

Université de Montréal

La Petite danseuse de quatorze ans:
Une analyse de la fonction subversive de l'œuvre

par
Marie-Josée Parent

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

Mai 2009

© Marie-Josée Parent, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La Petite danseuse de quatorze ans:
Une analyse de la fonction subversive de l'œuvre

présenté par :

Marie-Josée Parent

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, président-rapporteur

Todd Porterfield, directeur de recherche

Johanne Lamoureux, membre du jury

Résumé

La Petite danseuse de quatorze ans (1881) de l'artiste français Edgar Degas (1834-1917) représente et déforme plusieurs catégories sociales et artistiques de son époque. L'œuvre peut ainsi être lue comme une mise en abyme à la fois des changements sociaux et des peurs qu'ils suscitent quant aux redéfinitions du rôle et de la place de la sculpture dans l'art et de l'art, des classes sociales, de la science et de la femme dans la société qui s'opèrent dans la seconde moitié du 19^e siècle. D'une mise en contexte de l'œuvre à une analyse de la figure de la ballerine, en passant par une lecture du monde de la poupée et de la criminalité, nous chercherons à montrer comment l'œuvre offre une lecture subversive des valeurs qui sous-tendent ces catégories structurelles du Paris industriel. Ce jeu des catégories fait de la *Petite danseuse* une œuvre instable et ambiguë à l'image, peut-être exacerbée, de la société. La sculpture de Degas joue avec et surtout entre ces divers pôles de la société parisienne, décroissant ceux-ci et proposant une autre façon de comprendre la société contemporaine. Prenant ancrage dans un discours critique postmoderne, féministe et postcolonialiste, le présent travail se propose ainsi de réactualiser la fonction critique de l'œuvre.

Mots clés :

Petite danseuse de quatorze ans, subversion, 19^e siècle, Edgar Degas, sculpture, France, féminisme.

Abstract

The *Little Dancer Aged Fourteen* (1881) of French artist Edgar Degas (1834-1917) represents and deconstructs all at once, many social and artistic categories of its own time. The work represents social changes and the fear that they generate as it relates to the place of sculpture in art and of art, social classes, science and women's role in society. Degas' sculpture plays with and between these structures, deconstructing them and offering new ways of understanding contemporary society. After putting the work in context, we look at the link it has with dolls, how it addresses criminality, and how it questions the ballerina image. The *Little Dancer* then becomes an ambiguous, unstable and indefinable work reflecting in an acute way its society. Rooted in postmodernism, feminism and postcolonialism, we will explain how the sculpture offers a subversive reading of the values subtending industrial 19th Century Parisian constructs.

Keywords:

Little Dancer Aged Fourteen, subversion, 19th Century, Edgar Degas, sculpture, France, feminism.

Table des matières

Identification du Jury	ii
Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières	v
Liste des œuvres.....	vi
Remerciements.....	xxii
Introduction	2
Chapitre 1:	
Le projet réaliste ou l’inscription d’une œuvre dans son contexte	14
Chapitre 2:	
La figure de la poupée: le brouillage des frontières entre culture de masse et beaux-arts.....	56
Chapitre 3:	
La figure de la criminelle : une œuvre au cœur du procès	77
Chapitre 4:	
La figure de la ballerine ou la représentation de la femme au travail.....	104
Conclusion.....	135
Bibliographie.....	xxii

Liste des œuvres

1. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881, cire jaune, ruban, corset de lin, chausson de satin, tutu de mousseline, socle de bois, 98,9 x 34,7 x 35,2 cm, The National Gallery of Art, collection de Mr. and Mrs. Paul Mellon, Washington, D.C.

Source : National Gallery of Art. 2009. «Petite danseuse de quatorze ans». In *National Gallery of Art: The Collection*. En ligne. <http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=110292>. Consulté le 9 mai 2008.

2. Page d'un cahier de notes de Degas, 1878-79, carnet 23, p. 9, Bibliothèque Nationale, Paris

Source : Boggs, Jean Sutherland et al. 1988. *Degas*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée national des beaux-arts, 16 juin - 28 août 1988, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 février- 16 mai 1988, New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988 – 9 janvier 1989). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Ottawa: Musée national des beaux-arts et New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 199.

3. Anonyme, *Le nouveau crayon électrique de MM. Bellet et Hallez d'Arros*, gravure sur bois, *La Nature*, 12 avril 1879.

Source : Boggs, Jean Sutherland et al. 1988. *Degas*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée national des beaux-arts, 16 juin - 28 août 1988, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 février- 16 mai 1988, New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988 – 9 janvier 1989). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Ottawa: Musée national des beaux-arts et New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 199.

4. Edgar Degas, *La sortie du bain*, 1879-1880, pointe sèche et aquarelle, 20,32 x 18,42 cm, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN.

Source : The Minneapolis Institute of Arts. s.d. «Leaving the Bath». In *Collections: Explore the Collection*. <<http://www.artsmia.org/viewer/detail.php?v=12&id=7730>>. Consulté le 9 mai 2008.

5. Maurice Quentin De Latour, *Portrait en pied de la marquise de Pompadour*, 1748-1755, pastel sur papier gris-bleuté collé sur châssis entoilé, 175 x 128 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. s.d. *Inventaire du Département des Arts Graphiques*. En ligne. <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mipe>

¶mAction=actionGetImage&idImgPrinc=1&idFicheOeuvre=213445>
 . Consulté le 9 mai 2008.

6. Edgar Degas, *Femme nue accroupie de dos*, vers 1876, pastel et monotype sur papier, 18 x 14 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2006. «Femme nue accroupie de dos». In *Musée d'Orsay: Notice d'oeuvre*. En ligne. <<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=003000>>. Consulté le 9 mai 2008.

7. Edgar Degas, *Le tub*, 1878-1880, monotype, localisation inconnue.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p. 172

8. Edgar Degas, *Miss Lala au cirque fernando*, 1879, huile sur toile, 117,2 x 77,5 cm, The National Gallery, Trafalgar Square – Londres.

Source : The National Gallery. s.d. «Miss Lala au cirque fernando». In *The National Gallery, Trafalgar Square London: Collection Explorer*. En ligne. <<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng4121>>. Consulté le 9 mai 2008.

9. Edgar Degas, *Danseuses de ballet sur scène*, 1883, pastel, 63,8 x 49,2 cm, Mr. And Mrs. Frank Bartholow and the Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, TX.

Source : Shackelford, George T. M. 1985. «Degas, The Dancers». Catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art, 22 novembre 1984 - 10 mars 1985). Washington : National Gallery of Art, p. 2.

10. Jules Franceschi, *Portrait du peintre Edouard-Louis Dubufe*, 1878, cire sur plâtre, 52,1 x 20,3 x 21,1 cm, Los Angeles County Museum of Art, Don d'Harry Kahn, Los Angeles, CA.

Source : Los Angeles County Museum of Art. s.d. «Portrait of the Painter Edouard-Louis Dubufe». In *LACMA: Collections Online*. En ligne. <<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=53889;type=101>>. Consulté le 9 mai 2008.

11. Antoine Benoist, *Portrait en buste de Louis XIV*, vers 1705, cire colorée, cheveux textiles, 52 x 42 cm, Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles, Versailles.

Source : Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles. s.d. «Portrait en buste de Louis XIV». In *Musée de l'Histoire de France: Les*

collections. En ligne.

<http://www.museehistoiredefrance.fr/index.php?option=com_oeuvre&view=detail&cid=60>. Consulté le 9 mai 2008.

12. Edgar Degas, *Cheval à l'abreuvoir*, vers 1860, cire rouge, 23,5 x 11,4 x 21,6 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Collection de Mr. et Mrs. Paul Mellon, Richmond, VA.

Source : National Gallery of Art. s.d. «Degas at the Races: Sculpture». In *National Gallery of Art : Education*. En ligne.

<<http://www.nga.gov/education/degas-12.shtm>>. Consulté le 9 mai 2008.

13. Edgar Degas, *Mlle Fiocre dans le ballet de « La source »*, 1867-1868, huile sur toile, 130,8 x 145,1 cm, Brooklyn, Brooklyn Museum, Brooklyn, NY.

Source : Brooklyn Museum. s.d. « Mlle Fiocre in the Ballet from La Source ». In *Brooklyn Museum: Collections*. En ligne.

<<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4393>>. Consulté le 9 mai 2008.

14. Edgar Degas, *L'orchestre de l'Opéra*, vers 1870, huile sur toile, 56,5 x 45 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2006. «L'orchestre de l'Opéra». In *Musée d'Orsay: Notice d'oeuvre*. En ligne. <<http://www.musee-dorsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=10001>>. Consulté le 9 mai 2008.

15. Edgar Degas, *Les Musiciens de l'orchestre*, 1872, huile sur toile, 49 x 69 cm, Stadelscheds Kunstinstitut, Francfort.

Source : Painting All. 2007. «Les Musiciens de l'orchestre». In *Painting All Art Gallery*. En ligne.

<<http://www.paintingall.com/product.php?productid=6070>>. Consulté le 9 mai 2008.

16. Edgar Degas, *Le ballet de Robert le Diable*, 1872, huile sur toile, 66 x 54,3 cm, Metropolitan Museum of Art, collection de H. O. Havemeyer, New York, NY.

Source : Metropolitan Museum of Art. 2008. « Le ballet de Robert le Diable ». In *Heilbrunn Timeline of Art History*. En ligne.

<http://www.metmuseum.org/toah/hd/balt/ho_29.100.552.htm>. Consulté le 9 mai 2008.

17. Edgar Degas, *La classe de danse*, 1871, huile sur bois, 19,7 x 27 cm, The Metropolitan Museum of Art, collection H.O. Havemeyer, New York, NY.

Source : Metropolitan Museum of Art. s.d. «The Dancing Class». In *Met Collection Database: Works of Art*. En ligne. <http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/the_dancing_class_edgar_degas/objectview.aspx?OID=110000580>. Consulté le 9 mai 2008.

18. Edgar Degas, *Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*, 1872, huile sur toile, 32 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2006. «Foyer de la danse». In *Musée d'Orsay: Exposition*. En ligne. <<http://www.musee-orsay.fr/fr/manifestations/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/foyer-de-la-danse-4033.html>>. Consulté le 9 mai 2008.

19. Edgar Degas, *École de danse*, 1873, huile sur toile, 23,5 x 43,2 cm, The Corcoran Gallery of Art, Washington, collection William A. Clark, Washington, D.C.

Source : Corcoran Gallery of Art. 2008. «Edgar Degas». In *Highlights of the Collection*. En ligne. <http://www.corcoran.org/collection/highlights_name_results.asp?Artist_ID=93>. Consulté le 9 mai 2008.

20. Edgar Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, huile sur toile, 65 x 81 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Musée d'Orsay. 2006. «Répétition d'un ballet sur la scène». In *Musée d'Orsay: Notice d'oeuvre*. En ligne. <<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?numid=001154>>. Consulté le 9 mai 2008.

21. Edgar Degas, *Études de danseuses*, 1875-76, huile sur toile, 40,5 x 54,5 cm, The Phillips Collection, Washington, D.C.

Source : Kendall, Richard et al. 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, cat. 2.

22. Edgar Degas, *Deux Danseuses*, 1878-79, charbon et craie blanche sur papier commercial vert, 63,8 x 48,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

Source : Metropolitan Museum of Art. s.d. «Two Dancers». In *Met Collection Database: Works of Art*. En ligne. <http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/two_dancers_edgar_degas/objectview.aspx?OID=110000605>. Consulté le 9 mai 2008.

23. Edgar Degas, *La leçon de danse*, 1880, huile sur toile, 39,4 x 88,4 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, MA.
- Source : Sterling and Francine Clark Art Institute. 2009. «Impressionist and Post-Impressionist Art». In *The Clark: Collection*. En ligne. <<http://www.clarkart.edu/museum/collections/impressionist/content.cfm?ID=32&marker=3&start=3>>. Consulté le 9 mai 2008.
24. Edgar Degas, *Scène de ballet*, 1878-80, pastel sur monotype, localisation inconnue.
- Source : Olga's Gallery. s.d. «Edgar Degas». In *Olga's Gallery*. En ligne. <<http://www.abcgallery.com/D/degas/degas-2.html>>. Consulté le 9 mai 2008.
25. Edgar Degas, *Danseuses derrière le portant*, 1878, pastel et tempera sur papier monté sur carton, 69,2 x 50,2 cm, Norton Simon Art Foundation, Pasadena, CA.
- Source : Norton Simon Museum. 2002. «Dancers in the Wings ». In *Norton Simon: Collection*. En ligne. <http://www.nortonsimon.org/collections/browse_title.php?id=M.1977.06.P>. Consulté le 9 mai 2008.
26. Edgar Degas, *Danseuse ajustant son chausson*, 1874, graphite et craie sur papier rose délavée, 33 x 24,4 cm, Metropolitan Museum of Art, collection H. O. Havemeyer, New York, NY.
- Source : Metropolitan Museum of Art. 2008. «Dancer Adjusting her Slipper». In *Heilbrunn Timeline of Art History*. En ligne. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/dgsp/ho_29.100.941.htm>. Consulté le 9 mai 2008.
27. Edgar Degas, *Danseuse rajustant son costume*, 1875-76, graphite et craie sur papier rose, 42,2 x 27,2 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, MI.
- Source : Detroit Institute of Arts. 2007. «Ballet Dancer Adjusting her Costume». In *Detroit Institute of Arts: Collection*. En ligne. <http://www.dia.org/the_collection/overview/viewobject.asp?objectid=42271>. Consulté le 9 mai 2008.
28. Edgar Degas, *Dancer in Green (Danseuse en vert¹)*, 1879, pastel sur papier, 48,3 x 29,2 cm, New Orleans Museum of Art, New Orleans, LO.
- Source : Joe Eshelman. 2009. «Masterworks from the New Orleans Museum of Art ». In Mintwiki: PB Works. En ligne. <<http://mintwiki.pbworks.com/Masterworks-from-the-New-Orleans-Museum-of-Art->>. Consulté le 9 mai 2008.

¹ Notre traduction.

29. Edgar Degas, *Danseuse à l'éventail*, 1879, pastel sur papier, 48 x 21,5 cm, collection privée.

Source : Edgar-Degas.org. 2002 «Dancer with a fan ». In *Edgar Degas: Painting Gallery*. En ligne. <<http://www.edgar-degas.org/Dancer-with-a-Fan-I.html>>. Consulté le 9 mai 2008.

30. Edgar Degas, *Three Ballet Dancers (Trois danseuses²)*, 1878-79, pastel, 81 x 51,5 cm, collection privée.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 11.

31. Edgar Degas, *Deux danseuses*, 1878-79, pastel et craie noire et brune sur papier gris vergé, 47,2 x 58,8 cm, collection Lord Rayne, Londres.

Source : Shackelford, George T. M. 1985. «Degas, The Dancers». Catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art, 22 novembre 1984 - 10 mars 1985). Washington : National Gallery of Art, p. 72.

32. Edgar Degas, *Trois études d'une danseuse en quatrième position*, 1878-79, craie noire, pastel et graphite sur papier, 48 x 61,5 cm, The Art institute of Chicago, Chicago, IL.

Source : Shackelford, George T. M. 1985. «Degas, The Dancers». Catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art, 22 novembre 1984 - 10 mars 1985). Washington : National Gallery of Art, p. 71

33. Edgar Degas, *Trois études d'une danseuse*, vers 1878, craie noire et blanche sur papier rose, collection privée.

Source : Shackelford, George T. M. 1985. «Degas, The Dancers». Catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art, 22 novembre 1984 - 10 mars 1985). Washington : National Gallery of Art, p. 71

34. Edgar Degas, *Quatre études de danseuses*, 1878-79, charbon et craie blanche sur papier rose clair, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.

Source : Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. s.d. *Inventaire du Département des Arts Graphiques*. En ligne. <<http://arts-graphiques.louvre.fr>>

² Notre traduction.

/fo/visite?srv=mipe¶mAction=actionGetImage&idImgPrinc=1&idFicheOeuvre=18314>. Consulté le 9 mai 2008.

- 35.** Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881, cire jaune, ruban, corset de lin, chausson de satin, tutu de mousseline, socle de bois, 98,9 x 34,7 x 35,2 cm, The National Gallery of Art, collection de Mr. and Mrs. Paul Mellon, Washington, D.C.

Source : National Gallery of Art. 2009. «Petite danseuse de quatorze ans». In *National Gallery of Art: The Collection*. En ligne. <http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=110292>. Consulté le 9 mai 2008.

- 36.** Edgar Degas, *Classe de ballet*, 1880-81, huile sur toile, 81,6 x 76,5 cm, Philadelphia Museum of Art.

