



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2019

La fonction de la technique monotypique dans l'œuvre de Edgar Degas

Une analyse des dimensions sociologiques, historiques et techniques

Joanna Müller

Joanna Müller 2019 La fonction de la technique monotypique dans l'œuvre de Edgar Degas

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Mémoire de Maîtrise universitaire interfacultaire en humanités numériques

La fonction de la technique monotypique dans l'œuvre de Edgar Degas
Une analyse des dimensions sociologiques, historiques et techniques

Présenté dans la discipline histoire de l'art

par

Joanna Müller

sous la direction du Professeure Valentine von Fellenberg
et la codirection du Professeur Aris Xanthos

Session d'automne 2019

Je tiens à remercier Madame von Fellenberg, Professeure d'histoire de l'art à l'université de Lausanne, pour nos discussions passionnées et ses conseils avisés, mais également pour son côté profondément humain.

Par ailleurs, je remercie Monsieur Xanthos, Professeur en humanités numériques à l'université de Lausanne pour son soutien et son aide indéfectible.

Enfin, je remercie :

Andrea pour sa motivation quotidienne,

Mara pour sa relecture minutieuse et son amitié sans faille,

Ma maman pour ses relectures de dernière minute et ses précieux encouragements,

Et Robin sans qui rien n'aurait été pareil.

*Le piquant n'est pas de montrer toujours
la source de lumière, mais l'effet de la nuit.*

Edgar Degas

Abréviations utilisées dans les notes du chapitre 1.c et 1.d

Janis = JANIS, Eugenia, *Degas Monotypes, Essay, Catalogue & Checklist*, Harvard, Fogg art Museum, Harvard University, 1968.

Lemoisne = LEMOISNE, P.A., *Degas et son œuvre*, Paris, P. Brame et C.M. de Hauke, t. 2-4, 1946-1949.

Moffet 1877 = Catalogue de la 3ème exposition impressionniste dans MOFFET, Charles S., *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Washington, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 202-205.

Moffet 1880 = Catalogue de la 5ème exposition impressionniste dans MOFFET, Charles S., *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Washington, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 310-313.

Moffet 1886= Catalogue de la dernière exposition impressionniste dans MOFFET, Charles S., *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Washington, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p.402-405.

Tables des matières

Introduction	1
a. Monotype : les origines	2
b. Le premier monotype de Degas	3
c. Les pastels sur monotype	6
d. Biais historiographique	7
e. Méthode	8
Chapitre 1 : Les enjeux socioculturels	12
a. Situation financière et enjeux de production	12
b. Sur la sérialité du monotype	15
c. Les monotypes de Degas : diffusion et exposition	17
d. Techniques et caractérisations	21
e. Conclusion	26
Chapitre 2 : Terminologie et tradition	27
a. Un aspect de l'historiographie du monotype	27
b. La tradition du dessin préparatoire : question de terminologie	31
c. « La peinture [et] la raison »	33
d. Le dessin à l'Académie des Beaux-Arts	35
e. Dessin et/ou couleurs	37
f. La formation de Edgar Degas	40
g. De l'esquisse à l'ébauche dans l'œuvre pré-monotypique de Degas	45
h. Forme et contenu	49
i. L'apport de la couleur : visualisation de données	51
j. Définition du corpus	52
k. Méthodologie	53
l. Résultats	55
m. Conclusion	58

Chapitre 3 : Expérimentations et introspection	60
a. Edgar Degas : un chercheur	60
b. La contre-épreuve	61
c. La gravure	64
d. Liberté de la matière	65
e. Un objet d'introspection	67
f. L'empreinte de la mémoire	68
g. La photographie	71
h. Digression sur la symbolique	73
i. D'après photographie	74
j. L'espace des possibles	75
k. Conclusion	76
Conclusion	77
Bibliographie	80
Illustrations	95
Annexe 1 : Visualisations de données	161
a. Superpositions des œuvres et de leurs dessins préparatoires respectifs	161
b. Résultats des décompositions en cluster avec l'algorithme K-means et la variable $K = 10$.	172
Annexe 2 : Code Python	182

Introduction

L'ouvrage de Denis Rouart *Degas à la recherche de sa technique*, édité pour la première fois en 1945 aux éditions Flourey, se veut témoigner des multiples techniques utilisées par l'artiste français Edgar Degas (1834-1917). L'auteur se présente dans la littérature sur Degas particulièrement légitime concernant l'étude de son œuvre. En effet, il est le descendant de Henri Rouart (1833-1912), un artiste-peintre et collectionneur avec qui Degas entretenait une relation amicale. Cet ouvrage s'illustre comme la genèse du mythe désignant Edgar Degas comme l'inventeur de la technique du monotype. D'après Rouart, l'artiste « disait lui-même [que] l'idée de ce procédé lui vint, un jour où chez l'imprimeur en taille-douce il assistait au tirage de ses gravures »¹. En l'absence d'indication quant à la source de cette information, provenant probablement d'un témoignage oral, l'auteur nous oblige à le croire sur parole. Il explique ensuite de quelle manière Degas exécutait ses monotypes en rapportant les souvenirs de l'artiste Georges Jeannot (1848-1934) sous la forme d'une discussion entre ce dernier et Degas². La discussion est reconstruite et présentée par l'auteur comme une « description [...] précise »³ de l'exécution de la technique de l'artiste. Étant donné la teneur subjective du discours exposé, il paraît crucial de mettre en doute cette dite précision. D'une part, un souvenir ne peut pas être considéré comme une source objective et d'autre part la transcription de ce souvenir par l'auteur ajoute un niveau de subjectivité supplémentaire.

Denis Rouart fait mention de la pratique du monotype au XVII^e siècle déjà⁴, grâce au signalement par Paul-André Lemoisne d'une nouvelle source⁵. Malgré cette information l'auteur maintient que Degas avait « si l'on peut dire [...] imaginé »⁶ la technique et certifie que le souvenir de Jeannot montre que « c'[était] tout à fait spontanément que l'idée des monotypes vint à Degas, et [qu'il] croyait fermement être le premier à user de ce procédé »⁷. Le livre de Denis Rouart transmet une vision construite de Degas l'identifiant comme un génie novateur. Ce trait de sa personnalité est constamment souligné dans la littérature le concernant. En effet, Edgar Degas est considéré, dans la continuité d'Eugène Delacroix

¹ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1945, p. 56.

² Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1945, p. 56-61.

³ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1945, p. 61.

⁴ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1988, p. 104.

⁵ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1988, p. 130. Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, 1821.

⁶ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1988, p. 97.

⁷ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1988, p. 104.

(1798-1863), comme étant l'artiste du XIX^e siècle qui a manifesté le plus d'intérêt quant à la redécouverte des techniques du passé⁸. Contrairement aux écrits de Rouart, la recherche actuelle n'exclut pas que l'artiste ait eu connaissance d'une pratique du monotype antérieure à la sienne. On sait d'ailleurs qu'il collectionnait les gravures de Rembrandt (1606-1669), pionnier de cette technique. Toutefois, rien ne vient certifier le contraire⁹.

a. Monotype : les origines

Les prémisses du monotype semblent remonter au XV^e siècle, une période où les artisans semblaient déjà détenir les connaissances techniques pour leurs exécutions¹⁰. Il faut cependant attendre deux siècles, autour des années 40, pour que deux artistes, presque simultanément, mais sur des zones géographiques différentes, travaillent véritablement une technique homologue à celle utilisée par Edgar Degas au XIX^e siècle : Rembrandt van Rijn à Amsterdam et Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) à Gênes¹¹. Dans son écrit *Le Peintre Graveur* de 1821, Adam Bartsch décrit en ces mots le processus de création de Giovanni Benedetto Castiglione :

« Suivant notre opinion, *Castiglione* a grassement chargé de couleur à l'huile une planche de cuivre polie, et en a ôté moyennant un stile de bois la couleur, à proportion des demi-teintes et des clairs que son dessein exigeoit. La planche arrangée de cette manière, il la fit imprimer sur du papier de la manière usitée. Des épreuves faites suivant ce procédé, devoient naturellement être uniques, puisque le noir arrangé sur la planche, ayant été entièrement enlevé par le papier de la première épreuve, ne pouvoit pas fournir une autre épreuve encore »¹².

Ce texte apparaît comme la première description de l'exécution du monotype, mais ce n'est qu'à partir de 1881 que le terme monotype est utilisé¹³.

Comme le suggère l'ouvrage de Rouart, le monotype de Degas s'ancre dans une période où la gravure et l'impression prennent leur essor. Les écrits de Charles Blanc (1813-1882), historien, critique d'art, graveur et contemporain de Edgar Degas sont centraux à la

⁸ Cooper, *Degas Monotypes drawings, pastels, bronze*, 1958, p. 3.

⁹ Passeron, *La gravure impressionniste, origine et rayonnement*, 1974, p. 11.

¹⁰ Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. 3.

¹¹ Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. 3.

¹² Bratsch, *Le Peintre Graveur*, 1821, [en ligne], p. 39.

¹³ Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. X.

compréhension de la production artistique du XIX^e et rapportent les techniques de gravure utilisées par Rembrandt et tente d'établir conjointement de nouveaux standards esthétiques¹⁴. Son discours contribue à élever la gravure au rang de la peinture et prétend même une certaine supériorité¹⁵. La capacité du graveur de substituer la gravure à la peinture à l'huile était alors mise en avant. Celle-ci permettait, de surcroît, la reproduction mécanique d'une œuvre.

Aux alentours de 1874, le Vicomte Lepic (1839-1889) introduit -ou tout du moins inspire- la pratique monotypique à Edgar Degas¹⁶. Peintre et graveur, il est spécialement connu pour sa pratique de *l'eau-forte mobile*. Il dit de sa technique qu'il « conçoit ses impressions comme un peintre »¹⁷, propos qui font écho aux écrits de Charles Blanc. Concrètement, l'artiste grave une plaque pour ensuite venir modifier son dessin avec de l'encre et des outils multiples, avant l'impression. Ce procédé lui permet de garder une base fixe, garantie par la gravure, tout en produisant une œuvre tout à fait singulière à chaque nouvelle impression¹⁸. Selon lui, cette technique l'affranchit de celles du dessin et de la peinture en lui accordant une liberté artistique inégalée¹⁹.

b. Le premier monotype de Degas

Denis Rouart considérait le *café concert* (fig. 1), daté de 1876, comme étant le premier monotype de Degas. Les études de l'historienne de l'art, Eugenia Paris Janis, modifièrent cette précédente attribution pour situer l'exécution du *maître de ballet* (fig. 2), autour de 1875, et ce qui l'identifie comme le premier monotype de l'artiste, hypothèse qui est encore aujourd'hui généralement acceptée²⁰. Son estimation se base sur la présence de la signature conjointe de Degas et Lepic. Selon Janis, cette observation indiquerait que Lepic aurait aidé Degas pour l'élaboration de cette œuvre et dénoterait de l'inexpérience de ce dernier. Malgré leur co-signature, en raison du sujet de l'œuvre, on peut tout de même affirmer que c'est Lepic qui assista à la création de l'œuvre de Degas et non l'inverse. En effet, au vu de la place préminente du sujet des danseuses dans l'œuvre complète de Degas celui-ci traduit indéniablement de la paternité de l'œuvre.

¹⁴ Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. 10.

¹⁵ Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. 9-10.

¹⁶ Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013, p. 69.

¹⁷ Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. 93, « make print as a painter » traduction personnelle.

¹⁸ Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013, p. 65.

¹⁹ Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013, p. 64.

²⁰ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 258.

Il me semble important de mentionner ce qui paraît être une étude préparatoire au *maître de ballet*, retrouvée dans un carnet de Degas. Ce dessin (fig. 3) est catalogué dans l'ouvrage de Théodor Reff comme appartenant à sa production de 1877²¹. Pour soutenir cette datation, ce dernier se base sur des inscriptions manuscrites de Daniel Halévy, historien français et ami de l'artiste, ainsi que sur les dessins des pages vingt-six à trente-cinq²² qui ont illustré une publication en mars 1877²³. Une inscription sur la troisième page du carnet indique également l'année 1877. L'historien soulève cependant la problématique suivante : si tel est le cas et que le dessin est effectivement préparatoire à l'œuvre le *maître de ballet* celle-ci ne peut pas être datée antérieurement au dessin. Selon Théodor Reff, ce fait pourrait témoigner d'un regain d'intérêt de l'artiste pour le *maître de ballet* ou de l'élaboration d'une œuvre similaire en 1877²⁴. Il affirme donc que le dessin fut croqué postérieurement à l'exécution du monotype. Cette assomption lui soustrait alors son statut de dessin préparatoire et semble illustrer le besoin légendaire de l'artiste de reprendre inlassablement les mêmes motifs. Cette déduction reste cependant inattendue compte tenu de l'enclin de Degas aux études préparatoires. Au vu de ce constat, nous nous permettons d'explorer d'autres hypothèses.

Contrairement à ce que rapporte Théodor Reff, qui situe la vente de *La Répétition de ballet* (fig. 4), version rehaussée au pastel du *maître de ballet*, en 1876, le récent catalogue raisonné de Henri Schulman établit la vente en 1877²⁵. Dans la mesure où l'ouvrage de Reff se basait sur la date de vente pour estimer la date d'exécution du monotype, il est possible que celle-ci soit, comme la date de vente, établie trop tôt. Si le dessin de 1877 est bien un dessin préparatoire au *maître de ballet* et à *La Répétition de ballet*, cela impliquerait que ceux-ci furent également produits cette année-là modifiant ainsi la lecture, à la fois, du dessin et du *maître de ballet*. En effet, le dessin de 1877 ne serait plus considéré comme une expérimentation à posteriori de l'œuvre, mais comme un dessin préparatoire. Pour ce qui est du *maître de ballet*, il ne serait plus considéré comme le premier monotype de Degas, comme l'avait avancé Janis. L'historique établi par Rouart avec le *café concert* (1876) (fig. 1), identifié comme le premier monotype, serait réinstauré. Cette conclusion reviendrait alors à dire que l'année 1877 vit s'enchaîner l'étude préparatoire pour le *maître de ballet*, sa

²¹ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.II., 1976, nbr. 28, p.41.

²² à l'exception des pages 28, 30, 32 et 34

²³ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976, p. 129.

²⁴ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976, p. 129.

²⁵ Schulmann, *Edgar Degas*, 2018, [en ligne], <http://www.degas-catalogue.com/fr/la-repetition-du-ballet-362.html>.

production, son rehaussement au pastel²⁶, puis la vente de cette dernière œuvre. La rapidité qu'induit cette solution suffit pourtant à la mettre en doute.

Finalement, et c'est l'hypothèse que nous soutenons, le carnet peut avoir été postdaté. Halévy l'inscrit dans les années 1877 et suivantes ; une erreur de datation est à envisager. L'inscription de la page trois « Degas/les baigneurs d'après Cézanne/Impressionnistes. Exposition 1877 »²⁷ et le fait que les pages vingt-six à trente-cinq²⁸ aient servies à une publication de mars 1877, indique que l'artiste ne remplissait pas son carnet linéairement. En effet, celui-ci utilisa les pages vingt-six à trente-cinq²⁹ avant mars alors qu'il remplit la page trois en avril, ce qui dénote d'une utilisation des pages ponctuelles, sans logique chronologique. Il est alors possible que le dessin qui nous intéresse, page quarante et un, ait été fait en 1886. Dans ce même carnet, le dessin de la page 11 (fig. 5c) présente un problème similaire ; en effet, cette page présente une étude de l'œuvre peinte *La chanson du chien* (fig. 5a) ainsi que de la lithographie du même titre (fig. 5 b) ; les deux étant datées entre 1876 et 1877. Partant du postulat que les croquis sont effectués en amont de l'œuvre peinte, cela indique, une fois encore, que le dessin est probablement à dater en 1876 ou avant.

Si le carnet contient des croquis des années 1875 et suivantes, comme nous le suggérons, l'hypothèse de Janis reste inchangée et le *maître de ballet* s'illustre toujours comme étant le premier monotype de Degas. De plus, les dessins relatifs aux œuvres *La chanson du chien* et *le maître de ballet* s'intégreraient dans la pratique du dessin préparatoire représentative de l'enseignement ingresque qui imprègne la production de Degas.

Le maître de ballet est, comme s'y référait l'artiste, un *dessin fait avec l'encre grasse et imprimée*³⁰ travaillé à la *mode à fond sombre*. Pour arriver à ce résultat, l'artiste recouvre d'encre noire d'imprimerie une plaque de cuivre, de zinc, un celluloïd ou une plaque daguerréotype pour venir ensuite, à l'aide de chiffons, d'outils ou même de ses doigts, enlever de la matière³¹. L'œuvre en question expose, par exemple, le retrait de matière principalement au niveau du devant de la scène et des personnages. Après impression, les motifs apparaissent alors sous la forme d'espace négatif. Ce procédé contraste avec *la mode à fond clair*³² qu'il

²⁶ *La Répétition de ballet*

²⁷ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., p. 129.

²⁸ à l'exception des pages 28, 30, 32 et 34.

²⁹ à l'exception des pages 28, 30, 32 et 34.

³⁰ Synonyme de monotype, Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980, p. 96.

³¹ Hauptman, *Degas, a Strange New Beauty*, 2016, p. 47.

³² Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 60.

utilisa par la suite. *La mode à fond clair* consiste, au contraire, à travailler les zones en positif, c'est-à-dire en encrant les parties que l'on désire imprimer, comme l'illustre l'œuvre *Repos sur le lit* de 1879 (fig. 6).

c. Les pastels sur monotypes

Comme son nom l'indique, le monotype est supposé produire une impression unique. Toutefois, Edgar Degas tirait jusqu'à trois impressions à partir d'une même plaque³³. À chaque impression, une partie de l'encre est absorbée par le papier. La densité de l'encre s'atténue donc au fur et à mesure des impressions. L'artiste tira profit de ce mécanisme de reproduction et utilisa les estampes aux teintes de noirs plus légères pour les rehausser en couleur, généralement aux pastels. Certaines estampes originales furent également, plus rarement, retravaillées en couleurs. Dans son catalogue raisonné publié entre 1946 et 1949, Paul-André Lemoisne a identifié trente-huit pastels sur monotypes en admettant la difficulté de distinguer un monotype recouvert de pastel d'un pastel « classique ». ³⁴ En 1967, Eugenia Janis ajoute quarante-deux pastels sur monotypes à ceux décelés par Lemoisne³⁵. L'année suivante, dans le cadre d'une exposition au Fogg Museum, elle publie un catalogue d'exposition qui recense un nombre de monotypes jusqu'à aujourd'hui inégalé.

Au début du XIX^e siècle, le pastel se voit cantonner à des genres mineurs tels que la nature morte ou aux études d'œuvre³⁶. Ce médium avait pourtant été passablement revalorisé au XVIII^e siècle, période où les artistes se sont appliqués à faire oublier une image du pastel alors foncièrement liée à l'éducation des jeunes filles de bonne famille³⁷. Ce n'est qu'à partir de la seconde partie du XIX^e siècle que les artistes recommencent à exploiter les particularités plastiques du pastel. En effet, celles-ci permettent de créer une atmosphère veloutée et valorisent les intérieurs ainsi que les vêtements raffinés de la bourgeoisie, principale commanditaire de la période³⁸. La première utilisation du pastel par Degas se retrouve dans une étude pour l'œuvre *Sémiramis construisant Babylone* (fig. 7), datée aux alentours des années 1860, simultanément au regain d'attention porté à ce médium³⁹. L'utilisation du pastel, tout comme celle de l'estampe d'ailleurs, n'est donc pas propre à l'artiste, mais s'inscrit dans

³³ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 62-63.

³⁴ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, V.I, 1946-1949, p. 132.

³⁵ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 21.

³⁶ Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017, p. 14.

³⁷ Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017, p. 5.

³⁸ Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017, p. 18.

³⁹ Sutherland, Maheux, *Degas pastels*, 1992, p. 11.

les pratiques contemporaines. Le pastel détient néanmoins une place notable dans la production de monotypes de Degas étant donné que 81 des 450 monotypes recensés sont des bases pour le pastel⁴⁰.

Entre 1890 et 1893, Edgar Degas expérimente une dernière variante dans sa technique du monotype qui implique, cette fois, l'application de couleurs directement sur la plaque. Cette ultime technique sera majoritairement utilisée pour des représentations de paysages. Ces planches, telles que le *Paysage Vert* de 1890 (fig. 8), ne présentent pas de lignes définies, mais plutôt des aplats de couleurs qui, associés, laissent deviner les scènes rencontrées par Degas et son ami le peintre Janniot, lors d'un voyage de Paris en Bourgogne⁴¹.

d. Biais historiographique

La production monotypique de l'œuvre de Degas fut longtemps absente des études consacrées à l'artiste. Eugenia Paris Janis donne plusieurs explications à ce phénomène dans son article « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas » (1967). Premièrement, la technique du monotype était considérée comme un processus d'expérimentation de l'artiste et non une réelle solution artistique. Découle de ce constat une occultation du sujet par les historiens de l'art qui ne le pensait pas « digne » d'être approfondi. Finalement, le caractère pornographique émanant de la série des prostituées, sujet traité uniquement au travers de ce médium, détourna les auteurs du sujet⁴². Ce dernier point ne fait pourtant pas vraiment sens car, outre la série des prostituées, bien d'autres sujets moins sensibles ont engendré des monotypes. Malgré l'abondance d'ouvrages sur Edgar Degas, depuis l'article de Eugenia Paris peu d'ouvrages se sont concentrés sur le rôle du monotype en tant que technique, dans son œuvre ; raison pour laquelle cet article ainsi que son catalogue d'exposition au Fogg Art Museum de 1968 restent des ouvrages de référence sur le sujet.

L'absence d'études sur les monotypes de Degas pendant la majorité du XX^e siècle témoigne également des vestiges d'une hiérarchie des arts, des sujets, des formats et des médiums qui imprégna longtemps la pratique artistique et son historiographie. Celle-ci ne faisant plus partie de l'épistémologie artistique contemporaine, certains ouvrages se sont tout de même aujourd'hui intéressés aux monotypes de Degas. Cependant, il est intéressant de

⁴⁰ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 21.

⁴¹ Rouart, E. Degas, Monotype, 1948, p. 10.

⁴² Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 20-21.

noter que le jugement apposé sur cette technique reste identique. En effet, la recherche ne considère pas les tirages monotypiques comme des œuvres à part entière, mais comme des expérimentations plastiques.

Ce biais dans le traitement des œuvres monotypiques de Degas est certainement à mettre en relation avec l'entretien historiographique de son tempérament de chercheur et de perfectionniste. . D'après l'auteur Douglas Cooper, aucun autre artiste de son siècle n'aurait utilisé autant de procédés et de techniques différentes⁴³. En effet, les éléments de la personnalité de l'artiste qui nous sont parvenus semblent avoir affectés la recherche et son objectivité. La personnalité de Edgar Degas fascine : il apparaît comme obnubilé par l'innovation et la perfection plastique, isolé de ses contemporains, reclus dans son atelier. Ce même problème se manifeste dans le traitement de la représentation de la femme dans l'œuvre de Edgar Degas. Les réflexions sur le sujet reposent constamment sur un jugement de valeurs apposé à son rapport personnel à la femme : quand l'auteur ne suit pas la lignée des écrits décrivant Degas comme étant misogyne, il va soutenir le contraire⁴⁴. Cette récurrence dans l'argumentaire identifie selon moi un problème méthodologique qui a, jusqu'alors, paralysé l'étude du sujet.

e. Méthode

Afin de parer au biais méthodologique concernant la technique du monotype chez Degas, notre approche s'appliquera à questionner la fonction du monotype dans son œuvre. Si l'aspect expérimental de la technique tient certainement un rôle prépondérant dans sa pratique monotypique, il est nécessaire de définir ce dernier, mais également d'élargir la recherche pour identifier tous les enjeux relatifs à cette production. La question sera analysée sous trois axes différents qui se répondront les uns aux autres. Le premier axe soulèvera des enjeux de matérialités, de productions, de diffusion et de marché. Ces informations permettront d'évaluer le statut que l'artiste lui-même apposait à cette technique et à ses œuvres. Nous aborderons, par exemple, l'aspect des expositions : une œuvre destinée à l'exposition n'est pas à considérer de la même manière qu'une œuvre offerte ou encore une œuvre préservée par l'artiste. Ayant étudié les aspects pragmatiques de la production du monotype en relation à l'espace social, nous nous intéresserons à l'objet monotypique en tant que tel.

⁴³ Cooper, *Degas, Monotypes, drawings, pastels, bronzes*, 1958, p. 3.

⁴⁴ Broude, « Revisiting, Degas: a meditation on women, horses, and nature », 2016.

Nous nous attellerons à définir le monotype en relation avec la tradition du dessin préparatoire. Cette étape se révèle inévitable dans le cadre d'un travail sur la fonction de la technique du monotype chez Degas, dans la mesure où de nombreux auteurs l'inscrivent dans la continuité de cette tradition⁴⁵. L'analyse plus attentive de l'historiographie du sujet soulève cependant, comme nous le verrons, des contradictions qui expriment la nécessité de définir les codes de cette dite tradition, pour ensuite pouvoir estimer dans quelle mesure les monotypes de Degas en ont hérité.

Pour retracer la tradition du dessin préparatoire nous ferons appel aux publications des conférences de l'académie des beaux-arts, contemporaine à Degas, qui voit ressurgir au XIX^e siècle le débat du coloris/dessin avec en chef de file pour le dessin, Ingres (1780-1867) et pour le coloris, Delacroix (1798-1863). Ces deux peintres et leurs enseignements feront l'objet d'une réflexion plus approfondie, car la littérature positionne très souvent Degas en fonction de ces deux figures artistiques. Il sera ensuite question de comprendre la façon dont l'artiste eut accès à cette tradition afin de mieux comprendre son poids sur l'œuvre de Degas. Pour ce faire, nous tenterons de retracer sa formation artistique, en nous appuyant sur des sources telles que la monographie écrite par Roy Macmullen⁴⁶, le catalogue de l'exposition rétrospective sur Degas au Metropolitan Museum de New York⁴⁷ en 1989 ou encore les correspondances de l'artiste.

Le texte de Bernard Champigneulle, *Degas, Dessin* décrit l'utilisation de la couleur par l'artiste comme un adjuvant du dessin⁴⁸. L'artiste se voit donc inscrit dans le débat coloris/dessin du côté des défenseurs du dessin. Afin de situer la technique du monotype dans ce contexte, il sera important de d'abord considérer son œuvre avant la redécouverte de cette technique pour voir dans quelle mesure nous pouvons effectivement y retrouver la tradition du dessin préparatoire. Ce débat apparaît comme crucial dans notre développement étant donné que son affectation à l'une ou l'autre manière influencera son statut de « dessin préparatoire » et in fine sa fonction dans l'œuvre de Degas. Pour voir la progression de la pratique artistique et de l'utilisation du dessin préparatoire de l'artiste, nous allons donc analyser et comparer ses œuvres avant la date du premier monotype.

⁴⁵ Voir, par exemple, Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949; Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1945; Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967

; Finsen, *Degas intime*, 1994; Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017.

⁴⁶ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985.

⁴⁷ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989.

⁴⁸ Champigneulle, *Degas, Dessins*, 1952, p.6.

Après avoir analysé les œuvres qui ont précédé la technique du monotype chez Degas, nous pourrions analyser le corpus monotypique. L'historique du dessin préparatoire ainsi que l'analyse des pratiques et enseignements de Ingres, Delacroix et Blanc, préalablement discutée, auront déjà défini les deux camps du débat coloris/dessin et leurs divergences théoriques et esthétiques à l'époque de Degas. Ces jalons ainsi que le texte de Walter Benjamin écrit en 1917 intitulé *Sur la peinture ou signe et tache* nous permettront une réflexion plus large sur l'inscription des premiers monotypes originaux, en noir et blanc, dans ce débat.

Finalement, pour estimer l'inscription des monotypes de Degas dans la tradition du dessin préparatoire, il ne suffit pas de s'interroger sur les originaux, il est également nécessaire d'analyser l'apport de la couleur et la manière dont celle-ci modifie l'œuvre. Pour ce faire, nous allons recourir à un traitement numérique des données qui se fera en deux temps. Premièrement, le monotype original (en noir et blanc) et son fantôme rehaussé de couleurs seront superposés sous forme de calques numériques dans le but de mettre en évidence les modifications de compositions. La deuxième étape permettra d'observer l'utilisation des couleurs de l'artiste pour ces dites modifications. Le numérique offre la possibilité de traiter les pixels indépendamment les uns des autres, ce que l'œil nu ne permet pas de faire. Chacun des pixels est défini par les variables RGB, qui représentent respectivement la valeur de rouge, de vert et de bleu de chaque pixel. Une fois identifiées, ces données numériques peuvent être traitées. À l'aide d'un algorithme de regroupement ainsi qu'à une de visualisation de donnée, ces données permettront de visualiser la manière dont chacune des couleurs est utilisée dans la composition et son rôle relativement à la modification du monotype original.

L'analyse du corpus monotypique relative au dessin préparatoire aura présagé celle de l'aspect expérimental de ce dernier dans la mesure où elle aura déjà traité de l'analogie entre la technique du monotype et une autre technique, celle du dessin. Comme précédemment mentionné, l'aspect expérimental est énoncé par la littérature comme la justification majeure de l'utilisation de cette technique par Degas. Mon intention n'est en aucun cas de contester des années d'études et d'analyses, mais plutôt de développer la question afin d'identifier dans quelle mesure l'expérimentation caractérise la pratique monotypique de l'artiste et comment celle-ci se manifeste. Le monotype est une technique hybride empruntant ses fondements aux techniques de la gravure. Nous observerons toutefois que le corpus monotypique de Degas est à rapprocher de l'utilisation d'autres techniques tel que la contre-épreuve ou encore la photographie. Dans une logique comparative, nous

confronterons les techniques tant sur le fond que sur la forme : le concept d'instantanéité lié à la photographie sera interrogé tout comme les questions de format, de sujet ou de cadrage. Ce procédé permettra de comparer la technique du monotype aux autres techniques utilisées par l'artiste pour comprendre dans quelle mesure l'expérimentation motive l'emploi du monotype.

L'investigation de ces techniques nous permettra également d'envisager un aspect introspectif, également expérimental, lié au monotype. En effet, il est nécessaire de faire dialoguer le caractère spontané associé au monotype ainsi que l'imprévisibilité de cette technique et cet artiste qui revendiquait, selon ses mots, qu'« aucun art n'est aussi peu spontané que le mien ce que je fais est le résultat de la réflexion et de l'étude des grands maîtres ; de l'inspiration, la spontanéité, le tempérament, je ne sais rien. Il faut refaire dix fois, cent fois le même sujet. Rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement »⁴⁹. Si j'ai pu sous-entendre que les éléments biographiques tendaient à biaiser l'argumentaire, ils ne sont évidemment pas à exclure de l'analyse. Afin d'éviter les biais, il est important de conscientiser les apports relatifs aux auteurs, aux sources et aux contextes. Par conséquent, pour ne pas pervertir la personnalité de l'artiste au travers de l'image assurément déformée par l'historiographie, nous nous proposons de faire abstraction de cette dernière pour nous baser uniquement sur son œuvre ou des sources contemporaines. Il a également été suggéré que le rehaussement de certains monotypes était une façon pour Degas d'exposer deux facettes d'une même scène : les cognates ou fantômes⁵⁰ rehaussés de couleurs, révéleraient une version diurne des originaux. De plus, pour la série des prostituées, tout comme pour ses représentations des métiers de la scène, la couleur serait à interpréter comme des artifices destinés à cacher une sombre réalité (dévoilée dans le premier monotype en noir et blanc). Ces manipulations techniques à mi-chemin entre la recherche picturale et une recherche plus profonde, presque existentielle, dénote de la nécessité d'investiguer la possibilité que le monotype puisse être pour l'artiste un prétexte à l'expérimentation artistique, mais aussi à une introspection sur le plan personnel.

Mon raisonnement se déroulera donc en trois étapes qui approfondiront respectivement les dimensions sociales et marchandes, la relation à la tradition du dessin préparatoire et l'aspect expérimental de la technique du monotype chez Degas. Ce développement permettra, en premier lieu, de revaloriser la production monotypique de Degas

⁴⁹ Lemoisne, *Degas et son œuvre, 1946-1949*, V.I, p. 117.

⁵⁰ Appellation des deuxièmes ou troisièmes tirages d'un monotype, voir Muhlstein, « Degas à New York », 2017, p. 869, [en ligne].

encore passablement absente de la recherche sur l'artiste. En second lieu, tout au long de la réflexion, nous tenterons de faire dialoguer, d'approfondir et d'objectiver les écrits relatifs au sujet afin de finalement définir, dans la mesure du possible, la fonction du monotype dans l'œuvre de Edgar Degas.

Chapitre 1 : les enjeux socioculturels

a. Situation financière et enjeux de production

Edgar Degas, contrairement à la majorité de ses compagnons désignés par la postérité comme « les Impressionnistes », est né dans un milieu aisé. Ces origines bourgeoises lui ont permis, comme nous le verrons, de s'affranchir du parcours académique classique, mais aussi de créer plus librement. En effet, grâce à son patrimoine financier, l'artiste ne dépendait pas des ventes. Ses œuvres de début de carrière ne furent donc que très peu influencées par les contraintes du marché et des commanditaires.

Néanmoins, en 1877, l'artiste adresse une lettre à Léontine de Nittis qui témoigne d'une situation précaire tant émotionnellement que financièrement :

« Vivre seul, sans famille, c'est vraiment trop dur. Je ne me serais jamais douté que je dusse en souffrir autant. Et me voici vieillissant, mal portant et presque sans argent. J'ai bien mal bâti ma vie en ce monde »⁵¹.

À la mort de son père, en 1874, Degas hérite des dettes accumulées par ce dernier. Voulant aider ses deux fils partis en Amérique, Auguste Degas avait dilapidé tout son capital⁵². On retrouve, dans une lettre écrite au chanteur d'opéra Jean-Baptiste Faure « qu'il en était réduit à produire des petits pastels, des œuvres à débiter rapidement »⁵³. La correspondance de Degas établit alors une relation entre sa situation financière et ses choix artistiques. L'ouvrage récent de Jane Munro va plus loin et suggère de corréler également l'émergence de la technique du monotype chez Degas, à ses difficultés financières⁵⁴. La période d'apparition du monotype coïncide effectivement avec les problèmes financiers de l'artiste. Par conséquent, il est essentiel d'étudier cette hypothèse et d'évaluer les avantages relatifs à la production et à la vente offertes par la technique du monotype.

⁵¹ Lettres de Degas à Léontine de Nittis, Paris, 21 Mai 1877, publié dans Pittaluga et Piceni, *De Nittis*, 1963, p. 368-369.

⁵² Sutherland, Maheux, *Degas pastels*, 1992, p. 11-12.

⁵³ Sutherland, Maheux, *Degas pastels*, 1992, p. 11-12.

⁵⁴ Munro, *Degas a passion for perfection*, 2017, p. 72.

Le matériel nécessaire à la production d'un monotype est très sommaire. Il est d'ailleurs tout à fait probable que l'artiste n'ait rien eu à se procurer de spécifique étant donné que la gravure, une technique adoptée par Degas avant le monotype, requiert des outils semblables. Le cuivre et le zinc, sous forme de planches, sont par exemple des matériaux intégrés à la fois dans le processus de gravure et celui du monotype. À la différence de la gravure, la technique du monotype n'implique pas d'abrasion, de gravure ou d'incision de la planche : celle-ci peut donc servir plusieurs fois. Après une première impression, l'utilisateur peut nettoyer la planche de son encre pour créer de tout nouveaux motifs.

L'observation du corpus de monotype de Degas révèle alors plusieurs œuvres dont les dimensions sont identiques. Par exemple, l'œuvre *Deux jeunes filles* (fig. 9) exécutée entre 1877 et 1879 et *Attente d'un client* (fig. 10), daté de la même période, font toutes deux environ seize centimètres sur douze centimètres. Nous sommes alors confrontés à deux œuvres distinctes qui ont été faites à partir de la même planche. Bien qu'appartenant les deux à la série des prostituées, les compositions des deux monotypes sont foncièrement différentes. Pour ce qui est du reste du matériel, la pratique du monotype requiert une presse et du papier, comme pour la gravure ou la lithographie, et des outils basiques tels que des chiffons, des pinceaux ou des brosses. Le monotype apparaît alors comme une technique économique pour l'artiste : d'une part, les matériaux et outils utilisés sont déjà à sa portée, de l'autre la planche d'impression est réutilisable et peut créer une infinité d'œuvres. Le gain de temps que représente le processus de reproduction est également à prendre en compte quand on s'intéresse à la rentabilité de la production artistique. En effet, il sera plus rapide pour l'artiste de créer de l'offre et à moindre coût.

Comme l'ont précédemment avancé Jean Sutherland Boggs et Jane Munro, la pratique artistique de Degas se meut en fonction de sa situation sociale. Une lettre écrite à Jean-Baptiste Faure illustre le changement opéré par l'artiste suite à son déclin social. Le besoin d'argent se faisant ressentir, il rapporte être poussé à produire des « œuvres à débiter rapidement »⁵⁵. Sa volonté de vendre n'a plus le même motif : auparavant il recherchait de la reconnaissance, dorénavant, c'est l'aspect pécunier qui l'intéresse. La volonté de produire en masse pour la vente s'inscrit dans la même logique que celle de la presse qui connaît son essor au XIX^e siècle. Au travers de la presse, l'estampe se voit devenir commerciale, industrielle, avec de grandes possibilités de diffusion. Alors que jusqu'aux années 1860, l'estampe restait une technique strictement artistique, le progrès de l'image imprimée la fit basculer vers un

⁵⁵ ⁵⁵ Sutherland, Maheux, *Degas pastels*, 1992, p. 11-12.

produit à caractère mécanique⁵⁶. L'industrie construisit alors une barrière empêchant les jeunes artistes d'atteindre le grand public par ce biais⁵⁷. Certains artistes, dont Degas, essayèrent tout de même d'intégrer cette nouvelle dynamique éditoriale. Il avait, par exemple, dans l'idée de proposer des illustrations d'écrits. Cette nouvelle activité lui aurait procuré une visibilité considérable à condition de pouvoir imprimer en masse. Or, seuls les artistes déjà établis, ou ceux qui transmettaient des propos à caractère nationalistes étaient publiés⁵⁸. Afin de profiter des avantages offerts par la presse, Camille Pissaro et Edgar Degas tentèrent également de monter une revue intitulée *Jour et la Nuit* qui aspirait à diffuser des estampes d'art, sans succès⁵⁹. Rejetés par les imprimeurs et éditeurs, les artistes furent condamnés à se contenter des techniques traditionnelles, manuelles, de l'estampe.

