoise* [*La Côte des Bœufs, à l'Hermitage près de Pontoise*], 1877, huile sur toile, 114,9 × 87,6 cm, Londres, The National Gallery.

⁴⁷ Lettre de G. Caillebotte à C. Pissarro, annotée au crayon « 26 nov. 1876 », dans BERHAUT 1994, n° 2, p. 273.

⁴⁸ Cat. exp. 3^e *exposition de peinture*, Paris, 1877.

Alors que Castagnary avait entrevu en 1874 la division future du groupe et l'abandon par les « plus forts » de « l'impressionnisme, qui serait devenu pour eux un art véritablement trop superficiel⁴⁹ », ce pressentiment s'avère contredit par l'ébullition qui agite les artistes durant l'hiver 1876-1877. Si chacun d'entre eux explore une voie spécifique, ils semblent toutefois unis par une profonde aspiration à la novation, orientée vers une couleur constructive, des compositions inédites plus géométriques, parfois basées sur des obliques, et la quête d'un art de la présence qui peut prendre la forme de suites d'œuvres sur la même thématique. Éloigné de l'ambition d'un « Salon réaliste », Degas n'envisage plus de réunir ses amis londoniens et italiens et c'est avec ce groupe stimulant d'artistes qu'il interagit afin de renouveler son art.

Produire : variations et simplification

Autorisant une liberté inédite, l'exposition indépendante génère aussi des contraintes spatio-temporelles : il faut s'adapter à des lieux à chaque fois différents, occuper des cimaises et produire rapidement. La novation et la vitesse apparaissent plus que jamais comme des impératifs à l'aube d'une troisième édition⁵⁰. Un éventail de possibilités s'ouvre alors à chaque artiste : peindre de grands formats, multiplier des œuvres de plus petites dimensions, développer des versions à partir de travaux antérieurs ou élaborer des ensembles sur un même motif. Alors que Caillebotte et Renoir se lancent dans la réalisation de toiles ambitieuses, Degas n'opte pas tout à fait pour ce même choix.

L'achèvement de *La Classe de danse [Preliminary Steps]* (fig. 52) lui a coûté de tels efforts et lui a demandé tellement de temps qu'il se détourne d'une méthode classique reposant sur des compositions complexes à multiples figures et sur un long travail à l'huile, composé d'une alternance de couches picturales et de temps de séchage. Degas est un peintre qui travaille avec lenteur, comme il le reconnaît en 1874, en s'adressant à Deschamps : « Je ne sais, vraiment, rien faire vite et, je ne le fais encore, que l'épée dans les reins⁵¹ ». En outre, il a connu un certain nombre de déconvenues avec des vernis posés sur du trop frais, entraînant le jaunissement de la surface de certaines œuvres. L'exécution en « manière

49 CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.

50 Cf. Richard R. BRETTELL, *Impressionnisme : peindre vite 1860-1890*, Paris, Hazan, 2009.

51 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, Paris, [9 novembre 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 199.

de dessin » d'une variante de *Répétition d'un ballet sur la scène* (fig. 17, 51) a pu le convaincre du bien-fondé d'un procédé basé sur des variations dessinées, ornées de couleurs. De même, *Dans un Café* a probablement été une expérience stimulante : réalisée rapidement dans un style d'esquisse, l'œuvre ne donne à voir que deux figures dans une mise en scène originale, la couleur n'ayant pas été indispensable. Par ailleurs, Degas dispose désormais de tout un répertoire d'études qu'il peut agencer à sa guise et qui lui permettent d'explorer ce que Duranty a appelé des « vues originales ». C'est pourquoi Degas abandonne ses projets d'ensembles de tableaux ambitieux, tels qu'il les avait envisagés dans les années 1875-1876⁵². Loin du modèle contraignant de Tissot, de De Nittis ou de Legros, il fait le choix d'un art plus expérimental qui n'implique pas de commandes de grands formats finis.



Fig. 67 - Edgar Degas, *École de danse* [*La répétition de danse*], huile sur toile, 58,4 × 83,8 cm, Glasgow Museums.

52 « Degas Dix pièces sur la danse d'Opéra » (Paris, BnF, carnet 7, fol. 74) ; « Dans un Café, Danseuses jaunes, Cotonniers, Danseuses Faure, Orchestre Cherfils » (Paris, BnF, carnet 8, fol. 203-204).

Pour travailler rapidement, Degas a de nouveau recours à la pratique de la variante en peignant une version agrandie de *Practising Room at the Opera House* (fig. 50), exposée à Londres en avril 1876. Réalisée dans un style d'esquisse, cette œuvre titrée *École de danse* (fig. 67) est seulement rehaussée de quelques couleurs. Elle donne à voir une lumière plus uniforme, qui entre largement par de hautes fenêtres et renvoie à une atmosphère éloignée des effets de silhouette des années précédentes. S'il a repris l'escalier en colimaçon sur un mode plus décoratif, Degas a varié la composition de manière substantielle : non seulement il a ajouté un maître de ballet, inspiré par une photographie de Jules Perrot, mais il a aussi construit un jeu d'oppositions entre deux groupes de danseuses, les unes en mouvement, les autres au repos, séparées par une oblique vide. Pour la figure de la mère, il a probablement fait poser sa gouvernante, Sabine Neyt, qui a servi de modèle à plusieurs œuvres. Quant à sa signature, elle est ostensiblement apposée sur l'une des marches.

Le dessin devant le motif et de mémoire demeure le socle de son art et son observation analytique de la vie crée l'illusion de la vérité. Degas résumera cette alliance du vrai et du faux par une formule ironique : « Un tableau est une chose qui exige autant de rouerie, de malice et de vice que la perpétration d'un crime. Faites faux, et ajoutez un accent de nature ». Il précisera ensuite avec plus de sérieux : « Le dessin n'est pas ce que l'on voit, c'est ce qu'il faut faire voir aux autres⁵³ ». François Thiébault-Sisson a laissé un témoignage particulièrement intéressant sur son processus créatif :

« Mes premiers souvenirs sur Degas remontent au printemps de 1879. [...] Un vieil abonné de l'Opéra m'avait entraîné à son théâtre un matin. [...]

– Vois-tu, là-bas, ce monsieur maigre et barbu, à tête cylindrique, assis dans un coin sur une chaise, avec un carton à dessin sur les genoux. C'est le peintre des danseuses, Degas, un grand artiste, crois-m'en, bien que ses types de sauteuses, laids et vivants comme nature, effarouchent le public et que les gens de l'Académie le débinent. [...]

Vois-tu comme il procède à la mise en place des formes, non plus à la mine de plomb, comme jadis, mais au crayon Conté ou au fusain, à gros traits écrasés et sommaires, en indiquant seulement l'essentiel, et de façon à donner avant tout la sensation d'un volume, c'est-à-dire d'une forme qui se présente à notre œil, non par les lignes, mais par masses et dans son épaisseur ?

53 Georges JEANNIOT, « Souvenirs sur Degas », 1933, rééd. Paris, L'Échoppe, 2017, p. 106.

Degas vient ici le matin. Il y assiste à tous les exercices où les mouvements se décomposent, il fixe en traits successifs les gradations, les demi-temps [teintes] et les nuances. Le soir venu, aux représentations, quand il observe une attitude ou un geste, ses souvenirs du matin lui reviennent, ils le guident dans ses notations [...] Rentré chez lui, rue Fontaine, il réfléchit aux études de détail qu'il a prises, il les compare entre elles, il en déchire régulièrement un bon nombre, car il n'est jamais content de lui [...]. Mentalement, il groupe les attitudes, les mouvements, puis il en compose des ensembles qu'il exécute au pastel ou à l'huile, sans avoir besoin de se régler sur d'autres observations que celles qu'il a prises au crayon. Il a une mémoire de l'œil étonnante⁵⁴. »

Si cette science analytique et mnémonique implique un long travail d'observation, de dessin et d'assemblage, elle autorise également une simplification des compositions lorsque l'artiste « groupe les attitudes ». Ainsi, dans *Danseuses à la barre* (fig. 68), d'un format analogue à celui des *Blanchisseuses* et de *La Classe de danse*, il n'a pas multiplié les figures mais s'est concentré sur deux danseuses, peintes d'après plusieurs dessins. L'un d'entre eux est surprenant : l'artiste a travaillé avec une peinture à l'huile diluée et de la sépia sur du papier vert⁵⁵. Or, comme l'a souligné Michael Pantazzi, ce dessin n'est préparatoire que dans la mesure où la juxtaposition, fortuite, des deux danseuses sur la même feuille a pu donner à Degas l'idée de les utiliser dans une même composition⁵⁶. L'œuvre est née de la contingence dans un processus nouveau de simplification⁵⁷ qui accorde désormais au vide un espace à part entière. La composition centrifuge relègue les figures sur les bords, dans un espace tronqué, sans plafond ni source de lumière, suggéré par le seul pouvoir d'un mur, d'un plancher et d'un arrosoir. Apposée sur une plinthe, la signature est tout aussi ostensible que celle peinte par Degas au premier plan de *Dans un Café*.

54 THIÉBAULT-SISSON, « Edgar Degas. L'homme et l'œuvre », *Le Temps*, 18 mai 1918, p. 3.

55 Edgar Degas, *Danseuses à la barre*, Londres, British Museum.

56 Michael PANTAZZI, Notice sur *Danseuses à la barre*, dessin, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, n° 164, p. 276.

57 Michael PANTAZZI, Notice sur *Danseuses à la barre*, dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, n° 165, p. 277-278.



Fig. 68 - Edgar Degas, *Danseuses à la barre*, [1876-1877], techniques mixtes sur toile, 75,6 × 81,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Dans cette œuvre exécutée en « manière de dessin », seuls les jaunes et les bruns viennent animer la composition qui, en dépit de son format, s'accorde avec l'injonction de peindre vite. La technique employée atteste en effet des recherches de l'artiste pour réduire le temps de réalisation de ses œuvres : selon Denis Rouart, *Danseuses à la barre* aurait été exécuté à la détrempe seule. Degas aurait employé un assemblage chauffé de colle de peaux et de couleurs⁵⁸ lui permettant de contrôler le mélange liant-pigments et de travailler plus spontanément qu'à l'huile. Utilisé dans la peinture en bâtiment ou pour les décors de théâtre, ce type de détrempe présente non seulement un aspect mat et ciré mais il possède aussi des qualités couvrantes, pouvant masquer d'éventuels repentirs. Comme l'ont précisé Douglas Druick et Peter Zegers, Degas est

58 Denis ROUART, *Degas à la recherche de sa technique*, Genève, Skira, 1988, p. 20.

alors méfiant à l'égard des matériaux à l'huile vendus par les industriels, qui se révèlent instables et altérables⁵⁹. C'est pourquoi il recherche des matières dont il maîtrise la fabrication.

Hybrider le dessin, l'estampe et le pastel

L'exposition indépendante autorise le décloisonnement technique à une époque où des médiums tels que le fusain, l'aquarelle et le pastel acquièrent leur autonomie et font l'objet de manuels⁶⁰. Elle permet de montrer des travaux qui n'ont pas droit de cité au Salon et qui étaient précédemment confinés dans le secret de l'atelier. En s'appuyant sur la possibilité de cette liberté inédite, Degas fait alors évoluer ses processus créatifs, orientés vers une plus grande expérimentation.

Dans sa quête de simplification, de rapidité et de variation, il trouve un aboutissement inédit grâce à une hybridation entre dessin, estampe et pastel : alors qu'il a repris le cuivre du graveur aux côtés de ses amis Desboutin, Lepic, De Nittis et Alphonse Hirsch⁶¹, il a l'idée de dessiner à l'encre en regardant un imprimeur en taille-douce exécuter des tirages de ses planches, puis de colorer ses épreuves au pastel. Il a pu être inspiré par Lepic qui, dans ses essais d'« eau-forte mobile », prône une approche picturale de la gravure⁶². Dénommés aujourd'hui « monotypes », ces « dessins faits à l'encre grasse et imprimés », comme les qualifie Degas dans le catalogue de la 3^e *exposition de peinture* (fig. 97), ont fait l'objet de nombreux travaux, à partir des études pionnières d'Eugenia Parry Janis en 1967 jusqu'à trois récentes publications⁶³. Nous ne reviendrons donc pas sur

59 Douglas W. DRUICK, Peter ZEGERS, « Le réalisme scientifique, 1874-1881 », *op. cit.*, p. 202.

60 P. TEN-DOESSCHATE CHU, « Into the Modern Era: The Evolution of Realist and Naturalist Drawing », dans Gabriel P. Weisberg (dir.), cat. exp. *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*, The Cleveland Museum of Art, The Brooklyn Museum, The Saint-Louis Art Museum, The Glasgow Art Gallery and Museum, 1980-1982, p. 21-38.

61 Degas, *Alphonse Hirsch*, pointe sèche, 11,2 × 6 cm, 1^{er} état, annoté au crayon par Philippe Burty : « Le peintre Alphonse Hirsch fév. 75 par degas », Paris, BINHA.

62 Cf. Rosalba DINOIA, « L'eau-forte «mobile» dans l'évolution de l'estampe originale à la fin du XIX^e siècle. Expériences françaises et italiennes », *Histoire de l'art*, n° 50, 2002, p. 95-108.

63 Eugenia Parry JANIS, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas », *The Burlington Magazine*, vol. 109, n° 766, janvier 1967, p. 20-27, 29 ; n° 767, février 1967, p. 71-72, 74-81 ; Jean ADHÉMAR et Françoise CACHIN, *Edgar Degas, gravures et monotypes*. Introd. de John Rewald, Paris, Arts et métiers graphiques, 1973 ; Sue WELSH REED, Barbara STERN SHAPIRO (dir.), *Edgar Degas : the painter as printmaker*, Boston, Little & Brown, 1984 ; Jonas BEYER, *Entre dessin et estampe, Edgar Degas et la redécouverte du monotype au XIX^e siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2017 ; Jodi HAUPTMAN (dir.), cat. exp. *Degas : a Strange New Beauty*, New York, The Museum of Modern Art, 2016 ; Henri LOYRETTE, Sylvie AUBENAS, Valérie

leur technique mais plutôt sur leurs fonctions et leur signification dans le cadre de l'évolution du processus créatif de Degas, en vue de la 3^e *exposition de peinture*.

L'époque est au noir et blanc. À Londres, les premières expositions « Black and White » ont connu un tel succès en 1872 et en 1874 que l'événement est devenu annuel et que des artistes comme Jacquemart, Léon Lhermitte, Legros, Tissot et les époux Cazin y participent. L'idée d'importer le modèle anglais en France s'est alors imposée : les statuts provisoires d'une Société française du « Noir et Blanc » sont parus en mai 1874⁶⁴ et la revue *Paris à l'Eau-forte* a envisagé l'organisation d'une manifestation consacrée au dessin et à l'estampe. Le projet n'ayant pas abouti, c'est Durand-Ruel qui accueille la 1^{re} *Exposition des ouvrages exécutés en Noir & Blanc* en juillet 1876.



Fig. 69 - Edgar Degas, en collaboration avec Ludovic Lepic, *Le Maître de ballet*, [1876], monotype rehaussé à la craie et au lavis, 56,5 x 70 cm (planche), signé sur la planche en haut : « Lepic Degas », Washington, National Gallery of Art.

SUEUR-HERMEL, Flora TRIEBEL (dir.), cat. exp. *Degas en noir et blanc. Dessins, estampes, photographies*, Paris, BnF, 2023.

64 « Société française du « Noir et Blanc » », *Paris à l'eau-forte*, 3 mai 1874, p. 30-32. Sur le projet d'exposition, voir : *Paris à l'eau-forte*, 10 mai, p. 36 ; 7 juin, p. 69-70 ; 12 juillet 1874, p. 110.

Le temps de la Société des aquafortistes est alors révolu. L'heure n'est plus à la promotion d'une seule technique et de l'originalité mais à l'autonomisation progressive des arts graphiques, unifiés autour du seul critère du noir et blanc. L'exposition réunit des aquafortistes, qui montrent aussi leurs dessins, des « fusinistes », quelques graveurs sur bois et de rares lithographes. Elle place également la reproduction et l'originalité sur le même plan : les artistes davantage « chercheurs », tels que Desboutin, Fantin-Latour, Guérard, Legros, Lepère, Lepic, Lhermitte, Manet ou Tissot, côtoient les interprètes les plus classiques. Par ailleurs, cette exposition est conforme à une orthodoxie classique, formulée en ces termes par Charles Blanc : le dessin et la gravure sont les arts du noir et blanc⁶⁵. La couleur est en effet assimilée à l'imagerie d'Épinal, au dessin enfantin, aux papiers peints ou aux affiches publicitaires qui envahissent les murs des villes. Le XVIII^e siècle avait popularisé l'impression en couleurs au repérage mais, collées sur toile et vernies, les planches donnaient l'illusion parfaite de la peinture, tout comme la gravure en manière de crayon et de lavis imitait le dessin. La couleur est donc associée à des productions populaires ou à la reproduction.

La I^{re} Exposition des ouvrages exécutés en Noir & Blanc crée une émulation pour les arts du dessin et de l'estampe. Desboutin relate ainsi avoir découvert « avec grand intérêt la nouvelle production de Legros et de Tissot », tout en précisant que « les pointes-sèches de ce dernier ont surtout grand succès dans le monde artistique⁶⁶ ». En 1876, Tissot a auto-édité un album d'eaux-fortes et de pointes sèches; titré *Ten Etchings* et vendu 50 guinées, le recueil a pour objectif de compenser la défaveur du marchand Agnew à son égard par la reproduction de ses peintures. Grâce à la gravure, Tissot acquiert une certaine reconnaissance et revient au Salon de Paris, où il expose deux eaux-fortes en 1876. Comme Tissot, Degas s'est activement replongé dans l'alchimie des bains d'acide et des encres, stimulé par ses amis les plus proches ainsi que par son admiration pour les gravures subtiles de Whistler et les eaux-fortes expressives de Legros. Degas revient donc à l'estampe dans ce contexte favorable à l'émulation collective, dans une démarche expérimentale qui diffère de ses premiers essais dans le domaine, et avec le rêve d'y trouver un moyen de se libérer de ses difficultés financières⁶⁷.

65 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Claire Barbillon (éd.), *op. cit.*, p. 615.

66 Lettre de M. Desboutin à Léontine De Nittis, 17 juillet 1876, dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 359.

67 Douglas W. DRUICK, Peter ZEGERS, « Degas and the Printed Image, 1856-1914 », dans *Edgar Degas: the Painter as Printmaker*, *op. cit.*, p. 162.



Fig. 70 - Edgar Degas, *Sur la scène III*, vernis mou, pointe sèche et roulette, 9,9 × 12,7 cm (planche), The Art Institute of Chicago.

L'artiste en présente deux échantillons en janvier 1877, lors de la XIII^e exposition de la Société des Amis des Arts de Pau⁶⁸ : pour le catalogue, il a griffonné une scène fantastique d'où surgissent une danseuse et un maître de ballet (**fig. 70**). Ainsi que le précise Valérie Sueur-Hermel, il a choisi pour la première fois d'y mêler deux procédés jusqu'alors utilisés séparément : le vernis mou et la pointe sèche, auxquels il a ajouté le passage d'une roulette⁶⁹. Tiré en noir⁷⁰ et en sépia, *Sur la scène III* atteste de sa pratique picturale de la gravure : inspiré des effets esquissés de l'huile, son style est plutôt graphique, cursif et presque brouillon. À cette même exposition il présente un pastel étrange, identifié par Sue Welsh Reed et Barbara Stern Shapiro⁷¹ comme *Un ballet à l'Opéra* (**fig. 71**).

68 Marc LE CŒUR, « Le Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 à 1879 », *op. cit.* Boudin, Bureau, Caillebotte, Cals, Colin, Desboutin, Goeneutte, Lépine, Maureau, Pissarro, Rouart et Sisley participent notamment à cette exposition.

69 Valérie SUEUR-HERMEL, « Degas. Maître de l'estampe impressionniste », dans cat. exp. *Degas en noir et blanc. Dessins, estampes, photographies*, *op. cit.*, p. 85.

70 E. Degas, *Sur la scène III*, 5^e état, vernis mou, pointe sèche et roulette, 12,6 × 17,8 cm, Londres, British Museum, dans le catalogue de la XIII^e exposition de la Société des Amis des Arts de Pau, 8 janvier-8 mars 1877.

71 Sue Welsh REED, Barbara Stern SHAPIRO, « Catalogue of Degas's Prints », dans *Edgar Degas: the Painter as Printmaker*, *op. cit.*, p. 68-70.



Fig. 71 - Edgar Degas, *Un ballet à l'Opéra*, pastel sur monotype sur papier, 35,2 × 70,6 cm (sujet), 35,9 × 71,9 cm (feuille), The Art Institute of Chicago.

D'un format inédit étiré en longueur, cette œuvre est révélatrice de la nouvelle grammaire formelle et technique de l'artiste : exécutée au pastel sur un dessin fait à l'encre grasse et imprimé⁷², elle donne à voir une frise de têtes de musiciens et de danseuses, ponctuée de crosses de contrebasse, dans un décor particulièrement coloré. Si le chroniqueur du *Journal des étrangers* voit en Degas l'un « des peintres les plus originaux et les plus intéressants de ce temps », son ton mitigé traduit toutefois sa réelle surprise :

« M. Degas, le plus fantaisiste des Impressionnistes, expose cette année un pastel qui fait l'ébahissement du public et, il faut bien le dire, déroute la critique la plus délibérément bienveillante. C'est le même sujet que celui de son joli tableau du dernier salon [fig. 26] : des têtes de musiciens, des bouts d'archet et de contre-basse entre lesquels s'agitent au loin dans un décor de petites danseuses d'Opéra. [...] »

C'est mauvais, et bien sûr lorsqu'on lui retournera son pastel, M. Degas sera le premier à rire. Il rira de son décor vert et rouge qui est tout ce qu'on voudra excepté un décor, de ses têtes plates, sans modelé, sans air, mais il se dira que lorsqu'on est capable de rendre comme lui un jour de rampe sur des jupons de

72 Nous conservons la description technique de Degas, telle qu'il l'a formulée dans le catalogue de la 3^e exposition de peinture. Les n° 58-60 sont présentés comme des « dessins faits à l'encre grasse et imprimés ».

gaze, on est, en somme, capable d'assez de choses pour que le public ne se fâche pas, à la condition de n'y pas revenir, d'une boutade par trop impertinente⁷³. »

Ce critique ne voit donc qu'un pastel coloriste et les effets obtenus, sans soupçonner le monotype sous-jacent.

Afin de dessiner vite, Degas a inventé une méthode qui lui permet d'élaborer facilement des matrices à fond sombre ou clair sur lesquelles il peut travailler au pastel. Ces matrices remplacent les « prototypes » utilisés pour ses « variantes ». Sans présenter les inconvénients de l'huile ou du dessin détaillé, ce type de procédé correspond à une traduction encrée et pastellisée d'un processus classique en peinture : pour donner de la profondeur et renforcer le clair-obscur, les artistes peuvent peindre sur une préparation sombre sur laquelle ils reportent leur dessin, fixent les valeurs puis posent la coloration. Ils procèdent de la même manière lorsqu'ils travaillent sur des papiers colorés. De plus, les « dessins faits à l'encre grasse et imprimés » s'inscrivent dans deux tendances dominantes dans les années 1870 : l'évolution de l'esthétique du contraste et la recherche de médiums techniquement plus faciles que l'eau-forte⁷⁴. Peu onéreux, le procédé imaginé par Degas ne nécessite qu'une plaque de cuivre, de l'encre, du papier et des bâtonnets de pastel. Pour lui, c'est aussi une occasion de travailler dans un environnement collectif car il imprime ses épreuves chez Cadart, aux côtés de ses amis graveurs⁷⁵, comme l'indique l'impression de l'un de ses premiers dessins à l'encre, *Le Maître de ballet* (fig. 69), réalisé avec Lepic. Dans cette nouvelle logique, Degas ne poursuit plus une quête d'effets par le dessin – ce que nous avons appelé des « impressions dessinées » dans le troisième chapitre – mais il s'oriente à présent vers des dessins picturaux et « imprimés » dont il investit la surface en coloriste. Si, dans les années 1875-1876, il avait semblé hésiter entre un art de dessinateur et un attrait pour la couleur, il tranche à cette époque : fuyant le plein jour, il déploie son dessin pour transcrire une lumière artificielle et souvent nocturne avec une coloration qui n'est plus décorative mais signifiante.

73 N. s., « Exposition des amis des arts », *Journal des étrangers*, 24 février 1877, p. 2. La description ne correspond pas exactement à *Un ballet à l'Opéra*, conservé à Chicago : il n'y a pas de « bout d'archets » et le décor ne comprend pas de rouge.

74 Cf. Douglas W. DRUCK, Peter ZEGERS, « Degas and the Printed Image, 1856-1914 », *op. cit.*, p. xxviii-li. Voir aussi Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, *op. cit.*, p. 313-315.

75 Renoir l'accompagne également de temps à autre, « généralement après le dîner » (Ambroise VOLLARD, *Renoir*, *op. cit.*, p. 93).

Cette hybridation entre dessin, estampe et pastel correspond à un total renversement des normes : non seulement Degas enfreint l'orthodoxie classique qui cantonne la gravure au seul langage du noir et blanc mais il dépasse les cloisonnements techniques⁷⁶. *Un ballet à l'Opéra* n'aurait donc été reçu ni au Salon ni dans les salonnets organisés par les Cercles, et seules des expositions plus libres peuvent accueillir ce type d'œuvres. Cette hybridation hétérodoxe n'est cependant perceptible que par les seuls artistes. Degas ne qualifiera pas la technique de ses pastels sur monotype dans le catalogue de la troisième exposition en 1877 et, de ce fait, ses œuvres échapperont à toute catégorisation.

Degas réalise ses premiers dessins à l'encre sur de grandes plaques de cuivre : tout comme *Le Maître de ballet* (fig. 69), *Un ballet à l'Opéra* (fig. 71) a été exécuté sur une planche de 70 cm de largeur. Degas imprime bien souvent deux épreuves qui peuvent être éventuellement reprises au pastel, à la gouache et/ou à l'essence, le dessin coloré lui permettant d'ajouter des personnages. Exploitant les potentialités du pastel, médium sec, rapide et opaque, qui permet de légers repentirs, l'artiste dessine sur des formats diversifiés tantôt avec des bâtons tantôt en créant des concentrations chromatiques avec une estompe ou avec les doigts. Il peut aussi mélanger le pastel à l'eau pour créer une pâte et des zones chromatiques fluides⁷⁷.

Cette méthode lui permet d'obtenir des effets de texture inédits, comme le prouve la comparaison entre *Danseuse, un bouquet à la main* (fig. 72), œuvre peinte à l'huile diluée à l'essence et au pastel sur une toile, et *Ballet* (fig. 73), pastel sur monotype. Si les deux compositions représentent une seule figure projetée vers l'avant et éclairée par les feux de la rampe sur un format inhabituel, le caractère aérien de la danseuse en arabesque est plus efficacement rendu dans *Ballet* grâce au dessin imprimé en noir et à l'aspect poudreux du tutu esquissé au pastel. L'angle plus large, l'éclairage centré sur le buste, l'importance des lignes obliques et du vide au premier plan amplifient la légèreté de cette figure qui semble flotter dans les airs.

76 Il faudra attendre les années 1880, voire la décennie suivante, pour lever les plus fortes résistances à l'égard de la couleur dans l'estampe : la Société des artistes français n'acceptera des œuvres polychromes au sein de la section Gravure et lithographie qu'à partir de 1899.

77 Theodore REFF, « The Technical Aspects of Degas's Art », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 4, 1971, p. 144-145.



Fig. 72 - Edgar Degas, *Danseuse, un bouquet à la main [Fin d'arabesque]*, peinture à l'huile et à l'essence, pastel sur toile, 67,4 x 38 cm, Paris, musée d'Orsay.



Fig. 73 - Edgar Degas, *Ballet [L'étoile]*, pastel sur monotype sur papier, 58,4 x 42 cm, Paris, musée d'Orsay.

Ces œuvres reflètent l'évolution de l'artiste vers la fabrique d'ensembles sur un même motif, décliné dans des formats différenciés, selon une grande diversité de points de vue et de lumières. À l'instar de Monet, Degas s'engage ainsi dans une logique de suite, définie par Philippe Piguet comme un « ensemble de ponctuations qui composent un tout, une somme dans un déroulement séquentiel⁷⁸ ». Ce « tout » est composé de fragments qui renforcent son impact. Il n'y a plus un tableau unique auquel il serait possible de rattacher un corpus de travaux préparatoires mais chaque dessin est susceptible d'être préparatoire à une autre œuvre et devient intergénétiq ue, voire polygénétiq ue, pour reprendre

78 Philippe PIGUET, « Claude Monet, du principe de la série », dans cat. exp. *Monet-Rodin, rien que vous et moi*, Paris, Musée Rodin, 2010, p. 55.

l'analyse d'Éric Pagliano⁷⁹. Chaque pose peut être réassemblée dans une autre composition et chaque format peut être agrandi ou réduit selon les nécessités d'un nouvel assemblage. Ainsi, la figure de Jules Perrot de profil est réutilisée dans le grand dessin *Le Maître de ballet* (fig. 69), qui est également le réceptacle d'une danseuse sur pointe, déjà présente dans *Répétition de ballet sur la scène* (fig. 17), *Deux danseuses sur scène* (fig. 21) et *The Rehearsal* (fig. 51). Ces dessins intergénétiques fonctionnent alors comme des marques de fabrique : les figures récurrentes des danseuses acquièrent une valeur de signature et Degas n'appose son nom sur ses œuvres imprimées et colorées que de manière discrète, souvent dans les marges.

Autorisant les expériences les plus iconoclastes, la perspective de l'exposition indépendante génère des recherches originales et une rupture avec les anciennes méthodes. Degas s'y jette à corps perdu, s'engageant dans une remise en cause de certains de ses principes, sans pour autant renier les fondements de son art.

Colorer

En 1876, les critiques les plus hostiles avaient reproché au peintre le caractère inachevé de ses œuvres, leur réalisme parfois outrancier et une certaine incorrection dans son dessin. Bon nombre d'entre eux avaient amalgamé les « croquis », le style d'esquisse et le tableau « fini » dans une indétermination qui faisait écran à la perception des différentes manières de Degas. Très peu avaient considéré son travail plastique sur l'effet de la lumière, sur les physionomies ou sur les compositions et Baignères lui avait même reproché de n'avoir « rien modelé⁸⁰ ». Si certains avaient reconnu l'originalité de ses recherches comme son regard vrai et sensible sur la vie moderne, d'autres l'avaient enfermé dans le vieux dualisme entre dessinateurs et coloristes. Par ailleurs, même contestée, l'innovation semblait être désormais du côté de la coloration, de la lumière et du plein air. En 1876, Fromentin avait également admis à contrecœur que le public était désormais « tout disposé à fêter un art qui représente avec tant de fidélité ses habits, son visage, ses habitudes, son goût, ses inclinaisons et son esprit⁸¹ ». Il était donc nécessaire de s'éloigner d'un art trop strict de dessina-

79 ÉRIC PAGLIANO, « De la connaissance à la génétique des dess|e|ins », dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du musée Fabre*, Molenstraat, Snoeck Éditions, 2013, p. 23-29.

80 ARTHUR BAINÈRES, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3.

81 Eugène FROMENTIN, « Les Maîtres d'autrefois. IV », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1876, p. 796-797.

teur et d'exercices de style centrés sur des variations de blanc pour privilégier l'adaptation aux goûts des spectateurs en demande d'effets de réel, de sensations et de couleur.



Fig. 74 - Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876, huile sur toile, 131,5 x 176,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

C'est peut-être pour ces raisons que Degas limite ses effets de silhouette afin de s'ouvrir moins timidement à la polychromie. Toujours gêné par le travail en plein air, le peintre explore d'autres types de reflets que ceux de la lumière diurne, à savoir les feux de la rampe sur les scènes féeriques de l'Opéra. Il a pu observer le rendu de la lumière vibrante des œuvres de Monet et de Renoir : dans *Bal au Moulin de la Galette* (fig. 74), ce rendu forme une constellation de petites zones plus claires qui pigmentent le sol, les visages et les vêtements. Sur certains paysages de Monet, ce rendu prend l'aspect de multiples touches juxtaposées et d'espaces contrastés entre ombre et lumière⁸². Tournant désormais le dos à l'art crépusculaire de Whistler, Degas a probablement observé attentivement la genèse du *Bal du Moulin de la Galette*, dans laquelle Renoir joue de l'effet décoratif

82 Cf. Claude Monet, *Paysage. Le parc Monceau*, 1876, New York, The Metropolitan Museum of Art (3^e exposition de peinture, Paris, 1877, n° 96).

de globes lumineux semés dans la verdure, motif que l'on retrouve dans les scènes de café-concert (fig. 77, 79). Inversement, on peut aussi supposer que c'est Degas qui a donné à Renoir l'idée de peindre ces globes blancs.

Bal du Moulin de la Galette s'impose comme une œuvre manifeste pour Renoir. Sans être insérée dans un trait-contour, la couleur acquiert une existence autonome et se déploie dans une composition structurée autour d'une alternance de masses sombres et claires, à la manière du Manet des années 1860. Elle n'est pas posée en aplats mais travaillée selon un « procédé de coups de brosses disposés comme des hachures de pastel⁸³ », en de subtiles variations qui ne renvoient cependant pas à un modelé classique.

Quant à Degas, il tâtonne : s'il reprend dans *Ballet* (fig. 73) un décor orné de vert et de jaune, déjà expérimenté dans *Coulisses* (fig. 42) et dans *The Rehearsal* (fig. 51), il l'éclaire d'un contraste lumineux entre l'orangé et le bleu. Il transcrit également d'autres types d'impressions lorsqu'il ponctue *Coulisses de théâtre* et *Choristes* (fig. 75, 76) de touches orangées plus fortes et les scènes de cafés-concerts (fig. 77, 79) de couleurs primaires et secondaires, en de subtiles variations de teintes qui individualisent visuellement chaque figure.

Que signifie « colorer » pour les peintres ? En 1885, Bracquemond définit ce terme de la manière suivante :

« *Colorer*, dans le sens général, c'est modifier une faible intensité colorée, une teinte neutre, une nuance indéterminée, par une couleur nettement définie. C'est apposer sur des surfaces une ou des matières colorantes [...]. *Colorer*, c'est affirmer de plus en plus les individualités jaune, rouge, bleue, violette, verte, orangée. Mais pour le coloriste, *colorer*, c'est évoquer des contrastes lumineux et sombres, c'est mettre de la lumière en mouvement. Le dessin, en colorant, tient lieu de la lumière elle-même, dont il analyse les intensités de clarté et d'obscurité, sans leurs aspects jaune, rouge, bleu, violet, vert, orangé⁸⁴. »

Pour rendre la sensation de la lumière colorée d'une scène de spectacle, Degas peut user d'une alliance d'orangé et de vert, couleurs associées à la chaleur et à la froideur, cette juxtaposition créant un contraste. Il esquisse également quelques accords entre des couleurs complémentaires, comme le rouge et le vert, ou l'orangé et le bleu, afin de renforcer les contrastes lumineux. Dans les *Choristes*, il combine des teintes proches, telles que l'orangé et le rouge, pour accentuer l'éclat des feux de la rampe. De même que Renoir, il s'appuie sur

83 Paul SÉBILLOT, « Exposition des impressionnistes », *Le Bien public*, 7 avril 1877, p. 2.

84 Félix BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Jean-Paul Bouillon (éd.), op. cit., p. 178-179.

des masses sombres qui mettent davantage en évidence les parties éclairées et colorées. En ce sens, il tient compte du reflet, en rendant les volumes avec des valeurs influencées par les qualités lumineuses⁸⁵, sans avoir recours aux ombres.



Fig. 75 - Edgar Degas, *Couloisses de théâtre* [*Danseuses*], pastel et gouache sur monotype, 29,7 × 26,9 cm, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 76 - Edgar Degas, *Choristes* [dit aussi *Les Figurants*], pastel sur monotype sur papier, 27 × 31 cm, Paris, musée d'Orsay.

Le choix de ces couleurs semble toutefois prendre aussi sa source dans le regard appuyé que Degas porte toujours sur les maîtres de la peinture. Delacroix l'a peut-être mis sur la voie du « ton orange-rouge⁸⁶ » qui ponctue fortement certaines de ses œuvres et le nom du grand peintre revient avec insistance dans les années 1874-1876. On peut ainsi lire dans l'*Histoire du romantisme* de Théophile Gautier, publiée après la mort de ce dernier, un éloge de l'artiste et de ses principes : « La couleur s'entasse à l'endroit qui est le point central de l'action, car, avant tout, Delacroix veut donner la sensation de la chose qu'il représente dans son essence même, et non dans sa réalité photographique⁸⁷ ». En 1874, Calmann Lévy réédite pour la troisième fois *L'art romantique* de Baudelaire et Burty, autre fervent admirateur de Delacroix, entretient la mémoire de l'artiste. Dans l'espace public parisien, le peintre demeure bien visible. Il suffit

⁸⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁶ « se rappeler du ton orange-rouge du vieil homme dans le tableau de Delacroix » (E. Degas, Page de carnet, BnF, carnet 26, fol. 6; REFF 1985, n° 15, daté 1859-60). D'après Th. Reff, Degas évoque sans doute la *Piéta* de Delacroix, réalisée pour l'église Saint-Denys-du-Saint-Sacrement.

⁸⁷ Théophile GAUTIER, « Eugène Delacroix », dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 216.

en effet d'entrer dans l'église Saint-Denys-du-Saint-Sacrement pour découvrir les figures sculpturales et expressives de sa magistrale *Piéta* ou à l'église Saint-Paul Saint-Louis pour revoir le *Christ au Jardin des Oliviers*, magnifié par une draperie orangée. Et à Saint-Sulpice, la chapelle des Saints-Anges renferme l'un des testaments du peintre. Ces œuvres pouvaient indiquer à Degas la voie d'une peinture plus dense en volumes, marquée par des déformations significatives et un colorisme sensible⁸⁸.

Dans ses scènes de café-concert, Degas adapte également un précepte de la peinture classique, selon lequel il convient de réserver aux personnages principaux les trois couleurs primaires et aux autres personnages et aux accessoires les trois couleurs secondaires, précepte dont il a pu s'imprégner au cours de ses multiples copies, notamment celle réalisée d'après *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin (Norton Simon Museum), œuvre qui appartenait alors à Rouart.

Au pastel, ses couleurs sont plus éclatantes, plus lumineuses, le geste est plus spontané que dans les peintures à l'huile. La superposition des touches de pigments purs et le jeu des zones colorées produisent une sensation de vibration et de richesse tout impressionniste⁸⁹. Ainsi que le précise Henri Hertz, Degas demande à la couleur « des accents agissant par surprise et brusquerie » ; il y adjoint « de subtiles résonances et ricochets, soit dans le sens de la brutalité, soit dans celui du fondu et du vaporeux, en diversifiant la matière même de la couleur⁹⁰ ». Tout comme Monet a libéré sa touche dans une gestuelle subjective et performative, Degas enrichit son trait d'une nouvelle expressivité qui passe par un graphisme coloré, rythmant les compositions et hiérarchisant leurs éléments.

Dans cette nouvelle syntaxe coloriste, Degas n'est plus tout à fait le dessinateur qu'il avait été précédemment. Dans ses pastels, il n'abandonne cependant pas le trait noir, mais ce trait est varié, discontinu, de plusieurs épaisseurs. Dans son traitement des visages et des vêtements, Degas se fonde toujours sur le dessin, et donc sur le modelé : les tutus des danseuses comme les robes des chanteuses portent le rendu de zones claires et sombres mais les effets de lumière artificielle déforment les têtes et les corps, détruisent l'unité de la figure et réduisent les faces à des masques. Les œuvres ne sont plus les supports d'études physiologiques susceptibles d'individualiser un personnage

88 Sur Degas et Delacroix, cf. Theodore REFF, « Three Great Draftsmen », dans *Degas. The Artist's Mind*, op. cit., p. 55-70.

89 Paul PERRIN, « Il y a des coexistences merveilleuses... Degas et Renoir », dans Marina Ferretti Bocquillon, Xavier Rey (dir.), cat. exp. *Degas. Un peintre impressionniste?*, op. cit., p. 52.

90 Henri HERTZ, « Degas coloriste », *L'Amour de l'art*, mars 1924, p. 69-70.

et d'assurer une interaction avec le spectateur. Si la pratique de Degas renvoie ainsi à un art d'impression, à l'instar de celui des autres artistes exposants, elle ne traduit pas l'atmosphère d'une scène en plein jour, mais un monde nocturne d'artifice et de féeries, observé puis enregistré dans sa mémoire. La couleur est dotée d'une nouvelle dimension décorative et sociale, qui mâtime son approche réaliste d'un caractère plus sensible et plus symbolique.

Degas n'abandonne pas les effets du soir à la lumière du gaz mais il les reformule dans de nouvelles versions coloristes. Dans *Femme devant un café, le soir* (fig. 78), la silhouette est reléguée à l'arrière-plan, la couleur mettant l'accent sur une femme vêtue et chapeauté de bleu, assise en retrait de ses compagnes, alors que les formes sombres d'un homme et de passants évoquent tout à la fois un client et une société moins marginale. Inversement, dans *Femme prenant son tub le soir* (fig. 83), le point de vue en léger contre-jour projette une ombre discrète sur la silhouette nue s'essuyant dans une chambre fortement éclairée. La couleur met en valeur la mise à nu, l'eau sale et la blancheur paradoxale d'une draperie tronquée, faisant écho aux draps d'un lit tout aussi fragmentaire.

Ce type d'effets est d'autant plus percutant que Degas les marie avec des mises en page originales, ainsi que l'a noté Henri Hertz : « Il emplissait sa mémoire de visions morcelées dont il enregistrerait les apparitions fugitives par des décalques successifs, au bout desquels éclosait la vision complète du mouvement, composée de l'ajustement frémissant de tous ces mouvements fragmentaires. Il y ajouta, à l'effet d'accélérer la mobilité de l'impression, des déséquilibres calculés dans la mise en place, des coupements et des recoupements de plans, des déboitements de perspectives, rappelant les Japonais⁹¹ ».

Donner à voir autrement

De fait, Degas travaille à des mises en cadre, des compositions et des effets de profondeur qui accentuent la sensation de mouvement émanant de ses œuvres, tout en étudiant plus étroitement les relations entre ses figures, ajustées à des formats diversifiés. Il puise alors de manière plus marquée dans les exemples fournis par les estampes japonaises. Dans la perspective de la 3^e *exposition de peinture*, il s'agit de susciter l'intégration du spectateur dans ses œuvres. À bien des égards, l'élaboration d'*Examen de danse* s'inscrit dans cette logique, distincte de celle qui avait gouverné la réalisation de *La Classe de danse* [*Preliminary Steps*],

91 Henri HERTZ, « Degas coloriste », *op. cit.*, p. 68-69.

ce qui pourrait confirmer l'hypothèse formulée dans le chapitre précédent, celle de l'exécution de l'œuvre dans les années 1876-1877.

Degas joue sur les formats avec une plus grande liberté et inventivité, les étirant en longueur et usant de la frise pour suggérer le mouvement⁹². Il accorde également plus justement ses figures aux formats lorsqu'il peint une seule danseuse sur une plaque dont la hauteur est beaucoup plus importante que la largeur.



Fig. 77 - Edgar Degas, *Café-concert [Cabaret]*, pastel sur monotype sur papier, 24,1 x 44,5 cm, Washington, Corcoran Gallery of Art.

Alors que Degas avait jusqu'à présent emprunté quelques éléments de sa grammaire personnelle à l'Orient, il pose désormais un regard plus appuyé sur les images du monde flottant japonais qui ont inspiré à Manet et à Monet des portraits fantaisistes et irréels, tels que *La Dame aux éventails* (musée d'Orsay) et *Japonnerie* (fig. 33). Il côtoie à présent de fervents amoureux de l'art nippon, tels Burty⁹³ et Bracquemond et, après sa mort, on retrouvera dans son atelier une centaine d'œuvres *ukiyo-e*, parmi lesquelles des carnets illustrés par Nishikawa Sukenobu et *Femmes au bain* de Torii Kiyonaga, gravure colorisée qu'il appréciait

92 Cf. Marine KISIEL, *La peinture impressionniste et la décoration*, Paris, Le Passage, 2021.

93 Cf. Sophie BASCH, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 255-262. Il est à noter qu'en août 1876, *L'Artiste* a annoncé l'ouverture d'une galerie par Siegfried Bing, « charmant petit Musée », qui « peut dispenser de faire le voyage au Japon » (« Chronique », *L'Artiste*, août 1876, p. 133).

tout particulièrement puisqu'elle ornera les murs de sa chambre jusqu'à ses derniers jours⁹⁴.

De l'estampe japonaise, l'artiste retient notamment les effets permettant « d'accélérer la mobilité de l'impression⁹⁵ ». Comme l'a noté Hideko Numata, Degas use de gros plans exagérément rapprochés qui confèrent davantage de réalité à l'instant dessiné⁹⁶ : dans *Un ballet à l'Opéra* et dans les deux *Café-concert*, des crosses de contrebasse surgissent dans l'image et happent le regard (fig. 71, 77, 79). Les « chutes de perspective » au second plan, qui laissent en hiatus un premier plan grossi et un lointain faisant toile de fond⁹⁷, produisent un effet visuel dynamique de profondeur. Dans *Café-concert* (fig. 79), le manche de la contrebasse permet à la fois de marquer une distance entre le spectateur et la scène et de manifester l'aspect étrange de la forme saugrenue placée à l'avant-plan, en contre-jour. N'entretenant pas un rapport clair avec l'orchestre, il perd sa valeur réaliste pour signifier la présence de la musique⁹⁸.

Degas emprunte aussi à certaines estampes japonaises les jeux de verticales qui fractionnent les motifs, comme dans *Femmes devant un café, le soir* (fig. 78). Au premier plan, il a placé des chaises qui ne sont pas sans faire écho à celles de Manet dans *La Musique aux Tuileries* (1862) ou de Renoir dans le *Bal du moulin de la Galette*. Ces éléments donnent une impression plus vraie de la scène dans laquelle on pénètre comme par effraction. Degas partage aussi ce type de composition avec Pissarro qui, dans *Le verger, côte Saint-Denis, à Pontoise* (fig. 66) a rythmé son tableau par une suite d'arbres verticaux qui coupent les maisons et l'arrière-plan. Toutefois, ce paysage et ceux de Monet évoquent l'unité du monde dans lequel tout est lié, sans qu'aucun élément ne se détache et ne vienne perturber le regard.

L'artiste privilégie également les effets de troncatures et les compositions asymétriques, fondées sur un équilibre entre les verticales et les horizontales, coupées par des obliques⁹⁹. À cet égard, il convient de s'attarder sur le dessin du plancher dans *École de danse* (fig. 67) : ce dessin a pour fonction de renforcer

94 Hideko NUMATA, « Degas et l'art japonais : en quête d'une esthétique intemporelle de l'instant », dans Yasuhide Shimbata, Philippe Saunier (dir.), cat. exp. *Edgar Degas*, Yokohoma Museum of Art, 2010, p. 222. Les œuvres ont probablement été acquises après 1878.

95 Henri HERTZ, « Degas coloriste », *op. cit.*, p. 68-69.

96 Hideko NUMATA, « Degas et l'art japonais : en quête d'une esthétique intemporelle de l'instant », *op. cit.*, p. 222.

97 Jean-Paul BOUILLON, « L'impossible Degas », *op. cit.*, p. 16.

98 Eugénie DE KEYSER, *Degas. Réalité et métaphore*, *op. cit.*, p. 101.

99 Hideko NUMATA, « Degas et l'art japonais : en quête d'une esthétique intemporelle de l'instant », *op. cit.*, p. 226.

les lignes obliques qui séparent les deux groupes de figures et accompagnent leurs mouvements. Il renvoie également à la pesanteur : Jacques-Émile Blanche se souviendra de Degas « frappant le sol de ses deux pieds alternativement, s'affermissant sur le plancher et disant d'un croquis qu'on lui soumettait : “Non ça n'a pas de prise”, et il frappait de nouveau le sol comme pour s'y ancrer¹⁰⁰ ». Walter Sickert rapportera aussi cette remarque de l'artiste : « “Sacré Monet”, me dit-il un jour dans une bouffée de jalousie espiègle et admirative. “Tout ce qu'il fait est toujours tout de suite d'aplomb, tandis que je me donne tant de mal, et ce n'est pas ça¹⁰¹ !” » Ce plancher porte donc fermement les pas et les poses des danseuses. Il miroite de motifs rythmiques formant des huit, qui figurent l'eau versée pour humidifier le sol avant l'exercice. À l'instar de Caillebotte peignant les rues pavées de Paris par « temps de pluie » (fig. 64), Degas introduit désormais des effets d'atmosphère, qui ne sont pas sans évoquer les taches lumineuses de Renoir dans *Bal au Moulin de la Galette*. L'existence autonome d'un plancher est plus marquée encore dans *Danseuses à la barre* (fig. 68) : avec l'arrosoir, ce plancher luisant occupe tout le premier plan, dans un jeu de perpendiculaires le long d'une suite d'obliques.

De même, dans son accentuation des volumes, Degas confère davantage de réalité à ses scènes. S'il peut aussi s'inspirer de sa gouvernante pour une figure ou recourir à la sculpture pour saisir une pose instable, sa quête d'expressivité passe désormais par le corps plutôt que par le visage, dans un éloignement à l'égard de la physionomie et de la silhouette. À la fin du siècle, Degas a d'ailleurs déclaré à François Thiebault-Sisson :

« Retracer une figure de danseuse, vous pourrez, avec un peu d'adresse, faire illusion un instant, mais vous n'aboutirez, quelque scrupule que vous ayez apporté à votre traduction, qu'à une silhouette sans épaisseur, sans effet de masse, sans volumes, et qui manquera de justesse. La vérité, vous ne l'obtiendrez qu'à l'aide du modelage, parce qu'il exerce sur l'artiste une contrainte qui le force à ne rien négliger de ce qui compte¹⁰². »

Ce type de recherche concorde avec le programme réaliste énoncé par Duranty. C'est d'ailleurs aux côtés de ce dernier que Degas approfondit sa compréhension du rapport entre geste et sentiment. Quelques années plus

100 Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de Peintre, de David à Degas*, op. cit., p. 296.

101 Walter SICKERT, « Degas », *The Burlington Magazine*, novembre 1917, p. 183-191, repris et traduit dans *Edgar Degas in memoriam*, Paris, L'Échoppe, 2017, p. 26.

102 François THIEBAULT-SISSON, « Degas sculpteur raconté par lui-même », *Le Temps*, 23 mai 1921, réédité Paris, L'Échoppe, 1999, p. 15.

tôt, il avait lu « à bâtons rompus le dernier livre de Darwin sur l'Expression des passions des hommes et des animaux¹⁰³ » et, durant l'hiver 1876-1877, Duranty avait couché sur le papier sa réflexion sur le geste dans la peinture, publiant une série de trois articles consacrés à ce sujet dans la *Gazette des Beaux-Arts*. À ses yeux, la justesse des mouvements ainsi que la dynamique des attitudes représentent un enjeu important :

« L'exactitude du geste, sa parfaite adaptation au fait, au sentiment, à la situation, apporte un charme très particulier et très profond dans une œuvre et lui donne un équilibre spécial, bien sensible même pour le spectateur qui n'analyse pas¹⁰⁴. »

Sa fixation par l'artiste obéit à l'étude de son évolution et à la quête de « la *tonique* du sentiment », comme l'explique Duranty : « Le geste est souvent fort obscur, et surtout, lorsque, comme en peinture, on *l'arrête* au cours de ses évolutions successives. Dans la nature, il est rarement fixé et figé comme dans une toile où on le saisit à un moment quelconque ». Prenant l'exemple du geste de la Vierge dans le *Christ en croix* de Rubens (Musée du Louvre), Duranty le replace dans une évolution qui renvoie à une série de mouvements et il recommande de choisir la position « où le mouvement ayant terminé sa course, le geste dure un certain temps¹⁰⁵ ». En saisissant des danseuses au sommet d'une arabesque aérienne, des chanteuses à l'acmé de leur salut au public, la gestuelle significative de prostituées sur les boulevards, les corps de choristes en plein chant ou la posture maladroitement courbée d'une femme sortant du bain, Degas capte cette « *tonique* du sentiment ». En ce sens, il associe plus étroitement à ses œuvres le spectateur à qui il peut transmettre l'impression et la vérité d'un mouvement qui semble se prolonger.

C'est dans cette logique que le peintre élabore le tableau *Examen de danse*, distinct de *La Classe de danse* (fig. 52, 55). La proximité apparente de ces deux œuvres peut en effet apparaître comme un leurre : de loin, il semble s'agir de versions proches, alors que de près ces versions renvoient à des conceptions différenciées. Si la mise en espace est similaire, si Jules Perrot y campe

103 Lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, [Paris], 6 [novembre 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 196-197. Degas a probablement lu la traduction française de Samuel Pozzi et René Benoist de *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, parue en janvier 1874.

104 DURANTY, « Promenades au Louvre. Remarques sur le geste dans quelques tableaux », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} janvier 1877, p. 29-30.

105 DURANTY, « Promenades au Louvre. Remarques sur le geste dans quelques tableaux », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} février 1877, p. 172-173.

solidement, appuyé sur son bâton de maître de ballet, les deux compositions sont singulièrement dissemblables. Pour sa dernière grande peinture à figures multiples (fig. 55), Degas a opté pour une disposition plus asymétrique et un plancher parallèle au bord inférieur, alors que les lattes du parquet creusaient l'espace dans *La Classe de danse* en amplifiant les obliques, un peu à la manière de Caillebotte dans *Raboteurs de parquet*. Cette approche rétablit un meilleur équilibre et n'étire pas démesurément la salle. Dans *La Classe de danse*, Degas avait également creusé l'espace latéral au moyen d'une ouverture puis d'une fenêtre donnant sur la ville, et repris un dispositif déjà utilisé dans le *Foyer de la danse à l'Opéra* (fig. 4). En revanche, pour *Examen de danse*, il a privilégié un miroir dans lequel se reflètent un paysage urbain peint plus précisément et une partie des danseuses attendant sur l'estrade. La lumière du jour est donc présente par une fenêtre hors champ, à la manière de *Dans un Café* (fig. 56).

Au premier plan d'*Examen de danse*, un grand violoncelle détourne l'attention vers l'extrémité basse de la diagonale et un pupitre fait écho au bâton de Jules Perrot, objet vertical qui n'est pas sans rappeler le miroir dans lequel se regarde la *Nana* de Manet (fig. 59). Autant l'arrosoir apparaissait logique et dans le sens des lattes du parquet dans *La Classe de danse*, autant les nouveaux objets comportent irrationalité et autonomie, et viennent contrecarrer le dessin du plancher dans *Examen de danse*.

Le rendu du regard sur la vie réelle passe également par celui de mouvements contradictoires. Cette évolution est particulièrement manifeste si l'on compare *La Classe de danse* à sa variante. Sur le premier tableau, les danseuses sont disposées en cercle autour de leur maître et les figures de dos sont au premier plan. Elles forment une sorte de ronde autour de cette figure centrale et autoritaire. Pour *Examen de danse*, l'artiste a changé de point de vue : il restitue les mouvements contradictoires propres au moment d'une répétition et les figures de dos ne sont plus tournées vers ce centre mais occupées à d'autres activités. Degas n'a repris de sa première composition qu'une seule danseuse, bien identifiable par son ruban bleu clair. À la suite du déplacement du maître sur la droite, la danseuse a glissé sur la gauche et tourne désormais le dos à la figure qui se trouve au centre, tout comme une jeune fille isolée sur le bord gauche. Au premier plan, Degas a superposé trois danseuses le long d'une oblique, un peu à la manière de *Coulisses* (fig. 42). On retrouve également des mouvements contradictoires sur l'estrade où les fillettes évoluent de manière autonome sans regarder nécessairement la danseuse à l'exercice. Degas a repris certaines figures tout en accentuant la présence des mères, peintes debout sur une estrade plus

haute, ce qui leur donne une stature plus imposante. Leur verticalité fait écho à celle de Jules Perrot et au pupitre, qui suggère la présence hors champ d'un musicien. *Examen de danse* n'est donc pas régi par une unité circulaire mais, à l'instar de *Place de la Concorde*¹⁰⁶, l'œuvre renvoie à un instant suspendu, caractérisé par le désordre d'une constellation de gestes qui ne s'accordent pas systématiquement. Moins individualisées que sur *La Classe de danse*, les jeunes danseuses y apparaissent telles des figures génériques avec lesquels l'artiste joue comme dans un théâtre de marionnettes. Degas a également accentué les troncatures sur les bords droit et gauche, suggérant ainsi l'élargissement de la mise en cadre et l'instant en suspens.

Enfin, dans *Examen de danse*, la danseuse en arabesque, inspirée d'une étude dessinée¹⁰⁷, s'apparente à celle qui figure dans *Ballet* (fig. 73). Dans ce grand tableau, elle s'élance presque au centre devant un vide important et contraste avec le statisme des figures peintes pour *La Classe de danse* entre 1874 et début 1876. Alors que la tension était forte dans cette dernière œuvre entre la surface et la profondeur, Degas rétablit un équilibre dans *Examen de danse* pour parvenir à un effet de réel suggérant le mouvement et la légèreté.

Se distinguer

Tout cet arsenal plastique est en adéquation avec des sujets potentiellement subversifs. En 1874 et 1876, Degas a pu mesurer l'importance du choix de ses scènes pour se distinguer. Si ses répétitions de danse ont pu surprendre et séduire, ses blanchisseuses ont choqué les adversaires du réalisme. En 1875 et 1876, Manet a également déclenché une polémique avec les figures trop triviales d'*Argenteuil*. Reprenant la voie de la transgression, il a travaillé à la représentation d'une cocotte en corset dans un boudoir recevant la visite d'un admirateur vêtu de noir. Avec *Dans un Café*, Degas s'est orienté vers l'évocation de mondes glauques, susceptibles de cliver le public. Il a pu s'inspirer à cet effet de Daumier, qui n'avait cessé de placer au premier plan les faces cachées de son époque. Dans la perspective de la 3^e exposition, Degas porte désormais un regard plus appuyé sur les caricaturistes. Il élargit également le domaine de ses investigations, en s'intéressant aux chanteuses de café-concert et en revenant

106 E. Degas, *Place de la Concorde* (*Le vicomte Lepic et ses filles traversant la Place de la Concorde*, [1875-1876], Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.

107 E. Degas, *Danseuse*, fusain, craie blanche et estompe sur papier, The Art Institute of Chicago.

au nu. Il s'agit pour lui de se distinguer tant au niveau interne, par rapport au groupe, qu'au niveau externe, à l'égard des autres peintres et de la société. Le fonctionnement même de l'exposition induit en effet la distinction et son statut d'événement indépendant incite davantage encore à la distanciation par rapport à l'art exposé au Salon.