Source: Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, cat. 8.

- 37.** Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881, cire jaune, ruban, corset de lin, chausson de satin, tutu de mousseline, socle de bois, 98,9 x 34,7 x 35,2 cm, The National Gallery of Art, collection de Mr. and Mrs. Paul Mellon, Washington, D.C.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 0.

- 38.** Jules Steiner, poupée qui pleure et qui marche, vers 1860, cire et tissus, 51 cm, courtoisie de Sotheby's, Londres.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 63.

- 39.** Gustave Vichy, gitane musicale mécanique, vers 1890, 76 cm, courtoisie de Sotheby's, Londres.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 63.

40. Anonyme, poupées de marchands mexicains par M. Montanari, illustration dans de *Tallis's History and Description of the Crystal Palace and the Exhibition of the World's Industry in 1851*.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 65.

41. Anonyme, l'exposition de Madame Demorest, illustration dans *The Paris Exhibition of 1878*, Victoria and Albert Picture Library, Londres.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 65.

42. Anonyme, poupées : Madame Montanari (détail), gravure sur bois provenant de *An Illustrated Encyclopedia of the Great Exhibition of 1851*.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 62.

43. Anonyme, mannequin de cire d'une autochtone d'Océanie, vers 1880-95, originalement au musée d'ethnographie du Trocadéro, courtoisie de la Photothèque, Musée de l'homme, Paris.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 88.

44. Anonyme, mannequin de cire de meurtriers et de leurs victimes, fin 19^e siècle, originalement au Musée Dupuytren, courtoisie de Roger-Viollet, Paris.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 87.

45. Palais des Champs-Élysées à Paris. Salon 1884, jardin côté droit.

Source : Verat, Marc. 2008. «Les lieux d'exposition à Paris». In *L'art contemporain et ses institutions*. En ligne. <http://pagesperso-orange.fr/verat/la_peinture/Palais_des_Champs_Elysees.htm>. Consulté le 9 mai 2008.

46. La salle du scribe des galeries égyptiennes, Musée des Antiques, Louvre, Paris.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 69.

47. Edgar Degas, *Mary Cassatt au Louvre*, 1879-80, gravure et aquatinte, 35,7 x 26,9 cm, The Art Institute of Chicago, collection Albert Rouiller.

Source : The Art Institute of Chicago. s.d. «Mary Cassatt au Louvre». In *The Art Institute of Chicago: The Collection*. En ligne. <http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000076/117233_645105.jpg>. Consulté le 9 mai 2008.

48. Anonyme, *Christ de Burgos*, cire colorée et tissus, Cathédrale de Burgos.

Source : Quinario al Senor de Burgos. 2009. «Cristo de Burgos en Quinario ». In *Quinario al Senor de Burgos*. En ligne. <<http://trompeta-sangre.blogspot.es/1233143100/cristo-de-burgos-en-quinario/>>. Consulté le 28 août 2008.

49. Portrait de «l'Aztèque» exposée à l'hippodrome de Paris, 1855, gravure sur bois, illustration dans *La Nature*, 2 janvier 1875, p. 65.

Source : Douglas Druick and Peter Zeger, «Scientific Realism : 1873-1881», in Jean Sutherland Boggs *et al.* Degas, Metropolitan Museum of Art, p. 200.

50. Jean Quidam, «Un homme qui suit les femmes», illustration dans *La vie amusante*, 1878-79 et *Le monde comique*, 1879-80.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres : Yale University Press p. 57.

51. Albert Robida, «Le nouveau Paris», illustration dans *Le monde comique*, 1884.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres: Yale University Press, p. 139.

52. Johann Caspar Lavater, «Les quatre tempéraments», 1789-1798, illustration dans *Essays on physiognomy, designed to promote the knowledge and the love of mankind*.

Source : Wyhe, John van. 1999. «Les quatre tempéraments». In *The History of Phrenology on the Web*. En ligne.
 <<http://www.historyofphrenology.org.uk/images/lavater.jpg>>. Consulté le 9 mai 2008.

53. Petrus Camper, *La ligne faciale du singe à queue, de l'orang-outang, du Nègre et du Kalmouk* et *La ligne faciale du type européen et de l'Apollon*, 1791, illustration dans *Dissertation sur les Variétés Naturelles qui caractérisent la Physionomie des hommes des divers climats et des différents âges*.

Source : Ewen, Stuart and Elizabeth. 2009. «Visual History». In *stereotype & society*. En ligne.
 <http://stereotypeandsociety.typepad.com/photos/visual_history/>. Consulté le 9 mai 2008.

54. Cesare Lombroso et Guglielmo Ferrero, portraits de prostituées, photographie, planches extraites de *La Femme Criminelle et La Prostituée*. Paris: Felix Alcan, 1896.

Source : Lorne Bair Rare Books. s.d. «La Femme Criminelle et La Prostituée». In *Lorne Bair Rare Books*. En ligne.
 <<http://www.lornebair.com/store/6958.htm>>. Consulté le 9 mai 2008.

55. Cesare Lombroso, portraits de criminels français, photographies, planches extraites de *L'uomo delinquente*, 1876.

Source : Doucet, Jean-Paul. 2009. «Iconographie: Galerie 1». In *Le droit criminel*. En ligne.
 <http://ledroitcriminel.free.fr/utilitaires/iconographie/iconographie_1.htm>. Consulté le 9 mai 2008.

56. Cesare Lombroso, *Portraits et types de criminels*, gravure, illustration dans *L'uomo delinquente*, 1876.

Source : O'Malley, Michael. 2004. «Detection and the Police». In *Magic: Illusion and Detection*. En ligne.
 <<http://chnm.gmu.edu/courses/magic/police/policework.html>>. Consulté le 9 mai 2008.

57. Grandville (pseudonyme), *Têtes d'hommes et d'animaux comparées*, 1848, gravure sur bois.

Source : University of Pennsylvania, Department of English. 2009. «Contexts -- Science -- Physical Anthropology». In *Project Knarf*. En ligne. <<http://www.english.upenn.edu/Projects/knarf/Gifs/frog.html>>. Consulté le 9 mai 2008.

58. Grandville (pseudonyme), *L'homme descend vers la brute*, 1843, gravure sur bois.

Source : Cosmicaravan. s.d. «L’homme descend vers la brute». In *Cosmicaravan*. En ligne. <<http://cosmicaravan.files.wordpress.com/2009/03/grandville-delhomme-a-la-be.jpg>>. Consulté le 9 mai 2008.

59. Edgar Degas, *Chanteuse*, 1877, craie noire, page d’un cahier de notes utilisé par Degas, collection privée.

Source : Douglas Druick and Peter Zeger, « Scientific Realism : 1873-1881 », in Jean Sutherland Boggs *et al.* *Degas*. Catalogue d’exposition (Ottawa, Musée national des beaux-arts, 16 juin - 28 août 1988, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 février- 16 mai 1988, New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988 – 9 janvier 1989). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Ottawa: Musée national des beaux-arts et New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 200.

60. Edgar Degas, *La Chanson du chien*, 1876-1877, gouache et pastel sur monotype, 57,5 x 45 cm, collection Chantal et Guy Heytens, France.

Source : Artnet. 2009. «Edgar Degas: La Chanson du chien». In *Artnet*. En ligne. <<http://www.artnet.com/artwork/425961865/714/edgar-degas-la-chanson-du-chien-the-song-of-the-dog.html>>. Consulté le 9 mai 2008.

61. Edgar Degas, *Le client*, 1876-77, monotype, Musée Picasso, Paris.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres : Yale University Press, p. 38.

62. Edgar Degas, *Physionomie de criminels*, (Émile Abadie à gauche, Michel Knobloch à droite), vers 1880-81, pastel, 48 x 63 cm, collection privée.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d’exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 79.

63. Edgar Degas, *Physionomie de criminel*, (Paul Kirail), 1880-81, pastel, 64 x 76 cm, localisation inconnue.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d’exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 78.

- 64.** Photographie de police de Paul Kirail, 1880, archives de la préfecture de police, Paris.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 83.

- 65.** Photographie de police d'Émile Abadie, 1879, archives de la préfecture de police, Paris.

Source: Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 80.

- 66.** Photographie de police de Pierre Gille, 1879, archives de la préfecture de police, Paris.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 81.

- 67.** Photographie de police de Michel Knobloch, 1879, archives de la préfecture de police, Paris.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 82.

- 68.** Edgar Degas, *Michel Knobloch*, 1880, craie noire, 16,4 x 21,4 cm, carnet 33, p. 10v et 11, collection privée.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen» Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 85.

- 69.** Edgar Degas, *Emile Abadie*, 1880, craie noire, 16,4 x 21,4 cm, carnet 33, p. 5 et 6, collection privée.

Source : Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen». In Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue

d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998).
New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn
Art Museum, p. 85.

70. Edgar Degas, *L'écolière*, vers 1880, bronze, 26,6 cm de hauteur, Virginia
Museum of Fine Arts, Richmond, VA.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*.
Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3
mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association
avec Joselyn Art Museum, p. 93.

71. Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881, détails de la tête :
profil droit et vue de face, cire jaune, ruban, corset de lin, chausson de
satin, tutu de mousseline, socle de bois, 98.9 x 34.7 x 35.2 cm, The
National Gallery, collection de Mr. and Mrs. Paul Mellon, Washington,
D.C.

Source : Callen, Anthea. 1995. *The Spectacular Body: Science, Method
and Meaning in the Work of Degas*. New Haven et Londres: Yale
University Press, p. 14.

72. Edgar Degas, étude de nu pour la *Petite danseuse de quatorze ans*, 1878-
80, charbon et craie blanche, 48 x 63 cm, collection privée.

Source : Callen, Anthea. 1995. *The Spectacular Body: Science, Method
and Meaning in the Work of Degas*. New Haven et Londres: Yale
University Press, p. 14.

73. Opéra Garnier, façade, 1861-1875, Paris, archives photo, Paris –
S.P.A.D.E.M.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of
Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p.
75.

74. Opéra Garnier, foyer de la danse, photographie, courtoisie du studio
Chevojon, Paris.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of
Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p.
77.

75. Gustave Boulanger, *La Danse Bacchique*, Opéra, foyer de la danse, 1875,
archives photo, Paris-S.P.A.D.E.M.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of
Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p.
84.

- 76.** Edgar Degas, *Pauline and Virginie Conversing with Admirers*, vers 1876-77, monotypes, 21,5 x 16,1 cm, Fogg Art Museum, Harvard Art Museum, Cambridge, MA.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, cat. 6.

- 77.** Edmon Morin, *Le Nouvel Opéra – Foyer de la danse*, gravure sur bois, illustration dans *Le Monde Illustré*, 30 Janvier 1975.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p. 83.

- 78.** Alfred Grévin, *L'élève de l'école de ballet*, illustration dans le *Petit journal pour rire*, no 293.

Source : Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition. (Omaha, NE, Joslyn Art Museum, 7 février - 3 mai 1998). New Haven et Londres : Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, p. 22.

- 79.** Anonyme, *Une Fortune et un Coeur*. 1856, huile sur toile, courtoisie de la Bibliothèque Nationale.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p. 81.

- 80.** Jean Béraud, *Backstage at the Opera*, 1889, huile sur toile, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p. 82.

- 81.** Anonyme, *Triste Situation des Artistes de l'Opéra*, gravure sur bois, illustration dans *L'illustration*, 3 janvier 1874, courtoisie de la Bibliothèque Nationale.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA, University of California Press, p. 80.

- 82.** Victor Morland, « Scène de la vie parisienne », illustration dans *La vie Amusante*, 1878-79 et *Le monde Comique*, 1879-80.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres : Yale University Press, p. 95.

- 83.** Anonyme, « Près des Boulevard », illustration dans *Le Monde Comique*, 1879-80.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres : Yale University Press, p. 121.

- 84.** Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, *Repos à côté de la seine*, 1880, huile sur toile, courtoisie de Sotheby's, Londres.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres : Yale University Press, p. 119.

- 85.** Léon Comerre, *A Star (Une étoile³)*, 1882, huile sur toile, localisation inconnue.

Source : Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, p. 81.

- 86.** Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881, cire jaune, ruban, corset de lin, chausson de satin, tutu de mousseline, socle de bois, 98,9 x 34,7 x 35,2 cm, The National Gallery of Art, collection de Mr. and Mrs. Paul Mellon, Washington, D.C.

Source : National Gallery of Art. 2009. «Petite danseuse de quatorze ans». In *National Gallery of Art: The Collection*. En ligne. <http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=110292>. Consulté le 9 avril 2009.

- 87.** Edgar Degas, *L'attente*, 1879-80, monotype, Musée Picasso, Paris.

Source : Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres Yale University Press, p. 51.

- 88.** Edgar Degas, *La fête de la patronne*, 1879-80, pastel sur monotype, Musée Picasso, Paris.

Source: Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres Yale University Press, p. 45.

³ Notre traduction.

Introduction

Edgar Degas' *Little Dancer Aged Fourteen* is among the three or four most celebrated sculptures of the modern age. Along with Rodin's *The Kiss* and the same artist's *The Thinker*, and perhaps Bartholdi's *Statue of liberty*, Degas' statuette of a slender young ballet dancer has become recognizable to millions and admired throughout the world, the object of popular affection, scholarly debate, and the amiable disrespect of the caricaturist's pen. More than its illustrious companions, the *Little Dancer* has achieved a special kind of fame [...]⁴

1998, la *Petite danseuse de quatorze ans* entre officiellement dans le palmarès des grandes œuvres ayant forgé la modernité artistique. L'unique monographie consacrée exclusivement à la sculpture présente en effet cette dernière comme une icône de l'histoire de l'art moderne et de l'histoire moderne de l'art. « Most celebrated », « modern age », « admired », « fame » sont autant d'expressions utilisées par Richard Kendall pour décrire la sculpture de l'artiste, inscrivant alors cette dernière dans le lexique de la célébrité. En contribuant au discours glorificateur sur la sculpture, l'auteur soutient la pertinence d'une telle catégorisation des œuvres et semble ainsi participer à la construction du mythe moderniste de l'œuvre géniale et révolutionnaire. Un discours qui semble se laisser séduire par l'esthétique de la finalité, par ce désir de donner un sens à la fin en faisant de celle-ci l'aboutissement ultime vers lequel se dirige inévitablement l'histoire de l'art.

La sculpture se trouve maintes fois expliquée et racontée en fonction de son innovation artistique ou encore de son importance majeure quant à l'avènement de la modernité artistique. Acclamée pour son avant-gardisme, elle est souvent racontée indépendamment du contexte social, politique et culturel dont elle émerge. L'histoire de la sculpture se transforme ainsi en récit

⁴ Richard Kendall, *Degas and the Little Dancer*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 1.

Remerciements

Je remercie chaleureusement Todd Porterfield pour ses judicieux conseils et sa confiance tout au long de ce processus. Je tiens aussi à témoigner ma gratitude à Dominic Hardy dont l'écoute et les réflexions ont su ouvrir de nouvelles perspectives à mes recherches et à ce mémoire.

Je souhaite aussi remercier Marie eve Boisvert et Élise Gilbert pour leur regard critique et leur merveilleux travail de révision, ma sœur, André-Yanne Parent pour ses multiples relectures et son optimisme inébranlable ainsi que ma mère, Marie-Rose Richardson, pour son inconditionnel support. Enfin, je remercie David Pineault dont l'aide, la patience et le soutien sont inestimables et sans qui ce mémoire n'aurait probablement pas vu le jour.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881. (ill. 1)

Introduction

Edgar Degas' *Little Dancer Aged Fourteen* is among the three or four most celebrated sculptures of the modern age. Along with Rodin's *The Kiss* and the same artist's *The Thinker*, and perhaps Bartholdi's *Statue of liberty*, Degas' statuette of a slender young ballet dancer has become recognizable to millions and admired throughout the world, the object of popular affection, scholarly debate, and the amiable disrespect of the caricaturist's pen. More than its illustrious companions, the *Little Dancer* has achieved a special kind of fame [...]⁴

1998, la *Petite danseuse de quatorze ans* entre officiellement dans le palmarès des grandes œuvres ayant forgé la modernité artistique. L'unique monographie consacrée exclusivement à la sculpture présente en effet cette dernière comme une icône de l'histoire de l'art moderne et de l'histoire moderne de l'art. « Most celebrated », « modern age », « admired », « fame » sont autant d'expressions utilisées par Richard Kendall pour décrire la sculpture de l'artiste, inscrivant alors cette dernière dans le lexique de la célébrité. En contribuant au discours glorificateur sur la sculpture, l'auteur soutient la pertinence d'une telle catégorisation des œuvres et semble ainsi participer à la construction du mythe moderniste de l'œuvre géniale et révolutionnaire. Un discours qui semble se laisser séduire par l'esthétique de la finalité, par ce désir de donner un sens à la fin en faisant de celle-ci l'aboutissement ultime vers lequel se dirige inévitablement l'histoire de l'art.