L'arrivée de l'image imprimée mécaniquement sur le marché parut défavoriser la production artistique d'estampe. Pourtant, par la suite, la demande en lithographie et gravure s'accrut pour répondre à une société nouvelle, avide d'obtenir des reproductions de leurs artistes préférées⁶⁰. L'unicité ou l'authenticité de ces techniques, induite par la main de l'Homme, en comparaison à l'impression mécanique, participa également à la hausse de la demande⁶¹. Jean-Paul Bouillon distingue alors trois temps sur le marché de l'estampe ; « la prépondérance des gravures originales ; dans les années 70, une tentative de conciliation avec les procédés mécaniques, dans l'espoir d'une diffusion accrue ; à partir du milieu des années 80, un repli au contraire sur l'estampe originale, tirée en petit nombre »⁶².

« L'estampe est par essence et par tradition un élément de diffusion de l'art d'un peintre, qu'il s'agisse de gravures originales ou non, faites pour la délectation d'un milieu restreint d'amateurs, ou de la reproduction multiple d'un tableau. ⁶³ » Cette citation de Jean Adhémar définit la fonction de l'estampe et me permet de mettre en lumière le paradoxe qu'incarnent les monotypes de Degas. En effet, le monotype est une forme d'estampe. Néanmoins, ses codes en sont tellement éloignés que Michel Melot se réfère à la technique du monotype comme à une anti-estampe⁶⁴. Si l'estampe a comme but premier la diffusion au travers d'un processus de reproduction, le monotype n'est supposé produire qu'une

⁵⁶ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 14.

⁵⁷ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 14.

⁵⁸ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 14.

⁵⁹ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 14.

⁶⁰ Ligeron, *La gravure originale en couleurs*, 1923, p. II.

⁶¹ Ligeron, *La gravure originale en couleurs*, 1923, p. II.

⁶² Bouillon, « L'estampe impressionniste : chronique bibliographique », p. 68.

⁶³ Adhémar, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, 1973, p. XIX.

⁶⁴ Melot, *L'estampe impressionniste*, 1974, p. 77.

impression. Nous avons pourtant vu que Edgar Degas en tirait jusqu'à trois exemplaires pour, parfois, les rehausser de couleurs. Alors que cela nous dit-il sur la notion de sérialité ou, au contraire, d'unicité appliquée aux monotypes de Degas ? Et, par conséquent, comment cela caractérise-t-il la place qu'ils auraient eu sur le marché de l'art ?

b. Sur la sérialité de la technique du monotype

L'article « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin » de 1975 identifie une différence notable entre la compréhension contemporaine du terme « état » et la nôtre⁶⁵. Alors qu'on aurait tendance à y voir une étape vers la version « finale » d'une œuvre, l'auteur doute que l'artiste ait attribué des statuts différents aux états respectifs⁶⁶. Pour soutenir cette hypothèse, il mentionne le fait que Pissaro et Degas aient exposé des versions successives d'une même planche avec spécifié dans le catalogue leur nature d'état. Selon lui, cette démarche démontrerait que les artistes accordaient une valeur égale à chacune des étapes de leur travail d'estampe⁶⁷. L'exposition des états d'une même série côte à côte met l'accent à la fois sur leur base commune, mais surtout sur leurs différences : soulignant alors le processus d'imprimerie, mais singularisant également chacun d'eux. Michel Melot intègre aussi le rehaussement de la composition en couleur à son développement avançant que ce procédé permettait, une fois encore, de singulariser une œuvre issue de la gravure et de l'impression qui se rapprocherait de l'estampe traditionnelle reproduite⁶⁸. Cette réflexion tend à identifier une pratique de l'estampe qui se détourne de sa fonction reproductive usuelle.

Le corpus de Edgar Degas nous expose un maximum de trois états tirés d'une même planche. Cette observation, rapprochée à l'hypothèse de Michel Melot, présente une nouvelle piste de recherche quant à la fonction du monotype vu sous l'aspect socio-économique. Ce dernier exposait l'enclin de Degas et Pissaro à singulariser des œuvres qui s'inscrivent dans un processus de reproduction. Cette même logique devrait alors se voir renforcée lorsque confrontée à une technique, également reproductive, mais en quantité moindre : le monotype.

La recherche de la singularité se présente comme une conséquence de la progression des images imprimées dans la presse qui, comme nous l'avons vu, fit chuter la demande des estampes d'artistes. Pour récupérer leur attractivité, les artistes continuèrent à produire des

⁶⁵ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975.

⁶⁶ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 13.

⁶⁷ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 13.

⁶⁸ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 13.

estampes, mais, dans une optique purement artistique ; celle de créer des objets de luxe⁶⁹. Alors que traditionnellement la singularité d'une œuvre définit sa valeur, l'estampe s'évalue différemment. Dans le domaine de l'estampe, les états successifs sont considérés par les amateurs, comme un ensemble de pièces ordonnées ayant une unité : autant de pièces à collectionner. Ce caractère sériel et donc collectionnable donne une valeur exceptionnelle aux reproductions. L'entreprise de singulariser des états identifie donc un double enjeu financier qui joue à la fois sur la singularité de chacun d'eux et sur leur appartenance à un ensemble plus large, collectionnable.

Jean Boggs Sutherland pointe la production monotypique massive de Degas entre 1876 et 1877, et l'associe à son intention de vendre un maximum⁷⁰. Nous avons établi que la possibilité de reproduire et donc de créer de la marchandise est un atout : il est alors étrange que l'artiste se soit tourné vers la technique du monotype plutôt que vers les techniques traditionnelles de l'estampe qui semblerait plus cohérente dans ce contexte économique. En effet, le monotype « par définition »⁷¹ est une technique qui implique une impression unique. Cependant, l'artiste ne désignait pas ces œuvres monotypiques de cette manière. Edgar Degas utilisait l'appellation « Dessins faits avec l'encre grasse et imprimée »⁷². L'artiste ne mettait donc pas l'accent sur le caractère « mono », unique, de la technique et cela, à raison ; puisqu'il lui arrivait de tirer jusqu'à 3 cognates. En rejetant l'appellation « monotype », l'artiste souligne la dimension de reproduction inhérente à sa technique.

L'œuvre de Degas contient environ quatre cent cinquante monotypes⁷³. La première impression étant trop saturée d'encre, son œuvre indique que l'artiste ne la rehaussait que très rarement par la couleur. Par conséquent, les pastels sur monotype peuvent être considérés d'office comme faisant partie d'une série de deux, voir trois états, au maximum. Parmi son corpus de monotypes, au moins dix-huit pour cent font partie d'un ensemble de deux ou de trois cognates similaires⁷⁴. Pour estimer sa production sérielle, à intégrer dans la logique d'états collectionnables, ce pourcentage est à revoir nettement à la hausse, car il est basé sur le nombre de monotypes qui ont servi de base pour un pastel ; les deuxièmes ou troisièmes tirages qui n'ont pas été modifiés par la couleur ne sont pas compris dans ces chiffres. Nous

⁶⁹ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 14.

⁷⁰ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 259.

⁷¹ Adhémar, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, 1973, p. XIX.

⁷² Hauptman, *Degas, a Strange New Beauty*, 2016, p. 14.

⁷³ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 21.

⁷⁴ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 21.

pouvons donc affirmer qu'un nombre bien supérieur de monotypes possède un cognate, ou deux, qui lui correspond.

Le modèle économique de l'estampe est reconfiguré au travers de la pratique monotypique de Degas. Le caractère collectionnable induit par la sérialité est bien présent. Cependant, le petit nombre d'états que comprend une série, conduit à une notion d'unicité supérieure à une série qui en contiendrait plus. Cette singularisation passe aussi, comme le mentionnait Michel Melot, par l'intégration fréquente dans la série, d'un état rehaussé de pastel. La série présente alors autant de moments qui transcrivent à la fois du processus artistique de l'artiste et d'un arc narratif. Ces critères sont très attractifs pour les acheteurs qui sont, à cette période particulièrement, à la recherche d'estampes authentiques et singulières. Ces petits ensembles collectionnables traduisent d'une intention de créer de la rareté, mais de la rareté en masse dans l'optique de vendre. En effet, si les états d'une série sont limités à trois, les séries elles-mêmes sont très nombreuses. Nous pourrions alors voir dans cette construction de corpus la création d'un sentiment d'insatiabilité : à peine les états d'une même série procurés et assemblés, par le collectionneur, que de multiples autres ensembles ne demandent qu'à être reconstitués. Pourtant, dans son article « Degas, graveur et Lithographe » publié en 1918, le critique d'art Arsène Alexandre déclare que « [Degas] n'aurait pas aimé que ces épreuves puissent être collectionnables »⁷⁵. Selon lui, il « les tenait cachées »⁷⁶. Son assertion se base donc sur la visibilité des œuvres de Degas, notion évidemment cruciale dans une démarche commerciale.

c. Les monotypes de Degas : diffusion et exposition

Pour définir dans quelle mesure le monotype était une technique exploitée par l'artiste dans un but lucratif, il faut donc se pencher sur leurs degrés d'expositions aux acheteurs potentiels. Les huit expositions impressionnistes qui ont eu lieu à Paris entre 1874 et 1886 sont les événements principaux qui exposèrent des œuvres de Degas de son vivant. À ces manifestations sont à ajouter quelques apparitions aux Salons et autres expositions collectives ainsi qu'une exposition individuelle à la galerie Durand-Ruel en novembre 1892⁷⁷, sur laquelle nous reviendrons par la suite.

⁷⁵ Arsène, « Degas, graveur et Lithographe », 1918, p. 12, [en ligne].

⁷⁶ Arsène, « Degas, graveur et Lithographe », 1918, p. 12, [en ligne].

⁷⁷ Durand-Ruel, 2019.

Le numéro 58 du catalogue de la troisième exposition impressionniste de 1877 est présenté sous le titre « Dessins faits à l'encre grasse et imprimés » suivi de l'abréviation « Id. » listé sous les deux numéros suivants (fig. 11)⁷⁸. Malheureusement, aucun critique contemporain n'écrit à propos de ces trois œuvres⁷⁹. Dès lors, il est impossible de certifier à quels monotypes du corpus correspondent les épreuves exposées. Nous pouvons néanmoins supposer, sans prendre trop de risques, que ces dernières étaient des monotypes purs ; les pastels sur monotypes étant répertoriés en tant que pastels. Dans son catalogue de 1986, Charles Moffett, associe les numéros 58, 59 et 60 de l'exposition impressionniste avec *La femme nue accroupie de dos* (fig. 12) estimée de 1879⁸⁰. Plusieurs problématiques découlent de cette correspondance. Premièrement, et c'est une difficulté majeure, l'auteur n'explique pas son processus d'identification, desservant alors la recherche à posteriori. Par ailleurs, une seule œuvre est pointée alors que trois œuvres sont annoncées dans le catalogue d'exposition. Cette attribution unique nous conduit toutefois à une réflexion quant à la signification de l'abréviation « Id. ».

Cette locution latine, qui veut dire « même », évite les répétitions. Les titres attribués par Degas au numéro 58, 59 et 60 du catalogue étaient donc tous « Dessins faits à l'encre grasse et imprimés ». La répétition du titre fait écho avec l'aspect reproductif du monotype. Il est alors intéressant de se demander si ce « Id. » exprime l'exposition de trois états de la même série, comme paraît le suggérer le catalogue de Moffett, ou si le titre traduisait simplement de la technique utilisée. Dans ce dernier cas, les trois représentations auraient été différentes. Après observation du catalogue de 1877 dans son ensemble, il semblerait que le « Id » soit généralement utilisé pour remplacer une technique. Ainsi « Aquarelle » est remplacée deux fois par « Id »⁸¹ dans les œuvres de Berthe Morisot (fig. 13). Pour autre exemple, cette même abréviation suit un bon nombre des titres des œuvres de Ludovic Piette pour également indiquer que ce sont des aquarelles (fig. 13). En d'autres termes, il est vraisemblable que les numéros 58, 59 et 60 recensaient des œuvres différentes, unies par la même technique d'exécution. Le dernier problème soulevé ici concernant l'attribution de Moffett est le simple fait que *La femme nue accroupie de dos* (fig. 12) soit un pastel sur monotype. Alors que, comme nous l'avons vu, sa caractérisation de « Dessins faits à l'encre

⁷⁸ Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p. 204.

⁷⁹ Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p. 199.

⁸⁰ Lemoisne n°547, Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p. 204.

⁸¹ Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p. 205.

grasse et imprimés » semble indiquer qu'il s'agissait de monotypes purs. En d'autres termes, il est peu probable que 58, 59 et 60 correspondent à *La femme nue accroupie de dos*.

Cette exposition fut la première⁸² et l'unique occasion où Degas présenta ses monotypes purs au public. Lemoisne identifia dans son catalogue raisonné, environ la moitié des pastels sur monotypes véritablement effectués par l'artiste⁸³. Un problème se dessine alors ; le catalogue raisonné de Lemoisne ne recensant pas tous les pastels sur monotype, les données à posteriori s'en trouvent faussées. En effet, pour estimer combien de monotypes furent exposés du vivant de l'artiste, les chercheurs firent correspondre les catalogues des expositions avec celui de Lemoisne qui est, à ce jour, le seul catalogue raisonné abouti de l'œuvre de Degas⁸⁴. Par conséquent, il est fréquent de lire que, par exemple, la technique monotypique de Degas était représentée à la troisième exposition impressionniste uniquement au travers des trois monotypes « purs » décrits comme *dessins faits à l'encre grasse et imprimés*⁸⁵ alors que notre analyse va révéler que cela est loin d'être le cas.

L'exposition *The New Painting, Impressionism 1874-1886* dirigée par Charles Moffett au Muséum de San Francisco fut montée dans un but historique⁸⁶. En effet, elle devait réunir toutes les œuvres qui avaient été exposées lors des expositions impressionnistes afin de les reconstituer le plus fidèlement possible. Le catalogue est indispensable pour l'étude des expositions impressionnistes, car c'est un des seuls ouvrages à les avoir tant détaillées indépendamment les unes des autres. Grâce à ce dernier, nous avons pu recouper les œuvres des expositions impressionnistes avec le catalogue raisonné de Lemoisne tout en tenant compte des pastels sur monotype supplémentaires identifiés à posteriori par Janis⁸⁷. Les résultats d'une démarche similaire semblent être présentés dans le catalogue de l'exposition *Degas*⁸⁸, cependant, l'auteur ne les mentionne que brièvement, sans tenir compte de ce que leur mise en perspective pourrait apporter à la recherche sur le corpus monotypique de Degas.

Ce processus de comparaison des données permet de conclure que lors des deux premières expositions, ainsi que lors de la quatrième, la sixième et la septième exposition impressionnistes, Degas n'a pas exposé d'œuvres issues de sa production monotypique. Il est

⁸² Arsène, « Degas, graveur et Lithographe », 1918, p. 19, [en ligne].

⁸³ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, V.I., 1946-1949, p. 132.

⁸⁴ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949, Un catalogue raisonné numérique est toutefois actuellement en cours de préparation par l'historien de l'art Michel Schulman.

⁸⁵ Munro, *Degas a passion for perfection*, 2017, p. 72.

⁸⁶ Moffett, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p. 19.

⁸⁷ Janis, *Degas Monotypes, Essay, Catalogue & Checklist* 1968.

⁸⁸ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 258.

toutefois important de préciser que les catalogues des expositions impressionnistes ne traduisent pas exactement ce qui a été présenté. Nous savons par exemple, que le catalogue de la dernière exposition annonçait une suite de dix *nuds de femmes se baignant se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner (pastel)* (fig. 31), alors que le critique d'art Joris-Karl Huysmans n'en décrit que quatre et qu'un article de l'*Art Moderne* en indique six⁸⁹. Malgré ces zones de flous, nous nous baserons tout de même sur ces catalogues d'expositions étant donné qu'ils restent le témoignage tendant le plus à l'exhaustivité de ce qui y a été exposé.

Selon le catalogue, Edgar Degas exposa vingt-cinq œuvres lors de la troisième exposition impressionniste, parmi lesquelles six n'ont pas pu être identifiées dans le catalogue de Charles Moffett⁹⁰. Outre *les dessins faits à l'encre grasse et imprimés*, Lemoisne reconnaît le caractère monotypique des œuvres suivantes : *Femmes devant un café le soir*⁹¹ (1877)(fig. 14), *Le café-concert des ambassadeurs*⁹²(1876-1877) (fig. 15), *Femme sortant du bain*⁹³ (1876-1877) (fig. 16) et *La chorale*⁹⁴(1876-1877) (fig. 17). Des recherches plus approfondies permettent de rajouter plusieurs pastels sur monotype à la liste. En effet, alors que le catalogue raisonné de Lemoisne le considère comme un pastel, le *Café concert*⁹⁵ (1876-1877) (fig. 18) est identifié par Janis comme un pastel sur monotype. La chercheuse modifie également dans ce sens le statut de la *Femme sortant du bain*⁹⁶ (1880-1885)(fig. 19). De la même façon, Sutherland Boggs inscrit le *Ballet à l'opéra*⁹⁷ (1878-1880) (fig. 20) dans sa production de monotypes. Il propose également de rapprocher deux des œuvres qui n'ont pas été identifiées : le *Cabinet de toilette*⁹⁸ et le *Ballet*⁹⁹ à la technique du monotype. Grâce à ce recoupement d'information, nous comptons neuf pastels sur monotypes et trois « dessins faits à l'encre grasse et imprimés ». Cela fait donc douze œuvres issues de la technique du monotype contre sept précédemment identifiées avec le catalogue de Lemoisne. Cet agrandissement de corpus est à comparer avec la quantité de pièces exposées par Degas ce jour-là, pour en prendre la mesure. En effet, à la troisième exposition impressionniste, Degas

⁸⁹ Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986p.453.

⁹⁰ Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p.204.

⁹¹ Lemoisne n°419, Moffett, 1877, n°37.

⁹² Lemoisne n°405, Moffett, 1877, n°44.

⁹³ Lemoisne n°423, Moffett, 1877, n°46, Janis n°174.

⁹⁴ Lemoisne n°420, Moffett, 1877, n°47.

⁹⁵ Lemoisne n°404, Moffett, 1877, n°43, Janis n°26.

⁹⁶ Lemoisne n°422, Moffett, 1877, n°45, Janis n°175.

⁹⁷ Lemoisne n°513, Moffett, 1877, n°39, Sutherland Boggs p.259.

⁹⁸ Moffett, 1877, n°56, Sutherland Boggs p. 258.

⁹⁹ Moffett, 1877, n°57, Sutherland Boggs p. 258.

exposa vingt-quatre pièces. Sachant que les numéros 42, 48, 52 et 55 n'ont pas été identifiés, nous pouvons déjà affirmer qu'au moins douze œuvres, soit la moitié de ses œuvres exposées étaient de nature monotypique.

La proportion de monotypes et de pastels sur monotypes exposée à l'exposition de 1877 réfute l'assertion selon laquelle Edgar « les tenait cachées »¹⁰⁰. Toutefois, si les œuvres étaient accessibles pour le public, il est vrai que leur caractère monotypique n'était pas explicitement mentionné. De ce fait, il n'est pas sûr que ses contemporains aient eu conscience de leurs natures monotypiques¹⁰¹. L'absence de réflexion sur cette technique dans les différentes critiques de l'exposition, suggère que les spectateurs n'avaient pas décelé les monotypes sous-jacents au pastel. D'un point de vue curatoriale, il est pourtant étrange que l'artiste ait choisi d'exposer côte à côte des *dessins faits avec l'encre grasse et imprimée* et des pastels sur monotypes sans y projeter une notion de continuité dans le catalogue. Degas désirait peut-être laisser le public se faire une idée de lui-même. Sans lui dévoiler son processus de création dans le catalogue, il aurait tout de même, au travers de l'exposition des *dessins faits avec l'encre grasse et imprimée*, laissé un indice quant à ce dernier. Cela pourrait également dénoter d'une réticence de l'artiste à les intégrer à une production issue de l'estampe ou de la reproduction. Le catalogue de la cinquième exposition tenue en 1880 à la rue des Pyramides va permettre d'approfondir la question grâce à un exemple précis.

Le numéro 39 du catalogue de 1880 (fig. 21) liste un pastel du nom de *Toilette* (1880) (fig. 22)¹⁰². Cette même œuvre est identifiée par Lemoinsse comme un pastel sur monotype. La comparaison de chacune des autres entrées de ce catalogue avec les monotypes identifiés a posteriori n'a pas trouvé de correspondance. Par conséquent, nous en concluons que *Toilette* était la seule œuvre monotypique exposée par Degas à cette occasion. Nous aimerions maintenant nous concentrer sur la manière dont ce même catalogue nous renseigne sur les techniques. Pour ce faire, nous allons nous focaliser sur les entrées 39, 40 et 41. L'ouvrage de Moffett assimile chacun de ces trois numéros à une œuvre précise dans le catalogue de Lemoinsse ce qui facilite notre développement.

d. Techniques et caractérisations

¹⁰⁰ Arsène, « Degas, graveur et Lithographe », 1918, p. 12, [en ligne].

¹⁰¹ Munro, *Degas a passion for perfection*, 2017, p. 73.

¹⁰² Lemoinsse n°554, Moffett, 1880, n°39, Janis n°178.

Dans le catalogue de 1880, *Toilette* est décrit comme un pastel. L'entrée suivante, *Examen de danse* (1880)(fig. 23)¹⁰³, est accompagnée de la locution *idem* qui remplace le mot pastel. Finalement, le numéro 41, *Danseuses* (1879) (fig. 24)¹⁰⁴, recense un pastel simple, sans qu'il y ait dans le catalogue d'exposition, d'indications quant à la technique utilisée. Les numéros 39 et 40 sont donc tous deux inscrits comme des pastels, alors que le premier est en réalité un pastel sur monotype. Ce fait peut suggérer que pour l'artiste, il n'était pas nécessaire de mentionner l'étape monotypique. Le statut du pastel prendrait alors le pas sur celui de la technique du monotype qui était peut-être, nous y reviendrons plus tard, considéré comme préparatoire ou du moins inférieur à celui du pastel. Il est d'autant plus surprenant de s'apercevoir que le catalogue ne précise pas la technique utilisée pour les *Danseuses*, alors que c'est également un pastel. Le processus de catalogage se révèle alors inconsistant.

La chaîne de production des catalogues d'expositions eux-mêmes est à mettre en doute. Aucune indication ne nous est parvenue concernant leurs créations. Nous pouvons imaginer qu'une personne ait été chargée d'assembler celui de 1880. Nous avons d'ailleurs déjà établi l'homogénéité de l'utilisation de la locution *idem*, insinuant qu'une personne ou entité serait responsable de l'édition des catalogues. La responsabilité de compléter les informations qui n'avaient pas été transmises par les artistes eux-mêmes lui serait alors revenue. Nous estimons qu'il est, à ce stade, possible de confirmer cette hypothèse. En effet, la liste d'œuvres exposées par Degas en 1880 semble vouloir valoriser sa maîtrise des différentes techniques. La première œuvre *Petites filles Spartiates provoquant des garçons* (1860) (fig. 25) fut exécutée à la peinture à l'huile¹⁰⁵. S'en suit la fameuse statue de cire *Petite Danseuse de quatorze ans* (1860) (fig. 26)¹⁰⁶, la technique étant spécifiée dans le catalogue. Les trois prochains numéros listent des portraits, le premier (1878-1879) (fig. 27)¹⁰⁷ exécuté à la peinture à l'huile et le suivant étant une détrempe (1879) (fig. 28)¹⁰⁸. Si la technique de la détrempe n'est pas mentionnée dans le catalogue, c'est certainement, car cette œuvre avait déjà été exposée à la quatrième exposition¹⁰⁹. Le numéro 58 de ce dernier catalogue (fig. 29) avait, lui, indiqué l'utilisation de la technique de la détrempe. Le troisième portrait n'a pas pu

¹⁰³ Lemoisne n°576, Moffett, 1880, n°40.

¹⁰⁴ Lemoisne n°559, Moffett, 1880, n°41.

¹⁰⁵ Lemoisne n°70, Moffett, 1880, n°33. Il n'y a aucune mention de la peinture à l'huile dans l'ensemble des catalogues des expositions impressionnistes. Si le titre n'est pas suivi d'une indication relative à la technique, comme c'est le cas ici, c'est donc implicitement de la peinture à l'huile.

¹⁰⁶ Moffett, 1880, n°34.

¹⁰⁷ Lemoisne n°499, Moffett, 1880, n°35.

¹⁰⁸ Lemoisne n°517, Moffett, 1880, n°36.

¹⁰⁹ Lemoisne n°517, Moffett, 1879, n°58.

être identifié à ce jour. Le numéro 38 du cinquième catalogue (fig. 21)¹¹⁰ mentionne un pastel (fig. 30) et introduit les pastels 39, 40 et 41 précédemment évoqués. Le catalogue de Degas se termine avec l'exposition de deux *Dessins*¹¹¹ et une *Eaux-fortes. Essais et états de planches*¹¹², référencés comme tels. Les seuls titres n'ayant pas d'indications, quant à leur technique, sont donc les numéros 33 et 35 qui suivent la tradition du catalogage de la peinture à l'huile, le numéro 36 qui avait déjà été cité dans un précédent catalogue ainsi que les *Danseuses* (fig. 24). Cette liste référence six techniques différentes dans seulement 12 œuvres. Ce déploiement de technique nous ramène au besoin économique de l'artiste, qui, au travers de cette exposition, semble vouloir démontrer un large éventail de ses capacités. Par conséquent, le fait que la technique du pastel ne soit pas affiliée au titre de la Danseuse, dans le catalogue, relève certainement d'une erreur éditoriale. Dans une démarche telle que celle-ci, il était dans l'intérêt de l'artiste de citer le maximum de techniques. Le fait qu'il n'ait pas mentionné l'aspect monotypique de l'œuvre *Toilette*, appuie l'hypothèse que celui-ci est secondaire face au pastel.

Remettre à jour l'inventaire des pastels sur monotypes présentées à la troisième ainsi qu'à la cinquième exposition impressionniste, modifie leur appréhension au sein de l'œuvre de Degas. En effet, alors que l'on considérerait ces œuvres comme inaccessibles au public, la troisième exposition, avec la moitié de son corpus issu de la production monotypique, apparaît comme une présentation de ce processus artistique au public. L'exposition des trois *dessins faits à l'encre grasse et imprimés* semble mettre en avant la redécouverte¹¹³ de la technique du monotype. Les neuf pastels sur monotype exposés le même jour illustreraient donc le résultat obtenu par l'artiste en y ajoutant le pastel. La disposition de l'exposition suggère également que les œuvres de Degas présentées en 1877 étaient spéciales. À l'occasion d'une lettre envoyée à madame De Nittis, il explique qu'il avait « une petite salle à [lui] tout seul »¹¹⁴. L'exposition était effectivement construite de telle manière à ce que la production de l'artiste ait une place singulière face à celle de ses camarades. Les œuvres de Degas étaient rassemblées dans la dernière pièce de la galerie qui semblait lui être dédiée, malgré l'accrochage de quelques pièces de Berthe Morisot¹¹⁵.

¹¹⁰ Lemoisne n°584, Moffett, 1880, n°38

¹¹¹ Moffett, 1880, n°42-43

¹¹² Moffett, 1880, n°44

¹¹³ Pour lui une découverte

¹¹⁴ Chedeville, « 1877 », 2016, [en ligne], 2016.

¹¹⁵ Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986, p. 198.

La manière dont les états des monotypes étaient exposés semble soutenir les propos de Arsène Alexandre, selon lesquels cette production n'était pas créée dans l'optique d'une collection¹¹⁶. Si cela avait été le cas, nous nous serions attendus à retrouver un accrochage similaire à celui utilisé par l'artiste lui-même et Pissaro pour présenter les états successifs de leurs gravures¹¹⁷. L'intention de créer de la rareté en masse n'en reste pas moins vraie. L'exposition des trois monotypes purs peut être appréhendée comme un avant-goût d'une production qu'il garda en effet, enfermée dans son atelier. Nous savons que les Halévy, les Rouart, et d'autres artistes comme Bartholomé, Pissaro ou encore possiblement Toulouse-Lautrec et Gauguin eurent accès à ces œuvres¹¹⁸. En plus d'être des intimes de l'artiste, ces personnes étaient également des figures centrales du monde de l'art français. Leur donner une sorte d'accès exclusif à son atelier et à ses monotypes purs, lui assurait la diffusion et la reconnaissance de son travail. Le fait que ces personnalités respectées présentent ses œuvres inaccessibles au public, entretient l'image mystérieuse, rare, attrayante de l'artiste et de son processus artistique.

Le rehaussement au pastel s'intègre également à une optique à la fois de production en masse et de création de rareté. Outre le regain d'attention pour le pastel à cette époque qui a déjà été abordé, précédemment, il se trouve être également un médium plus abordable et accessible que la peinture¹¹⁹. Sa manipulation, comme celle du monotype d'ailleurs, contient peu de contraintes et favorise une rapidité d'exécution ; il peut être travaillé aux doigts. L'inconvénient d'un tel médium, mais c'est aussi là que s'établit la notion de rareté, c'est son caractère éphémère. La composition du pastel est comparable à de la craie : la moindre vibration, un doigt sur l'œuvre et la matière en pâtit. Afin de parer à ce désagrément intrinsèque au médium, l'artiste prit l'habitude de fixer ses compositions aux pastels à l'aide d'un produit¹²⁰. Grâce à ce procédé, et aux méthodes de conservation actuelle, ces pastels sont encore en assez bon état. Le papier est également une variable à considérer dans la pérennité d'un pastel¹²¹. Contrairement à une toile, les altérations causées par la lumière ou l'humidité sont irréversibles. Si ce défaut ne trouve pas de solutions, excepté une grande précaution lors des déplacements, des expositions ou de l'entreposage, le prix abordable du support s'inscrit dans la stratégie de production de Degas pendant les années 1870-80.

¹¹⁶ Arsène, « Degas, graveur et Lithographe », 1918, p. 12, [en ligne].

¹¹⁷ Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975, p. 13.

¹¹⁸ Adhémar, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, 1973, p. XIX.

¹¹⁹ Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017, p 6.

¹²⁰ Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017, p 6.

¹²¹ Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017, p 6.

Très peu d'informations nous sont parvenues concernant les deux autres évènements au cours desquels l'artiste exposa des pastels sur monotypes. Comme nous l'avions déjà mentionné, la dernière exposition impressionniste de 1886 présente au catalogue une série de dix *nuds de femmes se baignant se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner* identifiée comme étant des pastels (fig. 31). Plusieurs hypothèses ont été émises concernant l'attribution des œuvres de cette série. Edgar Degas traita le sujet des femmes à leur toilette si abondamment lors de sa carrière, qu'il n'a pas été possible de les rattacher indiscutablement à des œuvres spécifiques. Il est hautement probable que parmi cet ensemble se trouvaient des pastels sur monotypes, mais n'ayant aucune donnée fiable, nous ne préférons pas nous prononcer. En revanche, le catalogue nous informe que cinq des dix œuvres¹²² annoncées ont déjà été acquises (fig. 31). Les œuvres en question, pastels simples ou pastels sur monotypes, rencontraient, à preuve, un certain succès.

Pour ce qui est du second évènement, aucun catalogue d'exposition n'a été publié. Cet évènement se déroula en novembre 1892 à la galerie Durand-Ruel et fut l'une des deux expositions individuelles du vivant de l'artiste. Malgré l'absence d'un catalogue d'exposition, nous savons, grâce à une lettre écrite par Paul Durand-Ruel à un amateur, que « une de ses galeries [exposait] une réunion fort curieuse de 25 pastels et aquarelles de Degas. C'est une série de paysages »¹²³. Considérant son attrait pour les représentations de la vie moderne, il est étrange de constater que cette dernière fut consacrée uniquement aux paysages¹²⁴. Il s'avère que les « 25 pastels et aquarelles »¹²⁵ sont, en réalité¹²⁶, 25 monotypes rehaussés de pastels. La lettre de Durand-Ruel confirme que Degas n'exhibait pas l'aspect monotypique de son œuvre. La proximité de Paul Durand-Ruel avec Degas et le fait que ce dernier fut également l'organisateur de l'exposition nous permettent d'avancer qu'il rapportait certainement les propos de l'artiste lui-même. L'artiste catégorisait donc ses œuvres monotypiques rehaussées comme des « pastels et aquarelles »¹²⁷. Cette dénomination est d'autant plus surprenante que les monotypes, exécutées en 1890, présentent une technique différente des précédentes qui comprend l'application de peinture à l'huile sur la plaque d'impression même¹²⁸.

Contrairement à la *mode à fond sombre* et la *mode à fond clair*, ce processus produit donc des estampes en couleurs. Celles-ci sont par la suite rehaussées de pastels ou

¹²² Moffett, 1886, n°1-2-3-4-5.

¹²³ Durand-Ruel, 2019.

¹²⁴ Lay, « DEGAS AT DURAND-RUEL, 1892 », 1978, p. 142, [en ligne].

¹²⁵ Durand-Ruel, 2019.

¹²⁶ Munro, *Degas a passion for perfection*, 2017, p. 72.

¹²⁷ Durand-Ruel, 2019.

¹²⁸ Lay, « DEGAS AT DURAND-RUEL, 1892 », 1978, p. 143.

d'aquarelle. La première impression peut d'ailleurs être retravaillée immédiatement, sans se préoccuper que l'encre trop dense (et initialement noire) prenne le dessus sur la couleur¹²⁹. La hiérarchie des arts et des techniques du XIX^e siècle tient en haute estime la peinture à l'huile. Cette technique étant plus respectée que celle du pastel ou de l'aquarelle, il aurait été attendu que l'artiste la mentionne dans son processus de production. La persistance à décrire sa technique comme un pastel ou une aquarelle traduit alors probablement le choix de l'artiste de passer sous silence le processus d'impression.

e. Conclusion

La production massive de monotypes succède au décès du père de Edgar Degas ; événement qui affecta passablement ses finances. Nous avons donc investigué pour identifier dans quelle mesure la redécouverte de cette technique, pouvait être mise en relation avec sa situation précaire. Le monotype s'avère alors être une technique très rentable. En effet, nous avons vu que le matériel était probablement en grande partie déjà à sa disposition et réutilisable. De plus, le procédé offre une grande rapidité d'exécution ainsi que la possibilité de reproduire jusqu'à trois épreuves. Les deux dernières épreuves seront souvent sujettes au rehaussement en couleur, généralement aux pastels, un médium également peu onéreux. Ces différents points ne dévoilent que des avantages quant au prix de revenu et à la capacité de production. La production monotypique se voit alors inscrite dans une stratégie marchande de masse. Nous avons établi qu'un plus grand nombre de pastels sur monotypes qu'on ne le pensait furent exposés. Pourtant, l'absence de la technique du monotype dans les légendes des catalogues d'exposition, mais aussi dans la littérature contemporaine à l'artiste, dénote le refus¹³⁰ de Edgar Degas à reconnaître la technique du monotype comme une technique équivalente à la peinture à l'huile, au pastel, à l'aquarelle ou encore à l'eau-forte. Le catalogue décrit donc systématiquement aux clients les œuvres en fonction du médium qui vient rehausser la base monotypique.

Notre développement nous amène donc à reprendre les conclusions de Michel Melot concernant la singularisation des estampes, tout en les nuancant relativement aux monotypes. Le pastel vient, en effet, singulariser une œuvre issue d'une technique à caractère reproductive. Cependant, la motivation de Degas dans ce cadre ne semble pas être la même que celle avancée par l'auteur. Si elles sont singularisées, c'est parce que l'œuvre sera

¹²⁹ Lay, « DEGAS AT DURAND-RUEL, 1892 », 1978, p. 143.

¹³⁰ Qu'il soit conscient ou non.

considérée, à terme, comme un pastel. Une technique qui n'implique aucune notion de sérialité et qui prospère auprès des familles bourgeoises. Afin de favoriser la vente, il est donc préférable de respecter les codes du pastel. À contrario, la dissimulation des monotypes purs s'encre dans une logique de création de rareté qui fait écho aux techniques de l'estampe. Lors de leur unique exposition¹³¹, les produits monotypiques révélant explicitement leur caractère d'estampe sont référencés en lien avec la technique du dessin au travers de l'appellation *dessins faits à l'encre grasse et imprimés*.

Cette définition, propre à Degas, rapproche ses monotypes pures à la technique du dessin. Si l'artiste les considérait comme tels, cela pourrait expliquer que cette étape ne soit pas mentionnée dans les catalogues d'expositions pour décrire les pastels sur monotypes. En effet, l'œuvre de Degas contient un corpus conséquent d'études/dessins préparatoires. Lors de leur utilisation en tant que modèle sous-jacent à une œuvre, le médium du dessin n'est pas évoqué pour décrire l'œuvre finale. De cette manière, la *Répétition de chant* (1873) (fig. 32) est cataloguée comme une peinture à l'huile sur toile alors que la composition a été travaillée au dessin, comme le suggère le n° 404 (fig. 33) du *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier dont la vente aux enchères publiques, après décès de l'artiste, aura lieu à Paris. après décès de l'artiste*. Ainsi, les monotypes pures tenaient peut-être un rôle homologue au dessin préparatoire pour certains de ses pastels. Cette réflexion nous pousse à considérer les paradigmes du dessin préparatoire au XIX^e siècle en relation à la pratique monotypique de Edgar Degas.