Degas y parvient tout d'abord avec les types qu'il s'est appropriés, à savoir les danseuses. Fort de son succès londonien, il poursuit inlassablement la voie des scènes chorégraphiques mais il introduit dans *Ballet* (fig. 73) un nouveau personnage, celui d'un homme en noir rodant derrière un décor. Auparavant, il avait peint ces filles du peuple au travail, répétant mécaniquement les exercices qui leur permettraient peut-être de parvenir aux rangs enviés de coryphée, puis de sujet, pour accéder même au statut de première danseuse et d'étoile. Dans ses mises en scène, Degas avait surtout esthétisé la triste condition de ces « petites filles singes », pour reprendre la formule d'Edmond de Goncourt¹⁰⁸ : il avait donné une image divertissante de ces ballerines. Étymologiquement, divertir signifie détourner le regard. Or, ces filles étaient soumises à différents niveaux d'autorité et d'abus, du maître de ballet aux abonnés, qui jouissaient du privilège de pouvoir assister aux répétitions et, le cas échéant, de s'y comporter comme des prédateurs dans une réserve de chasse. Dans *Ballet*, Degas commence donc à peindre un aperçu plus explicite des mœurs qui ont cours à l'Opéra en dessinant cet homme en noir qui est un abonné. *École de danse* (fig. 67) nous place également dans un mode plus rapproché avec la mère d'une danseuse, non plus représentée sur une estrade comme dans *La Classe de danse* et *Examen de danse*, mais surveillant le repos de sa fille. Tout comme les abonnés, la mère avait en effet le droit d'assister aux répétitions et elle pouvait aussi devenir une maquerelle en négociant les charmes de sa fille. La figuration de ces nouveaux protagonistes ne relève pas de la critique sociale pour Degas : ses amis les plus proches, notamment Lepic et Halévy, ont le statut d'abonnés et il ne conteste pas cet ordre établi. Son regard, qui n'est plus détourné, explore cependant l'envers du décor, celui des coulisses peuplées de petites danseuses à la fois gracieuses et travailleuses, de silhouettes masculines et de figures maternelles.

108 Edmond de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., à la date du 13 février 1874.



Fig. 78 - Edgar Degas, *Femme devant un café, le soir*, pastel sur monotype, 41 x 60 cm, Paris, musée d'Orsay.

Le dévoilement des abonnés rodant comme des ombres menaçantes s'appuie sur l'effet de contraste entre un corps dessiné en noir et le fond coloriste. Les formes sombres et la distribution de la couleur sont tout aussi signifiantes dans *Femme devant un café, le soir* (fig. 78) : le bleu et les touches polychromes relient les quatre figures de prostituées – dont l'une a les cheveux roux – alors que la silhouette d'un passant suggère la présence d'un éventuel client. Le statut de ces femmes est sans ambiguïté et Alexandre Pothey écrira : « Ces créatures fardées, flétries, suant le vice, qui se racontent avec cynisme leurs faits et gestes du jour, vous les avez vues, vous les connaissez et vous les retrouverez tout à l'heure sur le boulevard¹⁰⁹ ». La composition donne l'impression d'une effraction dans la conversation intime de ces « créatures » observées avec un œil quasi ethnographique par un artiste qui habite non loin des boulevards. En optant pour ce sujet, Degas est sans doute conscient qu'il choquera le spectateur et, en saisissant les gestes de la vie de ces prostituées, il sait que son œuvre n'en aura que plus de force.

109 A. P. [Alexandre POTHEY], « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2.

Les titres choisis par Degas pour le catalogue de la 3^e *exposition de peinture* (fig. 97) sont pourtant peu explicites : ils évoquent des types (danseuse, chanteuse, choristes) et des lieux (café-concert, coulisses de théâtre, cabinet de toilette), tout en suggérant les mondes du travail et du spectacle (école ou classe de danse, répétition de ballet, ballet). *Femme devant un café, le soir* est toutefois un programme en soi : la bourgeoisie féminine ne se risquait pas devant ces lieux à la tombée de la nuit.



Fig. 79 - Edgar Degas, *Café-concert*, pastel sur monotype sur papier, 37 x 26 cm, Lyon, Musée des Beaux-arts.

L'artiste individualise également d'autres femmes du monde du spectacle, telles les chanteuses de café-concert (fig. 77, 79) qui captivent un public populaire au café des Ambassadeurs sur les Champs-Élysées¹¹⁰. Certaines d'entre elles, comme Mademoiselle Bécot ou Thérèse (Emma Valadon), fascinent

110 Meyer SHAPIRO, « Degas and the Siamese twins of the Cafe-Concert: The Ambassadeurs and the Alcazar d'été », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1980, p. 153-164.

Degas par l'outrance et l'étrangeté de leur gesticulation, ainsi que l'expressivité canaille des pantomimes dont elles accompagnent leurs chansons. L'artiste assiste à ces spectacles hauts en couleur depuis le début des années 1870 et il a pu apprécier le charisme de Thérèse lors de la reprise au Théâtre des Variétés de l'opéra bouffe de Meilhac et Halévy, *La Boulangère a des écus* en avril 1876 : Thérèse a déchaîné l'enthousiasme des spectateurs lorsqu'elle a entonné la « chanson des trois cents femelles », « une sorte de *Marseillaise de la Halle* » qu'elle a lancée « à pleine gueule¹¹¹ », pour reprendre l'expression d'Halévy. Degas saisit le lien qui relie ces femmes à leur public au moment déterminant de leur salut final. Le colorisme presque agressif et vulgaire met en valeur les effets d'éclairage ainsi que l'amoncellement des personnages. En ce sens, l'artiste atténue son esthétisation du réel par un recours aux couleurs vives, voire criardes, qui projettent le spectateur des années 1876-1877 sur des scènes bien reconnaissables.

Pour saisir l'atmosphère de ces lieux de loisirs, qui tiennent à la fois de l'estaminet et de la salle de concert et qui parviennent au sommet de leur popularité dans les années 1870, Degas a pu notamment s'inspirer de Daumier¹¹². Dans les années 1870, il n'est pas seul à admirer l'art des caricaturistes : bon nombre d'amateurs prennent conscience de la dimension éminemment artistique de leurs œuvres. En 1873, Edmond de Goncourt a consacré un ouvrage à Paul Gavarni en vue « de faire connaître à la France son grand peintre de mœurs¹¹³ ». Burty réédite également l'un de ses articles sur ce dernier dans *Maîtres et petits maîtres* (1877), en mettant l'accent sur l'importance de ses dessins. Il écrit : « Tout historien sérieux du règne de Louis-Philippe a dû lire et sonder cette œuvre que la bourgeoisie dévorait¹¹⁴ ». De même, Henry Monnier (mort en janvier 1877) ne pouvait que séduire ces amateurs : caricaturiste, écrivain et comédien, il avait croqué avec verve et ironie les mœurs et les physionomies de ses contemporains, créé le personnage archétypal de Monsieur Prudhomme et inspiré Balzac. En 1875, à l'occasion d'une vente organisée en faveur de Monnier, Champfleury avait consacré un article ému et admiratif à cet esprit indépendant, qui avait promené son regard sur diverses classes de la société et en avait tiré

111 Ludovic HALÉVY, « Les carnets III », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1937, p. 840.

112 Theodore REFF, « Three Great Draftsmen », dans Degas. *The Artist's Mind*, op. cit., p. 71-86.

113 Edmond et Jules de GONCOURT, Préface, dans Gavarni, *l'homme et l'œuvre*, Paris, Plon, 1873, rééd. Paris, Fasquelle, 1925, p. XVI.

114 Philippe BURTY, « Gavarni » (1873), dans *Maîtres et petits maîtres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 257-258.

« un enseignement comique, c'est-à-dire sérieux¹¹⁵ ». Degas a peut-être observé ses planches coloriées avec attention : la composition fragmentée de *Femme devant un café, le soir* fait écho à *Galerie Théâtrale*. Un parterre de Monnier (fig. 80)

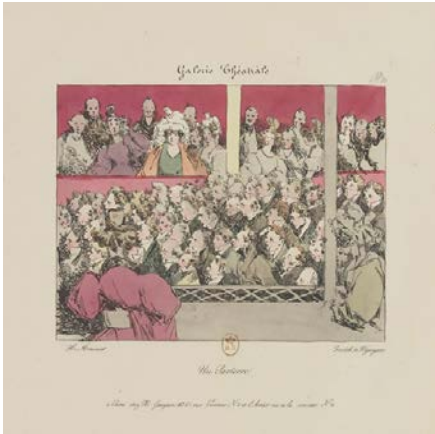


Fig. 80 - Henry Monnier, *Galerie Théâtrale*. Un parterre, 1830, lithographie à la plume, coloriée, 12,2 x 15,8 cm, Paris, BnF.

et elle ne saurait être réduite à la seule dimension du japonisme. De manière plus générale, la culture visuelle de Degas demeure à explorer et le rapprochement entre *Un Ballet à l'Opéra* (fig. 71) et une gravure satirique imprimée par Pellerin (fig. 81) laisse penser que le peintre a peut-être aussi scruté l'imagerie populaire.



Fig. 81 - *Les marionnettes*, 1837-1840, gravure sur bois coloriée au pochoir, imprimerie Pellerin, 41,7 cm (hauteur), Marseille, MuCEM.

115 CHAMPFLEURY, « Henry Monnier », *L'Événement*, 18 mai 1875, p. 3.

Bertrand Tillier a analysé ce phénomène de la « déterritorialisation » de la caricature¹¹⁶, non plus appréhendée comme un média au service du seul rire mais innervant profondément le pictural. Degas en est un exemple représentatif : au cours des années 1870, il ne cesse d'approfondir sa connaissance de ces images pour renouveler expressivement son art, sans pour autant verser dans la charge de la caricature. À cet égard, ses scènes de café-concert sont significatives : la saisie des postures corporelles, les déformations, le mélange discordant d'esthétique et de grotesque, l'apparent désordre ont pu être inspirés par des œuvres issues de ce mode d'expression. Dès lors, le potentiel comique ou satirique de cette matière caricaturale détourne la dimension transgressive de certains sujets.



Fig. 82 - Edgar Degas, *Femme sortant du bain*, pastel sur lithographie, 16 × 21,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

C'est dans cette logique que Degas revient au nu¹¹⁷, retour auquel il songeait depuis des années. Il avait envisagé d'exposer une étude dessinée titrée « Après le bain » en 1874 et une « Femme se lavant le soir » en 1876¹¹⁸. Là encore, le dialogue plastique avec les autres artistes exposants a pu jouer un rôle. En 1876, Renoir a montré une étude de nu qui a été remarquée et surtout très critiquée (fig. 45). À l'orée de la 3^e *exposition de peinture*, Cézanne et Guillaumin préparent

116 Bertrand TILLIER, *Dérégler l'art moderne, de la caricature au caricatural*, op. cit.

117 George T. M. SHACKELFORD, Xavier REY (dir.), cat. exp. *Degas et le nu*, Paris, musée d'Orsay, Éditions Hazan, 2012.

118 « Après le bain » (catalogue de la *Première exposition*, 1874, n° 62); « Femme se lavant le soir » (catalogue de la 2^e *exposition de peinture*, 1876, n° 55).

des œuvres dans ce genre séculaire de la peinture¹¹⁹. Bien distinctes, ces œuvres attestent avant tout des potentialités de la figure nue au niveau tant formel que social, voire réaliste. Pour ces artistes, c'est peut-être aussi une réponse aux critiques formulées en 1876, qui cantonnaient les « intransigeants » ou « impressionnistes » au genre du paysage. Degas a également pu être stimulé par sa rivalité amicale avec Manet : loin de la charmante cocotte dénommée *Nana*, il a pris le parti d'une plongée dans les bas-fonds. Sans faux-semblants, il a donc dessiné des filles de rue devant un café ou, pour l'une d'entre elles, dans un cabinet de toilette (fig. 84).



Fig. 83 - Edgar Degas, *Femme prenant son tub le soir* [*Femme s'essuyant après le bain*], pastel sur monotype sur papier, 43 × 58 cm (sujet), Pasadena, Norton Simon Museum.

Contrairement à *La Femme au bain* de Stevens¹²⁰, les figures nues de Degas ne se préparent pas à un rendez-vous galant. Leurs gestes à la fois intimes et quotidiens leur ôtent tout érotisme ou libertinage, évoquant plutôt la crasse que l'injonction hygiéniste veut voir disparaître. Avec *Femme prenant son tub le soir* (fig. 83), Degas renoue avec les *Baigneuses* de Courbet, cet amas de chair jeté à la face du public lors du Salon de 1853, sans pour autant donner à sa

119 Cf. BERSON 1996-II, p. 71, 74.

120 A. Stevens, *Le Bain*, dit aussi *La Femme au bain* [1873-1874], Paris, musée d'Orsay.



Fig. 84 - Edgar Degas, *Cabinet de toilette*, pastel sur monotype à l'encre noire sur papier préparé, 16 x 12 cm, Paris, musée d'Orsay.

figure le panache d'un geste théâtral. De manière toute aussi provocante, le peintre confère à la *Femme sortant du bain* (fig. 82) un geste gauche, quelque peu édulcoré par la draperie tendue par sa servante. Dans *Cabinet de toilette* (fig. 84), le regard en plongée et la disposition des différents éléments de décor contribuent à chosifier cette femme nue, accroupie à même le sol – comme sur une estampe japonaise¹²¹ –, reléguée sur un bord, comme une proie animale exposée à toutes les pulsions scopiques dominantes. À l'instar de Zola qui introduit à cette époque la langue parlée dans *L'Assommoir*, Degas restitue un langage corporel trivial¹²². Transgressif, il appréhende le nu comme une intrusion dans l'intime, à

travers des poses naturelles qui peuvent sembler disgracieuses.

Tout comme Manet, Degas joue ainsi d'un certain radicalisme, tel un intransigeant de la peinture. Ses œuvres sont donc susceptibles de heurter les partisans de l'ordre moral, soucieux de préserver dans la société les hiérarchies traditionnelles et les bonnes mœurs. Les sujets sulfureux choisis par le peintre n'ont toutefois pas de dimension politique explicite. En revanche, Manet s'est positionné sur ce terrain, avec *L'Exécution de Maximilien*, la lithographie *Guerre civile* ou l'aquarelle *Polichinelle*, caricature présumée de Mac-Mahon.

En matière de sujets subversifs, Degas se distingue des organisateurs de la 3^e exposition de peinture : Monet, Renoir, Caillebotte ou Pissarro s'emploient à peindre des images relativement consensuelles de la vie bourgeoise et populaire au milieu des années 1870 alors que Degas intègre l'élément polémique dans l'anticipation de la réception de ses œuvres, en s'inscrivant dans la tradition de la posture provocatrice propre aux réalistes Courbet et Manet. Renoir et Monet

121 Hideko NUMATA, « Degas et l'art japonais : en quête d'une esthétique intemporelle de l'instant », *op. cit.*, p. 224-225.

122 Emmanuel PERNOUD, *Le Bordel en peinture. L'art contre le goût*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 52.

éludent toute évocation de l'histoire politique. Dans *Bal du Moulin de la Galette*, rien ne transparaît du bouleversement qui se produit alors sur la Butte Montmartre : tout près, le chantier de la basilique du Sacré-Cœur a débuté en 1875 et ce monument, emblématique du regain de ferveur catholique et patriotique, est exécré par les républicains. Quand Monet a esquissé plusieurs toiles devant le jardin des Tuileries, il a également savamment évité un autre monument tout aussi emblématique, mais en ruine cette fois : le palais des Tuileries, incendié durant la Commune, dont la destruction définitive sera décidée par le gouvernement Gambetta en 1882. Toutefois, ainsi que l'a analysé Bertrand Tillier, leur peinture n'est pas neutre : après la Commune, Paris est l'objet d'une nouvelle lecture, les parcs et jardins rappelant le souvenir des exécutions massives qui s'y étaient déroulées, la représentation d'un pont détruit pouvant être perçue comme un signe de réparation réelle et symbolique¹²³. Ces évocations demeurent cependant elliptiques et, cherchant à préserver la continuité de leur œuvre, les artistes ne peuvent se risquer à affronter une interprétation trop politique de leur art. Par ailleurs, sur le terrain de la morale, la censure est toujours active. Pour exemple, lors de la publication de *La Chanson des gueux* en 1876, Jean Richepin est soumis à la violence d'un procès pour outrage aux bonnes mœurs, à la saisie de son livre et à une condamnation à un mois de prison à Sainte-Pélagie.

Si Degas ose traiter des sujets scabreux, il demeure cependant dans les limites d'une transgression qui n'a pas d'implication politique explicite. Il accorde subtilement ses sujets avec la littérature dès lors que certains d'entre eux font écho aux romans subversifs des écrivains naturalistes, qui peuvent agir comme des caisses de résonance. Une question se pose alors : à qui destine-t-il ce type d'œuvres ? Il n'est pas certain en effet qu'il existe un public pour ce « réalisme brutal », aux antipodes des tableaux classiques décontextualisés. Par ailleurs, Degas risque d'être récupéré par les figures dominantes de l'école naturaliste, alors que, d'après Lostalot, les artistes affirment leur volonté de tracer leur chemin en toute indépendance, notamment à l'égard des littérateurs¹²⁴.

123 Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, op. cit., p. 370-376.

124 « La composition, l'ordonnance du tableau répondent à des besoins purement littéraires – « renvoyés à la littérature, disent les intransigeants, nous autres nous faisons de la peinture [...] ; à chacun son métier, nous n'avons d'autre prétention que d'exercer le sens de la vue. » » (A. de L. [Alfred de LOSTALOT], « L'Exposition des « impressionnistes » », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3).

Durant l'hiver 1876-1877, à la croisée des praxis individuelles et d'une recherche collective, un laboratoire fécond se renforce en vue de nouvelles inventions visuelles. Dans cette dynamique, Degas se singularise par son attachement indéfectible au dessin et par son approche réaliste du sujet, qu'il conjugue avec un ornement coloriste et des mises en cadre inédites. Il rejoint toutefois ses pairs dans la primauté accordée à l'expérimentation plastique sur les déterminants de la visualité, au risque de créer un hiatus avec les habitudes perceptives du public et les systèmes de la majeure partie des critiques, marqués par une approche classique ou réaliste. De fait, la grande inconnue réside encore et toujours dans les comportements et les réactions des spectateurs face à la révélation de cet art novateur.

DEGAS, IMPRESSIONNISTE ET SINGULIER

En mars 1877, de nombreux journalistes reçoivent une carte d'invitation formulée en ces termes : « Messieurs les Peintres impressionnistes vous prient de leur faire l'honneur de visiter leur Exposition le Mercredi 4 Avril, veille de l'ouverture¹ ». Cette simple phrase synthétise la nouvelle posture d'un groupe d'artistes qui, à l'instar de Manet et des écrivains naturalistes, a désormais intégré les enjeux du régime médiatique. Ce groupe n'entend plus être soumis au processus aléatoire de nomination des critiques et s'arrogue une identité collective en se nommant. Œuvrant plus que jamais dans l'incertitude, ces artistes affichent la volonté d'imposer leurs recherches à la fois individuelles et collectives et font le pari d'une reconnaissance accrue lors de leur nouvelle exposition, qui se déroule du 5 au 29 avril dans un appartement privé. À cette fin, ils conçoivent cette troisième édition comme un média de leur nouvelle peinture et, de ce fait, comme un dispositif communicationnel à destination du monde culturel. Ce dispositif comporte quatre dimensions, telles que définies par Jean Davallon² : son élaboration par le groupe organisateur ; sa matérialisation à travers la mise en scène des œuvres et leur spécificité ; la stratégie de communication établie par les artistes ; les effets spécifiques que tous ces éléments produisent sur le public.

S'il s'implique moins qu'en 1874 et en 1876 dans l'organisation de l'exposition, Degas appartient toutefois pleinement au collectif d'artistes qui met en place ce modèle communicationnel. La 3^e *exposition de peinture* est en effet l'œuvre d'un groupe coordonné par Renoir et Caillebotte qui s'oriente vers l'instauration de nouvelles règles fondées sur le libéralisme, la solidarité et la dissidence. Fruit d'une recherche désormais plus collective, elle met en scène un art éminemment novateur, fondé sur une visualité médiatrice de sensations, éloignée du lyrisme romantique et des impasses du modèle réaliste³. À qui s'adresse cette

1 N. s., « Lettres parisiennes », *La Gironde*, 6 avril 1877, p. 3.

2 Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, *op. cit.*

3 Philippe JUNOD, « L'impasse du naturalisme », *op. cit.*, p. 26-53.

exposition inédite? Ses organisateurs visent à faire converger leur cause avec celles des écrivains naturalistes, dans un contexte marqué par la publication de *L'Assommoir* de Zola, au moment d'une crise majeure qui oppose les députés républicains au président de la République conservateur. En ce sens, ils se positionnent à l'avant-garde des combats dans les champs artistique, littéraire et politique, tout en mettant en place une communication à destination de la presse et du grand public. C'est ce qui justifie leur choix de se présenter comme des « peintres impressionnistes ». L'effet de l'exposition est alors bien différent de la réception que les artistes avaient connue en 1874 et en 1876, en atteignant notamment une ampleur inaccoutumée dans le monde culturel. Pour ces derniers, l'un des enjeux réside toujours dans le pari d'un développement du processus d'innovation qui amènerait leurs inventions à être reconnues et influentes, avec, pour conséquence, une modification des rapports de pouvoir dans le champ artistique.

Cette nouvelle configuration marque une rupture et ouvre sur une reformulation des débats des années précédentes qui s'étaient notamment articulés autour du réalisme, de l'histoire de la nouvelle peinture, de ses initiateurs et de ses chefs de file. Loin des interprétations de Duranty et de Mallarmé, Théodore Duret prend acte des évolutions engendrées par la troisième exposition et publie un nouvel essai, bien distinct de ceux de ses devanciers, qui établit un lien inédit entre groupe et esthétique. Plus encore qu'en 1874 et en 1876, la réception critique déstabilise alors les places dévolues à Degas et à Manet dans le champ concurrentiel de l'avant-garde, contribuant à transformer le modèle interprétatif qui les avait respectivement érigés en chantre de la nouvelle peinture et en figure dominante de l'art novateur. Pour Degas, il s'agit toujours de conjuguer sa singularité au pluriel, en existant désormais individuellement dans la pléiade « impressionniste ».

Libéralisme, solidarité et dissidence

En psychologie sociale, un groupe se caractérise par la manière dont ses membres se structurent entre eux. Selon Dominique Oberlé, il a donc une réalité propre, non réductible à la somme des individus qui le composent, et il forme un système d'interdépendance. Ses modalités d'action varient en fonction des statuts et des rôles différenciés de chacun, des objectifs et des valeurs du collectif ainsi que de ses conditions de communication et de commandement. Si l'un de ces

éléments vient à être modifié, les autres varieront aussi⁴. La genèse du groupe des dix-huit participants⁵ à la 3^e *exposition de peinture* (fig. 85) peut être appréhendée en tant que telle dans la mesure où les aléas de l'organisation et l'instauration de nouvelles normes ont déterminé sa nature et son fonctionnement, distincts de ce qui avait prévalu en 1874 et en 1876. Évoluant toujours dans un horizon incertain, les artistes vont en effet progressivement basculer dans un nouveau système organisationnel, émanant tant d'une posture libérale et solidaire que d'une aspiration à la dissidence.

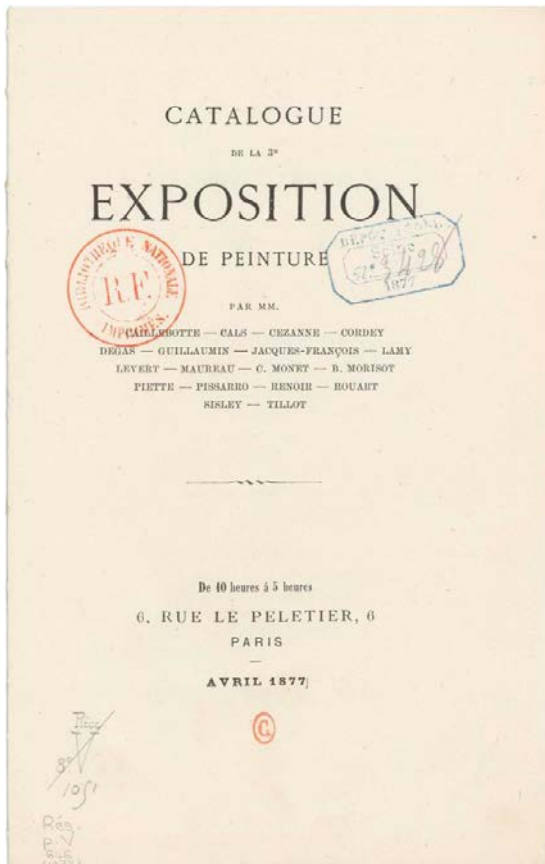


Fig. 85 - Catalogue de la 3^e exposition de peinture par MM. Caillebotte - Cals - Cézanne - Cordey - Degas - Guillaumin - Jacques-François - Lamy - Levert - Maureau - C. Monet - B. Morisot - Piette - Pissarro - Renoir - Rouart - Sisley - Tillot, Paris, avril 1877. Paris, BnF.

- 4 Dominique OBERLÉ, « Vivre ensemble. Le groupe en psychologie sociale », *Identité(s)*, 2016, p. 129-141.
- 5 Gustave Caillebotte, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Frédéric Cordey, Edgar Degas, Armand Guillaumin, Jacques François [Louise de Rambures], Pierre-Désiré Lamy, dit Franc-Lamy, Jean-Baptiste Léopold Levert, Alphonse Maureau, Claude Monet, Berthe Morisot, Ludovic Piette, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Henri Rouart, Alfred Sisley, Charles Tillot.

Tout laisse à penser que le groupe organisateur avait d'abord envisagé une solution déjà expérimentée, à savoir celle d'une alliance avec un marchand. Il existe dans les anciennes archives Pissarro un projet de statuts visant à former « une Société en participation pour la réalisation d'une Exposition publique de peinture, sculpture, gravure et objets s'y rattachant, et la vente des objets exposés⁶ ». Trois noms y sont inscrits, celui de Pierre-Firmin Martin comme « Gérant Provisoire » et ceux de Renoir et de Rouart comme « Commissaires ». Il est indiqué en bas d'une page : « S'adresser pour tous renseignements chez M. Martin, Rue St. Georges, n° 29 ». Or, ce dernier est domicilié à partir de 1877 à cette adresse⁷. On peut alors supposer que Rouart et Renoir ont envisagé de s'allier avec ce marchand dans le cadre d'une société.

Ce projet n'a cependant pas abouti et Henri Rouart ne semble pas avoir joué de rôle dans l'organisation de l'exposition. En effet, il n'est pas mentionné dans les premières brèves qui annoncent l'événement dans la deuxième quinzaine de mars. Alors que la correspondance relative à la 2^e *exposition de peinture* portait la trace de son implication aux côtés de Renoir et de Degas, les lettres de 1877 ne permettent pas d'attester sa collaboration à la préparation de la troisième édition. La première cause du fonctionnement différencié du groupe semble donc résider dans la mise en retrait de Rouart. Pour l'expliquer, on peut invoquer des raisons multifactorielles. Peut-être le projet d'alliance avec Martin n'avait-il pas reçu l'assentiment des autres artistes. Par ailleurs, les affaires de Rouart ont pu l'éloigner d'une implication chronophage dans l'organisation d'une nouvelle exposition. En 1876-1877, l'industriel est engagé dans le développement de nouvelles technologies et dans la préparation de l'Exposition universelle de 1878. Ainsi, le 4 septembre 1876, à l'Académie des Sciences, Rouart présente avec son associé Jean-Baptiste Mignon le plan de machines destinées à l'industrie sucrière en Guadeloupe. En mars 1877, les deux hommes annoncent la mise au point d'un nouvel appareil manométrique⁸.

Le retrait de Rouart a une conséquence directe sur la genèse du groupe au seuil de l'année 1877 : moins familial, ce groupe se constitue sous la houlette de Caillebotte et de Renoir selon d'autres logiques qui mêlent esthétique et

6 Document photocopié, s. d., titré « Exposition en participation », dans REWALD 1986, p. 388-389.

7 *Annuaire-Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, Paris, Firmin-Didot, 1873-1877.

8 Charles TETRIER, « Académie des Sciences. Séance du lundi 4 septembre 1876 », *Le Bien public*, 7 septembre 1876, p. 3; Georges POUCHET, « Revue scientifique », *Le Siècle*, 24 septembre 1876, p. 1; CHAPPELLE-COULVIER-GRAVIER, « Revue des Sciences », *L'Univers*, 26 mars 1877, p. 1.

amitiés. Ces derniers ont tout d'abord songé à renouveler l'expérience de 1876 en organisant l'exposition dans les galeries Durand-Ruel mais, le 24 janvier 1877, Caillebotte informe Pissarro que ce projet n'est pas envisageable car le « local est loué tout entier pour un an à un tapissier exproprié pour l'avenue de l'Opéra⁹ ». Déterminé, il ajoute : « Mais ne nous désolons pas ; déjà plusieurs combinaisons offrent des chances. L'exposition se fera, il faut qu'elle se fasse ». Un mois plus tard, Guillaumin fournit de vagues informations au docteur Gachet, évoquant un événement qui aurait lieu « sur les terrains de l'ancien opéra dans une baraque construite exprès pour la circonstance¹⁰ ». Cette option coûteuse a néanmoins été abandonnée car Caillebotte et Renoir parviennent à louer un appartement au 6 rue Le Peletier, comme ils l'annoncent à Berthe Morisot, qu'ils invitent à prendre part à l'exposition¹¹.



Fig. 86 - Marcelin Desboutin, *Portrait de Renoir*, [1877], pointe sèche, 16 × 11,8 cm (planche), The Art Institute of Chicago.

⁹ Lettre de G. Caillebotte à C. Pissarro, 24 janvier [18]77, dans BERHAUT 1994, n° 3, p. 273.

¹⁰ Lettre d'A. Guillaumin à P. Gachet, 24 février 1877, dans CORRES. GACHET 1957, p. 72-73.

¹¹ Lettre d'A. Renoir et G. Caillebotte à B. Morisot, [février-mars 1877], dans BERHAUT 1994, n° 6, p. 273.

Si, à l'instar de John Rewald et de Richard Bretell¹², il faut insister sur l'implication capitale du peintre des *Raboteurs de parquet*, il convient toutefois de ne pas omettre le rôle déterminant de Renoir. Indéniablement, Caillebotte a donné un élan décisif à la genèse de l'événement : frappé par le décès de son jeune frère René en novembre 1876, il a rédigé un testament désormais fameux, stipulant qu'il soit pris sur sa succession « la somme nécessaire pour faire en 1878, dans les meilleures conditions possibles, l'exposition des peintres dits intransigeants ou impressionnistes » (Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley et Berthe Morisot). Il prévoit également de donner à l'État les tableaux de sa collection. Déjà très proche de Renoir, il demande à ce dernier de devenir son exécuteur testamentaire¹³. Caillebotte s'est également lié plus étroitement avec Monet et Pissarro, qu'il aide en faisant l'acquisition de certaines de leurs toiles. Preuve de sa détermination à soutenir les peintres, il prêterait sept œuvres de sa collection lors la 3^e *exposition de peinture*¹⁴. L'engagement de Renoir est tout aussi important, comme l'indiquent deux lettres de Guillaumin précisant que l'exposition « se fabrique chez lui », au 35 rue Saint-Georges, et qu'il est « à la tête » de l'entreprise avec Caillebotte¹⁵. Cheville ouvrière des expositions indépendantes depuis 1873, Renoir est un homme tout à la fois sociable, inquiet et entreprenant, qui a déjà exercé un rôle notable lors des éditions précédentes : le 17 décembre 1874, il a présidé l'assemblée générale de la Société anonyme coopérative¹⁶; en 1876, il a coorganisé la 2^e *exposition* aux côtés de Rouart et de Degas. Un an plus tard, il reprend son bâton de pèlerin, avec l'aide précieuse de Caillebotte. En outre, Renoir gagne mieux sa vie que d'autres artistes : non seulement Durand-Ruel s'intéresse à sa peinture et vend certaines de ses œuvres au comte Armand Doria en juillet 1876, mais des commandes de portraits lui permettent de vivre convenablement¹⁷. Il s'est constitué un cercle d'amateurs, en grande partie grâce à l'éditeur Georges Charpentier. Il fréquente le salon de la femme de ce dernier (fig. 92), où il côtoie Goncourt, Zola, Alphonse Daudet

12 Richard R. BRETELL, « The "First" Exhibition of Impressionist Painters », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, op. cit., p. 189-202.

13 Testament de Gustave Caillebotte, Paris, 3 novembre 1876, dans BERHAUT 1994, p. 281.

14 Trois œuvres de Degas, une de Monet et trois de Pissarro.

15 Lettre d'A. Guillaumin à P. Gachet, 24 février 1877, dans Corres. GACHET 1957, p. 72-73; lettre d'A. Guillaumin à P. Gachet, 25 mars 1877, *ibid.*, p. 74-75.

16 Procès-verbal de l'Assemblée Générale du 17 décembre 1874, dans REWALD 1986, p. 394-395.

17 John HOUSE, « Les mondes de Renoir », dans Anne Distel, John House, John Walsh (dir.), cat. exp. *Renoir*, Paris, RMN, 1985, p. 13-27; Anne DISTEL, « Les amateurs de Renoir; le prince, le prêtre et le pâtissier », *ibid.*, p. 28-44.

ainsi que certaines figures de la gauche républicaine, tels Léon Gambetta, Eugène Spuller ou Georges Clemenceau.

Tous deux coordinateurs de l'organisation de l'exposition, Caillebotte et Renoir consultent les autres peintres sur les décisions à prendre. Ainsi, un dîner est organisé chez Caillebotte avec Degas, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro et Manet pour évoquer les modalités d'une nouvelle exposition¹⁸. Les premières brèves qui paraissent en mars dans la presse pour annoncer l'événement mentionnent explicitement les noms de six organisateurs : Degas, Caillebotte, Monet, Renoir, Sisley et Berthe Morisot¹⁹. On peut constater que Pissarro ne figure pas sur cette liste. La position de ce dernier est en effet ambiguë jusqu'au début du mois de février. Rappelons que les noms de Pissarro, Béliard, Cézanne et Guillaumin figuraient dans les statuts d'une nouvelle Société appelée L'Union, fondée par Alfred Meyer en août 1875. Dès l'été 1876, dans une lettre à Pissarro, Cézanne émet néanmoins de fortes réserves sur les chances de succès de cette structure concurrente, tout en envisageant une double participation à l'exposition des « impressionnistes » et à celle des « coopératifs²⁰ ». Le 15 février 1877, L'Union ouvre son exposition au Grand Hôtel et seul Béliard y participe²¹, Pissarro, Guillaumin et Cézanne ayant renoncé à y figurer « au dernier moment²² ». C'est, semble-t-il, une note insérée dans *La Nation* le 1^{er} février qui précipite le retrait des trois peintres : elle annonce une exposition des artistes dits *impressionnistes* dans les salons du Grand Hôtel²³. La publication par les journaux d'une

18 Lettre de G. Caillebotte à C. Pissarro, [fin 1876-début 1877], dans BERHAUT 1994, n° 5, p. 273.

19 N. s., « Chronique », *Le Temps*, 21 mars 1877, p. 2; Asmodée, « échos de partout », *La Liberté*, 22 mars 1877, p. 3; Lucas de Leyde, « Échos », *Moniteur des arts*, 23 mars 1877, p. 1; N. s., « Petites nouvelles », *La Gazette*, 23 mars 1877, p. 3.

20 Lettre de P. Cézanne à C. Pissarro, L'Estaque, 2 juillet 1876, dans CORRES. CÉZANNE, *Lebensztein* éd. 2011, p. 22-24.

21 *L'Union. Société à Personnel & Capital variable des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, céramistes, etc. Catalogue de la première exposition*, Paris, Grand Hôtel, 15 février – 17 mars 1877. Parmi les exposants, citons Numa Coste, Auguste Lançon, Louis Latouche et Frédéric Regamey; Béliard, qui figure dans le « Supplément » du catalogue, s'est probablement décidé au dernier moment.

22 Lettre d'A. Guillaumin à P. Gachet, 24 février 1877, dans CORRES. GACHET 1957, p. 72-73.

23 N. s., « Échos », *La Nation*, 1^{er} février 1877, p. 3. Dans une lettre, l'un des organisateurs de l'exposition de L'Union écrit à Pissarro : « Je suis aussi surpris qu'affligé de la lettre que vous m'adressez. Il n'y a qu'un malentendu dans ce qui vous préoccupe, vu qu'aucun d'entre nous, je suppose, ne peut avoir adressé à quelque journal que ce soit la ridicule annonce dont vous parlez. [...] J'ose espérer, que vous ne verrez plus dans la note insérée par la Nation qu'une fausse interprétation d'un propos tenu par je ne sais qui, et que vous reviendrez sur votre détermination » (Lettre d'Auguste Gérardin à C. Pissarro, Paris, 7 février 1877, dans MOTHE 2016, année 1877, en ligne).

telle information²⁴ sème une véritable confusion entre les deux événements. L'imbroglia subsiste jusqu'à l'ouverture de l'exposition de L'Union, jetant le trouble dans l'esprit de quelques chroniqueurs, comme celui de *La Vie littéraire* qui écrit : « On s'attendait ici à une réunion d'œuvres impressionnistes. Les toiles de cette école y sont peu nombreuses : quelques-unes seulement, signées Auguste Lepère, Béliard, etc., la représentent²⁵ ». Au nom de l'amitié et d'une esthétique commune, Pissarro, Cézanne et Guillaumin ont donc renoncé à participer à l'exposition de l'Union, réservant leurs œuvres à la seule manifestation des artistes dénommés « impressionnistes » depuis 1874. La rupture avec l'idéal coopératif est désormais très nette. Quant à Béliard, il ne participe pas à la 3^e *exposition de peinture* en raison de probables divergences²⁶.

Le nouveau groupe organisateur établit alors d'autres règles que celles qui avaient précédemment prévalu. En 1874 et 1876, l'objectif des participants aux expositions indépendantes ne résidait pas dans une opposition frontale au Salon. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs continué à soumettre leurs œuvres au jury d'admission. Or, ce n'est pas dans ce sens que le groupe s'oriente puisqu'il prend la décision d'un principe d'exclusivité, édictant à ses membres la règle d'une interdiction de participer au Salon, règle qui est confirmée par plusieurs critiques qui s'en font l'écho en avril²⁷. Perspicace et informé, Charles Bigot énonce les conséquences d'une telle décision : « Ils ont fait, cette année, une obligation à quiconque voulait se joindre à eux de ne rien présenter au Salon des Champs-élysées. Ils ont éloigné ainsi quelques-uns de ceux qui, l'an dernier, avaient apporté à leur groupe un élément de succès²⁸ ». De fait, ni Desboutin ni Lepic ne participent à l'exposition indépendante car ils soumettent avant tout leurs œuvres au jury du Salon. Qui a pris la décision de ce principe d'exclusivité que Rivière n'évoque pas dans ses souvenirs ? En se basant sur une courte phrase

24 N. s., « Informations », *Le Bien public*, 31 janvier 1877, p. 2 ; Ed. DRUMONT, « Hommes et choses. Les expositions artistiques », *La Liberté*, 13 février 1877, p. 3.

25 L. D., « Échos et nouvelles », *La Vie littéraire*, 15 mars 1877, p. 3.

26 Cf. Henri MITTERAND, *Zola*, tome II : *L'Homme de Germinal 1871-1893*, Fayard, 2001, p. 283.

27 Georges MAILLARD, « Chronique. Les Impressionnistes », *Le Pays*, 9 avril 1877, p. 2-3 ; Léon de Lora [Louis de FOURCAUD], « L'exposition des impressionnistes », *Le Gaulois*, 10 avril 1877, p. 1-2.

28 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1045.

de Degas glissée dans une lettre à Berthe Morisot²⁹, Rewald a supposé que cette décision était l'œuvre de ce dernier :

« Degas dut bien étonner les autres en oubliant le point de vue qu'il avait défendu, en 1874, lorsqu'il avait justement songé à engager ceux de ses amis qui exposaient au Salon, comme de Nittis. Mais il obtint satisfaction et une décision fut prise, interdisant aux membres de *l'Association Coopérative* d'exposer au Salon³⁰. »

Il n'est toutefois pas certain que Degas ait plaidé pour une telle règle : ses amis les plus proches participent au Salon de 1877 et renoncent donc à se joindre au groupe indépendant. De même, une liste de treize artistes figurant sur la page de l'un de ses carnets³¹ permet de comprendre que Degas n'a peut-être pas eu gain de cause lors de la préparation de l'exposition : il mentionne notamment Desboutin et Mary Cassatt, qui a été refusée au Salon de 1877³². Interdire le Salon aux exposants semblait donc contraire à son aspiration au rassemblement et allait aussi à l'encontre de sa sociabilité ouverte à une constellation de peintres disparates, qui fréquentaient le café de la Rochefoucauld ou les cercles d'Henri Rouart et de Giuseppe De Nittis. Degas n'est donc vraisemblablement pas à l'origine de cette décision qui a eu pour effet d'écarter d'anciens exposants, tels que Jean-Baptiste Millet, Léon Ottin, Marcellin Desboutin et Ludovic-Napoléon Lepic³³. En ce qui concerne ce dernier, d'autres raisons pourraient expliquer sa non-participation à l'exposition indépendante : il n'était sans doute pas en bons termes avec Caillebotte et il s'était opposé à la présence de Cézanne lors des premières discussions sur l'idée d'organiser une nouvelle manifestation³⁴.

La posture du nouveau groupe est celle de la dissidence par rapport à un Salon qui maintient fermement les hiérarchies du monde de l'art. Sa situation

29 « Le rendez-vous est à cinq heures. Il va se discuter une grosse question : si l'on peut exposer au Salon et avec nous? Très grave! » (Lettre d'E. Degas à Berthe Morisot, [Paris, mars 1877], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 218).

30 REWALD 1986, p. 245-246. L'association coopérative n'existe plus depuis 1875.

31 « Caillebotte / Monet / Pissarro / Sisley / Degas / Mme Morisot / Cézanne / Guillaumin / Mlle Cassatt / Rouart / Tillot / Levert / Desboutin » (Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 3, fol. 36; REFF 1985, n° 27, daté 1875-78).

32 Achille SEGARD, *Mary Cassatt, un peintre des enfants et des mères*, Paris, Paul Ollendorf, 1913, p. 7-8.

33 Tous quatre présentent des œuvres au Salon de 1877. Pierre Bureau est décédé le 8 juin 1876.

34 Lettre de P. Cézanne à ses parents, 10 septembre 1876, dans Corres. CÉZANNE, Rewald éd. 1978, p. 154-156.

est donc inverse à celle de Manet en 1876 : le refus n'émane pas du jury mais ce sont des peintres épris de liberté qui rejettent le Salon.



Fig. 87 - Édouard Manet, *Portrait d'Alphonse Maureau*, [1878-1879], pastel sur toile, 54,7 × 45,2 cm, The Art Institute of Chicago.

Comme précédemment, chacun des organisateurs sollicite d'autres artistes avec qui il entretient des liens plus étroits et, après les éditions de 1874 et de 1876, quatre nouveaux venus se joignent à la petite coterie indépendante : Frédéric Cordey, Franc-Lamy, Alphonse Maureau et Ludovic Piette. Les deux premiers sont des amis de Renoir, qui disposent l'un comme l'autre d'une fortune personnelle leur permettant de ne pas dépendre du Salon. Pissarro parvient à convaincre son ami intime Piette, qui vient d'organiser une vente d'aquarelles à l'hôtel Drouot³⁵ et qui n'a rien à perdre. Degas a peut-être sollicité à nouveau Louise de Rambures, qui expose toujours sous le pseudonyme de Jacques François, ainsi qu'Alphonse Maureau, que Manet peindra vers 1879³⁶ (fig. 87).

³⁵ *Catalogue des aquarelles par L. Piette*, Paris, Hôtel Drouot, 24 mars 1877, commissaire-priseur : Léon Tual, experts : Martin et Paschal.

³⁶ Sur A. Maureau, cf. Sophie MONNERET, *L'Impressionnisme et son époque*, op. cit., vol. 1, p. 514; lettre d'E. Degas à C. W. Deschamps, [Paris], 6 [novembre 1874], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 196-197.

Quant à Rouart, il a de nouveau persuadé ses amis Tillot et Levert. Le vieil Adolphe Cals expose également. Il est demeuré fidèle au groupe en acceptant de participer pour la troisième fois à l'exposition. Figure importante en 1876, Degas ne semble avoir joué qu'un rôle mineur dans cette nouvelle orchestration et seule une lettre à Berthe Morisot porte la trace de ses démarches lors de la préparation de l'événement³⁷. Le nouveau groupe est donc formé d'un noyau de neuf peintres – soudés tant par l'objectif commun de l'exposition indépendante que par une vague convergence esthétique³⁸ – et d'une cohorte de neuf artistes plus modestes, de diverses générations³⁹. Quoique Manet ait été invité à un dîner organisé par Caillebotte pour mettre en place l'exposition et que son nom soit mentionné dans une brève annonçant l'événement⁴⁰, il campe sur sa position, espérant toujours être admis au Salon.

Enfin, le groupe fait le choix d'un drapeau en s'appropriant le néologisme « impressionnistes », écartant ainsi le terme « intransigeants » qui leur avait également été associé. Ses membres se désignent en tant que tels dans les invitations qu'ils envoient à la presse, comme sur les affiches qu'ils font placarder dans l'espace parisien⁴¹, sur les encarts publicitaires insérés dans la presse (fig. 88), sur l'enseigne qui introduit chaque visiteur à l'exposition et sur un journal créé pour diffuser leurs idées (fig. 90). Alors que les artistes avaient été passivement soumis au jeu des nominations de la critique, ils décident de placer cette troisième édition sous le signe d'une « marque⁴² ». La stratégie de communication adoptée par Manet lors de son exposition particulière a pu jouer un rôle de modèle mais il faut insister sur le fait que leur message est orienté vers la notion

37 Lettre d'E. Degas à Berthe Morisot, [Paris, mars 1877], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 218.

38 Gustave Caillebotte, Auguste Renoir, Edgar Degas, Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Armand Guillaumin, Paul Cézanne et Berthe Morisot.

39 Adolphe-Félix Cals, Frédéric Cordey, Franc-Lamy, Jean-Baptiste Léopold Levert, Alphonse Maureau, Ludovic Piette, Louise de Rambures, Henri Rouart et Charles Tillot.

40 Lettre de G. Caillebotte à C. Pissarro, [fin 1876-début 1877], dans BERHAUT 1994, n° 5, p. 273; « Les peintres impressionnistes ouvriront leur exposition annuelle le 5 avril prochain, 6, rue Le Peletier. Les organisateurs sont, comme toujours, MM. Degas, Manet, Caillebotte, Monet, Renoir, Sisley, Mlle Berthe Morisot, etc. » (N. s., « Concours et expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 mars 1877, p. 110).

41 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1045; Léon Mancino [Léon GAUCHEZ], « La descente de la courtille », *L'Art*, vol. 9, 1877, p. 68-71.

42 Une marque peut être définie comme tout ce qui sert à identifier, à reconnaître quelque chose ou à la remémorer (dictionnaire CNRTL, en ligne).

d'impression et non pas vers une valeur – la vérité – comme Manet en avait fait le choix en adoptant en avril 1876 la devise « Faire vrai, laisser dire ». Dans cette nouvelle configuration, les termes « artistes » et « peintres impressionnistes » ne fonctionnent plus comme un praxème mais sont susceptibles de renvoyer à

l'esthétique dominante des exposants. Pour des raisons évidentes, le choix du nom « impressionnistes » tend également à annihiler la dimension politique associée à la petite école⁴³ : le terme « intransigeants » renvoie désormais aux députés les plus radicaux de la gauche et il a indéniablement une connotation partisane dans laquelle de nombreux exposants ne se retrouvent pas. En outre, il correspond symboliquement au dépôt d'un brevet d'invention permettant de n'assigner la dénomination d'« impressionnistes » qu'au groupe organisateur de la 3^e *exposition de peinture*. On ne saurait toutefois se méprendre : les artistes ne placent pas cette exposition sous le signe de l'impressionnisme, néologisme qui provient d'une suffixation en « isme » encore peu utilisée, mais ils s'affichent comme des « peintres impressionnistes ». Dans cette logique, ils ne prétendent pas représenter un mouvement éventuellement doctrinal mais se positionnent comme un groupe sécessionniste qui s'attribue une nomination et entend exister en tant que tel dans l'espace médiatique.

Qui a pris la décision de cette dénomination ? Là encore, il est difficile de savoir dans quelle mesure elle a fait consensus mais, d'après ses déclarations, il semble que Renoir ait été à l'origine de cette initiative⁴⁴. Dénué de sens politique, le terme « impressionnistes » a également la vertu de ne pas dépendre de catégories littéraires et d'induire une césure avec le réalisme. Dans le sillage de l'herméneutique mallarméenne, il convoque le paradigme historico-politique de la Révolution plutôt que le modèle d'une évolution lente, progressive et collective promu par Duranty en 1876. Il n'est pas certain que Degas ait manifesté son désaccord à l'égard d'une telle auto-dénomination à cette époque, comme l'ont relaté Duret et Rivière⁴⁵ : durant l'hiver, il s'est rapproché esthétiquement des autres peintres exposants, en s'éloignant temporairement de son ambition d'un Salon réaliste.

En revanche, cette nomination commune induit une convergence artistique qui est loin d'être effective. Zola, qui n'a manifestement pas eu vent de ce drapeau lorsqu'il annonce l'exposition le 24 mars dans *Le Séaphore de Marseille*, l'écrit sans ambages :

« Je vous ai parlé plusieurs fois du petit groupe de peintres qui ont pris le nom d'intransigeants et auxquels le public a donné celui d'impressionnistes. « Intransigeants » signifie sans doute les peintres qui ne veulent pas transiger avec l'école

43 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *op. cit.*, p. 1045.

44 Ambroise VOLLARD, *Renoir*, *op. cit.*, p. 66.

45 Théodore DURET, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, *op. cit.*, p. 28-29; RIVIÈRE 1921, p. 159.

des Beaux-Arts et qui entendent se poser en révolutionnaires entêtés; «impressionnistes» veut dire que ces peintres s'en tiennent dans l'art à l'«impression», à la sensation pour mieux dire, et qu'ils croient avoir suffisamment rendu un objet, quand cet objet donne nettement l'impression, la sensation que la vue du spectateur doit en recevoir. J'avoue que les deux mots ne me plaisent guère, car ils ne sont complètement justes ni l'un ni l'autre. [...]

Le groupe est d'ailleurs formé de tempéraments les plus divers et les plus opposés, ce qui exclut toute idée d'école⁴⁶. »

En effet, les dix-huit artistes participants ne partagent pas une même esthétique puisque celle-ci n'a pas été le seul critère de leur association. Toutefois, l'époque est marquée par l'autonomisation de petits groupes, qui s'affirment et tentent de bousculer les hiérarchies établies. Leur lutte passe par une stratégie de distinction, à l'exemple de celle de Zola qui impose progressivement pour son école le nom de « naturaliste ». De ce fait, cette politique de marque inverse le processus initié en 1874 : l'exposition n'est plus susceptible de générer une catégorisation attestant de la perception d'une nouvelle esthétique mais elle se déploie sous le signe d'une labellisation qui orientera sa réception. De plus, comme l'a implicitement souligné Zola, les artistes optent pour le nom choisi par le public pour les désigner, accordant ainsi la primauté au visiteur spectateur et/ou acheteur, seul juge légitime de l'art.

En l'absence d'archives relatives au budget de l'exposition, il s'avère difficile de cerner précisément l'économie du projet, et seule la correspondance permet d'en saisir quelques bribes. Le 24 février, Guillaumin écrit au docteur Gachet : « il est probable que les frais qui seront assez grands, seront faits par les 2 ou 3 capitalistes de la bande (comme avance). Ils se rembourseraient sur les entrées; s'il y avait un déficit, il serait comblé par les exposants, dans des conditions qui ne sont pas encore fixées⁴⁷ ». Un mois plus tard, il précise que « la part de chacun est de 350 Fr. comme garantie⁴⁸ ». Dans la mesure où l'exposition a réuni dix-huit artistes, la garantie s'est donc élevée à environ 6000 francs, ce qui paraît faible dans la mesure où l'exposition de 1874 avait coûté près de 10000 francs. Si la quote-part de chaque artiste est plus importante que lors

46 N. s. [Émile ZOLA], « Notes parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 24 mars 1877, p. 1. Parmi les organisateurs, Zola mentionne Béliard qui s'est peut-être désolidarisé du groupe au dernier moment lorsque ses membres ont décidé d'adopter le nom d'« impressionnistes ».

47 Lettre d'A. Guillaumin à P. Gachet, 24 février 1877, dans *Corres. GACHET* 1957, p. 72-73.

48 Lettre d'A. Guillaumin à P. Gachet, 25 mars 1877, *ibid.* p. 74-75.

des précédentes éditions⁴⁹, elle n'a vraisemblablement pas suffi à couvrir tous les frais engagés pour la location et l'assurance du local, l'éclairage au gaz ou l'impression du livret. La solidarité et le cautionnement semblent donc avoir permis d'assurer le financement de l'événement. La logistique a été confiée à Alphonse Legrand, jeune marchand installé au 22 bis rue Laffitte⁵⁰, qui avait été employé chez Durand-Ruel avant de s'établir à son compte en 1876. Homme de confiance, il avait, semble-t-il, déjà exercé un rôle de gestionnaire lors de la 2^e *exposition de peinture*⁵¹ et il entretient des relations étroites avec Renoir, qui a peint le portrait de sa fille Delphine en 1876⁵². L'équilibre du budget repose toujours sur les recettes réalisées par les entrées payantes, et donc sur les bénéfices d'une médiatisation accrue. Cependant, fait nouveau, les artistes prennent seuls les risques de l'entreprise et, dans ce choix, le précédent de l'exposition particulière de Manet, organisée à ses frais dans un lieu privé, a pu être déterminant. Par ailleurs, la volonté de s'autogérer et de se passer d'intermédiaires marchands était une aspiration ancienne. Cette indépendance inédite n'a été rendue possible que grâce aux « capitalistes de la bande », pour reprendre l'expression de Guillaumin.

L'implication d'une élite fortunée est alors une tendance croissante tant à Paris qu'à Londres. Au même moment, la Grosvenor Gallery est en effet créée outre-Manche grâce au soutien de « deux ou trois riches amateurs d'art⁵³ ». Réunissant notamment des artistes refusés par la Royal Academy, comme Whistler, cette nouvelle structure fonctionne sur le même mode de cooptation. Ce type d'association existe également à Paris. Le groupe indépendant se place en effet dans un rapport de concurrence avec les deux cercles qui organisent de petites expositions avant le Salon. Créé en 1877, le Cercle artistique et littéraire ouvre son exposition le 5 février au 7 rue Saint-Arnaud (actuelle rue Volney) pour une durée d'un mois. Jules Bastien-Lepage, Alphonse Hirsch, Ludovic-Napoléon Lepic, Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre, Paul Mathey et Alberto Pasini y

49 En 1874, la cotisation est de 60 francs; en 1876, la quote-part est de 120 francs.

50 Lettre d'A. Renoir et G. Caillebotte à B. Morisot, [vers février 1877], dans BERHAUT 1994, n° 6, p. 273.

51 Selon Anne Distel, Legrand verse à Durand-Ruel le prix de la location des salles lors de la 2^e *exposition de peinture* en 1876. Cf. Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, op. cit., p. 34.

52 A. Renoir, *Portrait de Mademoiselle Legrand*, Philadelphia Museum of Art. Ce portrait a été présenté à la 2^e *exposition de peinture*.

53 Lionel ROBINSON, « M. Whistler et la Grosvenor Gallery », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 mars 1877, p. 111-112.

participent notamment, chaque artiste ne montrant qu'une ou deux œuvres. Fondé en 1860, le Cercle de l'Union artistique, dit des Mirlitons, inaugure peu après son exposition place Vendôme, le 10 février, notamment avec les envois de Carolus-Duran, Jean-Léon Gérôme, Giuseppe De Nittis, Antoine Vollon, Ernest Meissonier. Le mode de fonctionnement de ces deux cercles fréquentés par un public élégant diffère cependant de celui qui a préludé à la 3^e *exposition de peinture* : non seulement ces cercles se présentent comme des préfaces au Salon, mais ils sont soutenus financièrement par d'éminents bienfaiteurs qui ne sont pas des artistes. En d'autres termes, ils n'ont pas pour objectif de bousculer l'ordre établi.

Dans cette nouvelle configuration, si Degas ne semble plus avoir un rôle central, il n'est pas pour autant placé dans une position marginale : il coorganise l'exposition des « peintres impressionnistes » qui ont décidé collectivement de faire sécession par rapport au Salon. La dynamique du groupe a en effet abouti à une polarisation des choix lors de la prise de décision et à un consensus sur une ligne plus radicale⁵⁴.

L'exposition comme média d'un art coloriste et sensitif

La 3^e *exposition de peinture* n'est pas une simple réunion d'œuvres : avec l'affichage d'un drapeau, l'élaboration d'une mise en scène des œuvres (par l'accrochage ou l'éclairage) et l'organisation de la visite du public, elle crée un contexte spatial, sensible et discursif, qui produit un sens. De ce fait, elle peut être considérée comme un média, pour reprendre la thèse de Jean Davallon. Si Richard Bretell a décrit l'accrochage⁵⁵ en se basant sur les comptes rendus de Rivière, il convient toutefois d'analyser plus largement la dimension scénique et communicationnelle de l'événement et de tenter d'imaginer le parcours d'un visiteur pour comprendre ce que cette exposition des « peintres impressionnistes » a pu générer.

Fait nouveau, elle a lieu dans un espace privé, qui n'est pas associé à des règles institutionnalisées ou marchandes, et elle donne à voir à la fois l'agrégation de travaux individuels et une recherche plus collective, comme évoqué dans le chapitre précédent. De plus, les artistes peuvent s'appuyer sur leur pratique

54 Sur ce point, cf. Serge MOSCOVICI, Willem DOISE, *Dissensions et consensus : une théorie générale des décisions collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

55 Richard R. BRETTELL, « The "First" Exhibition of Impressionist Painters », *op. cit.*, p. 194-195; cf. aussi Martha WARD, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *op. cit.*, p. 604-605.

de l'exposition indépendante : comme lors des éditions précédentes, ils font usage de leur liberté en présentant chacun un grand nombre d'œuvres, dans les techniques les plus diverses. En outre, comme en 1874, ils créent un ensemble de supports de communication, qui se déploient de la rue aux espaces d'exposition afin d'orienter la déambulation du public.

Au 6 rue Le Peletier, en face des galeries Durand-Ruel, le visiteur est tout d'abord guidé par des panneaux placés dans la rue. Claretie précise ironiquement qu'une « grande enseigne ombragée de drapeaux tricolores avertit le passant qu'on tient là un art nouveau⁵⁶ » et Roger Ballu indique que, sur les « écussons » décorant la porte d'entrée, « les exposants ont écrit le mot *impressionnistes*⁵⁷ ». Le fait d'avoir placé des drapeaux tricolores à l'entrée de l'exposition n'est pas neutre : en 1873, le retour à la monarchie avait abouti à un échec en raison de l'attachement au drapeau blanc d'Henri d'Artois, comte de Chambord et prétendant légitimiste au trône de France. Le visiteur monte ensuite au premier étage⁵⁸ de l'immeuble et passe dans un tourniquet⁵⁹. Excepté le dimanche, il lui faut régler un prix d'entrée d'un franc⁶⁰ et, pour prendre connaissance des noms des artistes et de leurs œuvres, acheter un catalogue à 50 centimes. Par son titre neutre de 3^e *exposition de peinture*, seul ce catalogue place l'événement dans la continuité des deux premières éditions. Le visiteur commence alors sa déambulation dans un « somptueux » appartement « préparé *ad hoc*⁶¹ », comprenant des pièces d'inégales grandeurs mais généralement hautes, vastes et relativement bien éclairées⁶². Le Pelletier de Bouhélier fait remarquer que,

56 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1. D'après Hippolyte Babou, un « drapeau tricolore planté au haut d'un mât, sur le boulevard italien » indique l'entrée de l'exposition (Hippolyte BABOU, « Propos de peinture. La fin des impressionnistes », *La Vie littéraire*, 17 mai 1877, p. 1).