La sculpture se trouve maintes fois expliquée et racontée en fonction de son innovation artistique ou encore de son importance majeure quant à l'avènement de la modernité artistique. Acclamée pour son avant-gardisme, elle est souvent racontée indépendamment du contexte social, politique et culturel dont elle émerge. L'histoire de la sculpture se transforme ainsi en récit

⁴ Richard Kendall, *Degas and the Little Dancer*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 1.

décontextualisant où les dialogues possibles de l'œuvre avec son milieu sont ignorés. Dans ce genre d'analyse, l'art semble ainsi perçu comme possédant une histoire en soi, autosuffisante et indépendante de celle de la société. Ces lectures de la *Petite danseuse* séparent ainsi histoire de l'art et histoire sociale, se concentrant sur la première et négligeant l'impact de la seconde sur cette dernière. Aussi, bien que certaines lectures proposent une remise en contexte de l'œuvre et soulignent le brouillage des frontières qu'elle engendre, toutes semblent tendre vers une idéalisation de l'œuvre et participent à la construction de sa mythification.

Étonnamment, ce sort semble réservé à la sculpture. En effet, si les œuvres picturales de l'artiste n'échappent pas à une certaine forme de mythification, elles bénéficient néanmoins d'une littérature qui s'efforce à la fois de les contextualiser et surtout de rendre justice à leur fonction critique. La littérature sur les œuvres bidimensionnelles de l'artiste abonde en lectures qui, faute d'autres qualificatifs, seront désignées comme postmodernes dans cet essai. Norma Broude, Hollis Clayson, Timothy J. Clark, Eunice Lipton, pour ne nommer que ces derniers, sont autant d'auteurs qui ont poussé l'analyse des œuvres de façon à montrer comment le réalisme, au-delà d'une étape vers le modernisme en peinture, raconte aussi les limites et instabilités de son époque. Contrairement à Kendall, Eunice Lipton soutiendra par exemple, dans *Looking into Degas, Uneasy Images of Women & Modern Life*, à propos des tableaux sur le ballet, que :

Degas' reality was "so terrible" because it was ugly and unstable. It was additionally disconcerting because it dignified what the middle class wanted to consign to the moral rubbish heap, namely

working women and especially –for the purpose of this chapter –
ballet dancer⁵.

L’auteur, loin d’insérer les œuvres dans un discours moderniste magnifiant, s’intéresse plutôt à leur caractère conjoncturel et subversif. Adhérant au courant féministe et postcolonialiste, Lipton suggère ainsi une lecture des œuvres de Degas qui permet de comprendre comment celles-ci peuvent remettre en question l’autorité et les valeurs de son époque. Ce faisant, elle les inscrit dans le contexte dont elles émergent et fait de ce dernier leur sujet principal.

Sans enlever à l’œuvre sa dimension esthétique, ces lectures permettent de rendre justice, comme nous l’avons mentionné plus haut, à sa fonction critique et subversive. L’œuvre d’art est alors perçue comme un véhicule des enjeux de sa société. Plus qu’un porteur de critiques sociales donc, elle est aussi conçue comme pouvant être le lieu de l’expression des angoisses et des peurs de la société quant aux réalités et aux changements qui l’habitent. Histoire de l’art et histoire sociale sont ainsi considérées comme imbriquées dans un dialogue où l’une permet d’expliquer l’autre.

Une dichotomie importante existe donc entre la fortune critique des œuvres picturales et celle de la sculpture, la mythification dont fait état cette dernière se trouvant constamment désamorcée dans la littérature postmoderne des premières. Seuls Douglas Druick et Richard Kendall chercheront à donner à l’œuvre un semblant d’ancrage social et politique. Or, alors que le premier s’arrête au thème

⁵ Eunice Lipton, *Looking into Degas : Uneasy Images of Women and Modern life*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 114-115.

marginal⁶ de la criminalité, le second, bien qu'il souligne à plusieurs reprises la nature subversive de la sculpture, omet d'expliquer les modalités ainsi que le contenu de cette subversion⁷. *La Petite danseuse* échappe ainsi à cette remise en question du mythe moderniste et de son fantasme téléologique maintes fois désamorcé dans les œuvres picturales de Degas. Décontextualisée et confinée dans son mythe, elle se retrouve alors insérée dans un discours aseptisé de l'art pour l'art et perd sa capacité de subversion. Cette absence de littérature critique sur la sculpture laisse perplexe. En effet, le décalage entre les deux discours, celui sur les œuvres picturales et celui sur la sculpture, révèle la possibilité d'une autre lecture de l'œuvre. Si la fortune critique des œuvres visuelles de l'artiste a su passer au-delà du mythe afin de rendre justice à la fonction critique des œuvres, ne serait-il pas possible de faire la même chose avec la sculpture? Le « Chef-d'œuvre » de Degas ne pourrait-il pas s'émanciper de ce discours glorificateur et regagner son pouvoir subversif? Prenant ancrage dans un discours critique postmoderne, féministe et postcolonialiste, le présent travail se propose de réhabiliter la fonction critique de l'œuvre à travers une lecture postmoderne.

Poursuivant la réflexion d'Eunice Lipton, l'œuvre d'art en général sera ici considérée comme le lieu de l'expression, de la construction et souvent de la subversion des valeurs contemporaines⁸. Cet essai cherchera à comprendre les implications sociales, politiques et sexuelles de la sculpture. Comment l'œuvre

⁶ En choisissant ainsi un thème dont la marginalité est admise de tous, l'auteur se défend de prendre un risque quant à son analyse de l'œuvre. En effet, il est en quelque sorte beaucoup moins risqué d'expliquer l'implication sociale et la nature subversive de cette implication lorsque le contexte subverti et critiqué est lui-même considéré comme marginal.

⁷ Nous entendons subversion au même sens que celui donné par le Nouveau Petit Robert soit bouleversement, renversement de l'ordre établi, des idées et des valeurs reçues. *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 2419.

⁸ *Ibid.*, p. 4.

fut-elle perçue par ses contemporains? Que voyaient-ils en celle-ci? Comment se positionne-t-elle en fonction des valeurs, mythes et croyances de sa société? Si la *Petite danseuse* a certainement participé au maintien d'un certain nombre de valeurs contemporaines, elle s'inscrit aussi comme un lieu de brouillage des frontières entre art, société, science et culture de masse. En effet, l'œuvre représente et déforme à la fois plusieurs catégories sociales et artistiques de l'époque. Elle adresse des questionnements quant aux changements sociaux et artistiques amorcés au 19^e siècle, entre autres, par l'avènement du capitalisme et de la révolution industrielle. Le regard attentif que porte Degas sur le monde lui permet de percevoir les balbutiements de ces bouleversements et de les exprimer souvent avant ses contemporains. Ce jeu de catégories fait de la *Petite danseuse* une œuvre instable et ambiguë à l'image, peut-être exacerbée, de la société. Ne pouvant être précisément définie, nommée, reconnue, elle devient inquiétante et menaçante pour le spectateur qui l'observe. L'impossibilité de définir ou de nommer indique en effet l'inadéquation de la sculpture avec les catégories, la manière de penser et les mœurs de la société dont elle est pourtant issue. Elle révèle ainsi les changements (et les peurs qu'ils génèrent) qui s'infiltrèrent dans la structure sociale, la transformant de l'intérieur souvent à l'encontre de la classe dominante qui veut généralement préserver l'ordre établi.

Sculpture de cire de presque un mètre de haut, la *Petite danseuse de quatorze ans*, avec ses vêtements faits de tissus véritables, sa perruque et ses traits de criminelle, représente une jeune ballerine dans un moment indéfini de son quotidien. De par sa composition, l'œuvre fait appel à la fois à la culture de masse et à la science. En effet, des poupées, des mannequins de cire et des modèles

anthropologiques étaient, à l'époque, réalisés en cire et vêtus de vrais vêtements. Leur utilisation dans la composition de la sculpture remet alors en question les frontières entre beaux-arts et culture de masse et, conséquemment, la stigmatisation de la seconde par la première. Aussi, cette remise en question vient déstabiliser l'hermétisme des beaux-arts et la définition de la sculpture comme représentation d'un idéal, subvertissant ainsi le modèle établi. Si l'œuvre semble s'interroger sur la légitimité des beaux-arts et son indépendance prétendue de la culture de masse, elle pose aussi un regard ironique sur la science. En effet, insérée à une œuvre d'art et présentée dans une exposition, la référence aux théories « scientifiques » de Lombroso et aux mannequins de cire des expositions universelles se transforme en une sorte de double caricature à la fois de la science comme art et de l'art comme science. L'œuvre ébranle ainsi le piédestal sur lequel étaient posées les deux disciplines. Sa référence à la théorie de Lombroso s'insère dans un débat en cours, extrêmement polémique, sur la nature de la criminalité et ultimement sur la légitimité des différences sociales. Par ailleurs, l'association entre criminalité et ballet vient aussi souligner le commerce sexuel qui se jouait alors dans les coulisses de l'opéra, offrant une lecture inattendue de ce dernier. Enfin, loin des représentations idéalisées et souvent sexualisées des ballerines de l'époque, l'adolescente, vêtue de ses habits d'entraînement est dans une posture, la jambe droite en avant et les bras étirés dans le dos, qui bien qu'elle s'apparente à la 4^e position, ne correspond à aucune des poses alors officielles du ballet. Les traits de criminelle de la jeune adolescente, sa posture inhabituelle et l'imprécision du moment représenté pervertissent l'image glamour de la ballerine contemporaine. Effort, laideur et travail prennent ici la place de la séduction et de la virtuosité avec laquelle les jeunes danseuses étaient généralement représentées.

Ignorant son spectateur, la *Petite danseuse* déstabilise les rôles établis. S'éloignant de ce bel objet de consommation auquel est habitué ce dernier, Degas montre une travailleuse.

L'œuvre peut ainsi être lue comme une mise en abyme à la fois des changements sociaux et des peurs qu'ils suscitent quant aux redéfinitions du rôle et de la place de la sculpture dans l'art et de l'art, des classes sociales, de la science et de la femme dans la société qui s'opèrent dans la seconde moitié du 19^e siècle. La sculpture de Degas joue avec et surtout entre ces divers pôles de la société parisienne, décloisonnant ceux-ci et proposant alors une autre façon de comprendre la société contemporaine. Nous chercherons à montrer comment l'œuvre offre une lecture subversive des valeurs qui sous-tendent ces catégories structurelles du Paris industriel de la fin du 19^e siècle.

Pour ce faire, le présent essai sera divisé en quatre parties distinctes dont la première sera consacrée à la mise en contexte de l'œuvre. En effet, la réalisation d'une lecture critique de la sculpture nécessite une compréhension de ses origines autant dans le monde artistique que dans la carrière de l'artiste. Cette remise en contexte permettra de désamorcer le mythe du génie de l'artiste puisqu'elle saura montrer comment l'œuvre, bien plus qu'une inspiration géniale, s'inscrit dans le contexte dont elle émerge. Innovations techniques, discours réaliste, sculpture de cire, avènement de la thématique de la ballerine seule : nous montrerons que l'ensemble de ces éléments est déjà à l'œuvre dans le travail de l'artiste. Leur actualisation sous la forme d'une danseuse de cire en trois dimensions s'inscrit en effet dans une prolongation des réflexions à la fois technique, stylistique et

thématique de l'artiste entamées dès le début des années 1870. Enfin, inscrivant l'œuvre dans le mouvement réaliste dont se réclame ouvertement l'artiste, cette première contextualisation sera l'occasion de sortir la relation œuvre-mouvement du discours univoque sur l'avènement de la modernité artistique dans lequel elle se retrouve fréquemment confinée. Balisant notre analyse, ce premier chapitre a ainsi pour objectif d'offrir une première déconstruction de la mythification de l'œuvre en insérant cette dernière à la fois dans le réalisme de son auteur et dans la réalité artistique contemporaine. Éloignée du mythe du génie de l'artiste et réinscrite dans le réalisme critique de Degas, l'œuvre pourra alors être comprise en fonction de son dialogue avec la société dont elle émerge.

Si ce travail de remise en contexte de l'œuvre cherche à briser les premières balises sur lesquelles est érigée sa mythification, nous devons néanmoins utiliser la fortune critique de la sculpture souvent responsable de la construction de son mythe. La littérature sur l'œuvre ne nous laissant pas le choix, c'est avec précautions que nous nous inspirerons des textes qui la composent. Notamment, la monographie de Richard Kendall, seul livre entièrement dédié à la sculpture, constituera un ouvrage auquel nous ferons référence tout au long de ce mémoire. Le livre de Kendall constitue le premier effort de recontextualisation de l'œuvre à la fois dans son milieu social et artistique. Or, comme nous l'avons mentionné plus haut, cette remise en contexte demeure insuffisante, car, bien qu'elle reconnaisse partiellement la nature subversive de la sculpture, elle ne cherchera pas à expliquer ces questions critiques que l'œuvre porte sur son contexte. Bien au contraire, le texte de Kendall tend à conserver la sculpture dans son discours magnifiant et semble utiliser cette remise en contexte afin de montrer

l'ampleur du génie de l'artiste. Les informations contenues dans son livre seront néanmoins indispensables à notre analyse. D'ailleurs, le second chapitre sera tout particulièrement redevable aux recherches de Kendall, premier, sinon seul auteur, à avoir su mettre en évidence la dette de la *Petite danseuse* face à la culture de masse. Or, soulignant adroitement les liens entre l'œuvre et le monde de la poupée, l'auteur omet d'expliquer les conséquences et la signification d'une telle association. C'est en cela que notre analyse se sépare radicalement de celle du commissaire d'exposition puisque nous nous pencherons sur les conséquences politiques et sociales d'une telle revendication.

Notre second chapitre sera ainsi consacré à l'examen de l'important emprunt de la sculpture envers la culture de masse et plus spécifiquement à l'univers de la poupée et du mannequin de cire. Après un examen scrupuleux de cet univers, de sa fonction et de sa place dans la société contemporaine ainsi que des fantasmes qu'il génère, nous serons en mesure de comprendre son impact sur la réappropriation artistique qu'en fait Degas. La réception critique de l'œuvre réagira massivement au lien explicite de l'œuvre avec la poupée, criant soit au génie de l'artiste soit à la déchéance de l'art. Ce deuxième chapitre sera ainsi l'occasion d'entamer une analyse de cette réception et de chercher à comprendre les enjeux qu'une telle association put soulever. Nous chercherons plus exactement à montrer comment l'œuvre, par son appropriation de la culture de masse, vient brouiller les frontières entre *high art* et *low art*, redéfinissant les limites de l'art en démocratisant celui-ci et en ennoblissant du même coup la culture de masse.

Si la *Petite danseuse* emprunte à la culture de masse, ses références aux mannequins de cire font aussi appel à la science et plus particulièrement à l'anthropologie et aux théories physionomistes de Lombroso. En effet, têtes de criminels, mannequins ethnographiques ou spécimens médicaux étaient fréquemment représentés en cire dans les foires et expositions publiques. En plus de sa matérialité, la sculpture possède aussi les traits attribués à la criminalité selon la théorie alors célèbre et populaire du criminologue italien, rendant incontournable son association à la science en général et à la physionomie en particulier. Cette dernière, considérée comme fondée sur des réalités innées, commence à voir ses fondements remis en question par certains chercheurs, ceux-ci postulant la possibilité d'une influence du social dans la détermination des classes sociales. En donnant à son œuvre les traits de la criminelle selon Lombroso et en présentant cette dernière avec les portraits des célèbres criminels Kirail, Knobloch et Abadie, Degas installe l'œuvre au cœur de cette polémique. Nous analyserons dans ce troisième chapitre comment, en montrant une théorie scientifique dans un contexte artistique, Degas s'inscrit dans une mouvance caricaturale qui remet en question, ou du moins relativise, la prétention à l'objectivité de ces théories. Ultimement, cette remise en question de la légitimité des théories sur la criminalité nous permettra de comprendre comment l'œuvre questionne les justificatifs que se donne la classe bourgeoise quant à la légitimité des classes sociales.

Si la thématique de la criminalité dans la sculpture de l'artiste fut déjà abordée par Douglas Druick et Anthea Callen, notre analyse, bien qu'elle s'inspire de ces recherches, s'en détachera puisqu'elle cherchera à montrer comment

l'œuvre présente une remise en question des théories scientifiques plutôt qu'une attestation de ces dernières.