Chapitre 2 : Terminologie et tradition

a. Un aspect de l'historiographie du monotype

L'analyse des dimensions sociales et marchandes a identifié la nécessité d'envisager, à sa suite, l'inscription des monotypes de Edgar Degas dans la tradition du dessin préparatoire. Afin d'estimer l'état de la recherche pour y intégrer notre analyse, nous allons nous atteler à reconstruire une brève historiographie du discours autour de l'inscription des monotypes de Degas dans cette tradition.

Étonnamment, nous retrouvons un article de 1925 traitant de ce sujet alors que, comme nous l'avions avancé, le XX^e siècle fut pauvre en écrits sur la pratique monotypique de Degas. L'artiste allemand Hugo Troendel publie cette année-là dans le magazine *Kunst*

¹³¹ L'exposition de 1877

und Künstler un article qui assimile les monotypes de Degas à des « peintures sous-jacentes »¹³² plutôt qu'à des dessins sous-jacents. Selon lui, Degas exploitait les monotypes de la même manière qu'étaient utilisées les sous-couches de bruns par Rubens pour préparer ses compositions¹³³. Ce texte se présente comme avant-gardiste dans la mesure où les historiens de l'art n'avaient pas encore décelé les possibilités d'analyse offertes par la technique du monotype, ou du moins ne s'y étaient pas encore intéressés. C'est précisément le fait que Hugo Troedel ne soit pas un historien de l'art qui permet certainement d'expliquer cette publication avant-coureuse. Si les historiens de l'art n'estimaient pas cette technique digne de leur domaine d'expertise, pour un artiste praticien comme Hugo Troedel, ses qualités plastiques étaient évidentes.

L'historien de l'art Paul André Lemoisne constitua le premier catalogue raisonné de l'artiste entre 1946 et 1949¹³⁴. Dans son ouvrage, il reconnaît les potentialités induites par la technique du monotype sans pour autant les approfondir. Il affirme alors que « la deuxième épreuve était tirée pour la retravailler au pastel »¹³⁵. Cette assertion est problématique, car elle suppose que la finalité d'un deuxième tirage était le rehaussement au pastel. Or, le corpus de Degas démontre que toutes les secondes épreuves ne sont pas rehaussées, par exemple le *Buste de la chanteuse du café-concert avec le bras levé* (1877-1878) (fig. 34) ou la *Chanteuse du café-concert* (1877-1878) (fig. 35). Il est possible qu'elles n'aient pas été rehaussées par manque de temps ou parce que l'artiste les avait mises de côté et oubliées. Cependant, on ne peut prêter aucune intention à l'artiste et devons nous contenter de ce qu'il nous a laissé, c'est-à-dire un corpus contenant à la fois des monotypes purs et des monotypes retravaillés. Il semble qu'ici, l'auteur ait projeté une intuition personnelle et par conséquent subjective. Le fait que l'objectif d'un deuxième tirage soit son rehaussement au pastel ne peut être affirmé avec certitude, néanmoins cela reste une possibilité. Alors que le catalogue de Lemoisne n'en fait pas mention, le livre de 1945 de Rouart valorise le caractère novateur de la technique du monotype¹³⁶. L'ouvrage donne également accès pour la première fois à une description détaillée et pragmatique des techniques monotypiques de Degas, mais n'entame aucune analyse. Les écrits de Rouart et Lemoisne étaient précurseurs et c'est ce même statut qui nous impose une précaution particulière à l'égard de l'influence qu'ils eurent sur la littérature du sujet.

¹³² Troedle, « Das Monotype als Untermalung », 1925, p. 357.

¹³³ Troedle, « Das Monotype als Untermalung », 1925, p. 358.

¹³⁴ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949.

¹³⁵ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, V.I. 1946-1949, p. 132.

¹³⁶ Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1988, p. 97.

Il s'en suit une période de vingt ans, sans ouvrage majeur traitant des monotypes de Degas, outre la publication de Françoise Cachin et Adhémar Jean qui contribue à l'appréhension du sujet en rapprochant le caractère instantané de la photographie et ses monotypes. Cet intervalle creux illustre alors l'absence d'intérêt pour ce sujet à cette période¹³⁷. Il fallut attendre 1967 pour que les recherches et l'exposition dirigées par Eugénia Paris Janis révèlent la richesse d'analyse offerte par ce corpus. Le travail de Janis semble continuer dans la lignée de Lemoisne qui considérait le monotype comme une étape intermédiaire d'une œuvre retravaillée au pastel. En effet, l'article présente la technique du monotype comme une continuation de la tradition du dessin préparatoire. Degas, ne « voulant plus suivre la tradition ingresque, laquelle utilisait surtout les couleurs pour remplir des motifs faits de lignes »¹³⁸, aurait remplacé les lignes, alors prédominantes dans les dessins préparatoires, par des jeux de tons qui permettraient à l'artiste de concevoir la composition du général au particulier et non plus l'inverse¹³⁹. Cet article est le premier à avoir réellement proposé une hypothèse quant au rôle du monotype dans le processus artistique de Degas et, au vu du nombre restreint de recherches qui lui ont succédé sur le sujet, il reste un article de référence.

Tout comme ses prédécesseurs, l'historienne de l'art Hanne Finsen considère, dans sa publication de 1994 *Degas Intime*, le monotype comme l'homologue du dessin préparatoire. Elle avance pourtant, contrairement à Janis, que la technique s'inscrirait dans la « continuation de la stricte discipline d'un système de valeur pratique et morale qu'il représente. Formé sous l'influence de Ingres, Degas a appris à exploiter ses capacités de dessinateur et ses rituels préparatoires, progressant du dessin au ton et de la forme à la couleur dans la plupart de ses impressions, pastels et peinture à l'huile des débuts et milieux de carrière. Ses monotypes s'inscrivent dans ce processus, asseyant la primauté du contraste clair-obscur en s'offrant finalement l'ornement de la couleur »¹⁴⁰. Cette citation dessine une opposition entre les propos de Janis et Finsen. Se basant sur le même argument qui est celui du dessin préparatoire, Finsen argumente que cela démontre l'agnation ingresque alors que Janis affirme que cela traduit une volonté de s'en affranchir.

Le dernier ouvrage mentionné est celui de Jonas Beyer, *Entre dessin et estampe*,

¹³⁷ Lichtenstein et Michel, *Conférences de l'Académie royale*, 2006, p. 803.

¹³⁸ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, « He could no longer continue in the Ingres tradition of using colour merely to fill in a linear pattern », Traduction personnelle.

¹³⁹ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 25.

¹⁴⁰ Finsen, *Degas intime*, 1994, p.3.

publié en 2017. Cet ouvrage se veut explorer les possibilités offertes par la technique du monotype. Comme il le dit, « l'accent mis sur Degas se justifie par le seul volume des monotypes conservés de sa main »¹⁴¹. Son sujet de recherche s'intéresse donc à la technique du monotype dans sa globalité, mais c'est en partie au travers du corpus de Degas qu'il fait son analyse. Dans son introduction, Jonas Beyer reprend presque tel quel les mots de Troedle et inscrit « les monotypes [de Degas] retravaillés au pastel dans la tradition des peintures sous-jacentes préparant [les] tableaux »¹⁴².

Cette brève historiographie dessine des divergences majeures à adresser et approfondir. Il est tout d'abord intéressant de remarquer que la tradition du dessin préparatoire, constamment rapprochée de la technique monotypique de Degas, n'est jamais définie, expliquée, ni nuancée alors que l'état de la recherche démontre que les auteurs ne semblent pas s'y référer de la même manière. Eugenia Paris Janis, par exemple, allait jusqu'à prêter à l'artiste une volonté de rompre avec son héritage ingresque alors que Hanne Finsen soutient une continuité ingresque. L'autre point important à questionner concerne la terminologie utilisée par les auteurs. De Lemoine à Finsen, les auteurs semblent s'accorder sur un rapprochement entre le dessin préparatoire et le monotype. Pourtant, dans sa publication de 2017, Jonas Beyer, s'éloigne de cette caractérisation pour revenir à l'énoncé de Troedle de 1925 qui associait le monotype à une peinture sous-jacente et non pas au dessin¹⁴³. On voit ici ressurgir des préoccupations liées à un débat prédominant à l'Académie des Beaux-Arts au 19^e siècle : celui opposant le dessin et le coloris.

Pour pouvoir définir la production monotypique de Degas en fonction du dessin préparatoire, il apparaît alors nécessaire de se pencher sur cette dite tradition afin d'estimer dans quelle mesure ses monotypes en ont hérité. Je vais donc commencer par retracer la tradition du dessin préparatoire en mobilisant les procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, contemporaine à Degas, qui voit réapparaître le débat du coloris/dessin avec en chef de file Ingres, pour le dessin, et Delacroix, pour le coloris. L'ouvrage de Charles Blanc *Grammaire des arts du dessin*, écrit majeur du XIX^e siècle qui a certainement été lu par l'artiste, participera également à établir la fonction du dessin préparatoire à cette période. Il sera ensuite question de comprendre la façon dont l'artiste eut accès à cette tradition afin de

¹⁴¹ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 9.

¹⁴² Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 61 voir Troedle, « Das Monotype als Untermalung », 1925, p. 358.

¹⁴³ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 61 voir Troedle, « Das Monotype als Untermalung », 1925, p. 358.

mieux cerner son poids sur son œuvre. Pour prétendre à une continuité, il faudra également considérer la production de Degas précédant sa redécouverte du monotype afin d'identifier dans quelle mesure nous pouvons y retrouver la tradition du dessin préparatoire. Ce développement permettra de finalement s'intéresser à la production monotypique de l'artiste et de définir de quelle façon celle-ci s'inscrit ou non dans la tradition du dessin préparatoire.

b. La tradition du dessin préparatoire : question de terminologie

Alors que les écrits du XX^e siècle le suggèrent autrement, les termes *esquisse*, *ébauche* ou *croquis* étaient préférés à la formulation de « dessin préparatoire », au XIX^e siècle. Si la sémantique de ces mots est aujourd'hui très proche, le vocabulaire du XIX^e siècle les distingue précisément. Chacun d'eux désigne une étape invoquant le dessin lors de la préparation d'une œuvre. Un *croquis* est défini, dans le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, comme « un dessin léger et hardi, indiquant d'une façon saisissante, à l'aide de quelques traits, le caractère d'un visage, l'action d'une figure, le galbe d'un objet, l'aspect d'une composition, d'un monument, une silhouette ; négligeant les détails, mais présentant clairement les lignes caractéristiques des choses »¹⁴⁴. Un *croquis* est alors à comprendre comme la première familiarisation de l'artiste avec les éléments spécifiques qui viendront par la suite intégrer sa composition. Dans son ouvrage *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century* Albert Boime y attache également la notion de « first thought »¹⁴⁵ soulignant la spontanéité du *croquis*. Dans le processus de création vient ensuite *l'esquisse*. À partir du 6 mars 1816, cette étape obtient une place prépondérante dans le jugement d'une peinture, car l'Académie des Beaux-Arts décide de l'intégrer au processus de sélection des concours de peintures et sculptures¹⁴⁶. Le règlement du concours pour le grand prix de peinture prévoit donc que :

« Le professeur en exercice dans l'École commence par donner un sujet d'esquisse à dessiner ou à peindre. Cette esquisse doit être exécutée dans le jour. Le lendemain, la classe des beaux-arts admet au concours du second degré tous ceux qui ont fait preuve de quelques talents dans le premier concours. Le second concours consiste dans une figure académique peinte, ce qui doit être aussi fait dans le jour. C'est sur cette figure et sur l'esquisse précédente que la classe

¹⁴⁴ Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, T.5, 1896, p. 41, Croquis, [en ligne].

¹⁴⁵ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 44.

¹⁴⁶ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.1, 2001, p. 21.

choisit huit des concurrents, au plus, pour le concours définitif. Au jour indiqué par elle pour ce concours, la classe des beaux-arts s'assemble extraordinairement à six heures du matin, pour donner un sujet de tableaux. Lorsqu'elle a adopté ce sujet au scrutin [elle] rédige aussitôt le programme et il en est fait autant de copies manuscrites qu'il y a de concurrents ; des commissaires pris dans l'assemblée vont les porter aux Écoles »¹⁴⁷.

Afin de comprendre ce qui était précisément demandé aux élèves de l'Académie relativement à l'étape de *l'esquisse*, il faut se tourner, une nouvelle fois, vers le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*. Celui-ci définit *l'esquisse* comme « un travail préliminaire, ébauche de petites proportions ou aperçu d'une œuvre future, peinte, sculptée ou gravée »¹⁴⁸. Les élèves devront donc, au travers de leur *esquisse*, offrir un aperçu de leur œuvre en production afin que les jurys puissent opérer à une première sélection. Finalement, comme le sous-entend le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, *l'ébauche* est plus aboutie que *l'esquisse*¹⁴⁹. *L'ébauche* apparaît comme un « projet [déjà] médité et largement accentué des masses caractéristiques, des formes, de l'action, de l'effet, et des colorations de la scène que le tableau représentera. [...] *L'ébauche* a une influence permanente, car elle guide et accompagne les progrès de l'œuvre jusqu'à son achèvement et elle contribue comme dessous à l'éclat des colorations transparentes qui lui sont superposées. Enfin son influence est transitoire, car *l'ébauche* est voilée à mesure que se poursuivent les travaux de l'exécution proprement dite, et elle achève de disparaître presque complètement sous les dernières retouches »¹⁵⁰. Ainsi définis, ces termes désignent tous trois une étape pouvant être considérée comme un dessin préparatoire. Par conséquent, c'est l'aboutissement du processus créatif qui permet de distinguer ces termes les uns par rapport aux autres. Le support est une variable supplémentaire qui différencie sémantiquement *l'ébauche* du *croquis* et de *l'esquisse* : les *croquis* et les *esquisses* sont exécutés, à côté, sur un support différent et ne sont pas pensés pour être recouverts par l'œuvre définitive. À contrario, *l'ébauche* se trouve en dessous de la peinture achevée et est donc réalisée, en amont, sur le même support. De la même manière, les monotypes considérés par les auteurs susmentionnés comme des « dessins préparatoires » partagent le même support avec l'œuvre finale étant donné qu'ils en sont la couche sous-

¹⁴⁷ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.3, 2003, p. 355.

¹⁴⁸ Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, T.5, p. 305-306, Esquisse, [en ligne].

¹⁴⁹ Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, T.5, p. 305-306, Esquisse, [en ligne].

¹⁵⁰ Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, T.5, p. 214, Ébauche, [en ligne].

jacente. Nous pouvons donc présumer que la formule « dessin préparatoire » fut utilisée par les auteurs pour se référer à un concept correspondant à la définition du XIX^e siècle de l'*ébauche*. Dans un souci d'historicité, de clarté et de précision, nous utiliserons donc le terme *ébauche* quand il s'agira de la dernière étape dessinée avant l'œuvre finale et *dessin préparatoire* pour se référer au processus préparatoire plus largement incluant les autres dessins préparatoires.

c. « La peinture [et] la raison »

De la même façon que la recontextualisation de la terminologie du dessin préparatoire est nécessaire à notre analyse afin d'éviter des biais méthodologique et terminologique, il est important de comprendre les théories et concepts liés à la pratique du dessin, contemporain à l'artiste. Pour ce faire, replongeons nous dans les écrits de Charles Blanc, une figure centrale de l'histoire de l'art du XIX^e siècle, graveur, historien, critique d'art et membre de l'Académie des Beaux-Arts. Ce dernier écrit en 1867 *La grammaire des arts du dessin : architecture sculpture et peinture*. Dans sa préface rajoutée dans l'édition de 1880, l'auteur précise que ce livre a comme objectif principal d'exposer « les notions les plus élémentaires de l'art »¹⁵¹. Blanc assimile ses principes artistiques à l'histoire biblique de l'Humanité, exposant « Le dessin [comme] le sexe masculin de l'art [et] la couleur [comme] le sexe féminin. Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle proprement les arts du dessin. [...] L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève »¹⁵². Ce discours revendique une supériorité du dessin sur la couleur. Il continue à asseoir cette supériorité en invoquant « les pères [qui] écrivaient *dessein*, et cette orthographe intelligente disait clairement que tout *dessin* est un projet de l'esprit. Sous ce rapport il est juste de dire que le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs »¹⁵³.

¹⁵¹ Thibault, *La géométrie des émotions*, 2010, p. 26, [en ligne].

¹⁵² Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 2000, [1867], p. 53.

¹⁵³ Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 2000, [1867], p. 54.

Dissein vient du mot italien *disegno*, utilisé pour souligner l'intellectualisation de la composition d'une œuvre. Cette notion, née en Italie, est centrale à la théorie de l'art de la Renaissance et joue sur le double sens du mot *disegno*. Il se réfère à la fois au projet du dessin traduit par la ligne et à la fois, à l'idée au sens d'intention créatrice¹⁵⁴. Ce concept qui insiste sur la retranscription de l'imagination en lignes¹⁵⁵ est également promu au sein de l'Académie des Beaux-Arts. Le 24 avril 1817, monsieur Girodet-Trioson lut, à la séance publique des quatre Académies à l'Institut royal de France, les considérations suivantes sur l'originalité dans les arts du dessin :

« Il fut des temps où, l'adolescent à peine et encore entravé par son inexpérience, il exista des époques où, comme frappé dans sa maturité, tantôt de spasmes convulsifs, tantôt de vapeurs léthargiques, l'art impatient de prendre son vol, ou de secouer ses chaînes, semblait invoquer l'appui d'un guide ou implorer l'assistance d'un libérateur. Ainsi, et lorsque la peinture encore à demi enveloppée des langes de la barbarie, n'osant se confier à son essor timide, restait emprisonnée dans ces contours arides et secs où la retenait une étude minutieuse, le génie puissant et sublime de Michel-Ange étendit l'empire du dessin dans une région idéale, inconnue avant lui, et dont il semble seul avoir parcouru l'espace et fixé la limite. Ainsi, et dans ces jours de décadence où Rome put déjà prévoir, la chute rapide de son école, notre illustre Poussin, toujours inaccessible aux séductions contagieuses de l'exemple, par l'estime profonde que commandaient ses conceptions nobles et sages, par l'autorité de son jugement et de sa renommée, réconcilia un instant la peinture avec la raison »¹⁵⁶.

Ce texte utilise le vocabulaire épique pour caractériser et souligner les différences de statut de la peinture et du dessin. Il associe la peinture aux « langues de la barbarie »¹⁵⁷, connotation évidemment péjorative, et le dessin à « un empire [étendu dans une région idéale] »¹⁵⁸ par Michel-Ange en figure de conquérant. Une fois encore, le dessin se voit ériger au-dessus de la peinture.

Selon le texte, c'est Nicolas Poussin (1554-1665) qui « réconcilia [...] la peinture avec la raison »¹⁵⁹. Ce dernier représente les fondements mêmes de l'enseignement de

¹⁵⁴ Blanc, 2014.

¹⁵⁵ Le Rider, « Lignes et couleur : histoire d'un différent », 1998, p. 175, [en ligne].

¹⁵⁶ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.2, 2002, p. 505.

¹⁵⁷ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.2, 2002, p. 505.

¹⁵⁸ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.2, 2002, p. 505.

¹⁵⁹ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.2, 2002, p. 505.

l'Académie des Beaux-Arts (anciennement Académie royale de peinture et de sculpture), dans la mesure où Charles-Alphonse du Fresnoy (1611-1668), disciple de Poussin, écrivit un ouvrage qui traitait précisément du rapport entre le dessin et la couleur. Celui-ci fut le premier traité écrit pour l'Académie et resta une ligne directrice dans son enseignement¹⁶⁰. Le citer dans un discours, en ce jour et lieu, n'est pas anodin. En effet, attribuer ce succès à Nicolas Poussin revient à faire l'apologie de leur institution. Il faut également noter la métonymie utilisée dans l'énoncé « réconcilia [...] la peinture avec la raison »¹⁶¹ qui souligne l'analogie entre le dessin et la raison. En effet, le remplacement du terme « dessin » par la « raison » met en avant l'association entre la pratique du dessin et les facultés de l'esprit. Selon les mots de la professeure Jacqueline Lichtenstein, cette réconciliation « donne à la peinture la dignité d'une activité intellectuelle en la soumettant aux impératifs de la théorie et de l'idée »¹⁶². Ce qui permet non seulement à la peinture de changer de statut, mais également aux artistes peintres de passer du « stade d'artisan à celui d'artiste »¹⁶³.

d. Le dessin à l'Académie des Beaux-Arts

Nous avons déjà évoqué la mise en place du concours de l'esquisse instauré le 6 mars 1816. Cette étape, qui devient alors essentielle au sein du concours très prestigieux qui décerne le Prix de Rome, démontre l'importance accordée par l'Académie des Beaux-Arts aux dessins préparatoires. Par ailleurs, on observe que les étapes préparatoires, dessins ou calques, des œuvres en lice étaient également conservées à titre administratif. Ces documents étaient signés, numérotés, contresignés puis mis sous scellés¹⁶⁴. L'archivage forçait les participants à se tenir à leurs compositions initiales qu'ils n'avaient pas le droit de modifier, mais il est également probable que les académiciens aient eu conscience de la valeur du processus créatif pour la postérité.

À l'Académie des Beaux-Arts, l'enseignement du dessin commence avec l'exercice du dessin ombré en copiant des estampes. L'élève est ensuite confronté à celui de la bosse qui consiste à copier des sculptures pour finalement terminer son apprentissage avec la copie

¹⁶⁰ Du Fresnoy, *L'art de la peinture*, 1668, [en ligne]

¹⁶¹ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.2, 2002, p. 505.

¹⁶² Lichtenstein, *La couleur éloquente*, 1989, p. 154.

¹⁶³ Lichtenstein, *La couleur éloquente*, 1989, p. 156.

¹⁶⁴ Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010, p. 28.

d'après un modèle vivant¹⁶⁵. À ce stade de l'apprentissage, Jean-Auguste-Dominique Ingres recommande à ses élèves de se concentrer sur la ligne et la masse. « Le mouvement du modèle doit être esquissé en quelques lignes et il ne doit pas y avoir de détails sur les zones d'ombres et de lumières ; s'il y en a, cela doit être subordonné au rapport essentiel de l'ombre et de la lumière »¹⁶⁶. Ce fonctionnement progressif est à la base de l'enseignement académique. Comme l'ont illustré les propos de Charles Blanc et Monsieur Girodet-Trioson, une œuvre réussie, selon l'Académie, exige la maîtrise du dessin et dessein.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) est une personnalité majeure quand il s'agit de l'enseignement du dessin au XIX^e siècle et de l'analyse de Edgar Degas dans la mesure où il eut une place prépondérante dans sa formation artistique. Élève de Jacques Louis David (1748-1825), Ingres remporte le prix de Rome en 1801 avec l'œuvre *Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon* (1801) (fig. 36)¹⁶⁷. Il se forme ensuite à partir de 1806 et pendant quatre ans à la Villa de Médici où il reviendra en qualité de directeur de l'Académie de France à Rome entre 1835 et 1841¹⁶⁸. Ses dernières années de vie sont couronnées de succès et de titre honorifique : il sera notamment nommé sénateur par Napoléon III et directeur de l'École des Beaux-Arts de Paris¹⁶⁹. C'est en 1829 qu'il ouvre son atelier au sein de l'École des Beaux-Arts¹⁷⁰. Il fut reproché à l'enseignant de ne pas laisser de liberté créatrice à ses élèves. Amaury Duval (1808-1885), le premier élève admis dans l'atelier de Ingres, rapporte que ce dernier formait des disciples, héritiers de ses préceptes, plutôt que des artistes à part entière¹⁷¹. Si notre propos n'est pas d'affirmer ou infirmer ces dires, il est effectivement intéressant d'observer les similitudes entre le discours de Ingres et celui de son fidèle élève Jean Hippolyte Flandrin (1809-1864). Selon Ingres, « le dessin est la probité de l'art »¹⁷², il dit aussi : « j'écrirai sur ma porte : école de dessin, et je ferai des peintres »¹⁷³. En 1863, Flandrin s'exclame : « n'est-ce pas par le dessin que s'exprime tout ce qu'il y a de noble dans l'art ? [...] Ce dessin, cet esprit de vie que nous admirons chez les maîtres, et qui ne peut

¹⁶⁵ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 26-27, « The model's movement should be dashed off in a few lines and there should be no detail in the light and dark patches, or if there is, it should be subordinated to the two essential masses of light and dark » Traduction personnelle.

¹⁶⁶ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971p. 31.

¹⁶⁷ Claeys, 2014, p. 12.

¹⁶⁸ Villa Medici, « Jean-Dominique Ingres », 2017-2019, [en ligne].

¹⁶⁹ Claeys, *Ingres, un néoclassique français*, 2014, p. 14.

¹⁷⁰ Claeys, *Ingres, un néoclassique français*, 2014, p. 14.

¹⁷¹ Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010, p. 97.

¹⁷² Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010, p. 100.

¹⁷³ Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010, p. 100.

résulter que de la pratique et de l'observation constante de la nature ? »¹⁷⁴. Les mots du professeur entrent sans aucun doute, en résonance avec ceux de l'élève. On y retrouve l'essence même de son enseignement : la primauté de la ligne.

e. Dessin et/ou couleurs

À l'image de l'Académie, Ingres défend ardemment la suprématie du dessin face à une esthétique coloriste que représente Eugène Delacroix (1798-1863). L'histoire présente le Salon de 1827 comme la révélation publique d'une rivalité contenue depuis un moment déjà. S'oppose alors *L'Apothéose d'Homère* (1827) (fig. 37) d'Ingres et *La Mort de Sardanapale* (1826-1827) (fig. 38) de Delacroix. Le contraste est flagrant. La première œuvre, symétrique et rigoureuse, incarne le modèle de l'Académie alors que Delacroix offre une composition où la couleur semble prendre le pas sur le dessin. Le sujet de *La Mort de Sardanapale*, ainsi que la composition déclenche une réaction négative auprès des spectateurs et de la critique¹⁷⁵. Comme l'illustre un article de *L'Artiste* de 1832 mentionnant « lutte [opposant le] génie antique et [le] génie moderne »¹⁷⁶, les écrits contemporains cultivent cette rivalité.

L'affrontement de ces deux esthétiques n'est pas sans rappeler le débat du XVII^e à l'Académie royale de peinture et de sculpture sous la direction de Charles Lebrun (1619-1690), en faveur du dessin, opposant le dessin de Poussin au coloris de Rubens (1577-1640). Cette configuration identifie Delacroix en réaction au dessin. Si comme le disait Huysmans « la grande leçon de Delacroix aura été d'apprendre aux artistes à peindre ce qu'il appelle magnifiquement « la couleur absente », ou encore le « ton absent de la palette », c'est-à-dire une couleur qui n'existe ni sur la toile ni sur la palette et que pourtant l'on voit, une couleur réellement perçue là où elle n'est pas »¹⁷⁷ ce dernier eut également un rapport particulier au dessin.

Il s'avère, en effet, que l'ouvrage de Albert Boime présente Delacroix comme l'un des premiers à évoquer la possibilité de considérer le *sketch*¹⁷⁸ comme une œuvre aboutie. Après avoir exposé les nuances que comporte la terminologie du dessin préparatoire, l'introduction du mot anglais *sketch* paraît problématique dans la mesure où le dictionnaire

¹⁷⁴ Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010, p. 100.

¹⁷⁵ Adrien, « Rivalité entre artistes. Ép. 3 », 2018, [en ligne].

¹⁷⁶ Adrien, « Rivalité entre artistes. Ép. 3 », 2018, [en ligne].

¹⁷⁷ Lichtenstein, *La tache aveugle*, 2003, p. 194-195.

¹⁷⁸ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 83, terme utilisé par Albert Boime.

Larousse propose aussi bien *croquis*, et *esquisse* qu'*ébauche* en tant que traduction¹⁷⁹. Toujours selon Boime, à cette époque, *sketch* était à comprendre comme « exprimant la première impression d'un thème pictural visant à traduire le produit de l'imagination »¹⁸⁰. Il faut alors procéder par élimination afin d'établir la signification du terme *sketch* comme l'entend Boime. Comme précédemment définie, l'étape du *croquis* s'appliquait à apprivoiser des formes, des motifs ; le thème de l'œuvre n'était alors pas encore exposé. Pour ce qui est de *l'ébauche*, elle ne peut pas être définie comme « une première impression »¹⁸¹ étant donné qu'elle est la dernière étape préparatoire de l'œuvre finale. En outre, l'Académie envisageait le *sketch* comme une expression de spontanéité et de sincérité. Pour pouvoir considérer l'œuvre comme étant terminée, l'artiste devait l'élever intellectuellement¹⁸². Nous pouvons donc rapprocher le *sketch* à *l'esquisse*. La caractérisation de ce terme dénote d'un lien entre ce dernier et l'imagination, similaire à celui exprimé par la notion de *dessein* cher à l'Académie des Beaux-Arts. L'implication de Delacroix dans le processus de la légitimation du *sketch* révèle finalement Delacroix comme un potentiel défenseur du dessin.

Par ailleurs, Delacroix admet que « la chose la plus importante dans une peinture « puissante et achevée » c'est le contour ; il sentait que lui-même, plus que n'importe qui, devait y faire attention. Il était conscient des masses plus que des contours et se réprimandait à ce sujet »¹⁸³. Les propos de l'artiste dénotent, ici d'une adhésion à la cause du dessin, accordant une grande importance aux lignes ou « contours »¹⁸⁴. De plus, un extrait du journal de Delacroix permet de reconnaître un discours similaire à celui de l'Académie relativement au dessin :

« Eh quoi ! Improviser ! écrivait Eugène Delacroix, c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme la langue de tous les jours. Connaît-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses

¹⁷⁹ *Dictionnaire de Français Larousse*, traduction *sketch*, [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/sketch/612157> (consulté le 22 mars, 2019).

¹⁸⁰ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 83, « rendering of the initial impression of a pictorial theme, aims to render the products of the imagination ». Traduction personnelle.

¹⁸¹ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 83.

¹⁸² Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 185.

¹⁸³ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 90, « the most important thing in a 'strong and finished' painting was the contour ; he felt that he, more than anyone else, had to check his work for this. He was conscious of masses rather than contours, and berated himself for it ». Traduction personnelle.

¹⁸⁴ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 90.

efforts ? Qui pourra dire ce que le passage admirable a coûté ?... Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation chez le peintre serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs ; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du prince. C'est dans la conception de l'ensemble, dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés ; c'est là qu'il a vraiment travaillé. »¹⁸⁵.

Au travers de ce texte, le peintre pointe Rubens et Tintoret, coloristes par excellence, et affirme que c'est lors de « de la conception de l'ensemble [...] que s'est exercée la plus puissante de [leurs] facultés ; c'est là qu'[ils ont] vraiment travaillé. »¹⁸⁶. L'identification des dessins préparatoires comme un concentré du travail de peintre, suggère une argumentation en faveur du *sketch* comme une œuvre à part entière.

Alors présenté comme un opposant du dessin et le rival absolu de Ingres par ses contemporains et la postérité, notre réflexion révèle la nécessité de reconsidérer la position de Delacroix au sein de ce débat. Son art et sa volonté de voir l'étape préparatoire considérée comme une œuvre aboutie contraste effectivement avec l'attachement de Ingres à la perfection de l'œuvre finie¹⁸⁷. Si leurs opinions divergent concernant l'esthétique de l'œuvre finie, Delacroix et Ingres font du même aspect le centre de leurs discours : les dessins préparatoires. L'importance de ce processus préparatoire est traduite par l'introduction de l'épreuve de l'esquisse en 1816. En effet, l'Académie des Beaux-arts de Ingres met au centre de son enseignement la pratique du dessin préparatoire. De même Delacroix combine les lignes des dessins préparatoires et la couleur, dans un rapport de continuité et non de front avec la tradition ingresque.

L'étude de la tradition du dessin préparatoire a essentiellement défini le siècle de Degas comme une période qui témoigne d'une réappropriation de l'héritage du *dessein* de la part de son successeur historique, l'Académie des Beaux-Arts, mais également par des

¹⁸⁵ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.3, 2003, p. 489.

¹⁸⁶ Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.3, 2003, p. 489.

¹⁸⁷ Mras, « Literary Sources of Delacroix's connection of the Sketch and the Imagination », 1962, p. 116, [en ligne].

figures alors considérées comme émulatrices. Reprenons les propos qui nous ont incités à suivre ce raisonnement. Hanne Finsen affirmait que les monotypes de Degas s'inscrivaient dans une « continuation de la stricte discipline [ingresque ;] d'un système de valeur pratique et morale qu'il représente »¹⁸⁸. Pour preuve, « la plupart de ses impressions, pastels et peinture à l'huile des débuts et milieux de carrière »¹⁸⁹ qui selon l'auteur traduisent de « l'influence de Ingres [qui apprit à Degas] à exploiter ses capacités de dessinateurs et ses rituels préparatoires, progressant du dessin au ton et de la forme à la couleur »¹⁹⁰. L'analyse de ce même corpus par Eugenia Paris Janis résulte en une conclusion opposée. Elle affirme que l'artiste s'affranchit de la tradition du dessin préparatoire ingresque¹⁹¹. Grâce à notre développement, se profile alors une hypothèse qui donnerait raison à la fois à l'une et à l'autre des chercheuses. S'il y a besoin d'inscrire Degas dans la continuité d'un artiste particulier, il s'avère que celle de Delacroix serait plus pertinente. Par extension, cette généalogie le placerait dans la lignée de Ingres¹⁹², comme le suggère Finsen. Quant à l'éloignement de la tradition évoqué par Janis, il serait traduit par la transfiguration de la tradition du dessin préparatoire de Ingres, opéré par Delacroix. On pourrait, par exemple, estimer les ébauches monotypiques de Degas « composées de deux pôles de valeurs »¹⁹³ définis par les zones encrées en noirs et celles laissées neutres, comme une indication de l'influence de Delacroix qui « était conscient des masses plus que des contours »¹⁹⁴. Dans l'optique de réfléchir à cette hypothèse, nous tenterons de retracer la formation culturelle et artistique de Edgar Degas. Son parcours permettra de comprendre ses influences et par conséquent estimer de quelle façon il appréhendait l'art du dessin. De la même manière, cela nous autorisera à définir dans quelle mesure l'artiste fut en contact avec les différentes phases de la tradition du dessin préparatoire et quel poids nous pouvons lui attribuer dans son œuvre.

f. La formation de Edgar Degas

Il convient ici de préciser la méthodologie afin de ne pas s'attarder sur des détails de la vie de Degas, non pas sans intérêt, mais peu pertinents pour cette étape de la recherche. Il

¹⁸⁸ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 27.

¹⁸⁹ Finsen, *Degas intime*, 1994, p.3.

¹⁹⁰ Finsen, *Degas intime*, 1994, p.3.

¹⁹¹ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26.

¹⁹² Comme nous l'avons démontré Delacroix doit être considéré comme un héritier de Ingres.

¹⁹³ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26.

¹⁹⁴ Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971, p. 90.

ne s'agira donc pas de faire une chronologie exhaustive de la formation de l'artiste. Au contraire, nous nous focaliserons sur les périodes ou événements qui pourraient nous informer sur son rapport à la tradition du dessin préparatoire au moment de l'introduction de la technique du monotype dans son œuvre. Nous pouvons donc circonscrire l'intervalle investigué de ses années de lycées, environ de 1850¹⁹⁵ à 1876, année où on estime qu'il exécuta son premier monotype. Malgré la renommée aujourd'hui incontestable de Edgar Degas, un seul chercheur, Roy Macmullen, s'est appliqué à écrire sa biographie. L'ouvrage s'intitule *His Life, Times and Work* et fut publié à Londres en 1985. Il va alors s'en dire que ce riche ouvrage se présente comme indispensable à notre démarche. Excepté cet ouvrage de référence, notre reconstitution s'appuiera principalement sur le catalogue de l'exposition rétrospective de 1989 sur Degas au Metropolitan Museum de New York¹⁹⁶, le *Degas par lui-même* de Richard Kendall¹⁹⁷ et les correspondances de l'artiste. Cette rétrospective requiert l'emprunt de passablement de contenu aux ouvrages cités. Nous attirons l'attention sur la nature factuelle des informations utilisées, ce n'est donc pas la facilité qui motive ces emprunts, mais une nécessité méthodologique qui nous permettra d'avoir une base chronologique sur laquelle nous appuyer.

Le dessin était une branche importante au Lycée Louis-le-Grand où Degas obtint son baccalauréat en 1853¹⁹⁸. Par ailleurs, il y continua sa formation littéraire classique : poussé par son père, passionné d'art et de littérature. Depuis petit, Degas se familiarise au latin et au grec et connaît par cœur les textes français du XVII^e et XVIII^e siècle¹⁹⁹. Pendant ces années, Auguste Degas engagea l'artiste Léon Cogniet pour soutenir son fils dans sa formation artistique. Dans le cadre spécifique de notre recherche, il est important de mentionner que Léon Cogniet (1794-1880) eut une phase, autour des années 1820, pendant laquelle son esthétique se rapprochait de celle de Delacroix²⁰⁰.

Après avoir obtenu son baccalauréat, alors âgé de 19 ans, Degas ne perd pas de temps pour exprimer son vif intérêt pour l'apprentissage du dessin. Le 7 avril 1853, le Louvre lui donne la permission de s'entraîner à copier des œuvres de l'institution²⁰¹. Cette même liberté lui est également accordée par le cabinet des Estampes de la bibliothèque nationale,

¹⁹⁵ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 31-32.