57 Roger BALLU, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 14 avril 1877, p. 147-148.

58 Jules Claretie, Georges Rivière, Edmond Le Pelletier de Bouhélier et Durand-Ruel, dans ses *Mémoires*, évoquent le premier étage de l'immeuble (Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes [sic] », *op. cit.*; Paul-Louis DURAND-RUEL, *Mémoires de Durand-Ruel*, Flavie Durand-Ruel (éd.), *op. cit.*, p. 138). Un autre chroniqueur et Fillonneau mentionnent le troisième, quatrième ou deuxième étage (Bariolette, « Notes parisiennes », *Le Sportman*, 7 avril 1877, p. 2; Ernest FILLONNEAU, « Les Impressionnistes », *Moniteur des arts*, 20 avril 1877, p. 1).

59 Bariolette, « Notes parisiennes », *op. cit.*

60 Rivière précise que le dimanche, « l'entrée à l'exposition ne coûtait que cinquante centimes » (RIVIÈRE 1921, p. 161).

61 N. s., « Nouvelles du jour », *La Patrie*, 6 avril 1877, p. 4.

62 RIVIÈRE 1921, p. 153-154.

sous « le rapport de la lumière et de l'espace, évidemment les salles de la rue Le Peletier n'ont que le strict nécessaire ; mais il vaut mieux exposer son œuvre dans un salon au premier étage avec un jour venant de biais et gris, que de la garder à l'atelier ou de l'enfouir dans les nécropoles des marchands⁶³ ». Le visiteur découvre ainsi une exposition d'un genre nouveau dans un intérieur domestique privé, cette mise en scène spatiale induisant une perception différente des œuvres qu'il peut imaginer dans sa propre habitation. Le catalogue mentionne d'ailleurs les noms de ceux qui s'y sont déjà risqués : Georges de Bellio, Georges Charpentier, Théodore Duret, Charles Haviland, Ernest Hoschedé et Édouard Manet ont prêté des œuvres.

Contrairement aux choix opérés en 1874, l'accrochage est sans doute assez serré car Alexandre Pothéy constate que les « murailles de sept salons ont à peine suffi au classement de 241 numéros, et quelques cadres touchent le parquet⁶⁴ ». Les dix-huit participants ont sélectionné des ensembles d'œuvres encore plus importants qu'en 1876, ensembles qui mettent l'accent sur les individualités⁶⁵.

Avec un accrochage qui mêle huiles sur toile, aquarelles, pastels et quelques rares dessins, les arts de la couleur triomphent largement. En réponse aux discours critiques de 1876, les artistes ont exposé moins de travaux préparatoires et déployé leurs recherches dans une palette de genres plus étoffée mais, au regret de Burty, les « paysagistes dominant⁶⁶ » (fig. 89). Selon Lafenestre et quelques autres, la « première toile qui attire l'attention » « est une Vue intérieure de la gare Saint Lazare⁶⁷ » de Monet, et cette suite de toiles sur la gare de l'Ouest frappe particulièrement les critiques (fig. 63). Dans la « première salle » sont, semble-t-il, accrochées des scènes modernes réalisées par Renoir, Monet et Caillebotte, parmi lesquelles les portraits peints par les deux premiers (fig. 92, 93). Dans le « second salon⁶⁸ », *Les Dindons* de Monet (fig. 94), des « tableaux » de Renoir, des « paysages » de Monet, Pissarro, Sisley, Guillaumin, Cordey et Franc-Lamy forment une symphonie coloriste inédite. « En entrant dans le salon

63 E. Lepelletier [Edmond-Adolphe LE PELLETIER de BOUHÉLIER], « Les Impressionnistes », *Le Radical*, 8 avril 1877, p. 2-3.

64 A. P. [Alexandre POTHEY], « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2.

65 Pour exemple, le catalogue liste trente et une œuvres de Piette, trente de Monet, vingt-deux de Pissarro, vingt et une de Renoir, dix-sept de Sisley et seize de Cézanne.

66 Ph. B. [Philippe BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.

67 N. S. [Georges LAFENESTRE], « Le Jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2.

68 G. RIVIÈRE, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 2-6.

du milieu⁶⁹ », le premier regard est manifestement attiré par *Bal du moulin de la Galette* de Renoir (fig. 74). La juxtaposition d'un « grand paysage » de Pissarro, de toiles de Cézanne et des fins tableaux de Berthe Morisot ne peut que créer un effet de contraste entre les œuvres fortes en couleurs des premiers et l'art tout en variations de blanc et de noir de la peintre. Un semblable effet a dû se produire dans un autre salon car les grands formats de Caillebotte d'une palette plus froide sont accrochés à côté des paysages de Pissarro et de Sisley. Au nombre d'une trentaine, les scènes de marché et les paysages de Piette sont peut-être disposés dans une autre salle, avec les œuvres d'Alphonse Maureau, de Louise de Rambures et d'Adolphe Cals.



Fig. 89 - Camille Pissarro, *Jardin des Mathurins, à Pontoise*, 1876, huile sur toile, 112,7 × 165,4 cm. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.

Seul dans une pièce⁷⁰, Degas expose l'ensemble de ses petits pastels sur monotype, ainsi que quelques toiles et des « dessins faits à l'encre grasse et imprimés », œuvres qui ont manifestement été perçues après celles de Monet, de Renoir et de Cézanne. Rouart et Tillot sont quant à eux, selon Pierre Véron,

69 Ibid.

70 Ibid.

« relégués dans une toute petite salle⁷¹ ». Banville précise que seuls « deux ou trois exposants qui ont essayé de dessiner un peu et qui ont envoyé des œuvres raisonnables sont relégués dans une salle basse et les visiteurs passent dédaigneusement devant leurs toiles⁷² ». Preuve de l'isolement du clan de Degas, cet accrochage, qui a été conçu par Renoir⁷³, n'a pas été sans provoquer des tensions⁷⁴.

Les grands formats (fig. 64, 66, 74, 89) sont susceptibles de légitimer et de valoriser l'art des « peintres impressionnistes » en désamorçant l'idée de toiles rapidement peintes, donc reproductibles comme des copies, et ils peuvent être confrontés à la peinture de Manet. Loin de la gamme chromatique plus sombre ou contrastée de l'esthétique réaliste, cette peinture impose une couleur sensitive susceptible de plaire au public et, dans un certain sens, elle peut être associée à la langue du peuple. Sa visualité renvoie en effet à la rue et à l'environnement domestique. Elle est toutefois très inédite dans un espace d'exposition dédié à l'art, et des critiques ouverts et avertis, tels que Duranty ou Burty, demeurent attachés à un dessin expressif ou au colorisme des romantiques jugé plus harmonieux. En outre, cette peinture véhicule une conception ambiguë du sujet, non pas porteur d'idées ou de pensées, mais orienté vers le rendu subjectif des sensations et des impressions éprouvées dans la vie moderne. Si Monet ou Caillebotte ont refoulé tout réel qui évoquerait une actualité à teneur politique, leurs images ne sont cependant pas neutres : la gare est un lieu de circulation sociale (fig. 63) et c'est la raison pour laquelle la vente de *L'Assommoir* y a été interdite. Quant à Degas, il a dessiné d'autres lieux de brassage, tels ceux des spectacles parisiens, avec leur côté canaille et leur cortège d'ivresses et de passions, tout en se distinguant des autres par des évocations de la prostitution parisienne transgressives et esthétiques (fig. 77-79).

En tant que média des « peintres impressionnistes », l'exposition donne donc à voir dans un espace privé une masse d'œuvres coloristes, dans une grande

71 Thomas Grimm [Pierre VÉRON], « Les Impressionnistes », *Le Petit Journal*, 7 avril 1877, p. 1.

72 Baron Schop [attribué à Théodore de BANVILLE], « La Semaine parisienne. Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier - Taches et couleurs - Le Brouillard lumineux - Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.

73 Au moment où Burty entreprend une série de conférences et d'articles sur le japonisme, Renoir lui écrit : « Excusez moi de n'avoir pas pu passer chez vous hier. Je comptais vous voir aujourd'hui mais je ne suis pas encore complètement débrouillé avec cet accrochage compliqué » (Lettre d'A. Renoir à Ph. Burty, [1877?], Paris, BCMN/BINHA, Ms 310, fol. 839).

74 Lettre de L. Piette à C. Pissarro, Paris, 24 mars 1877, dans Corres. PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 1985, p. 136-138.

variété de techniques, de genres et de formats. L'accrochage serré est proche de celui qui a cours au Salon mais le reste de la mise en scène s'en démarque : les œuvres ont été regroupées sur la base de critères esthétiques, les coloristes ayant été distingués d'artistes plus classiques tels que Degas ou Rouart. Dans tous les cas de figure, cette nouvelle peinture évoque la vie moderne dans une manière plus sensitive et présentiste, plus intégrative également pour le spectateur.

Faire converger les luttes : impressionnistes, naturalistes et républicains

Fait nouveau, les organisateurs de l'exposition mettent en place une stratégie de communication qui repose sur une convergence des luttes menées tant par les peintres impressionnistes que par les écrivains naturalistes et les députés républicains. Cette démarche militante est issue de la constitution de nouveaux réseaux, notamment celui de l'éditeur Georges Charpentier, et elle s'inscrit dans le contexte particulièrement tendu de l'année 1877.

L'exposition est annoncée dans la presse à partir du 21 mars, soit deux semaines avant son ouverture au public le 5 avril⁷⁵. Outre les affiches placardées dans Paris, les « Peintres impressionnistes » ont envoyé une invitation en bonne et due forme à de nombreux journalistes⁷⁶. Les artistes ont l'ambition de produire eux-mêmes un discours de médiation : sans doute conscients du fait que la saisie du sens de leurs œuvres ne peut être immédiate et qu'elle nécessite un travail cognitif passant par le texte, ils annoncent la création, dès la fin du mois de mars, d'un journal illustré titré *L'Impressionniste*⁷⁷ (fig. 90). En ce sens, ils appliquent un ancien programme car un tel média avait déjà été envisagé dans les statuts de la Société coopérative créée en décembre 1873. Quatre numéros de ce journal de huit pages à bon marché paraîtront et seront vendus par des camelots à la porte de la rue Le Peletier. La rédaction, réduite à Georges Rivière et à Edmond et Auguste Renoir, se réunit rue Laffitte chez Legrand⁷⁸.

75 N. s., « Chronique », *Le Temps*, 21 mars 1877, p. 2; Un Passant, « Les on-dit », *Le Rappel*, 21 mars 1877, p. 2; Asmodée, « Échos de partout », *La Liberté*, 22 mars 1877, p. 3; Lucas de Leyde, « Échos », *Moniteur des arts*, 23 mars 1877, p. 1; N. s., « Petites nouvelles », *La Gazette*, 23 mars 1877, p. 3; N. s., « Notes parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 24 mars 1877, p. 1; « Concours et expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 mars 1877, p. 110.

76 N. s., « Lettres parisiennes », *La Gironde*, 6 avril 1877, p. 3; Thomas Grimm [Pierre VÉRON], « Les Impressionnistes », *Le Petit Journal*, 7 avril 1877, p. 1.

77 Un Passant, « Les on-dit », *Le Rappel*, 21 mars 1877, p. 2.

78 RIVIÈRE 1921, p. 154.

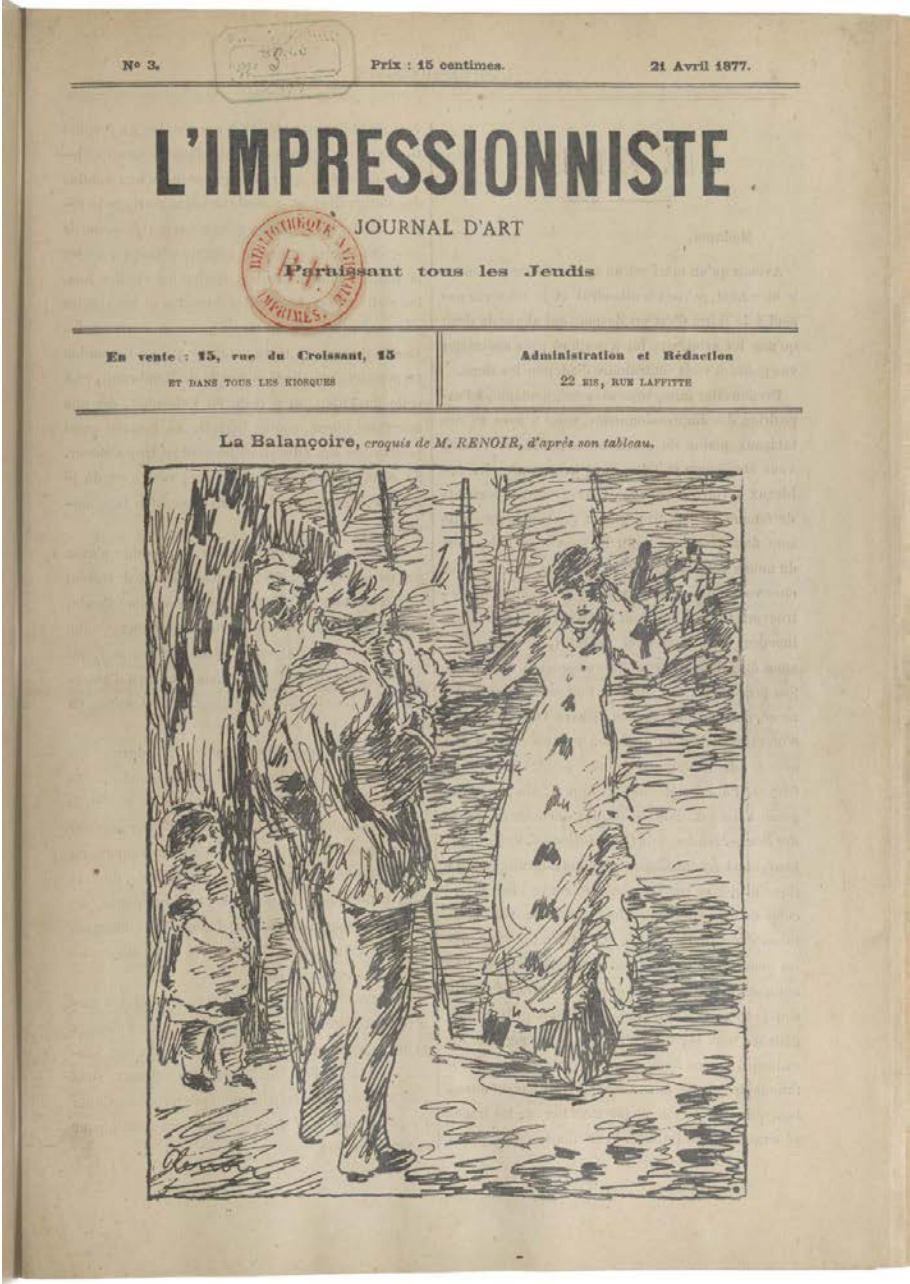


Fig. 90 - L'Impressionniste, journal d'art, n° 3, 21 avril 1877. Paris, BnF.

Un vernissage à l'attention de la presse et de personnalités influentes a lieu le mercredi 4 avril. Le Tout-Paris des arts et des lettres y est présent : on y croise « Meilhac et Halévy, Hector Crémieux, Carolus Duran et des grandes dames et des beaux messieurs de nos meilleurs Clubs⁷⁹ », relate un chroniqueur. L'alliance avec les écrivains naturalistes est particulièrement ostensible, comme en atteste le compte rendu d'Henri Céard :

« Le mouvement artistique correspond au mouvement littéraire. Impressionnistes, naturalistes, sont les champions différents d'une même idée. Aussi, le jour de l'Exposition, quels ont été les premiers visiteurs? C'étaient Zola, l'éditeur Charpentier, Huysmans, Léon Hennique, Paul Alexis, Guy de Valmont et les autres, toute l'avant-garde des écrivains d'avant-garde, venue donner aux oseurs de la palette un témoignage de sympathie, une preuve de confraternité⁸⁰. »



Fig. 91 - Marcellin Desbouts, *Portrait d'Émile Zola* [1875],
pointe sèche, 16 x 11,8 cm (planche), The Art Institute
of Chicago.

⁷⁹ Bariolette, « Notes parisiennes », *Le Sportman*, 7 avril 1877, p. 2.

⁸⁰ Henry CÉARD, « Exposition des impressionnistes. II », *L'Artiste* (Bruxelles), 29 avril 1877, p. 132.

Depuis la publication de *L'Assommoir*, Zola a attiré de jeunes écrivains, tels Céard et Huysmans, qui sont les premiers membres d'une nouvelle école naturaliste. Dès sa parution, le roman a suscité la gêne et la controverse, entraînant l'arrêt de sa publication en feuilleton dans *Le Bien public*⁸¹. La suite est parue dans *La République des lettres* du 9 juillet 1876 au 7 janvier 1877, non sans difficulté car Albert Millaud déclenche une nouvelle polémique en septembre, en déclarant : « Ce n'est pas du réalisme, c'est de la malpropreté ; ce n'est plus de la crudité, c'est de la pornographie⁸² ». Au *Gaulois*, on déteste aussi les écrivains « démocratiques » et le jeune Louis de Fourcaud y voit « le recueil le plus complet » de « turpitudes sans compensations, sans correctif, sans pudeur⁸³ ». Il en résume le style d'une formule lapidaire : « Il pue ferme ». Pourquoi une telle polémique ? Zola a eu le tort d'écrire dans une langue populaire un roman sur le peuple, qui n'en donne pas une image flatteuse et héroïque. Pire encore, le romancier l'avilit : il y raconte la déchéance dramatique d'une jeune blanchisseuse qui finit par sombrer dans l'alcoolisme et la misère. Ce « roman ouvrier » choque donc tout autant les justiciers progressistes et paternalistes des classes laborieuses que les amoureux du style et les rangs conservateurs qui voient dans cette prose crue une atteinte aux bonnes mœurs et, plus généralement, l'expression directe de la République. Pris en étau, Zola est accusé « d'avoir brossé une peinture outrageante de la condition ouvrière » et de propager « une vision révolutionnaire des inégalités sociales⁸⁴ ». Au moment de la parution de *L'Assommoir* en volume en janvier, l'auteur s'en défend dans la préface : « C'est de la morale en action, simplement⁸⁵ ». Sacré maître d'une nouvelle école littéraire, Zola dispose désormais d'une garde rapprochée de partisans et de disciples. Cette école frondeuse et subversive se retrouve dans le salon de l'éditeur Georges Charpentier, qui accueille notamment Ernest d'Hervilly, Paul Arène, Philippe Burty, les peintres Léon Glaize, Alphonse Hirsch, Jules Worms, Frederik Kaemmerer et Édouard Manet, les comédiens Constant et Ernest Coquelin et Adrien Hébrard, directeur du journal *Le Temps*, défenseur d'un républicanisme modéré⁸⁶. Outre Zola, l'éditeur publie les romans d'Alphonse Daudet et d'Edmond de Goncourt,

81 Les six premiers chapitres paraissent dans *Le Bien public* du 30 avril au 7 juin 1876 en 42 livraisons.

82 Albert MILLAUD, « Lettres fantaisistes sur Paris. M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, p. 1-2.

83 FOURCAUD, « *L'Assommoir* de M. Zola », *Le Gaulois*, 21 septembre 1876, p. 1.

84 Henri MITTERAND, *Zola*, tome II, *op. cit.*, p. 293.

85 Émile ZOLA, Préface, dans *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877, p. II.

86 N. s., « Faits divers », *L'Ordre de Paris*, 22 janvier 1877, p. 3.

dont *La Fille Élisa* paraît en mars⁸⁷. Ce livre suscite un nouveau tollé, l'écrivain ayant mis en scène non pas une courtisane du demi-monde mais une fille pauvre, contrainte à la prostitution, qui tue son amant et est condamnée à un sort pitoyable dans une prison pour femmes. Quelque peu éclipsé par le succès de *L'Assommoir*, ce roman se distingue toutefois par sa complexité narrative et sa finesse stylistique.



Fig. 92 - Auguste Renoir, *Portrait de madame G. C. [Mme Charpentier]*, huile sur toile, 46,5 x 38 cm, Paris, musée d'Orsay.

/ Charpentier / Hoschedé / Zola etc etc⁸⁹ ». Degas a donc à ce dîner le statut d'invité et non d'organisateur, ce qui est éminemment révélateur de son implication limitée dans l'orchestration de la campagne qui précède l'ouverture de l'exposition. Monet appuie quant à lui l'invitation faite à Zola par Renoir⁹⁰. Ce dernier tente également de s'attirer les bonnes grâces de Goncourt par l'intermédiaire de

Certains artistes disposent désormais d'un réseau plus étoffé dans l'avant-garde des lettres, de la critique et des amateurs. Ils réunissent les membres de ce réseau le 5 avril lors d'un dîner au café Riche, présidé par Zola, « un impressionniste de la plume⁸⁸ », auquel participent une vingtaine de personnes, parmi lesquelles les participants à l'exposition, des critiques et écrivains, ainsi que des collectionneurs. Quelques lettres de Renoir et de Monet sur la préparation de ces agapes ont été conservées. Ainsi, lorsque Renoir écrit à Burty pour l'inviter, il lui communique les noms des convives : « Invités / Degas / Burty / Castagnary / Daudet / d'Hervilly

87 *Le Temps*, 21 mars 1877, p. 2.

88 Un vieux Parisien, « L'indiscret : le dîner des impressionnistes », *L'événement*, 8 avril 1877, p. 1.

89 Lettre d'A. Renoir à Ph. Burty, [fin mars 1877], Paris, BCMN/BINHA, Ms 310, fol. 840. Dans une autre lettre, Renoir évoque également Duret (Lettre d'A. Renoir à [Pissarro?], dimanche 30 mars [1877], Paris, BCMN/BINHA, Ms 310, fol. 841).

90 Lettre de C. Monet à É. Zola, [avant le 5 avril 1877], dans WILDENSTEIN 1974, n° 105, p. 432.

Burty⁹¹. À cette époque, Renoir ne professe pas une stricte indépendance à l'égard du monde des lettres et il expose les portraits de Madame Charpentier (fig. 92) et de sa fille, ainsi que celui de Madame Daudet. En 1878, il participera à l'édition illustrée de *L'Assommoir* publiée par Marpon et Flammarion. À bien des égards, les peintres et les écrivains ont recours aux mêmes modes de communication et, peu après le dîner des impressionnistes, un autre dîner a lieu, chez Trapp cette fois. Le 16 avril, il réunit deux générations de romanciers, celle de Flaubert, Goncourt et Zola, et celle de leurs admirateurs (Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, Mirbeau, Maupassant), « la jeunesse des lettres réaliste, naturaliste », qui sacre les premiers comme « les trois maîtres de l'heure présente⁹² ». Les historiens y verront le dîner de la fondation du naturalisme.



Fig. 93 - Auguste Renoir, *Portrait de M. S. [Jacques-Eugène Spuller]*, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection privée.

À la 3^e exposition de peinture, Renoir expose également le portrait d'Eugène Spuller (fig. 93), un fidèle de Gambetta. Cet avocat aux convictions républicaines solidement ancrées a été élu député de la Seine en mars 1876 et, après s'être opposé à l'Empire, il fait campagne contre Mac-Mahon et joue un rôle important lors de la crise politique du 16 mai 1877. À ce moment-là, ce n'est plus Jules Dufaure qui est à la tête du Conseil – il a démissionné le 2 décembre 1876, la Chambre ayant voté, malgré l'avis du gouvernement, la prescription pour les faits se rattachant à la Commune – mais Jules Simon, un républicain modéré. Si la droite n'est

plus unie et demeure fragilisée par de multiples divergences, la gauche est également divisée. Les républicains se fractionnent en quatre groupes à la

91 « J'ai diné hier avec un jeune intransigeant Renoir. Vous n'imaginez pas tout ce qu'il nous a dit d'intéressant et pas en style de journaliste. En vrai style d'artiste - sur les qualités de votre œuvre. Allez donc voir les portraits, à la salle des Impressionnistes, rue Lepelletier 6. C'est un peu fou. Mais c'est d'une folie bien délicatement pénétrante. » (Lettre de Ph. Burty à E. de Goncourt, [avril 1877], Paris, BnF, Naf 22455, fol. 292-293).

92 Edmond de GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., en date du 16 avril 1877, p. 736.

Chambre : le Centre gauche d'Édouard de Laboulaye, l'Union républicaine de Gambetta, la Gauche républicaine de Jules Ferry et l'Extrême gauche de Louis Blanc. Jules Simon n'a eu de cesse de s'opposer à Gambetta et leur rivalité s'accroît lorsque le premier accède à la tête du Conseil⁹³. De même, les intransigeants des deux bords n'admettent pas le consensus républicain et, à partir de 1877, ils multiplient les provocations afin de radicaliser le combat politique. C'est la question religieuse qui déclenche la crise : à gauche, les intransigeants répliquent aux manifestations ostensibles des catholiques, souvent monarchistes, en donnant aux enterrements civils un caractère de plus en plus visible. La tension s'accroît en 1877 et Gambetta décide de prendre la tête de la fronde : le 4 mai, il dénonce le cléricalisme à la tribune de la Chambre et refait derrière lui l'unité des républicains. Ces derniers votent un ordre du jour invitant le cabinet à réprimer les manifestations ultramontaines. À la suite de la faible opposition de Jules Simon à l'abrogation des peines pour délit de presse, Mac-Mahon remet en cause l'autorité du président du Conseil, qui démissionne, et il nomme à nouveau au pouvoir le duc de Broglie le 16 mai. Deux jours plus tard, les députés des différents groupes républicains de la Chambre signent le « manifeste des 363 », rédigé par Eugène Spuller, dénonçant « la politique de réaction et d'aventure ». Cette crise du 16 mai 1877 marquera un tournant dans l'histoire de la jeune République : dans ce rapport de force entre une Chambre républicaine et un président conservateur, elle se soldera par de nouvelles élections et une victoire de la gauche.

L'exposition se déroule donc à la veille d'une crise majeure, dans une période extrêmement tendue, et sa réception est susceptible d'être d'autant plus politique. Parmi les artistes, seuls ceux de Pontoise paraissent toutefois avoir des convictions radicales⁹⁴. Quant à Renoir, il est peut-être déjà ambigu à cette époque : il défend l'appellation d'« impressionnistes », qui joue peu ou prou du paradigme de la révolution, tout en exposant le portrait d'Eugène Spuller, l'un des artisans de l'union du camp républicain en 1877, et en demeurant éloigné

93 Jérôme GRÉVY, « La lutte contre l'Ordre moral », dans *La République des opportunistes (1870-1885)*, *La République des opportunistes (1870-1885)*, Paris, Perrin, 1998, p. 239-263.

94 En juillet 1876, Cézanne écrit à Pissarro : « Figurez-vous, je lis la lanterne de Marseille, et je dois m'abonner à la Religion laïque. As-tu fini ! – J'attends que Dufaure soit à terre, mais d'ici au renouvellement partiel du Sénat, que de temps et que d'embuches » (Lettre de P. Cézanne à C. Pissarro, L'Estaque, 2 juillet 1876, dans Corres. CÉZANNE, Lebensztein éd. 2011, p. 22-24).

dans ses idées du radicalisme⁹⁵. En ce qui concerne les œuvres, elles présentent essentiellement des images inoffensives des paysages et de la vie française, loin de l'art plus politique des années réalistes, et, hormis quelques exceptions, elles ne sont pas subversives dans leurs sujets.

En fondant leur communication sur une alliance avec les écrivains naturalistes et en affichant leurs liens avec un député républicain, les « peintres impressionnistes » se positionnent à l'avant-garde de combats importants dans les domaines culturel et politique, tout en s'adressant également à un public plus large. Leur démarche n'est donc pas dénuée de paradoxe puisqu'ils sont susceptibles d'être perçus comme des artistes sécessionnistes, alliés à d'autres groupes également frondeurs, tout en recherchant l'assentiment d'un grand nombre de visiteurs, qui feront éventuellement l'acquisition de leurs œuvres.

Puissance de l'étiquette et pouvoir émotif des images

Quel est l'effet de l'exposition sur ce public ? Comment celui-ci s'est-il approprié cet événement qui dure un peu moins d'un mois, du jeudi 5 au dimanche 29 avril ? À la surprise des organisateurs, une « curiosité mondaine » attire au 6 rue Le Peletier une foule élégante, qui s'était déjà pressée aux expositions plus institutionnelles ouvertes peu auparavant⁹⁶. Une rétrospective consacrée à Eugène Fromentin a en effet été présentée en mars à l'École des Beaux-Arts afin de rendre hommage à ce peintre disparu en août 1876. Cette disparition sonne comme la fin d'un monde⁹⁷, celui d'un artiste attaché à une conception plus traditionnelle du colorisme et à un art d'imagination, éloigné des outrances de la vie moderne et de ses nouvelles esthétiques. En février, cette foule élégante s'est également pressée dans les petits Salons organisés par les cercles artistiques.

D'après Jules Claretie, ce public bourgeois est venu en nombre à la 3^e *exposition de peinture* grâce à la stratégie publicitaire des « peintres impressionnistes » :

95 En 1882, Renoir refusera dans un premier temps d'exposer aux côtés de Guillaumin et de Pissarro. Par l'entremise de son frère, il écrira à Durand-Ruel pour justifier son refus de participer à la 7^e *exposition de peinture* : « Le public n'aime pas ce qui sent la politique et je ne veux pas, moi, à mon âge, être révolutionnaire. Rester avec l'israélite Pissarro, c'est la révolution » (Lettre d'A. Renoir à P. Durand-Ruel, L'Estaque, 26 février 1882, dans Corres. RENOIR, Durand-Ruel Godfroy éd. 1995, p. 26-28).

96 RIVIÈRE 1921, p. 156.

97 Louis GONSE, « À propos de la vente de l'atelier de Fromentin », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 27 janvier 1877, p. 34.

« Les étiquettes ! Tout est là ! Trouver une étiquette, cela équivalait à trouver une fortune. [...] MM. Renoir, Caillebotte, Maureau et autres peintres intransigeants eussent exposé leurs peintures sans les baptiser d'un nom nouveau que personne, à coup sûr, ne se fût retourné. Mais ils se sont proclamés *impressionnistes*. Aussitôt étonnant remue-ménage, et le public qui n'entend pas toujours grand'chose aux nouveautés, le public, qui a le bon sens de se défier un peu de lui-même, est allé à l'exposition des impressionnistes en se demandant s'il n'était pas convié, par hasard, au petit lever d'étoiles artistiques nouvelles.

Il faut voir l'attitude des visiteurs qui entrent dans ces salles de la rue Le Pelletier, où le rose violent, le vert aigu, le bleu majeur, le rouge transcendant, le violet exaspéré, toutes les couleurs du prisme, se livrent une si furieuse bataille. Les bonnes gens ont bien envie de baisser les paupières, leurs yeux clignent. Où se trouvent-ils transportés, *bone Deus* ? Mais après tout, comme on a vu dans ce siècle tant de négations devenir des affirmations, comme on a bafoué Delacroix avant de l'acclamer, comme on s'est moqué de ses chevaux violacés avant de les payer plus cher que les chevaux de courses, [...] comme on en vient à se demander de quel côté sont le bon goût, la raison et la vanité, les visiteurs contemplent les baigneurs épouvantables de M. Cézanne comme ils regarderaient la *Monna Lisa* du Vinci et feuilletent le catalogue de l'exposition des impressionnistes [sic] avec le respect qu'ils mettraient à tourner les feuillets du livret du Louvre. O puissance de l'étiquette ! Grâce à elle, l'*impressionnisme* est une force⁹⁸. »

De nombreux critiques font alors état de la réaction de ce public qui oscille entre l'ébahissement, l'indignation, le rire et l'intérêt. Décrivant les émotions clivées que suscitent les œuvres, Georges Lafenestre évoque « l'enthousiaste admiration des uns » et « l'hilarité dédaigneuse des autres⁹⁹ ». À la fin du mois d'avril, Frédéric Chevalier met non seulement l'accent sur les réactions

98 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes [sic] », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1.

99 N. s. [Georges LAFENESTRE], « Le Jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2. Louis Énault fait également des observations intéressantes sur le comportement des visiteurs : « Le public [...] nous a paru se partager en deux camps. Les uns ont vite pris leur parti de la chose : ils jettent un rapide coup-d'œil aux toiles exposées, et passent en riant et en haussant les épaules. [...] Les autres, qui se sont d'abord sentis entraînés dans un tourbillon de couleurs fraîches, où ils n'ont pu rien distinguer, attendent que cette sensation se soit dissipée, et que leur œil puisse enfin saisir le sujet que le peintre a voulu représenter. Ils ne veulent pas être venus pour rien » (Louis ÉNAULT, « Mouvement artistique », *Le Constitutionnel*, 25 avril 1877, p. 3).

émotionnelles du public mais il souligne aussi le pouvoir de ces images qui appellent à un acte de défense comme si elles constituaient une agression :

« Les œuvres que les impressionnistes continuent à produire et à exposer imperturbablement étonnent toujours le public, le scandalisent quelquefois, le séduisent rarement. [...] Cela s'explique : de jeunes peintres, non médaillés, inconnus jusqu'ici, se révèlent par une effervescence de couleurs, une fantasmagorie d'effets, une bacchanale de lignes, une furie de coups de brosse, une débauche d'empâtements, une explosion de lumière, des audaces de composition, des dissonances inouïes et des harmonies insolentes dont l'association forme la peinture la plus imprévue, la plus échevelée et la plus dithyrambique qui se puisse imaginer. [...] La commotion qu'en reçoivent ceux-ci [les passants paisibles] est trop vive et trop subite [...] Ils ont des motifs plausibles de se fâcher un peu. Leur cas est celui de la légitime défense¹⁰⁰. »

La critique exprime de semblables émotions avec une force d'autant plus grande que le bruit de l'événement parvient aux oreilles des rédactions de la grande presse et qu'il est relaté par une constellation de nouvelles plumes. La couverture médiatique de l'exposition s'élève en effet à près de quatre-vingts articles¹⁰¹. Parmi leurs auteurs, près de la moitié n'ont pas commenté les éditions précédentes et les nouveaux venus sont parfois des notabilités de l'époque comme Albert Millaud, Hippolyte Babou, Amédée Descubes-Desguerraines ou Paul Mantz. Preuve que cette exposition perturbe les modèles perceptifs de bien des critiques même avertis, Armand Silvestre, Edmond Duranty, Alfred de Lostalot, Marius Chaumelin, Émile Petitdidier, Ernest Chesneau et Castagnary s'abstiennent de la commenter. Même ceux qui ont été parmi les plus hostiles en 1876, comme Albert Wolff, Émile Porcheron ou Simon Boubée, n'y consacrent pas de texte. Dans le bataillon naturaliste, seuls Zola et Céard rendent compte de l'exposition, et Huysmans garde le silence : les naturalistes ont un autre combat à mener, celui de *L'Assommoir*, dont la réception bat son plein au printemps 1877.

Durant les deux premières semaines, la majeure partie des comptes rendus apparaissent comme une longue litanie exprimant une incompréhension plus ou moins grande des œuvres d'art données à voir au 6 rue Le Peletier. L'un des premiers à prendre la plume est Albert Millaud, fils du fondateur du *Petit Journal*. Chargé de la rubrique parlementaire au *Figaro*, l'écrivain rédige un article désopilant, centré sur la notion d'impression : dans ce « musée des

100 Frédéric CHEVALIER, « Les Impressionnistes », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 329.

101 Cf. BERSON 1996-I, p. 123-194.

horreurs », il a découvert une « collection de toiles fraîchement peintes, sur lesquelles on aurait répandu des flots de crème à la pistache, à la vanille et à la groseille ». Rien n'y parle à sa pensée et, sollicitant malencontreusement ses sens, les productions lui évoquent alternativement une « boutique fromages », « un décor de théâtre » et « des paysages qui ont l'air de sortir de l'imagerie d'Épinal¹⁰² ». Dans *Le Petit journal*, une personnalité tout aussi influente, Pierre Véron, directeur du *Charivari*, s'appuie également sur son impression pour n'y voir qu'un « décalque de l'extérieur des êtres et des choses », des « rognures d'atelier » et des ébauches érigées en système¹⁰³.



Fig. 94 - Claude Monet, *Les Dindons* (décoration non terminée), 1877, huile sur toile, 174,4 × 172,5 cm. Paris, musée d'Orsay.

- 102** Baron Grimm [Albert MILLAUD], « Lettres anecdotiques du Baron Grimm. Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 5 avril 1877, p. 1.
- 103** Thomas Grimm [Pierre VÉRON], « Les Impressionnistes », *Le Petit Journal*, 7 avril 1877, p. 1. *Le Petit journal* est un quotidien bon marché qui compte parmi les plus lus.

Dans les journaux les plus conservateurs, qu'ils soient bonapartistes, orléanistes ou légitimistes¹⁰⁴, les chroniqueurs s'emparent aussi de cet événement scandaleux pour déverser des torrents de critiques hostiles. Selon Marius Vachon, c'est « un vrai carnaval de peinture. La couleur y danse un cancan des plus échevelés; le dessin exécute des cavaliers seuls d'une audace invraisemblable¹⁰⁵ ». Georges Maillard reprend la thèse présentée par Albert Wolff en 1876, à savoir celle de la folie, voyant dans l'exposition « de la démence, du parti pris dans l'horrible et dans l'exécrable¹⁰⁶ ». Émile Cardon souscrit également à cette thèse dans *Le Soleil*¹⁰⁷. Le vieux Charles Albert d'Arnoux n'est pas plus clément dans *Paris-Journal* : jugeant les œuvres par le prisme de sa formation de peintre auprès de Michel Martin Drolling, l'humoriste ne perçoit que « des essais maladroits, crûs de couleur et de ton, sans contour et sans modèle [modelé], affichant le plus complet mépris pour les plans, les distances et les perspectives ». Dans ces salles, son impression a été « celle d'un certain bleu uniforme mêlé d'un vert crû dont l'aspect est douloureux pour le regard et qui rappelle la coloration vermoulue du fromage de Roquefort¹⁰⁸ ». Appartenant à la même génération que Charles Albert d'Arnoux, Louis Énault renchérit dans *Le Constitutionnel*, qualifiant l'exposition de « Musée des horreurs », tout en reconnaissant la persévérance des peintres à montrer leurs œuvres¹⁰⁹.

Qu'elle soit libérale ou ultramontaine, la presse catholique s'indigne également de cette peinture effroyable : *Le Français*, *Le Correspondant* et la *Revue du monde catholique* publient des articles tout aussi outrés ou déçus, rédigés par Victor Fournel et Eugène Balleyguier, qui signe Eugène Loudun, tous deux nés au

104 Pour une analyse plus politique de la réception, cf. Oriane MARRE, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, *op. cit.*

105 N. s. [Marius VACHON], « Carnet de la journée. L'Exposition des impressionnistes », *La France*, 7 avril 1877, p. 2.

106 Georges MAILLARD, « Chronique. Les Impressionnistes », *Le Pays*, 9 avril 1877, p. 2-3.

107 Émile CARDON, « Notes & croquis. Les Impressionnistes », *Le Soleil*, 12 avril 1877, p. 3.

108 Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2.

109 Louis ÉNAULT, « Mouvement artistique », *Le Constitutionnel*, 25 avril 1877, p. 3.

temps de la Restauration¹¹⁰. En outre, dans un compte rendu de *L'Assommoir* paru dans *L'Union*, le critique légitimiste Daniel Bernard associe plus ostensiblement cette littérature perçue comme emblématique de la République à la peinture violente exposée rue Le Peletier, dénonçant la collusion entre avant-garde littéraire, artistique et politique¹¹¹. La presse humoristique exploite également l'événement et Louis Leroy amuse son public par ses procédés habituels, qui s'essoufflent quelque peu¹¹².

La réception n'épouse pas nécessairement les contours de l'échiquier politique car dans les rangs républicains, toutes les voix ne prennent pas le parti des artistes. Durant la première semaine de l'exposition, seuls Gaston Pérodeaud, Alexandre Pothey, Charles Flor – proche de Manet¹¹³ –, Edmond Bazire et Paul Sébillot se montrent bienveillants alors qu'Edmond Le Pelletier de Bouhélier, Paul Parfait, Jules Claretie, Amédée Descubes-Desgueraines reprennent les critiques habituelles¹¹⁴, oscillant entre un éloge de l'indépendance et des réserves sur l'absence de pensée, le caractère trop ébauché de nombreuses œuvres et la prétention de « gens avides de bruit et d'effet¹¹⁵ ». À leurs yeux, cette peinture ne semble ni exemplaire pour le peuple ni démocratique, et le sécessionnisme des artistes s'oppose à l'institution nationale et centralisatrice du Salon. Certains reconnaissent toutefois quelques mérites à Caillebotte, à Degas et à Renoir. Pour sa part, l'influent Théodore de Banville, qui écrit dans *Le National*, y décèle des « efforts consciencieux », tout en condamnant « l'école

110 Eugène Loudun [Eugène BALLEYGUIER], « Beaux-Arts. Exposition de N. Diaz. - Les Impressionnistes », *Revue du Monde Catholique*, 25 juin 1877, p. 910-916; Bernadille [Victor FOURNEL], « Chronique parisienne. L'Exposition des impressionnistes », *Le Français*, 13 avril 1877, p. 2; Victor FOURNEL, « Les Œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature & des arts. Exposition des impressionnistes », *Le Correspondant*, 25 avril 1877, p. 323-325. Le très ultramontain journal *L'Univers* manifeste sa désapprobation dans une brève parue le 6 avril (« Nouvelles diverses », p. 3). *Le Correspondant* et *Le Français* sont des quotidiens catholiques libéraux.

111 Daniel BERNARD, « Variétés. *L'Assommoir* par M. Émile Zola », *L'Union*, 13 avril 1877, p. 3.

112 Louis LEROY, « Exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 11 avril 1877, p. 2.

113 Charles Flor connaît bien Manet : le 28 novembre 1871, il a assisté avec ce dernier, ainsi qu'avec les peintres Henry Dupray et Émile Bayard, à l'exécution de Louis-Nathaniel Rossel, délégué à la guerre de la Commune, de Bourgeois et de Ferré, au camp de Sartory (Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie*, op. cit., p. 200-201).

114 Cf. BERTON 1996-I, p. 123-194.

115 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1.

des Batignolles¹¹⁶ ». Pour le grand poète parnassien, la peinture ne saurait se réduire à des « brouillards lumineux ».

Quels sont les arguments invoqués par les rares partisans des artistes qui publient leurs comptes rendus au tout début de l'exposition ? Si, dans *L'Événement*, Pérodeaud rédige au fil de la plume une critique empathique qui privilégie les toiles de Caillebotte et de Renoir¹¹⁷, d'autres avancent des discours davantage axés sur l'indépendance, le rendu de l'émotion ressentie devant la nature et la force d'un art de la présence. Publié dans *Le Petit Parisien*, l'un des plus importants quotidiens de l'époque, l'article d'Alexandre Pothey contrebalance celui de Pierre Véron paru dans *Le Petit journal*¹¹⁸. Charles Flor, journaliste et écrivain bruxellois, rédige un plaidoyer éloquent en faveur de ces artistes audacieux qui, envers et contre tout, indépendamment des traditions de métier, ont persévéré afin « d'éveiller dans l'âme du spectateur une émotion » et de « transmettre au public les impressions de leur esprit et de leurs cœurs¹¹⁹ ». Si, dans *Le Bien public*, le peintre Paul Sébillot reconnaît avoir été « surpris et un peu scandalisé par les tons violents et papillotants », il décèle cependant des « toiles intéressantes¹²⁰ ». Proche de Manet, communard puis exilé dans divers pays européens de 1871 à 1876¹²¹, Edmond Bazire est plus ouvertement politique dans *L'Homme libre*, journal éphémère dirigé par Louis Blanc. Justifiant la dissidence des artistes¹²²,

116 Baron Schop [attribué à Théodore de BANVILLE], « Choses & autres », *Le National*, 8 avril 1877, p. 2-3 ; « La Semaine parisienne. Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier - Taches et couleurs - Le Brouillard lumineux - Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.

117 N. s. [Gaston PÉRODEAUD], « La Journée à Paris. L'Exposition des impressionnistes », *L'Événement*, 6 avril 1877, p. 2.

118 « À leurs frais, risques et périls, ils s'adressent simplement au public qui les juge, les blâme ou les soutient. Le procédé ne manque pas d'une certaine crânerie ; il prouve, en outre, une grande bonne foi. Tout le monde sait que le groupe de dix-huit artistes s'est formé dans un seul but : rendre l'effet et l'émotion que la nature produit directement dans le cœur ou dans l'esprit. Ce résultat est-il atteint ? Quelquefois ; mais il est toujours visé. » (A. P. [Alexandre POTHEY], « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2).

119 Ch. Flor O'Squarr [Charles FLOR], « Les Impressionnistes », *Le Courrier de France*, 6 avril 1877, p. 2.

120 Paul SÉBILLOT, « Exposition des impressionnistes », *Le Bien public*, 7 avril 1877, p. 2. Engagé, Sébillot a publié en 1875 à la librairie du suffrage universel un opuscule intitulé *La République, c'est la tranquillité*, qui a fait l'objet de deux rééditions durant la même année en raison de son succès.

121 Justinien RAYMOND, Notice sur Edmond Bazire, dans *Le Maitron. Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, en ligne.

122 Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos », *L'Homme libre*, 6 avril 1877, p. 2.

il prend fait et cause pour ces « peintres d'avant-garde¹²³ », en valorisant leur intransigeance. Selon Bazire, Monet est l'un des peintres « des plus féconds » et, à l'instar de nombreux visiteurs, l'ensemble sur la gare Saint-Lazare retient son attention : cette « symphonie picturale » suggère l'activité, le bruit, l'atmosphère de ce haut lieu de la vie urbaine. Bazire apprécie également les scènes animées de marché de Piette de même que la peinture de la rue et des spectacles parisiens par Caillebotte, Renoir et Degas, ainsi que la représentation de la « coquetterie » féminine par Berthe Morisot¹²⁴. À l'instar de Louis Blanc, il a foi dans le progrès technique et social, dans une évolution plus démocratique et laïque du régime républicain, comme dans un art qui figure la vie et préfigure peut-être l'avenir.

Si ces comptes rendus tranchent avec le flot de critiques réprobatrices qui se déversent alors sur les exposants, ils frappent également par leur contenu argumentatif, non plus axé sur la conception de l'art mais sur l'effet des œuvres. Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot ont défini la critique comme un discours dans lequel s'entremêlent quatre opérations : la description, l'expression, l'évaluation et l'interprétation¹²⁵. Toutefois, en avril 1877, les chroniqueurs se limitent bien souvent aux trois premiers éléments. Alors qu'en 1874 les analyses avaient porté sur l'opposition entre imagination et copie, entre convention et originalité et entre réalisme et idéalisme, et qu'en 1876 les artistes avaient été considérés comme des réformateurs s'inscrivant dans la continuité du réalisme, certains ayant concentré leurs efforts sur le plein air, la lumière et la couleur, ce type d'interprétation est fortement minoré en 1877. Le label « impressionnistes » oriente la critique vers l'expression d'une subjectivité sensitive et émotive qui fait écran au travail plastique des peintres. Sur le plan de la réception collective, la peinture coloriste emporte tout, perturbant les modèles interprétatifs habituels et entraînant les chroniqueurs dans une expressivité évaluatrice propre à une démocratie des émotions. Dès lors, les approches générales de l'exposition

123 « Attraper les impressionnistes est une mode. Ces artistes, qui vivent à part, qui voient à part, qui pensent à part, constituent l'épouvantail par excellence. Innover, quel crime ! [...] Défendons-nous de l'enthousiasme. Tout n'est pas beau, sans doute, exclusivement. Tel exagère. Tel est incompréhensible. Mais, de cette constatation, partir en guerre contre l'exposition même, on avouera que c'est un accès - une crise - de parti-pris. Ils sont, au total, les peintres d'avant-garde, dix-huit, cette année. » (Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2).

124 Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1-2.

125 Pierre-Henry FRANGNE, Jean-Marc POINOT, « Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », dans *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR, 2002, p. 9-10.

éludent la singularité de Degas, qui ne pratique ni la palette violente, ni l'absence de contour, ni la perspective contrariée.

Parmi les auteurs précédemment cités, nombreux sont ceux qui n'ont pas – ou peu – d'expérience dans la critique d'art et, à l'exception d'une petite dizaine d'entre eux¹²⁶, ces journalistes couvrent l'événement comme ils relateraient un divertissement. Les comptes rendus émanant de personnalités plus averties paraissent tardivement, généralement à partir de la mi-avril, sous les plumes de Louis de Fourcaud, Georges Lafenestre, Roger Ballu, Gonzague-Privat, Émile Bergerat, Ernest Fillonneau, Paul Mantz, Philippe Burty, Charles Bigot, Léon Gauchez et des rédacteurs de la revue *L'Artiste*. Toutefois, la critique spécialisée n'a pas une meilleure opinion des artistes. Gonzague-Privat, qui avait jadis défendu *Olympia* et encouragé l'exposition de 1874¹²⁷, rédige un texte désabusé et aigre-doux, reconnaissant avoir éprouvé « une stupeur sans précédent » et évoquant non sans nostalgie les maîtres du Louvre¹²⁸. Dans *Le Temps*, le respecté Paul Mantz¹²⁹ publie un article peu convaincu, ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser de près aux œuvres¹³⁰. Charles Bigot exprime une autre forme de scepticisme, défendant le principe de la « petite Église », tout en étant frappé par « l'infidélité de traduction de ces messieurs dont la prétention est tout justement d'être des réalistes¹³¹ ». Sur une ligne semblable, Georges Lafenestre estime dans *Le Moniteur universel* que les impressionnistes ne rendent pas ce qu'ils voient, et qu'ils sont par là même éloignés de « la vérité¹³² ». Tout comme Mantz, il est pourtant un critique averti dont l'opinion compte : inspecteur des Beaux-Arts, il collabore aux périodiques les plus reconnus¹³³. D'autres reformulent ce type de critique en opposant vision et analyse, la première étant « tout animale »,

¹²⁶ Pothey, Banville, Vachon, Bertall, Fourcaud, Cardon et Claretie.

¹²⁷ Gonzague-Privat [Louis Marie Numa PRIVAT dit], « Nouvelles des arts », *L'Événement*, 24 janvier 1874, p. 2-3.

¹²⁸ Gonzague-Privat, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Art français*, 14 avril 1877, p. 129-131.

¹²⁹ Sur P. Mantz, cf. Antoinette EHRARD, « Paul Mantz (1821-1895) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 24-25.

¹³⁰ Paul MANTZ, « L'Exposition de peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.

¹³¹ Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1045, 1046.

¹³² N. s. [Georges LAFENESTRE], « Le Jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2.

¹³³ Nicole DUBREUIL-BLONDIN, « Georges Lafenestre (1837-1919) », dans BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010, p. 161.

la deuxième étant le propre de l'homme¹³⁴. Telle est l'approche du jeune Émile Bergerat, qui a succédé en 1874 à son beau-père, Théophile Gautier, en tant que critique d'art dans le *Journal officiel de la République française*¹³⁵. Il éprouve de l'admiration à l'égard de Paul Baudry et, dans cette perspective, ne peut que dénoncer le non-respect des conventions par les impressionnistes de même que la vulgarité de leurs images, tout en distinguant cependant Morisot, Renoir et Degas. Dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, le jeune Roger Ballu manifeste son intérêt pour ces mêmes artistes mais il qualifie les œuvres de Monet et de Cézanne de « lamentables¹³⁶ ». Après avoir défendu Manet en 1876¹³⁷, Louis de Fourcaud est également offusqué par un bon nombre d'œuvres du fait de leur « état d'ébauche » ainsi que d'un système qui « vise au naïf » et « tourne au grotesque », en dépit des qualités picturales de Renoir, de Berthe Morisot et de Degas¹³⁸. Il considère les impressionnistes comme de « simples farceurs, à moins qu'ils ne soient tous affligés d'une maladie qui relève des oculistes plutôt que des critiques ».

Face à ce flot de réprobations, le journal *L'Impressionniste* ne fait guère barrage : Georges Rivière n'a ni l'expérience ni le talent d'un Burty, d'un Bigot ou d'un Duranty. Fonctionnaire au ministère des Finances, ce jeune homme de vingt-deux ans n'a pratiqué la critique que de manière sporadique et il ne voit la peinture impressionniste qu'à travers les yeux de Renoir et de ses amis. Désabusé, il lit avec une « tristesse » naïve le flux continu de textes hostiles qui paraissent à partir du 6 avril, dénonçant comme une injustice cette critique ignorante qui n'a pas voulu reconnaître le talent¹³⁹. Outre de longs articles trop élogieux, Rivière fournit des « explications » sur le choix du drapeau « impressionniste », explications qui n'endiguent cependant pas la vague de désapprobation générale¹⁴⁰.

134 Émile BERGERAT, « Revue artistique. Les Impressionnistes et leur exposition », *Journal officiel de la république française*, 17 avril 1877, p. 2917-2918.

135 Sur É. Bergerat, cf. Jules LERMINA (dir.), *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine*, op. cit., p. 139.

136 Sur Roger Ballu, cf. Laure BARBARIN, « Roger Ballu et *La Vie artistique*. Nouveau corpus », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 96-111.

137 Junius [Louis de FOURCAUD], « M. Édouard Manet », *Le Gaulois*, 25 avril 1876, p. 1.

138 Léon de Lora [Louis de FOURCAUD], « L'exposition des impressionnistes », *Le Gaulois*, 10 avril 1877, p. 1-2.

139 G. R. [Georges RIVIÈRE], « À M. le rédacteur du Figaro », *L'Impressionniste*, n° 1, 6 avril 1877, p. 1-2; G. R. [Georges RIVIÈRE], « La Presse », *L'Impressionniste*, n° 2, 14 avril 1877, p. 1.

140 G. RIVIÈRE, « Explications », *L'Impressionniste*, 21 avril 1877, p. 3-4.

Sa définition de l'esthétique dominante du groupe est d'ailleurs fondée sur la peinture de Renoir et de Monet :

« L'exposition de la rue Le Peletier ne montre que des scènes vivantes qui n'attristent ni l'œil ni l'esprit; des paysages luxuriants, joyeux ou grandioses; jamais de ces notes lugubres qui font une tache noire dans l'œil. [...] Que ceux qui veulent faire de la peinture d'histoire fassent l'histoire de leur époque, au lieu de secouer la poussière des siècles passés. [...] Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres¹⁴¹. »

Non seulement cette doctrine sommaire ne s'applique pas tout à fait à des artistes comme Degas ou Pissarro, mais elle ne convainc personne. Elle est toutefois significative sur un point : elle atteste de la mutation de la praxis réaliste, non plus axée sur les enjeux liés au sujet et à l'interprétation formelle de la nature, mais réorientée vers la composition par le coloris et la visualité. En 1878, Eugène Véron le précisera clairement :

« Une école nouvelle, qui s'efforce d'appliquer à la couleur l'observation directe et l'absolue sincérité que le réalisme contemporain s'était jusqu'alors donné la tâche d'appliquer surtout au choix des sujets et à la représentation de la forme, proclame comme un des principaux articles de son programme ce principe de décoloration des tons par le reflet du soleil¹⁴². »

Or, en 1877, pour certains critiques, cette nouvelle peinture ne concorde ni avec le sens associé à la notion d'impression ni avec une conception réaliste de l'art¹⁴³. Telle est l'opinion de Paul Mantz : s'employant à définir le mot « impressionnisme », il l'associe à la glorieuse école de 1830, aux aquarellistes anglais et à Corot, déniaient en quelque sorte cette filiation avec les « impressionnistes d'aujourd'hui »¹⁴⁴ trop naïfs et « compliqués ». En se fondant sur des critères plus plastiques, Burty récuse également la pertinence du nouveau drapeau car la « pratique » des artistes se caractérise moins par le rendu de l'impression que par la quête de « colorations claires ». Il ne dissimule pas non plus sa surprise, tout en défendant l'exposition :

141 G. RIVIÈRE, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 2-6.

142 Eugène VÉRON, *L'Esthétique*, op. cit., p. 282.

143 Roger BALLU, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 14 avril 1877, p. 147-148.

144 Paul MANTZ, « L'Exposition de peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.

« Quoique saluée en général par des quolibets ou des colères, cette exhibition ne laisse cependant que d'attirer le public. [...] Les outrances et les défaillances qui, il est vrai, s'y affichent et sont faites pour exaspérer les gens nerveux, ne nous empêcheront point d'inviter notre lecteur à s'y rendre. [...] La première impression provoque assurément un mouvement de vive surprise. Il y a, dans la majorité de ces toiles, un abandon du détail, une recherche des irisations, une répulsion visible pour le motif tel que les paysagistes anciens et présents se sont appliqués à le rencontrer ou à le présenter, qui fait que le regard et l'esprit, heurtés dans leurs habitudes, concluent presque aussitôt à l'impuissance et même à l'impudence¹⁴⁵. »

C'est là que se trouve le point de bascule : au niveau de la perception, l'art impressionniste semble se disjoindre de la nature¹⁴⁶ et l'aporie réside dans le désaccord entre la vision des peintres et celle des spectateurs.

Des études aussi bien anciennes que récentes ont montré que le regard est non seulement déterminé culturellement et historiquement mais que la perception des images fait appel à la mémoire et à des stimuli, générateurs de résurgences de souvenir et d'émotions. Or, ainsi que le constate Jacques Rancière, en bousculant les repères visuels et perceptifs, la peinture impressionniste crée des « dissensus » et « change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation » « en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification¹⁴⁷ ». Elle rompt les digues de la distance critique pour laisser déferler la vague des affects. D'où, face à ces images aveuglantes et difficiles à regarder, l'expression d'émotions, telles que le mépris, la colère et la surprise, par le rire, l'indignation ou la sidération. D'où également des métaphores bien éloignées de l'art, qui renvoient aux couleurs de l'imagerie populaire, de l'alimentation, des décors de spectacles ou du dessin d'enfant. D'où encore l'hypothèse d'une psychopathologie des peintres suspectés de folie ou atteints d'une déficience ophtalmique, en lien avec les études médicales contemporaines. En revanche, les quelques partisans des peintres insistent sur la dimension médiatrice de cette peinture, capable de transmettre des sensations et des émotions dans le corps et le cœur des spectateurs.

¹⁴⁵ Ph. B. [Philippe BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.

¹⁴⁶ Louis ÉNAULT, « Mouvement artistique », *Le Constitutionnel*, 25 avril 1877, p. 3.

¹⁴⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 72.



Fig. 95 - Jean Béraud, *La Colonne Morris*, 1880-1884, huile sur toile, 35,5 × 26,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum.

Les couleurs perçues comme trop vives et criardes figurent parmi les causes de ces regards perturbés. La grammaire et le faire plastiques trop éloignés des conventions représentatives contribuent également à atténuer le caractère analogique de ces œuvres. Paradoxalement, ces images de scènes contemporaines submergent les visiteurs par leur trop grande puissance de stimulation visuelle, qui déborde leur perception habituelle de la fiction artistique. Alessandra Ronetti évoque le nouveau rapport à la couleur qui se met en place dans les années 1870¹⁴⁸, rappelant qu'à l'aube de la décennie, l'apparition des colonnes Morris couvertes d'affiches polychromes (fig. 95) a modifié la perception de

148 Alessandra RONETTI, « *Chromomentalisme* ». *Psychologies de la couleur et cultures visuelles en France au passage du siècle (1870-1914)*, op. cit., p. 143-145.