Enfin, la référence à la criminalité nous mènera à la thématique de la prostitution et à la perception du travail de la femme dans le Paris de la fin du 19^e siècle. Dans l'imaginaire collectif parisien, la criminalité féminine implique nécessairement la prostitution ou du moins une certaine forme de déviance sexuelle. Ainsi, bien que l'œuvre remette en question les théories scientifiques de Lombroso, le lien entre la sculpture et la prostitution est inévitable. De plus, sa réalité de danseuse l'associe aussi à la thématique de la prostitution, l'Opéra étant connu, ou du moins imaginé, à l'époque comme lieu de trafics sexuels. À travers une lecture féministe inspirée de l'analyse de Norma Broude des monotypes de bordel de l'artiste, nous chercherons à montrer comment l'œuvre, plutôt que de montrer la déchéance inévitable de la ballerine dans la prostitution, suggère peut-être une dénonciation du trafic sexuel implicitement soutenu par les autorités de l'institution.

Dans notre dernier chapitre, nous nous intéresserons à la réinterprétation de la figure de la ballerine que propose l'œuvre. Il nous faudra, dans un premier temps, recontextualiser la réalité de l'opéra et de la danse vers la fin du 19^e siècle pour ensuite poursuivre avec une analyse comparative entre l'image véhiculée de la ballerine tant au sein des beaux-arts que dans la culture de masse. Les mythes sur la ballerine abondent au 19^e siècle. Acclamées comme le sont nos stars aujourd'hui, les ballerines sont le lot d'une multitude de préjugés les confinant dans un rôle exclusivement esthétique dévalorisant, ou sinon ignorant, leur statut

de travailleuses. Nous chercherons à comprendre comment l'œuvre de Degas s'éloigne de cette interprétation sexualisée et objectivante de la femme et de son travail pour en proposer une image dignifiée, choquant plus d'un critique.

Chapitre 1

Le projet réaliste ou l'inscription d'une œuvre dans son contexte

Souvent considéré comme le plus traditionnel des impressionnistes, Degas se réclame de l'influence d'Ingres et, contrairement à ses collègues, n'abandonnera jamais le dessin. Son style, ouvertement travaillé, est généralement décrit comme ne partageant pas la même spontanéité que ceux des autres membres du groupe. Aussi, si les indépendants reçoivent le qualificatif d'impressionnistes suite à leur première exposition commune, Degas continuera d'être classé et défini par plusieurs comme peintre réaliste, appellation que lui-même favorise. Or, cette différenciation éloigne théoriquement l'artiste de l'innovation et des expérimentations impressionnistes pour l'associer à un style plus conservateur. L'innovation dont fait preuve le travail de l'artiste sera ainsi fréquemment négligée au profit de son attachement au dessin, à la tradition académique et au travail en atelier qui, entre autres, définissent son traditionalisme. Cette perception de l'œuvre de Degas place la *Petite danseuse* dans une forme d'exclusivité dérangeante. La sculpture, explicitement innovatrice et expérimentale, semble ainsi sortir d'un univers différent des autres œuvres de l'artiste et se présente comme une forme d'exception géniale. Ainsi, la sculpture sera souvent analysée indépendamment des autres réalisations de l'artiste et privée d'une mise en contexte essentielle à son interprétation.

Or, si les œuvres de Degas semblent plus traditionnelles que celles des autres indépendants, la carrière de l'artiste témoigne néanmoins d'un éventail d'innovations, subtilement utilisées, dans lequel s'insère la *Petite danseuse*.

L'artiste en homme de son époque s'intéressera particulièrement aux multiples découvertes scientifiques et aux thématiques sociales contemporaines et cherchera à intégrer ces dernières à son art. Notre objectif dans ce premier chapitre sera de montrer, à l'aide des analyses de Druick et Zeger, Kendall et Shackelford, comment les œuvres de l'artiste, et ce, particulièrement dans les années soixante-dix alors qu'il amorce sa période réaliste et son association avec le groupe impressionniste, s'inscrivent dans une démarche de recherche et d'expérimentation à la fois technique et thématique qui le mèneront graduellement à la réalisation d'une œuvre telle que la *Petite danseuse*. Cette remise en contexte du travail réaliste de l'artiste nous permettra ensuite de mieux comprendre comment la *Petite danseuse*, plutôt que de représenter une exception, s'insère autant dans la démarche personnelle de l'artiste que dans l'époque dont elle émerge. Le présent chapitre sera donc divisé en trois parties distinctes. Nous traiterons d'abord des innovations techniques de l'artiste développées au cours des années 1870 pour ensuite nous intéresser à ses recherches thématiques. Une fois ce contexte explicité, nous serons en mesure d'offrir une description critique de l'œuvre que nous chercherons à comprendre en fonction de son contexte.

C'est dans la recherche de nouveaux procédés d'impression de l'artiste que se perçoivent le mieux ses innovations. En 1876, alors que Degas cherche à perfectionner un nouveau procédé d'impression qui lui permettra ultimement de réaliser ses monotypes, Marcellin Desboutin dit de lui que : « Il en est à la phase métallurgique pour la reproduction des dessins au rouleau et court tout Paris... à la recherche du corps d'industrie correspondant à son idée fixe... Sa conversation ne roule plus que sur les métallurgiste, sur les plombiers, les lithographes, les

planeurs, les niliographes !¹». Cette soif de découverte et d'expérimentation technique, qui demeurera une caractéristique du reste de son œuvre, occupe un rôle particulier quant au projet réaliste qui l'a vue naître. En effet, la recherche et l'expérimentation, que poursuit Degas au cours des années 1870 et 1880, peuvent être perçues comme une quête du meilleur moyen pour représenter le plus adéquatement possible ce monde moderne que le réalisme se propose de dépeindre. En d'autres mots, c'est la contemporanéité du médium qui lui assure l'acuité nécessaire à la représentation de la réalité quotidienne. Elle permet d'affirmer l'actualité du sujet et de le sortir de la tradition.

Si l'utilisation de la technique comme mise en valeur du réalisme du sujet est un incitatif important quant à l'expérimentation technique dans la démarche de l'artiste, le désir de faire de ce dernier un grand mouvement artistique participe aussi activement à son engouement pour l'innovation. De plus, Edmond Duranty, ami de Degas, critique d'art, écrivain et auteur de *La Nouvelle Peinture* soutiendra que l'innovation technique est instigatrice de tout grand mouvement en peinture, de toute redéfinition de l'art. Comme le précisent Druick et Zeger, pour Duranty :

Historically, great moments in art had come on the heels of the invention of new mediums – for example, oil paint in the fifteenth century. Once the new medium passed into widespread use, true invention yielded for technical perfection and, ultimately, to sterility. To create a new and vital art, an artist needed materials as free from tradition as his ideas².

En d'autres mots, ce n'est qu'avec de nouveaux outils, de nouvelles techniques et de nouveaux médiums qu'un artiste peut libérer l'art des conventions artistiques

¹ Marcellin Desboutins, cité dans Douglas Druick et Peter Zeger, «Le réalisme scientifique, 1874-1881», in Jean Sutherland Boggs *et al.*, *Degas*, New York, Metropolitan Museum of Art, Paris, Réunion des musées nationaux et Spadem, Ottawa, Musée national des beaux-arts du Canada, 1988, p. 200.

² Douglas Druick et Peter Zeger, «Scientific Realism : 1873-1881», in Boggs *et al.*, *op. cit.*, p. 199.

dont il émerge et ainsi inventer un nouvel art intrinsèquement moderne. L'influence des théories de Duranty sur Degas et du travail de ce dernier sur les écrits de Duranty au cours des années 70 est alors très importante³ et cette prise de position particulière sur l'innovation technique a certainement influencé le rapport de Degas avec ses moyens plastiques. Ainsi, il est légitime de penser que, selon l'artiste, la poursuite d'un objectif tel que celui de donner au réalisme le prestige des grandes écoles requiert nécessairement une innovation technique.

L'obsession de Degas pour les innovations techniques le mènera ainsi à s'intéresser aux découvertes du jour, comme l'atteste l'inscription « Bellet d'Arros/crayon voltaïque » dans un cahier de notes daté de 1879 (ill. 2). Le crayon voltaïque, une invention de MM. Le Comte Hallez d'Arros et L. Bellet, permet de réaliser un pochoir destiné ultimement à la sérigraphie. L'outil, une pile, dont le pôle positif est lié à une feuille de cuivre et le pôle négatif à un crayon de plomb, est présenté sur un pupitre qui contient l'encre et le papier de soie nécessaires à la sérigraphie. Sur la feuille de cuivre est installée une feuille de papier qui fut préalablement trempée dans une solution de sel marin et de carbonate de potasse afin de la rendre conductrice. Lorsque le dessin est réalisé sur la feuille de papier, le contact entre le crayon de plomb, la feuille de papier et la plaque de cuivre produit une étincelle, brûlant le papier et produisant un petit trou. Il semble que l'objectif désiré de cet outil soit de permettre à l'artiste de créer des pochoirs capables de préserver l'authenticité du dessin sur papier (ill. 3).

³ Kendall, *op. cit.*, p. 51-55.

[Illustration retirée]

**Page d'un cahier de notes
de Degas, 1878-1879. (ill. 2)**

[Illustration retirée]

[Illustration
retirée]

**Anonyme, *Le nouveau crayon électrique de
MM. Bellet et Hallez d'Arros, 1879.* (ill. 3)**

**Edgar Degas, *La sortie du
bain, 1879-1880.* (ill. 4)**

Loin de se contenter de l'utilisation de nouveaux outils, l'artiste mélange les techniques et les médiums et puise dans un éventail de technologies souvent conçues pour une toute autre fonction. Selon Druick et Zeger, Degas se servira par exemple du charbon utilisé dans les lampes électrique pour de réaliser des aquatintes, donnant naissance à des séries d'œuvres telles que *La sortie du bain*, 1879-1880, (ill. 4). Il lui arrivera ainsi d'utiliser la seconde version, plus claire, de ses monotypes comme base pour la réalisation de pastels, donnant à ces derniers un aspect définitivement moderne. L'absence de fini du monotype (absence de détails, grossièreté des traits) encore présente dans l'œuvre finale marque une séparation claire entre une telle réalisation et les œuvres du pastelliste Maurice Quentin De Latour au 18^e siècle par exemple.

[Illustration retirée]

Maurice Quentin De Latour , *Portrait en pied de la marquise de Pompadour, 1748-1755.* (ill. 5)

Les œuvres ainsi retravaillées affichent néanmoins une douceur et une finition que ne possèdent pas les monotypes, adoucissant l'image et subséquemment son sujet. Degas jouera avec l'ambiguïté permise par la différence entre les médiums. En effet, si les œuvres vierges de couleurs représentent généralement des prostituées, les œuvres colorées, avec leurs contours plus veloutés, atténuent la rudesse des monotypes et seront fréquemment décrites comme baigneuses. Or, pour celui qui connaît le monotype et son pendant coloré, la dissociation des deux œuvres peut devenir difficile, l'une faisant explicitement référence à l'autre.

Femme nue accroupie de dos vers 1885 (ill. 6) et *Le tub* 1878-1880 (ill. 7) sont d'excellents exemples de ce jeu entre les deux versions. Le monotype, brute et froid avec son client gribouillé au fond de la pièce, illustre clairement une scène de prostitution. Dans le pastel, le client a disparu, laissant place à une ombre sombre et imprécise qui s'apparente davantage à une pile de vêtements. Les traits plus souples et mieux finis de la chambre lui donnent soudainement un aspect cosu, suggérant aussi la chambre de la bourgeoise.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Femme nue accroupie de dos*, vers 1876. (ill. 6)

Edgar Degas, *Le tub*, 1878-1880. (ill. 7)

Malgré ces différences, la symétrie des œuvres vient tisser un lien entre les deux femmes. L'analogie visuelle et thématique brouille les frontières entre les deux mondes : prostituée et bourgeoise s'adonnent à la même activité dans la même position et surtout exhibent la même nudité. Or, si au 19^e siècle la prostituée est considérée comme une déviante sociale plus proche de l'animal que de l'humain, la bourgeoise, garante de l'honneur de sa famille, se voit dépourvue de toute sexualité, de toute réalité charnelle. L'association entre les deux femmes vient remettre en question ces catégories sociales de la société parisienne de la fin du 19^e siècle, redonnant à la prostituée un peu de son humanité et à la bourgeoise un peu de sa « matérialité ». En subvertissant l'utilisation à la fois du monotype et du pastel, Degas transforme l'œuvre initiale et produit une seconde version unique dont la relation avec la première ne peut néanmoins être négligée. Ainsi liées, les deux œuvres seront nécessairement en dialogue. Or, ce dialogue visuel entre les œuvres est utilisé par l'artiste de façon à questionner la similarité des sujets représentés. En ajoutant du pastel au monotype, Degas change la nature du sujet représenté. La couleur, la souplesse du trait ainsi que la luminosité du pastel transforment la scène de prostitution en scène bourgeoise. C'est donc à partir du dialogue visuel entre les deux œuvres que naît le brouillage des frontières à

l'origine du discours subversif de l'artiste sur les catégories sociales. En d'autres mots, la subversion des médiums participe à la subversion du sujet.

Ce jeu entre médium et thématique, présent dans la *Petite danseuse de quatorze ans*, ne sera pas rare dans la pratique artistique de l'artiste. Ses médiums participent à l'activation du sens de ses œuvres et leur prise en considération sera donc cruciale quant à l'interprétation de l'œuvre. Or, en 1877, alors qu'il écrit sa critique de la troisième exposition des Indépendants, Philippe Burty, critique d'art et collectionneur, remarque que Degas a pratiquement abandonné l'huile pour des médiums moins traditionnels dont la peinture à la colle et surtout le pastel. Druick et Zeger confirmeront cette impression, affirmant que de 1876 à 1881, les deux tiers des œuvres colorées de l'artiste furent réalisés avec ces derniers⁴.

Le pastel est considéré à l'époque comme le médium des artistes de deuxième talent. Bien qu'ayant bénéficié d'une certaine popularité au 18^e siècle, sa légendaire précarité le relègue un siècle plus tard au second rang des médiums puisqu'incapable de perdurer dans le temps. C'est justement ce caractère éphémère qui attirera d'abord Degas puisqu'il offre une juste métaphore de la volatilité et de l'incertitude de la ville et de la vie modernes. Le pastel, comme le monotype, apparaît alors comme un médium approprié à la représentation de la réalité contemporaine que l'artiste se propose de dépeindre. Sa capacité à allier dessin et couleur constituera aussi un attrait essentiel pour Degas. Le pastel, médium sec à mi-chemin entre dessin et peinture, lui permettra en effet de se rapprocher de la spontanéité impressionniste tout en maintenant la primauté du

⁴ Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 201.

dessin dans son œuvre. Bien qu'étant le médium de prédilection de Degas, le pastel n'est pas le seul médium opaque qui l'intéressera. Fidèles à ses tendances subversives, ses compositions seront souvent le résultat d'un mélange entre pastel, gouache et peinture à la colle, médiums possédant tous cette opacité nécessaire pour l'application sur monotype.

Ce laboratoire pictural sera accompagné d'une recherche intensive sur la perception spatiale, la perspective et la façon de regarder. Les œuvres de Degas utilisent en effet des angles de vue inédits, donnant souvent l'impression de scènes incomplètes ou instables. L'artiste se permettra ainsi de s'éloigner des critères traditionnels de représentation pour montrer des perspectives nouvelles, rarement exploitées auparavant. La vue de dessus ou de dessous, comme dans *Miss Lala au Cirque Fernando*, 1879 (ill. 8), remplacera ainsi la traditionnelle perspective et la synecdoque sera souvent substituée à l'utilisation de la vue d'ensemble. En d'autres mots, l'artiste sectionne la scène représentée et n'en montre qu'une partie explicitement incomplète. Dans le pastel *Danseuses de ballet sur scène*, 1883 (ill. 9), plutôt que de représenter l'ensemble de la scène de l'Opéra, Degas n'en propose qu'une section. Les ballerines, alors coupées en deux ou encore sans tête, offrent au spectateur une image inhabituelle et dérangement de la scène par l'impression d'instabilité qu'elles génèrent.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Miss Lala au cirque fernando*, 1879. (ill. 8)

Edgar Degas, *Danseuses de ballet sur scène*, 1883. (ill. 9)

Si le déséquilibre de la composition résultant de ce travail avec les points de vue peut être saisi comme une métaphore de l'instabilité sociale et politique du Paris du 19^e siècle, il s'agit aussi d'offrir au spectateur la possibilité d'une autre lecture de son quotidien. Afin de créer ces perspectives insolites, l'artiste semble avoir développé une technique originale qui consiste à capturer divers angles de vue en se promenant lui-même autour de son sujet. D'ailleurs, un de ses cahiers de notes contient la réflexion suivante :

Faire des opérations simples comme dessiner un profil qui ne bougerait pas pas, bougeant soi, montant ou descendant, de même pour une figure entière, un meuble, un salon tout entier. Faire une suite de mouvements de bras dans la danse ou de jambes qui ne bougeraient pas, tournant soi autour, etc. Enfin étudier à toute perspective une figure ou un objet, n'importe quoi⁵.