¹⁹⁶ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989.

¹⁹⁷ Kendall, *Degas par lui-même*, 1987.

¹⁹⁸ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 31-32.

¹⁹⁹ Kendall, *Degas par lui-même*, 1987, p. 8.

²⁰⁰ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 26.

²⁰¹ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 31-32.

deux jours plus tard²⁰². En parallèle, ce dernier s'inscrit à la faculté de droit et, sous les conseils de Ingres, remplace Léon Cogniet par le peintre Louis Lamothe qui le suivra pendant les quatre prochaines années²⁰³.

Louis Lamothe (1822-1869) fut l'élève de Hyppolyte Flandrin (1809-1864), lui même élève de Ingres. Malgré qu'on les désigne comme des élèves, Lamothe et Flandrin sont plutôt considérés comme des suiveurs, dans la mesure où ils se sont contentés d'appliquer ses enseignements sans développer leur propre esthétique. En tant qu'enseignant, Flandrin s'attache à une exécution parfaite de la technique, mais néglige la créativité à tel point, que l'historienne de l'art Marie-Madeleine Aubrun questionne les méthodes de Flandrin, se demandant si « les élèves [...] se rendra [ient] compte qu'ils [étaient] plutôt une réunion de jeunes autour d'une personnalité, négligeant leur propre création et devenant ainsi avec leur second rôle des sortes de comparses »²⁰⁴? Au sein de l'atelier de Flandrin, Lamothe fut donc formé selon les préceptes de Ingres : la passion du dessin et le culte des maîtres italiens du XV^e et XVI^e siècle²⁰⁵.

C'est certainement au studio de Louis Lamothe que Degas eut l'occasion pour la première fois de travailler d'après un nu vivant. Il commençait par esquisser un simple croquis pour ensuite travailler sans modèle, avec sa mémoire des formes comme seule base. Selon lui, « 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'ingéniosité collabore avec la mémoire [...]. Là vos souvenirs et votre fantaisie sont libérés de la tyrannie qu'exerce la nature »²⁰⁶. C'est toujours sous la tutelle de Lamothe que Degas entra en trente-troisième position à l'École de Beaux-Arts en 1855. Les informations disponibles sur son temps passé aux Beaux-Arts sont extrêmement pauvres, nous savons tout de même qu'il n'y resta qu'un semestre ; peut-être, influencé par les propos de Ingres qui conseillait, à ceux qui en avaient les moyens, d'aller directement s'inspirer des grands maîtres en Italie²⁰⁷. Comme nous l'avons déjà mentionné, à cette époque, la famille Degas avait des moyens financiers considérables. Le Prix de Rome n'était donc pas une condition au voyage de Edgar Degas,

²⁰² Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 31-32.

²⁰³ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 32.

²⁰⁴ Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010, p. 94.

²⁰⁵ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 37.

²⁰⁶ Muhlstein, « Degas à New York », 2017, p. 868, [en ligne].

²⁰⁷ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 37.

comme il l'était pour nombre d'artistes. Indépendamment de l'Académie donc, Degas entreprit entre 1854 et 1859 une série de voyage dans le midi et en Italie²⁰⁸.

À ce stade, il est clair que le poids de Jean-Dominique Ingres dans la formation de l'artiste est considérable. Dans une lettre en 1854, un ami de Degas qualifie même Ingres comme « son Dieu »²⁰⁹ témoignant de son admiration sans limites pour l'artiste. Cependant, on retrouve dans ses carnets de croquis, datant approximativement de cette même période, une copie de l'œuvre exécutée par Cogniet : *Tintoret peignant sa fille morte* (fig. 39)²¹⁰. Cette étude dénote de l'influence encore présente de son précédent maître et d'une possible filiation émergente avec le Romantisme de Delacroix.

Une lettre de Georges Bizet à sa mère nous permet de jauger du débat coloris/dessin dans les années 1857-1858. Celui-ci écrit « les peintres sont toujours divisés en deux camps : les coloristes et les dessinateurs. Malheureusement, les coloristes sont aussi ignorants que les dessinateurs concernant la couleur, et les dessinateurs aussi ignorants que les coloristes concernant le dessin »²¹¹. Sans revenir sur le jugement de valeur apposé aux deux parties, ce témoignage contemporain illustre l'intensité encore bien présente de ces préoccupations. La même dualité semble s'immiscer dans la famille Degas. Le 25 novembre 1858, son père lui écrit :

« As-tu soigneusement examiné, contemplé ces charmantes fresques des maîtres du quinzième siècle ? T'en es-tu rempli la tête ? As-tu copié, au crayon ou plutôt à l'aquarelle, pour te rappeler des couleurs ? Et Giorgione as-tu analysé ses admirables tons et couleurs, accompagnés par de si beaux et élégants dessins ? T'es-tu imprégné de son travail ? »²¹².

Alors fervent défenseur du dessin et par extension de Ingres, Auguste Degas préconise à son fils de s'imprégner des couleurs utilisées par Giorgione, un maître dont le

²⁰⁸ Kendall, *Degas par lui-même*, 1987, p. 8.

²⁰⁹ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 37.

²¹⁰ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 36.

²¹¹ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 56, « the painters are still divided into two camps : the colorists and the draftsmen. Unfortunately, the colorists are as ignorant as the draftsmen concerning color, and the draftsmen as ignorant as the colorists concerning drawing » Traduction personnelle.

²¹² Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 70, « Have you carefully examined, contemplated those charming fresco masters of the fifteenth century ? Have you saturated your mind with them ? Have you done crayon, or rather watercolor, copies so as to remember their colors ? And Giorgione-have you analyzed his admirable tone values and colors, accompanied by such beautiful, elegant drawing ? Have you soaked yourself in his work » Traduction personnelle

œuvres seraient plutôt à rapprochées d'un traitement coloriste²¹³. Il insiste cependant sur la complémentarité de l'utilisation de « ses admirables tons et couleurs » avec « un si beau et élégant dessin ». Une lettre postérieure de Auguste Degas, écrite en réaction à un propos tenu par son fils en faveur de Delacroix, le positionne définitivement du côté du dessin.

« Si un artiste a de l'enthousiasme pour l'art, il doit aussi contrôler sagement sa conduite, ou il risque de rester anonyme. Tu sais que je suis loin de partager ton opinion de Delacroix. Ce peintre s'est abandonné à la passion dans ses idées et a négligé, malheureusement pour lui, l'art de dessiner l'arche de l'alliance dont tout dépend. Il s'est complètement saboté »²¹⁴.

Visiblement en colère contre Edgar, Auguste rappelle son fils à l'ordre et critique vigoureusement Delacroix, espérant certainement qu'il se rallie à la cause du dessin, « dont tout dépend »²¹⁵. Les propos de son ancien élève en faveur de Delacroix vinrent également aux oreilles de Lamothe. Celui-ci les considéra comme une trahison ; à partir de ce moment, leur relation se dégrada jusqu'à l'hiver d'après où les deux hommes n'eurent plus de contact²¹⁶.

Contrairement à ce que ces échanges épistolaires laissent penser, Degas continue à admirer Ingres. L'ouvrage de Théodore Reff révèle effectivement que l'artiste aurait inscrit son nom, en dessous des deux premiers vers de l'*Illiad*e, dans un carnet utilisé entre 1857 et 1858²¹⁷. Dans la biographie de Degas, Roy Macmullen suggère que l'artiste était peut-être attiré par « un style qui réconcilierait la ligne et la couleur, le Néoclassicisme et le Romantisme, Ingres et Delacroix »²¹⁸. Il semble en effet que Degas, consciemment ou pas, ait intégré le fait que ce « coloriste », ce « romantique » était tout aussi bien un héritier du dessin. Il scandalisa d'ailleurs un confrère en affirmant qu'« il y avait trois grands dessinateurs au dix-neuvième siècle : Ingres, Delacroix, et Daumier »²¹⁹.

²¹³ Niké, *Une essai d'itinéraire d'art en Italie*, 1900, p. 247.

²¹⁴ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 72

²¹⁵ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 72, « If an artist must have enthusiasm for art, he must also regulate his conduct wisely, under the threat of remaining a nonentity. You know that I am far from sharing your opinion of Delacroix. This painter has abandoned himself to the passionate element in his ideas and has neglected, unfortunately for him, the art of drawing-the Ark of the Covenant on which everything depends. He has totally ruined himself ». Traduction personnelle.

²¹⁶ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 73.

²¹⁷ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976, p. 72.

²¹⁸ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 59, « a painting style that would reconcile line with color, Neoclassicism with Romanticism, and Ingres with Delacroix ». Traduction personnelle.

²¹⁹ Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985, p. 391, « There have been three great

La généalogie précédemment esquissée qui ferait succéder Delacroix à Ingres semble transparaître également au travers du jeune Degas. Alors que ses contemporains, les critiques et Ingres lui-même cultivaient la rivalité du coloris et du dessin, Degas, affrontant son père et ses anciens maîtres, se laisse l'opportunité d'étudier l'esthétique des deux camps. Cette formation hybride lui permet de percevoir ce que peu de ses contemporains ont perçu : Delacroix et Ingres sont tous deux dessinateurs. Ce qui les distingue foncièrement c'est l'application de la couleur sur l'ébauche, par conséquent, l'esthétique de l'œuvre aboutie. Notre démarche consiste à définir dans quelle mesure les monotypes de Degas s'inscrivent dans une tradition définie de l'ébauche. Pour ce qui est de la tradition de l'ébauche, nous avons identifié que la formation et l'apprentissage de Degas se positionnaient dans la filiation de Delacroix, lui-même issu de Ingres. Afin d'établir une filiation de sa production monotypique dans cette tradition, il est d'abord crucial de s'intéresser à la production de Degas qui précéda cette dernière. Il sera donc question d'observer de quelle manière Degas utilise l'ébauche dans ses œuvres de jeunesse, précédant les monotypes.

g. De l'esquisse à l'ébauche dans l'œuvre prémonotypique de Degas

L'avancée de la recherche nous contraint à resserrer encore sensiblement la période considérée. Il ne ferait pas sens de commencer à analyser son rapport à l'ébauche lors d'une quelconque tutelle institutionnelle ou autres, car ces dernières l'obligeaient à prendre en compte d'autres critères que les siens. Nous prendrons donc comme premier jalon la fin de l'année 1855, période à laquelle il s'affranchit et quitte l'École des Beaux-Arts. Cependant, nous garderons la date du premier monotype comme seconde limite, étant donné que nous cherchons à observer de quelle manière l'artiste recourait à la pratique de l'ébauche préparatoire dans son œuvre précédant le monotype. Ces informations permettront de réfléchir à l'inscription du monotype dans cette « continuité de la tradition du dessin préparatoire » revendiquée par de multiples auteurs précédemment mentionnés. Malgré la pertinence du découpage chronologique, celui-ci, comme tout choix méthodologique, suppose une perte d'informations. Toutefois, nous considérons cette dernière négligeable, car seuls une dizaine d'œuvres et deux carnets de croquis de l'artiste sont datés d'avant 1855.

draftsmen in the nineteenth century : Ingres, Delacroix, and Daumier», Traduction personnelle

Les pages des carnets de Degas, reproduits dans l'ouvrage de Théodore Reff²²⁰, sont une riche source d'informations concernant le sujet du travail préparatoire. En effet, les carnets de notes recensent de nombreuses étapes préparatoires pour dix-sept œuvres cataloguées entre 1855 et 1876. Ce corpus témoigne du processus artistique de l'artiste et nous permet d'analyser dans quelle mesure les traits de l'ébauche et la composition sont respectés ou, au contraire, modifiés dans l'œuvre finale. Pour ce faire, il est nécessaire de comparer les traits définis par les dessins préparatoires et ceux de l'œuvre finale en superposant ces étapes. La superposition d'images dans une optique comparative est grandement facilitée par les outils de traitement d'images, notamment parce qu'ils présentent la possibilité de jouer avec l'opacité des œuvres. Par conséquent, nous tirerons profit de cet aspect offert par le numérique, afin d'observer très précisément l'évolution du dessin d'une étape à l'autre.

Lors de notre première mise en pratique de cette méthode, nous constatons instantanément un problème relatif à la dimension des images à comparer. En effet, tous les carnets de croquis dans lesquels Degas exécuta ses dessins préparatoires mesurent approximativement dix centimètres sur quinze centimètres, alors que les œuvres sont toutes sensiblement plus grandes. Il semble que l'agrandissement des dessins, de l'esquisse à l'ébauche, sous-entende l'emploi du carroyage ainsi que du papier calque. Le carroyage est un procédé qui consiste à quadriller un dessin. Ce dernier est utilisé par les artistes afin de changer les dimensions de leurs créations. Le carroyage présente des repères qui permettent de reporter un dessin. Les carreaux sont alors reproduits, aux dimensions souhaitées par l'artiste, sur un autre support, puis en allant de carreau en carreau il peut retranscrire ce qu'il y avait dans chaque carré du dessin d'origine. Des dessins tels que *Danseuse se grattant le dos* (1874-1875) (fig. 40), *Étude de nu pour « Séramis »* (1860) (fig. 42) ou *Danseuse inclinée en avant* (1875) (fig. 41) illustrent que Degas utilisait effectivement ce procédé. Les dessins de notre corpus extraits des carnets de notes, ne présentent pourtant pas de traces de carroyage ce qui indique que les dessins avaient sûrement été préalablement tracés au calque puis reportés sur un autre support pour pouvoir être carroyés. La figure 43 expose la superposition de la figure de la servante de *Séramis construisant une ville* (1861) avec *Étude de nu pour « Séramis »*. La correspondance manifeste des contours, prouve que le carroyage fut bien utilisé pour agrandir et intégrer l'*Étude de nu pour « Séramis »* à *Séramis construisant une ville* (1861). En conséquence des difficultés apportées par les différences de dimensions, la

²²⁰ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, 1976.

superposition des images n'est donc pas suffisante. Il faut également ajuster la taille des images afin d'estimer de quelle manière les motifs se correspondent. L'emploi d'un logiciel de traitement d'image est alors d'autant plus pertinent qu'il permet de simuler la transparence et l'agrandissement permit par le calque.

L'annexe 1 a. présente les correspondances observées entre les dessins préparatoires et les œuvres cataloguées par Lemoisne. Au cours de l'analyse, nous avons remarqué que certains dessins indiqués par Théodore Reff comme étant des études préparatoires à certains tableaux, étaient trop éloignés du tableau final pour pouvoir l'affirmer ou alors trop en amont dans le processus artistique pour être comparé dans le cadre de notre recherche. Ces dessins ont donc été écartés de notre corpus. Nous avons tout de même répertorié un certain nombre de dessins préparatoires qui coïncidaient avec l'œuvre aboutie. Comme le laissent observer les illustrations de l'annexe 1 a., les dessins préparatoires des œuvres *Degas au porte-fusain* (1854-55) (fig. 101) *la Mort de Joseph Bara* (1855) (fig. 102), *René-Hilaire de Gas* (1857) (fig. 103), *Degas au chapeau mou* (1857-1858) (fig. 104), *Julie Bellelli* (1859-1860) (fig. 105), *Séramis construisant une ville* (1861) (fig. 106), *Alexandre et le Bucéphale* (1861-62) (fig. 107), *Femme sur une terrasse* (1867) (fig. 108), *Mlle Dubourg* (1866) (fig. 109), *Mlle Fiocre dans le ballet de la source* (1866-1868) (fig. 110) et *Femme de Candaulle* (1855-56) (fig. 111) ont été rigoureusement respectés par l'artiste. Le manque de détails et de définition des contours de certains dessins suggère toutefois que d'autres calques et esquisses leur succédèrent avant de parvenir à l'ébauche. Par exemple, le croquis de *Femme de Candaulle* (fig. 44) qui présente des éléments architecturaux absents de la composition finale, ou encore celui de *Femme sur une terrasse* (fig. 45) qui représente uniquement la figure féminine. On observe également certaines esquisses très détaillées qui semblent avoir été retranscrites telles quelles pour la composition finale, puis apprêtées de nouveaux accessoires. Dans l'esquisse de *Degas au chapeau mou* (fig. 46), celui-ci apparaissait la tête découverte, alors que la peinture à l'huile qui en résulte illustre un jeune homme portant un chapeau.

La correspondance flagrante des traits des dessins préparatoires témoigne d'un processus préparatoire tributaire de l'enseignement rigoureux de Ingres qui instruit le processus suivant : d'abord « le carroyage, puis tracer ou transférer les formes principales du dessin préparatoire à l'œuvre finie »²²¹. L'utilisation de la couleur est également similaire à cette tradition étant donné que celle-ci ne modifie pas la composition initiale et s'applique finalement à la manière d'un coloriage. Le catalogue de Lilas Sharifzadeh *Jean-Auguste-*

²²¹ Finsen, *Degas intime*, 1994, p.5, « preparatory design, followed by the squaring up, tracing or transfer of his principal forms to the finished work » traduction personnelle.

Dominique Ingres, Variations sur un thème, La Grande Odalisque, Découverte d'une réplique autographe reconstitue la création des différentes œuvres de Ingres qui représentent *La Grande Odalisque*. Dans une optique similaire à la nôtre, l'auteur a utilisé la réflectographie afin de distinguer les modifications apportées aux différentes étapes du processus créatif. Tout comme chez Degas, on observe que malgré certains ajouts ou suppressions d'objets et éléments architecturaux, les traits préparatoires définissant les figures humaines sont précisément retracés et remplis par de la couleur.

Hanne Finsen avançait que « Degas, formé sous l'influence de Ingres [apprend] à exploiter ses capacités de dessinateurs et ses rituels préparatoires, progressant du dessin au ton et de la forme à la couleur »²²². Les croquis ou esquisses, qui sont les premières étapes du processus préparatoire, dans les carnets de notes présentent pourtant déjà des indications concernant les couleurs. Néanmoins, ses indications s'assimilent plus à des informations pragmatiques plutôt qu'à une étude sur la couleur comme il le fait pour le dessin. Par exemple, dans son septième carnet, daté de 1856, il inscrit sur un dessin se rapportant certainement à *Paysage d'Italie Vu par une Lucarne* (1857-1860) (fig.47) « à l'aquarelle, la maçonnerie en brun, le ciel en bleu pale, les feuillages jaunes et bleus »²²³. Il écrit également dans un carnet de 1859-1860 « presque pas de vert/[...] avec un ciel gris »²²⁴ ou, toujours dans ce carnet, « bordure bleu/melé de blanc [...] jaune ocre/avec bordure bleu/et rose [...] des vases en or et en bronze »²²⁵. Hanne Finsen établit un ordre de progression « du dessin au ton et de la forme à la couleur ». Cette formulation paraît signifier que la forme est à l'œuvre finie ce que le dessin est à l'œuvre préparatoire et que la couleur est à l'œuvre finie ce que le ton est au dessin préparatoire. La couleur est effectivement appliquée sur le support final, mais elle s'avère déjà intellectualisée dans les dessins préparatoires même si l'artiste ne semble pas y accorder une analyse aussi poussée que pour le dessin. Pour ce qui est du ton, nombre des dessins de notre corpus ne les prévoient pas. On retrouve cependant dans le reste des carnets certaines études qui manifestent des ombres, mais nous n'avons pas l'œuvre correspondante afin de vérifier si ces zones ont été respectées. La première page du quatorzième carnet présente tout de même une étude tonale de la *Fille de Jephté* (1861-64) (fig. 48). Le dessin n'est pas du tout abouti, par contre la zone supérieure droite et la médiane gauche correspondent sensiblement aux ombrages de la *Fille de Jephté*. L'étude pour *Degas au chapeau mou* (fig. 46) présente également un traitement des tons. Il est cependant intéressant

²²² Finsen, *Degas intime*, 1994, p.3.

²²³ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976, p. 54.

²²⁴ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976, p. 83.

²²⁵ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976, p. 83.

d'observer que ceux-ci se voient modifiés dans l'œuvre en question. En effet, les ombrages denses prévus sur ce qui semble être une cravate, se transforment en un orange vif parsemé de taches blanches : une zone de lumière contrastant avec le ton annoncé.

Revenons à l'hypothèse communément admise que les monotypes de Degas se situent dans la continuité de la tradition des dessins préparatoires ingresques. Grâce à notre étude sur l'utilisation des dessins préparatoires dans les œuvres précédant la production monotypique de l'artiste, nous sommes en mesure d'affirmer que cette « continuation » n'est pas à exclure. En effet, les dessins préparatoires de Degas entre 1855 et 1876 démontrent d'une agnation ingresque certaine. Celui-ci utilise le même procédé préparatoire et s'attache à explorer le dessin/dessein plutôt que la couleur. Il est maintenant important de rappeler les différents procédés monotypiques utilisés par Degas, car si *la mode à fond clair* s'assimile facilement au dessin préparatoire, *la mode à fond sombre* et les monotypes en couleurs semblent s'en éloigner considérablement. Notons que nous n'approfondirons pas l'aspect préparatoire du corpus des paysages monotypiques en couleurs pour la simple raison que l'état que l'on pourrait considérer comme préparatoire est déjà modifié par la couleur. Ce procédé s'affranchit donc radicalement de la tradition préalablement définie.

h. Forme et contenu

Les dessins préparatoires rencontrés jusqu'ici, que ce soit de Ingres ou de Degas, utilisent le trait afin de définir une forme vide qui viendra se remplir de couleur au fil des étapes ultérieures. Pour *la mode à fond clair*, Degas travaille de la même manière. Il trace des lignes qui déterminent une composition. Le monotype à l'encre noir sur du papier vélin gris clair, *Danseuse* (1878-1880) (fig. 49), illustre ce procédé. Les traits créent des formes et, ainsi définis, révèlent la silhouette d'une danseuse qui se penche en avant. *Repos sur le lit* (1879) (fig. 50) dénote de la même technique. Ce monotype contraste avec la danseuse de 1878-1880, car les formes définies par le dessin ne sont pas vides. En effet nous observons, un travail important sur les ombres que nous pouvons associer aux tonalités des dessins préparatoires. Néanmoins cette œuvre est tout de même à rattacher à *la mode à fond clair*, car pour ce qui est de la création de la composition, la ligne prédomine. *La mode à fond sombre* manifeste d'un procédé qui paraît parfaitement opposé. Ce n'est pas le trait qui va créer un contenu, mais au contraire la masse qui, en négatif, révélera le motif. Cette différence soulève la question du statut de *la mode à fond sombre* face au dessin. Bien que la ligne ne prime pas

dans la composition, les monotypes en *mode à fond sombre* peuvent-ils être considérés comme des dessins préparatoires ?

En guise d'introduction à sa thèse, « Signer la peinture : le processus à l'œuvre, de Cézanne à Ryman », Raphaël Pirenne synthétise l'écrit de Walter Benjamin de cette manière :

« En 1917, Walter Benjamin rédige « Sur la peinture, ou : signe et tache », texte où il propose de distinguer peinture et dessin en fonction du rapport que chacun des deux médiums entretient par rapport au fond. Alors que la condition d'existence d'une peinture reposerait sur la négation du fond, inversement, pour Benjamin, celle d'un dessin reposerait sur la visibilité d'un tel fond. [...] C'est la visibilité, et la lisibilité, de la facture impressionniste, plus particulièrement la capacité constructive des parties non peintes des toiles du dernier Cézanne (1895-1906) qui font fracture et témoignent d'une déneutralisation du fond ». ²²⁶ La capacité constructive des parties non peintes de Cézanne fait écho, selon moi, aux jeux d'espaces négatifs et positifs propres au monotype. Il est donc intéressant d'observer de quelle manière la réflexion sur le rapport entre le fond et la ligne de Benjamin peut éclairer notre propos.

La réflexion de Walter Benjamin se base sur une opposition entre le dessin et la peinture ce qui est à distinguer de l'opposition entre dessin et coloris. Alors que la première s'applique à définir la nature d'une production graphique, l'autre inscrit celle-ci dans une esthétique.

Selon l'auteur, « la ligne graphique est déterminée par opposition à la surface. [...] À l'inverse il n'y a de ligne graphique que sur cet arrière-fond, si bien que par exemple un dessin qui couvrirait totalement son fond cesserait d'être un dessin » ²²⁷. Le monotype exécuté à la *mode à fond sombre* *Les trois danseuses* (1878-1880) (fig. 51) ne présente pas de lignes graphiques, à proprement parlé, qui auraient été tracées par le peintre. Toutefois si l'on considère le rapport du motif au fond, une ligne, qui sépare ce dernier de la surface, se distingue. Ce phénomène visuel est traité par Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Le personnage Frenhofer déclare : « Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! Ne riez pas, jeune homme ! Quelque singulier que vous paraisse ce mot, vous en comprendrez quelque jour les raisons. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein » ²²⁸. L'encre

²²⁶ Pirenne, « Signer la peinture : le processus à l'oeuvre, de Cézanne à Ryman », 2009, [en ligne].

²²⁷ Walter, *Œuvres*, 2000, p.173.

²²⁸ Le Rider, « Lignes et couleur : histoire d'un différent », 1998, p. 174, [en ligne].

noire du monotype recrée une ligne²²⁹ grâce à un effet de contre-jour qui met en évidence les figures des danseuses, sans avoir besoin d'en tracer les contours. Cette technique permet donc à Degas d'imiter la nature d'après les préceptes de Ingres qui lui avait dit, en 1885, « Faites des lignes, jeune homme, beaucoup de lignes d'après nature et de mémoire »²³⁰ autrement et de manière plus effective. Ce développement tend à identifier les productions en *mode à fond sombre* comme des dessins.

Cependant, Walter Benjamin continue en insistant sur le fait qu'« il n'y a pas de fond en peinture et [qu'] il n'y a pas non plus de ligne graphique »²³¹. Cette citation identifie une dépendance entre le fond et la ligne graphique. S'il n'y a pas de ligne graphique, il n'y a pas de fond et s'il n'y a pas de fond alors c'est une peinture. Comme nous l'avons identifié, il n'y a pas de ligne graphique dans la *mode à fond sombre*. Cette précision replace donc ce procédé de monotype dans une production peinte. Le principal exemple utilisé par Walter Benjamin est les peintures de Rafaël. D'après lui « la délimitation réciproque des couches de couleur (la composition) dans un tableau de Raphaël ne dépend pas de la ligne graphique. On fait cette erreur parce que l'on se trompe sur la valeur esthétique de ce simple fait technique que les peintres composent leur tableau en dessinant avant de peindre. »²³². Cette citation revient à notre questionnement : l'auteur définit l'étape préparatoire comme un dessin sans appréhender un cas tel que le nôtre où cette étape ne comporterait pas de ligne graphique. Le monotype à *mode à fond sombre* se rapproche pourtant de la conception de Walter Benjamin du « dess [in] avant de peindre »²³³ dans la mesure où aucune couleur n'y est appliquée et que « la délimitation réciproque des couches de couleur (la composition) [en] dépend »²³⁴. La distinction des zones encrées en noir et des zones neutres semble donc pouvoir faire, dans cette logique, office de ligne graphique définissant ainsi le monotype à *mode à fond sombre* comme un dessin.

i. L'apport de la couleur : visualisation de données

Maintenant que nous avons défini les monotypes de *la mode à fond claire* et à *fond sombre* comme des dessins, nous allons nous intéresser à la façon dont la couleur vient

²²⁹ Qui n'est pas une ligne graphique.

²³⁰ Cée, *Art et cauchemar*, 2013, [en ligne].

²³¹ Walter, *Œuvres*, 2000, p.175.

²³² Walter, *Œuvres*, 2000, p.176.

²³³ Walter, *Œuvres*, 2000, p.176.

²³⁴ Walter, *Œuvres*, 2000, p.176.

modifier la composition pour savoir si le premier monotype fonctionne comme l'ébauche de son cognate rehaussé de pastel. Pour permettre d'y répondre, nous passerons par deux étapes. Pour la première étape, qui sera purement comparative, nous utiliserons le même procédé de visualisation de données que nous avons appliqué au corpus prémonotypique de Degas. Dans la mesure où la question est similaire, il paraît en effet cohérent de mobiliser la même méthodologie. Par conséquent, il s'agira de superposer les deux versions du monotype afin de mettre en évidence les différences de composition. Lors des premières familiarisations avec le corpus, il apparut assez manifestement que les contours définis par le premier état se voient fréquemment modifiés par la couleur. Il fut alors nécessaire d'ajouter une autre dimension à notre réflexion afin d'approfondir cette question. La seconde étape consistera donc en une analyse plus poussée de la façon dont la couleur vient modifier la composition. Nous décomposerons l'image en calques de couleurs pour observer les zones transformées pour comprendre de quelle manière le peintre opérait, dans la pratique.

j. Définition du corpus

La nouvelle direction de cette analyse requiert, une fois encore, la sélection d'un corpus spécifique. Nous aurons évidemment besoin de la première version homologue à l'ébauche, mais également du monotype rehaussé de pastel pour avoir accès aux couleurs. Nous avons donc recensé toutes les œuvres monotypiques de Degas dont nous avons à la fois la première épreuve et l'épreuve rehaussée et comptons vingt et une paires de monotypes. Il est également important de spécifier que les paires de monotypes qui ne sont pas modifiées par la couleur ou, au contraire, toutes modifiées par celle-ci ont été écartées du corpus. Nous justifions ce choix au travers de notre volonté de faire le parallèle avec la tradition du dessin préparatoire qui suppose un état en noir et blanc et un autre en couleur. Par conséquent, il faut que le premier état soit issu d'une production purement monotypique (sans altérations de la composition par un autre médium) et que le deuxième implique l'utilisation de la couleur.

La constitution d'un tel corpus nous confronte à des limitations matérielles. Il est évident que compte tenu de la mise en circulation des œuvres datant de plus d'un siècle, celles-ci ne sont pas toujours faciles à localiser. Plusieurs cas de figure se profilent. Les traces écrites constituées par les catalogues de ventes aux enchères et d'expositions permirent de retrouver aisément certaines œuvres et grâce à la collaboration précieuse des institutions culturelles, il fut possible d'obtenir grand nombre de reproductions. Dans d'autres cas, les recherches ne permirent pas de retrouver la trace des œuvres en question. Nous nous sommes

alors tournés vers des reproductions disponibles en bonne qualité au travers de supports imprimés ou numériques. Malheureusement, malgré les multiples sources mises à contribution, certains monotypes restent toujours introuvables. Nous sommes donc actuellement capables de travailler sur un corpus composé de quinze monotypes et leur cognates sur les vingt et un espérés.

k. Méthodologie

Plusieurs problématiques liées à la numérisation du corpus sont à résoudre avant que l'on puisse manipuler les images et en tirer des informations. Contrairement aux changements de dimensions observés lors du passage du carnet de croquis au support final, les dimensions d'un état monotypique à l'autre, bien qu'elles puissent changer sensiblement, restent relativement similaires. La première phase de préparation du corpus, consiste donc à redimensionner les fichiers numériques des monotypes relativement à ceux de leur cognates. En effet, si le premier état d'un monotype fait quinze centimètres sur vingt-deux et le deuxième dix-sept sur vingt-trois centimètres, il va falloir appliquer le même rapport hauteur/largeur sur leurs reproductions numériques afin que les proportions soient conformes à la réalité.

Dans leur article « Image Analytics and the Nineteenth-Century Illustrated Newspaper », Paul Fyfe et Ge Qian soulèvent les nouvelles perspectives que le numérique offre à leur recherche. En effet, ils ne se concentrèrent plus sur l'analyse de ce que leur œil humain leur permettait de voir, avec tous les problèmes de perception que cela implique, mais sur des données objectivables : les pixels. La numérisation permet une retranscription de la couleur en information qui peut être mesurée, comparée et analysée²³⁵. Si notre intention était de mesurer précisément les couleurs, ce travail n'aurait pas été réalisable, ou tout du moins aurait demandé plus de temps et de ressources. En effet, pour travailler les pixels dans une optique d'analyse de données, la résolution de chaque image devrait être égale afin d'être comparées. Pour un résultat optimal, ceci supposerait que chacune des œuvres provient du même support et soit numérisée par la même machine. Comme précédemment exposé, notre corpus ne dispose pas de ces critères. L'objectif étant d'observer, grâce à l'isolation de groupes de couleur, les modifications et de réfléchir au rôle de la couleur dans la composition des monotypes rehaussés de Degas. Nous uniformiserons néanmoins manuellement la

²³⁵ Fyfe et Ge, 2018. [en ligne].

résolution, mais étant donné les différents traitements opérés sur chaque individu du corpus, une marge d'erreur significative est à considérer.

Notre questionnement demande une réflexion approfondie quant au traitement des couleurs. En effet, le support numérique retranscrit la couleur au travers des variables RGB, qui représentent respectivement les valeurs de rouge, de vert et de bleu de chaque pixel. En colorimétrie cela s'appelle la synthèse additive. La thèse de Nicolas Vandebroucke définit la synthèse additive comme « le résultat [at] de la juxtaposition de lumières colorées, correspondant chacune à une des trois primaires [(rouge, vert, bleu)]. Le mélange additif en quantités égales des trois primaires fournit le blanc »²³⁶ : les écrans utilisent cette synthèse. A contrario, la synthèse soustractive des trois couleurs primaires se veut, théoriquement, absorber la lumière et produire du noir. Les couleurs primaires utilisées pour la synthèse soustractive sont différentes que celle de la synthèse additive. On utilise ici le cyan, le magenta et le jaune²³⁷. C'est à partir de ces couleurs primaires que le peintre ainsi que l'imprimeur travaillent²³⁸. Nous voilà face à une incohérence méthodologique : Degas utilisait manifestement la synthèse soustractive alors que, dues au processus de numérisation, les couleurs de notre corpus sont accessibles en valeur RGB, c'est-à-dire les couleurs primaires de la synthèse additive. Nous recherchons à comprendre comment Degas utilisait la couleur pour changer ses compositions. il semble donc préférable de traiter les images en synthèse soustractive (CMYK²³⁹), utilisant la synthèse du peintre et non de l'écran. La dernière étape de la préparation du corpus est donc de transposer les fichiers en CMYK. Les images, ainsi redimensionnées, formatées et uniformisées, sont prêtes à être manipulées.

Nous commençons donc par superposer les premiers états à leur cognate rehaussés de pastels respectifs. Cette superposition nous permet alors d'identifier les zones de la composition qui ont été modifiées : zones sur lesquelles nous nous concentrerons donc lors de la décomposition en cluster de couleur. À savoir que nous parlons de « modification de la composition » quand il y a un changement dans les formes déjà prédéfinies par le premier tirage. Cela ne comprend pas les ajouts de figures ou d'objets. Il convient ici d'expliquer comment nous allons isoler les couleurs des cognates qui présentent des modifications quant à la composition initiale afin d'affiner la compréhension du processus de rehaussement au

²³⁶ Vandebroucke, « Segmentation d'images couleur par classification de pixels », 2000, p.41.

²³⁷ Vandebroucke, « Segmentation d'images couleur par classification de pixels », 2000, p.41.

²³⁸ Valeur, *Chimie & Art*, 2009, [en ligne].

²³⁹ abréviation anglo-saxonne pour la synthèse soustractive : Cyan, Magenta, Yellow et le K représente le noir qui est rajouté pour des raisons propre à l'imprimerie.

pastel des monotypes de Degas. Pour ce faire, nous allons utiliser un script Python (annexe 2) qui permet à l'opération d'être objective et reproductible. L'algorithme K-means, au centre de ce script, se base sur les variables CMYK de chaque pixel pour définir des « clusters ». Comme l'illustre la figure 52, les clusters sont des groupes de pixels qui se ressemblent et se distinguent nettement des autres pixels. Il est important également de mentionner que le paramètre K correspond au nombre de clusters que nous allons définir. Le nombre de teintes extraites sera donc spécifié par le paramètre K. Tout comme nous l'avons fait précédemment, le script commence par superposer les deux états du monotype. Cette étape est indispensable pour que la visualisation des données soit optimale. Elle permettra d'observer, à la manière d'un calque de couleur, de quelle manière chaque cluster de couleur modifie ou non la composition initiale.

Afin de définir le paramètre K, nous avons testé la décomposition en cluster avec les variables entre six et douze. Les résultats montrèrent que $K = 10$ était la variable qui servait le mieux à notre étude. En effet, en dessous de ce chiffre, les clusters ne sont pas assez nombreux pour que nous puissions distinguer les tons utilisés par l'artiste pour modifier la composition initiale. À contrario, la décomposition avec une variable en dessus de dix sélectionne des nuances de couleurs trop spécifiques. Ces dernières se présentent alors plus comme de l'information superflue qui risquerait d'altérer nos conclusions plutôt que de les affiner.

1. Résultats

Les superpositions des paires des deux représentations de la *Chanteuse du café concert* (fig. 53 et 54), de *Mlle Bécat aux Ambassadeurs* (fig. 55), de *La femme au chien* (fig. 56) et de *La toilette* (fig. 57) dénotent d'un respect fidèle du dessin défini lors de la première impression. Ces cinq paires pourraient donc effectivement être inscrites dans la tradition ingresque de l'ébauche préparatoire. Toutefois, l'étape de superposition démontre que dix sur quinze paires de notre corpus révèle des modifications de composition lors du rehaussement à la couleur : l'algorithme K-means sera donc appliqué uniquement à ces dix paires²⁴⁰. Ces chiffres dénotent d'un résultat nuancé quant à la potentielle, mais néanmoins maintenue jusqu'à aujourd'hui, inscription des monotypes de Degas dans la tradition de

²⁴⁰ Les résultats exhaustifs de ces décompositions sont présentés dans l'annexe 1 b.

l'ébauche préparatoire ingresque. Les leçons de Ingres restent ancrées dans la pratique artistique de Degas. On observe néanmoins, qu'il s'en éloigne dans deux tiers de notre corpus.