Fig. 96 - Théodore Deck, Plat, c. 1870, faïence, 41 cm (diamètre), New York, The Metropolitan Museum of Art.

l'environnement urbain et déclenché des réactions d'hostilité de la part des Parisiens, en proie au surmenage sensoriel. Signe de cette perturbation, Victor Fournel a publié en 1867 un ouvrage décrivant Paris comme un « immense mur à affiches », qui traquent le passant jusque dans les salles de théâtre¹⁴⁹. Les paysages ruraux sont alors perçus comme des refuges. Toutefois, la peinture impressionniste n'apporte pas ce réconfort dès lors qu'elle en transmet une image tout aussi coloriste que celle de la société de consommation. L'apparition des grands magasins projette en effet les Parisiens dans des espaces où les formes et les couleurs sont densifiées et ces stimuli chromatiques, alliés

à une habile politique commerciale, créent des phénomènes d'emprise et de compulsion. Comme en atteste la mode vestimentaire plus bariolée de cette époque, force est de constater que les tons plus intenses et lumineux séduisent cependant le public des années 1870. Ainsi que l'a montré Laura Kalba, la commercialisation des colorants industriels ou l'invention de fleurs artificiellement colorées sont révélateurs de cette tendance et des métamorphoses de l'environnement urbain et domestique¹⁵⁰. Il faudrait y ajouter certains pans des arts décoratifs comme les céramiques de Théodore Deck (fig. 96), aux bleus intenses et aux effets de contraste appuyés¹⁵¹. Dans ce nouveau cadre, la peinture impressionniste redouble les dangers de la couleur sensitive, emblématique des mutations de la société. Charles Blanc l'a d'ailleurs souligné dans sa *Grammaire des arts du dessin* : les couleurs vibrent comme les sons, et si certaines d'entre

149 Victor FOURNEL, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Dentu, 1867, p. 415.

150 Laura Anne KALBA, *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology and Art*, op. cit.

151 Merci à Rossella Froissart de nous l'avoir suggéré.

elles ne sont pas affaiblies ou exaltées en fonction des lois de l'harmonie, elles deviennent inquiétantes et mobiles. De ce fait, l'action est sacrifiée au spectacle¹⁵².

Telles des « images potentielles », les toiles impressionnistes s'imposent donc par des aspects spécifiques qui sont établis dans leur virtualité par les artistes mais qui ne sont pas perçus et actualisés par les spectateurs. Elles se révèlent moins comme des supports d'analogie, de conventions et de mémoire que comme des transmetteurs d'émotions. C'est plus ou moins la thèse que soutient le mystérieux Frédéric Chevalier dans la revue *L'Artiste*, dirigée par Arsène Houssaye. Nous ne savons rien de cet auteur, si ce n'est que des gravures parsemées dans la revue *Paris à l'eau-forte* de Richard Lesclide et de Frédéric Régamey portent cette signature, laissant entendre qu'il s'agirait d'un artiste. Ce qui ne serait pas surprenant puisqu'il aborde les impressionnistes dans une approche inédite. Chevalier se confronte en effet d'emblée à la critique, dont il retrace ironiquement le développement et les méprises, soulignant parallèlement le « schisme » qui s'est produit entre les artistes et les bourgeois¹⁵³. Il voit surtout dans l'impressionnisme un art susceptible de refléter fidèlement les incertitudes et le prosaïsme de son époque, le « chaos de forces antagonistes » qui la trouble. Il approfondit cette thèse dans un autre article en insistant sur la dimension émotive de l'impressionnisme¹⁵⁴. Dans son « Salon de 1877 » paru dans *L'Artiste*, Marie-Amélie Chartroule revient également sur l'exposition des impressionnistes, affirmant qu'il « n'est jamais permis de passer indifférent à côté d'une des manifestations de l'art contemporain¹⁵⁵ ». Prenant pour cible les schèmes de perception du spectateur, elle s'interroge : « Qu'est-ce qu'un intransigeant ? C'est un impressionniste qui ne transige pas avec le besoin qu'éprouve le bourgeois de voir clair dans ce qu'on lui montre et avec sa sainte horreur pour les logoglyphes et les charades. Le bourgeois est absolument insensible au charme du mystère, aux séductions du vague, de l'incompréhensible, de l'inachevé ». Tel est sans doute l'un des paradoxes de la 3^e exposition de peinture : organisée

152 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Claire Barbillon (éd.), *op. cit.*, p. 720-723. En 1878, l'approche d'Eugène Véron sera presque opposée : il accordera la primauté à la coloration sur le dessin et, après avoir expliqué les lois des couleurs complémentaires, il conclura : « C'est pour cela - sans compter les reflets directs et l'interposition de l'atmosphère - que, dans la nature, les dissonances de tons sont, en général, moins violentes que dans la peinture » (Eugène VÉRON, *L'Esthétique*, *op. cit.*, p. 269).

153 Frédéric CHEVALIER, « Les Impressionnistes », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 329-333.

154 Frédéric CHEVALIER, « L'Impressionnisme au Salon », *L'Artiste*, juillet 1877, p. 33.

155 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Salon de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 336-337.

par une majorité d'hommes à l'habitus bourgeois et par la fille d'un magistrat, l'événement rime désormais avec anticonformisme. Tous les artistes ne sont cependant pas traités de la même façon : la critique épargne relativement Berthe Morisot et Degas, et dans une moindre mesure Caillebotte et Renoir, Monet étant considéré comme le pontife de la peinture impressionniste. Lorsqu'Arsène Houssaye demandera à Georges Rivière de rédiger un « Souvenir du Salon libre de 1877¹⁵⁶ » pour *L'Artiste*, il le priera « de ne parler ni de Pissarro ni de Cézanne, pour ne pas effaroucher les lecteurs de la revue¹⁵⁷ ».

Alors qu'en 1874 la critique avait apporté un soutien ambivalent aux artistes et qu'en 1876 ces artistes avaient reçu un accueil contrasté, la réception de cette troisième édition se distingue par un nombre considérable d'articles réprobateurs, non plus articulés autour de la conception de l'art mais fondés sur une évaluation sensitive et émotionnelle de la peinture exposée. Loin d'avoir l'ambition de définir une peinture « impressionniste », leurs auteurs font état de la perturbation de leurs modèles perceptifs face à un art éminemment original. L'étiquette adoptée par les peintres conduit ainsi une grande partie des critiques à privilégier une subjectivité expressive au détriment de l'interprétation. Cette réception, plus importante qu'en 1876, fait écran au travail plastique des peintres, tout en les préservant de l'indifférence.

Singularité de Degas

Comment la critique a-t-elle appréhendé les œuvres exposées par Degas dans un tel contexte ? Si, en 1874, le peintre s'était distingué pour ses dessins modernes, si deux ans plus tard son envoi incomplet et incohérent avait suscité des réactions mitigées, en dépit de l'admiration de quelques-uns, en particulier de la part de Duranty, il se retrouve dans une configuration différente en 1877. Dans cette exposition des « peintres impressionnistes », la critique le distingue plus nettement comme un artiste singulier qui affirme davantage encore sa volonté de singularisation.

Cette volonté se traduit par une occupation spécifique de l'espace : Degas expose ses œuvres dans une même galerie, dans un aparté attesté par deux chroniqueurs, l'un constatant qu'il « tient, à lui tout seul, un salon dans le Salon

¹⁵⁶ G. RIVIÈRE, « Les Intransigeants et les impressionnistes. Souvenir du salon libre de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1877, p. 298-302.

¹⁵⁷ RIVIÈRE 1921, p. 165-166.

de la rue Le Peletier¹⁵⁸ », l'autre évoquant « une petite chapelle, où il a élevé son autel à part, qui a des enthousiastes et des fidèles¹⁵⁹ ».

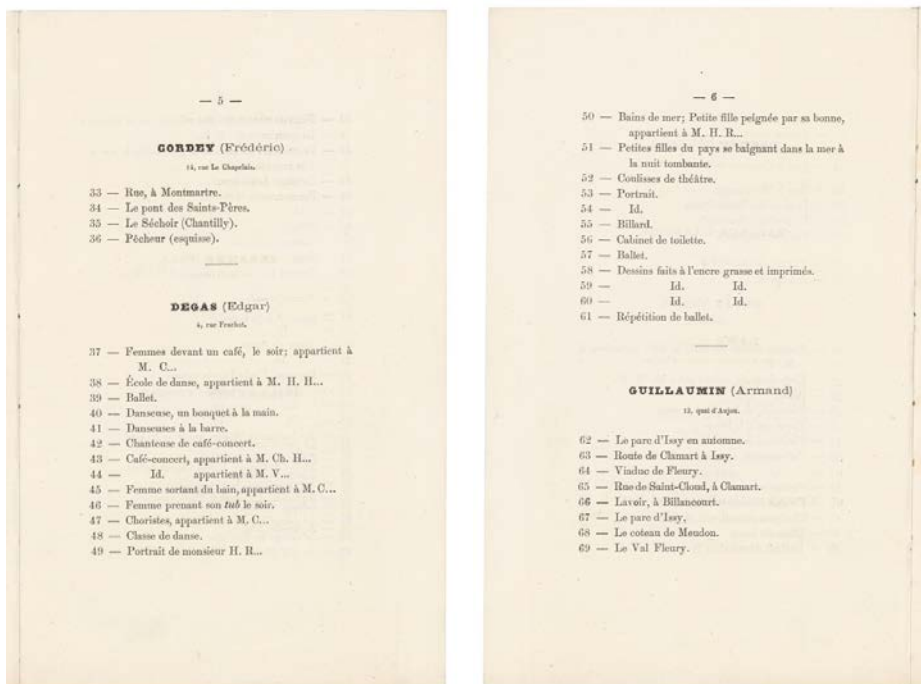


Fig. 97 - Catalogue de la 3^e exposition de peinture par MM. Caillebotte - Cals - Cézanne - Cordey - Degas - Guillaumin - Jacques-François - Lamy - Levert - Maureau - Monet - B. Morisot - Piette - Pissarro - Renoir - Rouart - Sisley - Tillot, Paris, avril 1877, p. 5-6.

Comme à l'accoutumée, Degas se singularise également par un envoi qui ne semble pas correspondre aux vingt-cinq numéros listés à son nom dans le catalogue (**fig. 97**). En effet, les comptes rendus critiques ne font mention que d'une quinzaine de pastels, d'huiles et de dessins à l'encre. Trois portraits figurent sur le catalogue, parmi lesquels celui d'Henri Rouart mais, à l'exception de celui de Madame Gaujelin (**fig. 101**), personne n'y fait référence. On ne trouve pas non plus de commentaires sur « Classe de danse », « Petites filles du pays se baignant dans la mer à la nuit tombante », « Billard » et « Répétition de ballet ».

¹⁵⁸ L. G., « Le Salon des «impressionnistes» », *La Presse*, 6 avril 1877, p. 2.

¹⁵⁹ Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2.

En revanche, si l'on en croit quelques remarques sur des œuvres en grisaille¹⁶⁰, les « Dessins faits à l'encre grasse et imprimés » ont peut-être été montrés, mais on ignore de quelles œuvres il s'agit. Sur la base du compte rendu de Claretie, Gary Tinterow et Anne Norton ont toutefois supposé que Degas a probablement présenté quelques monotypes en relation avec son projet d'illustrer les nouvelles de Ludovic Halévy sur la famille Cardinal¹⁶¹.

Il ne semble avoir exposé qu'une seule scène de danse de format moyen. Edmond Bazire évoque une « *École de Danse*, où quatre ou cinq élèves, sous l'œil du maître, se livrent à des jetés-battus pleins de conviction¹⁶² » et Paul Mantz décrit un « plancher de théâtre, où l'entonnoir de l'arroseur dessine savamment des 8 dans la poussière¹⁶³ ». C'est pourquoi l'œuvre a été identifiée comme *La répétition de danse* conservée à Glasgow (fig. 67). On a également supposé que le tableau *Danseuses à la barre* (fig. 68) avait été exposé en 1877¹⁶⁴ mais Rivière et un chroniqueur de *La Petite République française* n'indiquent que son titre¹⁶⁵, et il est donc permis de douter de cette hypothèse. L'œuvre, d'un format important, n'aurait pas manqué d'être largement commentée et décrite si elle avait été réellement exposée en 1877. Par ailleurs, à la mi-avril, le journal *L'Impressionniste* reproduit un dessin centré sur une seule danseuse (fig. 98), et peut-être faut-il plutôt supposer que Degas a exposé une étude apparentée à *Danseuses à la barre*. On peut aussi penser que le tableau n'a pas été achevé à temps.

160 Hippolyte Babou écrit : « La grisaille lui suffit, la grisaille le grise, qu'on me passe ce mauvais jeu de mots qui explique nettement ma pensée » (Hippolyte BABOU, « Propos de peinture. La fin des impressionnistes », *La Vie littéraire*, 17 mai 1877, p. 1).

161 TINTEROW, NORTON 1989, p. 312-313. Sur ce projet d'illustration, cf. Michael PANTAZZI, « Degas, Halévy et les Cardinal », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 280-281.

162 Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1-2.

163 Paul MANTZ, « L'Exposition de peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.

164 BERTON 1996-II, p. 72; Michael PANTAZZI, Notice, in J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 277-278.

165 N. s., « Exposition des impressionnistes. 6, rue Le Peletier, 6 », *La Petite République française*, 10 avril 1877, p. 2; G. RIVIÈRE, « Les Intransigeants et les impressionnistes. Souvenir du salon libre de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1877, p. 298-302.



Fig. 98 - Edgar Degas, « Danseuse à la barre », *L'Impressionniste*, 14 avril 1877, p. 5. Paris, BnF.

Étrangement aussi, les quelques nus (fig. 82-84) ne sont évoqués que par deux critiques. « M. Degas [...] nous montre ses «femmes nues» au bain ou dans l'intimité du cabinet de toilette; elles ne sont pas belles, elles ne sont pas bien faites, elles n'ont pas bon teint, mais enfin on peut croire à leur propreté relative¹⁶⁶ », fait remarquer le chroniqueur de *La Presse*. Quant à Alexandre Pothey, il s'interroge : « Pourquoi M. Degas a-t-il joint à son curieux envoi une *figure* de femme accroupie qui scandalise les dames¹⁶⁷? ». Hormis ces deux mentions, à notre connaissance, aucun autre critique ne cite ces œuvres et peut-être Degas les a-t-il décrochées en cours d'exposition. De manière toute aussi surprenante, trois chroniqueurs décrivent assez précisément et tardivement un dessin hors catalogue figurant, selon le critique de la *Revue du monde catholique*, « des buveurs et des buveuses d'absinthe, accoudés à une table, sans se regarder, sans se parler¹⁶⁸ ».

166 L. G., « Le Salon des «impressionnistes» », *La Presse*, 6 avril 1877, p. 2.

167 A. P. [Alexandre POTHEY], « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2.

168 « des buveurs et des buveuses d'absinthe, accoudés à une table, sans se regarder, sans se parler, sans penser, coureurs de barrières, filles de *bastringues*, ouvriers qui ne travaillent pas, avec cet air commun, bas, ignoble, vil, avili, canaille, qui donne envie de vomir, et comme les aime, les cherche et les décrit M. Zola » (Eugène Loudun [Eugène BALLEYGUIER], « Beaux-Arts. Exposition de N. Diaz. - Les Impressionnistes », *Revue du Monde Catholique*, 25 juin 1877, p. 915).

Qualifiée d'aquarelle¹⁶⁹ ou de dessin, l'œuvre pourrait avoir été réalisée d'après *Dans un Café*, comme semble l'attester la description de Frédéric Chevalier¹⁷⁰, ce qui a conduit Richard Kendall à supposer qu'il pourrait s'agir du dessin publié dans *Zigzags à la plume* *à travers l'art* en 1876¹⁷¹ (fig. 99).

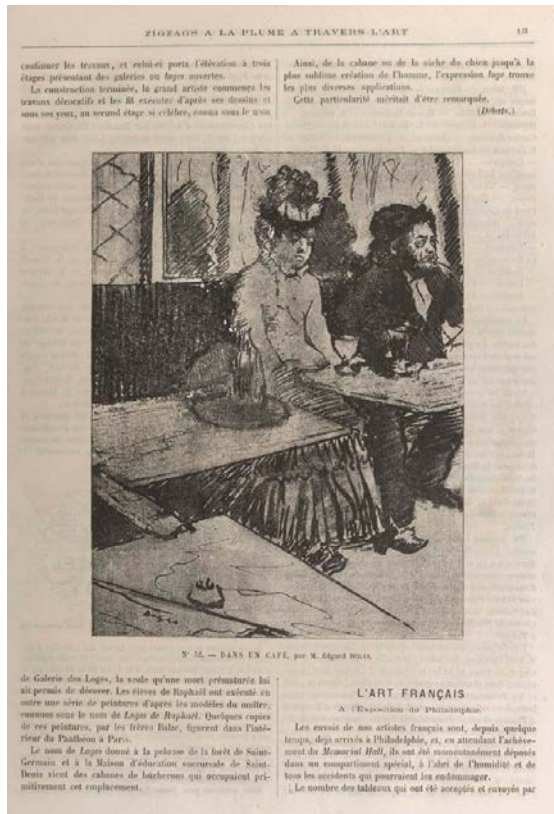


Fig. 99 - « N° 52. - Dans un café, par M. Edgard [sic] Degas », *Zigzags à la plume à travers l'art*, n° 5, 28 mai 1876, p. 13. Paris, BnF.

- 169 A. Descubes [Amédée DESCUBES-DESGUERAINES], « L'Exposition des impressionnistes », *Gazette des lettres, des sciences et des arts*, 20 avril 1877, p. 185-188.
- 170 « L'un de ses dessins le plus étrangement véridique, d'un style large, naïf et sincère, a pour sujet une dame troublante attablée dans un café. Auprès d'elle, un aquafortiste, dont la modestie égale le grand talent [Desboutin], se tient au second plan, afin, sans doute, de n'être point reconnu. » (Frédéric CHEVALIER, « Les Impressionnistes », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 332-333).
- 171 Richard KENDALL, « "Dans un café", "Zigzags" and Five Recovered Impressionist Drawings », *op. cit.*, p. 311.

Une fois de plus, Degas exerce donc son droit à varier ses envois au cours même de la manifestation et à ne pas nécessairement se conformer à la liste qu'il avait dressée pour le catalogue, ce qui témoigne aussi de sa difficulté à produire de nouvelles compositions. Sur le catalogue, sept œuvres, annoncées comme prêtées par des amateurs – Gustave Caillebotte, Charles Haviland, Henri Hecht et Henri Rouart –, lui permettent de compléter son envoi et attestent des ventes de l'artiste.

Comme lors des précédentes expositions, l'ensemble exposé par Degas se caractérise par une disparité qui déjoue les tentatives classificatoires de la critique. En fin d'exposition, l'artiste choisit ainsi d'accrocher *Bain de mer. Petite fille peignée par sa bonne* (fig. 100), peint à l'essence sur papier au tournant des années 1870, et appartenant à Henri Rouart. Cette étrange scène de plage, que Degas aurait réalisée en étendant son « gilet de flanelle par terre dans l'atelier » et en faisant asseoir son « modèle dessus¹⁷² », démontre, s'il en était besoin, qu'il n'est pas un peintre de plein air.



Fig. 100 - Edgar Degas, *Bain de mer. Petite fille peignée par sa bonne*, peinture à l'essence sur papier, 47,5 x 82,9 cm, Londres, The National Gallery.

172 Ambroise VOLLARD, *Degas (1834-1917)*, Paris, G. Crès et Cie, 1924, p. 42.



Fig. 101 - Edgar Degas, *Portrait [Mme Gaujelin]*, 1867, huile sur toile, 59 x 44 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

En exposant le portrait de Madame Gaujelin (fig. 101), Degas rappelle également qu'il avait commencé par un faire relativement classique. Passée inaperçue lors du Salon de 1869, cette œuvre est susceptible de rivaliser avec les portraits de Renoir (fig. 92, 93) et de Monet, et d'être vendue à un prix relativement élevé. Peu remarquée en 1877, elle retient toutefois l'attention de deux personnalités qui interprètent cette effigie anachronique de manière différenciée. Si Henri Céard y voit plutôt une forme de « plaisanterie¹⁷³ », Paul Mantz, quant à lui, prend appui sur l'œuvre pour distinguer Degas des autres peintres :

173 « M. Degas, d'ailleurs, s'est donné le luxe d'une plaisanterie pleine de gaieté. À côté des trente-quatre pièces citées au catalogue, il a eu la malice spirituelle d'exposer un portrait de femme superbement et correctement peint dans la manière d'Holbein. » (Henry CÉARD, « Exposition des impressionnistes. II », *L'Artiste* (Bruxelles), 29 avril 1877, p. 132).

« On ne sait pas exactement pourquoi M. Degas s'est classé parmi les impressionnistes. Il a une personnalité distincte, et, dans le groupe des prétendus novateurs, il fait bande à part. M. Degas ne cache pas d'ailleurs les origines de son talent et il nous donne même une note pour sa biographie. Il expose, sur un chevalet et sous le rayon d'une lumière choisie, un portrait de femme qui n'a pas été peint pour les besoins de la cause, car il est daté de 1867. L'œuvre est sérieuse, avec des ressouvenirs italiens. Le caractère individuel est nettement cherché; le modelé est simple et large. Ne nous demandons pas comment le florentin d'il y a dix ans est devenu l'impressionniste d'aujourd'hui. Le voisinage ne crée pas la parenté, M. Degas expose à côté de MM. Pissarro et Sisley, de MM. Cézanne et Claude Monet : il n'est point de la maison¹⁷⁴. »

De fait, ce portrait contraste non seulement avec les œuvres exposées par ces derniers mais il se distingue aussi nettement des pastels sur monotype que Degas a accrochés dans sa petite chapelle. Figurant principalement des danseuses et des scènes de café-concert, ces pastels sont les plus commentés et frappent autant les yeux que les esprits. Trois d'entre eux ont été identifiés¹⁷⁵ (fig. 73, 77, 79), auxquels on peut ajouter une peinture à l'essence et au pastel sur toile (fig. 72). Sur la base des comptes rendus de Bazire et de Bigot, nous émettons l'hypothèse que « Couliisses de théâtre » correspond à une œuvre de petit format conservée à Washington¹⁷⁶ (fig. 75). Dessinés d'un point de vue latéral à la scène, les *Choristes* (fig. 76) retiennent également l'attention de quelques critiques par leurs bouches entrouvertes et leur gestuelle expressive¹⁷⁷. À ces suites thématiques Degas a ajouté un grand pastel sur monotype titré *Femme devant un café, le soir* (fig. 78), annoncé dès le 4 avril comme son envoi le plus représentatif¹⁷⁸.

Non seulement Degas sème le trouble dans l'esprit de certains critiques avec cet envoi incohérent sur le plan esthétique, mais il déjoue également l'analyse

174 Paul MANTZ, « L'Exposition de peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.

175 Sur l'identification des œuvres, cf. BERSON 1996-II, p. 72-74.

176 « Les danseuses, au moment de s'élancer en scène, attentives à leur entrée, une jambe en l'air, guettant le motif qui les conviera, ont un aspect pittoresquement réel. » (Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1-2); « Ses danseuses, dans les coulisses de l'Opéra, appuyées aux portants, en train de faire leurs pirouettes » (Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1045-1047).

177 A. P. [Alexandre POTHEY], « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2; Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1-2.

178 N. s., « Échos et nouvelles », *Le Courrier de France*, 4 avril 1877, p. 3.

des critiques sur le plan de la technique de ses œuvres car il ne donne aucune information sur ce point dans le catalogue¹⁷⁹. De ce fait, si une poignée d'entre eux évoquent des pastels¹⁸⁰, seul Philippe Burty, qui connaît bien l'artiste, met l'accent sur l'évolution de son processus créatif, sans toutefois s'y attarder : « Après avoir usé du procédé de l'huile, il se sert actuellement de la peinture à la colle et du pastel¹⁸¹ ». Un connaisseur tel que Louis Gonse y sera toutefois sensible lorsqu'il insérera dans son compte rendu du Salon de 1877 un paragraphe élogieux pour Degas :

« En décadence aussi est tombé le pastel, un autre art dans lequel la France a tenu le premier rang. [...] Un artiste de beaucoup d'esprit et d'infiniment plus de talent qu'il ne veut le paraître, M. Degas, qui s'est rangé sous la bannière des impressionnistes, quoiqu'il ne leur appartienne que par un pan de sa redingote, essaye de faire revivre le procédé en le rajeunissant. Ses études du foyer de la danse à l'Opéra, exécutées au pastel, sont très-remarquables comme vérité d'accent, comme justesse de ton, comme geste, comme mimique, et en outre ne sont point indignes des grandes traditions des La Tour et des Chardin¹⁸². »

Par conséquent, à l'exception de deux critiques plus avertis que les autres, le travail plastique de Degas n'est tout simplement ni perçu ni appréhendé ni analysé. Les commentaires se concentrent sur les sujets, l'observation de la vie moderne et sur certains effets.

Aussi les angles d'approche des œuvres sont-ils sensiblement différents de ceux qui avaient été privilégiés en 1874 et en 1876. Seuls quatre critiques soulèvent la question de l'inachèvement et d'une éventuelle incorrection du dessin¹⁸³. De même, le clivage entre dessinateur et coloriste n'est quasiment

179 À l'exception de deux numéros intitulés « Dessins faits à l'encre grasse et imprimés ».

180 N. s., « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 6 avril 1877, p. 2; N. s., « Chronique », *Gazette de France*, 7 avril 1877, p. 2; Gérôme, « Courrier de Paris. Exposition des peintres impressionnistes », *L'Univers illustré*, 14 avril 1877, p. 226; Frédéric CHEVALIER, « Les Impressionnistes », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 329-333.

181 Ph. B. [Philippe BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.

182 LOUIS GONSE, « Les aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} août 1877, p. 162.

183 N. s., « Chronique », *Gazette de France*, 7 avril 1877, p. 2; LÉON DE LORA [Louis de FOURCAUD], « L'exposition des impressionnistes », *Le Gaulois*, 10 avril 1877, p. 1-2; ERNEST FILLONNEAU, « Les Impressionnistes », *Moniteur des arts*, 20 avril 1877, p. 1; Hippolyte BABOU, « Propos de peinture. La fin des impressionnistes », *La Vie littéraire*, 17 mai 1877, p. 1.

plus invoqué et seul Charles Bigot privilégie encore cet axe, en des termes qui ne manquent pas de pertinence :

« M. Degas est certainement quelqu'un. Il a sa manière et boit dans son verre. Il n'est l'élève de personne. C'est un observateur curieux qui regarde pour son compte et voit des choses que d'autres n'ont pas vues. Ses danseuses, dans les coulisses de l'Opéra, appuyées aux portants, en train de faire leurs pirouettes ou de pratiquer leurs exercices à la barre, ont frappé tous les artistes par la justesse des poses et des mouvements. Cela était plus indiqué que fait, mais la note était précise et originale. [...] le malheur est que le dessin laisse vraiment trop à désirer. M. Degas a des façons sommaires et par à peu près de dessiner les nez ou d'indiquer les mains, qui font tort à ce qu'il y a de bon chez lui et donne la partie trop belle à la critique. [...] J'ajouterai que M. Degas est tout l'opposé d'un coloriste. Les tons ne lui apparaissent guère que par leur valeur de lumière ou d'ombre; on dirait que la couleur en elle-même n'existe pas pour lui. Il place ça et là une note éclatante qui détonne et fait pétard; à côté, il ne se fera aucun scrupule de montrer un nez tout noir ou une épaule couleur de terre. Je crois qu'il ferait beaucoup mieux de cultiver seulement la grisaille et de chercher l'effet seulement dans la gamme sombre, grise ou claire. Ses qualités en ressortiraient mieux¹⁸⁴. »

Les réserves et remarques de Bigot sont significatives : le dessin, qui procède d'un tracé à l'encre sur une plaque de métal, est imprécis et Degas ne compose pas par la couleur. C'est pourquoi le critique devine confusément la base en clair-obscur et l'usage graphique des tons. Charles Albert d'Arnoix souligne également la singularité relative de sa palette, notant que seul Degas « s'est affranchi de ce bleu¹⁸⁵ » dominant dans l'exposition. Bien peu de critiques valorisent le travail de l'artiste sur les lumières artificielles et/ou nocturnes, à l'exception d'Henry Céard qui insiste sur cet aspect¹⁸⁶.

184 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1047.

185 Bertall [Charles Albert d'ARNOIX], « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2.

186 « M. Degas est le peintre des lumières factices. Lui seul, jusqu'à présent a su rendre ces effets singuliers qui montent des rampes de théâtre, le flambant des robes en scène, les gorges d'ombre des actrices décolletées. » (Henry CÉARD, « Exposition des impressionnistes. III », *L'Artiste* (Bruxelles), 6 mai 1877, p. 141-142).

En revanche, l'attrait de Degas pour le caricatural est d'autant plus remarqué par quelques-uns¹⁸⁷ que le peintre se singularise à cet égard dans l'exposition. Albert Millaud discerne ainsi « une idée souvent comique¹⁸⁸ », alors que le chroniqueur de *La Petite République française* voit « autant de petits chefs-d'œuvre de satire spirituelle et vraie¹⁸⁹ », dans le sillage de Gavarni et d'Alfred Grévin. Cet ancrage dans la culture visuelle de son temps différencie l'art de Degas d'une esthétique de l'impression qui serait entièrement inédite, ce qui amène Hippolyte Babou à le considérer non pas comme un « *Impressionniste* » mais comme un « *Expressionniste*¹⁹⁰ ». Dans une inflexion plus morale, Paul Mantz associe ses œuvres aux effets du caricatural, qui dévoile les coulisses de la comédie humaine, en destitue les figures et en exagère les vices :

« M. Degas est d'ailleurs un peintre cruel. Il a été visiblement ému de l'élément douloureux qui se cache sous ses oripeaux : il montre les petites danseuses aux bras indigents, le gros monsieur qui se promène au milieu de ses féeries et qui excelle à protéger les débutantes, le sourire excessif de la chanteuse qui vient, en serrant un bouquet sur son cœur, remercier le public idolâtre. Il sait toutes les flétrissures du vice précoce ; il a la notion des laideurs fardées et il sera, quand il le voudra, un caricaturiste redoutable¹⁹¹. »

Mantz voit d'ailleurs en Degas « un observateur, un historien peut-être » et le créateur d'un « monde étrange » dans lequel Baudelaire « aurait trouvé pour ses guirlandes quelques fleurs malsaines¹⁹² ». Jules Claretie se réfère quant à lui à Gavarni, Goya et Halévy pour expliciter et valoriser ses œuvres :

« Mettons à part M. Caillebotte et M. Renoir. Il y a, dans cette exposition, une exception intéressante entre toutes, un homme d'un talent particulier et un artiste d'une valeur haute, c'est M. Degas. Celui-là [a] une valeur unique. Il ne

187 Bariolette, « Notes parisiennes », *Le Sportman*, 7 avril 1877, p. 2 ; Émile BERGERAT, « Revue artistique. Les Impressionnistes et leur exposition », *Journal officiel de la république française*, 17 avril 1877, p. 2917-2918.

188 Baron Grimm [Albert MILLAUD], « Lettres anecdotiques du Baron Grimm. Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 5 avril 1877, p. 1.

189 N. s., « Exposition des impressionnistes. 6, rue Le Peletier, 6 », *La Petite République française*, 10 avril 1877, p. 2.

190 « M. Degas est un observateur satirique, un peintre de mœurs, un vrai caricaturiste disposé à la mordante interprétation des laideurs modernes, un *Expressionniste* plutôt qu'un *Impressionniste*. » (Hippolyte BABOU, « Propos de peinture. La fin des impressionnistes », *La Vie littéraire*, 17 mai 1877, p. 1).

191 Paul MANTZ, « L'Exposition de peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.

192 *Ibid.*

ressemble à personne, il ne ressemble qu'à la vérité. Il n'aurait pas besoin d'exposer à *part* pour être remarqué et de faire de l'*impression*, pour faire sensation. [...] Il a entrepris d'illustrer *Monsieur et Madame Cardinal* de Ludovic Halévy. Ses dessins ont un caractère extraordinaire. C'est la vie même. Il y a du Gavarni et du Goya dans un pareil artiste. Quand je dis Goya, j'ai mes raisons. Les horreurs de la guerre du maître espagnol ne sont pas plus étranges que les amours que M. Degas a entrepris de peindre et de graver¹⁹³. »

L'évocation des *Désastres de la Guerre* de Goya¹⁹⁴ pourrait paraître surprenante mais le grand peintre espagnol avait été encensé par Baudelaire : dans sa lecture des *Caprices*, ce dernier avait souligné le « grand mérite » de leur auteur qui « consiste à créer le monstrueux vraisemblable », ajoutant : « Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*¹⁹⁵ ». Or, dans l'art de Degas, il y a ce caricatural pénétré d'humanité, transmué dans les valeurs du pictural. De même, on peut y trouver le sens de la gestuelle et de la physionomie de Gavarni, ainsi que l'effet comique de l'opéra bouffe populaire ou l'acidité du roman *Monsieur et Madame Cardinal*¹⁹⁶. Dans l'appréciation de Claretie, la mention conjointe d'Halévy, de Gavarni et de Goya n'est donc pas si surprenante : dans les registres du littéraire et du caricatural, ces trois hommes ont dévoilé la vérité de leur époque, observée avec l'œil du satiriste, avec un sens comique parfois grinçant.

Plus fortement qu'en 1876, l'art singulier de Degas est élogieusement reçu et les termes valorisants à son égard abondent : qualifié de « maître », d'« homme d'esprit » à la « valeur unique » et de « chercheur », il est associé à l'originalité, l'audace, l'ingéniosité, l'inattendu, à une certaine sobriété, et à la subtilité, la fantaisie et l'ironie. Même Albert Millaud se montre louangeur, en dépit de quelques réserves sur le dessin¹⁹⁷. Certains avancent que Degas compte déjà de

193 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes [sic] », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1.

194 Paru en 1863, après la mort de l'artiste.

195 Charles BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857, p. 185-194, repris dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 421-436, cité p. 427, 430.

196 Ludovic HALÉVY, *Monsieur et Madame Cardinal*, Paris, M. Lévy frères, 1872 (avec des vignettes d'Edmond Morin). Sur ce projet d'illustration, cf. Michael PANTAZZI, « Degas, Halévy et les Cardinal », dans J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas, op. cit.*, p. 280-281.

197 Baron Grimm [Albert MILLAUD], « Lettres anecdotiques du Baron Grimm. Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 5 avril 1877, p. 1.

fervents partisans. Claretie le présente comme l'un de ces peintres « qui arrivent tôt ou tard au succès populaire par le succès plus discret des amateurs », alors que Bigot met plutôt l'accent sur la réaction des artistes qui auraient été frappés par la justesse de son rendu des poses et des mouvements. De manière plus ou moins explicite, d'autres traduisent son art en termes politiques : lorsque Charles Albert d'Arnoux, tout comme Banville, pronostique son retour au Salon¹⁹⁸, il situe l'artiste du côté d'un républicanisme opportuniste, loin des radicaux de la palette.

On peut alors s'interroger sur les raisons de cet accueil très favorable, qui contraste avec les approches générales de l'exposition, principalement dépréciatives. Pour tenter de répondre à cette question, il faut tout d'abord souligner que les images de Degas s'accordent avec le mode perceptif du public de l'époque : elles se regardent de près alors que les paysages d'un Monet ou d'un Pissarro requièrent une certaine distance pour être plus lisibles, même si, de loin, les détails ne sont guère plus perceptibles. Ses œuvres rappellent également des langages connus des visiteurs, tels que ceux de la caricature ou du dessin de presse. Par ailleurs, non seulement les sujets ne sont guère difficiles à identifier mais la gestuelle d'une figure peut être aussi le support d'une vague interprétation narrative, comme l'indique le commentaire de Rivière sur *Femme devant un café, le soir* (fig. 78) :

« Puis voici des femmes à la porte d'un café, le soir. Il y a en a une qui fait claquer son ongle contre sa dent, en disant : «*seulement ça*», qui est tout un poème. Une autre étale sur la table sa grande main gantée. Dans le fond, le boulevard dont le grouillement diminue peu à peu¹⁹⁹. »

Les œuvres de Degas ont également une forte dimension analogique qui agit comme un facteur déclenchant de leur perception. « Ses types de *Chanteuses de café-concert* sont d'une réalité effrayante, mais il faut l'avouer, ils sont pris sur le vif. On reconnaît ces fronts abrutis, ces yeux éhontés, ces gestes désarticulés²⁰⁰ », constate Roger Ballu. Pour Rivière, ces œuvres sont même dotées d'un supplément de réalité : « Ses études sur les *cafés-concerts* vous font bien plus

198 Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2; Baron Schop [attribué à Théodore de BANVILLE], « La Semaine parisienne. Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier - Taches et couleurs - Le Brouillard lumineux - Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.

199 G. RIVIÈRE, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 2-6.

200 Roger BALLU, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 14 avril 1877, p. 147-148.

d'effet que l'endroit lui-même, parce que l'artiste a une science et un art que vous ne possédez pas²⁰¹ ». D'autres évoquent des sensations synesthésiques et kinesthésiques, à l'instar de Bazire devant une scène de café-concert : « Des senteurs de poudre de riz s'épandent alentour; et, dans la bordure blanche du passe-partout, on devine le public qui se pâme, applaudit, et s'époumonne à bisser²⁰² ». *Ballet* (fig. 73) produit à ses yeux l'impression d'une figure sortant de son cadre fictionnel : « La *prima ballerina*, qui salue, après un pas qui l'a tout essoufflée, se précipite avec une telle fougue vers la rampe que, si j'étais au pupitre, je songerais à la soutenir²⁰³ ». De même, Céard mentionne cette danseuse qui paraît se précipiter sur le spectateur : « j'en sais une là-bas dans un coin du Salon, un premier sujet, qui des profondeurs du tableau s'élance si rapide et si légère qu'un moment on doute si elle ne viendra pas s'abattre à côté de vous dans la salle, essoufflée, hors du cadre²⁰⁴ ».

Par ailleurs, la répétition d'œuvres de mêmes sujets, déclinés en suites de petits formats, l'expressivité des gestes et la fragmentation des espaces contribuent à accroître les sensations des spectateurs. Les figures de danseuses projetées en avant, la liesse d'un public devant le salut final de chanteuses, la saisie intrusive d'une conversation de prostituées, l'irruption du regard dans l'intimité d'une salle de bain..., toutes ces images agissent sur l'état sensitif et émotionnel des visiteurs transformés en acteurs ou en voyeurs. Leur impact est d'autant plus fort qu'elles sont de formats moyens, regroupées dans une même salle, et que le spectateur se trouve obligé d'entrer visuellement dans chacune des scènes.

La question de l'unité esthétique de l'exposition et, dans le contexte spécifique de cette troisième édition, la question de l'appartenance de Degas au groupe « impressionniste » se posent à nouveau en 1877. Dans la mesure où de nombreux critiques le distinguent des autres exposants, quelques-uns d'entre eux perçoivent Degas comme un peintre plus littéraire. Burty écrit ainsi que ses « fines études » « correspondent en littérature à une nouvelle incisive et courte²⁰⁵ ». Faute de pouvoir insérer le peintre dans sa définition de la peinture impressionniste – notamment des « scènes vivantes qui n'attristent ni l'œil ni

201 G. RIVIÈRE, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 2-6.

202 Jacques [Edmond BAZIRE], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2.

203 *Ibid.*

204 Henry CÉARD, « Exposition des impressionnistes. III », *L'Artiste* (Bruxelles), 6 mai 1877, p. 141-142.

205 Ph. B. [Philippe BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.

l'esprit²⁰⁶ » –, Georges Rivière l'appréhende également par un prisme littéraire lorsqu'il déclare : « Degas tient une place à part. Il n'est pas seulement peintre, il est philosophe : il réalise en peinture ce que d'autres ont réalisé en littérature : fournir à la postérité des notes exactes sur l'histoire intime et journalière de notre époque²⁰⁷ ». Eugène Balleyguier et Léon Laurent-Pichat font quant à eux référence aux romans naturalistes de manière dépréciative ou appuyée²⁰⁸, tandis qu'Henry Céard privilégie également ce type de lecture pour argumenter en faveur de l'artiste²⁰⁹. De même, Jules Claretie établit un lien avec *La Fille Élisa* de Goncourt, tout en suggérant au contraire que Zola s'est inspiré de Degas :

« Ses eaux-fortes seraient une traduction éloquente des pages de la *Fille Élisa* [...] M. Degas a sur Paris, sa vie de tous les jours, ses aspects divers, sa surface et ses bas-fonds, des planches qui étonneront bien des gens le jour où un éditeur aura l'idée de les réunir sous forme d'album. Ce jour là on verra quel sentiment de la nature a cet homme qui, lui aussi, a étudié, comme M. Zola, les blanchisseuses – et si bien que l'auteur de *l'Assommoir* lui disait : – "J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux." Et c'était encore là, pour ainsi dire, travailler d'après nature. Si *l'impressionnisme* est une religion, M. Degas serait volontiers son prophète, mais un prophète sceptique et délié qui ne se paye point de mots²¹⁰. »

Claretie, qui est lié à Degas, a sans doute eu connaissance des croquis que ce dernier avait réalisés d'après *La Fille Élisa*, un soir chez Halévy en 1877²¹¹. L'artiste avait bien des raisons de se trouver des affinités avec Edmond de Goncourt : l'alliance de sujets sociaux et d'une écriture raffinée, le mélange d'enquête et

206 G. RIVIÈRE, « L'Exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 2-6.

207 G. RIVIÈRE, « Les Intransigeants et les impressionnistes. Souvenir du salon libre de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1877, p. 300-301.

208 Eugène Loudun [Eugène BALLEYGUIER], « Beaux-Arts. Exposition de N. Diaz. - Les Impressionnistes », *Revue du Monde Catholique*, 25 juin 1877, p. 910-916; L. LAURENT-PICHAT, « Salon de 1877 », *Le Phare de la Loire*, 9 juin 1877, p. 1-2.

209 Henry CÉARD, « Exposition des impressionnistes. III », *L'Artiste* (Bruxelles), 6 mai 1877, p. 141-142.

210 Jules CLARETIE, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes [sic] », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1. En 1877, Zola ne change pas d'approche sur Degas : il le considère comme « un dessinateur d'une précision admirable » et le créateur de scènes « d'une vérité étonnante » (N. s. [Émile ZOLA], « Notes parisiennes. Une Exposition. Les Peintres impressionnistes », *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877, p. 1).

211 Theodore REFF, « Degas and the Literature of His Time I », *op. cit.*, p. 586.

d'artifice, la connaissance érudite et sensible de l'art du XVIII^e siècle, le japonisme et l'attachement à Gavarni ne pouvaient que séduire Degas.

Les œuvres singulières de l'artiste ne sont cependant pas des équivalents visuels des romans naturalistes : ses boulevards ne sont pas ceux de la Goutte-d'Or de Zola et son art de vérité ne condamne pas le peuple à une destinée tragique. Selon Daniel Halévy, Degas aurait déclaré qu'en un trait, les peintres en disent plus long qu'un littérateur en un volume²¹². De fait, son art ne porte ni récit, ni pensée en débat mais des instants suspendus. Pourtant, comme les écrivains naturalistes, Degas a le goût de l'observation, de la science, de la gestuelle populaire et d'une réalité transfigurée par la force de l'imagination. Ancré dans son temps, il se montre sensible aux théories sur le déterminisme social en donnant à ses prostituées nues des postures animales, signe d'une arriération qui pourrait être héréditaire. Proche de Duranty, ayant des affinités avec Goncourt tout en le trouvant « pédant », professant « la plus vive admiration pour Flaubert », sans doute agacé par Zola qui pouvait toutefois l'étonner et parfois le subjuguier, il aurait, selon sa nièce, apprécié Sainte-Beuve et estimé Maupassant²¹³. La littérature contemporaine agit sur son art comme un stimulus, au même titre que les théories darwiniennes ou les images créées par les grands caricaturistes. Ces stimuli ancrent sa praxis dans une expérience du temps présent, qu'il conjugue dans son dialogue avec les artistes du passé.

Dès lors, Degas déstabilise la lecture généraliste de l'exposition par la critique : il perturbe l'unité esthétique induite par l'auto-désignation des peintres, en étant perçu comme un artiste unique, qui n'est pas pleinement impressionniste mais qui crée de fortes impressions. Il trouble la perception du groupe à travers une reconnaissance qui passe par une lecture plus littéraire et réaliste de son art. Enfin, ses œuvres brouillent certains repères historicistes en renvoyant alternativement à des modèles plus classiques et à un art plus provocateur, ancré dans une esthétique moderne. Dans la brèche creusée par l'indétermination sémantique du mot « impression », Degas indique une autre voie pour rénover la peinture, en s'appuyant tant sur les potentialités subversives du sujet que sur un changement de paradigme génétique, fondé sur le dessin, allié à une ponctuation coloriste.

212 Daniel HALÉVY, *Degas parle*, *op. cit.*, p. 48.

213 Jeanne FÈVRE, *Mon oncle Degas*, *op. cit.*, p. 72-73.

De l'art, de la littérature et du rire

Cette exposition, média d'un art « impressionniste », produit l'effet escompté par les artistes : elle est largement commentée et elle attire un large public. L'augmentation de la fréquentation publique permet alors de financer l'événement en générant un plus grand nombre d'entrées payantes. Il faut en effet évoquer la dimension économique de cette exposition, articulée autour des recettes provenant de ce droit d'entrée et de la vente des œuvres. À cet égard, on peut se demander si la stratégie mise en place par les peintres leur a été aussi profitable qu'aux écrivains naturalistes qui ont bénéficié de la polémique. Afin d'évaluer les résultats de l'exposition, il convient de ne pas se contenter de considérations financières mais d'aborder également la question de la notoriété des artistes. Or, Éric Darragon a montré qu'en 1877, le rire du public a pu servir les peintres²¹⁴. En ce sens, l'histoire de la réception de la 3^e *exposition de peinture* est aussi celle d'artistes qui ont tiré parti du comique produit tant par leur art et ses pastiches que par la littérature.

En 1877, Zola proclame avec force que le terme « impressionniste » « est une bonne étiquette, comme toutes étiquettes. En France, les écoles ne font leur chemin que lorsqu'on les a baptisées, même d'un mot baroque²¹⁵ ». Dans son compte rendu de l'exposition, il vante également les vertus de l'émeute : « Le privilège des artistes de tempérament est d'ameuter et de passionner leur époque ». Marie-Amélie Chartroule considère que les artistes y ont fort bien réussi puisque « les vocables des impressionnistes ressemblent assez aux vocables de l'*Assommoir*; leurs toiles semblent venues pour « engueuler » la critique²¹⁶ ». D'où la curiosité du public et le bruit de la polémique autour de leur exposition.

Zola aurait pu ajouter que le privilège des artistes de tempérament est de susciter le rire. La notoriété des impressionnistes leur vaut en effet neuf vignettes mordantes et caricaturales d'Amédée de Noé, publiées dans *Le Charivari* et *Le Monde illustré*²¹⁷ (fig. 102-103), tels des emblèmes abrégiateurs de la réception bruyante et controversée d'un art qui ne semble compréhensible qu'à travers la satire. En juin, quatre peintures de De Nittis, Monet, Caillebotte et Degas figurent

214 ÉRIC DARRAGON, « Degas et le rire. Autour de *La cigale* de Meilhac et Halévy » (1992), dans *Quand l'art fait des histoires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p. 109-118.

215 N. s. [Émile ZOLA], « Notes parisiennes. Une Exposition. Les Peintres impressionnistes », *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877, p. 1.

216 Marc de Montifaud [Marie-Amélie CHARTROULE], « Salon de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 337.

217 Cf. BERTON 1996-I, p. 195-198.



— Madame! cela ne serait pas prudent. Retirez-vous!

Je l'espère bien.
Séminaire vient évidemment de semer [graine]. J'ai même lu, un jour, la traduction : mauvaise graine; ce sera la voie, du train dont marchent les anciens élèves de ce genre d'établissement.

Mais nous en avons qui portent la culotte, s'il en est qui la quittent; M. l'abbé Juncq est des premiers, et tout le monde se rappelle qu'il a utilisé à son usage personnel la culotte de celui dont il a épousé la veuve, laquelle il a entreprise de démolir complètement.
Il vient bel et bien de gagner son procès et reste, de par jugement, détenteur de la fortune de sa femme jusqu'à solution du procès en divorce, pendant, comme chacun sait.

Seulement, M. et Mme l'abbé, étant tous les deux Français non naturalisés Belges, et la justice belge ayant déclaré valable le mariage qu'ils ont contracté à Londres, je ne vois pas bien comment la demande en divorce peut aboutir et comment M^{me} Juncq reprendra la libre disposition de sa fortune.

Mais le hasard est si grand! Quelqu'un, par exemple, qui aurait dit aux juges du grand-duché de Luxembourg, quand ils ont condamné à la peine de mort un pauvre diable, nommé Gillen, que, huit ans après, son

Innocence serait proclamée, les eût sans doute bien étonnés.

C'est encore heureux que sa peine ait été commuée en celle des travaux forcés à perpétuité, ainsi que celle de quatre autres individus condamnés comme lui à la peine capitale, pour le même crime d'assassinat; sans cela, la découverte de son innocence l'eût vraiment bien avancé!

Voyez s'il n'y a pas de quoi faire réfléchir des jurés appelés à se prononcer sur un crime capital: les charges contre Gillen étaient telles, que son propre père, qui avait pu avoir communication du dossier, n'avait pu que s'incliner et reconnaître la culpabilité de son fils.

Si bien que le malheureux, qui n'avait cessé de protester avec énergie de son innocence, qui, pendant son séjour de huit ans au bagne, avait éprouvé toute consolation et n'avait jamais adressé la parole à un de ses co-détenus, était la victime d'une erreur judiciaire. Il a fallu, pour qu'elle fût réparée, l'avis de cent cinquante complices aux liens et place duquel il avait été condamné.

Et, comme s'il s'agissait d'un individu conduit à tort au dépôt pendant vingt-quatre heures, on s'est contenté d'ouvrir les portes du bagne au pauvre Gillen. Voilà l'erreur humaine en action. L'erreur est reconnue, n'en parlons plus.

Mais Gillen veut au contraire qu'on en parle. Il exige la révision de son procès, et il l'obtient, il faut l'espérer; la presse et l'opinion publique sont là pour l'aider.

Parlez-moi d'un bon signalement du coupable; c'est même le vrai moyen pour que les juges ne commettent pas d'erreur.

Dans ce genre, voici un chef-d'œuvre là, il y a quelques jours, à la police correctionnelle; c'est le signalement d'une femme sultane, dressé par son mari, dans une plainte qu'il a formée:

« Signalement de ma femme :
« Âge de trente-cinq ans, taille de 1 mètre 50 environ, courbe de taille, grosse de ventre, route du dos, taille inclinée sur le devant, cou court, front couvert, nez exclus, bouche moyenne, fautes à la lèvre sous le nez, menton rond, petite cicatrice au front et au cou; signe particulier un trou au talon. »

Et cependant, ce n'était pas là, comme chez Achille, le seul côté vulnérable de cette femme sensible.

Quand on pense qu'un homme de cette force diplomatique et grammaticale, est tourmenté du besoin d'écrire, et qu'il a adressé cent cinquante lettres au juge d'instruction!

M. le président à une jeune fille de quinze ans, prévenue de vol. — Avez-vous déjà subi des condamnations?

LA PRÉVENUE. — Non, monsieur, pas encore.

FULS MOULAU.

Fig. 102 - Cham [Amédée de Noé], « Actualités », Le Charivari, 16 avril 1877 [p. 3]. Paris, BnF.

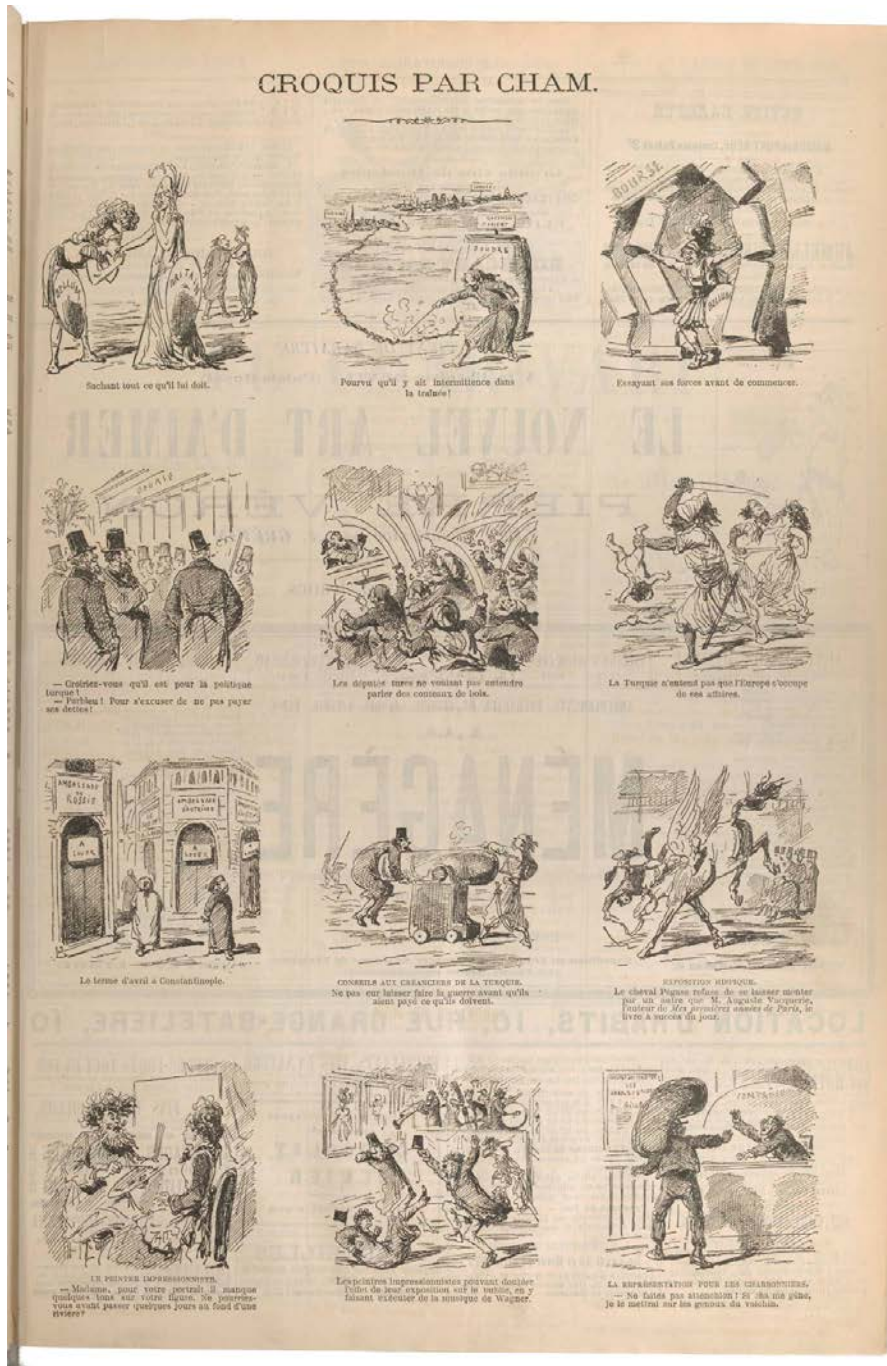


Fig. 103 - Cham [Amédée de Noé], « Croquis par Cham », Le Charivari, 22 avril 1877 [p. 3]. Paris, BnF.

également dans le musée humoristique de Louis Ghémar²¹⁸, dessinateur et photographe belge disparu en 1873, qui a peint une galerie de toiles caricaturées et de portraits-charges. Exposé à Paris aux Magasins réunis, ce musée donne à voir une satire des artistes et des personnalités les plus célèbres depuis les années 1850. Parmi les œuvres prises pour cible, on trouve également *Phryné devant l'aréopage* de Gérôme, *Proudhon et sa famille* de Courbet, *Saint-Jean-Baptiste* de Puvis de Chavannes et *Salomé* d'Henri Regnault²¹⁹. L'avant-propos au catalogue précise que Mme veuve Ghémar, gardienne de ce musée inédit venu de Bruxelles, « a complété sa collection par quelques toiles improvisées à Paris même, d'après les chefs [sic] de l'école impressionniste dont l'exposition vient de fermer²²⁰ ».

Si le talent, la polémique et la communication ont permis à Zola d'atteindre la vente record de 127 000 exemplaires de *L'Assommoir*²²¹, les mêmes éléments ne produisent cependant pas les mêmes effets dans le champ artistique : la 3^e exposition de peinture est un échec commercial. D'après Zola, elle connaît une fréquentation de plus de 500 visiteurs par jour²²², soit un total de près de 13 000 personnes en vingt-cinq jours. Grâce aux entrées payantes et à la vente des catalogues, les frais engagés pour l'événement ont donc été couverts et les artistes ont « gagné une soixantaine de francs²²³ » mais les achats d'œuvres semblent bien rares. Cet échec conduit Pissarro, Renoir, Sisley et Caillebotte à mettre en vente à l'Hôtel Drouot quarante-cinq tableaux²²⁴, dont un grand nombre ont été exposés deux mois plus tôt rue Le Peletier. Le 28 mai, cette vente se déroule dans une relative indifférence et se conclut à des prix dérisoires²²⁵.

218 N. s., « Avant-propos », dans *Catalogue du Musée Ghémar. Exposition fantaisiste des Œuvres principales de l'Art contemporain*, op. cit., p. 4.

219 N. s., « Lettres parisiennes », *La Gironde*, 8 juin 1877, p. 2; Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 16 juin 1877, p. 370.

220 *Catalogue du Musée Ghémar. Exposition fantaisiste des Œuvres principales de l'Art contemporain*, Paris, Château d'eau - Magasins réunis, Paris, 1877, p. 12-13. Les œuvres caricaturées sont « La Place des Pyramides » de De Nittis, un « paysage » de Monet, « La Place de l'Europe » de Caillebotte et « Le Foyer de la danse » de Degas.

221 Alain PAGÈS, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1989, p. 47.

222 N. s. [Émile ZOLA], « Notes parisiennes. Une Exposition. Les Peintres impressionnistes », *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877, p. 1.

223 Lettre de Degas à Mme De Nittis, Paris, 21 mai 1877, dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 369.

224 *Catalogue. 45 Tableaux par MM. Caillebotte Pissarro Renoir Sisley*, Hôtel Drouot, Salle N° 9, le lundi 28 mai 1877.

225 Sur cette vente, cf. Théodore DURET, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, op. cit., p. 29; Paul-Louis DURAND-RUEL, *Mémoires de Durand-Ruel*, Flavie Durand-Ruel (éd.), op. cit., p. 139; REWALD 1986, p. 249; Merete BODELSEN, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished «Procès-Verbaux» », op. cit., p. 336-339.

Monet n'y participe pas et ses maigres revenus ne suffisent toujours pas à couvrir ses dépenses²²⁶. La faillite d'un grand seigneur quelque peu inconséquent, Ernest Hoschedé, qui voit tous ses biens vendus à vil prix, achève de jeter le désarroi dans le camp impressionniste. En 1878, la vente de sa collection, qui ne comprend pas d'œuvres de Degas, connaîtra un résultat désastreux, les toiles étant cédées à des sommes insignifiantes²²⁷. Ces échecs portent un coup à l'optimisme et à la solidarité des artistes, et chacun reprend alors son propre chemin, en toute indépendance.