Selon Shackelford, la démarche consisterait donc à embrasser l'ensemble du sujet dans ses angles les plus inédits avant de le représenter. Un tel processus, bien qu'il permette à l'artiste de maîtriser son sujet et de le représenter avec réalisme, implique toujours un choix de point de vue. L'œuvre finale, de par sa bidimensionalité, ne permet pas de rendre au spectateur l'expérience préalablement vécue par l'artiste. Il n'est donc pas étonnant que Degas se soit

⁵Edgar Degas, cité dans Richard Kendall, *Degas par lui-même*, Paris, Édition Atlas, 1987, p. 113.

éventuellement tourné vers la sculpture afin d'offrir à son spectateur ce même éventail de points de vue. Face à l'œuvre sculpturale, ce dernier passe ainsi d'une observation statique à une observation dynamique et gagne davantage de liberté quant à l'examen de l'œuvre. Ce passage à la sculpture s'inscrit aussi comme poursuite du projet réaliste de l'artiste. En effet, plutôt que de se présenter comme une fenêtre discursive sur un monde idéal, la sculpture prend place dans la réalité. Sa tridimensionnalité lui donne une force de conviction réaliste que ne possède pas la peinture ou le dessin et permet à Degas de pousser davantage la frontière entre art et réalité.

Par ailleurs, sa fascination pour les matériaux comme le pastel, qui lui permet de rendre plastiquement l'instabilité et la fragilité du monde moderne, le mènera à s'intéresser davantage à la cire comme matière capable de répondre aux problématiques réalistes. La précarité de la cire en fait le pendant tridimensionnel du pastel, l'inscrivant aussi comme métaphore de l'instabilité du monde contemporain dans les œuvres qu'elle informe. Présente dans toutes les sphères de la société, fondamentalement moderne, elle est le seul matériau capable de faire à la fois référence au monde industriel, à la culture de masse et aux beaux-arts. La cire peut en quelque sorte être perçue comme un matériau emblématique de son époque dont le seul emploi suffit à évoquer la modernité. Idéal comme matériau pour représenter le monde contemporain, en l'utilisant conjointement à de vrais vêtements, cheveux et chaussons, Degas poursuit ses expérimentations déjà entreprises dans ses pastels et monotypes tout en s'associant ouvertement aux mannequins de cire propres à la culture de masse et aux musées ethnographiques. De plus, alors que le pastel réconciliait dessin et couleur sur la surface plane, la

cire, naturellement colorée et souvent teintée, concilie sculpture et couleur. Cette dernière offre ainsi à la sculpture les mêmes qualités que le pastel prodiguait aux œuvres bidimensionnelles. Enfin, sa capacité à imiter la chair humaine lui permet aussi d'approfondir son discours réaliste dans un médium qu'il n'a encore jamais exploré publiquement. La cire lui donne ainsi la possibilité d'explorer les problématiques entamées dans ses peintures et dessins dans un discours tridimensionnel. Or, s'il s'insère dans le travail de l'artiste, le choix de la cire s'inspire aussi fortement des contextes artistique, populaire et scientifique de l'époque.

En effet, le choix de la cire comme médium pour la seule œuvre sculptée jamais exposée publiquement par Degas s'explique aussi par l'engouement généralisé pour ce médium à l'époque. Au cours de la carrière de Degas, la cire connaît un essor important en France et surtout à Paris, aussi bien en art, en science que dans la culture de masse⁶. Plusieurs artistes, dont ses collègues Pissaro et Moreau, utilisent des sculptures en cire comme modèle pour leur réalisation finale. La sculpture servira par exemple à mouler l'œuvre finale dans un matériau noble tel que le bronze⁷. Or, la cire, bon marché et plus facile à manier que le marbre, comme le mentionne Duranty dans *L'atelier*, gagnera de plus en plus d'adeptes au cours du siècle et il arrivera de voir des œuvres en cire exposées au Salon officiel⁸.

⁶ Kendall, *op. cit.*, p. 32.

⁷ Charles W. Millard, *The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 51.

⁸ Duranty, cité dans Kendall, *op. cit.*, p. 31.

Pierre-Jules Mène présentera ainsi au Salon de 1877 un Toréador qui, bien que coulé en bronze peu après son exposition, est d'abord exposé dans sa version en cire. Un an plus tard, Jules Franceschi y exposera le buste en cire du peintre Edouard-Louis Dubufe (ill. 10) et récidivera l'année suivante en présentant un buste du compositeur Charles Gounod, une seconde œuvre en cire, au Salon de 1879. Le critique Eugène Guillaume dira d'ailleurs dans sa critique du Salon de 1879 que : « malgré sa fragilité » la cire donne « des résultats de plus en plus intéressants⁹. » À ce titre, Richard Kendall ajoute que le degré de fini de ces œuvres révèle que la cire est utilisée comme matériau final et non plus uniquement comme médium de transition avant le moulage en bronze, les artistes étant séduits entre autres par sa luminosité, sa texture et la diversité de tons qu'elle permet¹⁰.

[Illustration retirée]

Jules Franceschi, *Portrait du peintre Edouard-Louis Dubufe*, 1878. (ill. 10)

Le regain d'intérêt porté à la cire se lie avec un débat en cours à l'époque sur la coloration des sculptures auquel participe la *Petite danseuse*. Des œuvres comme le portrait en cire colorée et garni d'une perruque de Louis XIV par Antoine Benoist (ill. 11) ou encore cette énigmatique tête de femme (XVIe,

⁹ Eugène Guillaume, «Le Salon de 1879 : L'architecture et la sculpture», *Revue des deux mondes*, 15 Juin 1879, p. 938.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

XVIIe, XVIIIe siècle ?)¹¹ en cire polychrome alors exposée au musée Wicar de Lille, ravivent l'intérêt pour les sculptures polychromes¹². Dans ce même engouement, des artistes comme Henri Cros et René de Saint-Marceaux réaliseront des cires teintées qu'ils présenteront lors de divers Salons. Le travail de ses pairs, et peut-être encore plus l'œuvre controversée de Jean Désirée Ringel aussi réalisée en cire colorée et présentée au Salon de 1879, a certainement influencé l'œuvre déjà commencée de Degas. Avec son costume et sa couleur miel, l'œuvre s'inscrit en effet dans ce débat que l'artiste, assidu visiteur des expositions officielles, eut maintes occasions d'observer.

[Illustration retirée]

Antoine Benoist, *Portrait en buste de Louis XIV*, vers 1705. (ill. 11)

Enfin, s'ajoute à ces raisons la familiarité de l'artiste avec le médium. Degas utilise la cire depuis plusieurs années déjà lorsqu'il entreprend le projet de réaliser une statuette de ballerine de presque un mètre de haut. La date exacte à laquelle Degas aurait commencé à sculpter demeure inconnue, mais son intérêt pour la sculpture est présent très tôt dans sa carrière. Vers le début des années 1860, dans une lettre à Pierre Cornu, Degas questionne sur l'orientation de sa

¹¹ Palais des beaux-arts de Lille, *Historique des collections: Patrimoine, collections et acquisition*, en ligne, <<http://www.pba-lille.fr/spip.php?rubrique33>>, consulté le 10 août 2008.

¹² Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 343.

pratique artistique et semble considérer la sculpture au même titre que la peinture¹³.

En réalité, il sera les deux : peintre et sculpteur. En effet, lorsqu'il amorce la réalisation de la *Petite danseuse*, Degas a déjà multiplié les figurines de chevaux qu'il utilise comme modèles pour ses peintures. On retrouvera entre autres dans l'atelier de l'artiste une statuette de cheval en cire réalisée autour de 1860 (ill. 12) et qui semble avoir été conçue comme modèle pour le cheval représenté dans *Mlle Fiocre dans le ballet de « La source »* de 1867-1868 (ill. 13). Puisque Degas travaille en atelier, il est plus facile d'utiliser ce genre de modèles que d'avoir la bête dans son atelier! Le travail tridimensionnel avec la cire n'est donc pas nouveau en soi pour l'artiste. Ce qui diffère est le degré de fini de l'œuvre, son sujet provocateur, mais surtout la valeur et le statut qu'il lui attribue en l'exposant au Salon des indépendants de 1881. De toutes les statuettes antérieures et postérieures réalisées par Degas, la *Petite danseuse* sera la seule à être présentée en galerie du vivant de l'artiste. Les autres statuettes de Degas ne sont pas pour autant cachées du public. Kendall et Millard soutiennent d'ailleurs que les statuettes de l'artiste furent non seulement visibles dans son atelier et discutées avec ses collègues artistes, mais aussi accessibles aux acheteurs¹⁴. Aussi, nombreux sont les visiteurs de l'exposition de 1881 qui avaient déjà vu ou du moins déjà entendu parler des statuettes de cire réalisées par Degas.

¹³ Degas, cité dans Charles W. Millard, *op. cit.*, p. 3. Il s'agit d'une lettre citée originalement dans Borel, *Sculptures*, p. 7.

¹⁴ Kendall, *op. cit.*, p. 26.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Cheval à l'abreuvoir*, vers 1860. (ill. 12)

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Mlle Fiocre dans le ballet de « La source »*, 1867-1868. (ill. 13)

La *Petite danseuse* se situe donc dans cette lignée de sculpture réalisée par Degas. Bien qu'elle soit différente à la fois des sculptures qui la précèdent et de celles qui la suivent, elle se situe néanmoins dans une démarche sculpturale préalablement entamée par l'artiste. La texture de la cire, la facture réaliste et le traitement de la forme sont autant d'éléments qu'elle partage avec les autres sculptures de l'artiste et qui constituent son style particulier.

L'avènement d'une sculpture de cire colorée et habillée dans l'œuvre de Degas s'insère au cœur des expérimentations techniques de l'artiste. Mélange et subversion des médiums, jeu syntaxique entre médium et sujet, innovation technique, l'ensemble des problématiques qui constituent le projet réaliste de

l'artiste se retrouve présent au sein de la sculpture. La *Petite danseuse* s'inscrit ainsi comme suite logique des questionnements techniques et stylistiques de l'artiste. De la même façon, son thème, une ballerine seule, au repos et en vêtement d'entraînement, émerge d'une recherche, cette fois thématique, sur le ballet qui accompagne sa démarche plastique tout au long des années 1870. Nous chercherons à comprendre, dans cette seconde partie, comment la sculpture de Degas répond et participe à cette recherche thématique.

À son retour des États-Unis, en 1873, Degas sort de l'obscurité pour se faire connaître en tant que peintre des danseuses. Pour Philippe Burty : « There is yet no-one who has made such portraits of the dancer, the coryphée, made of gauze and bone, with emaciated arms, tired waist, balanced body legs with that distinctively professional beauty whose multiple facets make up for the general beauty of society¹⁵. » La versatilité de l'artiste sur ce thème, et sur bien d'autres d'ailleurs, rend difficile la construction d'un discours cohérent sur son évolution. Si nous pouvons détecter quelques grands mouvements, plusieurs contres exemples viennent régulièrement remettre en question la compréhension de son travail. Degas délaisse rarement ses thèmes de travail. Il revisite constamment ses sujets et revient tout au long de sa vie à des thèmes traités antérieurement. Néanmoins, si une grande ligne peut être donnée quant au tournant que prend son traitement du thème du ballet, c'est ce passage du groupe à la figure solitaire, du spectacle à la ballerine au repos et de l'orchestre à la ballerine comme sujet

¹⁵ Burty, «Exposition de la Société anonyme», cité dans Ruth Berson, *The New Painting : Impressionism 1874-1886*, vol 1, San Francisco, Fine Art Museum of San Francisco, 1996, p. 36-38.

Certains critiques seront cités en anglais dans ce mémoire bien que le texte original soit en français puisque ces documents originaux appartiennent à des collections d'archives privées ou inaccessibles au grand public.

unique. « As we move toward the end of the decade, » affirme Kendall « the figure of the solitary dancer becomes the focus of much his attention [...] findings its ultimate form in a one meter-high, partly colored sculpture of a young ballet pupil¹⁶. » Nous chercherons maintenant à comprendre comment s'opère cette triple évolution thématique dans les œuvres de l'artiste afin de montrer comment s'y inscrit la *Petite danseuse*.

Encore très classique dans sa représentation, *Mlle Fiocre dans le Ballet La Source* (ill. 13) est la première représentation d'un ballet par Degas. Difficilement différenciable d'une scène de théâtre ou même d'une scène mythologique, l'œuvre peinte à l'huile n'a du ballet que son titre et le visage d'Eugénie Fiocre, une des ballerines étoiles de l'Opéra de cette époque. Portrait d'une ballerine dans son environnement de travail, *Mlle Fiocre dans le Ballet La Source* est néanmoins prophétique du tournant que prendront les œuvres de Degas vers la fin de la décennie. Son regard absent et son attitude indépendante, désillusionnée, l'éloigne à la fois des images contemporaines de la danse et de la peinture académique, annonçant les portraits futurs de danseuses que réalisera l'artiste. Or, il faudra attendre la fin des années 70 pour revoir des portraits dans ses œuvres sur le ballet. Si les œuvres qui suivront cette première tentative se rapprochent de plus en plus des célèbres représentations de danseuses de Degas, les ballerines y occupent d'abord une place secondaire. Ainsi, *L'orchestre de l'opéra*, réalisé en 1868-69 (ill. 14), est avant tout, comme son nom l'indique, une représentation de l'orchestre. Degas réalise dans ce tableau un portrait de plusieurs de ses membres. Représentés avec détails, les musiciens, dont le bassoniste Désirée Dihau au

¹⁶ Kendall, *op. cit.*, p. 3.

centre et le violoncelliste Louis-Marie Pilet à droite¹⁷, occupent les trois quarts de l'image et s'imposent comme protagonistes. Ajoutant à l'emphase mise sur l'orchestre, les ballerines, confinées dans un espace trop petit pour elles, se retrouvent sectionnées par le cadre du tableau. Sans tête, ni pieds, elles ne sont plus que des corps en mouvement.

[Illustration
retirée]

[Illustration
retirée]

[Illustration
retirée]

Edgar Degas, *L'orchestre de l'Opéra*, vers 1870. (ill. 14)

Edgar Degas, *Les Musiciens de l'orchestre*, 1872. (ill. 15)

Edgar Degas, *Le ballet de Robert le Diable*, 1872. (ill. 16)

Si un scénario similaire se produit dans *Les Musiciens de l'orchestre* de 1872 (ill. 15), les ballerines ont déjà gagné un espace plus important dans le tableau. Bien que le titre indique encore l'orchestre comme sujet principal, le groupe d'hommes diminue et les danseuses, supérieures en nombre, regagnent leur visage. Or, les traits des jeunes femmes demeurent génériques. L'individu s'estompe au profit du personnage de la danseuse alors que les musiciens sont encore représentés sous le mode du portrait. D'ailleurs, la première danseuse, représentée à l'avant-scène et séparée du groupe, affiche ces mêmes traits génériques avec lesquels sont dépeints ses collègues. Ainsi, si les danseuses

¹⁷ Voir <<http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=370&d=1>> pour une liste complète des musiciens représentés

gagnent en importance dans le tableau, le groupe prédomine encore sur l'individu. Dans le tableau *Le Ballet de Robert le Diable* réalisé en 1872 (ill. 16), la portion occupée par les hommes, cette fois-ci des spectateurs, a encore diminué pour ne représenter que le tiers de la toile. L'espace occupé par la danse dans le tableau ainsi que le titre imposent le ballet comme sujet principal de l'œuvre. D'ailleurs, la facture extrêmement avant-gardiste des danseuses se démarque étrangement du traitement traditionnel des spectateurs. On perçoit ainsi l'innovation dont le thème du ballet sera porteur. Or, si la touche est plus expérimentale, le point de vue demeure relativement conservateur puisqu'il situe l'observateur dans la salle comme spectateur du ballet. L'amoncellement de chapeaux haut de forme et la position de l'observateur laissent croire à un point de vue masculin, cantonnant ce dernier dans un certain traditionalisme. Tranquillement néanmoins, la danse et ses protagonistes forgent leur place dans les œuvres de l'artiste s'imposant graduellement comme le sujet de prédilection qu'on lui reconnaît aujourd'hui.