Si Degas n'a majoritairement pas respecté trait pour trait la composition du premier monotype comme Ingres l'aurait prescrit, les similitudes entre un monotype et son cognate rehaussé, semblent tout de même relever d'un processus préparatoire²⁴¹. En 1967, Eugénia Janis identifie une distinction majeure entre le traitement de la couleur et celui de la lumière, dans le corpus monotypique de Degas. Selon elle, « avec les monotypes, Degas découvrit la possibilité de prévoir un effet de lumière sur un objet sans avoir à considérer, en même temps, la couleur »²⁴². Cette affirmation suggère une autre forme de dessin préparatoire qui ne serait pas basée sur la définition d'une composition, mais sur celle de tonalités.

La superposition de *Après le bain* et de son cognate *Femme sortant du bain* (fig. 58) révèlent des modifications au niveau de la posture et des proportions de la figure féminine. *Après le bain* représente une femme nue dans son bain, pliée en deux vers la droite pour atteindre ce qui semble être une serviette sur une chaise placée à côté de la baignoire. Dans la version couleur, le même motif est représenté cependant, les proportions et la position du corps sont sensiblement modifiées. D'une version à l'autre, le haut du corps est abaissé, la cambrure du dos accentuée et les jambes légèrement allongées. Les décompositions de la figure 59 démontrent que le travail de modification se base essentiellement sur les jeux d'ombres et de lumières. La lumière provient du coin supérieur droit de l'œuvre, c'est donc les parties modifiées : le dos et l'arrière-inférieure (les fesses et l'arrière des jambes) qui sont respectivement les parties les plus exposées et les moins exposées. Cette distribution des ombres et des lumières était déjà prévue sur le premier monotype. Cependant, les contrastes se voient retravaillés et accentués dans la version colorée.

Dans la paire de *La toilette* (fig. 60a) et de *La femme nue au bain* (fig. 60 b), c'est principalement la forme du dos qui a été changée (voir fig. 61). La figure féminine est de dos à la source de lumière. Par conséquent, c'est ici encore, de la même manière, la partie la plus exposée qui se voit modifiée. Nous constatons le même phénomène dans l'ensemble du corpus. Observons encore, par exemple, la modification de la jambe gauche du *Sommeil* (fig. 62). Dans son cognate, *Femme nue couchée*, la zone modifiée est également prévue dans

²⁴¹ Bien que, rappelons le, les documents auxquels nous avons accès, ne permettent pas de savoir dans quelle mesure l'artiste avait anticipé le rehaussement d'un monotype.

²⁴² Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26, With monotype, Degas found that he could programme an effect of light on an object without having to consider colour at the same time » traduction personnelle.

le tirage initial comme une zone de lumière. Avec le rehaussement au pastel, la jambe et la lumière qui l'inonde sont retravaillées. La décomposition en cluster nous permet alors d'observer, à nouveau, de quelle manière l'artiste retravaille la lumière et ainsi restructure le dessin (fig. 63). Les exemples précédemment discutés soulèvent cependant la question suivante : le changement de composition est-il une conséquence du travail sur les contrastes clairs-obscur apporté à la version rehaussée ou sont-ils un outil pour changer la composition ?

La modification de la composition du *Coucher* (fig. 64) nous présente un cas sensiblement différent. En effet, alors que les modifications semblaient aller de pair avec une accentuation des ombres ou des lumières, cette paire dénote d'une atténuation de la composition tonale prévue. La comparaison du *Coucher* et de son cognate met en évidence un agrandissement de la surface de la fesse. Comme le démontre la figure 65, cette surface supplémentaire se superpose à une zone précédemment définie comme un point de lumière. Ici l'artiste masque donc la lumière du premier état pour en changer la composition. Cette paire de monotypes présente un remaniement important du traitement des ombres et de la lumière. Sur le premier monotype, la source de lumière semble être face à la figure féminine, ce qui crée une ombre de son visage sur le mur. Cette même ombre est totalement absente de sa version rehaussée. Dans le cognate, la source de lumière est moins facile à discerner. Elle paraît s'être dispersée, uniformisée. La modification de la composition de la fesse peut être considérée de deux manières : soit la forme du corps précédemment définie ne convenait pas à l'artiste, soit c'était une façon de retravailler la composition tonale. Le fait que le traitement de la lumière soit modifié dans l'ensemble du *Coucher* suggère plutôt une volonté de retravailler la composition tonale.

Cette observation participe à la compréhension du rôle des couleurs dans le processus de rehaussement des monotypes de Degas. Selon Janis, « Malgré que la composition basique d'un monotype puisse être altérée dans la seconde impression par des figures avec du pastel ou par de nouvelles tonalités et variations de teintes, la distribution originale de lumière établie sur la plaque [...] reste intacte et n'est qu'accentuée par la couleur dans la seconde impression travaillée aux pastels »²⁴³. Il est tout d'abord nécessaire de souligner que, comme nous l'avons vu « les altérations de la composition basique »²⁴⁴ ne se limitent pas à l'ajout de « figures avec du pastel ou par de nouvelles tonalités et variations de

²⁴³ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26.

²⁴⁴ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26.

teintes»²⁴⁵. Nous avons pu constater de nombreuses modifications dans le dessin même des formes préétablies. Il semblerait ensuite que, pour certains monotypes rehaussés du moins, ces altérations de la composition soient motivées par une modification de la préparation tonale que constitue effectivement le premier tirage.

m. Conclusion

Nous nous sommes initialement intéressés à la décomposition de l'image en cluster de couleur pour comprendre le rôle de la couleur dans la modification de la composition. Nous pensions alors découvrir une logique de Degas quant aux choix des couleurs de pastel par rapport au ton de la zone rehaussée. Par exemple, on aurait peut-être pu identifier les couleurs chaudes comme une solution pour recouvrir et transformer les parties sombres. Au cours de l'analyse, cet aspect s'est avéré peu concluant. Nous l'avons donc laissé de côté au détriment des jeux d'ombres et de lumière qui se sont dévoilés comme un point commun à toutes les modifications de composition opérées par Degas d'un monotype à son cognate rehaussé²⁴⁶.

Cette analyse révèle un travail sur la lumière au moins égal à celui sur la couleur si ce n'est plus conséquent, sur les cognates rehaussés. Ce constat vient appuyer les recherches de Eugénia Janis qui présentent les monotypes travaillés à la *mode à fond sombre* comme des compositions tonales²⁴⁷. La technique monotypique serait donc un moyen de préparer un autre aspect structurant : celui des ombres et des lumières. Le non-respect de la prédominance de la ligne valorisée par la tradition de l'ébauche préparatoire n'indique pas pour autant un affranchissement de cette tradition si cher à Degas, comme le suggère la chercheuse. À l'image de la filiation Ingres/Delacroix, l'œuvre monotypique semble, au contraire, y prendre ses bases pour évoluer. On retrouve cette dichotomie au travers de ses mots : « il y a deux siècles, j'aurais peint des *Suzanne au bain* et je ne peins que des Femmes au tub »²⁴⁸. Les Femmes au tub sont donc une réinterprétation de l'artiste des *Suzanne au bain*, une façon

²⁴⁵ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26.

²⁴⁶ Ici encore, nous ne parlons pas d'ajouts de figures ou d'objets mais uniquement de changement du dessin de forme déjà prédéfinis par le premier tirage.

²⁴⁷ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 26, « Although the basic composition of a monotype may be altered in the second impression by the addition of figures with pastel or by new tonal emphases and variations in hue, the original patterns of light established in the plate [...] remain unaltered and are only expatiated upon and heightened with colour in the second pastel-worked impressions » Traduction personnelle.

²⁴⁸ Kendall, *Degas par lui-même*, 1987, p. 10.

d'inscrire l'art classique qui constitue pour lui une source d'inspiration essentielle dans une modernité qui lui correspond. La continuité se construit, comme nous l'avons vu, au travers d'une formation imprégnée de l'enseignement de Ingres ainsi que d'une production prémonotypique qui en illustre son application. De plus, les monotypes exposent un intérêt certain pour le principe de préparation. Ce dernier, si ancré dans l'enseignement académique contemporain à Degas, traduit à lui seul d'une réflexion analogue au dessin préparatoire qui permet d'affirmer cette continuité. Par ailleurs, nous avons identifié que malgré l'absence de lignes graphiques le monotype à la *mode à fond sombre* peut être défini comme un dessin.

Dans son ouvrage *Degas Danse Dessin*, Paul Valery retranscrit une conversation qu'il eut avec Edgar Degas.

« Je lui disais : « Mais enfin, qu'est-ce donc que vous entendez par *Dessin* ? » Il répondait par son célèbre axiome : « Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme »²⁴⁹.

Cette citation permet bien évidemment de nombreuses interprétations. Elle semble néanmoins éclairer tout particulièrement la conclusion de nos propos sur l'inscription du corpus monotypique de Degas dans la tradition de l'ébauche préparatoire. Alors que l'enseignement classique du XIX^e siècle prescrit une définition consciencieuse des formes au travers du dessin, l'analyse numérique nous a démontré l'importance accordée par l'artiste « à la manière de voir la forme » ou, autrement dit, aux jeux d'ombres et de lumières, identifiés par Rosenberg et Reff comme étant également l'objet d'un regain d'attention de la part des artistes pendant la fin des années 1870²⁵⁰. La profondeur, les proportions ou encore l'atmosphère de la scène ; tant d'aspects sur lesquelles influe le traitement des clairs-obscurs. L'artiste organise la distribution de ces tons sur le premier tirage du monotype pour ensuite les retranscrire à l'aide de la couleur. Comme Corolis qui, dans *Manette Salomon*, désespère d'arriver à « faire de la lumière avec des couleurs »²⁵¹, Degas assujettit la couleur à la composition tonale. Nous avons d'ailleurs observé que, dans certains cas, lorsque le dessin ne servait pas l'effet de lumière escompté, celui-ci était alors modifié. Par conséquent, le dessin se voyait également assujetti à la lumière, désignant le corpus monotypique comme un objet de recherche sur la lumière.

Plus nous avançons, plus il paraît évident que la fonction du monotype dans l'œuvre de Degas ne peut pas être réduite à une fonction singulière. Ce chapitre lui accorde

²⁴⁹ Valery, *Degas Danse Dessin*, 1965, 205-207.

²⁵⁰ Lay, « DEGAS AT DURAND-RUEL, 1892 », 1978, p. 143, [en ligne].

²⁵¹ Lichtenstein, *La tache aveugle*, 2003, p. 194-195.

effectivement une fonction analogue au dessin préparatoire. Il faut cependant rappeler le fait que tous les monotypes n'ont pas été rehaussés et que la logique de sélection nous est inconnue. De plus, alors que l'on pourrait s'attendre à ce que les étapes préparatoires soient jetées, l'artiste garda de très nombreux premiers tirages de monotypes dans son atelier, suggérant qu'il accordait une valeur à ces tirages. Cette valeur est peut-être à chercher du côté de la seconde fonction, identifiée ci-dessus relative à la recherche sur les effets de lumière. En effet, il est possible que l'artiste projetait sur ces œuvres un statut d'archive qui documenterait ses expériences plastiques. Cette hypothèse, couplée au caractère hybride du monotype qui emprunte ses fondements aux techniques de la gravure, nous pousse à investiguer, dans le prochain chapitre, dans quelle mesure l'expérimentation caractérise le corpus monotypique de l'artiste et comment celle-ci se manifeste.

Chapitre 3 : Expérimentations et introspection

a. Edgar Degas : un chercheur

Dans son catalogue raisonné, Lemoisne attribue un « tempérament de chercheur »²⁵² à Edgar Degas. Ce trait de caractère permet de justifier, selon de nombreux auteurs, son impressionnante production d'estampes et par extension ses monotypes²⁵³. Une lettre de Monsieur Deboustin à Madame de Nittis, datée du 17 juillet 1876, témoigne de son comportement quasiment obsessionnel.

« Degas était le seul que je visse journallement et encore celui-là n'est-ce plus un ami, n'est-ce plus un homme, n'est-ce plus un artiste ! C'est une *plaque* de zinc ou de cuivre noircis à l'encre d'imprimeur et cette plaque et cet homme sont laminés par sa presse dans l'engrenage de laquelle il a disparu tout entier ! — Les toquades chez cet homme ont du phénoménal ! — Il en est à la phase métallurgique pour la reproduction de ses dessins au rouleau et court tout Paris, par ces chaleurs ! — à la recherche du corps d'industrie correspondant à son idée fixe ! — C'est tout un poème ! — Sa conversation ne roule plus que sur les métallurgistes, sur les plombiers, les lithographes, les laneurs, les niliographes ! — etc. Vous aurez cela pour votre rentrée — je vous attends — vous me relayerez ! grâce à Dieu »²⁵⁴ !

²⁵² Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949, V.I.

²⁵³ Sutherland Boggs, *Degas*, 1989, p. 200.

²⁵⁴ Guerin, *Lettres de Degas*, 1931, p. 358-359.

L'année 1876 correspond donc à la période des premiers monotypes de Degas. Cette lettre atteste de sa ferveur et de son intérêt considérable pour les techniques d'impressions à cette période. Les mots de Deboustin laissent également transparaître ce « tempérament de chercheur »²⁵⁵ dans la mesure où Degas n'hésitait apparemment pas à faire appel à différentes techniques et différents corps de métiers afin d'obtenir le résultat escompté.

S'ajoute à ce trait de caractère un aspect de la personnalité de l'artiste qui semble détoner avec la technique du monotype. Selon ses mots, « aucun art n'est aussi peu spontané que le mien ce que je fais est le résultat de la réflexion et de l'étude des grands maîtres ; de l'inspiration, la spontanéité, le tempérament, je ne sais rien. Il faut refaire dix fois, cent fois le même sujet. Rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement »²⁵⁶. Edgar Degas évoque ici son côté extrêmement perfectionniste qui ne semble pas correspondre à la dimension hasardeuse que suppose la technique du monotype. En effet, l'absence de gravure de la plaque permet une mobilité à l'encre et menace alors, à chaque impression, de ne pas reproduire exactement le motif voulu. Ce paradoxe entre la personnalité de l'artiste et la technique du monotype interroge. Peut-être était-ce une façon d'expérimenter la matière et les techniques, mais il est également possible que ce fût un objet d'introspection lui permettant une spontanéité, jusqu'ici, inédite dans son corpus.

Ce chapitre s'appliquera donc à réfléchir à la manière dont ces deux pôles d'expérimentation se répondent. D'un côté une expérimentation purement plastique que l'on approfondira en rapprochant d'autres techniques à celle du monotype. Cette comparaison permettant alors d'établir les avantages et limites offerts par cette technique et, par conséquent, d'appréhender les raisons de son utilisation dans son corpus. De l'autre, une expérimentation plus axée sur le développement personnel et la symbolique. Les monotypes et leur cognate nous offrent à voir des états antagonistes décrits, par certains auteurs, comme représentant la nuit et le jour, le privé et le public, etc. Il sera donc intéressant de réfléchir à ces potentiels sémantiques et à la manière dont cela peut nous aider à définir la fonction de la technique du monotype dans l'œuvre de Edgar Degas.

b. La contre-épreuve

Degas décrivait ses monotypes entre les techniques du dessin et de l'estampe, définissant ses monotypes comme étant des *dessins fait avec l'encre grasse et imprimée*. Ce

²⁵⁵ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949, V.I.

²⁵⁶ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949, V.I, p. 117.

dernier rejetait l'appellation « monotype » et lui préférait la précédente qui, en plus d'exposer les matériaux utilisés, revendique l'hybridité de cette technique. Nous avons déjà approfondi l'analogie entre le dessin et la technique principalement dans son aspect préparatoire. Ce dernier sous-entend une constitution de l'œuvre par étape intermédiaire. Comme le souligne Jonas Beyer dans son ouvrage *Entre dessin et estampe : Edgar Degas et la redécouverte du monotype au XIX^e siècle*²⁵⁷, « c'est [...] pour vérifier ces étapes intermédiaires qu'était conçue la contre-épreuve : dans la mesure où on prenait une empreinte non pas de la plaque, mais de l'estampe elle-même, l'image reportée sur la seconde feuille de papier apparaissait dans le même sens que sur la plaque. Cette contre-épreuve permettait de vérifier aisément l'effet des changements que l'on souhaitait apporter sur la plaque avant de la retravailler »²⁵⁸. Le caractère intermédiaire de la contre-épreuve justifie, à priori, une comparaison avec la technique monotypique de Degas. D'autant plus que, tout comme « la deuxième épreuve obtenue à partir d'une plaque monotypique »²⁵⁹, « la contre-épreuve est nécessairement plus pâle qu'une épreuve directement tirée de la plaque [puisque] l'encre d'imprimerie transférée de la plaque sur la feuille est partiellement absorbée par le papier »²⁶⁰. Rouart soulève néanmoins la différence suivante : « [la planche de métal utilisée dans le processus monotypique] n'est pas absorbante [et, par conséquent,] abandonne sur l'épreuve presque toute l'encre ou toute la couleur dont elle est chargée, tandis que la contre-épreuve ne reçoit au tirage que l'excès de matière porté par l'original »²⁶¹.

Contrairement à la technique du monotype, celle de la contre-épreuve fut documentée et transmise d'une période à l'autre²⁶². Pour Edgar Degas, comme pour ses contemporains, ce processus n'est donc pas une nouveauté, mais ce n'est pas pour autant qu'elle n'offre pas un terrain d'expérimentation artistique attrayant. On remarque, par exemple, que certains monotypes rehaussés de pastel de l'artiste sont en fait des contre-épreuves. L'utilisation de la contre-épreuve avec des tirages monotypiques démontre que l'artiste expérimente de nouvelles combinaisons qui ici, allient sa récente trouvaille à une solution traditionnelle d'imprimeur. Cette utilisation de la contre-épreuve doit toutefois être distanciée de son utilisation traditionnelle. En effet, la contre-épreuve était un outil de perfectionnement qui permettait aux artistes d'identifier quelles parties de leurs plaques

²⁵⁷ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017.

²⁵⁸ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 20.

²⁵⁹ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 22.

²⁶⁰ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 22.

²⁶¹ Rouart, E. Degas, *Monotype*, 1948, p. 5.

²⁶² Se référer à l'ouvrage de Jonas Beyer qui en offre une synthèse en relation avec l'art du XIX^e siècle. Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 20-21.

d'impression il fallait modifier. Cet emploi ne pourrait pas être reproduit avec un état monotypique dans la mesure où la plaque n'est pas gravée et ne permet que deux, voir trois tirages : une édition du motif nous paraît donc peu probable²⁶³.

Le catalogue de Eugenia Janis présente plusieurs cas où l'artiste a utilisé la contre-épreuve plutôt que la monotypie pour le deuxième tirage. Nous trouvons par exemple *Repos sur le lit* (fig. 66) et *Indiscrétion* et leurs contre-épreuves (fig. 67). *Ludovic Halévy rencontre Mme Cardinal en coulisse* (1880-1883) (fig. 68) est cataloguée comme un monotype qui serait une *variante* d'une paire de monotypes du même nom (fig. 69). Pourtant il réunit toutes les spécificités d'une contre-épreuve plutôt que d'un cognate : l'image est renversée et le dessin est le même à quelques détails près. L'appellation de *variante* n'est pas explicitée par la chercheuse. Après analyse du catalogue, nous supposons qu'elle définissait une *variante* comme un tirage monotypique qui représentait une scène très similaire à un autre sans pour autant avoir été tiré d'après le même dessin. Cette conclusion est possible principalement grâce au monotype *Le fameux bon diner de vendredi* (fig. 70a) et un deuxième du même nom (fig. 70 b), considéré par Janis comme une *variante*. Ces deux monotypes révèlent en effet une scène très ressemblante. Toutefois, d'importantes différences telles que le changement de place de la lampe ou la modification des personnages laissent penser que l'artiste a recommencé sa composition. Pour revenir à la caractérisation de *Ludovic Halévy rencontre Mme Cardinal en coulisse*, nous observons une différence de dimensions entre les monotypes (27,3 cm x 10,7 cm) et la *variante* (15,9 cm x 21 cm). Si la technique de la contre-épreuve avait été utilisée, les œuvres présenteraient les mêmes dimensions. Nous identifions donc bien ce monotype comme une *variante*²⁶⁴.

Notre raisonnement démontre que Degas, en plus d'annexer, dans la pratique, la technique de la contre-épreuve à celle du monotype, joue avec leurs propriétés visuelles et heuristiques en créant un monotype qui reproduit le renversement d'image propre à la contre-épreuve. L'aspect expérimental du processus de création de Edgar Degas est ici souligné par la fécondation opérée entre plusieurs techniques d'imprimerie. Alors qu'il est impossible de distinguer les monotypes que l'artiste aurait volontairement laissés en noir et blanc de ceux qu'ils n'auraient pas pu rehausser. Pour diverses raisons, la recherche plastique illustrée par la *variante* du *Ludovic Halévy rencontre Mme Cardinal en coulisse*, semble indiquer une fonction différente de celle d'un dessin préparatoire. La fonction esquissée se définirait alors

²⁶³ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. XVII.

²⁶⁴ Tel que nous l'avons défini, par déduction.

comme purement expérimentale. Dans son article sur les monotypes, Eugenia Janis observe qu'entre « 1874 et 1875 Degas prit la décision de diviser son processus de création d'une œuvre d'art en plusieurs étapes, chacune impliquant une cohérence du médium et une approche complètement différente »²⁶⁵. Au travers de cette assertion, la chercheuse refuse le statut d'œuvre d'art aux étapes intermédiaires, insinuant que c'est uniquement la finalité de toutes ces étapes qui obtient le statut d'œuvre à part entière. En affranchissant les états de leur caractérisation de dessin préparatoire, tout en leur reconnaissant une fonction exploratoire, il paraît alors légitime de les considérer comme des œuvres en soi.

c. La gravure

Nous mentionnions l'hybridité de la technique du monotype mise en avant par le titre de l'ouvrage de Jonas Beyer²⁶⁶. Il est temps à présent, de nous intéresser à la relation indéniable et néanmoins dissociable du monotype et de la gravure. L'aspect de peintre-graveur de Degas est remarquablement traité par l'ouvrage *The Painter as Printmaker* de Reed et Shapiro²⁶⁷. Celui-ci nous rappelle, à juste titre, l'inscription de Degas et de son travail de l'estampe dans une période qui assiste à une prolifération des techniques de reproduction. Malgré l'engouement généralisé de ses contemporains pour ces techniques, l'historien de l'art Roger Passeron considère que « Degas tient une place capitale dans l'histoire de la gravure pour deux raisons essentielles. D'abord pour les recherches très poussées qu'il fit personnellement sur le plan des techniques de gravure, ensuite pour l'originalité et la composition des sujets traités. [Il ajoute que] Degas a utilisé les procédés les plus variés : eau-forte, pointe sèche, vernis mou, aquatinte, lavis, lithographie »²⁶⁸.

Rappelons que *Le maître de ballet* (fig. 2), considéré comme le premier monotype de Degas, fut co-signé par le graveur Ludovic-Napoléon Lepic. Ce dernier s'illustre également comme une figure innovante dans la pratique de la gravure du XIX^e siècle, notamment au travers de sa « redécouverte de l'eau-forte mobile »²⁶⁹. Cette technique reproduit la technique traditionnelle de l'eau-forte, à la différence qu'une fois la plaque

²⁶⁵ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 22, « Why in 1874-5 did Degas reach the decision to divide the making of a work of art into separate stages, each of which involved an entirely different consistency of medium as well as an entirely different approach », traduction personnelle.

²⁶⁶ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017.

²⁶⁷ Reed et Shapiro, *Edgar Degas : The Painter as Printmaker*, 1984.

²⁶⁸ Passeron, *La gravure impressionniste, origine et rayonnement*, 1974, p. 60.

²⁶⁹ Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013, p. 65.

gravée, l'artiste transforme le rendu du dessin en frottant avec un chiffon la plaque, avant le tirage. Ce procédé produit alors des états «unique[s] donc, par essence, non reproductible[s]»²⁷⁰ comme l'illustrent ses tirages du *Moulin de Cayeux* (1875-1876) (fig. 71). Selon Lepic, les gravures léchées, sèches, ne permettent pas à un artiste de «révéler ses sentiments profonds»²⁷¹. Son opinion, ainsi exprimée, traduit d'une volonté de produire des œuvres exposant ce caractère imparfait, inachevé, propice à l'expression des sentiments. Le vicomte soulève donc un double questionnement similaire à celui que nous exposions relativement aux monotypes de Degas : à la fois sur l'introspection personnelle que permet la gravure, et sur l'aspect inachevé expliqué par la liberté de la matière.

d. Liberté de la matière

Selon Jonas Beyer «Lepic utilisait l'encre laissée sur la matrice non seulement pour obtenir des gradations tonales, mais aussi pour exécuter des motifs figurés, raison pour laquelle on peut situer l'eau-forte mobile exactement entre l'eau-forte et le monotype»²⁷². Nous ajouterons que cette configuration est également attestée par la dimension hasardeuse de ces procédés. En effet, de l'eau-forte au monotype, le potentiel de surprise contenu dans le résultat du tirage s'intensifie graduellement. Pour ce qui est de l'eau-forte, sans surprise, le résultat sera à l'image du dessin préalablement gravé dans la plaque²⁷³. Avec l'eau-forte mobile, la dimension hasardeuse de la technique est accentuée par un ajout de matière sur la plaque à l'aide d'un chiffon. Celle-ci ne sera donc pas circonscrite aux ridicules de la gravure. Finalement, la technique du monotype se délivre de toute forme de gravure ou d'abrasion de la plaque, accordant une grande liberté à la matière et donc une place prépondérante au hasard.

Dans *L'anatomie de la couleur*, Florian Rodari souligne l'intellectualisation inhérente à l'art de la gravure, «car si multiplier est son but, il lui faut auparavant trouver les moyens solides et durables d'assurer cette répétition du même. Avant de devenir mécanique, le vecteur de l'image aura été soumis à une longue étude de l'œil et de la main. Donc de l'esprit. Spéculation et expériences accompagnant sans cesse la quête du graveur qui n'obtiendra son efficacité qu'à la suite d'innombrables essais, échecs, reprises, retours à des

²⁷⁰ Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013, p. 65.

²⁷¹ Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013, p. 64.

²⁷² Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 24.

²⁷³ Malgré qu'il soit possible pour l'artiste de jouer avec les tons de l'encre.

solutions abandonnées»²⁷⁴. Cette recherche de la perfection est un aspect revendiqué par la majorité de l'œuvre de l'artiste. Son corpus prémonotypique et post-monotypique témoigne d'une mécanique créative qui semble laisser très peu de place au hasard. Comme l'illustre, par exemple, un album qu'il consacra, entre 1882 et 1885, uniquement à l'étude des positions de pieds de danseuses (fig. 72), « aucun art n'est aussi peu spontané que [celui d'Edgar Degas] »²⁷⁵. Il est donc important de comprendre dans quel cadre il traita la monotypie : une technique qui laisse la mobilité de la matière prendre le pas sur la dictature de l'esprit.

Degas distinguait les estampes imprimées par le corps professionnel des estampes originales, c'est-à-dire faites par des artistes. Dans une lettre écrite à Pissaro autour de 1870, Degas observe « qu'il est très difficile de créer une teinte unie, si l'on en croit Maître Bracquemond. Mais puisque l'on cherche à faire une estampe originale, ce n'est peut-être pas si dure »²⁷⁶. Ces dires semblent faire écho à la pensée du Vicomte Lepic qui estime que « les vrais artistes, pour qui la gravure n'est pas un métier, ne sont pas restreints par un processus défini [...]. Le manque de finition et de définition [sont les marqueurs] d'une vraie gravure ; d'un travail d'artiste »²⁷⁷. Par ailleurs, l'expression spontanée du médium et de l'artiste ne répond pas aux codes de l'estampe dans la mesure où elle ne permet pas de reproductions exactes et tend par conséquent à l'unicité. Comme le soulève la chercheuse Nicole Minder : « ce n'est donc pas en imprimeur que Degas aborde les plaques, car pour lui la différenciation des impressions compte plus que la régularité du tirage »²⁷⁸. Malgré notre approbation quant à son interprétation, nous remplacerions « imprimeur » par « graveur »²⁷⁹. En effet, la reproductibilité nous semble être une préoccupation davantage liée à l'activité du graveur qu'à celle de l'imprimeur. Degas et Lepic en sont de parfaits exemples : malgré l'inscription du monotype et de l'eau-forte mobile dans les pratiques de l'estampe, la reproductibilité n'en est pas une finalité. À contrario, le fait de graver une planche exprime l'aspiration de la reproduction. Ce raisonnement démontre que Degas distinguait, à juste titre,

²⁷⁴ Rodari, *Anatomie de la couleur*, 1996, p. 11.

²⁷⁵ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949, V.I, p. 117.

²⁷⁶ Reed et Shapiro, *Edgar Degas : The painter as printmaker*, 1984, p. XXII, « Degas observed that to create an even tone “ is very difficul, if one is to believe Maître Bracquemond. But since we only want ot make original artistic prints, it's perhaps easy enough” . », traduction personnelle.

²⁷⁷ Reed et Shapiro, *Edgar Degas : The painter as printmaker*, 1984, p. XXII, « ²⁷⁷ true artists, for whom etching is no a métier but an art, are not bound by narrow processes [...] lack of finish and of definition » [are the hallmarks of] « true etching, the work of an artist », traduction personnelle.

²⁷⁸ Minder, *La gravure impressionniste de l'école de Barbizon aux nabis*, 2001, p. 18.

²⁷⁹ « ce n'est donc pas en [graveur] que Degas aborde les plaques, car pour lui la différenciation des impressions compte plus que la régularité du tirage ».

la gravure du monotype. Sa prétendue invention du monotype nous informe qu'à ce moment de sa carrière, la gravure qui s'adaptait parfaitement à sa pratique de dessinateur ne lui suffisait plus²⁸⁰. Dans ce qui semble être une recherche à la fois plastique et personnelle, le monotype apparaît comme l'unique technique au travers de laquelle Degas valorise la spontanéité ; que ce soit la sienne ou celle du médium.

e. Un objet d'introspection

Selon Baudelaire, la possibilité offerte par l'eau-forte d'écrire directement sur la plaque rendait « impossible [pour] l'artiste de ne pas inscrire sur la planche son individualité la plus intime », le procédé d'impression lui-même se vit attribuer un rôle essentiel dans l'exécution de l'œuvre. La plaque ne servait plus uniquement à transmettre un contenu élaboré d'abord dans un autre médium, mais devenait un support expressif sans intermédiaire, dont les effets pouvaient être modulés entre autres par le ton d'encre²⁸¹. Similairement, Charles Blanc met l'accent sur le caractère intime transmis par l'eau-forte et « conçoit [...] pourquoi ces sortes d'estampes sont si avidement recherchées par les artistes et par les vrais amateurs : c'est justement parce qu'elles ont un caractère intime et une apparence d'improvisation. L'eau-forte, telle que nous l'entendons, est un pur dessin, c'est-à-dire l'œuvre d'un maître qui écrit lui-même sa pensée et à mesure qu'il l'invente, et qui nous la transmet sans l'intermédiaire d'un traducteur »²⁸². Les deux contemporains de Degas s'accordent donc sur le fait que l'absence d'intermédiaire procure un accès à la sphère privée de l'artiste.

Le monotype ne requiert pas non plus d'étape intermédiaire. Par ailleurs, comme nous l'avons développé, le rapport avec cette intimité est d'autant plus prononcé avec la technique du monotype dans la mesure où celle-ci permet une spontanéité à la fois du médium et de l'artiste. Il est d'ailleurs intéressant de mettre en évidence que le corpus monotypique est le seul corpus de l'œuvre de Degas pour lequel nous n'ayons pas retrouvé de dessin préparatoire²⁸³. Cette information semble indiquer que le travail de la composition se faisait directement sur la planche sans études préalables, ce qui bien évidemment appuie le caractère spontané du médium.

La citation suivante nous aide à comprendre davantage, l'incidence que sa méthode

²⁸⁰ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 22.

²⁸¹ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 29.

²⁸² Blanc, « De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacque », 1861, p. 194.

²⁸³ Hauptman, *Degas, a Strange New Beauty*, 2016, p. 15.

de travail a sur le rôle de sa pratique monotypique dans son œuvre.

« 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 dans 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 »²⁸⁴.

Degas confie, en effet, qu'il travaille principalement à l'aide de sa mémoire et de son imagination. Certains sujets tels que l'environnement de l'opéra et des bordels auraient effectivement été difficiles à reconstituer dans son atelier. À contrario, il n'aurait pas pu transporter son matériel d'imprimerie hors de celui-ci. On sait également que Degas préférait travailler dans son atelier²⁸⁵, contrairement à l'image souvent associée aux impressionnistes. Pour ce qui est de la série des *Femmes à leur toilette*, il est possible qu'il ait fait appel à des modèles, mais, il le dit lui-même, il privilégiait le travail d'après mémoire au travail d'après nature. On imagine donc un peintre qui flâne, observe et s'imprègne des scènes de la vie quotidienne. Si parfois il fait quelques croquis, c'est uniquement dans le cadre de son atelier qu'il les étudie et les travaille jusqu'à satisfaction.

f. L'empreinte de la mémoire

En 1933 sont publiés les souvenirs de Georges Jeannot relatifs au séjour que Degas passa chez lui. Jeannot témoigne de la « mémoire étonnante »²⁸⁶ de son ami et explique la façon dont ce dernier s'imprégnait pendant plusieurs jours de l'environnement pour ensuite, à l'atelier, « dessiner les paysages comme si les avaient encore sous les yeux »²⁸⁷. Ici, Jeannot fait un compte-rendu de la manière dont certains monotypes, exposés en 1892 à la galerie Durand-Ruel furent créés. Comme précédemment mentionnés, ni croquis, ni dessin préparatoire, ni étude relatifs à l'œuvre monotypique n'ont été retrouvés à ce jour. Recoupant alors ce témoignage et les différents éléments précédemment discutés, le monotype semble s'illustrer comme étant une retranscription directe de la mémoire de l'artiste.

²⁸⁴ Passeron, *La gravure impressionniste, origine et rayonnement*, 1974, p. 66-68.

²⁸⁵ Lasnier, « Edgar Degas », 2017, [en ligne].

²⁸⁶ Wilhelm, « Les critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892 », 2002-2003, p. 26.

²⁸⁷ Wilhelm, « Les critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892 », 2002-2003, p. 26.

Cette hypothèse éclaire d'une toute nouvelle lumière la fonction du monotype chez Degas. Plus qu'un accès à sa sphère privée, le monotype serait une empreinte de la mémoire de l'artiste : une matérialisation de l'intangible. Cette dimension profondément personnelle pourrait expliquer la raison pour laquelle le corpus de monotype fût très peu exposé. En effet, excepté la série de paysages exposée en 1892 chez Durand-Ruel, les monotypes de Degas restèrent principalement cachés du public, dans son atelier²⁸⁸. Toutefois, certains de ses tirages furent offerts à ses amis proches tels que les Rouart ou les Halévy²⁸⁹. Pour un artiste, offrir ses œuvres n'est pas quelque chose de rare. Au contraire, c'est un geste courant qui traduit d'une volonté précise de celui-ci. Les artistes ont offert de tout temps et jusqu'à nos jours leurs œuvres à des fins promotionnelles. Le geste de Degas est tout autre. En effet, la nature de la relation qu'il entretient avec les personnes auxquels il a offert des monotypes, suggère une fois encore le caractère privé de sa production. Mais si la relation entre la mémoire et le monotype est telle que nous la décrivons alors comment expliquer l'exposition des paysages monotypiques ? On sait pourtant qu'ils étaient produits d'après mémoire. Pourquoi un tel refus d'exposer ses monotypes faits à l'encre et ensuite faire une exposition consacrée uniquement aux paysages monotypiques faits à l'huile ? Ce revirement est-il expliqué par le changement de médium, de sujet ou l'artiste a-t-il simplement changé son rapport aux monotypes ?

Malheureusement, les documents ne nous permettent pas de répondre à ces nombreuses questions pourtant cruciales à la compréhension du rôle du monotype dans l'œuvre de Degas. Tenter de résoudre ces questionnements à ce stade de l'analyse, nous forcerait à tirer des conclusions à partir d'études faites sur sa personnalité et en particulier sur son rapport aux sujets qu'ils traitaient. Nous serions par exemple tentés d'avancer que la superposition symbolique d'une technique intime, soit le monotype, à des sujets intimes, soit les représentations de figures féminines, ne permette pas à l'artiste d'exposer ces œuvres au public. À contrario, le traitement des paysages ne lui aurait pas inspiré ce malaise. Il serait donc nécessaire de comprendre en quoi les sujets traités dans sa première partie monotypique — principalement des femmes — sont plus intimes que les paysages. Pour approfondir cette hypothèse, il faudrait revenir à deux méthodologies précédemment identifiées comme étant problématiques. Premièrement celle qui consiste à donner trop de crédit à la personnalité de l'artiste qui résulte bien souvent d'une construction historiographique et deuxièmement, un problème qui découle du premier, le rapport de Degas aux femmes : un sujet déjà bien trop

²⁸⁸ Adhémar, 1973, p. XIX.

²⁸⁹ Adhémar, 1973, p. XIX.

traité, qui plus est pas toujours à bon escient. Par conséquent, nous faisons le choix de laisser ces questions en suspens.