Degas a-t-il connu un sort plus favorable du fait de sa meilleure réception critique ? Dans son cas personnel, les choses sont à la fois obscures et biaisées en raison des dettes familiales. Si l'on en croit Félicien Rops, ses dessins, « qui ont eu tant de succès aux Impressionnistes », « se sont vendus tous dans les prix de quatre cents francs²²⁸ » alors que Degas déclare à Léontine De Nittis n'avoir cédé qu'un « article²²⁹ ». Nous ignorons le nom de l'acheteur mais nous savons que Caillebotte a fait l'acquisition de *Ballet* et de *Cabinet de toilette*, exposés en 1877 (fig. 73, 84). À la même époque, Degas parvient à trouver un acquéreur pour le portrait de Madame Gaujelin (fig. 101) en la personne de Jean-Baptiste Mignon, l'associé de Rouart. Soulagé, il confie à ce dernier : « De quelles angoisses me voici provisoirement tiré²³⁰ ». Il est en effet toujours soumis à la pression du prêt souscrit auprès de la Banque de Crédit Commercial d'Anvers et le jugement du Tribunal de la Seine est rendu le 1^{er} juin : l'artiste, son frère Achille et les époux Fèvre sont condamnés à payer solidairement la somme principale de vingt-deux mille francs ainsi que les frais du procès²³¹. La vente de ses petits « articles » ne suffisant pas à honorer ses engagements et ses dépenses, Degas se voit également contraint de céder un pastel de Maurice Quentin de La Tour aux De Nittis²³². Il traverse alors une période difficile, se sentant « si seul et si

226 Marianne ALPHAND, *Monet. Une vie dans le paysage*, Paris, Hazan, 2010, p. 243-251.

227 Sur cette vente, cf. Paul-Louis DURAND-RUEL, *Mémoires de Durand-Ruel*, Flavie Durand-Ruel (éd.), *op. cit.*, p. 144-145; REWALD 1986, p. 261; Merete BODELSEN, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux" », *op. cit.*, p. 339-341.

228 Lettre de Félicien Rops à Maurice Bonvoisin, [Paris], 14 mai 1877, Namur, musée Félicien Rops, en ligne.

229 Lettre d'E. Degas à Mme De Nittis, [Paris], 21 mai 1877, dans PITTALUGA, PICENI 1963, p. 369.

230 Lettre d'E. Degas à Henri Rouart, [Paris, mai-juin 1877], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 221-222.

231 Theodore REFF, « Degas in court », *op. cit.*, p. 325.

232 Lettre d'E. Degas à Mme Giuseppe De Nittis, [Paris, 31 juillet 1877], dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 225.

abandonné²³³ », souffrant toujours des yeux et se voyant vieillir « sans famille », « mal portant et presque sans argent²³⁴ ».

En comparaison avec le succès phénoménal de *L'Assommoir* de Zola, le groupe de la 3^e *exposition de peinture* semble donc avoir subi un échec alors qu'il avait adopté le même système de communication. Cette différence de résultats s'explique par des facteurs tant sociologiques et organisationnels qu'émotionnels. *L'Assommoir* n'a pas suscité le rire tandis que les impressionnistes ont souvent déclenché hilarité, choc ou effroi. Certes, l'humour peut faire vendre dans la mesure où il permet d'établir une relation d'accommodation entre la marque et le destinataire, de créer une connivence et de répondre à un besoin de détente, mais il comporte aussi un risque de décrédibilisation. Sur le plan cognitif et émotionnel, les artistes ne sont donc pas parvenus à convaincre le public de la moyenne bourgeoisie.

L'analyse de Jacques Dubois sur l'émergence du groupe naturaliste permet de comprendre cette disparité de résultats²³⁵. De la préface de *Thérèse Raquin* (1868) au succès de *L'Assommoir*, Zola a tout d'abord bénéficié des transformations des appareils culturels au temps de l'Empire : le développement conjoint des médias, de la circulation des personnes et de l'événementiel a contribué à instaurer un nouveau système de production culturelle caractérisé par l'industrialisation, la communication accélérée et massifiée, l'insistance sur le spectaculaire et l'essor de la publicité. Parallèlement, les réformes et le développement de l'enseignement ont favorisé les progrès de l'alphabétisation et de la lecture. Pierre Bourdieu a également analysé les évolutions structurelles du champ littéraire, articulé sur deux sphères distinctes, l'une élitaires à l'exemple du Parnasse, l'autre plus populaire. La première tendait à l'autonomie et à la valorisation du formalisme alors que la seconde répondait moins à des règles qu'à la demande du public et visait la production massive. La spécificité du roman naturaliste est d'avoir joué des mécanismes de l'institution en se présentant comme avant-gardiste, et d'être allé à la rencontre d'un nouveau public grâce à une large diffusion. Dans sa phase de conquête et d'émergence, Zola a compris les vertus d'un principe artistique à valeur polémique, la force d'une étiquette et de son rôle de maître pour gagner un véritable capital symbolique et la réussite financière.

233 Lettre d'E. Degas à Giuseppe De Nittis, [Paris, 29 juillet 1877], *ibid.*, p. 223-224.

234 Lettre d'E. Degas à Mme De Nittis, [Paris], 21 mai 1877, *ibid.*, p. 219-220.

235 Jacques Dubois, « Émergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire », dans Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'édition, 10/18, 1978, p. 75-91.

Partisan d'une alliance renouvelée entre la littérature et la science, convaincu par le pouvoir de la publicité, il a donné au roman une forme plus légitime et standardisable, un contenu plus démocratique et des personnages iconiques.

Ce type de trajectoire apparaît peu envisageable dans le champ artistique. Comme évoqué précédemment, l'enseignement de l'histoire de l'art est alors très peu développé et les modèles perceptifs du public sont conditionnés par la littérature et l'illusionnisme. Il n'existe pas non plus de marchés distincts et organisés : l'art demeure principalement légitimé et commercialisé dans le système institutionnalisé du Salon et des cercles, et les expositions indépendantes, qu'elles soient collectives et individuelles, ne sont pas encore très répandues. Il faudra attendre le début des années 1880 pour qu'elles prennent leur essor. Dans une telle configuration, les peintres ne peuvent ni jouer de l'hybridation entre deux sphères distinctes – l'une, élitare, l'autre, plus populaire – ni toucher le public de la moyenne bourgeoisie par un art indépendant qui répondrait à ses besoins. Ils ont seulement la possibilité de mettre en place un marché élitare, parallèlement au marché plus démocratique du Salon. Par ailleurs, le groupe de la 3^e *exposition de peinture* n'est pas structuré comme celui de l'école naturaliste : il n'a ni maître ni disciples. Bien au contraire, il est composé de figures à la forte personnalité, qui ne partagent pas exactement la même esthétique. Enfin, la situation politique, économique et internationale explique aussi en partie l'échec des artistes : la crise du 16 mai 1877, la perspective de nouvelles élections, la guerre d'Orient et la récession économique précipitent les affaires dans une phase attentiste.

Malgré ce contexte très défavorable, les artistes peuvent s'appuyer sur la réussite de l'exposition en tant qu'événement médiatique et c'est la raison pour laquelle ils bénéficient indirectement d'une forme littéraire populaire : la comédie théâtrale. En avril, Ludovic Halévy a eu l'idée de créer une pièce comique inspirée par la peinture. Il s'est documenté en achetant les numéros du journal *L'Impressionniste*, au grand plaisir de Rivière qui ne soupçonnait pas alors le dessein de l'écrivain²³⁶. La motivation de cet intérêt s'explique quelques mois plus tard lorsque Meilhac et Halévy donnent au théâtre des Variétés une nouvelle pièce, *La Cigale*²³⁷, dont le personnage principal est un peintre « intentionniste ». Les deux dramaturges avaient sans doute eu l'idée de dénommer leur peintre par ce néologisme en « -iste » lorsque la rumeur – et peut-être la fausse

236 RIVIÈRE 1921, p. 154-156.

237 Henri MEILHAC, Ludovic HALÉVY, *La cigale, comédie en trois actes*, Paris, Calmann Lévy, 1877. Représentée pour la première fois à Paris au Théâtre des Variétés le 6 octobre 1877.

information – d’une nouvelle exposition « intentionniste » a circulé en avril et mai 1877²³⁸. Dès lors, l’impressionnisme suscite un rire, non plus dédaigneux et méprisant, mais bon enfant. Dans la tradition du vaudeville, Meilhac et Halévy ont imaginé une histoire simple :

« Un jour, des saltimbanques volent une petite fille de trois ans ; la jeune Ernestine des Allures grandit au milieu des bohémiens dont elle a, naturellement, embrassé la carrière vagabonde. Ils l’ont appelée *la Cigale* [...] Seize ou dix-huit ans plus tard, pour échapper aux poursuites du pitre et de l’hercule de la troupe, la Cigale se sauve, et, dans la forêt de Fontainebleau, le peintre Marignan la recueille à demi-morte de faim, de frayeur et de fatigue. La Cigale s’éprend de son sauveur, et peu après elle retrouve sa noble famille : elle épousera alors le peintre Marignan²³⁹. »



Fig. 104 - « Théâtre des Variétés. La Cigale », *L'Univers illustré*, 27 octobre 1877, couverture. Paris, BnF.

238 *L'Homme libre*, 22 avril 1877, p. 2; *La Patrie*, 24 avril 1877, p. 2; *Le Siècle*, 14 mai 1877, p. 3.

239 Jacques GUILLAUME, « Revue dramatique », *L'Ordre de Paris*, 16 octobre 1877, p. 3.

Dans cette intrigue insignifiante, il est peu question de peinture : celle-ci apparaît surtout dans le décor, quelques dialogues et dans une sorte de tableau vivant. L'acte I se déroule à Barbizon dans une auberge dont les murs sont couverts de toiles et de dessins ; l'acte III a lieu dans l'atelier du peintre Marignan, pour lequel les dramaturges ont imaginé un décor composé d'un bric-à-brac pittoresque et de « tableaux étranges », accrochés au mur, posés par terre, retournés ou placés sur quelques chevalets²⁴⁰ (fig. 104, 105). Véritables acteurs de la comédie, ces pastiches d'œuvres, qualifiées de « réalistes » ou d'« impressionnistes » par les critiques, sont suffisamment bien faits pour être identifiés. Parmi cette vingtaine de charges figurent le *Portrait de Sarah Bernhardt* de Clairin, le *Portrait de Jean-Baptiste Faure dans le rôle d'Hamlet* par Manet (fig. 60), des *Danseuses* de Degas, des *Gare Saint-Lazare*, les *Dindons* (fig. 94) et des « Femmes » de Monet, des nus de Renoir, des paysages de Sisley et de Pissarro, ainsi que des œuvres de Caillebotte et de Berthe Morisot²⁴¹. De nouveaux tableaux sont même créés au fur et à mesure des représentations afin de renouveler l'effet comique du décor²⁴². La parodie est telle que le chroniqueur du *Moniteur universel* écrit :

« le mérite de la *Cigale* [...] est dans les accessoires, dans le développement, dans cette mise en scène de l'impressionnisme, qui à elle seule remplit un acte, et fait illusion, une illusion ravissante sur tout le reste. On se croirait à ce moment à l'exposition de la rue Le Peletier. La fête est à son comble. Degas et Detaille ont trouvé enfin un musée, un public²⁴³ ».

Par qui ont été peints les pastiches des œuvres ? La presse avance des noms, notamment Édouard Detaille, Degas, Duez, Maurice Poirson, Roger-Joseph Jourdain et un certain Legrand²⁴⁴. Monet et Renoir auraient quant à eux participé au décor de la pièce, selon des propos rapportés par Sacha Guitry en 1925²⁴⁵, mais leur collaboration n'est attestée par aucune autre source²⁴⁶.

Les chroniqueurs mentionnent d'autres effets comiques, tels que l'étude titrée « La forêt de Fontainebleau pendant le brouillard, impression », représentée avec

240 Henri MEILHAC, Ludovic HALÉVY, *La cigale, comédie en trois actes*, op. cit., p. 113.

241 Un monsieur de l'orchestre, « La Soirée Théâtrale. *La Cigale* », *Le Figaro*, 7 octobre 1877, p. 3 ; Parisine, « La Soirée parisienne », *Le Gaulois*, 8 octobre 1877, p. 3.

242 François OSWALD, « Bruits de coulisses », *Le Gaulois*, 9 décembre 1877, p. 4.

243 N. s., « Nouvelles des théâtres », *Le Moniteur universel*, 8 octobre 1877, p. 3.

244 Tabarin, « Les soirées parisiennes. *La Cigale* », *L'Événement*, 8 octobre 1877, p. 3 ; Frédéric BÉJART, « Courrier des théâtres », *Le Petit Parisien*, 28 décembre 1877, p. 4.

245 « Paroles », *Le Bulletin de la vie artistique*, juin 1925, p. 118.

246 Rivière ne mentionne pas cette collaboration dans ses souvenirs.

un grand couteau au premier plan sur fond gris²⁴⁷, et le tableau à « deux fins » – « ce que les intentionnistes ont de plus nouveau » –, qui se compose seulement de bandes de couleurs, figurant d'un côté la mer, de l'autre le désert²⁴⁸. Sur un ton parfois grivois, Meilhac et Halévy se moquent autant des peintres en général que des impressionnistes en particulier. Marignan est présenté comme un paysagiste distrait et fantaisiste, qui achève ses tableaux en dix minutes et « a bien fait de posséder un père qui lui a gagné une jolie fortune dans le caoutchouc²⁴⁹ ».

Quel a été le rôle exercé par Degas ? S'il n'est pas certain qu'il ait peint des pastiches d'œuvres accrochées aux murs, il a en revanche œuvré pour un élément de la mise en scène, comme le confirment deux dessins dans l'un de ses carnets et deux lettres, l'une adressée à Léontine De Nittis²⁵⁰, l'autre à Ludovic Halévy dans laquelle il s'est proposé de couvrir « d'une belle mousse de blanchisseuse les bras de Mlle Baumaine²⁵¹ ». Paul de Saint-Victor évoque ainsi cette scène de l'acte III : « Une petite blanchisseuse en camisole, penchée sur un baquet d'eau de savon, pose, le battoir en main, au milieu de ces horreurs rutilantes. C'est [...] le Réalisme peint par lui-même²⁵² ». L'actrice Juliette Baumaine joue le rôle de ce modèle posant en blanchisseuse, les bras couverts de mousse de savon, face à Marignan et à son compagnon Michu qui peignent devant leurs chevalets. Peu auparavant, Michu a installé un baquet d'eau sur une estrade et a étendu du linge sur des cordes (fig. 105). Comme l'explique un critique, les tableaux posés sur les chevalets représentant la blanchisseuse ont été préparés à l'avance, mais couverts d'une « couche de blanc ». Au fur et à mesure que les peintres enlevaient le blanc avec leur pinceau, le sujet apparaissait²⁵³. Et c'est Degas qui s'est chargé de la fabrication de ce décor de théâtre en peignant les toiles au préalable²⁵⁴. Il y déploie ainsi son goût pour le jeu comme pour la parodie et la dérision sous une autre forme²⁵⁵.

247 Henri MEILHAC, Ludovic HALÉVY, *La cigale, comédie en trois actes*, op. cit., p. 5-6.

248 *Ibid.*, p. 132.

249 *Ibid.*, p. 7.

250 Lettre d'E. Degas à Mme Giuseppe De Nittis, [Paris], 6 octobre [1877], dans *Corres. DE-GAS*, Reff éd. 2020-1, p. 230.

251 Lettre d'E. Degas à L. Halévy, Menil-Hubert-en-Exmes, [début septembre 1877], *ibid.*, p. 227.

252 Paul de SAINT-VICTOR, « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 17 octobre 1877, p. 2.

253 Un Monsieur de l'orchestre, « La Soirée Théâtrale. La Cigale », *Le Figaro*, 7 octobre 1877, p. 3.

254 « il y a ceci d'avéré, c'est que les deux tableaux à truc que MM. Dupuis et Germain font semblant de peindre et qu'ils se contentent de laver pour faire paraître les portraits de la blanchisseuse, sont de M. Degaz. » (Parisine, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, 8 octobre 1877, p. 3).

255 Éric DARRAGON, « Degas et le rire. Autour de *La cigale* de Meilhac et Halévy », op. cit., p. 115.



Fig. 105 - Couverture, *La Scène. Revue des succès dramatiques*, première année, n° 5, décembre 1877, p. 1. Paris, BnF.

Degas a-t-il participé à l'écriture du texte? On serait tenté de le croire tant certaines plaisanteries font écho à ce qu'il méprisait : la peinture en plein air et la prétention des étiquettes. En effet, Marignan est dépeint portant un harnachement pittoresque ridicule lorsqu'il part peindre en forêt. Il n'est plus « impressionniste » mais « intentionniste » ou mieux « luministe ». Et face au modèle représentant une blanchisseuse avec son baquet d'eau, devant du linge étendu sur des cordes, on ne peut s'empêcher de penser au *Linge* de Manet²⁵⁶.

Avec sa verve parisienne, sa langue empruntée au boulevard, sa satire à l'emporte-pièce, la comédie de Meilhac et Halévy obtient un succès extraordinaire. Entre réel et fiction, la pièce rejoue la 3^e *exposition de peinture*, sur un mode burlesque et cathartique : après l'effarement ressenti devant les œuvres réelles, leur mise en scène pastichée dans un décor de théâtre les dédramatise et les édulcore. En regard des toiles parodiées, les vrais tableaux paraissent moins extravagants et, pour reprendre la formule de Sarah Brun, la satire se fait le cheval de Troie d'une apologie du peintre impressionniste²⁵⁷. Les œuvres paraissent d'autant moins choquantes que Marignan est présenté comme faisant « partie des *luministes* ou *intentionnistes*, école nouvelle qui laisse les impressionnistes loin derrière elle et les traite presque avec autant de dédain que les classiques mêmes²⁵⁸ ». Des critiques qui s'étaient montrés hostiles à l'exposition, tel Jules Guillemot²⁵⁹, expriment alors leur enthousiasme pour cette comédie qui égaye le public. Dans une sorte de renversement, l'impressionnisme fait moins peur et entre fictionnellement dans les décors bourgeois.

La pièce est d'ailleurs bien accueillie par les artistes et leurs partisans : Rivière rapportera qu'avec Renoir, ils prirent « plaisir, comme tout le monde » à la voir

256 Un dialogue semble également porter la marque de Degas. Lorsque Marignan découvre la Cigale, il s'écrie : « Très-moderne... le nez surtout...as-tu étudié le nez?... » et il ajoute : « À la bonne heure, il n'est pas grec celui-là, il n'est pas vieux jeu » (Henri MEILHAC, Ludovic HALÉVY, *La cigale, comédie en trois actes*, op. cit., p. 16). Theodore Reff note que ce dialogue fait écho à la lettre insérée par Duranty dans *La Nouvelle Peinture*, lettre souvent attribuée à Degas (Theodore REFF, « Degas and the Literature of His Time II », op. cit., p. 681).

257 Sarah BRUN, « Le peintre impressionniste sur scène : Marignan dans *La Cigale* de Meilhac et Halévy (1877) et Alaric Gigonnet dans *Les Impressionnistes* de Grangé et Bernard (1878) », dans Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 199.

258 Jules GUILLEMOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Nation*, 19 avril 1877, p. 3.

259 *Ibid.*; « Théâtres », *Le Soleil*, 9 octobre 1877, p. 6.

jouer et que « personne n'en pouvait être sérieusement blessé²⁶⁰ ». Zola insiste aussi sur l'effet positif de la comédie :

« J'éprouve, je l'avoue, une grande tendresse pour les peintres impressionnistes. Aussi suis-je très reconnaissant à MM. Meilhac et Halévy de les avoir plaisantés pendant tout un acte. Maintenant, voilà la jeune école plus connue encore qu'elle ne l'était et il ne lui reste qu'à faire œuvre de virilité. Je veux croire qu'au fond MM. Meilhac et Halévy sont pleins d'affection pour ces artistes novateurs, qui cherchent à peu près en peinture ce qu'eux-mêmes cherchent au théâtre, la vie moderne, le côté intense et incisif des choses, les aspects multiples du grand Paris. Même si l'on discute leur façon de réaliser, il faut accorder aux impressionnistes le mérite d'avoir découvert le sens dans lequel notre peinture nationale va opérer un renouvellement²⁶¹. »

Si la peinture impressionniste se vend mal, elle fait rire et son évocation rapporte gros : en cent représentations, les recettes réalisées par *La Cigale* s'élèvent à 402 577 francs²⁶². Pour fêter l'événement, le directeur du Théâtre des Variétés organise en janvier 1878 un dîner fastueux d'une centaine de couverts, relaté par la presse. On y apprend que Detaille et Jourdain ne sont pas venus, mais que Duez, Poirson, Béraud et Degas étaient présents²⁶³.

Parallèlement à ce succès parisien, une version anglaise de la pièce est montée à Londres à partir de décembre 1877²⁶⁴. Un an plus tard, Eugène Grangé et Victor Bernard exploitent ce filon en donnant au Théâtre des Nouveautés une nouvelle comédie-vaudeville titrée *Les Impressionnistes*²⁶⁵. En un acte, le spectateur suit les aventures de deux peintres qui tentent vainement de séduire à Barbizon une jeune femme mariée. Les auteurs jouent tant sur le personnage de l'artiste tourné en dérision que sur le verbe « impressionner », après avoir cependant évacué toute toile de la pièce. Et comme dans *La Cigale*, les peintres, moqués pour leur naïveté et leur esprit de système, suscitent l'empathie.

260 RIVIÈRE 1921, p. 154-156.

261 Émile ZOLA, « Revue dramatique et littéraire », *Le Bien public*, 15 octobre 1877, p. 1.

262 Jules PRÉVEL, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 15 janvier 1878, p. 3.

263 Parisine, « La Soirée parisienne », *Le Gaulois*, 15 janvier 1878, p. 4. Atteindre cent représentations est alors une première dans l'histoire du Théâtre des Variétés.

264 J. HOLLINGSHEAD, *The Grasshopper, A Drama in Three Acts, Adapted from La Cigale by MM. Meilhac and Halévy*, Londres, 1877. La première représentation a lieu le 10 décembre 1877 au Gaiety Theatre.

265 Eugène GRANGÉ, VICTOR BERNARD, *Les Impressionnistes*, Paris, L. Michaud, 1879.

Par ces comédies, les impressionnistes acquièrent le statut de personnages archétypaux. En suscitant le rire, ces pièces démontrent aussi que ces artistes ne représentent pas un danger et elles leur donnent l'apparence de bourgeois fantaisistes²⁶⁶. En outre, la collaboration de divers peintres au décor de *La Cigale* témoigne d'une forme de solidarité au sein de la communauté artistique et du fait qu'ils ont saisi les vertus du rire²⁶⁷. Elle génère donc une production comique qui contribue à normaliser les œuvres des impressionnistes, en dépit de l'échec commercial de la 3^e *exposition de peinture*.

Reconnaissance et diffusion de la peinture impressionniste

Dans les années 1877-1878, les artistes jouissent désormais d'une notoriété extraordinaire et certains d'entre eux, tels Degas et Renoir, parviennent à créer un marché élitare parallèle. Dans *Les conditions du succès*, Alan Bowness a schématisé les étapes de cette reconnaissance par des cercles concentriques, qui correspondent successivement à celles des pairs, des critiques, de la clientèle des marchands et des collectionneurs et, enfin, à celle du grand public²⁶⁸.

Comme le déclarera Walter Sickert, la « réputation d'un peintre n'est faite ni par les critiques, ni par le public, mais par les autres peintres²⁶⁹ ». Ces derniers sont effectivement les plus prompts à adhérer à cet art nouveau. Pour décrire cette dynamique, il convient de rappeler le schéma de Joseph Schumpeter sur le processus d'innovation en trois étapes, résumé par Norbert Alter : dans un premier temps, des individus « marginaux » par rapport aux logiques du circuit économique classique élaborent des combinaisons à risque; dans un second temps, lorsque ces pratiques représentent des possibilités de profit, des suiveurs reproduisent et aménagent les inventions, créent des « grappes » d'innovations secondaires, cette diffusion ne procédant jamais purement par imitation; dans un dernier temps, de nouvelles règles du jeu économique stabilisent l'innovation²⁷⁰.

266 Sarah BRUN, « Le peintre impressionniste sur scène : Marignan dans *La Cigale* de Meilhac et Halévy (1877) et Alaric Gigonnet dans *Les Impressionnistes* de Grangé et Bernard (1878) », *op. cit.*, p. 198.

267 Un chroniqueur écrit : « c'est à croire que tous ces artistes se sont pastichés eux-mêmes pour aider au succès du dernier acte de la pièce » (Parisine, « La soirée parisienne », *Le Gaulois*, 8 octobre 1877, p. 3).

268 Alan BOWNESS, *Les conditions du succès. Comment l'artiste moderne devient-il célèbre?*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris, Éditions Allia, 2011, p. 12-13.

269 Walter SICKERT, « Degas », *op. cit.*, p. 35.

270 Norbert ALTER, « L'innovation : un processus collectif ambigu », *op. cit.*, p. 18, 25.

Burty suggère un mouvement similaire lorsqu'il écrit que les œuvres impressionnistes « ne forceront pas de longtemps la porte des expositions officielles. Cependant elles y pénétront comme par infiltration, c'est-à-dire qu'elles ont déjà obligé, dans ces dernières années, les peintres acceptés à user d'une palette plus claire et à élaguer les sites [styles?] maniérés et conventionnels²⁷¹ ». De fait, de nombreux indices correspondent au début de la deuxième étape en 1877. Le témoignage de Félicien Rops est à ce propos significatif, lorsqu'il écrit à l'un de ses amis belges : « Il y aura peut être à espérer beaucoup d'un mouvement de peinture bizarre qui commence maintenant sous le nom d'École des Impressionnistes & a pour caractéristique une peinture claire dans le genre de celle qu'on fait beaucoup maintenant en Belgique mais plus heurtée plus enlevée. C'est plein de choses grotesques mais il y a là trois bonshommes Caillebotte & Degas & Monet – (pas Manet) qui sont d'une jolie force & très artistes²⁷² ». En août 1877, Rops envisage des sujets analogues à ceux de Degas et annonce avoir commencé une « Buveuse d'absinthe » et un « Café Concert d'Été », dans un « effet de lumière de jour » et un style non fini²⁷³. Si les littérateurs voient avant tout les sujets, les artistes observent quant à eux la créativité débridée de leurs pairs. Louis Gonse signale par exemple que des peintres suivent Degas dans la voie du pastel²⁷⁴. Certains thèmes deviennent également à la mode : en 1877, Gervex peint une *Scène de café* (fig. 106), rapidement vendue, semble-t-il²⁷⁵, tout comme Ernest Duez un an plus tard²⁷⁶. Si le premier n'imité pas strictement Degas, il s'en inspire fortement : les piliers qui coupent la toile, les chaises au premier plan, l'étude des physionomies, les verres placés sur la table de marbre portent la marque d'un regard appuyé sur *Femme devant un café, le soir* et *Dans un Café*, que Gervex a pu voir dans l'atelier de Degas. L'atmosphère joyeuse rappelle également *Bal du moulin de la Galette* de Renoir et certains effets de fumée évoquent les gares Saint-Lazare de Monet. Degas se lie également d'amitié

271 Ph. B. [Philippe BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.

272 Lettre de Félicien Rops à Armand Dandoy, [Paris, 1877?], Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.

273 Lettre de Félicien Rops à Maurice Bonvoisin, [Paris], 7 août 1877, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

274 Louis GONSE, « Les aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} août 1877, p. 162.

275 Jean-Christophe Gourvennec a supposé que la toile a été vendue, sitôt achevée, sans même avoir été exposée publiquement (Jean-Christophe GOURVENNEC, *Henri Gervex 1852-1929, op. cit.*, p. 103).

276 Ernest Duez, *Au restaurant Le Doyen*, collection privée.

à cette époque avec une jeune peintre américaine, Mary Cassatt, qui s'inspirera largement de son art, tout en créant son style propre.



Fig. 106 - Henri Gervex, *Scène de café*, 1877, huile sur toile, 121,9 × 164,5 cm, Detroit Institute of Art, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation Fund.

Au Salon même, la diffusion de la peinture impressionniste apparaît nettement. Frédéric Chevalier s'en fait l'écho dans une longue étude parue dans *L'Artiste*²⁷⁷. Zola fait le même constat lorsqu'il remarque que le Salon est plein « de jeunes gens malins qui copient les impressionnistes en les édulcorant, pour la plus grande jouissance des bourgeois²⁷⁸ ». Contre les élèves pasticheurs de l'École des Beaux-Arts et les médaillés du Salon, de nombreux critiques privilégient désormais une peinture de la vie moderne, claire et moins finie, et Burty déclare en 1878 : « il demeure incontestable que ce groupe militant a eu sur les ateliers actuels une influence qui se traduit par un effort visible vers des sensations de nature plus soigneusement recueillies et sur un mode de peinture moins artificiel et surtout plus attentif à la lumière qui constitue le plein air²⁷⁹ ». Les

²⁷⁷ Frédéric CHEVALIER, « L'Impressionnisme au Salon », *L'Artiste*, juillet 1877, p. 32-39.

²⁷⁸ Émile ZOLA, « Revue dramatique et littéraire », *Le Bien public*, 15 octobre 1877, p. 1.

²⁷⁹ Ph. B. [Philippe BURTY], « Salon de 1878. II », *La République française*, 21 juin 1878, p. 2-3.

approches demeurent toujours marquées par un positionnement idéologique, ainsi qu'en atteste le compte rendu du Salon de 1877 rédigé par le critique légitimiste Simon Boubée. Ce dernier déplore le fait que « l'impressionnisme » puisse « avoir considérablement sévi à l'exposition », tendance dangereuse qu'il associe à « l'extrême gauche de l'art²⁸⁰ ». La presse conservatrice ne pouvait en effet qu'être hostile à cette peinture trop matérialiste, dépourvue d'idéal, qui apparaît comme une métaphore de l'avancée républicaine et d'une bourgeoisie tout acquise à sa cause. En 1878, l'entrisme de cet art nouveau est tel que même les organisateurs du Salon se voient menacés à la suite d'une pétition de peintres demandant que le suffrage universel soit appliqué à la nomination du jury : si cette réforme aboutit, écrit un chroniqueur du *Constitutionnel*, il faut craindre qu'elle mette « sur le pavois toute la tribu des impressionnistes²⁸¹ ».

Rares sont cependant les critiques qui présagent l'influence de cette peinture en 1877, alors qu'un an plus tôt, nombre d'entre eux la voyaient comme un art d'avenir. Pour Paul Sébillot, le groupe est désormais « un élément avec lequel il faut compter » mais il ne croit pas que cette école transformera l'art, si ce n'est en tant que « mouvement décoratif²⁸² ». Charles Bigot est plus catégorique : il voit l'impressionniste se fourvoyer dans « une impasse qui ne mène à rien », n'ayant travaillé « qu'à outrer ses défauts » et à « viser de plus en plus au scandale²⁸³ ». Hippolyte Babou considère que l'école des Batignolles « a dit son dernier mot dans la troisième et dernière exposition des Impressionnistes²⁸⁴ ». Plus généralement, les autres critiques n'évoquent pas en avril 1877 l'avenir de la nouvelle école, qu'ils ont en quelque sorte dissociée de l'histoire de la peinture française. Toutefois, grâce à cet impressionnisme édulcoré, exposé au Salon, et à ce rire qui crée la familiarité et une vague connivence, les chroniqueurs et le public s'accoutument progressivement à cette peinture claire et coloriste.

Les amateurs constituent quant à eux le socle le plus solide sur lequel s'appuie le succès progressif des impressionnistes. Dès avril 1877, Burty insiste sur ce point : « Ces œuvres accusent un parti pris trop absolu pour que de

280 S. B. [BOUBÉE], « Salon de 1877. Premier coup d'œil », *La Gazette de France*, 3 mai 1877, p. 1, cité dans Oriane Marre, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, op. cit., p. 42.

281 N. s., « Les peintres et le jury », *Le Constitutionnel*, 2 avril 1878, p. 2.

282 Paul SÉBILLOT, « Exposition des impressionnistes », *Le Bien public*, 7 avril 1877, p. 2.

283 Charles BIGOT, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1046.

284 Hippolyte BABOU, « Propos de peinture. La fin des impressionnistes », *La Vie littéraire*, 17 mai 1877, p. 1.

longtemps encore elles soient acceptées du gros du public. Cependant elles ont leurs clients, et ce ne sont point les premiers venus²⁸⁵ ». Pour défendre les impressionnistes, Duret invoque en 1878 le même genre d'argument : cette peinture « s'achète » et elle a des partisans. Il écrit : « Il y a d'abord des critiques tels que Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty qui n'ont jamais passé dans le monde des arts pour de mauvais juges, puis des littérateurs comme Alphonse Daudet, d'Hervilly, Zola; enfin des collectionneurs. [...] Des hommes qui ont autrefois fait leurs preuves de goût en réunissant des Delacroix, des Corot, des Courbet se forment aujourd'hui des collections d'impressionnistes dont ils se délectent²⁸⁶ ». Duret cite le comte Armand Doria, Étienne Baudry, Georges de Bellio, Georges Charpentier, Victor Chocquet, Charles Deudon, Jean Dollfus, Jean-Baptiste Faure, Eugène Murer (Hyacinthe-Eugène Meunier) et Constantin de Rasty. À son propre nom²⁸⁷ Duret aurait pu ajouter ceux d'Albert et Henri Hecht, de Charles Haviland et d'Henri Rouart. Il faut souligner dans cette liste l'absence des marchands. En effet, à cette époque, la reconnaissance ne vient pas du marché mais d'une constellation de personnalités qui, passant outre la réputation sulfureuse des peintres, parient sur leur avenir. Cette alliance avec un ensemble hétérogène d'amateurs leur permet d'exister sur la scène artistique et de créer un nouveau marché. Quant au public, il finance les expositions grâce aux entrées payantes. On pourrait donc qualifier ce système de « collectionneurs-public ».

S'agit-il pour autant d'un écosystème, au sens où chaque artiste contribue à une création de valeur qui bénéficie à tous les autres? En d'autres termes, la dimension collective de l'exposition a-t-elle permis de mettre en commun un réseau de collectionneurs susceptible de profiter à chaque artiste? Pour répondre à cette question, il faut examiner le cas de Degas et souligner qu'il ne fait pas tout à fait appel aux mêmes réseaux collectionnistes. Il vend à des prix plus élevés que les autres peintres et les prêteurs de ses œuvres ne s'appellent pas Victor Chocquet ou Hyacinthe-Eugène Meunier (Eugène Murer) mais Henri Hecht, Charles Haviland ou Henri Rouart. Ce sont en somme des personnalités qui jouissent de moyens financiers importants et qui renvoient à d'autres réseaux. Directeur d'une manufacture de porcelaine à Limoges, Haviland est par exemple

285 Ph. B. [Philippe BURTY], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.

286 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, avec un dessin de Renoir, Paris, H. Heymann & J. Perois, 1878, p. 8-9.

287 Lors de la 3^e exposition de peinture, Duret prête deux œuvres de Monet et une de Sisley.

lié à Félix Bracquemond, qui travaille pour lui en tant que directeur artistique, et à Burty, dont il a épousé la fille en 1877. De même, Louisine Waldron-Elder, une jeune Américaine conseillée par Mary Cassatt, acquiert la *Répétition de ballet*, qu'elle prête à l'exposition de la Société des aquarellistes américains à New York en février 1878²⁸⁸. Ce premier achat ouvre à Degas les portes du marché américain et celles d'une richissime clientèle. Par ailleurs, l'artiste est le premier à voir l'un de ses tableaux entrer dans une collection publique, lorsqu'il vend *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* (fig. 39) au musée de Pau pour 2 000 francs, à la suite de sa présentation à l'exposition de la Société des Amis des Arts de la ville en janvier 1878. Il faut toutefois relativiser l'importance de cet achat flatteur : Degas en demandait 5 000 francs et l'œuvre est acquise sur la base de son sujet²⁸⁹. Il ne s'appuie cependant pas exclusivement sur des amateurs d'art qui apprécient ses œuvres puisqu'il tente également d'écouler ses « articles » auprès de marchands tels qu'Hector Brame²⁹⁰.

La situation des autres artistes est plus contrastée et les portraitistes connaissent un sort plus enviable que les paysagistes. Renoir peut s'appuyer sur un réseau de commanditaires. Monet, Pissarro et Sisley rencontrent de grandes difficultés et sont désormais à la merci de collectionneurs comme Meunier (Murer) ou de Bellio, qui paient leurs œuvres à des prix parfois inférieurs à 200 francs²⁹¹. Caillebotte continue quant à lui à soutenir ses amis en étoffant sa collection.

La marginalisation de Degas et de Manet par Duret

En 1877, alors que la critique n'est pas parvenue à définir clairement la peinture « impressionniste », aucun essai n'avait encore développé une analyse de l'avènement de cet art coloriste et sensitif qui avait suscité une critique émotionnelle et qui avait valu au groupe d'exposants une forte notoriété. Théodore Duret,

288 E. Degas, *Répétition de ballet*, pastel et gouache sur monotype, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Cf. J. S. Boggs, H. Loyrette, M. Pantazzi, G. Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas*, *op. cit.*, p. 217, 258.

289 Marc LE CŒUR, « Le Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 à 1879 », *op. cit.*, p. 62; Philippe ARTIÈRES, *Le Bureau de coton de Degas*, *op. cit.*, p. 53.

290 Lettre d'E. Degas à un destinataire inconnu [Henri ou Alexis Rouart?], [Paris, 1877-1878], dans *Corres. DEGAS*, Reff éd. 2020-1, p. 233.

291 Sur les collectionneurs de Monet, cf. Félicie FAIZAND DE MAUPEOU, *Claude Monet et l'exposition : une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, *op. cit.*, p. 119-122.

qui n'avait pas commenté les deux premières expositions indépendantes, se charge de combler ce manque et de rédiger un essai en 1878. Il aborde le sujet dans une tout autre approche que Duranty et Mallarmé, qui, deux ans plus tôt, avaient appréhendé Manet et les impressionnistes comme un groupe d'artistes unis par des ambitions communes.

Plus encore qu'en 1874, la réception de la 3^e *exposition de peinture* déstabilise la configuration hiérarchique qui avait érigé Manet en chef de file de la peinture réaliste et/ou impressionniste. Lors de cette exposition, le peintre de *Nana* est en effet perçu comme plus dépassé que jamais. Il « a perdu son crédit près de ces intransigeants de l'étude et du travail; il serre davantage ses contours, cherche à harmoniser davantage son plan et ses tons [...]; il est maintenant dédaigné par ces radicaux et considéré comme un lâcheur et un opportuniste²⁹² », affirme Charles Albert d'Arnoux. Il « est advenu à M. Manet, révolutionnaire dans l'art, ce qui arrive à tous les révolutionnaires dans tous les genres : il a trouvé plus hardi que lui²⁹³ », renchérit un chroniqueur de *La Semaine des familles*. Et, contrairement aux « intransigeants », Manet est considéré comme un peintre qui transige avec le Salon²⁹⁴. Amédée de Noé résume sa situation dans une caricature largement diffusée, portant une légende lapidaire : « M. Manet insulté par un impressionniste. – Eh! va donc, Raphaël! » (fig. 107).

Par ailleurs, le peintre peine à exposer ses œuvres : le jury du Salon de 1877 accepte le seul portrait de Faure, refusant *Nana* (fig. 59). Là encore, la polémique suscitée par *L'Assommoir* a pu jouer un rôle car la cocotte aguicheuse de Manet est dans la fiction la fille de Gervaise et, comme le suppose Fantin-Latour, le « sujet a dû le faire refuser²⁹⁵ ». Dès lors, le peintre se résout à exposer l'œuvre à la vitrine d'Alphonse Giroud, qui tient un magasin de « bimbeloterie, tableaux, éventails ». Tout occupé à sa défense de Zola, Huysmans privilégie la couverture de cet événement à un compte rendu de la 3^e *exposition de peinture* et consacre à *Nana* un article entier dans *L'Artiste* de Bruxelles, relatant la réaction du public :

292 Bertall [Charles Albert d'ARNOUX], « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2.

293 Argus [M. L. DIGUET], « Chronique », *La Semaine des familles*, 21 avril 1877, p. 47.

294 Baron Schop [attribué à Théodore de BANVILLE], « La Semaine parisienne. Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier - Taches et couleurs - Le Brouillard lumineux - Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.

295 Lettre de H. Fantin-Latour à O. Scholderer, [Paris], 14 avril 1877, dans Corres. FANTIN-LATOUR, SCHOLDERER, ARNOUX éd. 2014.

« Inutile d'ajouter que, matin et soir, l'on s'entasse devant cette toile et qu'elle soulève des cris indignés et les rires d'une foule abêtie par la contemplation des stores que les Cabanel, Bouguereau, Toulmouche et autres croient nécessaire de barbouiller et d'exposer sur la cimaise au printemps de chaque année²⁹⁶. »



Fig. 107 - Cham [Amédée de Noé], « M. Manet insulté par un impressionniste », *Le Charivari*, 29 avril 1877 [p. 3]. Paris, BnF.

Manet ne séduit cependant pas Huysmans outre mesure²⁹⁷. Reprenant l'approche de Zola, le jeune écrivain reconnaît dans ce nouveau tableau « de singulières défaillances », tout en valorisant son sujet naturaliste : « j'y vois aussi ce qu'aucun des peintres non impressionnistes n'a encore su faire : la fille²⁹⁸ ! » Dans les aléas d'une réception marquée tant par la littérature que par les clivages

²⁹⁶ J.-K. HUYSMANS, « La Nana de Manet », *L'Artiste* (Bruxelles), 13 mai 1877, p. 148-149.

²⁹⁷ Jean-Paul BOUILLON, « Huysmans et Manet », dans J.-K. Huysmans. *Une esthétique de la décadence*, actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5-6-7 novembre 1984, organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 167-181.

²⁹⁸ J.-K. HUYSMANS, « La Nana de Manet », *op. cit.*

politiques, la *Nana* de Manet est également commentée de manière élogieuse dans *La Lanterne*, l'organe des républicains intransigeants, pour son caractère quelque peu scabreux qui s'oppose à l'art promu par le jury du Salon²⁹⁹.



Fig. 108 - Édouard Manet, *Coin de café-concert*, [1878-1879], huile sur toile, 97,1 × 77,5 cm, Londres, National Gallery.

299 N. s., « Echos », *La Lanterne*, 3 mai 1877, p. 3, cité dans Oriane MARRE, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, op. cit., p. 111.

N'exposant que le portrait de Faure (**fig. 60**) au Salon de 1877, Manet y connaît une réception déplorable. Plus généralement, l'année 1877 marque une césure pour ce dernier, de même que pour Degas. Tant par goût que par esprit de provocation, tous deux orientent alors leurs recherches vers des thèmes naturalistes, en quête d'un réalisme modernisé et toujours esthétisé. Stimulé par l'art de Degas et loin du pleinairisme, Manet peint *La Prune*³⁰⁰ puis se lance dans une suite sur les cafés-concerts. L'une de ses œuvres (**fig. 108**) atteste du dialogue entre les deux hommes : dans une sorte d'hommage à Degas, Manet a esquissé une danseuse sur scène et un musicien à la contrebasse dans une composition qui n'est pas sans rappeler celles de son ami. Toutefois, le média de Manet demeure le grand format alors que Degas se cantonne à des pastels sur monotype, de petites dimensions.

Théodore Duret prend acte de cette évolution. En juin 1878, il publie une brochure titrée *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, rédigeant ainsi le texte qui avait fait défaut en 1877. Après la désastreuse réception de la 3^e exposition, il se fixe pour but d'expliquer « les raisons » de son goût pour cette peinture³⁰¹. Mais ce n'est pas là son seul objectif : sur la base de critères esthétiques, il retient pour la première fois cinq artistes identifiés comme impressionnistes et définit, de ce fait, leur conception commune de l'art. L'approche de Duret est originale à maints égards, même si elle peut paraître conventionnelle sur le plan de sa structuration. À ses yeux, l'art des « Impressionnistes » procède d'abord d'une « évolution régulière de l'école moderne française » et ces artistes « descendent des peintres naturalistes ». Ils ont ainsi pour « pères Corot, Courbet et Manet », associés à la peinture claire, simplifiée et spontanée, ainsi qu'à l'étude du plein air³⁰². Aux yeux de Duret, ils se distinguent par leur inspiration puisée dans l'art japonais. Alors que Duranty avait peu mobilisé cette source pour la « nouvelle peinture³⁰³ » et que Mallarmé avait au contraire insisté sur son apport dans le domaine de la perspective, Duret met l'accent de manière inédite sur cette empreinte orientale. C'est au nom d'une vision vraie, d'une peinture qui ne ment pas, qu'il justifie le regard appuyé sur les albums japonais, seuls à receler les couleurs crues et intenses

300 Éric DARRAGON, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie*, op. cit., p. 293.

301 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, op. cit., p. 8.

302 *Ibid.*, p. 12.

303 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, op. cit., p. 20-21.

qui reproduisent certains effets de la nature³⁰⁴. Son analyse est quelque peu contestable car, dans leur méconnaissance des jeux d'ombre et de lumière, les créateurs de l'estampe *ukiyo-e* n'ont pas rendu les effets d'atmosphère de la même manière que les peintres. Toutefois, en 1877, ce sont les couleurs très vives des palettes impressionnistes qui ont jeté le trouble dans l'esprit de nombreux visiteurs et ce coloris inédit ne semble avoir eu de précédent que chez les Japonais.

Contrairement à Burty ou à Bigot, Duret n'inscrit pas ces peintres novateurs dans une généalogie qui remonterait à Delacroix. Au contraire, il s'emploie à prouver que la couleur impressionniste est naturaliste en ce qui concerne la « sensation ». Denys Riout a d'ailleurs montré qu'il ne remettait pas en cause la validité de la triade Artiste/Nature/Œuvre mais qu'il valorisait davantage l'œuvre, saisie dans son autonomie³⁰⁵. Il y a néanmoins plus qu'une évolution vers le formalisme chez Duret, qui aborde la peinture impressionniste comme un média, en ce sens qu'elle « transmet », « communique » des « sensations » et des « impressions ». Récurrents dans son propos, ces mots esquissent un système critique qui explicite un art de la présence. C'est ainsi que s'explique son insistance sur les effets produits par cette peinture du point de vue tant des transmetteurs (les artistes) que des récepteurs (le public et la critique). Cette approche est néanmoins encore hésitante : elle oscille entre une exigence de ressemblance avec le modèle naturel et l'invocation de la personnalité de l'artiste qui sent et interprète son motif³⁰⁶. De manière plus générale, Duret contribue à promouvoir un régime d'historicité ancré dans le présent car, à ses yeux, « l'art ne doit point s'isoler de la vie³⁰⁷ ». C'est pourquoi il considère les œuvres issues du pseudo « grand art » comme de « purs pastiches » dans la mesure où elles obéissent à des procédés conventionnels, à des hiérarchies et à des références ancrées dans le passé.

Par ailleurs, à rebours d'une structuration inspirée par la hiérarchie des genres, Duret débute ses évocations monographiques par les paysagistes (Monet, Sisley, Pissarro) et non par les peintres de figures (Renoir et Berthe Morisot). Il accorde donc la primauté non pas à la question des sujets, mais au style et à ses

304 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, op. cit., p. 15.

305 Denys RIOUT, « Théodore Duret, gentleman de la critique (1838-1927) », dans Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*, Paris, ENSBA, 1998, p. 16.

306 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, op. cit., p. 16, 21.

307 *Ibid.*, p. 25.

effets. À l'instar de Mallarmé, Duret met l'accent sur les éléments interprétés par l'artiste (l'eau, la lumière, les couleurs, l'espace, l'atmosphère, les traits d'un visage) mais, contrairement au poète, il occulte ce qui relève de la société, de la politique ou de la morale. La vérité se trouve donc à une place médiane, entre le motif et sa traduction émotionnelle par le peintre, et dans l'intégration du spectateur à travers la transmission d'impressions susceptibles d'être partagées.

Quel est le sort réservé à Degas dans une telle approche? Duret répond à cette question dans sa postface :

« Les cinq peintres dont nous venons de parler ont développé une originalité suffisante et trouvé quelque chose d'assez frappant pour qu'on ait eu besoin de les désigner par une appellation commune et nouvelle : ils forment le groupe primordial des impressionnistes. Nous bornerons donc à eux notre étude, et nous ne nous étendrons point sur quelques artistes de grand talent qui, sans être impressionnistes, ont exposé avec eux : MM. Cals et Rouart, qui sont des naturalistes purs restés en dehors de l'influence du Japon ; M. Degas, qui se distingue par la précision et la science du dessin. Nous ne faisons aussi que mentionner le nom des peintres qui se rattachent le plus près aux premiers impressionnistes ou sont leurs élèves : MM. Caillebotte, Cézanne, Corday [sic], Guillaumin, Lamy, Piette. Ces artistes sont relativement des nouveaux venus, ils n'ont encore pu donner toute leur mesure, et ce n'est que plus tard qu'on pourra formuler un jugement définitif sur leur œuvre³⁰⁸. »

Très clairement, et loin de la « nouvelle peinture » de Duranty, Duret dissocie donc les impressionnistes du groupe mouvant d'artistes qui ont participé aux expositions indépendantes et, selon lui, leur esthétique n'est pas fondée sur le dessin. Figures dominantes en 1876, Manet et Degas sont désormais perçus comme des artistes isolés, à qui Duret attribue respectivement les titres de « maître » et de dessinateur hors pair.

Pour comprendre l'approche de l'écrivain, il faut revenir sur son parcours. Fils d'un notaire de Saintes, cohéritier de la maison familiale de cognac, Duret jouissait d'une fortune personnelle qui lui permettait de s'adonner librement à son goût pour l'art. Dans les années 1860, il se présenta sans succès contre les bonapartistes aux élections législatives de sa région et s'engagea fermement dans les rangs républicains. Épouvanté par l'horreur des massacres de la Commune, désirant fuir Paris, il entreprit un voyage autour du monde avec son ami Henri

308 *Ibid.*, p. 31-32.

Cernuschi, et séjourna longtemps en Chine et au Japon. À son retour à Paris en 1872, il se lia plus étroitement avec Monet, Pissarro, Renoir ou Degas, tout en renforçant son amitié plus ancienne pour Manet. Ayant foi dans le progrès tant politique qu'artistique, dans l'originalité et dans les valeurs intrinsèques de la peinture, Duret oriente sa grille d'analyse de l'impressionnisme vers un présentisme et une catégorisation significative d'une rupture. Degas n'entre donc pas dans son système critique, comme il l'écrira de nouveau en 1906 :

« Degas n'a de commun avec les Impressionnistes que le coloris, qu'il leur doit pour une part. Autrement il n'a pas pratiqué systématiquement comme eux la peinture en plein air, qui leur reste propre, sa technique est d'un autre ordre. Il a son point de départ dans la tradition classique, il est avant tout un dessinateur. Ses ancêtres sont Poussin et Ingres. [...] Il est d'une génération un peu antérieure à celle des Impressionnistes, de celle de Manet, de Whistler et de Fantin-Latour. [...] sauf Pissarro³⁰⁹. »

Ce défenseur de Whistler n'a pas de considération pour le sujet et le dessin, filtre sans doute trop intellectuel entre l'artiste et le modèle naturel, qui va à l'encontre d'une expression spontanée de la sensation. Dans les années 1877-1878, Degas se retrouve donc en porte-à-faux entre une esthétique impressionniste mieux définie, qui ne correspond pas à sa conception de l'art, et son attachement à l'idéal des expositions indépendantes, dont le caractère collectif et homogénéisant fait écran à la réception de ses recherches à la fois formelles et réalistes.

Érigé au rang de « maître », Manet se trouve dans une position tout aussi ambivalente. Dans sa brève évocation de la brochure de Duret, Burty écrit ironiquement en 1878 : « Par une singulière vicissitude des choses ici-bas, M. Manet – dont le célèbre tableau, *Le Bon Bock*, a atteint 10 000 francs le mois dernier à la vente de la collection du chanteur et amateur Faure – M. Manet est devenu un classiciste. Peut-être sera-t-il un jour membre de l'Institut. Pourquoi pas³¹⁰? » Après la mort de Courbet en décembre 1877, il semble incarner un temps révolu et, loin de l'artiste influent et chef de file de Mallarmé, il est relégué par Duret aux origines de l'impressionnisme.

309 Théodore DURET, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, op. cit., p. 41-42.

310 « By a singular vicissitude of things here below, M. Manet - whose famous painting, *Le Bon Bock*, fetched 10,000 francs last month at the sale of the collection of the singer and amateur Faure - M. Manet has become a Classicist. Perhaps one day he will be a member of the Institute. Why not? » (Philippe BURTY, « Fine Arts. The Salon », *The Academy*, 8 juin 1878, p. 516).

Quel effet produit la brochure de Duret ? Le miroir grossissant de l'histoire a accordé une grande importance à cette brochure mais force est de constater qu'elle n'a guère plus de répercussions que celle de Duranty lors de sa parution. Ceux qui en rendent compte ne partagent généralement pas son enthousiasme pour les impressionnistes mais reconnaissent la clarté et la pertinence de son analyse. Ils lui accordent surtout crédit du fait de l'influence montante des peintres, qui semblent indiquer un art en accord avec les mœurs de l'époque³¹¹. Peu convaincu, Zola attend toujours, quant à lui, « l'artiste de génie qui réalisera la nouvelle formule³¹² ». Les impressionnistes et les naturalistes n'auront alors parcouru qu'un court chemin ensemble.

La 3^e *exposition de peinture* constitue une nette césure à bien des points de vue. Sur le plan organisationnel, la codirection de Caillebotte et de Renoir modifie de manière substantielle l'économie et l'esprit du projet, placé sous le signe de la dissidence et accompagné d'une stratégie de communication. De plus, l'exposition donne à voir une peinture coloriste, qui ne permet pas de l'insérer dans le modèle réaliste. Outre une réception marquée par un contexte politique très tendu et des analogies avec la littérature naturaliste de Zola, les enjeux basculent du côté de la perception et du cortège d'émotions suscitées par un art éminemment novateur, qui se heurte frontalement aux modèles perceptifs habituels de l'art. Certes, l'exposition a été promue comme celle des « Peintres impressionnistes » et cette bannière oriente les discours vers la notion de sensations, mais les réactions des visiteurs et de la critique permettent de saisir à quel point ils ont été en proie à la stupeur, à la gêne ou à la consternation. En revanche, Degas connaît une réception des plus favorables en raison du caractère plus réaliste de ses œuvres qui heurtent moins les habitudes visuelles du public. Sa ponctuation coloriste n'altère pas la lisibilité de ses œuvres et la dimension caricaturale de son art s'insère dans la culture visuelle de l'époque, tout en limitant la portée des potentialités polémiques de certains de ses sujets. Toutefois, cette singularité fait écran à la particularité de ses recherches plastiques et au dialogue nourri qu'il a instauré avec ses amis

311 Ch. E. [Charles EPHRUSSI], « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 mai 1878, p. 158 ; P. S. [Paul SÉBILLOT], « Bibliographie », *Le Bien public*, 28 juin 1878, p. 3 ; Charles JOURDAN, « Livres nouveaux », *Le Siècle*, 28 juillet 1878, p. 2.

312 Эмиль Золя [Émile ZOLA], « парижскія письма. Французская школа живописи на выставке 1878 года » [« Lettres de Paris. L'École française de peinture à l'exposition de 1878 »], *Вестник Европы* [*Le Messenger de l'Europe*], juillet 1878, p. 371-398, traduit en français dans *Salons*, F. W. J. Hemmings et Robert Niess (éd.), *op. cit.*, p. 199-222.

exposants. Par ailleurs, elle le relègue, de même que Manet, aux marges d'une esthétique impressionniste, définie par Théodore Duret. Sur le plan symbolique, Degas et Manet se retrouvent donc projetés dans un hors champ qui échappe à la catégorisation croissante des nouvelles tendances de l'art, tout en bénéficiant de la reconnaissance des impressionnistes.

En 2020, Emmanuel Alloa plaidait pour le perspectivisme, qu'il concevait comme le seul moyen de préhension sur le réel¹. Il nous invitait à reconsidérer positivement la singularité et à appréhender le monde comme construit subjectivement selon différentes perspectives. C'est dans cette logique que nous avons abordé le parcours de Degas lors des premières expositions dites « impressionnistes », en relisant leur histoire par son seul prisme, tout en l'insérant pleinement dans cette aventure avant tout collective. Il s'agit donc moins de tirer des conclusions généralisantes sur ces expositions que de préciser comment la perspective de Degas les éclaire de manière particulière.

L'un des enjeux de cette étude résidait dans un renouvellement du récit fondé sur la trajectoire singulière de l'artiste. Selon cette approche, l'histoire de ces expositions n'a pas été abordée en insistant sur la victimisation d'artistes qui auraient été rejetés par les instances officielles dès 1867. En effet, le parcours de Degas n'entrait pas dans cette grille de lecture car le peintre n'avait pas essuyé les refus des jurys des Salons. Cette enquête ne s'est pas non plus appuyée sur le postulat d'un début, d'un apogée puis d'une « crise » de l'impressionnisme, du fait notamment de divergences au sein du groupe d'artistes organisateurs des expositions. Comme en atteste le cas de Degas, ces expositions n'avaient pas donné à voir une unique esthétique, porteuse d'une peinture coloriste, élaborée à partir d'un travail en plein air. Par ailleurs, non seulement l'appellation d'impressionnistes s'était caractérisée par son indéfinition jusqu'en 1878, date de la publication de l'essai de Théodore Duret, mais elle ne renvoyait pas aux termes employés par les artistes pour décrire leurs recherches plastiques et ces derniers ne l'avaient acceptée qu'à partir de 1877.

Pour cerner l'expérience spécifique de Degas dans sa globalité, il convenait de considérer l'ensemble des expositions auxquelles ce dernier avait participé et d'intégrer dans l'enquête son rapport à Manet. De fait, Degas fut particulièrement

1 Emmanuel ALLOA, *Partages de la perspective*, Paris, Fayard, 2020.

présent à Londres jusqu'en 1876 et les expositions de la Society of French Artists purent constituer à ses yeux un modèle référent. Non seulement il s'intégra dans le réseau d'artistes réunis dans le cadre de cette société mais il put également vendre certaines de ses œuvres sur un marché anglais davantage porteur qu'à Paris. Comme Degas, Manet fut particulièrement bien représenté à Londres à la même époque et les deux peintres entrèrent dans un rapport de rivalité en 1876 au cours de leur participation à la *Twelfth Exhibition of Pictures of Modern French Artists*. De manière plus générale, Manet joua un rôle dans l'histoire des expositions indépendantes en tant que figure influente et représentant des tendances novatrices au Salon. S'il sut adapter les inventions plastiques de Monet au grand format et susciter la polémique, il contribua également à familiariser le public à une nouvelle esthétique, notamment en 1876 lorsqu'il organisa une exposition personnelle. De plus, ses œuvres provoquèrent une évolution des discours interprétatifs sur la nouvelle peinture. Il était donc essentiel de restituer le dialogue qui s'était instauré au sein de la triade formée par Degas, Manet et Monet, tout en tentant de cerner leurs approches différenciées de l'art.

L'analyse des envois de Degas aux trois expositions a également permis de mettre en évidence le régime d'incertitude dans lequel il se trouva lors de la socialisation de son art et, plus particulièrement, la part de contingence et d'empirisme qui caractérisait son rapport à l'exposition. Ses envois demeurent toutefois difficiles à reconstituer car son goût pour l'expérimentation conduisit Degas à reprendre maintes de ses œuvres, que nous ne voyons plus de nos jours dans leur état d'achèvement de 1874-1877. En outre, Degas accrocha rarement l'ensemble des peintures et des dessins qu'il avait listés dans les catalogues des expositions parisiennes et il privilégia également le marché anglais pour vendre ses œuvres. Ainsi, il ne montra pas les deux tableaux titrés « Dans un Café » et « Examen de danse » à Paris en 1876. Nous avons donc émis de nouvelles hypothèses en supposant que l'artiste avait envoyé à Londres la peinture qu'il destinait à Jean-Baptiste Faure en vue de la vendre à Henry Hill afin de contribuer au remboursement des dettes familiales. C'est pourquoi il exposa *La Classe de danse* dans la capitale anglaise en 1876 et, pour honorer la commande du chanteur, il se serait trouvé dans l'obligation d'en peindre une seconde version, aujourd'hui titrée *Examen de danse*.