Ces premières œuvres sur le thème de l'Opéra sont d'ailleurs chevauchées par des œuvres telles que *La classe de danse* (ill. 17) ou encore *Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* de 1872 (ill.18) qui tendent à s'éloigner de l'opulence du spectacle. Ces œuvres sont « Degas' first efforts in the subject that was to preoccupy him throughout his life time¹⁸. » et inaugurent une série sur les coulisses du ballet qui dépassera largement en nombre les représentations des performances. Créée en 1871, *La classe de danse* est la toute première représentation d'une classe de danse par Degas. L'artiste passe ainsi de la salle de spectacle à ses coulisses, délaissant la scène au profit de la réalité quotidienne des

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

ballerines. Plus l'artiste s'intéressera à et se familiarisera avec ce quotidien, plus ses œuvres feront preuve d'innovations et d'originalité. Dans *Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* ou *La classe de danse* les poses des danseuses restent plutôt conventionnelles, l'organisation de l'espace donne encore une impression de stabilité à l'œuvre et la scène, un cours de danse, demeure identifiable. Degas, dans ces premières représentations des coulisses, choisit de montrer des scènes qui s'inscrivent encore dans une image conventionnelle du ballet. En effet, si la classe de ballet est définitivement moins séduisante que la performance, elle n'en demeure pas moins organisée et gérée par l'opéra. Elle constitue encore, en d'autres mots, une situation prévue et prévisible où la danseuse a un rôle défini à jouer.

[Illustration
retirée]

Edgar Degas, *La classe de danse*,
1871. (ill. 17)

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Le foyer de la danse à
l'Opéra de la rue Le Peletier*, 1872. (ill. 18)

Dans *École de danse* de 1873 (ill. 19), l'artiste s'éloigne de ce conventionnalisme pour montrer une salle de pratique où les jeunes femmes s'étirent, s'entraînent, s'habillent. La scène représentée est floue. S'agit-il d'une classe, d'une répétition? Difficile de trancher. Le moment semble transitoire, comme si l'artiste avait croqué un instant du quotidien des ballerines juste avant la pratique ou juste après. Degas va donc encore plus loin dans sa représentation de la routine des danseuses en choisissant de montrer l'entre-deux, l'indéfini, le moment sans nom et de fait sans fonction explicite : le quotidien aléatoire.

L'illustration de moments transitoires, tel que celui représenté dans *École de danse*, s'accorde non seulement avec la fascination de Degas pour les frontières, mais révèle aussi une relation plus proche avec les danseuses. En effet, les moments de repos permettent en quelque sorte aux ballerines de redevenir elles-mêmes. Elles ne sont plus en représentation ni en train d'apprendre ou de répéter leur prochain rôle. Il ne s'agit soudainement plus de la ballerine-actrice, mais de la jeune fille faisant une pause et reprenant possession, l'espace d'un instant, de son outil de travail : son corps.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

**Edgar Degas, *École de danse*, 1873.
(ill. 19)**

Edgar Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874. (ill. 20)

C'est dans ces œuvres sur les coulisses, et surtout dans ces représentations de moments transitoires, que naîtra peu à peu la position caractéristique de la *Petite danseuse de quatorze ans* : le dos tendu, les mains derrière et une jambe placée devant. Cette pose, une variation de la quatrième position, ne correspond en effet à aucune des positions officielles du ballet et appartient à ces moments indéfinis. Comme l'a démontré Kendall, on rencontre dans les œuvres de l'artiste des variations de la pose jusqu'à sept ans avant l'exposition de la *Petite danseuse*¹⁹. C'est dans l'œuvre *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, (ill. 20)

¹⁹ Kendall, *op. cit.*, p. 5.

qu'apparaît la toute première représentation de cette position incarnée par la jeune ballerine occupant le coin gauche de l'œuvre. Ignorant ses collègues, le regard tourné vers le décor, elle semble ainsi coupée du monde qui l'entoure, séparée de la répétition. Une autre variante de cette position particulière est adoptée par une danseuse présente dans le coin gauche de *Études de danseuses*, 1875-76 (ill. 21). Bien que la ballerine soit coupée de moitié par un pilier, la cambrure du dos, la position de son bras droit tendu dans son dos ainsi que sa jambe gauche légèrement avancée font écho à la position de la sculpture. Dans le dessin au crayon de charbon *Deux danseuses* de 1878-79 (ill. 22), la position des danseuses se rapproche encore davantage de celle de la sculpture. Les jambes ont trouvé cet emplacement particulier que l'on voit dans la sculpture, l'arc du dos est le même, mais une de leur main est occupée à ajuster leur corset.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Études de danseuses*, 1875-76. (ill. 21)

**Edgar Degas *Deux danseuses*,
1878-79. (ill. 22)**

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *La leçon de danse*, 1880. (ill. 23)

Une autre variante de la pose est présente dans *La leçon de danse*, 1880 (ill. 23). En effet, la ballerine au centre de l'image a tout de la sculpture sauf les bras : la position des jambes, la courbe du dos, l'élévation du menton. Un jeu entre vide et présence est aussi engagé entre la danseuse et l'espace qui l'entoure. Ce jeu, juxtaposé à la centralité de son emplacement dans l'œuvre, lui donne une allure sculpturale. Pour emprunter la formulation de Kendall : « In the Clark collection's *Dancing lesson*²⁰, a work with an exceptional affinity with *The Little Dancer Aged Fourteen*, a (...) dialogue between mass and emptiness prevails²¹. »

La leçon de danse est aussi un excellent exemple de moment transitoire représenté par Degas. En effet, si trois ballerines s'exercent dans le fond de la salle, l'attention est d'abord mise sur la ballerine centrale dont la posture, que nous avons déjà analysée, ne correspond à aucune pose formelle, puis sur les deux danseuses assises sur un banc. La première est occupée à replacer son bas alors que l'autre, appuyée contre le mur, le regard absent, semble se reposer. Nous ne

²⁰ En français, *La leçon de danse*.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

sommes ni dans une répétition, ni dans un cours et les ballerines ne sont pas représentées pour leur performance, leur grâce ou encore pour la beauté de la danse. Contrairement aux représentations antérieures, les danseuses sont peu nombreuses et ne sont plus représentées en groupe. Ce dernier commence ainsi à se défaire au profit de la représentation de l'individu. D'ailleurs, les trois ballerines au premier plan de l'œuvre affichent chacune des traits distinctifs. Leurs bras, leurs jambes, la forme de leurs épaules, mais surtout leur visage se rapprochent davantage du portrait que du personnage de scène de genre. L'artiste semble ainsi porter son attention non plus uniquement sur la danseuse, mais aussi sur la jeune fille qui l'incarne. Comme le souligne Jill DeVonyar dans son ouvrage *Degas and the Dance*, c'est vers la fin des années 1870 que le travail de Degas sur la danse prendra un tournant particulier, mêlant portrait et scène de genre, le premier genre s'insérant dans le second²². Les œuvres dont les titres sont des noms de ballerines augmentent ainsi que le nombre de dessins associés à des danseuses particulières dans les carnets de l'artiste. Aussi, les œuvres ayant comme sujet une ballerine seule se démultiplient.

[Illustration retirée]

**Edgar Degas, *Scène de ballet*,
1878-80. (ill. 24)**

[Illustration
retirée]

**Edgar Degas, *Danseuses
derrière le portant*, 1878. (ill. 25)**

²² Jill DeVonyar, *Degas and the Dance*, New York, Harry N. Abrams, 2002, p. 213-217.

Ainsi, plus on avance dans les années 70, plus Degas s'intéressera à la figure de la ballerine solitaire. Sans jamais arrêter de produire des scènes de spectacle comme le pastel sur monotype *Scène de ballet*, 1878-79 (ill. 24) ni des représentations de répétitions ou de coulisses comme *Danseuses derrière le portant* de 1878 (ill. 25), Degas se met à produire de plus en plus d'œuvres dont le sujet se résume à une seule ballerine. Ces figures solitaires seront d'abord des études pour des œuvres ultérieures comme *Danseuse ajustant son chausson* de 1874 (ill. 26) ou encore *Danseuse rajustant son costume* réalisé en 1875-76 (ill. 27), puis se dessineront des œuvres de plus en plus finies. Le rapport à l'espace devient alors un élément essentiel dans ces œuvres à personnage unique. La ballerine est généralement le seul motif de l'œuvre. Si le spectateur devine qu'elle est dans une salle de classe ou dans les coulisses, l'espace autour d'elle demeure plutôt flou. Ni meuble, ni rideau comme point de repère. Degas ne définit que le plancher et les murs. Ainsi, dans *Dancer in Green (Danseuse en vert*²³) de 1879 (ill. 28), la jeune danseuse est seule dans un espace que l'on devine être des coulisses, mais qui demeure difficile à déterminer. La couleur et les motifs de sa robe se fondent avec le décor créant une autre version de ce jeu avec l'espace constaté dans *La leçon de danse*. En effet, la tête de la ballerine ainsi que sa robe semblent s'agencer parfaitement avec le mur à tel point que l'on se demande si elle n'est tout simplement pas un motif dessiné sur ce dernier. Or, ses jambes, révélées par un trait défini, sont aussi marquées par le vide qui les sépare et qui les entoure, ce qui leur donne un aspect presque tridimensionnel.

²³ Notre traduction.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Danseuse ajustant son chausson*, 1874. (ill. 26)

Edgar Degas, *Danseuse rajustant son costume*, 1875-76. (ill. 27)

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Dancer in Green (Danseuse en vert)*, 1879. (ill. 28)

Edgar Degas, *Danseuse à l'éventail*, 1879. (ill. 29)

Si dans *Dancer in Green (Danseuse en vert)* on hésite entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, l'œuvre *Danseuse à l'éventail*, de 1879 (ill. 29) tranche radicalement en faveur de cette dernière. En effet, de manière similaire à une sculpture, l'espace autour de la danseuse est vide, faisant contraste avec l'espace qu'elle occupe et donnant encore plus d'impact à sa présence physique. Debout, s'éventant les yeux fermés dans une pièce vide qui pourrait être une salle de classe, elle semble absorbée dans ses pensées. Loin de la scène et

même de la classe de danse, Degas amène encore une fois son spectateur face à cette réalité transitoire où la ballerine n'est plus uniquement ballerine. Le contexte est épuré, laissant toute la place à la jeune danseuse qui, bien qu'aucun nom ne soit associé à cette œuvre, révèle une individualité distincte. Son visage n'a plus l'impersonnalité des ballerines du début.

La représentation des coulisses de l'Opéra, l'imprécision du moment, l'utilisation d'une position informelle, la spécificité des traits, l'intérêt pour une figure unique et son rapport avec l'espace : l'ensemble des problématiques travaillées par l'artiste au cours des années 70 se retrouvera exprimé dans la *Petite danseuse de quatorze ans*. Il est ainsi possible de voir se dessiner le thème du projet sculptural de Degas à travers l'évolution, bien que jamais linéaire, de sa recherche thématique au cours des dix années qui précèdent l'œuvre. Sans définir la sculpture comme un aboutissement de ses recherches, cette dernière s'inscrit définitivement dans le parcours entamé par l'artiste.

Les recherches thématiques et techniques de Degas dans les années 70 le mènent donc graduellement vers la sculpture. La sculpture est à la fois une façon de repousser ses limites artistiques et un moyen de mener encore plus loin son projet réaliste. Cet approfondissement permet, entre autres, de mettre un nouveau mode d'expression au service de la cause réaliste. La sculpture de par sa nature tridimensionnelle offre en effet une plus grande force de persuasion quant à son réalisme que les œuvres bidimensionnelles, décuplant l'impact de la critique que l'œuvre portera sur sa société. Bien que le réalisme ne puisse en aucun cas se résumer par son objectif d'exprimer une lecture critique de la réalité actuelle, cet

aspect demeure néanmoins vital pour le mouvement et la sculpture y répondra avec une efficacité exceptionnelle. Elle permettra à l'artiste de brouiller les frontières entre art, culture de masse et science comme aucune autre œuvre auparavant n'avait su le faire et remettra en question le rôle et la place de ces derniers dans la société contemporaine.

C'est en 1878 qu'apparaissent les premiers dessins correspondant à la figure de la *Petite danseuse*. Si la majorité des auteurs s'entendent pour dire que ces dessins sont préparatoires à l'œuvre et donc que cette dernière fut entamée en 1878, Shackelford souligne que personne ne s'accorde sur l'ordre de réalisations de ces derniers²⁴. L'auteur s'oppose d'ailleurs à cette présomption et soutient que ce sont les dessins de Degas qui sont à l'origine du projet sculptural et non l'inverse. En d'autres mots, selon Shackelford, les premiers dessins n'auraient pas été réalisés dans le but de préparer une sculpture, mais en auraient probablement fait germer l'idée²⁵. Embrassant les mêmes questionnements, ces dessins s'insèrent dans le développement thématique de l'artiste évoqué plus haut.

L'œuvre *Three Ballet Dancers (Trois danseuses*²⁶) (ill. 30) réalisée vers 1878 possède, par exemple, toutes les caractéristiques d'une œuvre telle que *Danseuse à l'éventail*; espace indéfini, pose informelle, sujet unique, accent mis sur l'aspect tridimensionnel de l'œuvre, mais pousse encore plus loin son lien avec la sculpture. L'œuvre ne présente pas une, mais trois facettes de la même danseuse. En d'autres mots, cette dernière est représentée selon trois angles différents et à chaque fois avec une légère variante de la même pose. Le spectateur

²⁴ *Ibid.*, p. 74.

²⁵ *Ibid.*, p. 74-75.

²⁶ Notre traduction.

a ainsi l'impression de faire le tour ou du moins un demi-tour autour du modèle comme s'il s'agissait d'une sculpture. Comme le mentionne Shackelford, l'objectif pictural est de rendre « on a flat surface a series of multiple points of view of the same model, expressive of the three-dimensional form²⁷. » La recherche thématique de l'artiste rejoint ici la dimension technique puisqu'elle émerge de cette démarche élaborée par l'artiste consistant à faire le tour de l'objet représenté afin d'en saisir la totalité des points de vue avant de la représenter. Le désir de l'artiste d'offrir au spectateur une multiplicité de points de vue sur l'œuvre se fait d'autant plus sentir que la danseuse est dédoublée et montrée selon deux angles différents.

[Illustration
retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Three Ballet Dancers (Trois danseuses)*, 1878-79. (ill. 30)

Edgar Degas, *Deux danseuses*, 1878-79. (ill. 31)

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Trois études d'une danseuse en quatrième position*, 1878-79. (ill. 32)

²⁷ Shackelford, *op. cit.*, p. 75

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Trois études d'une danseuse*, vers 1878. (ill. 33)

Edgar Degas, *Quatre études de danseuses*, 1878-79. (ill. 34)

On retrouve un exercice similaire dans le dessin *Deux danseuses*²⁸ (ill. 31) réalisé en 1878-79. Les deux figures, représentant encore une fois deux angles différents de la même ballerine, sont cette fois illustrées sans arrière-plan ni plancher. Le contexte s'est entièrement évaporé et l'espace n'est plus habité que par les deux versions de la même danseuse. Cette dernière, correspondant en tous points à la sculpture, suscitera des débats quant à la raison de sa création. Shackelford soutiendra, entre autres, que bien que l'histoire de l'art ait toujours considéré ces dessins comme préparatoires à la *Petite danseuse*, il s'agit en fait de dessins réalisés avant que le projet d'une œuvre tridimensionnelle ne soit clairement envisagé par l'artiste. Plusieurs autres dessins, sur lesquels nous ne jugeons pas nécessaire de nous arrêter, sont analysés en ce sens par l'auteur. L'idée principale de Shackelford consiste à dire que ce sont ces œuvres et cette recherche thématique qui ont poussé Degas à se tourner vers la sculpture, médium plus susceptible de répondre à ses interrogations et aux exigences artistiques de l'époque et non pas l'inverse.

Le projet pictural mené par Degas semble en effet exiger de plus en plus de la part des médiums bidimensionnels et se rapprocher de ce que la sculpture peut offrir. Ces premiers dessins correspondant à la *Petite danseuse de quatorze ans* appartiendraient ainsi à ce projet avant tout pictural, expliqué par Degas lui-

²⁸ *Ibid.*, p.72.

même, qui le conduira à la sculpture. Or, la variété des opinions quant aux intentions derrière les premiers dessins représentant la figure de la *Petite danseuse*, ainsi que le manque d'informations de la part de l'artiste, ne nous permet pas de trancher définitivement quant à l'ordre et aux raisons d'être de ces derniers. Bien que nous omettions délibérément de nous positionner dans ce débat, il nous semblait intéressant de donner un léger aperçu de son contenu avant de poursuivre l'étude de la préparation de l'artiste face à son projet sculptural. En effet, la prise de position de Shackelford permet de saisir l'importance du projet pictural et de l'évolution thématique des œuvres de l'artiste dans la réalisation de la *Petite danseuse*. La sculpture, loin de s'inscrire comme œuvre unique et indépendante, s'insère dans et découle des réflexions, expérimentations et réalisations antérieures de l'artiste.