On peut, en revanche, observer une différence majeure entre les paysages monotypiques et le reste de son corpus résidant dans leur temporalité. Les paysages reflètent un temps à la fois unique et infini : ils n'indiquent aucun ancrage temporel. Les scènes représentées dans *les Saules* (1880) (fig. 73), *La Route* (1878-1880) (fig. 74) et *Le chemin montant* (1878-1880) (fig. 75) pourraient se passer simultanément ou être séparées par des décennies. Aucune figure ni structure architecturale ne nous informe sur une quelconque période de la journée, de l'année ou même de l'humanité. *Lever de la lune* (1880) (fig. 76) représente ce qui paraît être une lune. Cette interprétation se voit cependant induite par le titre de l'œuvre qui n'a certainement pas été attribué par l'artiste. En effet, la majorité des états monotypiques de Degas n'a pas été nommée par celui-ci. Le traitement du monotype à la *mode à fond sombre* permet une double lecture. Le rond de lumière peut tout aussi bien être le soleil que la lune, brouillant, une fois encore, les indicateurs temporels. Cette impression de paysage éternel se voit renforcée par l'utilisation de la peinture à l'huile. L'artiste utilise majoritairement des nuances de vert, d'ocres et de brun pour sa production de monotypes entre 1890 et 1893. Ces couleurs expriment la naturalité des scènes représentées ; des scènes, éternelles, comme la nature (fig. 77).

À l'inverse, ses autres monotypes mettant en scènes des figures humaines semblent capturer un instant précis. Les indices temporels représentant la nuit, le jour ou une saison de l'année sont généralement absents, dans la mesure où ce sont principalement des scènes d'intérieur. Toutefois, la temporalité est bien présente au travers des mouvements des personnages qui paraissent inachevés, comme figés dans le temps. *La scène de ballet* (1879) (fig. 78) saisit les mouvements d'une troupe de danseuses en représentation. Deux d'entre elles, bras en couronne semblent effectuer des pas de bourrés pendant qu'une autre danseuse, sur la gauche, pose une jambe à terre. Paradoxalement, c'est le potentiel du mouvement et de sa temporalité qui transparait au travers de chacune de ces figures illustrant l'effet d'instantanéité. De la même manière, les mouvements des *repasseuses* (1877-1879) (fig. 79) ainsi que ceux de la figure féminine dans *Le coucher* (1883) (fig. 80), illustrent la capture d'un instant t, précisément car les mouvements ont l'air inachevés, toujours en mouvement.

Ce travail du mouvement et de l'instantanéité est un thème récurrent dans l'œuvre de Degas et n'est donc pas propre à sa technique monotypique. On constate cependant que l'émergence de ce thème dans son œuvre semble concorder avec le début de sa production monotypique. Ceci se voit notamment expliqué par notre développement qui identifie le

monotype comme la technique adéquate pour l'« homme d'atelier, à la recherche d'un effet d'instantanéité reconstruit de mémoire »²⁹⁰ qu'était Edgar Degas.

Ces mêmes années voient également apparaître les premières photographies instantanées. C'est en 1860 que l'on situe les premières images photographiques réellement capables de saisir un mouvement instantanément. Il faudra ensuite attendre une décennie pour que la technique se précise et puisse révéler des décompositions de mouvements parfois invisibles à l'œil nu²⁹¹. Si l'artiste ne commence à pratiquer la photographie qu'autour de 1895²⁹², la capacité du monotype à capturer instantanément un sujet et une matière en mouvement dénote d'une analogie certaine avec cette dernière. Nous allons donc réfléchir à la pertinence d'identifier les paradigmes de la photographie comme un sujet d'expérimentation au sein de la pratique monotypique de Degas.

g. La photographie

Françoise Heilbrun distingue deux périodes relatives au rapport de Degas avec la photographie : « celle à laquelle il commence à s'y intéresser activement [...], c'est-à-dire à en faire par personne interposée à partir de 1885, puis à [la] pratiquer lui-même [à son avis] à partir de 1895 »²⁹³. Il est étonnant de constater que bien que la photographie chez Degas soit un thème déjà passablement traité depuis les années 1920, la conservatrice ne tienne pas compte de l'intérêt de Degas précédant sa participation à la production photographique. Antoine Terrasse, dans *Degas et la photographie*, suggère d'ailleurs que Degas avait déjà probablement pris des clichés avant 1880²⁹⁴. Nous rajouterons donc un troisième temps antérieurs aux deux précédemment identifiés : un temps qui circonscrit les expérimentations faites sur les paradigmes de la photographie au travers d'autres techniques telles que le monotype, qui nous intéresse dans cette étude.

Michel Poivret estime que lorsque Degas commence à photographier, il « n'est pas dans une recherche de nouveauté ou même d'expérimentation de procédés liés aux effets photographiques [mais plutôt] d'un usage classique d'étude de posture »²⁹⁵. Sans être si catégorique, il apparaît effectivement que l'artiste avait déjà poursuivi ses recherches sur la

²⁹⁰ Lasnier, « Edgar Degas », 2017, [en ligne]

²⁹¹ Scharf, *Art & Photography*, 1969, 139.

²⁹² Poivret, *Peintres Photographes de Degas à Hockney*, 2017, p. 44.

²⁹³ École du Louvre, *Degas inédit*, 1988, p. 169.

²⁹⁴ Terrasse, *Degas et la photographie*, 1983, p. 23.

²⁹⁵ Poivret, *Peintres Photographes de Degas à Hockney*, 2017, p. 44-45.

photographie sans en faire concrètement. Une lettre de Degas, écrite à Pissaro en 1880, dénote de sa connaissance des procédés photographiques et de leur application à d'autres techniques. En effet, il assimile une étape de la gravure au vernis mou «à la façon des photographes, lorsqu'ils versent le collodion sur leur glace»²⁹⁶. Degas fait également dialoguer le processus photographique avec la peinture. Il peint à l'huile *les repasseuses* (fig. 81) en 1876 et retranscrit la peinture en négatif (fig. 82) autour de 1885, selon Malcolm Daniel²⁹⁷. Ce dernier démontre également que dans la mesure où la peinture fut retravaillée au milieu des années 80, ce négatif nous donne à voir une étape antérieure à l'œuvre (fig. 83). *La repasseuse à contre-jour* (fig. 84), peinte entre 1874 et 1878, possède également un tirage en négatif (fig. 85). Ces deux reproductions, aujourd'hui malheureusement perdues, sont des négatifs inversés²⁹⁸. Dans la photographie, l'inversion de l'image est généralement corrigée par un prisme. Le fait que cette inversion soit préservée par Degas fait écho à l'inversion induite par les techniques de l'imprimerie et par extension à celle du monotype.

Au XIX^e siècle, la photographie est considérée comme une empreinte du monde tangible²⁹⁹, une empreinte rendue possible sous l'action de la lumière. Un parallèle peut alors être établi avec l'empreinte monotypique. De plus, les négatifs présentent une esthétique qui n'est pas sans rappeler le travail, également en négatif, des monotypes à la *mode à fond sombre*. Pour ce qui est de l'empreinte monotypique, c'est la main de l'artiste qui recrée la dualité ombre/lumière. Cette dernière produira une empreinte réalisée par ces deux pôles et révélera «une réactualisation de l'instantané»³⁰⁰ comme une photo, mais prise de son imaginaire qu'il transpose. Degas écrit en 1872 «l'instantané, c'est la photographie et rien de plus»³⁰¹. Cette assertion semble indiquer qu'à cette date, il limite l'instantanéité à la photographie. Comme nous l'avons démontré, le monotype est une technique qui transcrit la notion d'instantanéité. Cette observation permet deux réflexions qui se répondent. La première identifie l'utilisation de la technique du monotype comme une nouvelle façon de traiter de l'instantanéité. Par conséquent, à travers cette pratique l'artiste revient symboliquement sur son affirmation. Néanmoins, et c'est la deuxième réflexion, le monotype se présente au travers des caractéristiques précédemment énoncées comme une reconfiguration des principes photographiques. L'artiste illustre donc que si l'instantanéité ne

²⁹⁶ Terrasse, *Degas et la photographie*, 1983, p. 23.

²⁹⁷ Daniel et Reff, *Edgar Degas photographe*, 1999, p. 40.

²⁹⁸ Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017, p. 66.

²⁹⁹ Beyer, 2017, p. 64.

³⁰⁰ Adhémar, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, 1973, p. XXIV.

³⁰¹ Guerin, *Lettres de Degas*, 1931, p. 6, Lettres à Lorentz Frölich, New Orléans 27 Novembre 1872.

se cantonne pas à la pratique photographique, son traitement dans un autre médium nécessite la réappropriation des paradigmes de la photographie.

L'effet d'instantanéité est également transmis par le cadrage particulier des représentations de Degas. D'après Aaron Scharf, il fut le premier artiste à tirer parti de l'aspect accidentel de certaines compositions photographique³⁰². *Dans la loge* (1877) (fig. 86), il reproduit les codes de cadrage alors reflétés uniquement au travers de la photographie. Le point central de ce monotype s'illustre manifestement comme étant la figure féminine. La composition classique aurait voulu que chaque élément de la composition serve à la mise en valeur du sujet. Toutefois, une masse noire au coin inférieur droit de l'œuvre empêche une vision d'ensemble de la figure. Par ailleurs, trois personnages sont représentés dans cette composition. Alors qu'il aurait été d'usage de les traiter dans leur entier, le cadrage de l'œuvre coupe les deux figures masculines horizontalement et verticalement. Ce cadrage inhabituel dans les arts plastiques identifie un glissement ou un fusionnement des paradigmes de ces derniers à ceux de la photographie. L'obstruction opérée par le bras du premier plan ainsi qu'un léger effet de contre-plongée influent également sur le spectateur, qui se voit attribuer la place du supposé photographe. En effet, ces stratagèmes l'intègrent illusoirement à la composition et l'identifient comme l'observateur, le « preneur » de l'instant. Ce glissement de paradigmes d'une technique à l'autre s'observe dans nombre de monotypes de Degas. Par exemple, *Les trois prostituées* (1879) (fig. 87) et la femme de droite des *Deux jeunes filles* (fig. 9) ont le corps coupé par le cadre de la même manière. *La conversation* (1879) (fig. 88) nous présente un entretien entre une prostituée et son client. De nouveau, le corps de la jeune femme est coupé en son milieu. De plus, celui-ci aveugle le spectateur dans la mesure où il cache la majeure partie de la scène.

h. Digression sur la symbolique

L'intégration du spectateur présente ces scènes comme des fenêtres ouvertes sur le quotidien des contemporains de l'artiste. Comme l'expose *La conversation*, certaines scènes appartiennent au domaine de l'intime : un sentiment d'intrusion peut en découler. Il est intéressant de remarquer le paradoxe que contient le corpus de monotypes de Degas. Ces monotypes présentent à la fois un aspect foncièrement public, des femmes en représentation, et un aspect foncièrement privé, leur intimité. Dans la série des femmes à leur toilette par

³⁰² Scharf, *Art and Photography*, 1969, p. 143.

exemple, la figure féminine est représentée dans son plus simple appareil, mise à nu, elle ne semble pas prête à être regardée. Celle des danseuses, au contraire, présente des femmes préparées et conscientes de leur exposition aux regards extérieurs. Sutherland considère que le rehaussement au pastel des monotypes fût inspiré par l'image qu'on lui attachait depuis le XVIII^e siècle : celle de la poudre des ailes du papillon, ou du maquillage³⁰³. Toujours selon le chercheur, l'application de cette métaphore aux monotypes de Degas manifesterait de la fragilité de la beauté³⁰⁴. L'application des pastels ne dénonce pourtant pas la beauté de la même manière, compte tenu du paradoxe précédemment identifié. En effet, alors que pour les danseuses et les scènes d'opéra, les pastels viennent rendre compte des projecteurs sociaux et réels qui les éclairent, le caractère intime, voir pornographique³⁰⁵ des prostituées et des femmes à leur toilette indiquent que l'application des couleurs ne peut pas signifier la même chose. Il a également été question de considérer les états antagonistes des monotypes comme signifiant respectivement la nuit versus le jour³⁰⁶, ou encore des atmosphères sordides versus engageantes³⁰⁷. Tant d'interprétations qui, malgré leurs potentiels sémantiques, ne trouvent pas d'ancrages théoriques et semblent par conséquent relever de la subjectivité des auteurs. Pour cette raison et au vue de la diversité des sujets traités, il paraît donc difficile de cantonner l'application de la couleur à une symbolique précise. En revanche, la dimension expérimentale est ici encore indéniable c'est donc sur celle-ci que nous continuons de nous concentrer.

i. D'après photographie

La première trace que nous avons de l'interaction de Edgar Degas avec la photographie se situe entre 1860 et 1861. Son carnet, datant de ces années-ci, expose le croquis de deux jeunes femmes avec l'inscription « Disderi photog » (fig. 89)³⁰⁸ indiquant qu'il s'inspirait d'une photographie du photographe français Eugène Disdéri (1854-1889). De plus, un dessin de son frère produit autour de 1860 serait « clairement copié d'après une photographie datant de 1857 »³⁰⁹. L'utilisation de photographies en tant que modèles se confirme au travers d'une lettre qu'il envoie au chanteur Élié Faure en 1876, dans laquelle il

³⁰³ Sutherland, 1989, p. 201.

³⁰⁴ Sutherland, 1989, p. 201.

³⁰⁵ Interprétation contemporaine à Degas.

³⁰⁶ Finsen, *Degas intime*, 1994.

³⁰⁷ Finsen, *Degas intime*, 1994.

³⁰⁸ Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.II., 1976, nbr. 18, p.31.

³⁰⁹ Scharf, *Art & Photography*, 1969, 144.

suggère qu'il va les utiliser pour une œuvre³¹⁰. Les photos demandées sont en réalité des clichés appartenant au chorégraphe Merrante (fig. 90)³¹¹. Outre le témoignage de certains de ses proches,³¹² des indices matériels indiquent que Degas travaillait d'après des photographies. Dans son livre *Art et Photography*, Aaron Scharf expose comment les photos de chevaux du photographe Eadweard Muybridge (1839-1904) ont influé sur la manière de Degas de représenter ces animaux³¹³. Les instantanées équestres de Muybridge sont publiées pour la première fois en 1878 (fig. 91). Avant cette date, comme le montre les croquis datant de 1860-61 (fig. 92-93), Degas représentait les chevaux d'une manière similaire à celle de Géricault dans *Course de chevaux à Epsom* (fig. 94). Cependant, les dessins équestres de Degas, postérieurs à la publication des images de Muybridge (fig. 95-95), révèlent une évolution de cette représentation. On remarque effectivement que les positions du cheval sont conformes aux images instantanées de Muybridge³¹⁴, ce qui traduit de l'influence de la photographie sur le corpus de Degas.

La démonstration de Scharf établit un nouveau rapport à la photographie pour Degas qui est celui du modèle. Il ne serait d'ailleurs pas impossible de suggérer que certains de ses monotypes aient été créés d'après photographie, ce qui expliquerait l'absence d'études préparatoires. Toutefois, en partant du postulat que Degas ne pratiqua pas la photo lui-même avant 1895, cela indiquerait qu'il travailla en proche collaboration avec un photographe. Il est déjà attesté qu'il prit le rôle de directeur artistique à partir de 1885³¹⁵, la production monotypique y est pourtant bien antérieure. Il serait également étrange que nous n'ayons aucune trace de ce travail collaboratif. De plus, cette hypothèse ne concorderait pas avec sa situation financière précaire à cette période. Il semble donc que cette hypothèse puisse être écartée sans pour autant déprécier le rôle de modèle qu'a tenu la photographie dans la période monotypique de Degas.

j. L'espace des possibles

Il reste encore un point à traiter relatif à l'aspect expérimental de la technique monotypique de Degas, qu'il nous est toutefois difficile de rattacher ou de mettre en parallèle

³¹⁰ Scharf, *Art & Photography*, 1969, p. 142.

³¹¹ Scharf, *Art & Photography*, 1969, p. 142.

³¹² Scharf, *Art & Photography*, 1969, p. 142.

³¹³ Scharf, *Art & Photography*, 1969, p. 158-160.

³¹⁴ Scharf, *Art & Photography*, 1969, p. 158-160.

³¹⁵ École du Louvre, *Degas inédit*, 1988, p. 169.

avec une technique en particulier. Lors de l'impression d'un monotype, la différence de taille entre le papier et la plaque laisse une marge blanche qui constitue un espace pour l'imagination créatrice de l'artiste. La composition peut être modifiée, étendue post impression. La marge est créée par le processus d'impression, mais n'a pas été exploitée dans ses autres techniques d'estampes, à notre connaissance. Cette caractéristique dévoile un potentiel créatif non négligeable face à l'intérêt accru de Degas pour l'expérimentation et se présente donc comme une réelle solution pour l'artiste qui avait déjà l'habitude de rajouter des bandes de papier aux pastels ou aux dessins dont il estimait la composition restreinte par l'espace³¹⁶. Par conséquent, les dimensions des pastels sur monotypes sont souvent supérieures à celles du premier tirage. *La Femme étendue sur son lit* (fig. 97) et son cognate *Femme nue couchée* (fig. 98) en sont de parfaits exemples. En effet, la plaque utilisée pour le premier tirage est de 20 centimètres sur 41,7 centimètres alors que la deuxième est de 32 sur 40,5 centimètres comme l'illustre la figure 99 ; ce qui suppose que l'artiste avait anticipé son envie d'agrandir l'œuvre. L'extension de la composition monotypique est perceptible grâce aux traits horizontaux qui témoignent de la délimitation de l'ancien monotype. Outre ces traces, la modification de l'œuvre est flagrante. Alors que le genou et le coude de *La Femme étendue sur son lit* étaient coupés similairement au cadre « photographique » précédemment décrit, l'artiste, grâce à ce procédé, a représenté le corps entièrement et rajouté des éléments de décors dans *Femme nue couchée*.

k. Conclusion

Le corpus monotypique s'illustre comme un terrain de jeux pour l'artiste. Comme nous le savons, Degas pense avoir découvert le monotype, ce qui implique que cette technique, contrairement aux autres, n'est pas chargée d'histoire et de traditions. L'absence de théories préétablies permit certainement une plus grande liberté créatrice à l'artiste. Les emprunts de l'artiste au dessin, à la contre-épreuve, à la gravure et à la photographie font des monotypes un corpus unique qui témoigne de son attrait pour la recherche et les expérimentations artistiques. Comme nous l'avons identifié, la pratique monotypique de Degas dénote d'un intérêt particulier pour les différences que dévoile chaque étape, et non pour la reproduction, comme pourrait le sous-entendre la pratique de l'estampe. Les états

³¹⁶ Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967, p. 27.

monotypiques s'affirment donc comme des œuvres singulières, chacune d'elles, des traces de problèmes rencontrés par l'artiste et auxquelles elles se destinaient à répondre.

Comme nous l'avions soupçonné, l'aspect foncièrement expérimental de cette technique révèle également une dimension plus personnelle de l'artiste. Si celui-ci ne se permet habituellement aucun « accident »³¹⁷, le monotype semble lui permettre de s'abandonner à une spontanéité créatrice. Si l'estampe était déjà considérée par Charles Blanc comme une technique à caractère intimiste³¹⁸, cette forme d'estampe l'incarne d'autant plus que c'est la seule technique dans laquelle Degas laissera la place au hasard, à l'image de l'encre qui évolue librement sur la plaque. Par ailleurs, son processus de travail laisse penser que ce corpus pourrait être considéré comme une empreinte sans intermédiaire tangible de sa mémoire. Un fait qui soulignerait indéniablement l'aspect intime de ces œuvres. Le corpus monotypique offre donc à la recherche, un corpus qui n'est pas empreint du carcan³¹⁹ à la fois historique et personnel que s'impose rigoureusement Degas dans son œuvre.

Conclusion

Ce mémoire se voulait définir, dans la mesure du possible, la fonction de la technique monotypique dans l'œuvre de Degas. Dès les premiers résultats, il apparut que celle-ci ne serait pas unique, distincte. En effet, cette technique s'illustre comme une pratique multi-usages ; employée à des fins socioculturelles, plastiques et personnelles. Néanmoins, le corpus représente un tournant symbolique majeur dans l'œuvre de l'artiste. La *mode à fond clair* s'apparente à la pratique de dessinateur prôné par l'Académie de Ingres et s'inscrit dans une pratique encore très proches des enseignements classiques. À l'inverse, la *mode à fond sombre* révèle sa composition en négatif grâce à un travail sur les tons clairs et obscurs et dénotent de son intérêt pour les nouvelles solutions plastiques ainsi que pour les recherches intermédiaires. Ces dissimilitudes témoignent de l'épanouissement artistique de Degas.

L'ancrage de la *mode à fond clair* dans la tradition « classique » s'illustre également au travers du fait qu'il n'en fit généralement qu'un tirage unique. Les premiers tirages présentant une forte saturation en encre noir, l'artiste les rehaussait rarement. Par conséquent, très peu de monotypes à la *mode à fond clair* furent rehaussés de pastels les cantonnant au statut de *dessins faits à l'encre grasse et imprimés*. Nous n'y retrouvons donc

³¹⁷ Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949, V.I, p. 117.

³¹⁸ Blanc, 1861, p. 194.

³¹⁹ Ou significativement moins

pas la même dimension expérimentale, avant-gardiste, décelée dans les monotypes à la *mode à fond sombre*. *L'attente* (fig. 100), un monotype fait à la *mode à fond clair*, et son cognate du même nom (fig. 101) soutiennent notre conclusion. En effet, cette paire de monotypes indique un procédé contraire à ceux précédemment observés. Le noir du deuxième état est généralement moins dense que celui de l'original. Cependant, on remarque ici que l'artiste a rajouté de l'encre entre les deux tirages. Alors qu'il fait un deuxième tirage d'un monotype à la *mode à fond clair*, ce qui est rare, comme nous l'avons mentionné, il recrée l'aspect visuel d'un monotype à la *mode à fond sombre*. L'esthétique de la *mode à fond sombre* qui, comme la révélé notre analyse, lui permet une recherche sur les ombres et les lumières, se voit alors fortement mis en relation avec ses expérimentations plastiques.

L'objet de recherche que représente la technique du monotype quant à l'instantanéité, les lumières, l'intermédialité ou encore les formats restent, de son vivant, inconnu du public. Seuls trois tirages originaux furent exposés du vivant de l'artiste sous le nom de *dessins faits à l'encre grasse et imprimés* et l'absence de mention de ces œuvres par les critiques contemporains suggère qu'elles passèrent inaperçues. Pour ce qui est des pastels sur monotypes, notre développement a montré que malgré l'exposition de certaines pièces, leur caractère monotypique était dissimulé au public sous l'appellation du pastel. Il est dur de savoir si l'artiste cacha volontairement ces informations au public ou si, forgé par son époque, ne considérant pas cette technique comme une technique en soi, il ne la mentionna pas. Quelle qu'en soit la réponse, l'artiste consigna soigneusement ces œuvres dans des boîtes leur attribuant une valeur d'archives, de modèles, et potentiellement sentimentale.

La dissimulation de cette technique et de ses résultats désigne ce corpus comme un accès privilégié au processus créatif de Edgar Degas. Définis également comme des compositions tonales, les tirages monotypiques à la *mode à fond sombre* illustrent d'une reconfiguration de la tradition du dessin préparatoire. Ce pas vers la modernité implique également une plus grande spontanéité des compositions, dans la mesure où celles-ci ne sont pas précisément définies par le dessin au préalable. Les états successifs permettent alors d'observer les choix artistiques de Degas libérés d'un carcan historique – du fait qu'il redécouvre la technique — technique — car il n'y a pas de dessin précis à respecter — matériel — au vu de l'absence de gravure qui permet la liberté de la matière — et intérieur — car l'expérimentation invite à l'introspection. La spontanéité maintenant reconnue comme intrinsèque à la pratique monotypique de Degas identifie ce corpus, encore méconnu, comme un corpus unique et indispensable à la compréhension de l'œuvre de Edgar Degas. De la même façon, sa pratique monotypique se fait l'incarnation d'une période transitoire pendant

laquelle Degas l'« élève »³²⁰ devient Degas l'« artiste ». En espérant que nos conclusions ouvrent de nouvelles perspectives de recherche sur un artiste dont on pensait peut-être avoir épuisé les sujets, mais qui, au travers du monotype, a indéniablement encore beaucoup à nous offrir.

³²⁰ sous-entendu fidèle aux enseignements qu'on lui a transmis.

Bibliographie

Sources

Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle*, 1889, [en ligne]

BERALDI, Henri, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, Tome 5, 1889. [en ligne]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215475j> (consulté le 12 février 2019)

Blanc, « De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacque », 1861

BLANC, Charles, « De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacque », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1861, p. 193-208.

Bratsch, *Le Peintre Graveur*, 1821, [en ligne]

BRATSCH Adam, *Le Peintre Graveur*, vol. 21, Vienna, 1821. [en ligne]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040709t> (consulté le 12 février 2019)

Charvet, *De l'étude de la composition*, 1882

CHARVET, E.L.G., *De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin*, Paris, Imprimerie A. Quentin, 1882.

Cousin, *L'art de dessiner*, 1788

COUSIN, Jean, *L'art de dessiner*, Paris, Jacques-François Cherieau, 1788.

De Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708.

DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Etienne, 1708.

De Piles, *Le dialogue sur les coloris*, 1673

DE PILES, Roger, *Le dialogue sur les coloris*, Paris, Nicolas langlois, 1673.

Du Fresnoy, *L'art de la peinture*, 1668, [en ligne]

DU FRESNOY, Charles Alphonse, *L'art de la peinture*, 1668. [en ligne]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111079h.image.f26.langFR> (consulté le 03 février 2019)

Huysmans, *Certains*, 1898

HUYSMANS, J.-K. *Certains*, Paris, P.-V, Stock, 1898.

Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, T.5, 1896, [en ligne].

INSTITUT DE FRANCE, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, T.5, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1896. [en ligne]

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/8935/?&offset=3#page=2&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q>
(consulté le 12 mars 2019)

Jollain, *L'art de Dessiner de Maistre Jean Cousin, 1704*

JOLLAIN, François, *L'art de Dessiner de Maistre Jean Cousin, reveu, corrigé et augmenté*, Paris, Jollain, 1704.

Libonis, *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts, 1897*

LIBONIS, L., *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts*, Paris, Henri Laurens, Éditeur, 1897.

Voiart, *Entretiens sur la théorie de la peinture, 1820.*

VOIART, J.P., *Entretiens sur la théorie de la peinture*, Paris, Alexis Emery, 1820.

Publications

Académie des Beaux-arts, 2008.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, *L'Académie des beaux*, Paris, Société française de promotion artistique, 2008.

Adhémar, *Chronologie Impressionniste, 1981*

ADHÉMAR, Hélène, *Chronologie Impressionniste*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981.

Adrien, « Rivalité entre artistes. Ép. 3 », 2018. [en ligne]

Adrien, Aude, « Rivalité entre artistes. Ép. 3 : Ingres et Delacroix, ou le combat entre ligne et couleur », *Beaux-Arts*, 2018. [en ligne]

<https://www.beauxarts.com/grand-format/rivalite-entre-artistes-ep-3-ingres-et-delacroix-ou-le-combat-entre-ligne-et-couleur/> (consulté le 20 mars 2019)

Arsène, « Degas, graveur et Lithographe », 1918, [en ligne]

ARSENE, Alexandre, « Degas, graveur et Lithographe » *Les Arts*, XV :171, 1918, P. 11-18. [en ligne]

<https://archive.org/details/lesartsrevuemens1918pariuoft/page/n75> (consulté le 16 décembre 2018).

Jans

ADHÉMAR, Jean, CACHIN, Françoise, *Edgar Degas, gravures et monotypes*, Paris, arts et métiers graphiques, 1973.

Adhemar, *La gravure originale au XIII^e siècle, 1963*

ADHEMAR, Jean, *La gravure originale au XIII^e siècle*, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1963.

Beaumont-Maillet, « Le Monotype, Essai d'approche historique et technique », 2003.
BEAUMONT-MAILLET, Laure, « Le Monotype, Essai d'approche historique et technique », *Nouvelles de l'estampe*, Vol. 191-192, 2002-2003, p. 7-12.

Berson, *The New Painting Impressionism 1874-1886*, 1996
BERSON, Ruth, *The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation*, V.II., San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.

Beyer, *Entre dessin et estampe*, 2017
BEYER, Jonas, *Entre dessin et estampe, Edgar Degas et la redécouverte du monotype au XIXème siècle*, Les presses du réel, Paris, 2017.

Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 2000, [1867].
BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, [1867].

Blanc, 2014
BLANC, Jan, Université de Genève, 12 octobre 2014.

Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, 1971
BOIME, Albert, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon Press, 1971.

Bouillon, « L'estampe impressionniste : chronique bibliographique », 1989
BOUILLON, Jean-Paul, « L'estampe impressionniste : chronique bibliographique », *Revue de l'Art*, 1989, n°86. pp. 66-81.

Broude, « Revisiting, Degas: a meditation on women, horses, and nature », 2016
BROUDE, Norma, « Revisiting, Degas: a meditation on women, horses, and nature », in, *Degas, A Strange New Beauty*, New York, MOMA, 2016.

Bullock et Jennings, « Painting and the Graphic Arts » 2000
BULLOCK, Marcus et JENNINGS, Michael W., « Painting and the Graphic Arts », *Walter Benjamin, Selected Writing, 1913-1925, Volume 1*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2000, p. 82.

Bullock et Jennings, « Painting, or Signs and Marks » 2000
BULLOCK, Marcus et JENNINGS, Michael W., « Painting, or Signs and Marks », *Walter Benjamin, Selected Writing, 1913-1925, Volume 1*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2000, p. 83-86.

Brugerolles, *Ingres et ses élèves*, 2017

BRUGEROLLES, Emmanuelle, *Ingres et ses élèves*, Paris, Beaux.Arts de Paris éditions, Carnets d'études 39, 2017.

Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas, 1918-1919

Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier dont la vente aux enchères publiques, après décès de l'artiste, aura lieu à Paris..., Tome 1-4, Paris, Galerie Georges Petit, 1918-1919.

Cée, *Art et cauchemar*, 2013, [en ligne],

CÉE, J, *Art et cauchemar*, Paris, Publibook, 2013. [en ligne]

https://books.google.ch/books/about/Art_et_cauchemar.html?id=MdL5HX8KfLQC&redir_esc=y

(consulté le 15 avril, 2019)

Champigneulle, *Degas, Dessins*, 1952

CHAMPIGNEULLE, Bernard, *Degas, Dessins*, Paris, Éditions des deux mondes, 1952.

Chedeville, « 1877 », 2016, [en ligne]

CHEDEVILLE, François, « 1877 », *société Cézanne*, 2016. [en ligne],

<http://www.societe-cezanne.fr/2016/07/18/1877/>, (consulté le 21 novembre 2018)

Claeys, *Ingres, un néoclassique français*, 2014

CLAEYS, Thérèse, *Ingres, un néoclassique français: À la recherche de l'idéal esthétique*, Paris, 50 Minutes, 2014.

Clarke, *The Impressionist Line from Degas to Toulouse-Lautrec*, 2013

CLARKE, Jay A., *The Impressionist Line from Degas to Toulouse-Lautrec, Drawings and Prints from the Clark*, New York, Sterling and Francine Clark, 2013.

Colorimétrie, « Synthèse additive et soustractive », 2015, [en ligne]

COLORIMÉTRIE, « Synthèse additive et soustractive », Colorimétrie, 2015. [en ligne]

https://www.colorimetrie.be/chapter/introduction_colorimetrie/synthese-additive-et-soustractive (consulté le 17 avril).

Cooper, *Degas Monotypes drawings, pastels, bronze*, 1958

COOPER, Douglas, *Degas Monotypes drawings, pastels, bronzes*, London, The Lefevre Gallery, 1958.

Daniel et Reff, *Edgar Degas photographe*, 1999

DANIEL, Malcom, PARRY, Eugenia, REFF, Theodore, *Edgar Degas photographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Debrie, *Le pastel du XVIII^e au XX^e siècle à travers les acquisitions du musée Antoine Lécuyer*, 1993

DEBRIE, Christine, *Le pastel du XVIII^e au XX^e siècle à travers les acquisitions du musée Antoine Lécuyer*, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer de Saint Quentin, 1993.

De Keyser, *Degas réalité et métaphore*, 1981

DE KEYSER, Eugénie, *Degas réalité et métaphore*, Louvain-La-Neuve, Publication d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université catholique de Louvain, 1981.

Delteil, *Catalogue*, 1918, [en ligne].

DELTEIL, Loys, *Catalogue des eaux-fortes, vernis-mous, aqua-tintes, lithographies et monotypes par Edgar Degas et provenant de son atelier... : 3^e vente*, Paris, Bernheim Jeune, 1918. [en ligne]

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130257w/f3.image> (consulté le 10 janvier 2019)

Delteil, *Le Peintre-graveur illustré, Ingres & Delacroix*, 1908

DELTEIL, Loys, *Le Peintre-graveur illustré, Ingres & Delacroix*, Paris, Auteur, 1908.

Delteil, *Le Peintre-graveur illustré XIX^e et XX^e siècles*, 1919

DELTEIL, Loys, *Le Peintre-graveur illustré XIX^e et XX^e siècles*, Tome neuvième, Paris, Auteur, 1919.

Dictionnaire de Français Larousse, [en ligne]

DICTIONNAIRE LAROUSSE, *Dictionnaire de Français Larousse*, éditions Larousse, [en ligne].

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> , (consulté le 22 mars, 2019)

Dombrowski, «History, Memory, and Instantaneity in Edgar Degas's Place de la Concorde », 2011.

DOMBROWSKI, André, «History, Memory, and Instantaneity in Edgar Degas's Place de la Concorde », *The Art Bulletin*, No. 93, Vol. ., 2011, p. 195-219,

Durand-Ruel, 2019

DURAND-RUEL, échange de mail du 26 février 2019 avec Paul-Louis Durand-Ruel de la galerie Durand-Ruel, 2019.

Esposito Hayter , « Brève histoire du monotype aux Etats-Unis », 2002-2003.

ESPOSITO HAYTER, Carla, « Brève histoire du monotype aux Etats-Unis », *Nouvelles de l'estampe*, Vol. 191-192, 2002-2003, p. 49-69.

Esposito Hayter, *Il monotipo*, 2007

ESPOSITO HAYTER, Carla, *Il monotipo, Storia di un'arte pittorica*, Skira, Milano, 2007.

Fabre, « Peindre la mémoire », 2007, [en ligne].

FABRE, Daniel, « Peindre la mémoire », *L'Homme*, 2007, p.175-176, [En ligne]

<http://journals.openedition.org/lhomme/29550> (consulté le 24 mai 2020)

Finsen, *Degas intime*, 1994

FINSEN, Hanne, *Degas intime*, Ordstrupgaard, København, 1994.

Fletcher, « The Search for His Technique Continues », 1989

FLETCHER, Shelley et Pia Desantis, « The Search for His Technique Continues », *The Burlington Magazine*, Vol. 131, No. 1033, 1989, p. 256-265.

Freeman Bauer, *On the Origins of the Oil Sketch*, 1987

FREEMAN BAUER, Linda, *On the Origins of the Oil Sketch : Form and Function in Cinquecento Preparatory Techniques*, Ann Arbor Mich, Xerox University Microfilms, 1987.

Fyfe et Ge, 2018, [en ligne]

FYFE Paul et GE Qian, "Image Analytics and the Nineteenth-Century Illustrated Newspaper," *Journal of Cultural Analytics*, 2018. [en ligne]

<http://culturalanalytics.org/2018/10/image-analytics-and-the-nineteenth-century-illustrated-newspaper/> (consulté le 15 décembre 2018)

Genet-Delacroix, *Art et état sous la III^e république*, 1992

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et état sous la III^e république, le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

Guerin, *Lettres de Degas*, 1931

GUERIN, Marcel, *Lettres de Degas*, éditions de Bernard Grasset, Paris, 1931

Guldi, « Critical Search », 2018, [en ligne]

GULDI Jo, "Critical Search: A Procedure for Guided Reading in Large-Scale Textual Corpora," *Journal of Cultural Analytics*, 2018. [en ligne]

<http://culturalanalytics.org/2018/12/critical-search-a-procedure-for-guided-reading-in-large-scale-textual-corpora/> (consulté le 9 janvier 2019)

Hauptman, *Degas, a Strange New Beauty*, 2016.

HAUPTMAN, Jodi, *Degas, a Strange New Beauty*, New York, The Museum of Modern Art, 2016.

Hind, *A History of Engraving & Etching*, 1963.

HIND, Arthur M., *A History of Engraving & Etching*, New York, Dover Publications, 1963.

House, « The New Painting: Impressionism 1874-1886 », 1986.

HOUSE, John, « The New Painting: Impressionism 1874-1886. Washington and San Francisco », *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 1002, 1986, pp. 704-705.

Jammes, *The Art of French Calotype*, 1983.

JAMMES, Andre et JANIS, Eugenia Paris, *The Art of French Calotype, with a critical dictionary of photography, 1845-1870*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Janis, *Degas Monotypes, Essay, Catalogue & Checklist* 1968.

JANIS, Eugenia, *Degas Monotypes, Essay, Catalogue & Checklist*, Harvard, Fogg art Museum, Harvard University, 1968.

Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », 1967.

JANIS, Eugenia, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas I », *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 766, Jan., 1967, p. 20-27+29.

Janis, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas II », 1967

JANIS, Eugenia, « The Role of the Monotype in the Working Method of Degas II », *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 767, Jan., 1967, p. 71-72+74-81.

Jobert, « Wiliam Blake et la question du monotype », 2002-2003.

JOBERT, Barthélémy, « Wiliam Blake et la question du monotype », *Nouvelles de l'estampe*, Vol. 191-192, 2002-2003, p. 13- 16.

Kendall, *Degas Landscape*, 1993

KENDALL, Richard, *Degas Landscape*, New Haven, London : Yale Univ. Press, 1993.
1993.