En tant qu'espaces de liberté et de contraintes, les expositions indépendantes conduisirent Degas à entreprendre des expérimentations singulières. Si, en 1876, l'artiste œuvra en dessinateur, déployant ses recherches sur l'effet de la lumière et des expressions physionomiques, il renouvela ses processus créatifs

en 1877, dans une quête de simplification, de variation et de rapidité. Il s'ouvrit à la polychromie, alliée au dessin, tout en innovant dans le domaine des mises en cadre, des compositions et des effets de profondeur. En ce sens, il imagina une synthèse entre ses recherches plastiques et le colorisme de ses amis, tout en conservant sa quête d'expressivité. Dans une logique de distinction, il s'orienta également vers des sujets plus étendus et plus subversifs. Degas ne fut donc pas isolé et il conviendrait d'analyser plus amplement l'interdépendance entre les peintres : la 3^e *exposition* semble avoir été préparée dans le cadre d'une émulation artistique propre à ce moment-là et elle généra un esprit expérimental auquel contribuèrent tous les artistes. Dès lors, ce grand laboratoire ne fut pas générateur d'une seule esthétique, mais d'une pluralité d'inventions plastiques que des peintres moins audacieux s'approprièrent par la suite.

Le mythe d'une hostilité générale à l'égard des artistes est, selon nous, à relativiser fortement car Degas bénéficia d'une réception favorable lors des expositions. Sa reconnaissance passa toutefois par une lecture plus réaliste et littéraire de son art. Très peu de critiques appréhendèrent ses recherches sur les effets de la lumière, les compositions, le caricatural ainsi que les expressions physionomiques et posturales. Dans son cas, la réception fut donc moins caractérisée par une hostilité que par une absence de perception de son travail plastique. En revanche, si l'on se place d'un point de vue collectif, la réception fut de plus en plus défavorable à l'ensemble des peintres : la *Première exposition* suscita plutôt la surprise de critiques généralement acquis à la cause des artistes alors que celle de 1877 donna lieu à un nombre considérable d'articles réprobateurs, non plus articulés autour de la conception de l'art mais fondés sur une évaluation sensitive et émotionnelle de la peinture exposée. Mais, qu'elle fût positive ou négative, la médiatisation fut cruciale, non seulement pour l'économie des expositions mais également du point de vue de la reconnaissance de la novation. Par ailleurs, les artistes purent prendre en compte les discours de la critique et les réactions du public lors de la genèse de leurs œuvres ultérieures. Ce rapport entre réception et création a été évoqué en traitant de l'évolution de Degas à l'égard de la couleur ou de l'élaboration d'œuvres plus achevées en vue de la 3^e *exposition*. Ce type d'approche, simplement esquissé dans cet ouvrage, mériterait d'être approfondi.

Cette étude ne réactualise pas l'image d'un Degas semeur de discorde mais elle met l'accent sur les dynamiques naturelles d'un groupe susceptible d'osciller entre le constat de divergences et la quête de consensus. Nous avons en effet montré que, contrairement à l'interprétation publiée par Georges Rivière en 1921,

Degas n'avait pas nécessairement manœuvré contre les « impressionnistes » en vue de former un ensemble plus éclectique d'artistes en 1874 et que son implication aux côtés de Rouart et de Pissarro semble plutôt avoir permis à l'exposition d'advenir. De même, il n'est pas certain qu'en 1877 Degas ait plaidé pour la règle d'une interdiction des exposants de soumettre une œuvre au jury du Salon : cette règle semblait en effet contraire à son aspiration au rassemblement du mouvement « réaliste » telle qu'il en avait conçu le projet dans les années 1874-1875. En tant que coorganisateur de l'exposition de 1877, il semble plutôt avoir été conduit à un consensus qui ne favorisa pas une ligne médiane mais une polarisation orientée vers une stratégie sécessionniste et le choix de présenter le groupe comme celui des « peintres impressionnistes ».

Dans cette perspective, Degas est moins une figure contradictoire qu'un artiste à la fois singulier et pluriel. S'il fut reconnu pour ses qualités de dessinateur moderne en 1874, il fut aussi perçu comme membre d'un groupe à l'origine d'une peinture coloriste, décorative et plus imitative qu'imaginative. S'il sembla trouver un modèle dans la peinture de Whistler en 1876, il s'appropriait également une partie des inventions d'un Monet ou d'un Renoir, qui orientèrent la définition du nouveau courant vers le subjectivisme de l'impression. Toutefois, cette définition ne s'imposa pas lors de la deuxième exposition car la nouvelle peinture fut appréhendée comme une reformulation du réalisme par un groupe d'artistes. Ces derniers furent désignés tout à la fois comme intransigeants et impressionnistes, dans une indétermination sémantique qui indiquait les deux lignes de force du mouvement : d'une part, le refus radical des conventions et l'opposition aux circuits officiels de diffusion; d'autre part, l'affirmation d'une peinture esquissée et coloriste basée sur une esthétique de l'effet. Certains artistes tels Béliard ou Pissarro contestèrent toutefois l'emploi de l'étiquette impressionniste au nom de ce qui unissait le groupe constitué sous la houlette de Rouart, de Renoir et de Degas, à savoir l'intransigeance. À cette époque, les discours étaient marqués par une argumentation politique souvent explicite, un transfert d'idées du champ littéraire au domaine artistique, et une lecture historique, attribuant l'origine du mouvement à Delacroix, à Courbet ou à Manet. La démarcation entre les réalistes et les impressionnistes était peu perceptible et la critique abordait encore la pluralité stylistique des œuvres exposées par une différenciation basée sur les genres et les manières ainsi que sur la distinction entre dessinateurs et coloristes. Tant que cette pluralité stylistique fut reconnue par la critique, Degas exista de manière cohérente dans le groupe. En revanche, la réception de la 3^e *exposition de peinture* constitua une césure :

l'artiste fut apprécié pour sa singularité au sein d'un groupe non plus présenté comme pluriel mais étiqueté comme impressionniste.

Les questions de l'unité esthétique du nouveau mouvement et de son identité avaient été posées dès 1874. Edmond Duranty, Stéphane Mallarmé et Théodore Duret y répondirent successivement de manière différenciée. Le premier situa la nouvelle peinture dans la continuité du réalisme en analysant le pluralisme stylistique d'un groupe uni d'artistes². Lorsqu'il s'attacha à expliciter l'œuvre de Manet et sa stature de chef d'école, Mallarmé mit plus fortement l'accent sur la pratique de la peinture en plein air, l'inspiration prise auprès de l'art japonais et l'importance des sujets³. Le contenu interprétatif des textes de Duranty et de Mallarmé devint toutefois en partie caduc en 1877, à la suite de la spectacularisation d'une peinture coloriste et sensitive, éloignée tant du modèle réaliste que de l'approche de Manet. En 1878, dans *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*⁴, Duret posa un jalon déterminant dans l'élaboration d'un schéma promis à un bel avenir, celui d'un mouvement représenté par un groupe plus ou moins étendu de peintres. Il s'agissait bien d'un jalon car, en tant que critique, Duret se fonda sur les œuvres exposées par quelques peintres originaux en 1877 sans adopter un discours historien qui aurait consisté à analyser un changement d'ampleur dans le domaine artistique. Il centra son texte sur cinq artistes désignés comme Impressionnistes et associés à une même esthétique novatrice. De ce fait, il fut conduit à définir leur conception commune de l'art et, à cette fin, il insista sur le caractère médiateur et émotionnel de leur peinture présentiste, basée sur le colorisme des Japonais. Degas fut alors dissocié des Impressionnistes en raison de son attachement au dessin, à l'exemple des maîtres anciens, et au pouvoir subversif du sujet.

En ce sens, la réception des artistes constitua un ferment de division. Duranty attisa probablement les rivalités au sein du groupe, même si on ne peut considérer son texte comme représentatif de la seule pensée de Degas. Quant à Duret, il se positionna en rupture avec la logique de groupe pluriel pour privilégier un critère esthétique et n'attribuer le label impressionniste qu'à cinq peintres. De

2 Edmond DURANTY, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.

3 Stéphane MALLARMÉ, « The Impressionists and Édouard Manet », *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 septembre 1876, p. 117-122, traduit en français dans *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), vol. II, *op. cit.*, p. 444-471.

4 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, avec un dessin de Renoir, Paris, H. Heymann & J. Perois, 1878.

manière plus générale, cette réception put également diviser les artistes du fait que les envois de Degas furent plus favorablement accueillis à Paris et à Londres.

L'analyse successive des essais de Duranty, de Mallarmé et de Duret a permis de retracer cette évolution d'une conception réaliste de l'art, reformulée par un groupe pluriel sur le plan stylistique, à la délimitation d'un sous-groupe de peintres impressionnistes, ayant développé une même esthétique. Il résulta de cette évolution la marginalisation de Degas comme de Manet à partir des années 1877-1878 au niveau tant discursif que catégoriel. Degas fut alors conduit à distinguer deux courants et il imagina en 1879 une affiche titrée « 4^e Exposition faite par un groupe d'artistes indépendants, réalistes et impressionnistes⁵ ». Dans cette logique, il put se positionner comme un réaliste, différent des peintres défendant une approche plus formaliste et moderniste de l'art, mais intégré dans un groupe pluriel. Toutefois, dans les années 1880, il se détourna progressivement de cette voie, le courant naturaliste rimant avec un art associé à la littérature et à l'esthétique officielle du régime républicain. Mais à partir des années 1920, Georges Rivière figea dans ses souvenirs la distinction entre réalistes et impressionnistes : il opposa le bourgeois qu'était Degas à des artistes révolutionnaires, de même que le réalisme démocratique de Zola à une peinture impressionniste, porteuse d'une vision positive et dépolitisée de l'existence⁶. Rivière distilla ainsi clairement un conflit de classe et d'ordre idéologique.

Ce conflit est significatif des divergences qui traversèrent le groupe à partir de 1877. Renoir parut en effet prôner, non sans ambivalence, une approche sensitive de la peinture, libérée de la charge politique associée au réalisme, et une alliance avec les écrivains naturalistes, davantage engagés en faveur de la justice sociale, alors que Degas demeurerait sensible aux potentialités subversives du sujet, sans être pour autant partisan de la lutte républicaine et de la littérature de Zola. Lorsque Duret publia son essai, il éluda ce type d'ambivalence en occultant soigneusement les considérations politiques ou littéraires, ainsi que la notion de sujet, pour promouvoir une approche formaliste, qui lui permit d'associer une même esthétique à cinq peintres qualifiés d'impressionnistes. En ce sens, il occulta ce qui avait uni les artistes au moment où ils avaient été désignés comme des intransigeants entre 1874 et 1876, à savoir l'opposition aux institutions étatiques.

L'éclatement du groupe organisateur de la 3^e *exposition* résulta de l'impossibilité d'établir un consensus par la suite. Renoir fut le premier à revenir au Salon

5 E. Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 23, fol. 59; REFF 1985, n° 31.

6 RIVIÈRE 1921, p. 108-110.

en 1878 et Monet suivit son exemple en 1880. Ce faisant, tous deux mirent un terme à leurs participations aux expositions indépendantes, à l'exception de leur représentation à la septième édition de 1882, et ils privilégièrent ensuite les cimaises des marchands. Ils ne trouvaient pas dans ces manifestations les moyens de vivre de leur peinture et ils aspiraient eux aussi à une distinction singulière. En 1879, la 4^e *exposition de peinture* ouvrit un nouveau chapitre, placé sous le signe de l'indépendance et de nouveaux débats, articulés autour du naturalisme et du décoratif⁷. Degas et ses organisateurs placèrent de nouveau au premier plan le positionnement contestataire et la volonté de liberté qui avaient guidé les artistes en 1874 et en 1876. Ils se présentèrent alors comme un « groupe d'artistes indépendants ». C'est cette formulation qui définit peut-être le plus justement la posture de Degas, ainsi que l'écrivit Odilon Redon en 1889 : « il restera pour ce hautain vouloir tenu toute sa vie vers la liberté. [...] Son nom, plus que son œuvre, est synonyme de caractère; c'est sur lui que se discutera toujours le principe de l'indépendance⁸ ».

Ainsi, Degas se distingua par son attachement à ce principe et son rapport singulier à la médiatisation de son art. La petite phrase qu'il glissa dans un carnet suffirait à le résumer : « Il y a une sorte de honte à être connu, surtout des gens qui ne vous comprennent pas, la grosse réputation est donc une sorte de honte⁹ ». Contrairement à Manet et en opposition à la stratégie de communication adoptée par Caillebotte et Renoir en 1877, Degas éprouvait en effet une certaine répugnance à l'égard de la notoriété et de la publicité et il évita longtemps la « grosse réputation » pour privilégier les cercles d'amateurs. Son atelier demeura un espace privé, voire sacré, et Jeanniot rapporta qu'« il recevait fort mal toute personne venue dans le but de faire paraître sur son travail et sur lui des renseignements destinés aux journaux d'informations. Il y voyait une tentative de réclame dont on pouvait le considérer comme l'instigateur¹⁰ ». Cette hostilité à l'égard des gens de lettres peut également s'expliquer par l'onde

7 Cf. Catherine MÉNEUX, « Une indépendance relative : le rôle déterminant des collectionneurs lors de la quatrième exposition « impressionniste » en 1879 », dans Ségolène Le Men, Félicie Faizand de Maupéou (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022, p. 134-148; Marine KISIEL, *La peinture impressionniste et la décoration*, Paris, Le Passage, 2021; cat. exp. *Le décor impressionniste. Aux sources des Nymphéas*, Sylvie PATRY, Anne ROBBINS (dir.), Paris, Hazan, EP MO, 2022.

8 Odilon REDON, *À soi-même, journal, 1867-1915*, Paris, José Corti, 2000, 10 mars 1889, p. 96.

9 E. Degas, Page de carnet, Paris, BnF, carnet 9, fol. 20; REFF 1985, n° 30, daté 1877-83.

10 Georges JEANNIOT, « Souvenirs sur Degas », *op. cit.*, p. 64.

de choc créée par le procès Whistler. À la suite de l'exposition de *Nocturne en noir et or - La Fusée qui retombe* à la Grosvenor Gallery en 1877, John Ruskin avait attaqué l'œuvre, qu'il considérait comme « un pot de peinture » jeté « à la face du public ». Whistler poursuivit le critique en diffamation et défendit sa conception de l'art lors d'un procès en 1878¹¹. Procès qu'il gagna mais qui le ruina en frais de justice, l'obligeant à vendre sa maison et ses biens. Ce conflit renvoyait à l'incommunicabilité entre les artistes et la critique, qui pouvait désormais être associée à un danger dont il fallait se prémunir.

Degas ne rechercha ni la reconnaissance de la critique ni celle du public, préférant s'appuyer sur un petit nombre d'élus, choisis parmi les artistes, les écrivains et les amateurs. Ne souhaitant pas ou ne pouvant pas se confronter à un art de commande, il fut à sa juste place dans les expositions indépendantes, collectives, amicales et familiales. Ainsi s'explique peut-être son positionnement singulier à l'égard des expositions après 1886 : il refusa tout retour au Salon et à d'autres manifestations, même avant-gardistes comme celles des XX à Bruxelles, qui auraient pu l'engager dans une production plus contrainte et l'exposer aux jugements de la critique. Seules exceptions concédées à cette règle, les événements organisés par Durand-Ruel devaient comprendre certaines de ses œuvres, pour des raisons commerciales évidentes. Dès lors, Degas adopta un comportement clivé qui l'amena à accepter l'étiquette d'impressionniste dans un contexte mercantile, et donc à se conformer à une stratégie de marque, tout en la refusant par ailleurs.

Toutefois, au-delà de la singularité du positionnement de Degas et des divergences entre certains artistes, largement amplifiées par la critique, la dynamique de groupe fut la plus forte lors des trois premières expositions indépendantes. Pour appréhender la dimension collective de l'expérience vécue par Degas entre 1874 et 1877, il était donc pertinent de privilégier les relations d'interdépendance favorisées par le groupe qui se constitua progressivement autour d'une aspiration à un art libre et novateur. Ses membres affirmèrent leur détermination à imposer leurs inventions plurielles et ils furent détenteurs d'un capital social, culturel et financier qui leur permit de relever ce défi grâce à des expositions indépendantes. Nous avons donc relu cette histoire à l'aune des études sur le processus d'innovation, théorisé par Joseph Schumpeter, en nous fondant principalement sur les travaux récents de Norbert Alter. C'est la raison pour laquelle les expositions ont plutôt été appréhendées comme des structures

11 Richard DORMENT, « Whistler contre Ruskin », dans Richard Dorment, Margaret MacDonald (dir.), cat. exp. *Whistler 1834-1905, op. cit.*, p. 136-137.

de « recherche-développement » : dans ce cadre, les artistes inventèrent une nouvelle peinture, selon des processus créatifs inédits, en mettant en place des modalités d'organisation originales et en séduisant de nouveaux collectionneurs. Au sein même du groupe, chaque peintre s'appropriait parfois les inventions des autres. En 1876-1877, Degas puisa ainsi largement dans l'art coloriste d'un Renoir ou d'un Monet, tout en bénéficiant des expériences d'un Lepic ou d'un Desboutin dans le domaine de l'estampe. Par la suite, c'est Degas qui inspira les recherches de Manet ou de Pissarro. Si, comme bien souvent pour les novateurs, les peintres du groupe furent considérés comme des êtres atypiques, voire des figures déviantes, ils acquirent progressivement une notoriété et la reconnaissance de certains de leurs pairs, ce qui leur offrit la possibilité de développer un marché élitiste et d'être influents. Dans cette perspective, les expositions se révélèrent être des expériences réussies, qui purent être financées grâce aux recettes provenant de la fréquentation publique, suscitée par la médiatisation critique. Non seulement cette aventure collective n'eut pas pour principal enjeu de promouvoir une unique esthétique dénommée impressionniste mais elle ne nous semble pas caractérisée par l'échec si l'on considère le seul cas de Degas. Ce dernier vécut en effet une aventure extraordinaire dès lors que les expositions lui permirent d'exister sur la scène artistique, de développer ses recherches plastiques et de s'imposer comme un artiste influent et imité, en dépit des critiques. D'où cette exclamation souvent citée de Degas : « On nous fusille, mais on fouille nos poches¹² ! » Lapidaire, elle synthétise sans doute les enjeux les plus déterminants des trois expositions, qui furent tant des structures d'innovation que des événements médiatiques et démocratiques ayant permis à Degas et aux autres artistes d'exister dans leur société, de percer les digues érigées par la politique de l'ordre moral et d'influer sur les destinées de la peinture.

12 Cité dans Robert de LA SIZERANNE, « Degas et l'impressionnisme », *op. cit.*, p. 37.

Sources d'archives

Paris, Archives de Paris

Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs & Lithographes, 27 décembre 1873, Paris, Archives de Paris, D31U³, 338, n° 1727, 4 p.

Procès-verbal de la déclaration de la Société, en date du 7 janvier 1874, Archives de Paris, D32U³, 54, n° 1727.

Acte de dissolution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs & Lithographes, 28 avril 1875, Paris, Archives de Paris, D31U³, 356, n° 323, 1 p.

Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet

Correspondance de Camille Pissarro, Autographes 86.

Paris, Musée Marmottan Monet

Correspondance de Berthe Morisot.

Sources primaires

Articles et ouvrages

N. s., « Une nouvelle Société des amis des arts de Paris », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 27 décembre 1873, p. 356.

N. s., « Société anonyme coopérative d'artistes-peintres, sculpteurs, etc., à Paris », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 17 janvier 1874, p. 19.

N. s., « La vente H*** », *La Chronique illustrée*, 17 janvier 1874, p. 2.

N. s. [Philippe Burty], « Chronique du jour », *La République française*, 19 janvier 1874, p. 3.

N. s., « Gazette des beaux-arts », *La Renaissance littéraire et artistique*, 25 janvier 1874, p. 20.

N. s., « L'académie nationale des artistes français », *L'Artiste*, 1^{er} février 1874, p. 95-99.

N. s., « Expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 7 mars 1874, p. 93.

N. s., « Expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28 mars 1874, p. 128.

N. s., « Paris », *Le Petit Journal*, 3 avril 1874, p. 3.

N. s., « Nouvelles diverses », *La Petite Gironde*, 4 avril 1874, p. 3.

N. s., « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 8 avril 1874, p. 2.

N. Olivetti, « Beaux-Arts », *Le Monde artiste*, 11-18 avril 1874, p. 3.

N. s., « Nouvelles », *L'entracte*, 13 avril 1874, p. 3.

N. s., « Chronique », *La France*, 17 avril 1874, p. 2.

N. s., « Une nouvelle société artistique », *La Chronique illustrée*, 17 janvier 1874, p. 3.

- N. s., « Échos de Paris », *Le Figaro*, 18 avril 1874, p. 1.
- N. s., « Expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 avril 1874, p. 155.
- N. s., « Lettres de Paris », *Le Phare de la Loire*, 18 avril 1874, p. 2.
- N. s., « De tout un peu », *Le Soir*, 18 avril 1874, p. 2-3.
- N. s., « Beaux-Arts », *Le Monde artiste*, 18-25 avril 1874, p. 3.
- N. s., « Nos informations. Le Salon du boulevard des Capucines », *La Liberté*, 20 avril 1874, p. 2.
- N. s., « Nouvelles », *L'entracte*, 20 avril 1874, p. 3.
- N. s., « Nouvelles », *Vert-Vert*, 25-30 avril 1874 et 1^{er} mai 1874, p. 3.
- N. s., « Causerie parisienne », *L'Opinion nationale*, 2 mai 1874, p. 3.
- N. s., « Chronique de l'hôtel Drouot », *L'Art*, avril 1875, p. 335-336.
- N. s., « Nouvelles du jour », *Le Temps*, 20 mars 1875, p. 2.
- N. s., « Faits. Paris. Vente Morisot, Monet, Renoir et Sisley », *L'Écho universel*, 23 mars 1875.
- N. s., « Informations », *Le Figaro*, 20 août 1875, p. 3.
- N. s., « Informations », *Le Figaro*, 21 août 1875, p. 3.
- N. s., « Épilogue du drame de la Bourse (Le procès Degas-Legrand) », *Le Soir*, 25 septembre 1875, p. 1.
- N. s., « Le Salon de 1876 », *Le Petit Journal*, 1^{er} avril 1876, p. 2-3.
- N. s., « Courrier de Paris. L'École des Batignolles », *Le Petit Moniteur universel*, 1^{er} avril 1876, p. 3.
- Sir Frac, « Chronique », *Le Courrier de France*, 2 avril 1876, p. 3.
- N. s., « Nos Informations. L'École des Batignolles », *La Liberté*, 3 avril 1876, p. 2.
- N. s., « L'Exposition des intransigeants », *L'Audience*, 9 avril 1876, p. 3.
- N. s., « La Journée à Paris. M. Manet chez lui », *L'Événement*, 20 avril 1876, p. 2.
- N. s., « Informations », *Le Bien public*, 21 juin 1876, p. 3.
- N. s., « Échos », *La Nation*, 1^{er} février 1877, p. 3.
- N. s., « Lettres parisiennes », *La Gironde*, 6 avril 1877, p. 3.
- N. s., « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 6 avril 1877, p. 2.
- N. s., « Chronique », *Gazette de France*, 7 avril 1877, p. 2.
- N. s., « Exposition des impressionnistes. 6, rue Le Peletier, 6 », *La Petite République française*, 10 avril 1877, p. 2.
- Un Passant, « Les On-dit », *Le Rappel*, 18 avril 1874, p. 2.
- Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, 20 avril 1874, p. 1.
- A.L. T., « Chronique », *La Patrie*, 21 avril 1874, p. 2.
- Le Masque de fer, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 24 avril 1874, p. 1.
- P. V., « Lettres d'un spectateur », *La Gironde*, 23 avril 1874, p. 2.
- Le Masque de fer, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 24 avril 1874, p. 1.
- Le Père siffleur, « Coups de sifflets », *Le Sifflet*, 26 avril 1874, p. 3.
- Le Masque de fer, « Échos de Paris. À travers Paris », *Le Figaro*, 1^{er} avril 1876, p. 1.
- Marcel, « L'Exposition de peinture du Boulevard des Capucines », *Le Polichinelle*, 26 avril 1874, p. 3.
- ADRIANI, « Courrier », *Moniteur des arts*, 28 avril 1876, p. 1.
- Z., « Souvenirs de l'Exposition des Réalistes », *Zigzags à la plume*, 7 mai 1876, p. 13 [Dessins : Renoir - Monet - Pissarro]; N. s., [Sans titre], 28 mai 1876, p. 12-13 [Dessins : Caillebotte - Degas].
- Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 13 mai 1876, p. 2-3.
- Stradella, « Le Salon de 1876. Les réalistes : MM. de Nittis, Loir, Gervex, Ribot, Bonnat, Falguière », *Le Français*, 17 mai 1876, p. 3.
- Hassan, « L'Album de M. Manet », *L'Opinion nationale*, 29 avril 1876, p. 5.
- Un Passant, « Les On-dits », *Le Rappel*, 21 mars 1877, p. 2.
- Lucas de Leyde, « Échos », *Moniteur des arts*, 23 mars 1877, p. 1.

- L. G., « Le Salon des «impressionnistes» », *La Presse*, vendredi 6 avril 1877, p. 2.
- Bariolette, « Notes parisiennes », *Le Sportman*, 7 avril 1877, p. 2.
- Gérôme, « Courrier de Paris. Exposition des peintres impressionnistes », *L'Univers illustré*, 14 avril 1877, p. 226.
- ABOUT Edmond, « Salon de 1867 », *Le Temps*, 13 juin 1867, p. 2.
- ABOUT Edmond, *Salon de 1866*, Paris, Hachette, 1867.
- ALEXIS Paul, « Paris qui travaille. Aux peintres et sculpteurs », *L'Avenir national*, 12 mai 1873, p. 2.
- AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1878.
- Annuaire-Almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, Paris, Firmin-Didot, 1873-1876.
- Bertall [ARNOUX Charles Albert d'], « Promenade au Salon », *Le Journal amusant*, 30 mai 1868, n° 648, p. 5.
- Bertall [ARNOUX Charles Albert d'], « Exposition des impressionnistes, rue Lepeletier », *Paris-Journal*, 15 avril 1876, p. 1-2; *Le Soir*, 15 avril 1876, p. 3.
- Bertall [ARNOUX Charles Albert d'], « L'exposition de M. Manet », *Le Soir*, 30 avril 1876, p. 2.
- Bertall [ARNOUX Charles Albert d'], « Exposition des impressionnistes », *Paris-Journal*, 9 avril 1877, p. 1-2.
- ASTRUC Zacharie, « Salon de 1868 aux Champs-Élysées. Le genre », *L'Etendard*, 31 juillet 1868, p. 1.
- ASTRUC Zacharie, « Le Salon de 1870 », *L'Écho des Beaux-Arts*, 12 juin 1870, p. 2.
- Jean Lubin [AUTHIÉ Lubin], « La galerie Durand-Ruel », *L'Esprit moderne*, 2 mars 1876, p. 2-3; 9 mars 1876, p. 7.
- BABOU Hippolyte, « Propos de peinture. La fin des impressionnistes », *La Vie littéraire*, 17 mai 1877, p. 1.
- BAIGNÈRES Arthur, « Exposition de peinture par un groupe d'artistes, rue Le Peletier, 11 », *L'Écho universel*, 13 avril 1876, p. 3.
- Loudun Eugène [BALLEYGUIER Eugène], « Beaux-Arts. Exposition de N. Diaz. - Les Impressionnistes », *Revue du Monde Catholique*, 25 juin 1877, p. 910-916.
- BALLU Roger, « L'Exposition des peintres impressionnistes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 14 avril 1877, p. 147-148, repris dans *Les Beaux-Arts illustrés*, 23 avril 1877, p. 392.
- Baron Schop [attribué à BANVILLE Théodore de], « La Semaine parisienne. L'Exposition des intransigeants - L'École des Batignolles - Impressionnistes et plein air », *Le National*, 7 avril 1876, p. 2-3.
- Baron Schop [BANVILLE Théodore de], « Choses & autres », *Le National*, 8 avril 1877, p. 2-3.
- Baron Schop [BANVILLE Théodore de], « La Semaine parisienne. Les Bons Jeunes Gens de la rue Le Peletier - Taches et couleurs - Le Brouillard lumineux - Manet condamné par Manet », *Le National*, 13 avril 1877, p. 3.
- BAUDELAIRE Charles, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857, p. 185-194, repris dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 421-436.
- BAUDELAIRE Charles, « Le Salon de 1859 », *Revue française*, 10 juin-20 juillet 1859, repris dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 245-358.
- Jacques [BAZIRE Edmond], « Menus propos », *L'Homme libre*, 6 avril 1877, p. 2.
- Jacques [BAZIRE Edmond], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 11 avril 1877, p. 2.
- Jacques [BAZIRE Edmond], « Menus propos. Salon impressionniste », *L'Homme libre*, 12 avril 1877, p. 1-2.
- BAZIRE Edmond, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884.
- BÉGIN A., « Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. », *Le Progrès du Vexin*, 2 mai 1874, p. 2-3.
- BÉLIARD E. [Édouard], Lettre publiée dans « Impressionnistes, réalistes ou naturalistes? », *Le Bien public*, 9 avril 1876, p. 3.
- BELLET Paul, « Les livres nouveau », *La Patrie*, 17 mai 1876, p. 3.

- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE E., AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'École française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, T. 2, Paris, Renouard, 1885.
- BERGERAT Émile, « Revue artistique. Les Impressionnistes et leur exposition », *Journal officiel de la république française*, 17 avril 1877, p. 2917-2918.
- BERNARD Daniel, « Variétés. L'Assommoir par M. Emile Zola », *L'Union*, 13 avril 1877, p. 3.
- BIGOT Charles, « La peinture française en 1875 (Second article) », *La Revue politique et littéraire*, 15 mai 1875, p. 1088-1093.
- BIGOT Charles, « Causerie artistique. L'Exposition des intransigeants », *La Revue politique et littéraire*, 8 avril 1876, p. 349-352.
- BIGOT Charles, « Le Salon de 1876. La grande peinture », *La Revue politique et littéraire*, 13 mai 1876, p. 457-463.
- BIGOT Charles, « Causerie artistique. L'Exposition des impressionnistes », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877, p. 1045-1048.
- BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Vve J. Renouard, 1867, rééd. avec une préface de Claire Barbillon, Paris, ENSBA, 2015.
- BLAVET Émile, « Avant le Salon. L'Exposition des réalistes », *Le Gaulois*, 31 mars 1876, p. 1.
- BOUBÉE Simon, « Beaux-Arts. Exposition des impressionnistes, chez Durand Ruel », *Gazette de France*, 5 avril 1876, p. 2.
- BRACQUEMOND Félix, *Du dessin et de la couleur* [Paris, Charpentier, 1885]. Texte présenté, annoté et commenté par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 2010.
- BULLEMONT A. de, « [Salon de 1870]. Pastels et aquarelles », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 mai 1870, p. 415-419.
- BURTY Ph., « Le Salon, X. Tableaux petits ou grands », *Le Rappel*, 15 juin 1870, p. 3.
- BURTY Ph., « Les ateliers », *La Renaissance littéraire et artistique*, 2 novembre 1872, p. 220-221.
- N. s. [Burty?], « Postscript », *The Academy* [Londres], 31 janvier 1874, p. 132.
- N. s. [BURTY Philippe], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.
- N. s. [BURTY Philippe], « Exposition de la société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 2.
- BURTY Ph., « The Paris Exhibitions. Les Impressionnistes », *The Academy* [Londres], 30 mai 1874, p. 616.
- BURTY Philippe, Préface au *Catalogue des tableaux et aquarelles par Claude Monet, Berthe Morisot, A. Renoir, A. Sisley*, Hôtel Drouot, 24 mars 1875, p. III-VI.
- N. s. [BURTY Philippe], « Le Salon de 1875. La peinture, III », *La République française*, 23 mai 1875, p. 2.
- BURTY Philippe, « La belle épreuve », dans *L'Eau-forte en 1875*, Paris, Cadart, 1875, p. 7-13.
- N. s. [BURTY Philippe], « Chronique du jour », *La République française*, 1^{er} avril 1876, p. 3.
- BURTY Ph., « Fine Art. The Exhibition of the "Intransigeants" », *The Academy* [Londres], 15 avril 1876, p. 363-364.
- N. s. [BURTY Philippe], « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1876, p. 2.
- BURTY Ph., « Paris Letters », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 417-418.
- BURTY Ph., « L'Art et l'École », *La République des Lettres*, 20 mai 1876, p. 172-174.
- N. s. [BURTY Philippe], « Salon de 1876 », *La République française*, 17 juin 1876, p. 3.
- BURTY Philippe, « L'Enseignement du dessin » (1873), dans *Maîtres et petits maîtres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 1-19.
- BURTY Philippe, « Gavarni » (1873), dans *Maîtres et petits maîtres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 253-269.
- Ph. B. [BURTY Philippe], « Exposition des impressionnistes », *La République française*, 25 avril 1877, p. 3.
- BURTY Ph., « Salon de 1877. La Sculpture I », *La République française*, 9 mai 1877, p. 3.
- BURTY Philippe, « Fine Arts. The Salon », *The Academy*, 8 juin 1878, p. 516.
- Ph. B. [BURTY Philippe], « Salon de 1878. II », *La République française*, 21 juin 1878, p. 2-3.

- BURTY Ph., « Les Aquarellistes, les indépendants et le cercle des arts libéraux », *La République française*, 8 mars 1882, p. 3.
- CARDON Émile, « Avant le Salon. L'Exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, p. 2-3.
- CARDON Émile, « Notes & croquis. Les Impressionnistes », *Le Soleil*, 12 avril 1877, p. 3.
- CARJAT Étienne, « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 27 avril 1874, p. 3.
- CASTAGNARY [Jules-Antoine], *Le Bilan de l'année 1868*, Paris, 1869.
- CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3.
- CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Salon de 1876. Premier article. Les Impressionnistes. MM. Claude Monet, Pissaro [sic], Sisley, Renoir, Caillebotte, Degas, Mlle Morisot », *Le Siècle*, 6 mai 1876, p. 1-2.
- CASTAGNARY [Jules-Antoine], *Salons (1857-1870)*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, 2 vol.
- Jules Noriac [CAYRON Claude Antoine Jules], « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22 avril 1876, p. 2-3.
- CÉARD Henry, « Exposition des impressionnistes. II », *L'Artiste* [Bruxelles], 29 avril 1877, p. 132.
- CÉARD Henry, « Exposition des impressionnistes. III », *L'Artiste* [Bruxelles], 6 mai 1877, p. 141-142.
- CHAMPFLEURY, « Henry Monnier », *L'Événement*, 18 mai 1875, p. 3.
- Marc de Montifaud [CHARTROULE Marie-Amélie], « Exposition du boulevard des Capucines », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1874, p. 307-313.
- Marc de Montifaud [CHARTROULE Marie-Amélie] (dir.), *L'Art moderne. Expositions, Musées, Collections - Peinture - Sculpture, Gravure - Iconographie - Archéologie - Céramique, Numismatique*, Paris, L'Artiste, 1876.
- Marc de Montifaud [CHARTROULE Marie-Amélie], « Salon de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 336-340.
- CHASREL T., « Première exposition de «L'Union» », *L'Art*, tome 8, 1877, p. 203-204.
- CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870 », *La Presse*, 22 juin 1870, p. 2.
- CHAUMELIN Marius, *L'Art contemporain*, Paris, 1874.
- CHAUMELIN Marius, « Salon de 1875 », *Le Bien public*, 30 mai 1875, p. 2.
- CHAUMELIN Marius, « Actualités. L'Exposition des intransigeants », *La Gazette des étrangers*, 8 avril 1876, p. 1-2.
- CHERBULIEZ Victor, « Le Salon de 1876. Les Impressionnistes, les tableaux de genre et les portraits », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1876, p. 513-533.
- CHESNEAU Ernest, « Le Salon annuel au palais des Champs Elysées (deuxième article) », *Le Constitutionnel*, 21 mai 1867, p. 1-2.
- CHESNEAU Ernest, « Salon de 1868. III. La jeune école française », *Le Constitutionnel*, 16 juin 1868, p. 1.
- CHESNEAU Ernest, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868.
- CHESNEAU Ernest, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 11 mai 1873, p. 2.
- E. C. [CHESNEAU Ernest], « Avertissement », dans *Catalogue de Tableaux Modernes*, Hôtel Drouot, Salle N° 8, le mardi 13 janvier 1874 à deux heures, p. III-IV.
- E. C. [CHESNEAU Ernest], « Beaux-Arts », *Revue de France*, 28 février 1874, p. 532.
- E. C. [CHESNEAU Ernest], « Chronique. Beaux-Arts. Expositions de peintures modernes », *Revue de France*, vol. 10, avril 1874, p. 254-255.
- CHESNEAU Ernest, « À côté du Salon. II- Le Plein Air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2, repris dans *Le Soir*, 7 mai 1874, p. 3.
- CHESNEAU Ernest, « Au Salon. Avertissement préalable », *Paris-Journal*, 9 mai 1874, p. 2, repris dans *Le Soir*, 9 mai 1874, p. 3.
- Z. [CHESNEAU Ernest], « La Nouvelle peinture par M. Duranty », *Zigzags à la plume à travers l'art*, 7 mai 1876, p. 10.
- CHEVALIER Frédéric, « Les Impressionnistes », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1877, p. 329-333.
- CHEVALIER Frédéric, « L'Impressionnisme au Salon », *L'Artiste*, juillet 1877, p. 32-39.

- Ariste [CLARETIE Jules], « Salon de 1874 à Paris », *L'Indépendance belge*, 13 juin 1874, p. 3.
- CLARETIE Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, 2^e édition, Paris, Charpentier, 1874.
- CLARETIE Jules, « Le Mouvement parisien. L'Exposition des *intransigeants*. M. Degas et ses amis », *L'Indépendance belge*, 2 avril 1876, p. 1.
- CLARETIE Jules, « Revue théâtrale » [L'art et les artistes français à Londres], *La Presse*, 26 juin 1876, p. 2.
- CLARETIE Jules, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier, 1876.
- CLARETIE Jules, « Le Mouvement parisien : L'Exposition des impressionnistes », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1.
- COURBET Gustave, « Le Réalisme », avant-propos au catalogue *Exhibition et vente de 38 tableaux & 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, [1855], [p. 1].
- Un de vos abonnés [E. DEGAS], « Correspondance », *Le Figaro*, 25 avril 1867, p. 3, dans Corres. DEGAS, Reff éd. 2020-1, p. 140-142.
- DEGAS [EDGAR], « À Messieurs les Jurés du Salon de 1870 », *Paris-Journal*, 12 avril 1870, dans Theodore Reff, « Some Unpublished Letters of Degas », *The Art Bulletin*, mars 1968, p. 87-88.
- DELACROIX Eugène, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, tome II, mai 1829, p. 168-174.
- DELACROIX Eugène, « Les feuillets perdus d'Eugène Delacroix », *L'Artiste*, février 1874, p. 131-134; « Feuilles volantes », *L'Artiste*, juin 1874, p. 420-423.
- De NITTIS Giuseppe, « Corrispondenze. Londra », *Il Giornale artistico* [Florence], 1^{er} juillet 1874, p. 25-26.
- A. Descubes [DESCUBES-DESGUERAINES Amédée], « L'Exposition des impressionnistes », *Gazette des lettres, des sciences et des arts*, 20 avril 1877, p. 185-188.
- Argus [DIGUET M. L.], « Chronique », *La Semaine des familles*, 21 avril 1877, p. 47.
- DOLENT Jean, *Petit Manuel d'art à l'usage des ignorants. La peinture. La sculpture*, Paris, A. Lemerre, 1874.
- DOLENT Jean, « Visite de Madame Pastoudret à une exposition particulière d'artistes dits « impressionnistes » », dans *Le Livre d'art des femmes. Peinture, sculpture*, Paris, A. Lemerre, 1877, p. 109-112.
- DRUMONT E. [Édouard-Adolphe], « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Petit Journal*, 19 avril 1874, p. 2.
- DRUMONT Ed. [Édouard-Adolphe], « Hommes et choses. Les expositions artistiques », *La Liberté*, 13 février 1877, p. 3.
- Galerie Durand-Ruel. *Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*, préface par Armand Silvestre, Paris, Durand-Ruel, 1873.
- DURANTY Edmond, « Notes sur l'art », *Réalisme*, 10 juillet 1856, p. 1-2.
- DURANTY [Edmond], « Ceux qui seront les peintres (A propos des derniers Salons) », dans F. Desnoyers (dir.), *Almanach parisien pour 1867*, Librairie du Petit Journal, 1867, p. 13-18.
- DURANTY [Edmond], « Le Salon de 1869. X. Les amis de la face humaine », *Paris*, 14 mai 1869, p. 2.
- DURANTY [Edmond], « Le Salon de 1870. V. », *Paris-Journal*, 8 mai 1870, p. 2.
- DURANTY [Edmond], « Le Salon de 1872 », *Paris-Journal*, 11 mai 1872, p. 1.
- DURANTY [Edmond], « Le Salon », *Musée universel*, t. 4, n° 86, 2^e semestre 1874, p. 114-116.
- DURANTY [Edmond], « Le Salon. II », *Musée universel*, t. 4, n° 87, 2^e semestre 1874, p. 136-138.
- DURANTY Edmond, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.
- DURANTY [Edmond], « Promenades au Louvre. Remarques sur le geste dans quelques tableaux », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} janvier 1877, p. 19-37; 1^{er} février 1877, p. 172-180.
- DURET Théodore, « Le Salon. Les Naturalistes », *L'Électeur libre*, 12 mai 1870, p. 61-62.
- DURET Théodore, « Le Salon. III. Les portraitistes », *L'Électeur libre*, 2 juin 1870, p. 85.
- DURET Théodore, *Les Peintres impressionnistes. Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, avec un dessin de Renoir, Paris, H. Heymann & J. Perois, 1878.

- DUVERGIER de HAURANNE Ernest, « Le Salon de 1874 », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1874, p. 651-699.
- ÉNAULT Louis, « Mouvement artistique », *Le Constitutionnel*, 13 avril 1874, p. 2-3.
- ÉNAULT Louis, « Mouvement artistique. L'Exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruelle », *Le Constitutionnel*, 10 avril 1876, p. 2.
- ÉNAULT Louis, « Mouvement artistique », *Le Constitutionnel*, 25 avril 1877, p. 3.
- Ch. E. [EPHRUSSI Charles], « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 18 mai 1878, p. 158.
- FILLONNEAU Ernest, « Les Impressionnistes », *Moniteur des arts*, 20 avril 1877, p. 1.
- Ch. Flor O'Squarr [FLOR Charles], « Les Impressionnistes », *Le Courrier de France*, 6 avril 1877, p. 2.
- FOURNEL Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Dentu, 1867.
- FOURNEL V., « Les œuvres et les hommes – Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, 25 juin 1874, p. 1296-1297.
- Bernadille [FOURNEL Victor], « Chronique parisienne. L'Atelier de M. Manet », *Le Français*, 21 avril 1876, p. 3.
- Bernadille [FOURNEL Victor], « Chronique parisienne. L'Exposition des impressionnistes », *Le Français*, 13 avril 1877, p. 2.
- FOURNEL Victor, « Les Œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature & des arts. Exposition des impressionnistes », *Le Correspondant*, 25 avril 1877, p. 323-325.
- Junius [FOURCAUD Louis de], « M. Édouard Manet », *Le Gaulois*, 25 avril 1876, p. 1.
- FOURCAUD [Louis de], « L'Assommoir de M. Zola », *Le Gaulois*, 21 septembre 1876, p. 1.
- Léon de Lora [FOURCAUD Louis de], « L'exposition des impressionnistes », *Le Gaulois*, 10 avril 1877, p. 1-2.
- FROMENTIN Eugène, « Les Maîtres d'autrefois. IV », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1876, p. 770-801.
- GANTÈS F. [Fernand] de, « Courrier artistique. Contre-Exposition », *La Semaine parisienne*, 26 mars 1874, p. 30.
- GANTÈS F. [Fernand] de, « Courrier artistique. Manet et le jury - La lutte continue », *La Semaine parisienne*, 16 avril 1874, p. 54-55.
- GANTÈS F. [Fernand] de, « Courrier artistique. L'Exposition du boulevard », *La Semaine parisienne*, 23 avril 1874, p. 63-64.
- Léon Mancino [GAUCHEZ Léon], « La descente de la courtille », *L'Art*, vol. 9, 1877, p. 68-71.
- GAUTIER Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861.
- GAUTIER Théophile, « Le Salon de 1868 », *Le Moniteur universel*, 11 mai 1868, p. 1-2.
- GAUTIER Théophile, « Eugène Delacroix », dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 200-217.
- GIRARD Paul, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 26 mars 1875, p. 4.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, Paris, Plon, 1873, rééd. Paris, Fasquelle, 1925.
- GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, rééd. Paris, Robert Lafont, collection Bouquins, 1989.
- GONSE Louis, « À propos de la vente de l'atelier de Fromentin », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 27 janvier 1877, p. 34.
- GONSE Louis, « Les aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} août 1877, p. 456-469.
- GORSE André, « À l'exposition de la Société des Amis des Arts », *Mémorial des Pyrénées*, 29 janvier 1876, p. 2.
- GRANGÉ Eugène, BERNARD Victor, *Les Impressionnistes*, Paris, L. Michaud, 1879.
- GUEULLETTE Charles, « Artistes contemporains : M. Alphonse Legros, aquafortiste », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1876, p. 569-575.
- GUICHARD Joseph, *Les doctrines de M. Gustave Courbet, maître peintre*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

- GUILLET Léon, « Lettres de Paris », *Le Phare de la Loire*, 19 avril 1874, p. 1-2.
- Henri Polday [HARDY Henry], « Les Intransigeants », *La Renaissance littéraire et artistique*, 3 mai 1874, p. 186-188.
- Un passant [HERVILLY Ernest d'], « Les on-dit », *Le Rappel*, 21 janvier 1874, p. 2.
- E. d'H. [HERVILLY Ernest d'], « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 17 avril 1874, p. 2.
- Un passant [probablement Ernest d'Hervilly], « Les on-dit », *Le Rappel*, 20 mars 1875, p. 2.
- Un Passant [HERVILLY Ernest d'], « Les on-Dit », *Le Rappel*, 2 avril 1876, p. 2.
- Un passant [HERVILLY Ernest d'], « Les on-dit », *Le Rappel*, 26 septembre 1876, p. 2.
- HOLLINGSHEAD J., *The Grasshopper, A Drama in Three Acts, Adapted from La Cigale by MM. Meilhac and Halévy*, Londres, 1877.
- HUYSMANS J.-K., « L'Exposition des Impressionnistes », *Gazette des amateurs de livres, d'estampes et de haute curiosité*, n° 25, 15 avril 1876, p. 1-2.
- HUYSMANS J.-K., « La Nana de Manet », *L'Artiste* [Bruxelles], 13 mai 1877, p. 148-149.
- HUYSMANS J.-K., « Le Salon de 1879 », *Le Voltaire*, 17 mai 1879, p. 3; 8 juin 1879, p. 2.
- HUYSMANS J.-K., « Le Salon de 1880 », *La Réforme économique*, 1^{er} juillet 1880, p. 781-787.
- JOURDAN Charles, « Livres nouveaux », *Le Siècle*, 28 juillet 1878, p. 2.
- FEYRNET X. [KAEMPFFEN Albert], « Chronique », *Le Temps*, 20 avril 1867, p. 2.
- FEYRNET X. [KAEMPFFEN Albert], « Chronique », *Le Temps*, 23 mars 1870, p. 3.
- LAFENESTRE Georges, « Le Salon de 1869. L'art naturaliste », *Le Moniteur universel*, 22 juin 1869, p. 3-4.
- N. S. [LAFENESTRE Georges], « Le Jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877, p. 2, repris partiellement dans *La Petite Presse*, 9 avril 1877, p. 3.
- LAROUSSE Pierre (dir.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 17 vol., 1865-1890.
- LAURENT-PICHAT L. [Léon], « Salon de 1876 », *Le Phare de la Loire*, 1^{er} juin 1876, p. 1.
- LAURENT-PICHAT L. [Léon], « Salon de 1877 », *Le Phare de la Loire*, 9 juin 1877, p. 1-2.
- LECOQ de BOISBAUDRAN Horace, *Lettres à un jeune professeur. Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture*, Paris, A. Morel, 1876.
- E. Lepelletier [LE PELLETIER de BOUHÉLIER Edmond-Adolphe], « Chronique parisienne. L'Exposition libre du boulevard des Capucines », *Le Patriote français*, 19 avril 1874, p. 2.
- E. Lepelletier [LE PELLETIER de BOUHÉLIER Edmond-Adolphe], « Les Impressionnistes », *Le Radical*, 8 avril 1877, p. 2-3.
- LERMINA Jules (dir.), *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger, 1885.
- LEROY Louis, « La Session du Salon de 1868 », *Le Charivari*, 20 mai 1868, p. 2.
- LEROY Louis, *Physionomies Parisiennes. Artistes et rapins*, Paris, A. Le Chevalier, 1868.
- LEROY Louis, « L'Exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874, p. 79-80.
- LEROY Louis, « La Réception d'un impressionniste », *Le Charivari*, 15 avril 1876, p. 2-3.
- LEROY Louis, « Choses et autres », *Le Journal amusant*, 15 avril 1876, p. 3, 6-7.
- LEROY Louis, « Exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 11 avril 1877, p. 2.
- Dictionnaire des pseudonymes recueillis par Georges d'Heylli*, Paris, Dentu, 1887.
- A. de L. [LOSTALOT Alfred de], « L'Exposition de la rue Le Peletier », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1^{er} avril 1876, p. 119-120.
- A.de L. [LOSTALOT Alfred de], « L'Exposition des « impressionnistes » », *Le Bien public*, 4 avril 1876, p. 3.
- MAILLARD Georges, « Chronique. Les Impressionnistes », *Le Pays*, 4 avril 1876, p. 3.
- MAILLARD Georges, « Chronique. Les Impressionnistes », *Le Pays*, 9 avril 1877, p. 2-3.
- MALLARMÉ Stéphane, « Le Jury de peinture de 1874 et M. Manet », *La Renaissance littéraire et artistique*, 12 avril 1874, p. 155-157.

- MALLARMÉ Stéphane, « The Impressionists and Édouard Manet », *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 septembre 1876, p. 117-122, traduit en français dans « Les Impressionnistes et Édouard Manet », dans *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 444-471.
- « Stéphane Mallarmé : « Les Impressionnistes et Édouard Manet », 1875-1876, par Philippe Verdier », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1975, p. 147-156.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003.
- N. s. [MANET Édouard], « Motifs d'une exposition particulière », dans *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, p. 3-7.
- MANTZ Paul, « L'Exposition de peintres impressionnistes », *Le Temps*, 22 avril 1877, p. 3.
- J. de Paris [MARX Adrien], « Nouvelles diverses », *Le Figaro*, 19 avril 1876, p. 2.
- MEILHAC Henri, HALÉVY Ludovic, *La Cigale, comédie en trois actes*, Paris, Calmann Lévy, 1877.
- Jean Prouvaire [MENDÈS Catulle?], « L'Exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 20 avril 1874, p. 3.
- MERSON Olivier, « Salon de 1869 », *Le Monde illustré*, 24 juillet 1869, p. 58.
- MILLAUD Albert, « Lettres fantaisistes sur Paris. M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, p. 1-2.
- Baron Grimm [MILLAUD Albert], « Lettres anecdotiques du Baron Grimm. Les Impressionnistes », *Le Figaro*, 5 avril 1877, p. 1.
- MONTROSIER Eugène, « La Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., et son exposition », *La Chronique illustrée*, 25 avril 1874, p. 3-4.
- Gène Mur [MEUNIER Hyacinthe-Eugène, dit MURER Eugène], « Revue artistique : les impressionnistes », *La Correspondance française, moniteur littéraire et artistique, commercial, maritime, agricole et financier*, 16 avril 1876, p. 1.
- H. N. [NAZET Hippolyte], « Petites nouvelles », *Le Gaulois*, 28 mars 1874, p. 4.
- OLBY G. d', « Salon de 1876. Avant l'ouverture - Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue Le Peletier, 11 », *Le Pays*, 10 avril 1876, p. 3.
- OTTIN A. [Auguste], *Organisation des arts du dessin. Expositions publiques. Encouragements. Commandes officielles*, Paris, Édouard Blot, [1870].
- N. s. [PÉRODEAUD Gaston], « La Journée à Paris. L'Exposition des impressionnalistes », *L'Événement*, 6 avril 1877, p. 2.
- Blémont Émile [PETITDIDIER Émile], « Les Impressionnistes », *Le Rappel*, 9 avril 1876, p. 2-3, partiellement repris dans *Le Moniteur universel*, 11 avril 1876.
- PORCHERON Émile, « Promenades d'un flâneur. Les Impressionnistes », *Le Soleil*, 4 avril 1876, p. 2-3.
- PORCHERON E. [Émile], « L'Exposition de Monsieur Manet », *Le Soleil*, 20 avril 1876, p. 3.
- POTHEY Alex. [Alexandre], « Avis aux dames » [sur Courbet], *Le Gaulois*, 10 mars 1869.
- Léon de Lora [POTHEY Alexandre], « Petites Nouvelles artistiques. Exposition libre de peintres », *Le Gaulois*, 18 avril 1874, p. 3.
- POTHEY Alex. [Alexandre], « Chronique », *La Presse*, 31 mars 1876, p. 3.
- POTHEY Alex. [Alexandre], « Chronique », *La Presse*, 25 avril 1876, p. 3.
- A. P. [POTHEY Alexandre], « Beaux-Arts », *Le Petit Parisien*, 7 avril 1877, p. 2.
- Gonzague-Privat [PRIVAT Louis Marie Numa dit], « Nouvelles des arts », *L'Événement*, 24 janvier 1874, p. 2-3.
- Gonzague-Privat [PRIVAT Louis Marie Numa dit], « L'Exposition des impressionnistes », *L'Art français*, 14 avril 1877, p. 129-131.
- PROTH Mario, *Voyage au pays des peintres. Salon de 1876*, Paris, Henri Vaton, 1876.
- PUISSANT G., « Le Salon, 3^e article », *La Lanterne*, 15 mai 1877, p. 2-3.

- RALPH Jean, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 17 avril 1876, p. 2.
- RANC A., « [Le Salon de 1869]. Le Portrait », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 mai 1869, p. 407-414.
- REDON Odilon, *À soi-même, journal, 1867-1915*, Paris, José Corti, 2000.
- RIVIÈRE G. [Georges], « Les Intransigeants de la peinture », *L'Esprit moderne*, 13 avril 1876, p. 7-8, repris dans Pierre Dax, « Chronique », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1876, p. 347-349.
- G. R. [RIVIÈRE Georges], « À M. le rédacteur du Figaro », *L'Impressionniste*, n° 1, 6 avril 1877, p. 1-2.
- RIVIÈRE G. [Georges], « L'Exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, 6 avril 1877, p. 2-6.
- G. R. [RIVIÈRE Georges], « La Presse », *L'Impressionniste*, n° 2, 14 avril 1877, p. 1.
- RIVIÈRE G. [Georges], « L'exposition des impressionnistes », *L'Impressionniste*, n° 2, 14 avril 1877, p. 1-4, 6.
- RIVIÈRE G. [Georges], « Explications », *L'Impressionniste*, 21 avril 1877, p. 3-4.
- RIVIÈRE G. [Georges], « Les Intransigeants et les impressionnistes. Souvenir du salon libre de 1877 », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1877, p. 298-302.
- ROBINSON Lionel, « M. Whistler et la Grosvenor Gallery », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 mars 1877, p. 111-112.
- ROSSETTI W. M. [William Michael], « The Deschamps Gallery », *The Academy*, 29 avril 1876, p. 415-416.
- ROUSSEAU Jean, « Le Salon », *Le Figaro*, 11 mai 1874, p. 1.
- Raoul de Navery [SAFFRAY CHERVET Eugénie Caroline], *Le Salon de 1868*, Paris, 1868.
- SÉBILLOT Paul, « Exposition des impressionnistes », *Le Bien public*, 7 avril 1877, p. 2.
- P. S. [SÉBILLOT Paul], « Bibliographie », *Le Bien public*, 28 juin 1878, p. 3.
- SILVESTRE Armand, « Préface », dans *Galerie Durand-Ruel. Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*, Paris, Londres, Bruxelles, 1873.
- SILVESTRE Armand, « Chronique des beaux-arts. Une Nouvelle Société coopérative », *L'Opinion nationale*, 25 janvier 1874, p. 3.
- SILVESTRE Armand, « Chronique des beaux-arts. Physiologie du refusé. L'Exposition des révoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril 1874, p. 2-3.
- SILVESTRE Armand, « Salon de 1874 (Septième article) », *L'Opinion nationale*, 14 juin 1874, p. 3.
- SILVESTRE Armand, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3.
- SILVESTRE A. [Armand], « Les deux tableaux de M. Manet », *L'Opinion nationale*, 23 avril 1876, p. 3.
- TÉRIGNY, « Étude complémentaire du Salon », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 15 juin 1870, p. 441-452.
- M. de Themines [Lauzières de THÉMINES Achille de], « Salon de 1868 », *La Patrie*, 19 mai 1868, p. 3.
- TILLOT Charles, « Salon de 1852 », *Le Siècle*, 18 mai 1852, p. 1.
- TILLOT Charles, « J.-F. Millet », dans *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Jean-François Millet*, Paris, Hôtel Drouot, 10-11 mai 1875, p. I-XI.
- N. s. [VACHON Marius], « Carnet de la journée », *La France*, 4 avril 1876, p. 2.
- N. s. [VACHON Marius], « Carnet de la journée. L'Exposition des impressionnistes », *La France*, 7 avril 1877, p. 2.
- VÉRON Eugène, *L'Esthétique*, Paris, C. Reinwald, 1878.
- Thomas Grimm [VÉRON Pierre], « Les Impressionnistes », *Le Petit Journal*, 7 avril 1877, p. 1.
- C. de Malte [attribué à Auguste VILLIERS de L'ISLE-ADAM], « Exposition de la société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes », *Paris à l'eau-forte*, 19 avril 1874, p. 12-13.
- WEDMORE Frederick, « Pictures in Paris - The Exhibition of "Les Impressionnistes" », *The Examiner*, 13 juin 1874, p. 633-634.
- Le Masque de fer [WOLFF Albert], « Échos de Paris », *Le Figaro*, 24 mars 1875, p. 1.
- WOLFF Albert, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 3 avril 1876, p. 1.
- WOLFF Albert, « Le Calendrier parisien », *Le Figaro*, 17-18 avril 1876, p. 1.
- YRIARTE Charles, « Le Salon de 1876 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juin 1876, p. 689-730.