Promise pour 1880, la sculpture ne sera présentée qu'un an plus tard lors de la sixième exposition du groupe des indépendants. Or, c'est avec trois semaines de délais que l'œuvre apparaît enfin au public. La sculpture ne sera donc exposée que pendant trois semaines et retournera ensuite dans l'atelier de l'artiste d'où elle ne ressortira qu'à sa mort. Cette péripétie préalable à l'exposition de l'œuvre eut certainement un impact quant à sa réception. L'effet d'attente créé par le double délai ne peut avoir laissé critiques et public indifférents, ce qui explique peut-être en partie l'abondance des commentaires de la réception critique qu'elle générera. Cette importante fortune critique s'explique aussi par la nature de l'œuvre. En effet, la *Petite danseuse* est considérée comme la première sculpture impressionniste et constitue, avec une statuette présentée par Gauguin, la seule

œuvre tridimensionnelle de l'exposition²⁹. En présentant une première sculpture dans une exposition constituée presque exclusivement de tableaux et à laquelle plusieurs des membres fondateurs du groupe, dont Renoir et Monet, ne participeront pas³⁰, Degas se positionne comme chef de file du groupe. Ce faisant, il offre aussi à l'exposition et au groupe une publicité et un pouvoir d'attraction contrant la désertion de ces artistes et l'effet d'exode que ces absences auraient pu engendrer.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881. (ill. 35)

Remplissant la cage de verre qui lui était réservée, la statuette de cire teintée, de presque un mètre de haut et vêtue de vrais vêtements, représente une jeune ballerine encore au cœur de sa formation. Si aujourd'hui l'utilisation de cages de verre pour l'exposition de sculptures contemporaines n'est pas inhabituelle, au 19^e cette pratique était réservée aux œuvres de l'Égypte ancienne ou de l'Antiquité ainsi qu'aux objets présentés lors des expositions universelles. Son utilisation dans une exposition d'art est donc lourde d'allusions et influencera

²⁹ Joris-Karl Huysmans, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 124.

³⁰ Edgar Degas *et al.*, *Catalogue de la 6^e exposition de peinture*, Paris, s. ed., 1881, page couverture.

nécessairement la lecture de l'œuvre. La position de la danseuse appartient, comme nous l'avons déjà vu plus haut, à un registre informel. Elle peut à la fois avoir été observée par Degas chez les danseuses entre deux entraînements alors qu'elles s'étirent et se reposent ou encore avoir été travaillée par l'artiste et son modèle dans son atelier. La ballerine se tient dans ce dérivé de la quatrième position, dont nous avons déjà étudié l'apparition dans l'œuvre de Degas. Le pied droit est tourné à 45 degrés et la jambe droite est avancée. Ses mains sont jointes dans son dos de façon à étirer ses bras. Cette position des membres supérieurs a pour effet de cambrer son dos et sa nuque, relevant du même coup son menton. Sa tête est donc légèrement inclinée vers l'arrière, révélant des yeux mi-clos dont l'épaisse frange recouvre pratiquement les sourcils.

La sculpture est aujourd'hui vêtue d'un corsage de soie crème, d'une jupe de tarlatane de plusieurs épaisseurs et de petits chaussons de ballet. Elle porte d'épais cheveux, probablement faits de crins de cheval, tressés et attachés par un ruban jaune dans son dos. On retrouve dans les cahiers de notes qu'utilise Degas entre 1880 et 1884 l'adresse d'une certaine Mme Cusset, marchande de perruques pour poupées, laissant sous-entendre que l'artiste se serait approvisionné chez des commerçants spécialistes de l'habillement de poupées pour sa sculpture³¹. Si le costume actuel de la ballerine ne s'accorde pas entièrement avec les descriptions qu'en font les critiques, des divergences apparaissent aussi entre les descriptions de l'époque. Alors que Nina de Villard affirme que « sa lourde chevelure est nouée par un ruban vert³² », Huysmans soutient que son cou est aussi « cerclé

³¹ Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 342.

³² Nina de Villard, «Exposition des artistes indépendants», *Le courrier du soir*, 23 avril 1881, p. 2, réimprimée dans Millard, *op. cit.*, p. 123.

d'un ruban porreau³³ » et Paul Mantz qu'elle est vêtue d'un « ruban bleu à la ceinture³⁴ ».

La présence de cire sur les cheveux et les vêtements de la danseuse amène des questions similaires. Il est difficile de savoir ce qu'il en était à l'époque. En effet, Huysman est le seul critique à mentionner que le corsage est « pétri de cire³⁵ » et ne parle ni des cheveux ni des chaussures. Certains auteurs contemporains, dont Arthur Beale³⁶, pensent que cette légère couverture de cire ne fut ajoutée que vers la fin du 19^e siècle lorsque Degas se proposait de couler la sculpture en bronze. Il aurait ainsi ajouté de la cire pour faciliter la démarche. L'affirmation de Huysman rend néanmoins tout verdict impossible. Par ailleurs, nous savons que la jupe portée aujourd'hui par la danseuse ne correspond pas à sa version originale. Cette dernière fut changée à maintes reprises à cause de sa dégradation rapide. Or, comme le signale Kendall, les tutus de l'époque étaient généralement à la hauteur du genou ou plus longs alors que la jupe actuelle s'arrête à la mi-cuisse de la sculpture. Cet anachronisme fut corrigé sur la version de plâtre du Joslyn Art Museum lors de l'exposition *Degas and the Little Dancer* du même musée en 1998, mais pas sur la version originale aujourd'hui à la National Gallery de Washington. Pour avoir une idée de l'aspect de la jupe en 1881, il faut ainsi imaginer la sculpture avec un tutu s'apparentant à ceux des œuvres peintes de l'artiste. L'ensemble de ces contradictions et incertitudes quant

³³ Huysmans, «L'exposition des indépendants en 1881», *L'art moderne*, Paris, 1908, p. 250-255, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 124. Porreau est le nom utilisé dans l'ancien français parisien pour désigner le poireau. On en déduit que pour Huysmans le ruban est effectivement vert.

³⁴ Paul Mantz, «Exposition des œuvres des artistes indépendants», *Le Temps*, 23 avril 1881, p. 3, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 122.

³⁵ Charles Ephrussi, «Exposition des artistes indépendants», *La chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 16 avril 1881, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 119.

³⁶ Arthur Beale, «The Search for the Lost Modèle», cité dans Kendall, *op. cit.*, p. 101.

à l'aspect de la *Petite danseuse* nous force à admettre que la connaissance exacte de son apparence lors de sa première exposition en 1881 demeure impossible.

Si l'aspect original de la danseuse nous est inaccessible, nous disposons néanmoins aujourd'hui d'informations sur le modèle, Marie van Goethem, essentielles à la compréhension de l'œuvre. Les recherches menées sur cette dernière révèlent entre autres sa classe sociale, son statut à l'Opéra, mais surtout la façon dont elle est perçue par ses contemporains. Si ces informations furent relativement évidentes pour les spectateurs de l'époque, elles nécessitent d'être indiquées au lecteur contemporain. Précisons aussi que pour le visiteur de 1881, le modèle de la sculpture demeure anonyme. C'est ce qu'elle représente socialement qu'il pourra lire à travers l'œuvre et qu'il nous faudra garder en tête au cours de ce mémoire. Marie van Goethem est, comme le titre de l'œuvre l'indique, une adolescente de quatorze ans.

D'origine belge, elle demeure à quelques intersections de chez Degas, au 36 rue Douai³⁷, dans le bas Montmartre. D'une famille dont la mère est blanchisseuse et le père tailleur, Marie ainsi que ses deux sœurs, Antoinette et Louise-Joséphine, participent au revenu familial en travaillant à l'Opéra. Alors qu'on sait que Louise-Joséphine, cadette de la famille, dansera avec le corps de ballet plusieurs années avant de devenir professeure de danse à l'Opéra, l'occupation des deux autres sœurs demeure plus incertaine. Il semble plausible de penser qu'Antoinette fut la première à poser pour l'artiste puisque, comme le souligne Kendall, un des carnets de notes de Degas porte l'inscription

³⁷ Shackelford, *op. cit.*, p. 69.

« Antoinette Vangutten – 12 ans³⁸. » Marie quant à elle se fera une réputation comme modèle d'artiste et posera fréquemment nue et habillée pour Degas. Mary Cassat affirme d'ailleurs qu'elle servit, entre autres, de modèle pour la chaperonne dans l'œuvre *Classe de ballet* (ill. 36), bien que la jeune fille aux longs cheveux noirs à sa gauche semble correspondre davantage aux traits et à la sombre chevelure momentanément célèbre³⁹ de la jeune fille.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Classe de ballet*, 1880-81. (ill. 36)

Un texte de 1887, écrit sous le pseudonyme Vieil Abonné, réfère à la jeune fille en soutenant que Marie « a model for painter... willingly frequents the Brasserie des Martyrs, the Café de la Nouvelle-Athènes, and the popular café Le Rat Mort⁴⁰ » trois établissements étroitement liés au monde artistique et bohème et perçus comme lieux de vices et de désintégration de l'ordre social. L'auteur continue « her mother... but no, I don't want to talk about it... I'd say thing that would make you blush or cry⁴¹ », insinuant que la mère pratique aussi des activités peu recommandables. Il est difficile de savoir ce que furent les fréquentations et occupations de Marie van Goethem en dehors de la danse.

³⁸ Theodore Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: a Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque nationale and Other Collections*, Oxford, Clarendon Press, 1976, Notebook 22, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁰ Shackelford, *op. cit.*, p. 69.

⁴¹ *Idem.*

Certains auteurs iront dans le sens du texte de 87, affirmant que la mère et ses deux aînées se seraient tournées vers la prostitution. D'autres ajouteront que la jeune fille se serait fait renvoyer de l'Opéra, vers le milieu des années 80, pour absentéisme répété, alors que Kendall et Lilian Browse suggèrent plutôt que la jeune danseuse connut une discrète, mais longue carrière comme danseuse.

Cette incertitude quant à l'histoire de la jeune fille s'explique par le manque d'informations sur cette dernière. Alors que la plupart des sculpteurs contemporains de l'artiste représentent des danseuses étoiles dont on connaît l'exact parcours encore aujourd'hui, Degas choisit de montrer une apprentie danseuse inconnue dans un moment privé de sa routine quotidienne. Avec sa statuette de cire, Degas a, comme le mentionne Kendall :

[...] side-stepped the obvious, spurning the perfection of the performance and the anonymity of the rehearsal hall for a more ill-defined moment, a glimpse of the model when she is self-absorbed and somewhat off her guard. This is certainly how his contemporaries saw the figure, treating its subject as an idiosyncratic individual caught at a revealing, imperfect moment⁴².

Nous sommes ainsi très loin de la sublime danseuse étoile représentée comme icône de la danse. Beauté, maturité, virtuosité, célébrité et légèreté sont ici remplacées par leur exact opposé. S'inscrivant dans la tradition du ballet en sculpture, Degas subvertit néanmoins l'ensemble de ses présuppositions, désamorçant du même coup le culte de la personnalité qui en émanait. Ainsi, comme l'affirme Nina de Villard, ce n'est pas la beauté féerique de la danse ni son image glamour que nous révèle Degas, mais « la triste réalité du métier⁴³ ».

⁴² Kendall, *op. cit.*, p. 21

⁴³ Nina de Villard, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 123.

C'est à travers ces œuvres sur le ballet que Degas fera preuve de plus d'audace et sera le plus inventif. Sur le plan technique, il délaisse, bien que jamais complètement, la peinture à l'huile pour une diversité de médiums. Il invente aussi la technique du monotype et adopte le crayon électrique. Il mélange aussi régulièrement ces médiums engendrant des résultats résolument modernes plus proches de ses aspirations réalistes. L'innovation dont il fera preuve sur le plan technique est intrinsèquement liée à ses expérimentations thématiques. Richard Kendall dans son ouvrage sur Degas : *Images of Women*, souligne déjà cette réalité des portraits de femme de Degas : l'innovation technique va de pair avec l'innovation thématique⁴⁴. Or, cette constatation semble aussi s'appliquer, dans une moindre mesure, à ses œuvres sur le ballet. Ce sont, en effet, généralement ses sujets les plus marginaux qui bénéficient de ses techniques les plus modernes.

Oser représenter des scènes jusqu'alors méprisées par la peinture contemporaine ne peut se faire qu'à l'aide de médiums appropriés capables de rendre la modernité d'une telle démarche. Ce passage, de la représentation du spectacle et de son public à la provocante représentation de la ballerine solitaire dans l'imprécision d'un moment de repos, n'aurait peut-être pu se faire sans les matériaux et techniques adéquats. Les coulisses, la salle de classe et ces moments indéfinis du quotidien des danseuses deviennent ainsi la spécialité de Degas. La révolution thématique opérée par l'artiste dans ses œuvres sur le ballet s'édifie entre autres sur une volonté de montrer différemment. Il construira ainsi ses œuvres avec des angles de vue inédits dont on ne sait s'ils ont été observés comme tels ou créés de toutes pièces dans l'enceinte de son atelier.

⁴⁴ Richard Kendall, *Degas, Images of Women*, Liverpool, The Tate Gallery Publications, 1989, p. 7.

Brisant ainsi les angles de vues et la facture traditionnels, traversant les frontières entre les divers médiums, Degas ne cessera de repousser ses propres limites. Selon la formulation de Kendall: « Given his arrogant versatility, it might be said that the only surprising feature of Degas' move into sculpture was that it took so long⁴⁵ ». Contrairement à la croyance populaire, la réalisation de la *Petite danseuse*, avec son thème révolutionnaire et son mélange inhabituel de matériaux, s'inscrit donc comme suite logique du cheminement artistique de l'artiste. La remise en contexte de l'œuvre nous permet de comprendre l'importance de celui-ci quant à sa réalisation et neutralise le mythe du génie de l'artiste qui entoure sa création. Loin d'être recluse, la *Petite danseuse de quatorze ans* s'inspire autant des expérimentations techniques et thématiques de l'artiste que du contexte artistique et culturel dont elle émerge. Or, plutôt que de s'inscrire dans un mouvement unique, Degas emprunte à une multitude de réalités parfois historiques, mais surtout contemporaines, créant une œuvre éclectique et inclassable.

C'est en effet par un savant mélange des mouvements, des médiums, des techniques et des thématiques qu'est réalisée la sculpture. Fidèle au projet réaliste des années 70, le métissage dont la *Petite danseuse* est issue brouille les frontières entre ces différents éléments allant même jusqu'à les subvertir.

Si l'œuvre s'insère dans la pratique de son auteur et emprunte à la tradition artistique de la sculpture, elle s'approprie aussi la culture de masse, scientifique et

⁴⁵ Kendall, *op. cit.*, p. 5.

sociologique de son époque. Ce faisant, elle sort de la simple référence artistique et adopte un discours sur la société dont elle est issue. Or, la sculpture ne se contentera pas de citer les réalités qui la composent, mais en offrira aussi une lecture critique qui déboussolera ses spectateurs. Les chapitres qui suivront seront dédiés à l'analyse de ces références et de leur appropriation par une sculpture réaliste de la fin du 19^e siècle. Nous verrons comment en mélangeant ces différentes références et en les intégrant au monde de l'art, la sculpture subvertit ces dernières ainsi que les valeurs qui les sous-tendent. Nous pourrons ainsi pousser encore plus loin la déconstruction de la mythification de l'œuvre en montrant comment la sculpture, loin de véhiculer un discours uniquement artistique, s'implique dans et participe à sa réalité sociale, culturelle et politique.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881. (ill. 37)

Chapitre 2

La figure de la poupée : le brouillage des frontières entre culture de masse et beaux-arts

Fabriquée en cire, vêtue de vrais¹ vêtements et agrémentée d'une perruque, la *Petite danseuse* de Degas rappelle sans équivoque la figure de la poupée omniprésente dans le Paris de la fin du 19^e siècle. Si les vêtements, la perruque et la cire appartiennent aussi à la tradition des sculptures polychromes espagnoles, ces derniers évoquent de façon encore plus vive la culture de masse. En effet, foires, expositions universelles, magasins, musées de science et de cire se voient envahis par la figure de la poupée et ses dérivés. Que ce soit les mannequins pour modistes, les poupées pour enfant, les modèles ethnographiques ou encore la marionnette des foires, la poupée s'approprie à la fois l'espace privé et l'espace public. C'est probablement ce métissage avec la culture de masse qui sera le plus frappant et déstabilisant pour le visiteur contemporain. Oscillant entre sculpture et poupée, faisant à la fois allusion au jouet, à l'ethnographie et au musée de cire, l'œuvre brouille alors les frontières entre art et culture de masse, défiant du même coup l'élitisme académique de la pratique sculpturale. C'est ce brouillage des frontières ainsi que son effet sur les spectateurs de l'époque que nous chercherons à comprendre dans ce second chapitre. Nous commencerons par

¹ Il s'agit de vêtements faits de vrais tissus.

une analyse préalable du monde de la poupée et de la quête du réalisme² sous-jacente dans le développement des nouvelles technologies appliquées à la poupée. Nous nous intéresserons ensuite aux modalités de ce déplacement entre « low art » et « high art » en cherchant à comprendre ce qui identifie l'œuvre, aux yeux de ses contemporains, à la culture de masse et comment ces derniers réagissent à ce métissage. Enfin, les réactions des critiques nous permettront de comprendre l'impact d'une telle association et les bouleversements moraux qu'elle engendre.