Kendall, *Degas par lui-même*, 1987

KENDALL, Richard, *Degas par lui-même*, Paris, Atlas, 1987.

École du Louvre, *Degas inédit*, 1988.

ÉCOLE DU LOUVRE, *Degas inédit, Actes du Colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1998*, Paris, La documentation française, 1988.

Lafond, *Degas, 1918-1919*

LAFOND, Paul, *Degas, V. II*, Paris, Floury, 1918-1919.

Laliberté, Mogelon et Thompson, *Pastel, Charcoal and Chalk Drawing*, 1973

LALIBERTÉ, Norman, MOGELON, Alex et THOMPSON, Beatrice, *Pastel, Charcoal and Chalk Drawing*, Melbourne, Art Horizons, 1973.

Lasnier, « Edgar Degas », 2017, [en ligne]

LASNIER, Marie-Christine, « Edgar Degas », *France Archive*, 2017. [en ligne],
<https://francearchives.fr/fr/commemo/recueil-2017/26288121> (consulté le 24 mai 2020)

Lay, « DEGAS AT DURAND-RUEL, 1892 », 1978, [en ligne]

LAY, Howard G. "DEGAS AT DURAND-RUEL, 1892: THE LANDSCAPE MONOTYPES." *The Print Collector's Newsletter*, vol. 9, no. 5, 1978, pp. 142-147. [en ligne]
www.jstor.org/stable/44130481. (consulté le 13 février 2019)

Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 1946-1949

LEMOISNE, P.A., *Degas et son œuvre*, Paris, P. Brame et C.M. de Hauke, 4 volume, 1946-1949.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.1, 2001

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1811-1815, Agnès Goudail et Catherine Giraudon, T.1, Paris, École des Chartes, 2001.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.2, 2002

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1816-1820, Catherine Giraudon, T. 2, Paris, École des Chartes, 2002.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.3, 2003

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1821-1825, Béatrice Bouvier et Françoise Fossier, T. 3, Paris, École des Chartes, 2003.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.4, 2004

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1826-1829, Béatrice Bouvier et Françoise Fossier, T. 4, Paris, École des Chartes, 2004.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.5, 2004

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1830-1834, Françoise Naud, T. 5, Paris, École des Chartes, 2004.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.6, 2003

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1835-1849, Béatrice Bouvier et Dominique Massounie, T. 6, Paris, École des Chartes, 2003.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.7, 2007

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1840-1844 Dominique Massounie, T. 7, Paris, École des Chartes, 2007.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.8, 2008

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1845-1849, Sybille Bellamy-Brown, T. 8, Paris, École des Chartes, 2008.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.9, 2015

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1850-1854, Isabelle Chave, T. 9, Paris, École des Chartes, 2015.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.10, 2017

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1855-1859, Françoise Naud, T. 10, Paris, École des Chartes, 2017.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.11, 2018

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1860-1864, Sybille Bellamy-Brown, T. 11, Paris, École des Chartes, 2018.

Leniaud, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, T.12, 2009

LENIAUD, Jean-Michel, *Procès-Verbaux de L'Académie des Beaux-Arts*, 1860-1864, Laure Dalon, T. 12, Paris, École des Chartes, 2009.

Le Rider, « Lignes et couleur : histoire d'un différent », 1998, [en ligne]

LE RIDER, « Lignes et couleur : histoire d'un différent », *Revue germanique internationale*, n° 10, 1998. [en ligne]

<https://journals.openedition.org/rgi/694> , (consulté le 3 janvier 2019).

Lichtenstein, *La couleur éloquente*, 1989

LICHTENSTEIN , Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.

Lichtenstein, *La tache aveugle*, 2003

LICHTENSTEIN , Jacqueline, *La tache aveugle, Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

Lichtenstein, *Les raisons de l'art*, 2014

LICHTENSTEIN , Jacqueline, *Les raisons de l'art, Essais sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014.

Lichtenstein et Michel, *Conférences de l'Académie royale*, 2006

LICHTENSTEIN , Jacqueline et MICHEL, Christian, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1681*, Tome 1, Vol.1&2, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006.

Ligeron, *La gravure originale en couleurs*, 1923.

LIGERON, René, *La gravure originale en couleurs*, Paris, Lefranc. 1923.

Lindsay, « Art, Art History and the Computer », 1966, [en ligne]

LINDSAY, Kenneth C., « Art, Art History and the Computer », *Computer and the Humanities*, Vol. 1, n°2, 1966, p. 27-30. [en ligne]

<https://www.jstor.org/stable/30199202> (consulté le 3 janvier 2019)

Macmullen, *His Life, Times and Work*, 1985

MACMULLEN, Roy, *Degas, His Life, Times and Work*, London, Martin Secker & Warburg Limited, 1985.

Manovich, « International Journal for Digital Art History », 2015, [en ligne]

MANOVICH, Lev L. « International Journal for Digital Art History », *Data Science and Digital Art History*, 1, 2015. [en ligne]
<http://journals.ub.uniheidelberg.de/index.php/dah/article/view/21631/15404>. (consulté le 5 avril 2018)

Marcussen, « Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes: perception et représentation », 1980, [en ligne]

MARCUSSEN, Marianne et HILDE, Olrik, « Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes: perception et représentation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 80e Année, No. 6, 1980, pp. 965-977. [en ligne],
<https://www.jstor.org/stable/40526931> (consulté le 17 avril).

Marnier-Lapostolle, « Problèmes posée par la détermination du pouvoir couvrant des peintures blanches », 1970

MARNIER-LAPOSTOLLE, Alexis. « Problèmes posée par la détermination du pouvoir couvrant des peintures blanches. Influence de la précision des mesures. », *Couleurs, Revue officielle du Centre d'Information de la Couleur et de l'Association Française de Colorimétrie*, n°76, Juin 1970, p.21-27.

Mcgrath, Higgins et Hintze "Measuring Modernist Novelty", 2018, [en ligne]

MCGRATH, Laura, HIGGINS, Devin et HINTZE Arend, "Measuring Modernist Novelty," *Journal of Cultural Analytics*, 2018 . [en ligne]
<http://culturalanalytics.org/2018/11/measuring-modernist-novelty/> (consulté le 28 décembre 2018)

Melot, *L'estampe impressionniste*, 1974

MELOT, Michel, *L'estampe impressionniste*, Paris, Bibliothèque nationale, 1974.

Melot, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », 1975

MELOT, Michel, « L'estampe impressionniste et la réduction au dessin », *Nouvelles de l'estampe*, n°16, 1975, p. 11-15.

Metropolitan museum of art, *The Painterly Print*, 1980

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *The Painterly Print*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980.

Minder, *La gravure impressionniste de l'école de Barbizon aux nabis*, 2001

MINDER, Nicole, *La gravure impressionniste de l'école de Barbizon aux nabis*, Paris, Somogy éditions d'art, 2001.

Moffet, *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, 1986

MOFFET, Charles S., *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Washington, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986.

Mras, « Literary Sources of Delacroix's connection of the Sketch and the Imagination », 1962, [en ligne]

MRAS, Georges « Literary Sources of Delacroix's connection of the Sketch and the Imagination », *The Art Bulletin*, Vol. XLIV, (june 1962), p. 103-111. [en ligne] (consulté le 22 mars, 2019).

https://www.jstor.org/stable/3047998?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

Muhlstein, « Degas à New York », 2017, [en ligne]

MUHLSTEIN, Anka, « Degas à New York », *Commentaires*, n° 160, 2017, p. 867-872. [en ligne]

<https://www.cairn.info/revue-commentaire-2017-4-page-867.htm> (consulté le 02 mars, 2019)

Munro, *Degas a passion for perfection*, 2017

MUNRO, Jane, *Degas a passion for perfection*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2017.

Niké, *Une essai d'itinéraire d'art en Italie*, 1900.

NIKÉ, Marcel, *Une essai d'itinéraire d'art en Italie, les architectes, les sculpteurs, les peintres*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1900.

Passeron, *La gravure impressionniste, origine et rayonnement*, 1974

PASSERON, Roger, *La gravure impressionniste, origine et rayonnement*, Fribourg, Office du Livre, 1974.

Pirenne, « Signer la peinture : le processus à l'oeuvre, de Cézanne à Ryman », 2009, [en ligne].

PIRENNE, Raphaël, « Signer la peinture : le processus à l'oeuvre, de Cézanne à Ryman », *DIAL Research publications*, 2009. [en ligne]

<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/fr/object/boreal%3A149881> (consulté le 12 février 2019)

Pittaluga et Piceni, *De Nittis*, 1963.

PITTALUGA, Mary, PICENI, Enrico, *De Nittis*, Bramante Editrice, Milan, 1963.

Poivret, *Peintres Photographes de Degas à Hockney*, 2017.

POIVRET, Michel, *Peintres Photographes de Degas à Hockney*, Paris, Ctadelles & Mazenod, 2017.

Porterfield, « La dissolution de la généalogie », 2018.

PORTERFIELD, Todd, « La dissolution de la généalogie : Degas et Lepic, place de la Concorde », *Perspective*, 1, 2018. [en ligne]

<http://journals.openedition.org/perspective/9551> (consulté le 20 novembre 2018)

Poulot, Pire et Bonnet, *L'éducation artistique en France*, 2010.

POULOT, Dominique, PIRE, Jean-Miguel et BONNET, Alain, *L'éducation artistique en France du modèle académique et scolaire ux pratiques actuelles XVIII^e-XIX^e Siècle*, Rennes,

Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Reed et Shapiro, *Edgar Degas : The Painter as Printmaker*, 1984.

REED, Sue Welsh et SHAPIRO Barbara Stern, *Edgar Degas : The painter as printmaker*, The Museum of Fine Arts, Boston, 1984.

Reff, « Degas and the Literature of his Time - I », 1970.

REFF, Théodore « Degas and the Literature of his Time - I », *The Burlington Magazin*, Vol 112, N° 810, 1970, pp. 575-587+589.

Reff, « Degas and the Literature of his Time - II », 1970.

REFF, Théodore « Degas and the Literature of his Time - II », *The Burlington Magazin*, Vol 112, N° 811, 1970, pp. 674+677-688.

Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.I., 1976.

REFF, Théodore, *The Notebooks of Edgar Degas, a catalogue of the thirty-eight notebooks in the Bibliothèque Nationale and the others collections*, V.I, Oxford, Clarendon Press, 1976.

Reff, *The Notebooks of Edgar Degas*, V.II., 1976.

REFF, Théodore, *The Notebooks of Edgar Degas, a catalogue of the thirty-eight notebooks in the Bibliothèque Nationale and the others collections*, V.II, Oxford, Clarendon Press, 1976.

Resig, « Using Computer Vision to Increase the Research Potential of Photo Archives », 2014, [en ligne]

RESIG, John « Using Computer Vision to Increase the Research Potential of Photo Archives », *Journal of Digital Humanities* , 2014. [en ligne]

<http://journalofdigitalhumanities.org/3-2/using-computer-vision-to-increase-the-research-potential-of-photo-archives-by-john-resig/> (consulté le 25 novembre 2018)

Robida, *Le Salon Charpentier et les impressionnistes*, 1958.

[ROBIDA, Michel, *Le Salon Charpentier et les impressionnistes*, Paris, La bibliothèque des arts, 1958.](#)

Rodari, *Anatomie de la couleur*, 1996.

RODARI, Florian, *Anatomie de la couleur, l'invention de l'estampe en couleurs*, Lausanne, Musée Olympique, 1996.

Roques, *Art et sciences de la couleur*, 1997.

ROQUE, Georges, *Art et science de la couleur, Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

Rosenberg, *L'art du pastel de Degas à Redon*, 2017.

ROSENBERG, Pierre, *L'art du pastel de Degas à Redon au petit palais*, Paris, Beaux-Arts, 2017.

Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1988.

ROUART, Denis, *Degas à la recherche de sa technique*, Genève, Editions d'Art, Albert Skira, 1988.

Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1945.

ROUART, Denis, *Degas à la recherche de sa technique*, Genève, Floury, 1945.

Rouart, E. Degas, *Monotype*, 1948.

ROUART, Denis, *E. Degas, Monotype*, Paris, Quatre chemins, Ediart, 1948.

Samara, *Manuel de composition*, 2018.

SAMARA, Timothy, *Manuel de composition des grilles à la composition libre graphique*, Malakoff, Dunod, 2018.

Scharf, *Art & Photography*, 1969.

SCHARF, Aaron, *Art & Photography*, London, Allen Lane The Penguin Press Vigo Street London, 1969.

Schulmann, *Edgar Degas*, 2018 [en ligne]

SCHULMANN, Michel, *Edgar Degas, le nouveau catalogue critique*. [en ligne]

<http://www.degas-catalogue.com/fr/> (consulté le 3 septembre, 2018)

Seve, « Mesure de la couleur », 1967.

SEVE, R. « Mesure de la couleur. Méthode graphique de calcul et tables numériques », *Couleurs, Revue officielle du Centre d'Information de la Couleur et de L'Association Française de Colorimétrie*, n°67, 3^e trimestre, 1967, p.5-57.

Shapiro, « Degas and the Siamese Twins of the Café-concert », 1980.

SHAPIRO, Michale, « Degas and the Siamese Twins of the Café-concert : The Ambassadeurs and the Alcazar d'Été », *Gazette des Beaux-Arts*, XCV, April 1980, p. 153-164.

Sharifzadeh, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, 2013.

SHARIFZADEH, Lilas, *Jean-Auguste-Dominique Ingres, Variations sur un thème, La Grande Odalisque, Découverte d'une réplique autographe*, Paris, Galerie Humbert Duchemin, 2013.

Sutherland Boggs, *Degas*, 1989.

SUTHERLAND BOGGS, Jean, *DEGAS*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989.

Sutherland, Maheux, *Degas pastels*, 1992.

SUTHERLAND BOGGS, Jean et MAHEUX, Anne, *Degas pastels*, Arcueil, Anthèse, 1992.

Terrasse, *Dans l'intimité de Degas*, 1987.

TERRASSE, Antoine, *Dans l'intimité de Degas*, Paris, Flammarion, 1987.

Terrasse, *Degas et la photographie*, 1983.

TERRASSE, Antoine, *Degas et la photographie*, Paris, Denoël, 1983.

Thibault, *La géométrie des émotions*, 2010, [en ligne].

THIBAUT, Estelle, *La géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Wavre, éditions Wardaga, 2010. [en ligne]

<https://books.google.ch/books?id=BrJBeU9xN8EC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false> (consulté le 20 mars 2019)

Thomson, *The Private Degas*, 1987.

THOMSON, Richard, *The Private Degas*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1987.

Troedle, « Das Monotype als Untermalung », 1925.

TROEDLE, Hugo, « Das Monotype als Untermalung. Zur Betrachtung des Arbeitsweise von Degas », *Kunst und Künstler*, T. 23, 1925, p. 357-360.

Valeur, *Chimie & Art*, 2009, [en ligne]

VALEUR, Bernard, *Chimie & Art La chimie crée sa couleur... sur la palette du peintre*, Conservatoire National des Arts et Métiers & École Normale Supérieure de Cachan, 28 janvier 2009. [en ligne]

<https://actions.maisondelachimie.com/wp-content/uploads/sites/2/2018/05/VALEUR-Bernard.pdf> (consulté le 17 avril).

Valery, *Degas Danse Dessin*, 1965.

VALERY, Pal, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1965.

Vandenbroucke, « Segmentation d'images couleur par classification de pixels », 2000.

VANDENBROUCKE, Nicolas, « Segmentation d'images couleur par classification de pixels dans des espaces d'attributs colorimétriques adaptés. Application à l'analyse d'images de football », Automatique et Informatique Industrielle, sous la direction de Ludovic Macaire Maître et Jack-Gérard Postaire, Lille, Université de Lille 1, 2000.

Viguiier-Dutheil, *Ingres Secrets de dessins*, 2011.

VIGUIER-DUTHEIL, Florence, *Ingres Secrets de dessins*, Paris, Le Passage Paris-New York Editions, 2011.

Villa Medici, « Jean-Dominique Ingres », 2017-2019, [en ligne].

VILLA MEDICI, « Jean-Dominique Ingres », *Villa de Medici Académie de France à Rome*, 2017-2019. [en ligne]

<https://www.villamedici.it/fr/directeurs/jean-auguste-dominique-ingres/> (consulté le 20 mars 2019)

Voiart, *Entretiens sur la théorie de la peinture*, 1820.

VOIART, J.P., *Entretiens sur la théorie de la peinture*, Paris, Alexis Emery, 1820.

Vollard, *Degas, quatre-ving-dix-huit reproductions signées par Degas*, 1914.

VOLLARD, Ambroise, *Degas, quatre-ving-dix-huit reproductions signées par Degas*, Paris, Galerie A. Vollard, 1914.

Walter, *Œuvres*, 2000.

WALTER, Benjamin trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, *Œuvres*, Tome I, Paris, Gallimard, 2000.

Wilhelm, « Les critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892 », 2002-2003.

WILHELM, Hughes, « Les critiques lors de l'exposition des monotypes de paysages de Degas chez Durand-Ruel en 1892 », *Nouvelles de l'estampe*, Vol. 191-192, 2002-2003, p. 25-40.

Zimmer, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, 2013.

ZIMMER, Thierry, *Ludovic-Napoléon Lepic « Le patron »*, Montreuil-sur –Mer, OpaleSud, 2013.

Illustrations



Figure 1: *Café-concert*, 1876, Monotype à encre noire, 15,9 cm x 21,6 cm, Localisation inconnue.



Figure 2: *Le maître de ballet*, 1875, Pastel sur monotype à encre noire, 56 cm x 70 cm, National Gallery, WASHINGTON, D.C., Rosenwald Collection.



Figure 3: Notebook 28, page 41

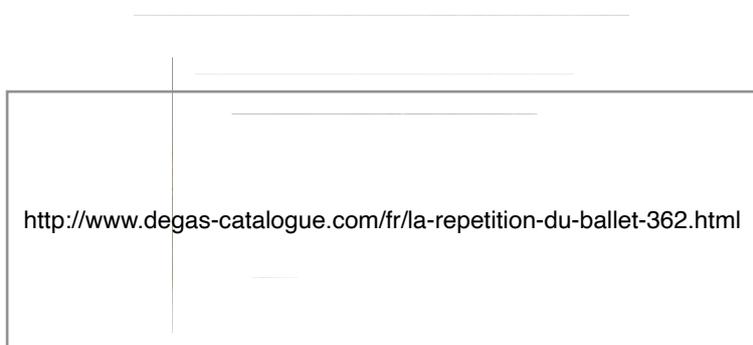


Figure 4: *La répétition du ballet*, 1876, Pastel sur monotype, 55,2 x 67,9 cm, The Nelson-Atkins Museum, Etats-Unis

,



(a)



(b)



(c)

Figure 5: (a) *Au café concert ou La chanson du chien*, 1876-1877, Pastel et gouache sur monotype, 57,5 cm x 45,4 cm, Collection particulière (b) *Au café concert ou La chanson du chien*, 1876-1877, Lithographie, 24.13 cm x 10.05 cm, (c) Notebook 28, page 11.



Figure 6: *Repos sur le lit*, 1879, Monotype à l'encre noire, 16 cm x 12 cm, Mme. Le Garrec, Paris



Figure 7: (a) *Séramis construisant une ville*, 1861, huile sur toile, 148 cm x 255 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 8: *Paysage vert*, 1879, Pastel sur monotype à la peinture à l'huile, 29,9 x 39,7 cm, MoMa, New York



Figure 9: *Deux jeunes filles*, 1877-1879, Monotype à encre noire, 15,9 cm x 12,1 cm, Collection Particulière, Chicago.

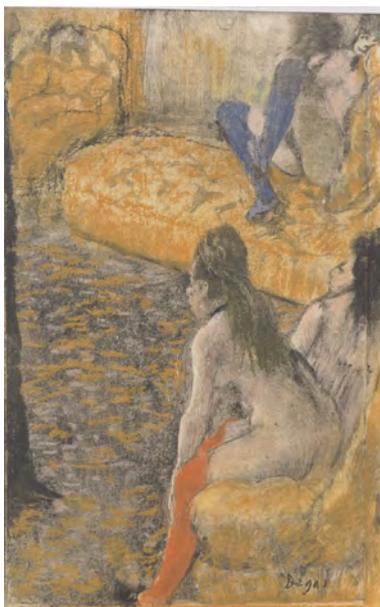


Figure 10: *Attente d'un client*, 1877-1879, Pastel sur monotype, 19,1 cm x 14,3 cm, Ann et Gordon Getty.

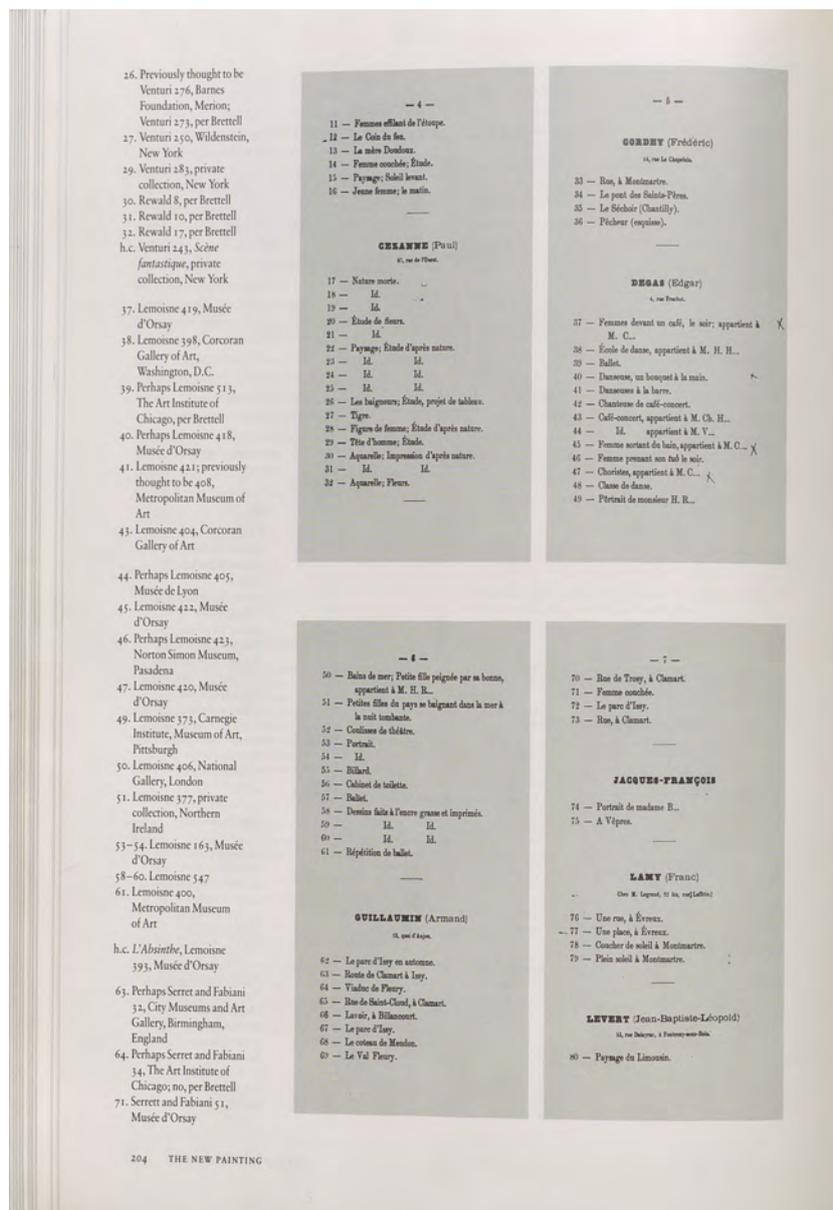


Figure 11: Catalogue de la troisième exposition impressionniste de 1877.



Figure 12: *Femme accroupie de dos*, 1879, Pastel sur monotype, 18 cm x 13 cm, Collection Caillebotte, Paris, Musée du Luxembourg, Paris.

— 10 —	— 11 —
118 — Intérieur de la gare Saint-Lazare, à Paris.	134 — Marché de Pontoise, place du Grand-Martroy.
119 — Le Jardin des Tuileries.	135 — Marché aux porcs à Lassay (Effet de neige).
—	136 — Cour de l'hôtel de Cluny, à Paris.
MORISOT (Berthe)	137 — Marché aux volailles, au Mans.
120 — Tête de jeune fille.	138 — Marché aux légumes, à Pontoise.
121 — La Psyché.	139 — Fin de marché, à Lassay.
122 — La Terrasse.	140 — L'arrivée au marché (Effet de neige).
123 — Jeune femme à sa toilette.	141 — Fête de l'hermitage, à Pontoise.
124 — L'Amazone.	142 — Vieilles halles, à Lassay.
125 — Pastel.	143 — Fleurs.
126 — Vue de la Tamise (Pastel).	144 — Fleurs.
127 — Aquarelle.	145 — Marché aux vaches, place des Jacobins, au Mans.
128 — Id.	146 — Prairie; Crépuscule (Aquarelle).
129 — Id.	147 — Rue, à Lassay; Neige fondante Id.
130 — Dessin.	148 — Fête des Fossés, à Pontoise Id.
131 — Id.	149 — Cirque forain Id.
—	150 — Marché aux porcs, à Lassay Id.
PIETTE (Ludovic)	151 — Vue de Cluny, à Paris Id.
Rue Véron.	152 — Vue de Pontoise Id.
132 — Le marché de la place de l'Hôtel-de-Ville, à Pontoise.	153 — Jardin de la Ville, au Mans Id.
133 — Marché de Pontoise, place du Grand-Martroy.	154 — Fête de l'hermitage à Pontoise. (Aquarelle).
	155 — Fenaison. Id.
	156 — Jardin. Id.
	157 — Bois en automne. Id.
	158 — Chute des feuilles. Id.
	159 — Givre. Id.
	160 — Battage du grain à la mécanique. Id.

Figure 13: Catalogue de la troisième exposition impressionniste de 1877 (suite).



Figure 14: *Femme devant un café le soir*, 1877, Pastel sur monotype, 41 cm x 60 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 15: *Le café-concert des ambassadeurs*, 1876-1877, Monotype à l'encre noire, 37 cm x 27 cm, Musée de Lyon, Paris.



Figure 16: *Femme sortant du bain*, 1876-1877, Pastel sur monotype, 15,9 cm x 21,6 cm, Norton Simon Art Foundation.



Figure 17: *La chorale*, 1876-1877, Pastel sur monotype, 27 cm x 31 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 18: *Café-Concert*, 1876-1877, Pastel sur monotype, Localisation inconnue.



Figure 19: *La femme sortant du bain*, 1880-1885, Pastel sur monotype, 16 cm x 21,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 20: *Ballet à l'opéra*, 1878-1880, Pastel sur monotype, 34 cm x 79 cm, Collection particulière, Paris.

<p style="text-align: center;">— 6 —</p> <p style="text-align: center;">CAILLEBOTTE (Gustave) 31, boulevard Haussmann.</p> <p>6 — Dans un café. 7 — Portrait de M. J. B. 8 — Portrait de M. G. C. 9 — Intérieur. 10 — Intérieur. 11 — Nature morte. 12 — Vue prise à travers un balcon. 13 — Vue de Paris, soleil. 14 — Portrait de M. C. D. Pastel. 15 — Tête d'enfant. id. 16 — Paysage. id.</p> <p style="text-align: center;">CASSATT (Mlle Mary)</p> <p>17 — Portrait de Mme J. 18 — Portrait de Mlle G. 19 — Portrait de Mlle H. 20 — Sur un balcon. 21 — Le thé. 22 — Au théâtre. 23 — Portrait de Mme C.</p>	<p style="text-align: center;">— 7 —</p> <p>24 — Jeune Femme. 25 — Femme au théâtre. (Eau-Soie. — Premier état, dernier état.) 26 — Femme lisant. Eau-forte. 27 — Portrait d'enfant. idem. Premier et second état. 28 — Enfant en chapeau. idem. 29 — Au coin du feu. idem. 30 — Homme lisant. idem. 31 — Le Soir. idem. 32 — Portrait de Femme. idem.</p> <p style="text-align: center;">DEGAS 13 bis, rue Fossiles Saint-Germain.</p> <p>33 — Petites filles Spartiates provoquant des gironis (1869). 34 — Petite Danseuse de quatorze ans (statuette en cire). 35 — Portraits à la Bourse. Appartient à M. E. M. 36 — Portrait. 37 — Portrait. 38 — Etude de loge au théâtre. Pastel.</p>	<p>32. Perhaps Breeskin Prints 5, per Mathews 33. Lemoine 70, National Gallery, London; not exhibited, per Goetschy 34. Mr. and Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia; not exhibited 35. Lemoine 499, Musée d'Orsay 36. Lemoine 517, The Burrell Collection, Glasgow Art Gallery and Museum 38. Lemoine 584 39. Perhaps Lemoine 554, private collection, New York 40. Lemoine 576, Denver Museum of Art 41. Lemoine 559, Shelburne Museum, Shelburne, Vermont 44. <i>Au Louvre, Musée des Antiquités</i>, Deltel 30</p> <p>h.c. Perhaps Lemoine 828, John G. Johnson Collection, Philadelphia or 476, Rhode Island School of Design h.c. Lemoine 625, Mr. and Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia</p>
<p style="text-align: center;">— 8 —</p> <p>39 — Toilette. Pastel. 40 — Examen de danse. idem. Appartient à M. E. M. 41 — Danseuses. Appartient à M. L. 42 — Dessins. 43 — Idem. 44 — Eau-fortes. Essais et états de planches.</p> <p style="text-align: center;">FORAIN (Jean-Louis) 26, rue Flanchet.</p> <p>45 — Actrice allant rentrer en scène. Appartient à M^{me} V. de M. 46 — Etude d'homme. 47 — Dessin. 48 — Idem. 49 — Idem. 50 — Idem. 51 — Idem. 52 — Idem. 53 — Eau-forte. 54 — Idem.</p>	<p style="text-align: center;">— 9 —</p> <p style="text-align: center;">GAUGUIN (Paul) 71, rue des Fourneaux.</p> <p>55 — Les Femmes de l'Hermitage (Seine-et-Oise). 56 — Les Mariniers de Vangirard. 57 — Effet de Neige. 58 — Nature morte. 59 — La sente du père Dupin. (Seine-et-Oise.) 60 — Etude. 61 — Ferme Pontoise. 62 — Buste marbre.</p> <p style="text-align: center;">GUILLAUMIN (Armand) 51, rue de Buffon.</p> <p>63 — Bords de la Marne. 64 — Port d'Ansterlitz. Appartient à M. Perrinet. 65 — Port d'Ansterlitz, effet de neige. 66 — Port de la Gare, effet de neige. 67 — Quai de la Gare, effet de neige. 68 — Rue des Ecoles à Fontenay-aux-Roses.</p>	<p>46. Perhaps Cabinet des Dessins, Musée d'Orsay, R. F. 10806, per Faxon 55. Perhaps Wildenstein 11 56. Wildenstein 16, Smith College Museum of Art, Northampton 57. Perhaps Wildenstein 37, Szépművészeti Múzeum, Budapest 58. Wildenstein 28, Konstmuseum, Göteborg or 47, per Wildenstein 59. Perhaps Wildenstein 35, Señor Alberto Phelps, Caracas 60. Perhaps Wildenstein 18, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen 61. Perhaps Wildenstein 34 62. Gray 1, Courtauld Institute Galleries 64. Perhaps Serret and Fabiani 53 66. Perhaps Serret and Fabiani 43, Musée d'Orsay, per Derbanne 67. Perhaps Serret and Fabiani 29, Musée d'Orsay</p>

Figure 21: Catalogue de la cinquième exposition impressionniste de 1880.



Figure 22: Peut-être *La Toilette* de l'exposition de 1880 *La sortie du bain*, 1887, Monotype à l'encre noire, 21 cm x 15,9 cm, Collection Particulière.



Figure 23: *Examen de danse*, 1880, Pastel sur monotype, 63 cm x 48 cm, Collection Particulière, New York.



Figure 24: *Danseuses*, 1879, Pastel, 45 cm x 65 cm, Collection Particulière, New York.



Figure 25: *Petites fille spartiates provoquant des garçons*, 1860, huile sur toile, 109 cm x 155 cm, National Gallery of Art, Royaume-Uni.



Figure 26: *Petite danseuse de 14 ans*, 1860, bronze, coton, satin, 95 cm, Collection particulière.



Figure 27: *Portraits à la bourse*, 1878-1879, huile sur toile, 100 cm x 82 cm, Musée du Louvre, Paris.

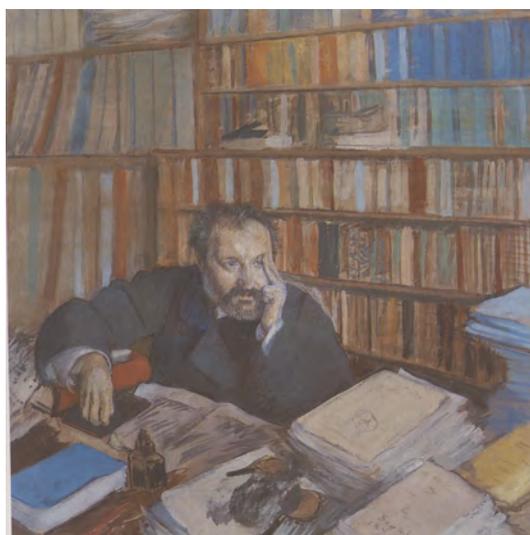


Figure 28: *Portrait de M. Duranty*, 1879, Détrempe sur toile, 100 cm x 100 cm, Glasgow Art Gallery and Museum.

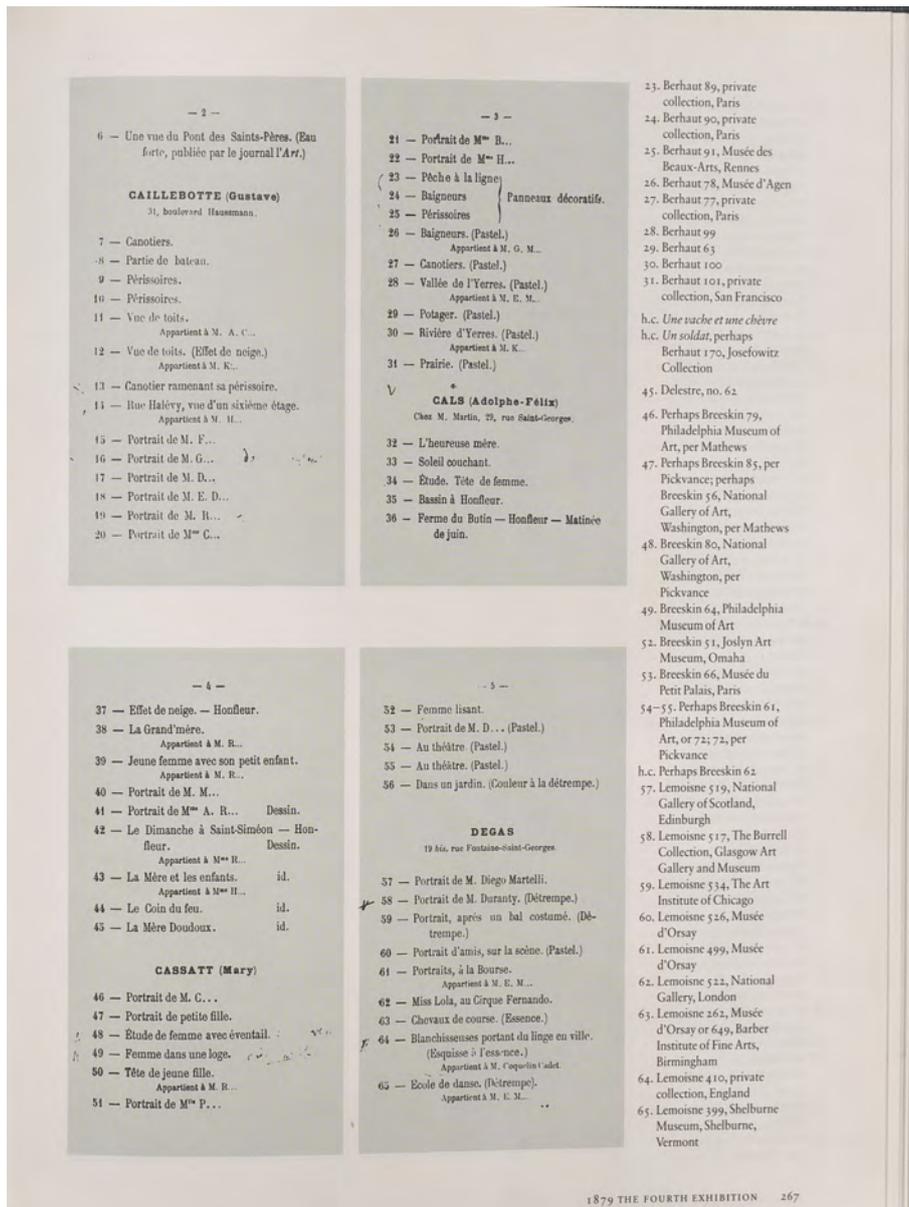


Figure 29: Catalogue de la quatrième exposition impressionniste de 1879.



Figure 30: *La loge*, 1880, Pastel, 66 cm x 53 cm, Colecion Particulière, New York.