- ZOLA Émile, « Les réalistes au Salon », *L'Événement*, 11 mai 1866.
- ZOLA Émile, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, Dentu, 1867.
- ZOLA Émile, « Édouard Manet », *L'Événement illustré*, 10 mai 1868.
- ZOLA Émile, « Les naturalistes » [Pissarro], « Les actualistes » [Monet, Bazille, Renoir], *L'Événement illustré*, 24 mai 1868, 19 mai 1868.
- ZOLA Émile, « Quelques bonnes toiles », *L'Événement illustré*, 9 juin 1868, p. 2-3.
- N. s. [ZOLA Émile], « Lettres de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 18 avril 1874, p. 1.
- N. s. [ZOLA Émile], « Lettres de Paris », *Le Sémaphore de Marseille*, 2-3 avril 1876, p. 1.
- N. s. [ZOLA Émile], « Lettres de Paris. Autre correspondance », *Le Sémaphore de Marseille*, 30 avril-1^{er} mai 1876, p. 1.
- Эмиль Золя [ZOLA Émile], « парижскія письма. Две художественные выставки в мае » [« Lettres de Paris. Deux Expositions d'art au mois de mai »], *Вестник Европы* [*Le Messenger de l'Europe*], juin 1876, p. 873-903. Traduit en français dans *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert Niess et précédés d'une étude sur Émile Zola critique d'art, de F. W. J. Hemmings, Genève, E. Droz, Paris, Minard, 1959, p. 187-196.
- ZOLA Émile, *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877.
- N. s. [ZOLA Émile], « Notes parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 24 mars 1877, p. 1.
- N. s. [ZOLA Émile], « Notes parisiennes. Une Exposition. Les Peintres impressionnistes », *Le Sémaphore de Marseille*, 19 avril 1877, p. 1.
- ZOLA Émile, « Revue dramatique et littéraire », *Le Bien public*, 15 octobre 1877, p. 1.
- Эмиль Золя [Zola Émile], « парижскія письма. Французская школа живописи на выставке 1878 года » [« Lettres de Paris. L'École française de peinture à l'exposition de 1878 »], *Вестник Европы* [*Le Messenger de l'Europe*], juillet 1878, p. 371-398. Traduit en français dans *Salons*, op. cit., 1959, p. 199-222.
- ZOLA Émile, « Beaux-Arts. Le Naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, 19 juin 1880, p. 3.
- ZOLA Émile, « Préface », dans *Vente par suite du décès d'Edmond Duranty, hôtel Drouot, les 28 et 29 janvier 1881*, p. 1-2.
- ZOLA Émile, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess et précédés d'une étude sur Émile Zola critique d'art, de F. W. J. Hemmings, Genève, E. Droz, Paris, Minard, 1959.
- ZOLA Émile, *Le bon combat, de Courbet aux impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art*. Présentation et préface de Gaëtan Picon. Édition critique, chronologique, bibliographie et index par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1974.

Catalogues de vente

- Catalogue de Tableaux Modernes*, Hôtel Drouot, Salle N° 8, le mardi 13 janvier 1874, Commissaire-priseur : M^e Charles Pillet, Expert : M. Durand-Ruel. 84 n° [Vente Hoschedé].
- Catalogue des tableaux et aquarelles par Claude Monet, Berthe Morisot, A. Renoir, A. Sisley*, Hôtel Drouot, 24 mars 1875, Commissaire-Preneur : M^e Charles Pillet, Expert : M. Durand-Ruel, avec une préface de Philippe Burty.
- Catalogue. 45 Tableaux par MM. Caillebotte Pissarro Renoir Sisley*, Hôtel Drouot, Salle N° 9, le lundi 28 mai 1877. Commissaire-priseur : Léon Tual, Expert : M. A. Legrand.
- Catalogue des tableaux, études, aquarelles et dessins trouvés dans l'atelier de Léopold Levert...*, Paris, Hôtel Drouot, 26 février 1883, [1883], [expert] Martin.
- Tableaux, pastels, aquarelles, dessins par Barye, Corot, Delacroix, J.-F. Millet, Th. Rousseau, [composant] la collection Ch. Tillot*, vente, Hôtel Drouot, 14 mai 1887.

Catalogues d'exposition

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées, Paris, Imprimerie nationale, 1865-1878.

Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., *Première exposition*, 1874, 35, Boulevard des Capucines, Catalogue, Prix : 50 centimes, L'Exposition est ouverte du 15 avril au 15 mai 1874, de 10 heures du matin à 6 h. du soir et de 8 h. à 10 heures du soir. Prix d'entrée : 1 franc, Paris, Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue Lafayette, 1874.

Catalogue de la 2^e exposition de peinture par MM. Béliard - Legros - Pissaro [sic] - Bureau - Lepic - Renoir - Caillebotte - Levert - Rouart - Cals - Millet (J.-B.) - Sisley - Degas - Monet (Claude) - Tillot - Desboutin - Morisot (Berthe) - François (Jacques) - Ottin fils, de 10 heures à 5 heures, 11 rue Le Peletier, Paris, vril 1876.

Exposition libre des Œuvres d'art refusées au Salon de 1876, Paris, Galeries Durand-Ruel, 15 mai-30 juin 1876.

Catalogue de la Ire exposition des ouvrages exécutés en Noir & Blanc, Paris, Galeries Durand-Ruel, 1^{er}-31 juillet 1876.

L'Union. Société à personnel et capital variable des artistes... *Catalogue de la première exposition du 15 février au 17 mars au grand hôtel...*, Paris, imp. de Pillet et Dumoulin, 1877.

Catalogue de la 3^e exposition de peinture par MM. Caillebotte - Cals - Cézanne - Cordey - Degas - Guillaumin - Jacques-François - Lamy Levert - Maureau - C. Monet - B. Morisot - Piette - Pissarro - Renoir - Rouart - Sisley - Tillot, de 10 heures à 5 heures, 6 rue Le Peletier, Paris, avril 1877.

Catalogue du Musée Ghémar. Exposition fantaisiste des Œuvres principales de l'Art contemporain, Paris, Château d'eau - Magasins réunis, Paris, 1877.

Sources secondaires

Ouvrages et articles, cités en abrégé

BERSON 1996-I. BERSON Ruth (éd.), *The New Painting Impressionism 1874-1886. Documentation*, San Francisco, CA Seattle Wash et Fine Arts museums of San Francisco, 1996, vol. I. Reviews.

BERSON 1996-II. BERSON Ruth (éd.), *The New Painting Impressionism 1874-1886. Documentation*, San Francisco, CA Seattle Wash et Fine Arts museums of San Francisco, 1996, vol. II. Exhibited Works.

BOUILLON, DUBREUIL-BLONDIN, EHRARD, NAUBERT-RISER 1989, 2010. *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900.* Textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Paris, Hazan, 2010.

MOTHE 2016. MOTHE Alain, « Chronologie », dans *Société Paul Cézanne*, 2016, en ligne.

PICKVANCE 1963. PICKVANCE Ronald, « Degas's Dancers, 1872-6 », *The Burlington Magazine*, juin 1963, p. 256-267.

REFF 1985. REFF Theodore, *The Notebooks of Edgar Degas*, 2 vol., 1976, 2^e édition révisée, New York, Hacker Art Books, 1985.

REWALD 1986. REWALD, John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1955; nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1986.

RIVIÈRE 1921. RIVIÈRE Georges, *Renoir et ses amis*, Paris, H. Floury éditeur, 1921.

RIVIÈRE 1935. RIVIÈRE Georges, *Mr. Degas, Bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Floury, 1935.

TINTEROW, NORTON 1989. TINTEROW Gary et NORTON Anne M. P., « Degas aux expositions « impressionnistes » », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 289-311.

Correspondances publiées, citées en abrégé

Eugène BOUDIN

Corres. **BOUDIN, Pludermacher éd. 2011.** Eugène Boudin, *Lettres à Ferdinand Martin, tome 1 : 1861-1870*, éd. Isolde Pludermacher, avec la collaboration de Laurent Manœuvre, Trouville-sur-Mer, 2011.

Gustave CAILLEBOTTE

BERHAUT 1994. BERHAUT Marie, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, Wildenstein Institute, 1994.

Paul CÉZANNE

Corres. **CÉZANNE, Rewald éd. 1978.** Paul Cézanne, *correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Grasset, 1978.

Corres. **CÉZANNE, Lebensztein éd. 2011.** Jean-Claude Lebensztein, *Paul Cézanne. Cinquante-trois lettres*, Paris, L'Échoppe, 2011.

Gustave COURBET

Corres. **COURBET, Ten-Doesschate éd. 1996.** *Correspondance de Courbet*. Édition établie, présentée et annotée par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996.

Edgar DEGAS

Corres. **DEGAS, Guérin éd. 1945, 2011.** *Lettres de Degas*, recueillies et annotées par Daniel Guérin, Paris, Grasset, 1945, rééd. 2011.

Corres. **DEGAS, Sutton, Adhémar éd. 1987.** Denys SUTTON et Jean ADHÉMAR, « Lettres inédites de Degas à Paul Lafond et autres documents », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1987, p. 159-176.

Corres. **DEGAS, Reff éd. 2020-1.** *The Letters of Edgar Degas*. Bilingual edition, edited and annotated by Theodore Reff, New York, The Wildenstein Plattner Institute, 2020, vol. 1.

Corres. **DEGAS, Reff éd. 2020-3.** *The Letters of Edgar Degas*. Bilingual edition, edited and annotated by Theodore Reff, New York, The Wildenstein Plattner Institute, 2020, vol. 3.

Giusepette DE NITTIS

PITTALUGA, PICENI 1963. PITTALUGA Mary, PICENI Enrico, *De Nittis*, Milan, Bramante Editrice, 1963.

Henri FANTIN-LATOURE et Otto SCHOLDERER

Corres. **FANTIN-LATOURE, SCHOLDERER, Arnoux éd. 2014.** *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer (1858-1902)*, Mathilde Arnoux (éd.), Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, en ligne.

À Paul GACHET, Eugène MURER et autres

Corres. **GACHET 1957.** Paul Gachet, *Lettres impressionnistes, Pissarro, Cézanne, Guillaumin, Renoir, Monet, Sisley, Vignon, Van Gogh et autres, M^{mes} Pissarro, Lucien Pissarro, M^{me} Théo Van Gogh, Théo Van Gogh, Murer, D^r Gachet, Méryon*, Paris, B. Grasset, 1957.

Claude MONET

WILDENSTEIN 1974. WILDENSTEIN Daniel, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, tome I, Paris, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1974.

Berthe MORISOT

Corres. **MORISOT, Rouart éd. 1950.** *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé.* Documents réunis et présentés par Denis Rouart, Paris, Quatre Chemins-Éditart, 1950.

Camille PISSARRO

Corres. **PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 2003-1.** *Correspondance de Camille Pissarro*, éditée par Janine Bailly-Herzberg, tome 1 / 1865-1885, Paris, Éditions du Valhermeil, 2003; 1^{ère} éd., 1980.

Corres. **PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 2003-2.** *Correspondance de Camille Pissarro*, éditée par Janine Bailly-Herzberg, tome 2 / 1886-1890, Paris, Éditions du Valhermeil, 1986.

Corres. **PISSARRO, Bailly-Herzberg éd. 1985.** *Mon cher Pissarro. Lettres de Ludovic Piette à Camille Pissarro.* Commentaires de Janine Bailly-Herzberg, Paris, Éditions du Valhermeil, 1985.

Auguste RENOIR

Corres. **RENOIR, Durand-Ruel Godfroy éd. 1995.** *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel.* Lettres réunies et annotées par Caroline Durand-Ruel Godfroy, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1995.

Ouvrages et articles

ABÉLÈS Luce, « *La Renaissance littéraire et artistique. Une critique engagée* », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 135-146.

ADHÉMAR Jean, CACHIN Françoise, *Edgar Degas, gravures et monotypes*. Introd. de John Rewald, Paris, Arts et métiers graphiques, 1973.

ALEXANDRE Arsène, « Le comte Armand Doria », dans *Album-Souvenir de la collection Armand Doria*, Paris, Georges Petit, 1899, p. 5-40.

ALEXANDRE Arsène, *A.-F. Cals ou le bonheur de peindre*, Paris, Georges Petit, 1900.

ALEXANDRE Arsène, *La collection Henri Rouart*, Paris, Manzi, Joyant & Cie, 1912.

ALLOA Emmanuel, *Partages de la perspective*, Paris, Fayard, 2020.

ALPHAND Marianne, *Monet. Une vie dans le paysage*, Paris, Hazan, 2010 (1^{ère} éd., 1993).

ALTER Norbert (dir.), *Les logiques de l'innovation, approche pluridisciplinaire*, Paris, La Découverte, 2002.

ALTER Norbert, *L'innovation ordinaire*, 6^e édition, Quadriga, Presses Universitaires de France, 2017.

AMIOT Emmanuelle, « Le parti catholique et la peinture religieuse des années de « l'ordre moral » (1873-1876) », *Histoire de l'art*, n° 53, 2003, p. 9-17.

ARMSTRONG Carol, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, The University of Chicago Press, 1991.

ARTIÈRES Philippe, *Le Bureau de coton de Degas*, Paris, Armand Colin, 2008.

BARBARIN Laure, « Roger Ballu et *La Vie artistique*. Nouveau corpus », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 96-111.

BARBILLON Claire, SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, INHA, en ligne.

BASCH Sophie, « Philippe Burty contre Castagnary. Philologie du japonisme, «ce caprice de dilettante blasé». Suivi du «Jeu japonais», de Marcel Proust à Ernest Chesneau », Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021, en ligne.

BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2020 (1^{ère} éd. Oxford University Press, 1972).

BAYER Thomas M., « Degas and the English connection 1872-1876 », *Athanos*, n° 16, 1998, p. 31-42.

- BERHAUT Marie, *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et pastels*, Paris, Wildenstein Institute, 1994.
- BEYER Jonas, *Entre dessin et estampe, Edgar Degas et la redécouverte du monotype au XIX^e siècle*, Dijon, les presses du réel, 2017.
- BLANCHE Jacques-Émile, *Propos de Peintre, de David à Degas*, première série, Paris, Émile-Paul Frères, 1919.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, A. Colin, 1993.
- BODELSEN Merete, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux" », *The Burlington Magazine*, juin 1968, p. 330-349.
- BOIME Albert, *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BOSCHETTI Anna, *Isms, du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Editions, 2014.
- BOUILLON Jean-Paul, « À gauche. Note sur la Société du Jing-Lar et sa signification », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1978, p. 107-118.
- BOUILLON Jean-Paul, « L'impressionnisme », *Revue de l'art*, n° 51, 1981, p. 75-85.
- BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89-113.
- BOUILLON Jean-Paul, « Huysmans et Manet », dans J.-K. Huysmans. *Une esthétique de la décadence*, actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5-6-7 novembre 1984, organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 167-181.
- BOUILLON Jean-Paul, « L'impossible Degas », dans *Degas*, Paris, Éditions Adam Biro, 1988, p. 10-25.
- BOUILLON Jean-Paul, « L'estampe impressionniste, chronique bibliographique », *Revue de l'art*, n° 86, 1989, p. 65-81.
- BOUILLON Jean-Paul, « Manet 1884 : un bilan critique », dans *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 159-175.
- BOUILLON Jean-Paul, « Préface », dans Harrison C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 5-23.
- BOUILLON Jean-Paul, « La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle : nouvel aperçu des problèmes », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 32-43.
- BOUILLON Jean-Paul, « Manet, Astruc, Bracquemond and the "Jing-Lar". Japonisme in Paris in the Latter Half of the 1860s », dans Dorothee Hansen (dir.), cat. exp. *Manet and Astruc, Friendship and Inspiration*, Brême, Kunst Halle, Madrid, CEEH, Centro de Estudio Europa Hispánica, 2021, p. 80-89.
- BOWNESS Alan, *Les conditions du succès. Comment l'artiste moderne devient-il célèbre?*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris, Éditions Allia, 2011 (Londres, Thames and Hudson Ltd, 1989).
- BRETTELL Richard R., FOLDS McCULLAGH Suzanne, *Degas in The Art Institute of Chicago*, New York, 1984.
- BRETTELL Richard R., « The "First" Exhibition of Impressionist Painters », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 189-202.
- BRETTELL Richard R., *Impressionnisme : peindre vite 1860-1890*, Paris, Hazan, 2009.
- BROGNIEZ Laurence, « Nue ou déshabillée? Le discours féminin sur le corps au Salon », dans Christine Planté, Marie-Ève Thérenty (dir.), *Féminin / masculin dans la presse du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2022, p. 201-213.
- BROUILLARD Lauren, *L'impressionnisme au Salon, 1878, 1879, 1880*, mémoire de Master 2, Sorbonne Université, 2017, Barthélémy Jobert (dir.).

- BROWN Marilyn R., « The DeGas-Musson Papers at Tulane University », *The Art Bulletin*, mars 1990, p. 118-130.
- BROWN Marilyn R., « A entrepreneur in spite of himself: Edgar Degas and the market », dans *The Culture of the Market. Historical Essays*, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 261-292.
- BROWN Marilyn R., *Degas and the Business of Art. A Cotton Office in New Orleans*, The Pennsylvania State University Press, 1994.
- BRUN Sarah, « Le peintre impressionniste sur scène : Marignan dans La Cigale de Meilhac et Halévy (1877) et Alaric Gigonnet dans Les Impressionnistes de Grangé et Bernard (1878) », dans Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 189-199.
- BUCHANAN Harvey, « Edgar Degas and Ludovic Lepic: An Impressionist Friendship », *Cleveland Studies in the History of Art*, vol. 2, 1997, p. 32-121.
- BUMPUS Bernard, « The “Jing-lar” and republican politics. Drinking, dining and japonisme », *Apollo*, n° 143, mars 1996, p. 13-16.
- BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- CALLEN Anthea, « Faure and Manet », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1974, p. 157-178.
- CHARPY Manuel, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Société française d'histoire urbaine*, n° 26, 2009/3, p. 43-68.
- CLAYSON Hollis, « A Failed Attempt », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 145-159.
- COHEN Clara, *Louis Leroy (1812-1885), de la pointe à la plume*, Master 2, Aix-Marseille Université, 2020, Pierre Pinchon (dir.).
- COUËSSIN Charles de, « Technique, transformations dans les toiles de Degas des collections du musée d'Orsay », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 145-158.
- CROUZET Marcel, *Un méconnu du réalisme. Duranty (1833-1880)*, Paris, Librairie Nizet, 1964.
- DALANÇON Joël, *Poésie et peinture des Fêtes galantes de Verlaine aux Complaintes de Laforgue (1869-1895)*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1986.
- DALANÇON Joël, « Un défenseur oublié d'É. Manet et des peintres impressionnistes : Paul-Armand Silvestre (1837-1901) », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1991, p. 127-139.
- DARRAGON Éric, *Manet. Chronologie originale. Nouvelle biographie*, Paris, Fayard, 1989.
- DARRAGON Éric, « Degas sans Manet », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 89-101.
- DARRAGON Éric, « Degas et le rire. Autour de La Cigale de Meilhac et Halévy » (1992), dans *Quand l'art fait des histoires*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p. 109-118.
- DAULTE François, *Frédéric Bazille et les débuts de l'impressionnisme*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1992.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DE KEYSER Eugénie, *Degas. Réalité et métaphore*, Louvain-La-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1981.
- DE NITTIS Joseph, *Notes et souvenirs du peintre Joseph De Nittis*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895.
- DINI Pietro, *Diego Martelli*, Florence, 1978.
- DINOIA Rosalba, « L'eau-forte «mobile» dans l'évolution de l'estampe originale à la fin du XIX^e siècle. Expériences françaises et italiennes », *Histoire de l'art*, n° 50, 2002, p. 95-108.

- DISTEL Anne, « Les amateurs de Renoir ; le prince, le prêtre et le pâtissier », dans Anne Distel, John House, John Walsh (dir.), cat. exp. *Renoir*, Paris, RMN, 1985, p. 28-44.
- DISTEL Anne, *Les Collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1989.
- DISTEL Anne, Préface, dans Jean-Dominique Rey, *Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peinte*, Paris, Musée Marmottan Monet, Hazan, 2012, p. 15-17.
- DISTEL Anne, « Un document impressionniste : la première version du catalogue de l'exposition de la société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc... Paris, 1874 », dans Ségolène Le Men, Félicie Faizand de Maupéou (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022, p. 116-133.
- DOISE Willem, MOSCOVICI Serge, *Dissensions et consensus : une théorie générale des décisions collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- DRUCK Douglas W., ZEGERS Peter, « Degas and the Printed Image, 1856-1914 », dans *Edgar Degas: the painter as printmaker*, Boston, Little & Brown, 1984, p. XV-LV.
- DRUCK Douglas W., ZEGERS Peter, « Le réalisme scientifique, 1874-1881 », dans Jean Sutherland Boggs, Henri Loyrette, Michael Pantazzi, Gary Tinterow (dir.), cat. exp. *Degas*, Paris, RMN, 1988, p. 197-211.
- DUBOIS Jacques, « Émergence et position du groupe naturaliste dans l'institution littéraire », dans Pierre Cogny (dir.), *Le Naturalisme, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'édition, 10/18, 1978, p. 75-91.
- DUBREUIL-BLONDIN Nicole, « 1861-1878. Introduction », dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010, p. 99-103.
- DUCLERT Vincent, *1870-1914. La République imaginée*, Paris, Gallimard, 2021.
- DULGUEROVA Elitza, *Usages et utopies : l'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*, Dijon, les Presses du réel, 2015.
- DUNLOP Ian, « The First Impressionist Exhibition », dans *The Shock of the New. Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. 55-87.
- DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 66-94.
- DUPIN DE BEYSSAT Claire, *Les peintres de Salon et le succès. Réputations, carrières et reconnaissance artistiques après 1848*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2022, en ligne sur Theses.fr
- DURAND-RUEL Paul, *Mémoires du marchand des impressionnistes*, ouvrage revu, corrigé et annoté par Paul-Louis Durand-Ruel et Flavie Durand-Ruel, Paris, Flammarion, 2014.
- DURET Théodore, *Histoire des Peintres Impressionnistes. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.
- DURET Théodore, *Histoire des Peintres Impressionnistes. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*. Nouvelle édition, Paris, H. Floury, 1919.
- DURET Théodore, *Renoir*, Paris, Bernheim-Jeune, 1924.
- EISENMAN Stephen F., « The Intransigent Artist or How the Impressionists Got Their Name », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 51-59.
- EHRLICH WHITE Barbara, « Degas & Manet », dans *Impressionists side by side. Their Friendships, Rivalries and Artistic Exchanges*, New York, Alfred A. Knopf, 1996, p. 23-55.
- FAIZAND DE MAUPEOU Félicie, *Claude Monet et l'exposition : une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.
- FÈVRE Jeanne, *Mon oncle Degas. Souvenirs et documents inédits* recueillis et publiés par Pierre Borel, Genève, Pierre Cailler, 1949.
- FLESCHER Sheron, *Zacharie Astruc. Critic, Artist and Japonist*, New York, Garland Publishing, 1978.

- FLINT Kate, *Impressionists in England: The Critical Reception*, Londres, Routledge, 1984.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, II. 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001.
- FRANCASTEL Pierre, *L'impressionnisme*, Paris, Denoël, 1974.
- FRANGNE Pierre-Henry, POINOT Jean-Marc, « Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », dans *L'invention de la critique d'art*, Rennes, PUR, 2002, p. 9-16.
- GEFFROY Gustave, « Degas », dans *La Vie artistique*, troisième série, Paris, E. Dentu, 1894, p. 147-180.
- GEFFROY Gustave, « Degas », *L'Art et les Artistes*, avril 1908, p. 15-23.
- GEORGEL Pierre, « Le romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo - Philippe Burty », *Revue de l'art*, n° 20, 1973, p. 8-64.
- GERVEX Henri, *Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*, Paris, Flammarion, 1924.
- GISPERT Marie, MÉNEUX Catherine (éd.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, en ligne.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2009.
- GOETZ Adrien, « Un art de l'éreintement? », dans Robin Howells, James Kearns (dir.), « Ce Salon à quoi tout se ramène » *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, French Studies of the Eighteen and Nineteenth Centuries (26), 2010, p. 73-81.
- GOLIARD Viviane, *Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), un critique d'art républicain*, thèse de doctorat en littérature, université Paris III-Sorbonne nouvelle, 1992.
- GOUJARD Jeane, *Les expositions monographiques de la galerie La Vie Moderne au temps d'Émile Bergerat : une nouvelle stratégie de promotion de la modernité artistique*, mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023, Catherine Méneux (dir.).
- GOUJARD Jeane, *Les expositions particulières à Paris de 1872 à 1883 : vers une nouvelle (re)présentation et perception des artistes*, mémoire de master 2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2024, Catherine Méneux (dir.).
- GOURVENNEC Jean-Christophe, *Henri Gervex 1852-1929*, Paris, Paris-Musées, 1992.
- GRÉVY Jérôme, *La République des opportunistes (1870-1885)*, Paris, Perrin, 1998.
- GRUETZNER ROBINS Anna, « Alphonse Legros, migrant et ambassadeur culturel », dans Caroline Corbeau-Parsons, Isabelle Collet (dir.), *Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870-1904*, Paris Musées, 2017, p. 115-119.
- HALÉVY Daniel, *Degas parle*, Paris-Genève, La Palatine, 1960.
- HALÉVY Ludovic, « Les carnets III », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1937, p. 817-843.
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HERBERT, Robert L., *L'impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, traduit de l'américain par Antoine Jacottet, Paris, Flammarion, 1991.
- HERTZ Henri, « Degas coloriste », *L'Amour de l'art*, mars 1924, p. 65-73.
- HOENIGSWALD Ann, JONES Kimberly A., « The Question of Finish in the Work of Edgar Degas », *Facture. Conservation, Science, Art History*, vol. 3, 2017, p. 21-49.
- HOPKINSON Martin, « Whistler at the Society of French Artists, London, in 1875 », *The Burlington Magazine*, juillet 2013, p. 452-455.
- HOUSE John, « Les mondes de Renoir », dans Anne Distel, John House, John Walsh (dir.), cat. exp. *Renoir*, Paris, RMN, 1985, p. 13-27.
- HOUSE John, *Impressionism: Paint and Politics*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- HUSTON Lorne, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, Montréal, Concordia, 1989.
- HUSTON Lorne, « Le Salon et les expositions d'art : réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1990, p. 45-50.

- ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 2016, p. 857-868.
- ILLOUZ Jean-Nicolas, *Mallarmé entre les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.
- JAKOBI Marianne, *Gauguin-Signac. La genèse du titre contemporain*, Paris, CNRS, 2015.
- JEANNEROT Aude, « Le fini et le non-fini dans la critique d'art de Joris-Karl Huysmans », *Séminaire Studio XIX*, Paris, École du Louvre, 12 mai 2014, en ligne.
- JEANNIOT Georges, « Souvenirs sur Degas », *Revue universelle*, 15 octobre 1933, p. 150-174; 1^{er} novembre 1933, p. 280-304, rééd. Paris, L'Échoppe, 2017.
- JOLLET Étienne, Compte rendu du cat. exp. *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard* (2003), *Genesis*, n° 24, 2004, p. 190-193.
- JUNOD Philippe, « L'impasse du naturalisme », dans *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Paris, Jacques Chambon, 2004, p. 26-53.
- JUNOD Philippe, « L'atelier comme autoportrait », dans *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion, Infolio, 2007, p. 285-304.
- KAENEL Philippe, *Le métier d'illustrateur 1830-1880*, Paris, Éditions Messene, 1996.
- KALBA Laura Anne, *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology and Art*, University Park, Penn State University Press, 2017.
- KAUFFMANN Grégoire, *Édouard Drumont*, Paris, Perrin, 2008.
- KEARNS James, « Révolution impressionniste et écriture mallarméenne », *48/14. La revue du musée d'Orsay*, n° 9, automne 1999, p. 62-67.
- KELLY Simon, « Paul Durand-Ruel et «la belle école de 1830» », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, Paris, RMN, Grand Palais, 2014, p. 46-59.
- KELLY Simon, « Les Impressionnistes à la huitième exposition de la «Society of French Artists» à Londres à printemps 1874 », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 42-53.
- KENDALL Richard, « “Dans un Café”, “Zigzags” and Five Recovered Impressionist Drawings », *The Burlington Magazine*, mai 2009, p. 306-311.
- KISIEL Marine, « Opifex mundi. James Tissot en fabricant d'images », dans cat. exp. *James Tissot. L'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay, RMN, 2019, p. 111-125.
- KISIEL Marine, *La peinture impressionniste et la décoration*, Paris, Le Passage, 2021.
- KOHLE Hubertus, GERMER Stefan, « Spontanéité et reconstruction. Du rôle, de l'organisation et des compétences de la critique d'art par rapport à la théorie de l'art et de l'histoire de l'art », dans *Arts et société. Essais sur l'art français, 1734-1889*, Norderstedt, Books on Demand, 2009, p. 129-158.
- KORN Madeleine, « Exhibitions of modern French art and their influence on collectors in Britain 1870-1918: the Davies sisters in context », *Journal of the History of Collections*, vol. 16, n° 2, 2004, p. 191-218.
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- LAFOND Paul, *Degas*, Paris, H. Floury, 1919.
- LA SIZERANNE Robert de, « Degas et l'impressionnisme », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1917, p. 36-56.
- LE CŒUR Marc, « Le Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 à 1879 », *Histoire de l'art*, n° 35-36, octobre 1996, p. 57-70.
- LE MEN Ségolène, FAIZAND de MAUPÉOU Félicie (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022.
- LEMNIAÏ Gabrielle, *La réception critique d'Édouard Manet à Londres entre 1872 et 1876 : la modernité française à travers le prisme victorien*, mémoire de Master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2023, Catherine Méneux (dir.).
- LEMNIAÏ Gabrielle, « Manet à Londres, 1872-1876 : la modernité française à travers le prisme victorien », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 54-63.

- LEMOISNE Paul-André, *Degas*, Paris, Librairie centrale des Beaux-arts, 1912.
- L'ENFANT Julie, *William Rossetti's Art Criticism. The Search for Truth in Victorian Art*, Lanham, New York, Oxford, University Press of America, 1999.
- LETHÈVE, Jacques, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959.
- LILLEY Ed, « A rediscovered English review of the 1874 Impressionist exhibition », *The Burlington Magazine*, décembre 2012, p. 843-845.
- LILLEY Ed, « Manet and his London critics revisited », *The Burlington Magazine*, avril 2014, p. 231-236.
- LOBSTEIN Dominique, *Les impressionnistes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2007.
- LOCKE Nancy, « Manet and his London critics », *The Burlington Magazine*, décembre 2010, p. 780-782.
- LOYRETTE Henri, *Degas*, Paris, Fayard, 1991.
- McMULLEN Roy, *Degas. His Life, Times and Work*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1984.
- McWILLIAM Neil, « Opinions professionnelles : critiques d'art et économie de la culture sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 19-30.
- McWILLIAM Neil, « Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860 », *Quarante-huit/Quatorze*, n° 5, 1993, p. 53-62.
- McWILLIAM Neil, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, Paris, Les Presses du réel, 2007.
- MAINGON Claire, « La réception de l'œuvre de Degas en 1918 », dans Félicie Faizand de Maupeou, Claire Maingon (dir.), *Face à l'impressionnisme : réception d'un mouvement, 1900-1950*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 29-42.
- Le Maitron. Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, en ligne.
- MARCUSSEN Marianne, « Duranty et les impressionnistes », *Hafnia-Copenhagen Papers in the History of Art*, n° 6, 1979, p. 27-49.
- MARBACH Christian, « Rouart, X 1853, l'ingénieur peintre », *Bulletin de la Sabix*, École polytechnique, n° 52, février 2013, p. 77-87.
- MARCHAL Bertrand, « Mallarmé critique d'art ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril 2011, p. 333-340.
- MARRE Oriane, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, Arnauld Pierre (dir.).
- MARX Roger, « Cartons d'artistes. Degas », *L'Image*, octobre 1897, p. 321-325, repris dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, p. 191-198.
- MAUCLAIR Camille, « Artistes contemporains. Edgar Degas », *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1903, p. 381-398.
- MAYEUR Jean-Marie, *Les débuts de la Troisième République, 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973.
- MEISSE Élena, *Alphonse Hirsch (1843-1884) : un peintre du XIX^e siècle aux multiples facettes*, mémoire de master 1, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022, Catherine Méneux (dir.).
- MELLERIO André, « Degas », *La Revue artistique*, avril 1896, p. 67-70.
- MELOT Michel, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.
- MÉNEUX Catherine, « Les Salons en noir et blanc », *Histoire de l'art*, n° 52, juin 2003, p. 29-44.
- MÉNEUX Catherine, « Degas classique et moderne », dans Rossella Froissart, Laurent Houssais, Jean-François Luneau (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco. Lectures croisées. Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 183-197.
- MÉNEUX Catherine, « Delacroix face à la critique », dans Sébastien Allard, Côme Fabre (dir.), *Delacroix*, Paris, musée du Louvre, Éditions Hazan, 2018, p. 347-355.

- MÉNEUX Catherine, « Une indépendance relative : le rôle déterminant des collectionneurs lors de la quatrième exposition «impressionniste» en 1879 », dans Ségolène Le Men, Félicie Faizand de Maupéou (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022, p. 134-148.
- MÉNEUX Catherine, « De la critique, de l'histoire et des sensations «d'un passant» devant l'impressionnisme : la troisième série de *La Vie artistique* de Geffroy », dans Pierre-Henry Frangne, Patricia Plaud-Dilhuit (dir.), *Gustave Geffroy au cœur de la vie artistique française, 1880-1926*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 99-112.
- MÉNEUX Catherine, « Une société coopérative pour une exposition indépendante » ; « Le soutien ambivalent de la critique » ; « Définir une nouvelle esthétique », dans Sylvie Patry, Anne Robbins (dir.), cat. exp. *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, Paris RMN-Orsay, 2024, p. 100-106, 208-213, 214-215.
- MÉNEUX Catherine, « S'allier au temps d'une République conservatrice. La Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 5-19.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertitude*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.
- MINERVINI Fausto, « Les De Nittis, collectionneurs et «collectionnés» », dans Ségolène Le Men, Félicie Faizand de Maupéou (dir.), *Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement*, Silvana Editoriale, 2022, p. 84-97.
- MITTERAND Henri, *Zola*, tome II : *L'Homme de Germinal 1871-1893*, Fayard, 2001.
- MIURA Atsushi, « Manet et le plein air sur les rivages de la Manche », dans Frédéric Cousinié (dir.), *L'impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 175-185.
- MONNERET, Sophie, *L'Impressionnisme et son époque*, Paris, Robert Laffont, 1987, 2 vol.
- MOREAU-NÉLATON Étienne, *Manet raconté par lui-même*, Paris, Henri Laurens, 1926.
- MORRISON Alexandra, « A forgotten painter at the Impressionist exhibitions : «Jacques François» or the Marquise de Rambures (1844-1924) », *The Burlington Magazine*, n° 163, septembre 2021, p. 832-835.
- MORSE-JONES Kimberly, « The "Philistine" and the New Art Critic: A new perspective on the debate about Degas's "L'Absinthe" of 1893 », *The British Art Journal*, automne 2008, p. 50-61.
- MUNRO Jane, « Painting in focus At the café », dans Jane Munro (dir.), cat. exp. *Degas. A Passion for perfection*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, New Haven, Londres, Yale University Press, 2017, p. 138-157.
- NOCHLIN Linda, *Realism*, New York, Baltimore, Penguin, 1971.
- NONNE Monique, « Les marchands de Van Gogh », dans Françoise Cachin, Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), cat. exp. *Van Gogh à Paris*, Paris, RMN, 1988, p. 330-347.
- NORD Philip, *Les impressionnistes et la politique. Art et démocratie au XIX^e siècle*, traduit par Jacques Bersani, Paris, Éditions Tallandier, 2009 (1^{ère} éd. en anglais, 2000).
- NUMATA Hideko, « Degas et l'art japonais : en quête d'une esthétique intemporelle de l'instant », dans Yasuhide Shimbata, Philippe Saunier (dir.), cat. exp. *Edgar Degas*, Yokohoma Museum of Art, 2010, p. 221-227.
- OBERLÉ Dominique, « Vivre ensemble. Le groupe en psychologie sociale », *Identité(s)*, 2016, p. 129-141.
- PAGÈS Alain, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, 1989.
- PAGLIANO Éric, « De la connaissance à la génétique des dess|e|ins », dans *L'atelier de l'œuvre. Dessins italiens du musée Fabre*, Molenstraat, Snoeck Editions, 2013, p. 23-29.
- PARRY JANIS Eugenia, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas », *The Burlington Magazine*, janvier 1967, p. 20-27, 29 ; février 1967, p. 71-81.
- PARSONS Christopher, WARD Martha, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- PATRY Sylvie, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, Paris, RMN - Grand Palais, 2014, p. 76-92.

- PATRY Sylvie, « Le plein air et les origines de l'impressionnisme », dans Marina Ferretti Bocquillon (dir.), cat. exp. *Plein air, de Corot à Monet*, Paris, Gallimard, Musée des impressionnismes Giverny, 2020, p. 70-77.
- PELTRE Christine, « Introduction. Des usages d'un outil », dans Christine Peltre, Philippe Lorenz, *La notion d'« école »*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 9-16.
- PERNOUD Emmanuel, *Le Bordel en peinture. L'art contre le goût*, Paris, Adam Biro, 2001.
- PERRIN Paul, « «Il y a des coexistences merveilleuses... Degas et Renoir» », dans Marina Ferretti Bocquillon, Xavier Rey (dir.), cat. exp. *Degas. Un peintre impressionniste?*, Paris, Gallimard, Giverny, Musée des impressionnismes, 2015, p. 49-57.
- PHITOUSSI Edwige, « Ronger le molaire. Les danseuses de l'Opéra selon Edgar Degas », *Chimères*, n° 62, 2006/3, p. 47-74.
- PICKVANCE Ronald, « Henry Hill. An Untypical Victorian Collector », *Apollo*, décembre 1962, p. 789-791.
- PICKVANCE Ronald, « L'Absinthe in England », *Apollo*, mai 1963, p. 395-396.
- PIGUET Philippe, « Claude Monet, du principe de la série », dans cat. exp. *Monet-Rodin, rien que vous et moi*, Paris, Musée Rodin, 2010, p. 53-59.
- PINCHON Pierre, *Jean Dolent 1835-1909, écrivain, critique d'art et collectionneur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- PITTALUGA Mary, PICENI Enrico, *De Nittis*, Milan, Bramante Editrice, 1963.
- POGGI Jérôme, « Peinture à voir versus peinture à vendre : l'exposition payante comme alternative à la marchandisation de l'œuvre d'art sous le Second Empire », *Arts et Sociétés*, Centre d'histoire de Sciences Po, n° 8-1, séminaire du 19 janvier 2006, en ligne.
- PRADOURA Guillaume, « Albert Wolff (1825-1891). Heurs et malheurs d'un critique influent », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2014, 2015, p. 165-184.
- QUÉQUET Sébastien, « Alfred de Lostalot », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, INHA, mis à jour le 3 février 2009, en ligne.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REED Sue Welsh, SHAPIRO Barbara Stern, « Catalogue of Degas's Prints », dans *Edgar Degas: the painter as printmaker*, Boston, Little & Brown, 1984, p. 1-254.
- REFF Theodore, « Degas and the Literature of His Time I », *The Burlington Magazine*, vol. 112, n° 810, septembre 1970, p. 575-587.
- REFF Theodore, « Degas and the Literature of His Time II », *The Burlington Magazine*, vol. 112, n° 811, octobre 1970, p. 674-677.
- REFF Theodore, « The Technical Aspects of Degas's Art », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 4, 1971, p. 141-166.
- REFF Theodore, *Degas. The Artist's Mind*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976, rééd. Cambridge, Belknap Press, 1987.
- REFF Theodore, « Degas in court », *The Burlington Magazine*, mai 2011, p. 318-325.
- RENOIR Jean, *Renoir*, Paris, Hachette, 1962.
- REUTERSVÄRD Oscar, « The « Violetomania » of the Impressionists », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, décembre 1950, p. 106-110.
- REUTERSVÄRD Oscar, « The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists: The Debate concerning Decomposition in Impressionism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, mars 1952, p. 273-278.
- REWALD John, « The Realism of Degas », *Magazine of Art*, janvier 1946, p. 13-17.
- REY Jean-Dominique, « Une œuvre en marche », dans *Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peinte*, Paris, Musée Marmottan Monet, Hazan, 2012, p. 20-32.
- RIOUT Denys (éd.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Éditions Macula, 1989.

- RIOUT Denys, « Théodore Duret, gentleman de la critique (1838-1927) », dans Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*, Paris, ENSBA, 1998, p. 9-26.
- ROBBINS Anne, « À la conquête de Londres », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, Paris, RMN, Grand Palais, 2014, p. 134-149.
- RODRIGUEZ Marie-Claire, *La rétrospective ou l'artiste « tout entier »*. Émergences d'une pratique d'exposition en France (1855-1885), thèse de doctorat, Université de Neuchâtel, École du Louvre, 2019.
- RONETTI Alessandra, « Chromomentalisme ». *Psychologies de la couleur et cultures visuelles en France au passage du siècle (1870-1914)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019, Pascal Rousseau (dir.).
- ROOS Jane Mayo, *Early Impressionism and the French State (1866-1874)*, Cambridge University Press, 1996.
- ROQUEBERT Anne, « Degas collectionneur », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 65-85.
- ROUART Denis *Degas à la recherche de sa technique*, Paris, Floury, 1945; Genève, Skira, 1988.
- ROUART Henri, « À Monsieur le directeur du Journal des arts, Paris », *Le Journal des arts*, 9 octobre 1891, p. 3.
- SAINT-RAYMOND Léa, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, 2019, en ligne.
- SAINT-RAYMOND Léa, « Tissot et le marché », dans cat. exp. *James Tissot. L'ambigu moderne*, Paris, musée d'Orsay, RMN, 2019, p. 294-297.
- SAITO Tatsuya, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 312-334.
- SARCEY Francisque, « Alexandre Pothey », *Le Rappel*, 2 février 1898, p. 1.
- SCHUMPETER Joseph Aloïs, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, traduction française, Paris, Payot, 1942.
- SEO Wooseok, « La Critique d'art à Paris en 1874 », *Revue de l'art*, n° 223, 2024-1, p. 20-31.
- SEGARD Achille, *Mary Cassatt, un peintre des enfants et des mères*, Paris, librairie Paul Ollendorf, 1913.
- SHACKELFORD George T. M., « The Master of the Dance », dans George T. M. Shackelford (dir.), cat. exp. *Degas. The Dancers*, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 43-63.
- SHAPIRO Meyer, « Degas and the Siamese twins of the Cafe-Concert: The Ambassadeurs and the Alcazar d'été », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1980, p. 153-164.
- SIBERCHICOT Clément, *L'Exposition Volpini, 1889. Paul Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval : une avant-garde au cœur de l'Exposition universelle*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010.
- SIBLOT Paul, « De la dénomination à la nomination », *Cahiers de praxématique*, n° 36, 2001, document 8, mis en ligne sur OpenEdition le 1^{er} janvier 2009.
- SICKERT Walter, « Degas », *The Burlington Magazine*, novembre 1917, p. 183-191, repris et traduit dans *Edgar Degas in memoriam*, suivi des Souvenirs de William Rothenstein. Traduit de l'anglais par Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, 2017, p. 11-34.
- SILVESTRE Armand, « XIII. Le Café Guerbois », dans *Au pays des souvenirs. Mes maîtres et mes maîtresses*, Paris, Librairie illustrée, s. d. [1892], p. 151-179.
- SPENCER Robin, « Manet, Rossetti, London and Derby Day », *The Burlington Magazine*, avril 1991, p. 228-236.
- STEINMETZ Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.
- STOICHITA Victor, *L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Clamecy, Hazan, 2015.

- SUEUR-HERMEL Valérie, « Degas. Maître de l'estampe impressionniste », dans Henri Loyrette, Sylvie Aubenas, Valérie Sueur-Hermel, Flora Triebel (dir.), cat. exp. *Degas en noir et blanc. Dessins, estampes, photographies*, Paris, BnF, 2023, p. 67-117.
- SUTTON Denys, « Degas et l'Angleterre », dans *Degas inédit*. Acte du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, La Documentation Française, 1989, p. 277-288.
- TEN-DOESSCHATE CHU Petra, « Into the Modern Era: The Evolution of Realist and Naturalist Drawing », dans Gabriel P. Weisberg (dir.), cat. exp. *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830-1900*, The Cleveland Museum of Art, The Brooklyn Museum, The Saint-Louis Art Museum, The Glasgow Art Gallery and Museum, 1980, p. 21-38.
- THIÉBAULT-SISSON, « Edgar Degas. L'homme et l'œuvre », *Le Temps*, 18 mai 1918, p. 3.
- THIÉBAULT-SISSON François, « Degas sculpteur raconté par lui-même », *Le Temps*, 23 mai 1921, 19 p., réédité par Paris, L'Echoppe, 1999.
- TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
- TILLIER Bertrand, *Dérégler l'art moderne, de la caricature au caricatural*, Paris, Hazan, 2021.
- THOMSON Richard, « Degas et Henner : comparaisons et contrastes », *48/14, La revue du musée d'Orsay*, n° 24, printemps 2007, p. 6-19.
- TUCKER Paul, « The First Impressionist Exhibition in Context », dans Charles S. Moffett (dir.), cat. exp. *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 93-117.
- VAISSE Pierre, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 35/36, octobre 1996, p. 3-7.
- VAISSE Pierre, « Réflexions sur la fin du Salon officiel », dans Robin Howells, James Kearns (dir.), « Ce Salon à quoi tout se ramène » *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, French Studies of the Eighteen and Nineteenth Centuries (26), 2010, p. 117-138.
- VALÉRY Paul, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, Gallimard, 1938.
- VIRABEN Hadrien, *Le savant et le profane. Documents et monuments de l'impressionnisme (1900-1939)*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.
- VOISIN Olivia, « L'esquisse et l'amateur. Du charnier romantique à la postérité d'une époque », dans cat. exp. *Esquisses peintes de l'époque romantique*, Paris, Paris Musées, 2013, p. 25-32.
- VOLLARD Ambroise, *Renoir*, Paris, G. Crès, 1920.
- VOLLARD Ambroise, *Degas (1834-1917)*, Paris, G. Crès et Cie, 1924.
- VOLLARD Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Édition revue et augmentée, Paris, Albi Michel, 1937.
- WARD Martha, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, décembre 1991, p. 599-622.
- WARD Martha, « What's Important About the History of Modern Art Exhibitions? », dans Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, New York, Routledge, 1996, p. 451-464.
- WARD-JACKSON Philip, « Jules Dalou's royal commissions from Queen Victoria », *The Burlington Magazine*, août 2014, p. 526-529.
- WAT Pierre, « La domestication de l'artiste », dans *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*, Paris, Inha, Grenoble, Ellug, 2013, p. 9-20.
- WAT Pierre, « Procession des «-ismes» ou parade des individus? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle? », dans Bertrand Tillier (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-74.
- WEISBERG Gabriel P., *The Independant Critic. Philippe Burty and the Visual Arts of Mid-Nineteenth Century France*, New York, P. Lang, 1993.

WHITE Harrison C. et Cynthia A., *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Préface de Jean-Paul Bouillon, Paris, Flammarion, 1991 (éd. originale, 1965).

WILDENSTEIN Daniel, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, tome I, Paris, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1974.

WILSON-BAREAU Juliet, *Manet raconté par lui-même*, Paris, Éditions Atlas, 1991.

ZAROBELL John, « Paul Durand-Ruel et le marché de l'art moderne (1870-1873) », dans Sylvie Patry (dir.), cat. exp. *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, Paris, RMN, Grand Palais, 2014, p. 60-75.

Catalogue de vente

Vente Archives de Camille Pissarro, Paris, Hôtel Drouot, 21 novembre 1975.

Catalogues d'exposition

The Impressionists and the Salon (1874-1886): Honoring the Centennial of the First Impressionist Exhibition, Katherine HARPER MEAD (dir.), (Los Angeles, County Museum of Art, 1974), Riverside, California Collections, 1974.

Impressionists in 1877. A Loan Exhibition Under the High Patronage of His Excellency François de Laboulaye, The Ambassador of the French Republic of France to the United States, (Memphis, Dixon Gallery and Gardens, 1977-1978), 1977.

The Crisis of Impressionism 1878-1882, Joël ISAACSON (dir.), (Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1979-1980), Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1980.

Manet, Françoise CACHIN, Charles S. MOFFETT (dir.), avec la participation de Michel Melot (Paris, Grand Palais, 1983; New York, Metropolitan Museum of Art, 1983), Paris, RMN, 1983.

Edgar Degas: the painter as printmaker, Sue WELSH REED, Barbara STERN SHAPIRO (dir.) (Boston, Museum of Fine Arts, 1984-1985; Philadelphie, Museum of Art, 1985; Londres, Hayward Gallery, 1985), Boston, Little & Brown, 1984.

Renoir, Anne DISTEL, John HOUSE, John WALSH (dir.), (Londres, Hayward Gallery, 1985; Paris, Grand Palais, 1985; Boston, Museum of Fine Arts, 1985-1986), Paris, RMN, 1985.

The New Painting. Impressionism 1874-1886, Charles S. MOFFETT, avec le concours de Ruth Berson et Barbara Lee Williams (dir.), (Washington, The National Gallery, 1986; The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986), San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.

Degas, Jean Sutherland BOGGS, Henri LOYRETTE, Michael PANTAZZI, Gary TINTEROW (dir.), (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1988; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988-1989), Paris, RMN, 1988.

Impressionnisme. Les origines (1859-1869), Henri LOYRETTE, Gary TINTEROW (dir.), (Paris, Grand Palais, 1994; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994-1995), Paris, RMN, 1994.

Degas Portraits, Felix BAUMANN, Marianne KARABELNIK (dir.), (Zurich, Kunsthhaus, 1994-1995; Tübingen, Kunsthalle, 1995), Londres, Merrell Holberton Publishers, 1994.

Gustave Caillebotte, 1848-1894, Anne DISTEL, Douglas W. DRUICK, Gloria GROOM (dir.), (Paris, Grand Palais, 1994-1995; Chicago, Art Institute, 1995), Paris, RMN, 1994.

Whistler 1834-1905, Richard DORMENT, Margaret MACDONALD (dir.), (Londres, Tate Gallery, 1994-1995; Paris, musée d'Orsay, 1995; Washington, National Gallery of Art, 1995), Paris, RMN, 1995.

Daumier 1808-1879, Henri LOYRETTE, Michael PANTAZZI, Ségolène LE MEN, Édouard PAPET, Eliza RATHBONE (dir.), (Ottawa, Paris, Washington, 1999-2000), Paris, RMN, 1999.

Giuseppe De Nittis. La modernité élégante, Dominique MOREL, Emanuela ANGIULI (dir.), (Paris, Petit Palais, 2010-2011; Parme, Palazzo del Governatore, 2011), Paris-Musées, 2010.

- Henri Rouart 1833-1912. L'Œuvre peinte*, Jean-Dominique REY (dir.), Paris, Musée Marmottan Monet, Hazan, 2012.
- Degas et le nu*, George T. M. SHACKELFORD, Xavier REY (dir.) (Boston, Museum of Fine Arts, 2011-2012; Paris, musée d'Orsay, 2012), Paris, musée d'Orsay, Editions Hazan, 2012.
- Ludovic-Napoléon Lepic, 1839-1880, le « patron »*, Thierry ZIMMER (dir.), (Berck-sur-Mer, Musée d'Opale-Sud, 2013), Berck-sur-Mer, Musée d'Opale-Sud, 2013.
- Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, Sylvie PATRY (dir.), (Paris, Musée du Luxembourg, 2014-2015; Londres, National Gallery, 2015; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2015), Paris, RMN - Grand Palais, 2014.
- Impression, soleil levant. L'Histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, Marianne MATHIEU, Dominique LOBSTEIN (éd.), Paris, Musée Marmottan Monet, 2014.
- Degas. Un peintre impressionniste?*, Marina FERRETTI BOCQUILLON, Xavier REY (dir.), (Giverny, Musée des impressionnistes, 2015), Paris, Gallimard, Giverny, Musée des impressionnistes, 2015.
- Degas: a Strange New Beauty*, Jodi HAUPTMAN, (New York, The Museum of Modern Art, 2106), New York, The Museum of Modern Art, 2016.
- Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870-1904*, Caroline CORBEAU-PARSONS avec la collaboration scientifique d'Isabelle COLLET (dir.), (Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2018), Paris Musées, 2017.
- Degas à l'opéra*, Henri LOYRETTE (dir.), (Paris, musée d'Orsay, 2019-2020; Washington, National Gallery of Art, 2020), Paris, musée d'Orsay/RMN - Grand Palais, 2019.
- Le décor impressionniste. Aux sources des Nymphéas*, Sylvie PATRY, Anne ROBBINS (dir.), (Paris, musée de l'Orangerie, 2022), Paris, Hazan, EPMO, 2022.
- Manet Degas*, Laurence des CARS, Stéphane GUÉGAN, Isolde PLUDERMACHER (dir.), Gallimard, musée d'Orsay, 2023.
- Degas en noir et blanc. Dessins, estampes, photographies*, Henri LOYRETTE, Sylvie AUBENAS, Valérie SUEUR-HERMEL, Flora TRIEBEL (dir.), Paris, BnF, 2023.
- Degas and the Laundress: Women, Work and Impressionism*, Britany SALSURY (dir.), The Cleveland Museum of Art, 2023.
- Paris 1874 : inventer l'impressionnisme*, Sylvie PATRY, Anne ROBBINS (dir.), Paris, musée d'Orsay, RMN - Grand Palais, 2024.

Catalogue en ligne

Michel Schulman, *Edgar Degas. Catalogue raisonné numérique*, en ligne.

Remerciements

Ce texte est issu du manuscrit non publié de mon dossier d'Habilitation à diriger des recherches, soutenu le 10 février 2023 à l'Université de Poitiers.

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Claire Barbillon, garante de cette habilitation, qui m'a guidée et m'a apporté un soutien sans faille, avec une énergie communicative. Je voudrais aussi remercier les membres du jury, Rossella Froissart, Philippe Kaenel, Véronique Meyer, Emmanuel Pernoud, Bertrand Tillier et Pierre Wat, qui ont accepté d'examiner mon dossier et de me faire part de leurs judicieuses remarques et de leurs précieux conseils. Je suis également reconnaissante à Jean-Paul Bouillon qui, le premier, a adhéré à ce projet de recherche sur les expositions « impressionnistes » et avec qui les discussions ont toujours été stimulantes et fructueuses.

Par ailleurs, j'adresse toute ma gratitude à Stéphanie Prenant, Christophe de Colbert, Jean-David Jumeau-Lafond, Neil McWilliam, Pierre Sérié et Dominique Lobstein, qui ont bien voulu relire ce texte. Je leur suis reconnaissante pour tout le temps qu'ils ont consacré à débusquer les erreurs, les petites incohérences et bizarreries et les remercie vivement de leur accueil et de leurs encouragements. Je remercie également Marie-Claire Rodriguez et Marie-Anne Molier, qui m'ont aidée dans mes recherches, Marie Gispert, qui m'a soutenue avec une grande générosité et avec perspicacité, ainsi que mes chères et chers collègues de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

J'adresse également mes remerciements à Sylvie Patry et à Anne Robbins, qui m'ont associée à leur superbe exposition *Paris 1874 : inventer l'impressionnisme* (2024), et avec qui j'ai partagé certaines de mes trouvailles.

Enfin, l'édition de ce texte n'aurait pas été possible sans le soutien du centre de recherche HiCSA, dirigé par Pierre Wat, et sans l'aide de Zinaïda Polimenova, responsable du Pôle recherche Histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Notes à l'attention du lecteur

Pour des raisons de clarté, les sources primaires sont entièrement référencées dans les notes de bas de page.

Dans le texte, nous mentionnons les noms propres des personnes citées, plutôt que leurs éventuels pseudonymes.

Les titres des expositions et des œuvres sont cités tels qu'ils sont inscrits sur les catalogues; peuvent figurer entre crochets le titre actuel des œuvres.

Lorsqu'une œuvre n'est pas datée par son auteur, sa datation est indiquée entre crochets.

Liste des illustrations

Acte de constitution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, 27 décembre 1873.

Paris, Archives de Paris, D₃₁U³, 338, n° 1727, p. 1.

Edgar Degas, *Portrait de Mlle E. F...* [Eugénie Fiocre]; à propos du ballet de la Source, [1867-68], huile sur toile, 130,8 × 145,1 cm.

New York, The Brooklyn Museum, don de James H. Post, A. Augustus Healy et John T. Underwood, 21.111.

Exp. : 1868, Paris, Salon, n° 686.

Edgar Degas, *Portrait de M^{me} C...* [Camus], [1869-70], huile sur toile, 72,7 × 92,1 cm. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection.

Exp. : 1870, Paris, Salon, n° 758.

Edgar Degas, *Foyer de la danse à l'Opéra*, 1872, huile sur toile, 32 × 46 cm.

Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911.

Exp. : 1872, Londres, *Fifth Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, hors catalogue.

Edgar Degas, *Le faux départ* [1869-71], huile sur panneau, 32,1 × 40,3 cm.

New Haven, Yale University Art Gallery, John Hay Whitney Collection.

Exp. : 1872, Londres, *Summer [Fourth] Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 4 (titré « A False Start »).

Seventh Exhibition of the Society of French Artists. Catalogue, 1873.

Londres, Victoria & Albert Museum.

James McNeill Whistler, *Harmonie en couleur chair et rouge*, [vers 1869], huile sur toile, 39,7 × 35,6 cm.

Boston, Museum of Fine Arts, Emily L. Ainsley Fund.

Édouard Manet, *Le bon bock*, huile sur toile, 94,6 × 83,3 cm.

Philadelphia Museum of Art, The Mr. and Mrs. Carroll S. Tyson, Jr., Collection, 1963.

Exp. : 1873, Paris, Salon, n° 999.

Édouard Manet, *Le repos* [*Portrait de Berthe Morisot*], huile sur toile, 150,2 × 114 cm.
Providence, RISD Museum, legs de Mrs. Edith Stuyvesant Vanderbilt Gerry.

Exp. : 1873, Paris, Salon, n° 998.

Édouard Manet, *Le chemin de fer*, 1873, huile sur toile, 93,3 × 111,5 cm.

Washington, National Gallery of Art, don de Horace Havemeyer en mémoire de sa mère, Louisine W. Havemeyer.

Exp. : 1874, Paris, Salon, n° 1260.

Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., *Première exposition*, 1874, 35, Boulevard des Capucines, Catalogue, Paris, Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue Lafayette, 1874, p. 10-11.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Edgar Degas, *Classe de danse*, [vers 1871], huile sur bois, 19,7 × 27 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, legs de Mrs. H. O. Havemeyer; 1929.

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 55 (appartient à M. Brandon); 1876, Londres, *Twelfth Exhibition of Pictures by Modern French Artists*, Deschamps Gallery, n° 2 (titré « The Practising Room »).

Edgar Degas, *Aux Courses en province*, [vers 1872], huile sur toile, 36,5 × 55,9 cm.

Boston, Museum of Fine Arts, fonds d'achat 1931.

Exp. : 1872, Londres, *Fifth Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 113 (titré « At the Races »); 1873, Londres, *Sixth Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 79 (titré « A Racecourse in Normandy »); 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 63 (appartient à M. Faure).

Edgar Degas, *Une Blanchisseuse. Pastel* [*La repasseuse*], fusain, craie blanche et pastel sur papier, 74 × 61 cm.

Paris, musée d'Orsay, legs d'Antonin Personnaz, 1937.

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 61 (appartient à M. Brandon).

Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., *Première exposition*, 1874, 35, Boulevard des Capucines, Catalogue, Paris, Imprimerie Alcan-Lévy, 61, rue Lafayette, 1874.

Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80 × 63,5 cm.

Londres, The Courtauld (Samuel Courtauld Trust).

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 142.

Edgar Degas, *Répétition de ballet sur la scène. Dessin*, huile sur toile, 65 × 81 cm.

Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911.

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 60 (appartient à M. Mulbacher).

Auguste Renoir, *Danseuse*, 1874, huile sur toile, 142,5 × 94,5 cm.

Washington, National Gallery of Art, Widener Collection.

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 141.

Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, [1873], huile sur toile, 80,3 × 60,3 cm.

Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, achat du fonds d'acquisition de la Fondation Kenneth A. and Helen F. Spencer, 1972.

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 97.

Berthe Morisot, *La Lecture*, [1873], huile sur toile, 46 × 71,8 cm.

The Cleveland Museum of Art, don du Hanna Fund.

Exp. : 1874, Paris, Première exposition de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, n° 105.

Edgar Degas, *Scène de Ballet [Deux danseuses sur scène]*, huile sur toile, 61,5 × 46 cm.

Londres, The Courtauld (Samuel Courtauld Trust).

Exp. : 1874, Londres, *Ninth Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 9 (titré « Scène de ballet »).

Acte de dissolution de la Société des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, enregistré le 23 avril 1875.

Paris, Archives de Paris, D31U3, 356, n° 323, 1 p.

Alphonse Legros, *Portrait de Jules Dalou*, eau-forte et pointe sèche, 5^e état, 25,3 × 16,4 cm (planche).

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Edgar Degas, *Ballet Dancer Practising* [*Danseuse posant chez un photographe*], huile sur toile, 65 × 50 cm.

Moscou, Musée Pouchkine.

Exp. : 1875, Londres, *Tenth Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 72 (titré « Ballet Dancer Practising »).

Édouard Manet, *Argenteuil*, également titré *Les Canotiers*, 1874, huile sur toile, 148,5 × 114,5 cm.

Tournai, Musée des Beaux-Arts, legs Van Cutsem, 1904.

Exp. : 1875, Paris, Salon, n° 1412 (titré « Argenteuil »); 1876, Londres, *Twelfth Exhibition of Pictures by Modern French Artists*, Deschamps Galleries, n° 102 (titré « Les Canotiers »).

Edgar Degas, *Musiciens à l'orchestre*, huile sur toile, 63,6 × 49 cm.

Francfort-sur-le-Main, Städel Museum.

Exp. : 1876, Pau, XII^e exposition de la Société des Amis des Arts de Pau, n° 103.

Marcellin Desboutin, *Portrait de Durand-Ruel*, pointe sèche, 19,7 × 14,7 cm (planche).

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Catalogue de la 2^e exposition de peinture par MM. Béliard - Legros - Pissaro [sic] - Bureau - Lepic - Renoir - Caillebotte - Levert - Rouart - Cals - Millet (J.-B.) - Sisley - Degas - Monet (Claude) - Tillot - Desboutin - Morisot (Berthe) - François (Jacques) - Ottin fils, Paris, avril 1876.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Marcellin Desboutin, *Portrait d'Edgar Degas*, [1876], pointe sèche, 8,8 × 7,1 cm (planche).

New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922.

Marcellin Desboutin, *Henri Rouart*, [1875], pointe sèche, 2^e état, 27,2 × 19,9 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922.

Exp. : une épreuve est exposée en 1875 à Paris au Salon, n° 3660.

Marcellin Desboutin, *Berthe Morisot*, [1876], pointe sèche, 2^e état, 26,5 × 17,8 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922.

Exp. : une épreuve est exposée en 1875 à Paris au Salon, n° 3660.

Marcellin Desboutin, *Portrait du comte Lepic*, [1876], pointe sèche, 7^e état, 19,9 × 13,9 cm (planche).

New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922.

Claude Monet, *Japonnerie* [*La Japonaise*], 1876, huile sur toile, 231,8 × 142,3 cm.
Boston, Museum of Fine Arts, fonds d'achat 1951.

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 153.

Claude Monet, *La Promenade* [Femme avec un parasol, Madame Monet et son fils], 1875, huile sur toile, 100 × 81 cm.

Washington, National Gallery of Art, Mr. and Mrs. Paul Mellon Collection.

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 161.

Catalogue de la 2^e exposition de peinture par MM. Béliard - Legros - Pissaro [sic] - Bureau - Lepic - Renoir - Caillebotte - Levert - Rouart - Cals - Millet (J.-B.) - Sisley - Degas - Monet (Claude) - Tillot - Desboutin - Morisot (Berthe) - François (Jacques) - Ottin fils, Paris, avril 1876, p. 7-9.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Edgar Degas, *Blanchisseuse (silhouette)*, huile sur toile, 54,3 × 39,4 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, legs de Mrs. H. O. Havemeyer, 1929.

Exp. : 1873, Londres, *Seventh Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 80 (titré « The Parisian Laundress »); 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 49.

Edgar Degas, *Madame René de Gas*, [1872-1873], huile sur toile, 72,9 × 92 cm.

Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection.

Edgar Degas, *Blanchisseuses*, [1875-1876, repris en 1886], huile sur toile, 81,9 × 75,5 cm.
Pasadena, Norton Simon Art Foundation.

Exp. : (?) 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 41.

Edgar Degas, *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)*, [1873-1876], huile sur toile, 73 × 92 cm.

Pau, musée des Beaux-arts.

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 36; 1878, Pau, XIV^e exposition de la Société des Amis des Arts de Pau, n° 87.

Edgar Degas, *Salle de danse*, huile sur toile, 40,6 × 54,6 cm.

The Phillips Collection, Washington, D.C., don d'un donateur anonyme, 2001, puis 2006.

Exp. : 1875, Londres, *Eleventh Exhibition of the Society of French Artists*, The German Gallery, n° 99 (titré « The Practising Room - A Sketch »); 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 44 ou 45.

James McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Gold - Southampton Water*, 1872, huile sur toile, 50,5 × 76,3 cm.

The Art Institute of Chicago, Stickney Fund.

Edgar Degas, *Coulisses [Danseuses se préparant pour un ballet]*, huile sur toile, 73,5 × 59,5 cm.

The Art Institute of Chicago, don de Mr. et Mrs. Gordon Palmer, Mrs. Bertha P. Thorne, Mr. et Mrs. Arthur M. Wood, et Mrs. Rose M. Palmer.

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 47 ou 48.

Edgar Degas, *Danseuse debout, de dos*, peinture à l'essence et rehauts de blanc sur papier rose, 36,8 × 25,7 cm.

Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911.

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 51.

Honoré Daumier, « L'orchestre pendant qu'on joue une tragédie », lithographie, publiée dans *Le Charivari*, 26 janvier 1857, planche n° 12 des *Croquis dramatiques*.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Auguste Renoir, *Étude [Torse, effet de soleil]*, huile sur toile, 81 × 65 cm.

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

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 212.

Berthe Morisot, *Un Percher de Blanchisseuse [La plaine de Gennevilliers]*, huile sur toile, 33 × 40,6 cm.

Washington, National Gallery of Art, Mr. and Mrs. Paul Mellon Collection.

Exp. : 1876, Paris, 2^e exposition de peinture, n° 175.

Marcellin Desboutsin, *Portrait de Duranty*, pointe sèche, 2^e état, 22,7 × 14,7 cm.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Marcellin Desboutsin, *Portrait de Degas*, pointe sèche, 8,6 × 6,9 cm (planche).

The Art Institute of Chicago, Albert Roullier Memorial Collection.

Marcellin Desboutsin, *Portrait de Deschamps*, pointe sèche, 1^{er} état, 22 × 13,2 cm.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Edgar Degas, *Practising Room at the Opera House* [*La Classe de danse*], huile sur toile, 48,3 × 62,5 cm.

Washington, The Corcoran Gallery of Art, William A. Clark Collection.

Exp. : 1876, Londres, *Twelfth Exhibition of Pictures by Modern French Artists*, Deschamps Gallery, n° 131 (titré « *Practising Room at the Opera House* »).

Edgar Degas, *The Rehearsal* [*Répétition d'un ballet sur la scène*], peinture à l'essence avec traces d'aquarelle et de pastel sur dessin à la plume et papier appliqué sur toile, 54,3 × 73 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, don de Horace Havemeyer, 1929.

Exp. : 1876, Londres, *Twelfth Exhibition of Pictures by Modern French Artists*, Deschamps Gallery, n° 130 (titré « *The Rehearsal* »).

Edgar Degas, *Preliminary Steps* [*La Classe de danse*], huile sur toile, 85 × 75 cm.

Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911.

Exp. : 1876, Londres, *Twelfth Exhibition of Pictures by Modern French Artists*, Deschamps Gallery, n° 127 (titré « *Preliminary Steps* »); 1876, Brighton, *Third Annual Winter Exhibition of Modern Pictures*, n° 167.

Edgar Degas, *Le maître de danse*, mine de plomb et fusain sur papier vélin chamois, mis au carreau au fusain, 41 × 29,8 cm.

The Art Institute of Chicago, don de Robert Sonnenschein, II.

Edgar Degas, *Jules Perrot*, dessin à l'essence sur papier chamois, 47,9 × 29,8 cm, signé et daté 1875.

Philadelphia Museum of Art, The Henry P. McIlhenny Collection in memory of Frances P. McIlhenny, 1986.

Edgar Degas, *Examen de danse*, huile sur toile, 83,5 × 77,2 cm.

New York, The Metropolitan Museum of Art, legs de Mrs. Harry Payne Bingham, 1986.

Edgar Degas, *Dans un Café*, dit aussi *L'Absinthe*, [1875-1876], huile sur toile, 92 × 68,5 cm. Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911.

Exp. : 1876, Brighton, *Third Annual Winter Exhibition of Modern Pictures*, n° 166.

Édouard Manet, *Le Linge*, 1875, huile sur toile, 145 × 115 cm.

Philadelphie, Fondation Barnes.

Exp. : 1876, Paris, exposition particulière organisée par Édouard Manet dans son atelier.

Édouard Manet, *L'artiste - Portrait de Marcellin Desboutin*, 1875, huile sur toile, 192 × 128 cm.

Sao Paulo, Museu de Arte.

Exp. : 1876, Paris, exposition particulière organisée par Édouard Manet dans son atelier.

Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 154 × 115 cm.

Hambourg, Kunsthalle, acquis en 1924.

Exp. : 1877, Paris, boutique Giroux, boulevard des Capucines.

Édouard Manet, *Portrait de Faure dans le rôle d'Hamlet*, 1877, huile sur toile, 196 × 131,5 cm.

Essen, Museum Folkwang, acquis en 1927.

Exp. : 1877, Paris, Salon, n° 1415.

Marcellin Desboutin, *Degas au chapeau*, [1876], pointe sèche, 1^{er} état, 22,6 × 14,5 cm (planche).

New York, The Metropolitan Museum of Art, achat 1998.

Plan de Paris, 1870, indiquant les adresses des proches de Degas.

Claude Monet, *La gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, 1877, huile sur toile, 82 × 101 cm.

Harvard Art Museums/ Fogg Museum, legs de la collection de Maurice Wertheim.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 100 (appartient à M. H. [Hoschedé]).

Gustave Caillebotte, *Rue de Paris; temps de pluie*, 1877, huile sur toile, 212,2 × 276,2 cm.

The Art Institute of Chicago, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 1.

Berthe Morisot, *La Psyché*, huile sur toile, 65 × 54 cm.

Madrid, Musée national Thyssen-Bornemisza.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 121.

Camille Pissarro, *Le verger, côte Saint-Denis, à Pontoise [La Côte des Bœufs, à l'Hermitage près de Pontoise]*, 1877, huile sur toile, 114,9 × 87,6 cm.

Londres, The National Gallery.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 164.

Edgar Degas, *École de danse [La répétition de danse]*, huile sur toile, 58,4 × 83,8 cm.

Glasgow Museums, don de Sir William et Lady Burrell à la Ville de Glasgow, 1944.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 38 (appartient à M. H. H. [Henri Hecht]).

Edgar Degas, *Danseuses à la barre*, [1876-1877], techniques mixtes sur toile, 75,6 × 81,3 cm.
New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, legs de Mrs.
H. O. Havemeyer, 1929.

Edgar Degas, en collaboration avec Ludovic Lepic, *Le Maître de ballet*, [1876], monotype
rehaussé à la craie et au lavis, 56,5 × 70 cm (planche), signé sur la planche en haut :
« Lepic Degas ».
Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

Edgar Degas, *Sur la scène III*, vernis mou, pointe sèche et roulette, 9,9 × 12,7 cm (planche).
The Art Institute of Chicago, don de Joseph R. Shapiro.
Une épreuve du 5^e état de cette gravure figure dans le catalogue de la XIII^e exposition
de la Société des Amis des Arts de Pau, 8 janvier - 8 mars 1877.

Edgar Degas, *Un ballet à l'Opéra*, pastel sur monotype sur papier, 35,2 × 70,6 cm (planche),
35,9 × 71,9 cm (feuille).
The Art Institute of Chicago, don de Mary and Leigh Block.
Exp. : 1877, Pau, XIII^e exposition de la Société des Amis des Arts de Pau, n° 486.

Edgar Degas, *Danseuse, un bouquet à la main [Fin d'arabesque]*, peinture à l'huile et
à l'essence, pastel sur toile, 67,4 × 38 cm.
Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 40.

Edgar Degas, *Ballet [L'Étoile]*, pastel sur monotype sur papier, 58,4 × 42 cm.
Paris, musée d'Orsay, legs de Gustave Caillebotte, 1894.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 39.

Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876, huile sur toile, 131,5 × 176,5 cm.
Paris, musée d'Orsay, legs de Gustave Caillebotte, 1894.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 186.

Edgar Degas, *Coulisses de théâtre [Danseuses]*, pastel et gouache sur monotype,
29,7 × 26,9 cm.
Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection.
Exp. : (?) 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 52.

Edgar Degas, *Choristes [dit aussi Les Figurants]*, pastel sur monotype sur papier,
27 × 31 cm.
Paris, musée d'Orsay, legs de Gustave Caillebotte, 1894.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 47 (appartient à M. C. [Caillebotte]).

Edgar Degas, *Café-concert* [*Cabaret*], pastel sur monotype sur papier, 24,1 × 44,5 cm.
Washington, The Corcoran Gallery of Art, William A. Clark Collection.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 43 (appartient à M. Ch. H. [Charles Haviland]).

Edgar Degas, *Femme devant un café, le soir*, pastel sur monotype, 41 × 60 cm.
Paris, musée d'Orsay, legs de Gustave Caillebotte, 1894.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 37 (appartient à M. C. [Caillebotte]).

Edgar Degas, *Café-concert*, pastel sur monotype sur papier, 37 × 26 cm.
Lyon, Musée des Beaux-arts, achat 1910.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 44 (appartient à M. V.).

Henry Monnier, *Galerie Théâtrale. Un parterre*, 1830, lithographie à la plume, coloriée,
12,2 × 15,8 cm.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Les marionnettes, 1837-1840, imprimerie Pellerin, 41,7 cm (hauteur).
Marseille, MuCEM.

Edgar Degas, *Femme sortant du bain*, pastel sur lithographie, 16 × 21,5 cm.
Paris, musée d'Orsay, legs de Gustave Caillebotte, 1894.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 45 (appartient à M. C. [Caillebotte]).

Edgar Degas, *Femme prenant son tub le soir* [*Femme s'essuyant après le bain*], pastel
sur monotype sur papier, 43 × 58 cm (planche).

Pasadena, Norton Simon Art Foundation.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 46.

Edgar Degas, *Cabinet de toilette*, pastel sur monotype à l'encre noire sur papier préparé,
16 × 12 cm.

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

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 56.

*Catalogue de la 3^e exposition de peinture par MM. Caillebotte - Cals - Cezanne - Cordey -
Degas - Guillaumin - Jacques-François - Lamy - Levert - Maureau - C. Monet - B. Morisot
- Piette - Pissarro - Renoir - Rouart - Sisley - Tillot*, Paris, avril 1877.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Marcellin Desboutin, *Portrait de Renoir*, [1877], pointe sèche, 16 × 11,8 cm (planche).
The Art Institute of Chicago, Albert H. Wolf Memorial Collection.

Édouard Manet, *Portrait d'Alphonse Maureau*, [1878-1879], pastel sur toile, 54,7 × 45,2 cm.
The Art Institute of Chicago, legs de Kate L. Brewster.

Publicité in *Vert-Vert*, 11 avril 1877, p. 1.
Paris, Bibliothèque nationale de France.

Camille Pissarro, *Jardin des Mathurins, à Pontoise*, 1876, huile sur toile, 112,7 × 165,4 cm.
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 166.

L'Impressionniste, journal d'art, n° 3, 21 avril 1877.
Paris, Bibliothèque nationale de France.

Marcellin Desboutin, *Portrait d'Émile Zola*, [1875], pointe sèche, 16 × 11,8 cm (planche).
The Art Institute of Chicago, par acquisition préalable du domaine de Marguerita S. Ritman.

Auguste Renoir, *Portrait de madame G. C. [Mme Charpentier]*, huile sur toile, 46,5 × 38 cm.
Paris, musée d'Orsay.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 187.

Auguste Renoir, *Portrait de M. S. [Jacques-Eugène Spuller]*, huile sur toile, 46 × 38 cm,
collection privée.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 192.

Claude Monet, *Les Dindons (décoration non terminée)*, 1877, huile sur toile,
174,4 × 172,5 cm.
Paris, musée d'Orsay.
Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 101.

Jean Béraud, *La Colonne Morris*, 1880-1884, huile sur toile, 35,5 × 26,5 cm.
Baltimore, Walters Art Museum, acquis par Henry Walters, 1901.

Théodore Deck, *Plat*, c. 1870, faïence, 41 cm (diamètre).
New York, The Metropolitan Museum of Art, achat 1985.

Catalogue de la 3^e exposition de peinture par MM. Caillebotte - Cals - Cézanne - Cordey - Degas - Guillaumin - Jacques-François - Lamy - Levert - Maureau - C. Monet - B. Morisot - Piette - Pissarro - Renoir - Rouart - Sisley - Tillot, Paris, avril 1877, p. 5-6.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Edgar Degas, « Danseuse à la barre », *L'Impressionniste*, 14 avril 1877, p. 5.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

« N° 52. - Dans un café, par M. Edgard [sic] Degas », *Zigzags à la plume à travers l'art*, n° 5, 28 mai 1876, p. 13.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Edgar Degas, *Bain de mer. Petite fille peignée par sa bonne*, peinture à l'essence sur papier, 47,5 × 82,9 cm.

Londres, The National Gallery, legs Sir Hugh Lane Bequest, 1917, en partenariat avec Hugh Lane Gallery, Dublin.

Exp. : 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 50 (appartient à M. H. R. [Henri Rouart]).

Edgar Degas, *Portrait [Mme Gaujelin]*, 1867, huile sur toile, 59 × 44 cm.

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Exp. : 1869, Paris, Salon, n° 661; 1877, Paris, 3^e exposition de peinture, n° 53 ou 54.

Cham [Amédée de Noé], « Actualités », *Le Charivari*, 16 avril 1877, [p. 3].

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Cham [Amédée de Noé], « Croquis par Cham », *Le Charivari*, 22 avril 1877, [p. 3].

Paris, Bibliothèque nationale de France.

« Théâtre des Variétés. La Cigale », *L'Univers illustré*, 27 octobre 1877, couverture. Paris, Bibliothèque nationale de France.

Couverture, *La Scène. Revue des succès dramatiques*, première année, n° 5, décembre 1877, p. 1.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Henri Gervex, *Scène de café*, 1877, huile sur toile, 121,9 × 164,5 cm.

Detroit Institute of Art, achat du fond d'acquisition de la Fondation Robert H. Tannahill.

Cham [Amédée de Noé], « M. Manet insulté par un impressionniste », *Le Charivari*, 29 avril 1877, [p. 3].

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Édouard Manet, *Coin de café-concert*, [1878-1879], huile sur toile, 97,1 × 77,5 cm.

Londres, National Gallery, achat Courtauld Fund, 1924.

Exp. : 1880, Paris, La Vie Moderne, n° 3.

Crédits photographiques

1 : Image © Archives de Paris, D.31U³, 338; **2** : Image Courtesy of the Brooklyn Museum, New York; **3** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **4** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Tony Querrec; **5** : Image Courtesy of the Yale University Art Gallery; **6** : Photo Victoria & Albert Museum; **7** : Photograph © Museum of Fine Arts, Boston; **8** : Courtesy of the Philadelphia Museum of Art, 1963-116-9; **9** : Courtesy of the RISD Museum, Providence, RI; **10** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **11** : Photo Bibliothèque nationale de France; **12** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **13** : Photograph © Museum of Fine Arts, Boston; **14** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi; **15** : Photo Bibliothèque nationale de France; **16** : Photo © The Courtauld / Bridgeman Images; **17** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt; **18** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **19** : Image Courtesy Nelson-Atkins Media Services; **20** : Courtesy of the Cleveland Museum of Art; **21** : Photo © The Courtauld / Bridgeman Images; **22** : Image © Archives de Paris, D.31U³, 356, n° 323; **23** : Photo Bibliothèque nationale de France; **24** : Photo Musée Pouchkine; **25** : Image © Tournai, Musée des Beaux-Arts; **26** : Image Courtesy of the Städel Museum, Frankfurt am Main; **27** : Photo Bibliothèque nationale de France; **28** : Photo Bibliothèque nationale de France; **29** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **30** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **31** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **32** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **33** : Photograph © Museum of Fine Arts, Boston; **34** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **35** : Photo Bibliothèque nationale de France; **36** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **37** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **38** : Photo © Norton Simon Art Foundation; **39** : Photo © Pau, musée des Beaux-arts, dist. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier; **40** : Image Courtesy of the Phillips Collection, Washington, D.C.; **41** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **42** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **43** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Franck Raux; **44** : Photo Bibliothèque nationale de France; **45** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt; **46** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **47** : Photo Bibliothèque nationale de France; **48** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **49** : Photo Bibliothèque nationale de France; **50** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **51** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **52** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean; **53** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **54** : Courtesy of the Philadelphia Museum of Art; **55** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **56** : Photo © musée

d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean; **57** : Photo © Courtesy of the Barnes Foundation; **58** : Photo © Museu de Arte de São Paulo / Isabella Matheus; **59** : Photo © BPK, Berlin, dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford; **60** : Photo © BPK, Berlin, dist. RMN-Grand Palais / Hermann Buresch; **61** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **63** : Photo © President and Fellows of Harvard College, 1951.53; **64** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **65** : Photo © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid; **66** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, London; **67** : Photo © CSG CIC Glasgow Museums Collection; **68** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **69** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **70** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **71** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **72** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **73** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **74** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt; **75** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **76** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **77** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, Washington; **78** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **79** : Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset; **80** : Photo Bibliothèque nationale de France; **81** : Photo © MuCEM, dist. RMN-Grand Palais / Gérard Blot; **82** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **83** : Photo © The Norton Simon Foundation; **84** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **85** : Photo Bibliothèque nationale de France; **86** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **87** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **88** : Photo Bibliothèque nationale de France; **89** : Image Courtesy of Nelson-Atkins Digital Production & Preservation, Joshua Ferdinand; **90** : Photo Bibliothèque nationale de France; **91** : Image Courtesy of the Art Institute of Chicago; **92** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean; **93** : Photo Cornelia Svedman; **94** : Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski; **95** : Image Courtesy of the Walters Art Museum, Baltimore; **96** : Image Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York; **97** : Photo Bibliothèque nationale de France; **98** : Photo Bibliothèque nationale de France; **99** : Photo Bibliothèque nationale de France; **100** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, London; **101** : Image Courtesy of the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; **102** : Photo Bibliothèque nationale de France; **103** : Photo Bibliothèque nationale de France; **104** : Photo Bibliothèque nationale de France; **105** : Photo Bibliothèque nationale de France; **106** : Photo © Detroit Institute of Art; **107** : Photo Bibliothèque nationale de France; **108** : Image Courtesy of the National Gallery of Art, London.

Index des noms de personnes

A

Abélès, Luce : 90
About, Edmond : 38, 92
Affry, Adèle d', duchesse de Castiglione
Colonna, dite Marcello : 142
Agnew, William et Thomas : 247, 248, 295
Aicard, Jean : 90
Alexandre, Arsène : 141
Alexis, Paul : 23, 63, 345, 348
Alloa, Emmanuel : 409
Alma-Tadema, Laura Theresa : 122
Alma-Tadema, Lawrence : 122, 123, 224
Amiot, Emmanuelle : 47
Andrée, Ellen : 230, 250
Arène, Paul : 346
Armstrong, Carol : 11, 205
Arnoux de Limoges Saint-Saëns, Charles
Albert d', dit Bertall : 181, 259, 354, 374,
377, 400
Artières, Philippe : 161, 220
Artois, Henri d' : 339
Astruc, Zacharie : 27, 31, 41, 43, 47, 71, 84
Attendu, Antoine-Ferdinand : 34
Authié, Lubin : 46, 136

B

Babou, Hippolyte : 352, 375, 397
Bacon, Francis : 193
Baignères, Arthur : 159, 178, 179, 197, 301
Balleyguier, Eugène, dit Eugène Loudun :
354, 379
Ballu, Roger : 339, 358, 359, 377
Balzac, Honoré de : 209, 316
Banville, Théodore de : 175, 176, 184, 342,
355, 377
Bastien-Lepage, Jules : 238, 243, 337

Baudelaire, Charles : 56, 61, 91, 92, 266,
304, 375, 376
Baudry, Étienne : 398
Baudry, Paul : 37, 359
Baxandall, Michael : 17, 103
Bayer, Thomas M. : 246, 247
Bazille, Frédéric : 29, 38, 59, 60
Bazire, Edmond : 64, 355, 356, 357, 367,
372, 378
Bécât, Mademoiselle : 315
Béliard, Édouard : 23, 27, 34, 117, 118,
129, 144, 145, 146, 151, 192, 193, 202,
203, 207, 329, 330, 412
Bellèlli, Giovanna et Giulia : 38, 39
Bellio, Georges de : 340, 398, 399
Béraud, Jean : 27, 199, 362, 393
Bergerat, Émile : 358, 359
Bernard, Daniel : 355
Bernard, Victor : 393
Bernhardt, Sarah : 255, 389
Berson, Ruth : 6, 156, 157, 235
Bertall, pseud. de Charles Albert d'Arnoux
de Limoges Saint-Saëns : 181, 259, 354,
374, 377, 400
Bigot, Charles : 12, 128, 179, 180, 186,
187, 194-197, 200, 216, 330, 358, 359,
372, 374, 377, 397, 404
Billet, Pierre : 242
Blanc, Charles : 44, 129, 193, 199, 295,
363
Blanc, Louis : 349, 356, 357
Blanche, Jacques-Émile : 141, 275, 309
Blavet, Émile : 194, 196, 199, 213, 274
Blémont, Émile, pseud. d'Émile Petitdidier :
90, 150, 175, 176, 194, 197, 352
Bloch, Marc : 8
Boggs, John Sutherland : 10

Bonnat, Léon : 143
 Bonvin, François : 209
 Boubée, Simon : 190, 352, 397
 Boucher, François : 101
 Boudin, Eugène : 18, 33-36, 54, 84, 105, 106, 134, 135, 142, 209
 Bouguereau, William : 115, 401
 Bouillon, Jean-Paul : 6, 7, 11, 31, 35, 59, 65, 179, 182
 Bowness, Alan : 394
 Bracquemond, Félix : 30, 31, 35, 46, 56, 64, 71, 81, 85, 105, 106, 122, 167, 171, 209, 263, 303, 307, 399
 Brame, Hector : 399
 Brandon, Édouard : 26, 29, 35, 36, 54, 79, 84, 86, 105, 106, 226
 Bretell, Richard : 328, 338
 Broglie, Albert de : 45, 100, 188, 349
 Brogniez, Laurence : 97
 Brown, Marilyn R. : 220, 223
 Brun, Sarah : 392
 Buffet, Louis : 189
 Bureau, Pierre : 33, 34, 118, 146, 149, 151
 Burne-Jones, Edward : 121, 122
 Burty, Philippe : 12, 30, 31, 32, 43, 46, 60, 63, 83, 88, 89, 90, 94-97, 99, 101, 107, 111, 113, 115, 120, 126, 128, 129, 139, 142, 148, 150, 157, 170, 172, 173, 174, 195, 197, 198, 200, 207, 209, 214, 216, 235, 258, 268, 304, 307, 316, 340, 342, 346, 347, 348, 358, 359, 360, 373, 378, 395-399, 404, 406

C

Cabanel, Alexandre : 37, 49, 145, 186, 401
 Cadart, Alfred : 92, 139, 298
 Caillebotte, Gustave : 8, 135, 142-145, 151, 157, 175, 177, 186, 194, 205, 213, 225, 273, 275, 277, 279, 283, 284, 285, 288, 309, 311, 320, 323, 326-329, 331, 333, 340, 341, 342, 351, 355, 356, 357, 365, 366, 370, 375, 381, 384, 385, 389, 395, 399, 405, 407, 415

Cals, Adolphe-Félix : 33, 35, 36, 54, 106, 139, 141, 146, 151, 333, 341, 366, 405
 Camus, Blanche : 42, 43, 57, 156, 165, 173
 Cardon, Émile : 92, 105, 106, 354
 Carjat, Étienne : 24, 91, 97, 105, 106, 120
 Carolus Duran, pseud. de Charles Auguste Émile Durant : 209, 238, 242, 338
 Cassatt, Mary : 331, 396, 399
 Castagnary, Jules-Antoine : 38, 41, 42, 57, 58, 59, 88, 97, 106, 107, 111, 112, 115, 148, 151, 200, 214, 268, 288, 347, 352, 398
 Cazin, Jean-Charles : 122, 123, 294
 Cazin, Marie : 238, 294
 Céard, Henri : 345, 346, 348, 352, 371, 374, 378, 379
 Cecioni, Adriano : 30, 124
 Cernuschi, Henri : 406
 Cézanne, Paul : 24, 27, 36, 38, 46, 58, 65, 66, 84, 106, 114, 120, 129, 144, 201, 205, 279, 287, 318, 328-331, 341, 351, 359, 365, 366, 372, 405
 Cham, pseud. d'Amédée de Noé : 260, 382, 383, 401
 Champfleury, pseud. de Jules François Félix Husson : 208, 316
 Chardin, Jean Siméon : 373
 Charpentier, Georges : 328, 340, 343, 345-347, 398
 Charpentier, Marguerite : 279, 328, 347, 348
 Chartroule, Marie-Amélie, dite Marc de Montifaud : 75, 93, 97, 107, 114, 120, 187, 364, 381
 Chaumelin, Marius : 43, 161, 173, 175, 181, 193, 352
 Chennevières, Philippe de : 28, 44
 Cherbuliez, Victor : 184
 Cherfils, Alphonse : 130, 157, 279
 Chesneau, Ernest : 28, 38, 41, 53, 59, 63, 67, 82, 85, 88, 99, 105, 106, 107, 114, 115, 166, 194, 207, 352, 398
 Chevalier, Frédéric : 351, 364, 369, 396

Chintreuil, Antoine : 209
 Chocquet, Victor : 149, 398
 Claretie, Jules : 90, 113, 128, 139, 145, 172, 187, 285, 339, 350, 355, 367, 375, 376, 377, 379
 Clayson, Hollis : 150, 200, 205
 Clemenceau, Georges : 329
 Colin, Gustave : 33-36, 105, 141, 142, 144, 280
 Colvin, Sidney : 51
 Constable, John : 214
 Coquelin, Constant : 346
 Coquelin, Ernest : 346
 Cordey, Frédéric : 145, 282, 332, 340, 366
 Corot, Camille : 26, 33, 49, 51, 53, 141, 171, 186, 187, 191, 209, 238, 272, 360, 398, 403
 Courbet, Gustave : 24, 25, 37, 39, 41, 42, 46, 51, 56, 58, 59, 60, 66, 92, 106, 140, 177, 178, 182, 187, 191, 193, 194, 203, 208, 209, 210, 215, 216, 251, 266, 319, 320, 384, 398, 403, 406, 412
 Courtot de Cisse, Ernest : 188
 Couture, Thomas : 139
 Crémieux, Hector : 345
 Crouzet, Marcel : 205

D

Dalançon, Joël : 90
 Dalou, Jules : 121, 122, 123
 Darragon, Éric : 66, 128, 255, 381
 Daubigny, Charles-François : 35, 49, 51
 Daudet, Alphonse : 279, 328, 346, 347, 398
 Daudet, Julia : 348
 Daumier, Honoré : 26, 33, 60, 92, 170, 171, 178, 203, 227, 251, 312, 316
 Davallon, Jean : 15, 323, 338
 De Gas, Achille : 124, 222
 De Gas, Achille Hubert : 220, 221, 222, 282, 385
 De Gas, Auguste : 29, 220, 221, 222

De Gas, Estelle, épouse de René De Gas : 158, 159
 De Gas, Henri : 222
 Degas, Lucie : 222, 223
 De Gas, Marguerite, épouse d'Henri-Gabriel Fèvre : 141, 221, 385
 De Gas, René : 220, 221
 De Gregorio, Marco : 124
 De Keyser, Eugénie : 9
 De Nittis, Giuseppe : 30, 64, 105, 106, 124, 139, 143, 144, 145, 170, 186, 199, 200, 201, 209, 218, 224, 248, 278, 281, 285, 289, 293, 331, 338, 381, 385, 390
 Debras, Louis : 33, 34, 36, 142
 Debrousse, Hubert : 259
 Deck, Théodore : 363
 Dehaussy, Auguste : 34
 Delacroix, Eugène : 26, 33, 51, 53, 90, 111, 141, 179, 186, 187, 188, 197, 198, 201, 203, 209, 216, 304, 351, 398, 404, 412
 Dentu, Édouard : 204
 Desboutin, Marcellin : 27, 30, 70, 71, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 147, 149, 150, 170, 177, 186, 194, 201, 224, 230, 235, 250, 255, 257, 259, 276-282, 285, 293, 295, 327, 330, 331, 345, 417
 Desbrosses, Jean-Alfred : 25
 Deschamps, Charles W. : 49, 53, 82, 121, 122, 123, 136, 139, 156, 201, 218, 223, 224, 225, 230, 233, 234, 238-241, 245, 246, 271, 288
 Descubes-Desguerraines, Amédée : 352, 355
 Detaille, Édouard : 389, 393
 Deudon, Charles : 398
 Diaz de la Peña, Narcisse : 49
 Diderot, Denis : 193
 Dolent, Jean : 175, 176, 178
 Dollfus, Jean : 398
 Doré, Gustave : 53, 193
 Doria, Armand : 33, 328, 398
 Drolling, Michel Martin : 354
 Druick, Douglas W. : 7, 10, 292

Drumont, Édouard : 92, 93, 175
Dubois, Jacques : 386
Dubreuil-Blondin, Nicole : 104
Duez, Ernest : 238, 277, 389, 393, 395
Dufaure, Jules : 189, 348
Dulguerova, Elitza : 73
Dumas, Alexandre : 191
Dunlop, Ian : 19
Dupin de Beyssat, Claire : 93
Dupray, Henri : 238
Dupré, Jules : 34, 49, 191
Durand-Ruel, Paul : 13, 16, 19, 26, 48-53, 66, 83, 85, 94, 121, 126, 131, 133-137, 142, 148, 149, 157, 166, 175, 188, 201, 203, 204, 208, 213, 219, 223, 225, 226, 230, 231, 237-241, 253, 254, 273, 294, 327, 328, 337, 339, 416
Durant, Charles Auguste Émile, dit Carolus-Duran : 209, 238, 242, 338
Duranty, Louis-Émile : 10, 11, 27, 42, 43, 56-59, 64, 115, 134, 165, 192, 202, 204-216, 219, 238, 252, 260, 262, 264, 265, 266, 268, 275, 278, 289, 309, 310, 324, 335, 342, 352, 359, 365, 380, 398, 400, 403, 405, 407, 413, 414
Duret, Théodore : 4, 5, 27, 43, 63, 64, 94, 150, 186, 261, 324, 335, 340, 398, 399, 403-409, 413, 414
Duvergier de Hauranne, Ernest : 115

E

Edwards, Edwin : 51
Eisenman, Stephen : 109, 189
Énault, Louis : 148, 181, 182, 354
Esquiros, Alphonse : 146

F

Fantin-Latour, Henri : 27, 30, 31, 47, 48, 51, 57, 67, 71, 114, 121, 122, 123, 128, 208, 209, 244, 253, 295, 400, 406
Faure, Jean-Baptiste : 50, 52, 66, 79, 131, 149, 154, 157, 223, 225, 231, 233, 234,

235, 237, 240, 241, 270, 271, 272, 274, 283, 389, 398, 400, 403, 406, 410
Ferry, Jules : 349
Fèvre, Henri-Gabriel : 141, 221, 385
Fèvre, Jeanne : 380
Feyen-Perrin, Augustin : 23, 24, 25, 46, 90
Fillonneau, Ernest : 181, 358
Fiocre, Eugénie : 39, 40, 41
Flaubert, Gustave : 348, 380
Flor, Charles : 124, 139, 147, 355, 356
Fortuny, Mariano : 186, 207
Foucault, Michel : 185
Fourcaud, Louis de : 346, 358, 359
Fourès, Auguste : 89
Fournel, Victor : 354, 363
Francastel, Pierre : 10
Frangne, Pierre-Henry : 357
Fromentin, Eugène : 53, 207, 208, 259, 301, 350

G

Gachet, Paul : 327, 336
Gambart, Ernest : 49
Gambetta, Léon : 89, 124, 189, 321, 329, 348, 349
Gantès, Fernand de : 26, 47, 91, 95, 96, 101, 114
Garnier, Charles : 235
Gauchez, Léon : 358
Gaujelin, Joséphine : 42, 43, 366, 371, 385
Gautier, Théophile : 59, 111, 304, 359
Gavarni, Paul : 316, 375, 376, 380
Geffroy, Gustave : 3
Gérôme, Jean-Léon : 182, 186, 207, 277, 338, 384
Ghémar, Louis : 384
Ghémar, Mme veuve Louis : 384
Gilbert, Victor : 25
Gill, André : 24
Giroud, Alphonse : 400
Glaize, Léon : 346
Glicenstein, Jérôme : 15, 74, 105
Goeneute, Norbert : 139

Goetz, Adrien : 196
 Gombrich, Ernst : 10
 Goncourt, Edmond de : 5, 11, 58, 61, 62, 83, 89, 92, 139, 227, 251, 255, 313, 316, 328, 346, 347, 348, 379, 380
 Gonse, Louis : 373, 395
 Gonzague-Privat, pseud. de Louis Marie Numa Privat : 88, 358
 Gonzalès, Èva : 30, 123, 136, 254
 Gorse, André : 131
 Goya, Francisco de : 375, 376
 Grangé, Eugène : 393
 Grévin, Alfred : 375
 Guérard, Henri : 295
 Guichard, Joseph : 85, 110
 Guillemet, Antoine : 18, 24, 71, 192, 277
 Guillemot, Jules : 392
 Guitry, Sacha : 389

H

Halévy, Daniel : 275
 Halévy, Ludovic : 191, 281, 313, 316, 345, 367, 375, 376, 379, 380, 387, 388, 390, 392, 393
 Hamon, Jean-Louis : 207
 Hardy, Henri, dit Henry Hardy : 91
 Haviland, Charles : 340, 370, 398
 Hébrard, Adrien : 346
 Hecht, Henri : 70, 370, 398
 Hemmings, Frederick William John : 12
 Henner, Jean-Jacques : 32
 Hennique, Léon : 345, 348
 Hertz, Henri : 305, 306
 Hervilly, Ernest d' : 88-91, 94, 101, 195, 346, 347, 398
 Hill, Henry : 224, 234, 245, 246, 252, 410
 Hirsch, Alphonse : 31, 64, 70, 258, 283, 293, 337, 346
 Hogarth, William : 243
 Holbein, Hans : 10, 242
 Holl, Frank : 70, 122, 150, 181, 200, 205
 Hoschedé, Ernest : 19, 29, 82, 340, 347, 385

House, John : 6, 226, 227, 290
 Houssaye, Arsène : 93, 271, 364, 365
 Howard, George : 122
 Hugo, Victor : 89, 91, 92
 Hunt, William Holman : 123
 Husson, Jules François Félix, dit Champfleury : 208, 316
 Huth, Louis : 51
 Huysmans, Joris-Karl : 11, 12, 156, 161, 175, 176, 177, 194, 213, 345, 346, 348, 352, 400, 401

I

Illouz, Jean-Nicolas : 262, 264
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 60, 85, 171, 179, 186, 197, 209, 216, 406
 Ionides, Constantine : 121
 Isaacson, Joel : 6

J

Jacquemart, Jules : 139, 294
 Jacquet, Gustave : 238
 Janis, Eugenia Parry : 293
 Jongkind, Johan Barthold : 26, 33, 209
 Jourdain, Roger-Joseph : 277, 389, 393

K

Kaemmerer, Frederik : 346
 Kaenel, Philippe : 18
 Kalba, Laura : 363
 Kendall, Richard : 156, 230, 369
 Kiyonaga, Torii : 307
 Kohle, Hubertus : 215
 Korn, Madeleine : 53

L

La Rochenoire, Julien de : 24
 La Sizeranne, Robert de : 3, 9, 251
 La Tour, Quentin de : 373, 385
 Laboulaye, Édouard de : 349
 Lafenestre, Georges : 139, 340, 351, 358

Lafond, Paul : 9, 130, 279
Lançon, Auguste : 24, 46, 129
Latouche, Louis : 18, 32, 34, 101, 117, 118, 129
Laurens, Jean-Paul : 337
Laurent-Pichat, Léon : 180, 379
Le Cœur, Marc : 131
Le Pelletier de Bouhélier, Edmond Adolphe : 91, 101, 339, 355
Lebourg, Albert : 18
Leconte de Lisle, Charles Marie René : 91
Lecoq de Boisbaudran, Horace : 31, 146, 205, 209, 264
Lefebvre, Jules : 337
Legrand, Alphonse : 337, 343, 389
Legros, Alphonse : 31, 32, 48, 49, 54, 57, 121-124, 142, 146, 150, 208, 209, 218, 224, 238, 242, 289, 294, 295
Lemniaï, Gabrielle : 239, 241, 243
Lemoine, Paul-André : 9
Lepère, Auguste : 129, 295, 330
Lepic, Ludovic-Napoléon : 29, 32, 84, 139, 145, 147, 149, 150, 154, 170, 279, 281, 293, 294, 295, 298, 313, 330, 331, 337, 417
Lépine, Stanislas : 18, 25, 26, 33-36, 54, 105, 106
Leroy, Louis : 40, 59, 73, 92, 97, 110, 111, 112, 148, 158, 161, 181, 355
Lesclide, Richard : 91, 364
Levert, Jean-Baptiste-Léopold : 25, 26, 28, 34, 141, 333, 366
Lévy, Henry : 24, 53, 78, 304
Lhermitte, Léon : 294, 295
Lobstein, Dominique : 112
Locke, Nancy : 239, 241
Los Rios, Ricardo de : 24
Lostalot de Bachoué, Alfred Jean Jacques : 173, 174, 181, 184, 192, 196, 253, 321, 352
Loudun, Eugène, pseud. de Eugène Balleyguier : 354, 379
Louis-Philippe, I^{er} : 316

Loyrette, Henri : 10, 37, 54, 74
Luchoire, comtesse de : 75

M

Mac-Mahon, Patrice de : 45, 93, 188, 189, 268, 320, 348, 349
Macbeth, Robert : 121, 123
Madrado, Federico de : 142
Maillard, Georges : 190, 354
Mallarmé, Stéphane : 91, 219, 240, 241, 245, 260-268, 271, 324, 400, 403, 405, 406, 413, 414
Manet, Édouard : 16, 20, 23, 27, 30-33, 37, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50-53, 57-60, 63-72, 75, 85, 89, 91, 106, 108, 110, 113-117, 122, 123, 127, 128, 130, 131, 136, 137, 161, 173, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 201, 205, 206, 208, 209, 210, 218, 219, 222, 238-245, 247, 248, 250-272, 275, 276, 277, 281, 283, 284, 286, 295, 303, 307, 308, 311, 312, 319, 320, 323, 324, 329, 332, 333, 334, 337, 340, 342, 346, 355, 356, 359, 389, 392, 395, 399-403, 405, 406, 408, 409, 410, 412-415, 417
Manet, Eugène : 146, 156, 267
Mantegna, Andrea : 62
Mantz, Paul : 352, 358, 360, 367, 371, 375
Marchal, Bertrand : 261, 266
Marpon et Flammarion (Éditions) : 348
Marre, Oriane : 8, 100
Martin, Pierre-Firmin : 26, 33, 34, 326
Martinet, Louis : 65, 136
Marx, Adrien : 258
Mathey, Paul : 337
Matthieu, Marianne : 112
Mauclair, Camille : 9
Maupassant, Guy de : 348, 380
McMullen, Roy : 19
McWilliam, Neil : 93
Meilhac, Henri : 191, 316, 345, 387, 388, 390, 392, 393
Meissonier, Ernest : 338

Melot, Michel : 7
 Mendès, Catulle : 90, 91, 95
 Menger, Pierre : 14
 Merson, Olivier : 42
 Méryon, Charles : 209
 Mettling, Louis : 23, 25, 34, 238
 Meunier, Hyacinthe-Eugène, dit Eugène
 Murer : 175, 197, 198, 202-204, 398, 399
 Meyer, Alfred : 23, 25, 85, 86, 129, 329
 Mignon, Jean-Baptiste : 26, 326, 385
 Millaud, Albert : 346, 352, 375, 376
 Millet, Jean-Baptiste : 141, 146, 149, 150, 331
 Millet, Jean-François : 26, 49, 51, 140, 141, 146, 171, 186, 187, 209, 216, 238, 242
 Mirbeau, Octave : 348
 Molins, Auguste de : 23, 25, 54, 106, 118
 Monet, Claude : 8, 10, 13, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33-38, 41, 47, 48, 49, 51, 54, 59, 65, 67, 69, 71, 84, 85, 87, 90, 97, 101, 102, 105, 106, 111-114, 116, 117, 118, 122, 123, 126, 128, 135, 136, 141, 142, 143, 145, 146, 149-154, 157, 159, 163, 167, 169, 175, 176, 177, 182, 184, 186, 187, 191, 192, 195, 197, 204, 205, 211, 218, 225, 238, 239, 240, 248, 251, 253, 256, 263, 266, 277, 278, 279, 283-286, 300, 302, 305, 307, 308, 309, 320, 321, 328, 329, 340, 341, 342, 347, 353, 357, 359, 360, 365, 366, 371, 372, 377, 381, 385, 389, 395, 399, 403, 404, 406, 410, 412, 413, 415, 417
 Monnier, Henry : 316, 317
 Montifaud, Marc de, pseud. de Marie-Amélie Chartroule : 75, 93, 97, 107, 114, 120, 187, 364, 381
 Moreau-Nélaton, Étienne : 65, 66
 Moreau, Gustave : 38, 53
 Morisot, Yves, épouse Gobillard : 30
 Morisot, Edma, épouse Pontillon : 30, 142
 Morisot, Berthe : 29, 30, 55, 64, 69, 70, 84, 85, 103, 106, 107, 123, 126, 128, 130, 139, 141, 142, 143, 146, 149, 150, 151,

154, 156, 159, 186, 187, 191, 194, 238, 240, 267, 281, 286, 327, 328, 329, 331, 333, 341, 357, 359, 365, 366, 389, 403, 404, 413
 Morisot, Cornélie : 29, 30, 55, 64
 Morris, Philip Richard : 121, 123, 362
 Morse-Jones, Kimberly : 252
 Mühlbacher, Gustave : 79
 Mulot-Durivage, Émilien : 34
 Murer, Eugène, pseud. de Hyacinthe-Eugène Meunier : 175, 197, 198, 202-204, 398, 399
 Murger, Henri : 92
 Musson, Michel : 220, 221

N

Nadar, Félix Tournachon dit : 21, 30, 47, 73, 76, 92, 101, 102, 113, 120, 135
 Neyt, Sabine : 278, 290
 Niess, Robert J. : 12
 Nieuwerkerke, Émilien de : 39
 Nochlin, Linda : 10
 Noé, Amédée de, dit Cham : 260, 381, 382, 383, 400, 401
 Nord, Philip : 8, 55, 100
 Norton, Anne M. P. : 157, 160, 161, 235, 305, 319, 367
 Numata, Hideko : 308

O

O'Shaughnessy, Arthur : 240, 241
 Oberlé, Dominique : 324
 Offenbach, Jacques : 191
 Olby, G. d' : 184, 194, 195
 Ottin, Auguste : 23, 25, 35, 36, 37, 45, 85, 86, 117, 118
 Ottin, Léon-Auguste : 21, 23, 25, 31, 35, 45, 118, 146, 149, 151, 331

P

Pagliano, Éric : 301
 Pantazzi, Michael : 10, 231, 232, 291

Parfait, Paul : 355
Pasini, Alberto : 337
Patry, Sylvie : 8
Pérodeaud, Gaston : 355, 356
Perrin, Paul : 23, 24, 25, 46, 90, 282
Perrot, Jules : 233, 290, 301, 310, 311, 312
Petitdidier, Émile, dit Émile Blémont : 90, 150, 175, 176, 194, 197, 352
Pickvance, Ronald : 50, 226, 243, 252
Piette, Ludovic : 144, 284, 332, 341, 357, 366, 405
Piguet, Philippe : 172, 300
Pille, Henri : 238, 242
Pils, Isidore : 145, 282
Pissarro, Camille : 6, 8, 23-28, 30, 31, 34, 35, 36, 38, 46, 48, 49, 51, 54, 67, 71, 72, 85, 90, 101, 106, 107, 113, 114, 122, 123, 128, 129, 130, 135, 136, 141, 144, 145, 146, 150, 151, 159, 175, 177, 182, 184, 186, 187, 192, 194, 195, 202, 203, 204, 207, 211, 238, 239, 253, 266, 273, 278, 284, 287, 308, 320, 326-330, 332, 340, 341, 360, 365, 366, 372, 377, 384, 389, 399, 403, 404, 406, 412, 413, 417
Pissarro, Jeanne : 28
Poinsot, Jean-Marc : 357
Poirson, Maurice : 389, 393
Polday, Henri, pseud. d'Henry Hardy : 91
Porcheron, Émile : 150, 178, 181, 190, 258, 352
Pothey, Alexandre : 83, 92, 97, 148, 149, 172, 174, 178, 195, 196, 314, 340, 355, 356, 368
Poulet-Malassis, Auguste : 142
Pradoura, Guillaume : 191
Privat, Louis Marie Numa, dit Gonzague-Privat : 88, 358
Proth, Mario : 199
Puvis de Chavannes, Pierre : 128, 191, 384

R

Rambures, Louise Marie de la Roche-Fontenilles de : 142, 146, 151, 332, 341

Rasty, Constantin de : 398
Redon, Odilon : 415
Reff, Theodore : 11, 39, 123, 167, 171, 206, 220, 222, 230, 233
Régamey, Frédéric : 91, 364
Regnault, Henri : 186, 191, 384
Renoir, Auguste : 4, 6, 10, 13, 16, 18, 23, 24, 27, 28, 36, 37, 38, 41, 46, 47, 51, 54, 59, 75, 84, 85, 86, 95, 97-101, 105, 106, 107, 114, 116, 117, 118, 126, 128, 130, 134, 135, 136, 138, 141, 142, 145, 146, 149, 150, 151, 154, 157, 167, 168, 169, 175, 176, 177, 185, 186, 191, 192, 204, 205, 211, 213, 225, 238, 251, 266, 267, 277, 278, 279, 282, 286, 288, 302, 303, 308, 309, 318, 320, 323, 326-329, 332, 335, 337, 340-343, 347, 348, 349, 351, 355, 356, 357, 359, 360, 365, 366, 371, 375, 384, 389, 392, 394, 395, 399, 403, 404, 406, 407, 412-415, 417
Renoir, Edmond : 343
Reutersvärd, Oscar : 5
Rewald, John : 4, 5, 9, 10, 19, 126, 205, 328, 331
Ribot, Théodule : 34, 209
Richepin, Jean : 321
Riout, Denys : 12, 13, 404
Rivière, Georges : 4, 5, 18, 19, 35, 65, 94, 175, 193, 197, 202, 204, 205, 261, 282, 330, 335, 338, 343, 359, 365, 367, 377, 379, 387, 392, 411, 414
Robbins, Anne : 8, 239
Robert, Léon-Paul : 24
Robinson, George T. : 261
Rocheftort, Henri : 191
Ronetti, Alessandra : 362
Rops, Félicien : 277, 385, 395
Rossetti, Dante Gabriel : 121, 242
Rossetti, William : 242, 243, 245, 248, 262
Rossini, Gioachino : 235
Rouart, Alexis : 141
Rouart, Henri : 23, 25, 26, 28, 29, 31, 33-36, 70, 72, 79, 82, 107, 127, 130,

134, 135, 136, 138-141, 143-146, 151,
171, 279, 284, 292, 305, 326, 328, 331,
333, 341, 343, 366, 370, 385, 398, 405,
412

Rousseau, Jean : 115, 191

Rousseau, Théodore : 33, 51, 139, 140,
187, 238, 242

Rousselin, Jean-Auguste : 24

Roybet, Ferdinand : 51

Rubens, Pierre Paul : 310

Ruskin, John : 166, 416

S

Saint-Victor, Paul de : 173, 390

Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 380

Samary, Jeanne : 279

Scheffer, Henry : 139

Scholderer, Otto : 114, 121, 244, 253

Scholl, Aurélien : 253

Schumpeter, Joseph : 133, 217, 394, 416

Sébillot, Paul : 355, 356, 397

Sensier, Alfred : 140

Shackelford, George : 231

Siblot, Paul : 188

Sickert, Walter : 309, 394

Signorini, Telemaco : 124

Silvestre, Armand : 12, 27, 67, 83, 88, 90,
105, 106, 107, 115, 148, 172, 174, 187,
197, 254, 352

Simon, Jules : 46, 348, 349

Sisley, Alfred : 23, 27, 28, 36, 37, 38, 51,
54, 67, 85, 90, 101, 105, 106, 107, 114,
118, 126, 128, 136, 142, 145, 147, 151,
188, 191, 192, 238, 239, 266, 277, 287,
328, 329, 340, 341, 366, 372, 384, 389,
399, 403, 404, 413

Solari, Philippe : 24

Solon, Marc-Louis : 31

Sotheby, Wilkinson et Hodge : 235

Spuller, Eugène : 329, 348, 349

Stern Shapiro, Barbara : 296

Stevens, Alfred : 30, 42, 44, 64, 123, 129,
209, 277, 281, 319

Stoichita, Victor : 251

Sueur-Hermel, Valérie : 296

Sukenobu, Nishikawa : 307

T

Thérèse, pseud. d'Emma Valadon : 315, 316

Thiébaud-Sisson, François : 290

Thiers, Adolphe : 45

Tillier, Bertrand : 8, 46, 100, 178, 189, 318,
321

Tillot, Charles : 26, 139, 140, 141, 146,
151, 171, 280, 333, 341, 366

Tinterow, Gary : 10, 74, 156, 235, 367

Tissot, James : 30, 31, 32, 44, 47, 49, 51,
52, 54, 55, 82, 139, 165, 218, 224, 240,
247, 248, 277, 289, 294, 295

Toulmouche, Auguste : 401

Trapp (restaurant) : 348

Troyon, Constant : 51

Tucker, Paul : 19

Turner, Joseph Mallord William : 267

V

Vachon, Marius : 190, 354

Valadon, Emma, dite Thérèse : 315

Valernes, Evariste de : 207

Valmont, Guy de : 345

Vélasquez, Diego : 62, 243, 255

Verdier, Philippe : 261

Verlaine, Paul : 90, 91

Véron, Alexandre : 26

Véron, Eugène : 360

Véron, Pierre : 341, 353, 356

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de : 91

Vinci, Léonard de : 351

Viraben, Hadrien : 5

Vollard, Ambroise : 282

Vollon, Antoine : 209, 338

W

Waldron-Elder, Louisine : 399
Ward, Martha : 7, 83, 273
Wat, Pierre : 166, 276
Wedmore, Frederick : 94, 100, 108, 112
Welsh Reed, Sue : 296
Whistler, James McNeill : 39, 43, 49, 51,
57, 60, 61, 121, 122, 123, 166, 167, 206,
208, 209, 218, 224, 238, 242, 245, 277,
295, 302, 337, 406, 412, 416
White, Harrison C. et Cynthia A. : 137, 294
Wolff, Albert : 126, 127, 181, 190, 191,
192, 214, 258, 352, 354
Worms, Jules : 346

Y

Yriarte, Charles : 200

Z

Zegers, Peter : 7, 10, 292
Zola, Émile : 5, 11, 12, 27, 41, 57, 58, 59,
62, 63, 88, 101, 148, 176, 182, 192, 193,
197, 210, 215, 251, 260, 261, 262, 264,
266, 320, 324, 328, 335, 336, 345-348,
352, 379, 380, 381, 384, 386, 393, 396,
398, 400, 401, 407, 414

Table des matières

Introduction	3
Trouver « une place à son gré »	18
Une Société d'artistes	21
Ne pas être une « sorte d'employé à salaire intermittent »	36
La <i>Society of French Artists</i> comme expérience fondatrice	48
L'ambition d'un Salon réaliste	54
Aporie : l'absence/présence de Manet	63
Une première exposition	73
Un dispositif novateur qui valorise un art original et expérimental	75
Des alliés dans le champ de la critique	87
Degas, moderne et classique	94
Lectures politiques de l'exposition et modes perceptifs contrariés	100
Une nouvelle école?	105
Nommer les auteurs de l'invention : intransigeants et impressionnistes	108
Reconfiguration hiérarchique et diffusion de l'invention	114
Dissolution et désunion	117
Innover : l'avènement d'une nouvelle peinture	133
L'alliance d'un groupe d'artistes avec Durand-Ruel	134
Une exposition manifeste	148
Promesses non tenues	154
Impressions dessinées	163
Méprises interprétatives	172
Face à une nouvelle peinture	183
La légitimation par le public et la critique libérale	196
Historisation : l'essai de Duranty	202
Entre Paris et Londres, Degas <i>versus</i> Manet	218
Un peintre aux abois	219
Le choix d'accorder la primauté à l'exposition anglaise	225
Rivalité : la réception de Degas et de Manet à Londres	238
Ventes et méventes anglaises	245

Un manifeste invisible : <i>Dans un Café</i>	248
Visibilité et dualité de Manet à Paris	252
Mallarmé entre les arts : les impressionnistes et Manet	260
Se renouveler : dans la perspective d'une troisième exposition	273
L'atelier selon Degas : un laboratoire tenu secret	274
Les ateliers, lieux d'une recherche individuelle et collective	280
Produire : variations et simplification	288
Hybrider le dessin, l'estampe et le pastel	293
Colorer	301
Donner à voir autrement	306
Se distinguer	312
Degas, impressionniste et singulier	323
Libéralisme, solidarité et dissidence	324
L'exposition comme média d'un art coloriste et sensitif	338
Faire converger les luttes : impressionnistes, naturalistes et républicains	343
Puissance de l'étiquette et pouvoir émotif des images	350
Singularité de Degas	365
De l'art, de la littérature et du rire	381
Reconnaissance et diffusion de la peinture impressionniste	394
La marginalisation de Degas et de Manet par Duret	399
Conclusion	409
Bibliographie	418
Remerciements	444
Notes à l'attention du lecteur	445
Liste des illustrations	446
Crédits photographiques	459
Index des noms de personnes	461