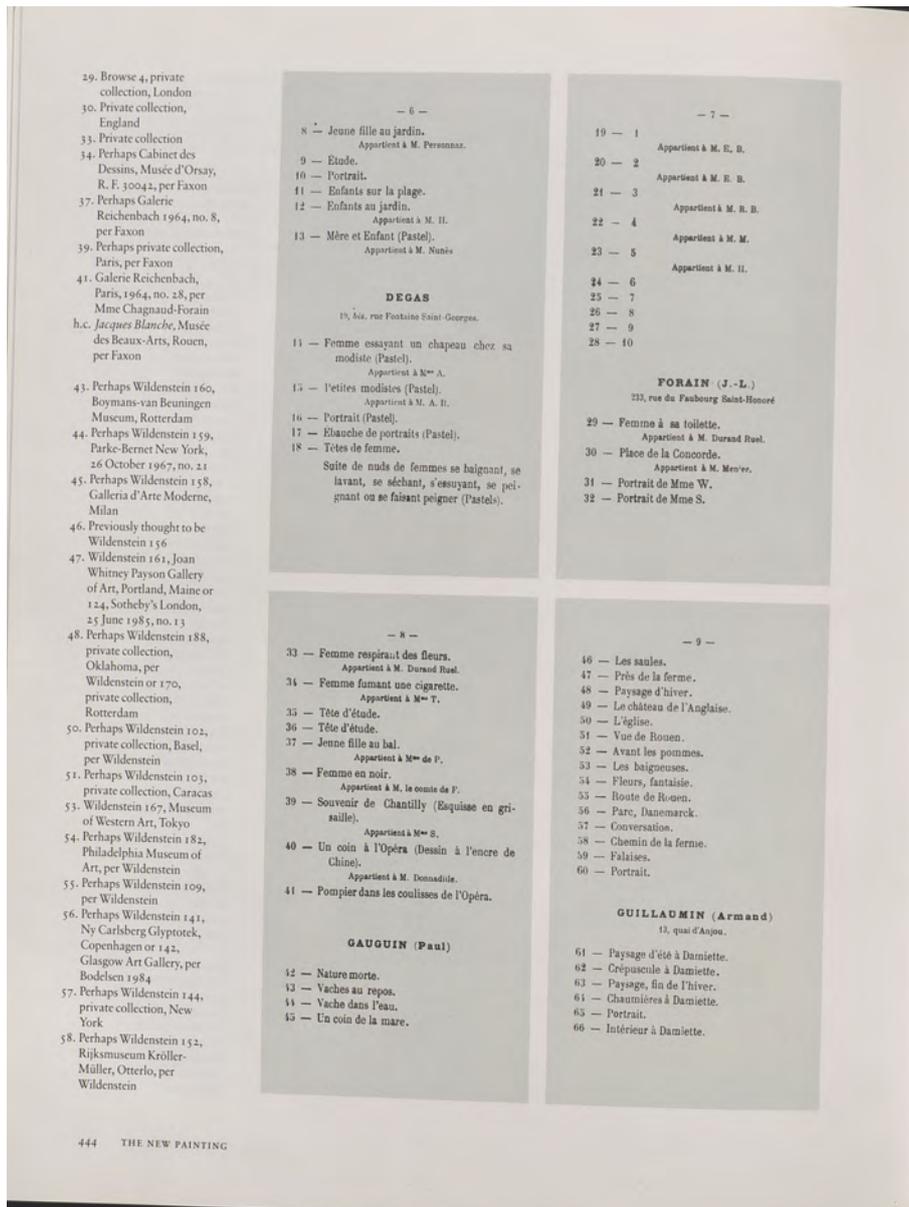


Figure 31: Catalogue de la dernière exposition impressionniste de 1886.



Figure 32: *La répétition de chant*, 1873, huile sur toile, 81 cm x 65 cm, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Etats-Unis



Figure 33: *Femme debout, chantant, étude pour La répétition de chant*, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre



Figure 34: *Buste d'une chanteuse au café-concert les bras levés*, 1877-1878, Monotype à encre noire, la deuxième de deux impressions, 8,2 cm x 7,2 cm, M. et Mme Perls, New York.



Figure 35: *Chanteuse du café-concert*, 1877-1878, Monotype à encre noire, la deuxième de deux impressions, 18,2 cm x 12,3 cm, Localisation inconnue.



Figure 36: Jean-Auguste-Dominique Ingres *Achille recevant les envoyés d'Agamemnon*, 1801, huile sur toile, 11 cm x 15,4 cm, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris.



Figure 37: Jean-Auguste-Dominique Ingres *L'Apothéose d'Homère*, 1827, huile sur toile, 38,6 cm x 51,2 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figure 38: Eugène Delacroix *La mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 39,2 cm x 49,6 cm, Musée du Louvre, Paris.



Figure 39: *Croquis de Tintoret peignant sa fille morte*, Notebook 8, page86v.



Figure 40: *Danseuse se grattant le dos*, 1874-1875, croquis.



Figure 41: *Danseuse inclinée en avant* vers 1875.



Figure 42: *Etude de nu pour "Séramis"*, vers 1860, croquis.



(a)



(b)

Figure 43: *Séramis construisant une ville*, 1861, huile sur toile, 148 cm x 255 cm, Musée du Louvre, Paris et superposition avec la figure



(a)



(b)

Figure 44: (a) *La femme de Candaules*, 1856, huile sur toile, 29 cm x 21,2 cm, Collection particulière (b) books 6, page 58 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)

Figure 45: (a) *Femme sur une terrasse*, 1867, huile sur toile, 200 cm x 56 cm, localisation inconnu (b) Notebooks 11, page 39 (c) Superposition de a et b.

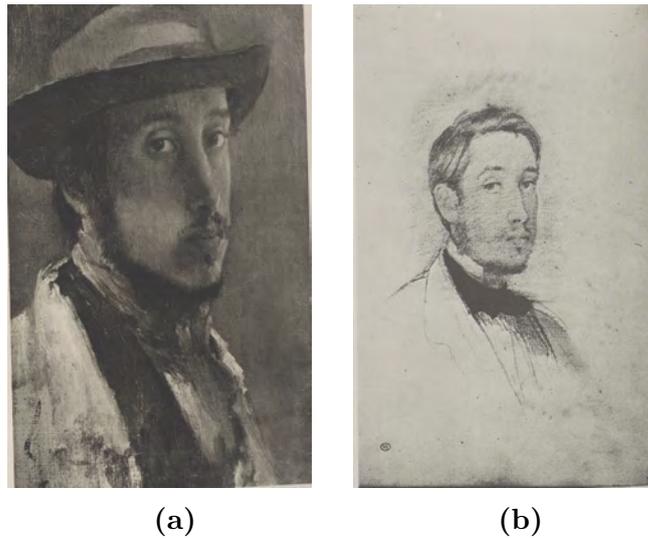


Figure 46: (a) *Degas au chapeau mou*, 1857-1858, huile sur toile, 26 cm x 19 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Etats-Unis, (b) Notebooks 7, page 22 (c) Superposition de a et b.



Figure 47: *Paysage d'Italie vu par une Lucarne*, 1857-1860, Peinture à l'huile, 37 cm x 32 cm, Collection privée.



(a)



(b)

Figure 48: (a) *La Fille de Jephté*, 1861-1864, huile sur toile, 52cm x 76 cm, Collection particulière (b) Étude tonale de la fille de Jephté, Notebooks 14, page 1



Figure 49: *Danseuse*, 1878-1880, Monotype à l'encre noire, 27,9 cm x 23,4 cm, The Museum of Fine Arts, Boston.



Figure 50: *Repos sur le lit*, 1879, Monotype à l'encre noire, 16 cm x 12 cm, Mme, Le Garree, Paris



Figure 51: *Trois danseuses*, 1878-80, Monotype à l'encre noire, 20 cm x 41,7 cm, The Sterling and Francine Clark Art Institute

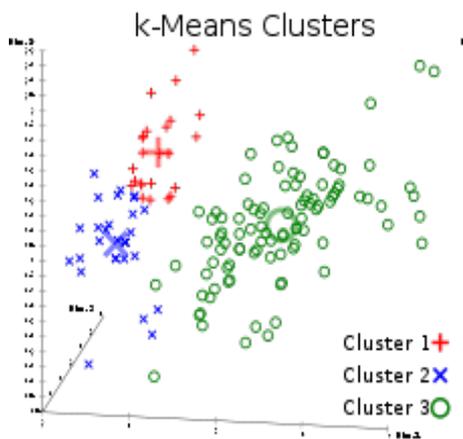


Figure 52: Illustration du clustering opéré par l'algorithme K-means https://en.wikipedia.org/wiki/K-means_clustering



(a)

(b)



(c)

Figure 53: (a) *Chanteuse du café-concert*, 1877- 1878. Monotype sur papier, 16 cm x 11 cm, Robert A. Weiner, New York (b) *Chanteuse du café-concert*, 1877-1878, Pastel sur monotype, 16 cm x 11 cm, Localisation inconnue (c) Superposition de a et b.



(a)

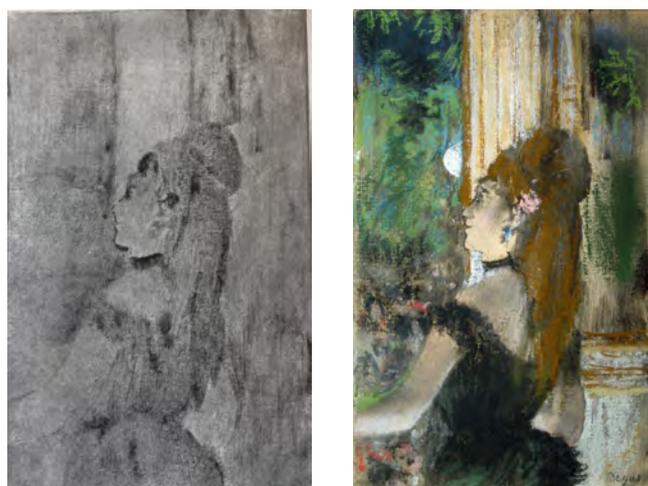


(b)



(c)

Figure 54: (a) *Chanteuse du café-concert*, 1877- 1878. Monotype sur papier, 12 cm x 16,2 cm, Collection privée (b) *Café-Concert*, 1877-79, Pastel sur monotype, 12 cm x 16,2 cm, Localisation inconnue (c) Superposition de a et b.



(a)

(b)

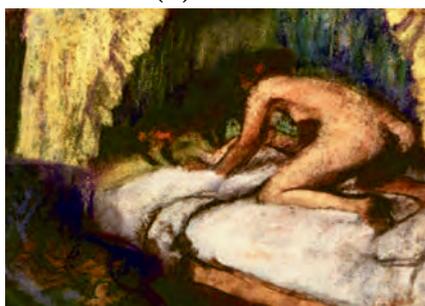


(c)

Figure 55: (a) *Mlle Bécot aux Ambassadeurs*, 1877-1879, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 16 cm x 12 cm, Collection privé, Paris (b) *Mlle Bécot aux Ambassadeurs*, 1877-1879, Pastel sur monotype, 16 cm x 12 cm, Localisation inconnue (c) Superposition de a et b.



(a)

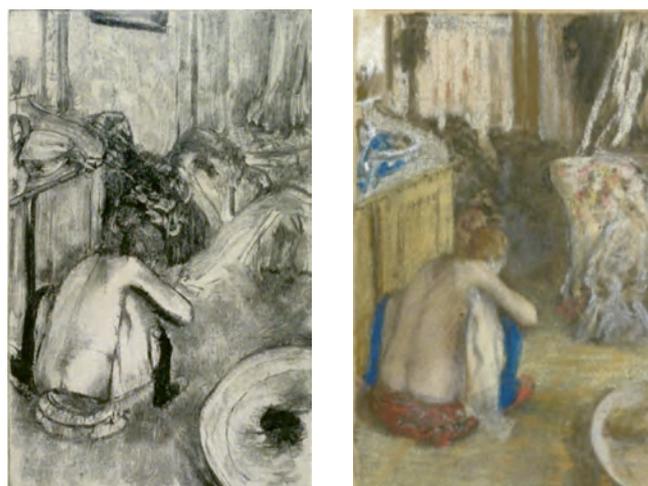


(b)



(c)

Figure 56: (a) *Le réveil*, 1880-1885, Monotype à l'encre noire sur papier épais vergé blanc, dimension inconnue, localisation inconnue (b) *La femme au chien*, 1880-1885, pastel sur monotype, 26 cm x 31 cm, Localisation inconnue (c) Superposition de a et b.



(a)

(b)

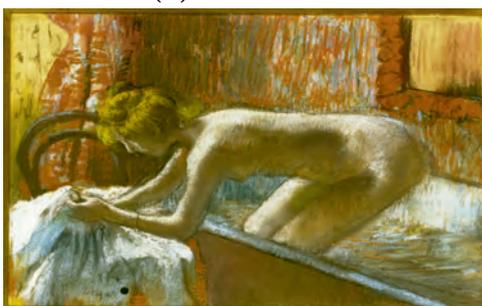


(c)

Figure 57: (a) *Femme à sa toilette*, 1880, Monotype à l'encre noire sur papier vélin blanc, 15,4 cm x 11,4 cm, localisation inconnue (b) *La toilette*, 1880-1885, Pastel sur monotype, 16 cm x 12 cm, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF.12.254 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)

Figure 58: (a) *Après le bain* 1880-1885, Monotype à l'encre noire sur papier épais vergé blanc, 28 cm x 37,5 cm, Mrs, Elsa Essberger, Hambourg (b) *Femme sortant du bain*, 1886-1890, Pastel sur monotype, 27,7 cm x 37,5 cm, M. R. Dunbar Sherwood, New York (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)

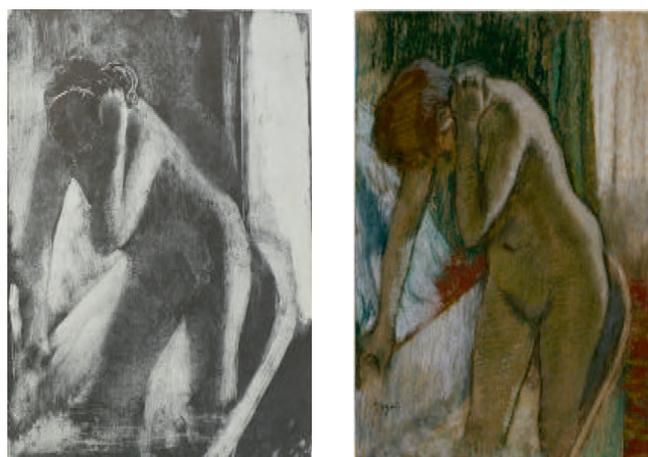


(c)



(d)

Figure 59: Décomposition de la figure 1.58



(a)

(b)



(c)

Figure 60: (a) *La toilette*, 1880-1885, Monotype à l'encre noire sur papier épais vergé blanc, 31,2 cm x 27,7 cm, The Art institute of Chicago, The Clarence Buckingham Collection (b) *Femme nue au bain*, 1883, Pastel sur monotype, 31 cm x 28 cm, Localisation inconnue (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)

Figure 61: Décomposition de la figure 1.60

[https://research.britishmuseum.org/
research/collection_online/
collection_object_details/
collection_image_gallery.aspx?
assetId=457324001&objectId=684641&
partId=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=457324001&objectId=684641&partId=1)

(a)



(b)



(c)

Figure 62: (a) *Le sommeil*, 1883-1885, Monotype à l'encre noire sur papier vélin crème, 27,6 cm x 37,8 cm, British Museum, département of prints and drawings, n°1949-4-11-2425, (b) *Femme nue couchée*, 1883-1885, Pastel sur monotype, 30 cm x 43 cm, Localisation inconnue (c) Superposition de a et b.



Figure 63: Décomposition de la figure 1.62



(a)



(b)



(c)

Figure 64: (a) *Le coucher*, 1880-1885, Monotype à l'encre noire sur papier épais vergé blanc, 27,7 cm x 44 cm, Localisation inconnue (b) *Le coucher*, 1880-188, 24 cm x 45 cm, Londres, C. Frank Stoop Bequet (c) Superposition de a et b.



Figure 65: Décomposition de la figure 1.64



(a)



(b)

Figure 66: (a) *Repos sur le lit*, 1878-1879, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 16,3 cm x 12 cm, Mme. Le Garrec, Paris (b) *Repos sur le lit*, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 15,9 cm x 12,1 cm, localisation inconnue, contre-épreuve de (a).



(a)



(b)

Figure 67: (a) *Indiscrétion*, 1878-1879, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 11,8 cm x 16 cm, Localisation inconnue (b) *Indiscrétion*, 1878-1879, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 11,8 cm x 16 cm, Localisation inconnue, une des deux est une contre-épreuve



Figure 68: *Ludovic Halévy rencontre Mme. Cardinal en coulisse*, 1880-1883, Monotype à l'encre noire sur papier blanc, 15,9 cm x 21 cm, Localisation inconnue



(a)



(b)

Figure 69: (a) *Ludovic Halévy rencontre Mme. Cardinal en coulisse*, 1880-1883, Monotype à l'encre noire sur papier blanc, 27,3 cm x 10,7 cm, Collection privée, Paris (b) *Ludovic Halévy rencontre Mme. Cardinal en coulisse*, 1880-1883, Monotype à l'encre noire sur papier blanc, 27,3 cm x 10,7 cm, Localisation inconnue.



(a)

(b)

Figure 70: (a) *Le fameux bon diner de vendredi*, 1880-1883, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 21,3 cm x 16 cm, localisation inconnue (b) *Le fameux bon diner de vendredi* (variante), 1880-1883, Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 21,3 cm x 16 cm, localisation inconnue

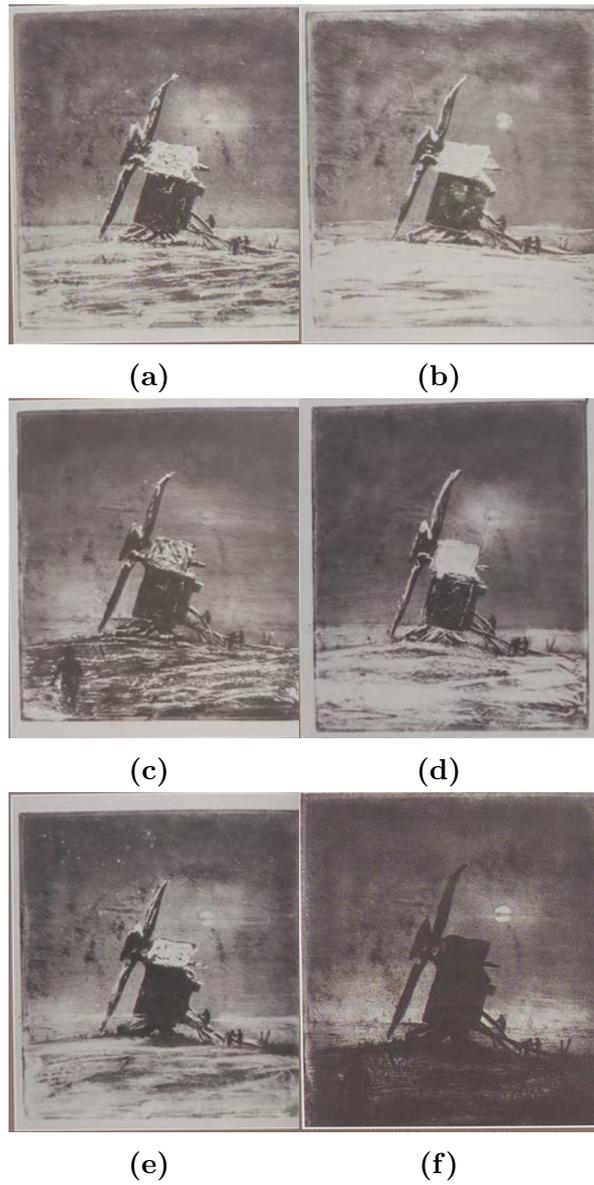


Figure 71: 6 états de Ludovic-Napoléon Lepic, *Moulin de Cayeux*, 1875-1876, eaux-fortes mobiles, 33,3 cm x 26,7 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France



Figure 72: Extraits d'un album de quarante-cinq études de positions, 1882-1885, Craie noire sur papier, 26,8 cm x 21,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Figure 73: *Les Saules* 1880, Monotype sur papier, 16,7 cm x 26,7 cm, Collection privée.



Figure 74: *La Route* 1878-80, Monotype sur papier, 16 cm x 18,4 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Rosenwald Collection.



Figure 75: *Le Chemin Montant* 1878-80, Monotype sur papier, 14,8 cm x 18,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Figure 76: *Lever de la lune* 1880, Monotype sur papier, 15,5 cm x 24,6 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.



Figure 77: *Rochers au bord d'un rivière* 1890, Pastel sur monotype à l'huile, 40 cm x 29 cm, Collection privée



Figure 78: *Scène de ballet* 1879, Pastel sur monotype, 20,3 cm x 40,6 cm, William I. Koch Collection



Figure 79: *Les Repasseuses* 1877-1879, Monotype sur papier, 25,4 cm x 44,5 cm, Collection privée



Figure 80: *Le Coucher* 1883, Pastel sur monotype, 38,1 cm x 27,9 cm, Collection privée



Figure 81: *Les repasseuses*, 1875-1876/1882-1886, huile sur toile, 81,3 cm x 76,2 cm, Collection privée



Figure 82: *Les repasseuses*, 1885-1895, tirage argentique ou albuminé, Localisation inconnue



Figure 83: *Les repasseuses*, 1876, huile sur toile, antérieure au remaniement de la toile dans les années 1880, négatif de la figure 84



Figure 84: *La repasseuse à contre-jour*, 1874-1878, peinture à l'essence sur toile, 46,5 cm x 56,5 cm, Avignon, Musée Angladon



Figure 85: *Repasseuse*, 1885-1895, tirage argentique ou albuminé, Localisation inconnue



<http://www.degas-catalogue.com/fr/dans-la-loge-1980.html>

Figure 86: *Dans la loge*, 1877, pastel sur monotype, 16,5 cm x 12,7 cm, Corcoran Gallery of Art



<http://www.degas-catalogue.com/fr/les-trois-prostituees-957.html>

Figure 87: *Les trois prostituées*, 1879, pastel sur monotype, 16 cm x 21,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Figure 88: *Conversation*, 1879, Monotype à l'encre noire, 16 cm x 12,1, Collection privée



Figure 89: *Copie de portrait de femmes d'après une photographie format carte de visite de Disdéri* 1859-1864, encre brune, Notebook 18, page 31



Figure 90: Disdéri, *Série de format carte de visite figurant Merrante, Corrali, Terraris et Louis Fiocre en tenue de ballet*, 1876, Photographie, Collection privée



Figure 91: Muybridge, *Consecutive series photographes showing phases of movement in a horses' trot and gallop*, 1877-78, Photographie, Publié in *La Nature* le 14 décembre 1878



Figure 92: Notebook 13, page 68.



Figure 93: Notebook 13, page 71.



Figure 94: Géricault, *Course à Epsom, le derby en 1821*, 1821, Peinture à l'huile, 92 cm x 12,3 cm, Musée du Louvre



Figure 95: *Jockey vu de profil*, 1887, dessin au fusain, Localisation inconnue



Figure 96: *Annie G. in Canter*, 1887, dessin au fusain, Localisation inconnue



Figure 97: *Femme étendue dans son lit*, 1885, Monotype à l'encre noire sur papier épais vergé, 20 cm x 41,7 cm, localisation inconnue



Figure 98: *Femme nue couchée*, 1883-1885, Pastel sur monotype, 32 cm x 40,5 cm, Localisation inconnue

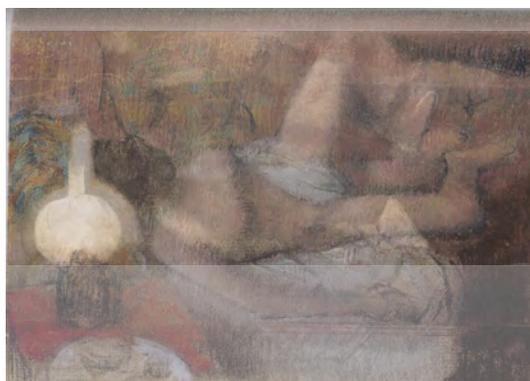


Figure 99: Superposition des figures 99 et 100



Figure 100: *L'attente*, 1879, monotype à l'encre noir, 21 cm x 15,9 cm, Localisation inconnue



Figure 101: *L'attente*, deuxième version, 1879, monotype à l'encre noir, 21 cm x 15,9 cm, Pablo Picasso

Annexe 1 : Visualisation de données

a. Superpositions des oeuvres et de leurs dessins préparatoires respectifs.



(a)



(b)

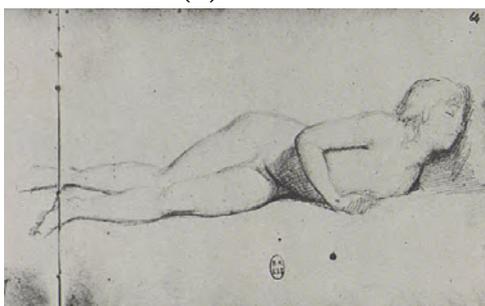


(c)

Figure 102: (a) *Degas au Porte-Fusain*, 1854-1855, huile sur toile, 81 cm x 64 cm, Musée du Louvre, (b) Notebooks 4, page 6 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)

Figure 103: (a) *La mort de Joseph Marat*, 1855, huile sur toile, 40 cm x 70 cm, Kunsthaus, Zurich (b) Notebooks 4, page 64 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)

Figure 104: (a) *René-Hilaire De gas*, 1854-1855,huile sur toile, 55 cm x 41 cm, Musée du Louvre, (b) Notebooks 4, page 22 (c) Notebooks 4, page 23 (d) Superposition de a et b (e) Superposition de a et c.



(a)

(b)



(c)

Figure 105: (a) *Degas au chapeau mou*, 1857-1858, huile sur toile, 26 cm x 19 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Etats-Unis, (b) Notebooks 7, page 22 (c) Superposition de a et b.



(a)

(b)



(c)

Figure 106: (a) *Jeanne et Julie Bellelli*, 1859-1860, étude à l'huile, Collection particulière, (b) Notebooks 12, page 52 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)

Figure 107: (a) *Séramis construisant une ville*, 1861, huile sur toile, 148 cm x 255 cm, Musée du Louvre, Paris (b) *Etude de nu pour "Séramis"*, vers 1860, croquis. (c) Superposition de a et b



(a)



(b)



(c)

Figure 108: (a) *Alexandre et Bucéphale*, 1858-1861, Pastel sur papier, 51,4 cm x 38,2 cm, National Gallery of Canada, Canada (b) Notebooks 19, page 63 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)

Figure 109: (a) *Femme sur une terrasse*, 1867, huile sur toile, 200 cm x 56 cm, localisation inconnu (b) Notebooks 11, page 39 (c) Superposition de a et b.



(a)

(b)



(c)

Figure 110: (a) *Portrait de Victoria Dubourg*, 1868-1869, huile sur toile, 81,3 cm x 64,8 cm, Toledo Museum of Art, Etats-Unis (b) Notebooks 20, page 27 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)

Figure 111: (a) *Mlle Fiocre dans le ballet La Source*, 1867-1868, huile sur toile, 130 cm x 145,1 cm, Brooklyn Museum, Etats-Unis (b) Notebooks 21, page 12 (c) Superposition de a et b.



(a)



(b)



(c)

Figure 112: (a) *La femme de Candaules*, 1856, huile sur toile, 29 cm x 21,2 cm, Collection particulière (b) Notebooks 6, page 58 (c) Superposition de a et b.

b. Résultats des décompositions en cluster avec l'algorithme K-means et la variable $K = 10$.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

Figure 113: Décomposition K-means $K=10$ de *Femme au bain* et son cognate *Femme dans son bain s'épongeant la jambe*.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

Figure 114: Décomposition K-means $K=10$ de *Après le bain* et son cognate *Femme sortant du bain*.



(a)



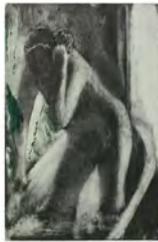
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

Figure 115: Décomposition K-means $K=10$ de *La toilette* et son cognate *Femme nue au bain*.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

Figure 116: Décomposition K-means $K=10$ de *Femme debout dans une baignoire* et son cognate *Le bain*.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



Figure 117: Décomposition K-means $K=10$ de *Femme s'essuyant les pieds près d'une baignoire* et son cognate *sortie du bain*.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

Figure 118: Décomposition K-means $K=10$ de *Le coucher* et son cognate *Le coucher*.

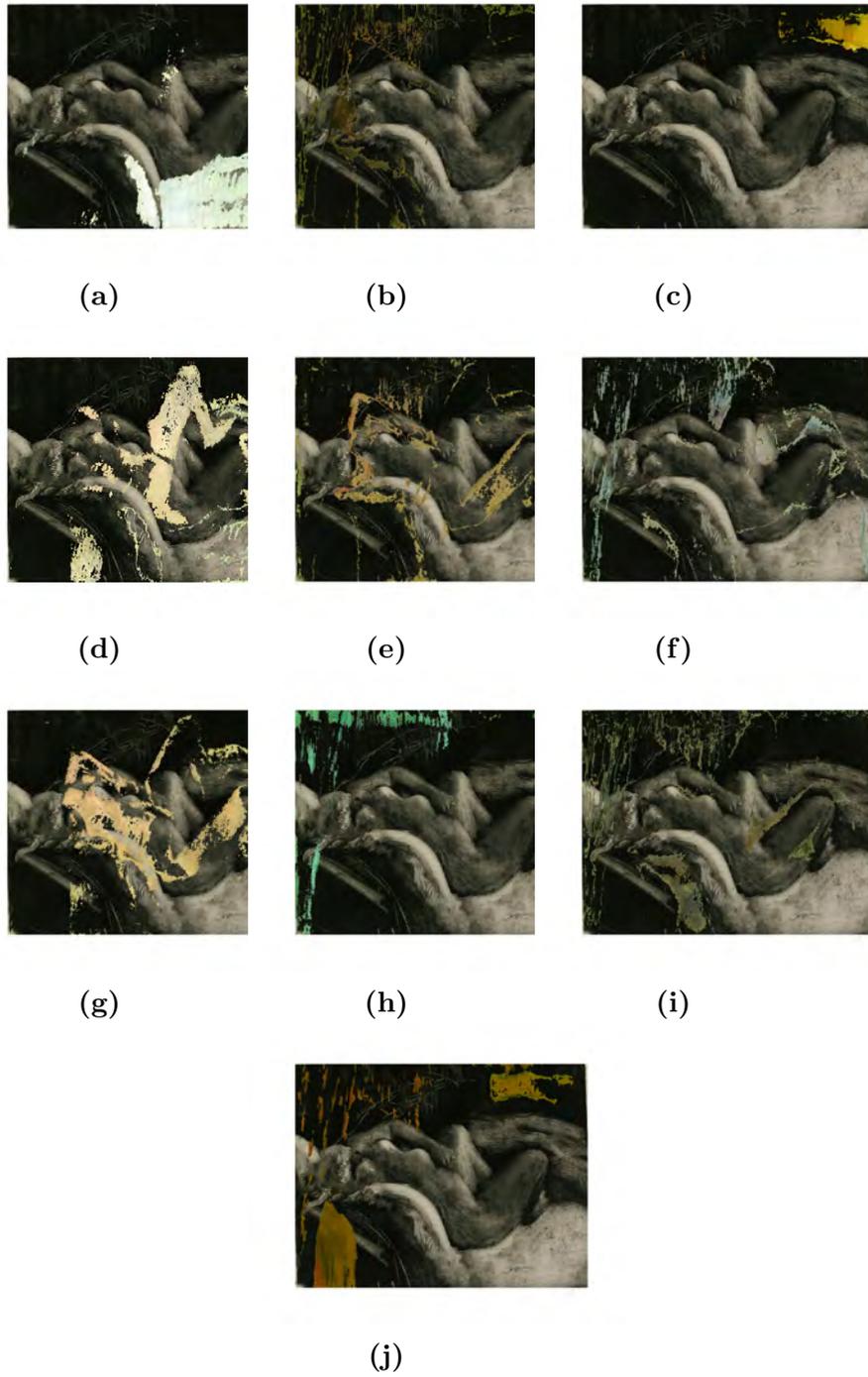


Figure 119: Décomposition K-means $K=10$ de *Le Sommeil* et son cognate *Femme nue couchée*.

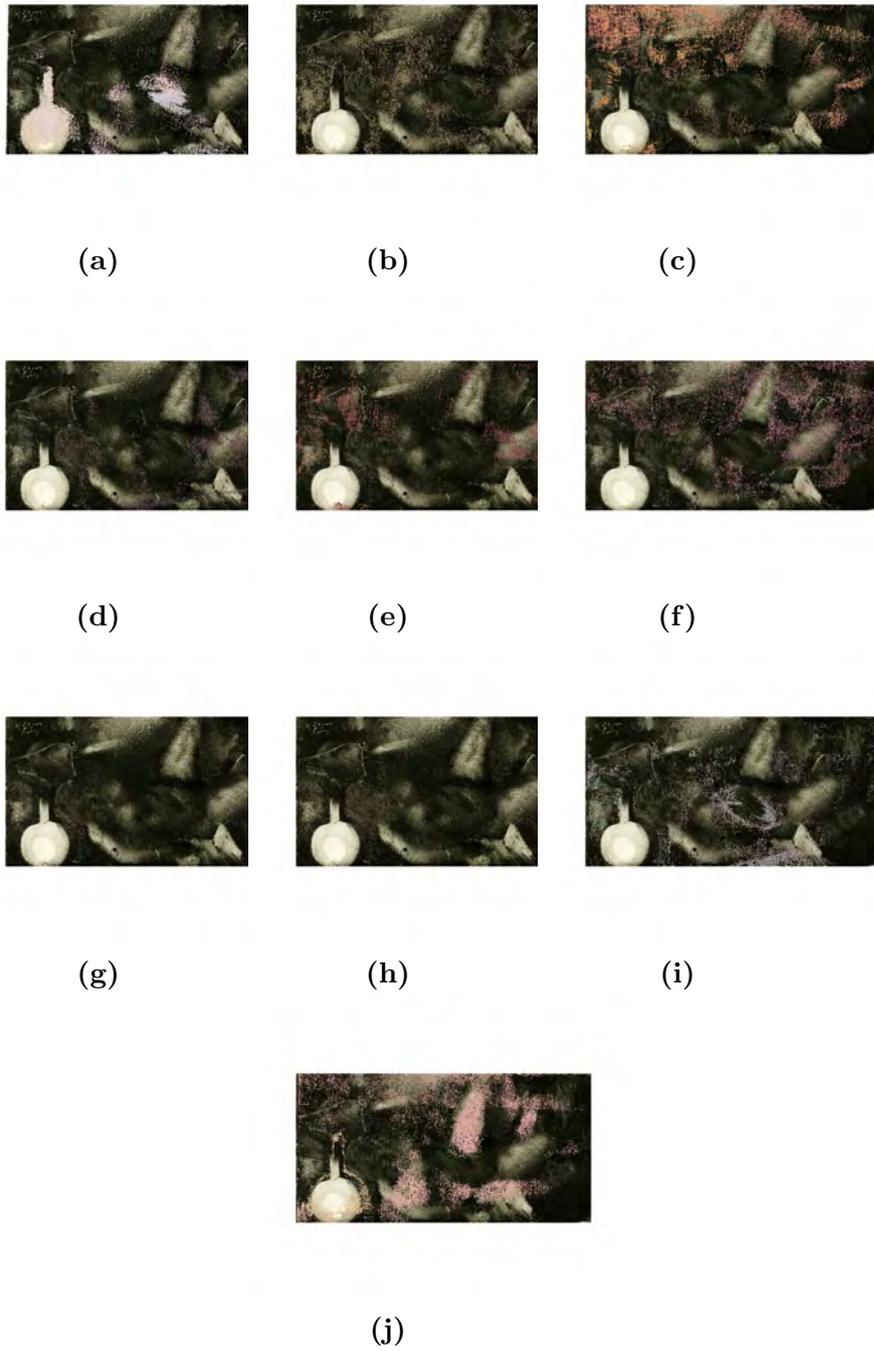


Figure 120: Décomposition K-means $K=10$ de *Femme étendue dans son lit* et son cognate *Femme nue couchée*.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



180

(j)

Figure 121: Décomposition K-means $K=10$ de *Le bain* et son cognate *La toilette*



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

Figure 122: Décomposition K-means $K=10$ de *A sa toilette* et son cognate *Toilette flette*.

Annexe 2 : Code Python

Code tiré de https://scikit-learn.org/stable/auto_examples/cluster/plot_color_quantization.html et adapté par le Professeur Aaris Xanthos.

```
import numpy as np
import matplotlib.pyplot as plt
from sklearn.cluster import KMeans
from sklearn.utils import shuffle
from PIL import Image

n_colors = 10

orig_img = Image.open("monotype_rehaussé")
fond = Image.open("monotype")

def cmyk_to_rgb(c,m,y,k):
    r = (1-c) * (1-k)
    g = (1-m) * (1-k)
    b = (1-y) * (1-k)
    return r, g, b

img = np.array(orig_img, dtype=np.float64) / 255
fond = np.array(fond, dtype=np.float64) / 255
```

```

w, h, d = original_shape = tuple(img.shape)
image_array = np.reshape(img, (w * h, d))

image_array_sample = shuffle(image_array, random_state=0)[:100000]
kmeans = KMeans(n_clusters=n_colors, random_state=0).fit(image_array_sample)
labels = kmeans.predict(image_array)

for color_idx in range(n_colors):
d = kmeans.cluster_centers_.shape[1]
image = np.zeros((w, h, 3))
label_idx = 0
for i in range(w):
for j in range(h):
if labels[label_idx] == color_idx:
image[i][j] = cmyk_to_rgb(*img[i][j])
else:
image[i][j] = cmyk_to_rgb(*fond[i][j])
label_idx += 1
plt.figure(1)
plt.clf()
plt.axis('off')
plt.imshow(image)
plt.show()

```