Les avancées techniques et esthétiques toujours plus grandes quant à la réalisation des poupées placent celles-ci comme chefs de file de la quête du réalisme dans la culture de masse. Les poupées évolueront ainsi à une vitesse fulgurante dès le milieu du 19^e siècle. Plus aventurier que ne l'est le monde artistique, celui des fabricants de poupées plonge sans hésitation dans la modernité, renouvelant sans cesse les manières de s'en rapprocher. Si la majorité des poupées, vêtues de vrais vêtements et souvent à la dernière mode, sont réalisées en cire teintée cherchant à imiter la peau, les plus raffinées sont agrémentées de vrais cheveux, d'yeux en verre coloré, de cils et de sourcils³. Alliant science et monde du jeu, une multitude de poupées automatisées verra le jour⁴. De la poupée qui pleure et qui marche (ill. 38) à la poupée qui nage, en passant par la gitane qui danse (ill. 39), les fabricants se feront une concurrence

² La quête de réalisme de la culture de masse repose sur le désir d'exposer une imitation exacte de la réalité. Or, la réalité est perçue et comprise sous le prisme d'une culture et d'un bagage de connaissances dont les préjugés en influencent la lecture. Le concept de réalité est donc subjectif, contextuel et culturellement inscrit. Il s'ensuit que la quête de réalisme de la culture de masse ne pourra pas se réaliser : la réalité absolue et universelle n'existe pas. Aussi, lorsqu'un fabricant de poupées comme la Compagnie Montanari expose des figurines autochtones, il ne représente que sa perception des autochtones et non pas leur réalité objective.

Sur la déconstruction du concept de réalité universelle, voir Deirdre Meintel, *Sorcellerie moderne et néochamanisme, Religion et Modernité*, séminaire de maîtrise, Département d'anthropologie, Université de Montréal, 6 octobre 2008.

³ Ed Strutt, *The Crystal Palace*, p. 267, cité dans Kendall, *op. cit.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

acharnée afin d'offrir au consommateur la poupée la plus vraie, la plus réaliste. La popularité de telles innovations est grande et les spectateurs sont nombreux à se précipiter aux portes des multiples expositions universelles où l'on peut, entre autres, admirer les poupées les plus sophistiquées. Contrairement aux sculptures de l'époque, ces dernières sont exposées dans des cages de verre, rappelant la présentation des statues égyptiennes antiques au Louvre.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Jules Steiner, Poupée qui pleure et qui marche, vers 1860. (ill. 38)

Gustave Vichy, Gitane musicale mécanique, vers 1890. (ill. 39)

L'exposition universelle de 1878, comme le souligne Kendall, représente à la fois le sommet de l'industrie de la poupée et de cet enthousiasme pour le réalisme de sa production. Les expositions universelles représentaient la vitrine technique, technologique et scientifique des nations participantes, témoignant de leur progrès au cours de la révolution industrielle⁵. Le but implicite de l'exposition universelle est de mesurer le degré d'évolution de son pays par son degré d'avancement technologique. Chaque pays cherche à s'imposer comme le plus évolué et donc civilisé. La poupée n'échappe pas à ce fantasme patriotique et, en tant qu'image humaine, elle sera d'autant plus investie par cet objectif. Les

⁵ Brigitte Schroeder - Gudehus et Anne Rasmussen, *Les fastes du progrès : Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, p. 5-7.

poupées y sont présentes sous différents aspects : d'abord en tant que jouet, mais aussi comme représentation de différentes cultures ou encore comme mannequin pour les présentations des dernières modes. Dans tous les cas, l'objectif est de donner l'image la plus « authentique » possible de la réalité dans le but implicite de faire valoir l'ampleur du savoir de son pays et implicitement de son contrôle sur le monde. Cette représentation, comme toute représentation d'ailleurs, sera bien évidemment influencée par les préjugés, les aspirations et les perceptions, souvent colonialistes, des producteurs, qu'ils soient manufacturiers, scientifiques ou artistes. Or, les avancées techniques aidant, les poupées imiteront l'être humain de façon toujours plus convaincante, participant à l'illusion d'authenticité de ce qui est exposé. S'exclamant face au réalisme des poupées présentées à l'exposition de 1878, un critique affirme : « All the things of life are there, in graceful and tasteful miniature, so well done that, in looking at the vitrines that contain them, we believe we are looking at humanity itself, seen through the wrong end of opera glass⁶. » Une telle exclamation révèle le rapport entretenu entre le spectateur et l'objet représenté. Pour ce dernier, il ne semble pas y avoir de doute, les poupées sont à l'image de l'homme et ce qu'on lui présente ne peut être que la réalité.

⁶ *Les Merveilles de l'Exposition de 1878*, Paris, 1879, cité dans Kendall, *op cit.*, p. 62.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

**Poupées de marchands mexicains,
1851. (ill. 40)**

**L'exposition de Madame Demorest,
1878. (ill. 41)**

La véracité de l'apparence de la poupée s'inscrit comme une préoccupation fondamentale quant à son succès. Plus une poupée à « l'air vrai » plus elle sera acclamée. Spire Blondel, un autre critique, soutiendra, par exemple, que la collection de poupées présentée par la compagnie anglaise Montanari lors de la même exposition est constituée de

[...] very beautiful, life-like and spirited figures, modeled in wax, with most surprising minuteness and artistic feeling, both in the position and grouping. They represented the natives of Mexico, and also the Americans Indians habited in their proper costume, and displaying their characteristic customs in the several phases of civilized and savage life, with a truthfulness, in the varied expressions and anatomical development of their effigies, which was most remarkable⁷.

Authenticité et réalisme s'inscrivent encore une fois comme les qualités par excellence de la poupée. Le goût prononcé de la population française pour l'anthropologie mentionné par Kendall s'exprime aussi explicitement ici. Partant à la fois de ce désir plus général et généralisé, du moins à Paris au 19^e siècle, de tout catégoriser et de la croyance conjointe, très coloniale, qu'une telle catégorisation est possible, les fabricants de poupées se lancent ainsi dans la conquête du globe, au grand plaisir des spectateurs qui voient leur fantasme de contrôle s'assouvir quelque peu. La poupée sert en quelque sorte à montrer une autre réalité,

⁷ *Idem.*

« exotique » et « inférieure », au spectateur et à illustrer la maîtrise de cette réalité par le fabricant. Plus précisément, la poupée permet d'illustrer le pouvoir de la classe dominante sur l'Autre⁸. En maîtrisant la représentation de la femme, de l'enfant ou encore des différents peuples colonisés ou à coloniser, la classe dominante, qui est ici comprise comme la bourgeoisie blanche et masculine, confirme sa supériorité⁹. En d'autres mots, c'est par le contrôle de l'image d'autrui que la classe dominante confirme sa connaissance de l'autre et assoit ainsi son pouvoir sur sa réalité.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

**Poupées: Madame Montanari
(ill. 42)**

**Mannequin de cire d'une
autochtone d'Océanie (ill. 43)**

La poupée d'exposition représente ainsi un produit moderne reconnu pour l'expression et l'utilisation de connaissances sociologiques, anthropologiques et

⁸ L' « Autre » est ici compris en fonction des classes sociales, ethniques, culturelles et sexuelles. En d'autres mots, celui qui appartient à la même classe sociale, au même sexe, à la même ethnie et qui partage la même culture sera même. Le reste sera « Autre ».

⁹ Selon Norma Broude, le problème de classe n'est pas seulement une question de moyen financier, mais aussi une question de droits. L'homme blanc formerait donc au 19^e siècle une classe à part entière, dominant l'ensemble du paysage social et hiérarchisée en diverses classes économiques. Voir Norma Broude, *Impressionism, a Feminist Reading: The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*. New York, Rizzoli International Publications Inc, 1991, 192 p.

technologiques, mais aussi pour son sentiment artistique. En effet, plusieurs visiteurs des expositions de poupées discuteront d'elles en des termes artistiques ou, comme Blondel, parleront de la présence d'un « artistic feeling » dans l'exécution des figurines. Aussi, le détail dont elles font preuve, leur beauté ainsi que leur authenticité sont compris comme révélateurs de la sensibilité artistique de leur auteur¹⁰. Les poupées se retrouvent ainsi inscrites dans le registre de l'œuvre d'art et sont souvent considérées de cette façon, comme le souligne Richard Kendall dans sa monographie sur la *Petite danseuse*, en affirmant que « more opinion insisted – in a telling refrain – that the finest dolls approached the works of art¹¹. »

Promues comme œuvres d'art, les poupées d'exposition représentent le pinacle de la nouveauté et de l'exécution dans le domaine. Cette production, dernier cri et extrêmement coûteuse, est inabordable pour la grande majorité de la population. Ainsi, si plusieurs ont l'occasion de les admirer lors des expositions, c'est souvent sous une forme moins sophistiquée, bien qu'elles restent toujours fabriquées en cire et vêtues de vrais vêtements, qu'elles meublent la vie quotidienne. Ces poupées plus modestes, souvent produites à la chaîne, sont présentes dans les foires, les théâtres de marionnette, les livres¹² ou encore dans les vitrines des magasins.

¹⁰ Rambler, «Impressions d'un flâneur à l'exposition : les jouets», cité dans *Paris Exhibition of 1878*, p. 198.

¹¹ Kendall, *op. cit.*, p. 62.

¹² Kendall donne l'excellent exemple de *La poupée de cire* dans la série *Les malheurs de Sophie*. La jeune héroïne comprend que sa poupée n'est pas réelle lorsqu'en lui donnant le bain cette dernière se met à fondre.

Les poupées ne sont pas les seules créatures de cire à peupler le Paris du 19^e siècle. En effet, ces dernières se déclinent en plusieurs catégories que l'on retrouve des milieux artistiques et scientifiques jusqu'à la rue. Le musée Mme Tussauds fondé en 1835 à Londres et le musée Grévin ouvert en 1882 à Paris, lieux emblématiques du mannequin de cire encore aujourd'hui, exposent des personnages de cire représentant des personnalités célèbres ou historiques. Les mannequins présentés sont, tout comme les poupées, habillés de vrais vêtements, coiffés de vrais cheveux, ont des yeux en verre teinté et sont ornés de sourcils et de cils. Grandeur nature, ils ont pour objectif de confondre le spectateur en lui donnant à voir la réplique identique de la personne représentée. De façon plutôt intéressante, Rosita Mauri, une célèbre danseuse étoile de l'Opéra Garnier maintes fois illustrée par Degas, sera un des personnages représentés lors de l'inauguration de musée Grévin. Si sa présence n'est pas sans rappeler la *Petite danseuse de quatorze ans*, elle s'en éloigne néanmoins de par sa taille grandeur nature, le traitement de la cire imitant parfaitement la peau et ses vêtements extrêmement travaillés, copiant ceux portés par la danseuse étoile dans le ballet *Françoise de Rimini*¹³.

Au musée Dupuytren, cousin éloigné des musées Grévin et Mme Tussaud, l'intérêt est concentré sur des sujets de nature scientifique. Fondé en 1835 par Mathieu Orfila, ce musée d'anatomie pathologique a pour objectif d'exposer des répliques de corps malades, dans un but éducatif. C'est en cire que seront fabriquées ces dernières. Or, certaines études scientifiques, dont celle de Johann Kaspar Lavater que nous étudierons plus en détail ultérieurement, considèrent la

¹³ Reff, *op. cit.*, p. 247.

criminalité comme une pathologie qui s'exprime entre autres par la physiologie. Des études en cire d'anatomie de criminels y seront ainsi exposées de manière étonnamment similaire à celle des musées de cire¹⁴. Ces études scientifiques de l'être humain sont aussi présentes dans les domaines de l'anthropologie et de la sociologie. Un peu à la manière des poupées d'exposition, l'objectif est en quelque sorte de montrer la supériorité intellectuelle et scientifique de la France. Elle est celle qui étudie les autres.

[Illustration retirée]

**Mannequin de cire de meurtriers
et de leurs victimes,
provenant du Musée Dupuytren
(ill. 44)**

Figurines, poupées ou mannequins, les personnages de cire hantent ainsi le Paris du 19^e siècle. L'ensemble des manifestations évoquées ci-haut se retrouve interpellé par la *Petite danseuse*. En effet, si l'œuvre évoque explicitement la figure de la poupée, elle rappelle aussi les différents mannequins de cire qui peuplent le Paris d'alors et l'imaginaire de ses résidents. De par sa taille, la sculpture s'éloigne en effet un peu de la poupée pour se rapprocher des mannequins de cire. En tant que représentation d'une réalité parisienne contemporaine, elle s'inscrit dans un registre proche de celui du Musée Grévin. Sa réalité de rat de l'Opéra¹⁵ l'éloigne néanmoins des célébrités du Musée de cire pour la rapprocher des Musées des sciences. Spécimen des basses couches de la

¹⁴ De façon un peu sensationnaliste, il s'agit souvent de criminels célèbres.

¹⁵ Expression commune pour désigner les apprenties ballerines de l'opéra. Par exemple, voir Gustave Doré, *Les rats de l'Opéra*, « La ménagerie Parisienne », 1854, lithographie, illustré dans DeVonyar, *op. cit.*, p. 35.

société, elle s'inscrit aussi dans les sujets de prédilections des physionomistes, biologistes et anthropologues. Entre œuvre d'art et figurine de la culture de masse, elle trouble les critiques d'art et remet en question les règles qui sous-tendent la pratique artistique de la sculpture ainsi que la séparation alors inébranlable entre art et culture de masse. Cette appartenance multiple installe l'œuvre dans un entre-deux résolument moderne souvent insoutenable pour ses lecteurs contemporains.

La grande variété de réponses qu'occasionne la réception de la *Petite danseuse* s'explique entre autres par son jeu avec les limites. C'est avec la composition matérielle de l'œuvre que le spectateur est d'abord confronté à ce brouillage des frontières entre « low art » et « high art ». En effet, la cire, les vêtements et la perruque, redevables à la fois à la culture de masse contemporaine et à certaines traditions artistiques, se refusent à toute classification définitive. Déstabilisant la lecture de l'œuvre, sa double identité matérielle en fait une métisse qui, ni tout à fait poupée ni tout à fait sculpture, se réclame néanmoins du statut d'œuvre d'art. Si la matière dont est composée l'œuvre engendre une équivoque quant à sa nature et quant au monde auquel elle appartient, sa taille assoit cette ambiguïté, au grand désarroi des critiques. Du haut de ses 99 centimètres, l'œuvre se situe en effet entre les miniatures et les œuvres monumentales de la sculpture contemporaine. Or, elle ne partage pas non plus la taille des poupées pour enfant, ni la grandeur nature des mannequins de cire.

Gagnant en popularité dans les années soixante-dix, les miniatures sont adoptées par plusieurs artistes. Plus faciles à vendre, ces sculptures de petite taille verront ainsi leur nombre se démultiplier. Si ces petites sculptures charment les

collectionneurs, les œuvres monumentales possèdent aussi une place importante dans la production artistique contemporaine. Des artistes reconnus comme Rodin et Carpeaux réaliseront des œuvres immenses, commandées par des institutions culturelles¹⁶. La production de sculpture se concentre ainsi surtout sur les œuvres décoratives, donc de petites dimensions, ou sur des formats imposants, souvent à vocation publique. Du côté des poupées, la miniature détient aussi une place importante. En effet, plusieurs manufacturiers de poupées, dont Montanari, réaliseront des figurines de cire de collections, comme celles mentionnées plus haut représentant des marchands mexicains¹⁷. Par ailleurs, les poupées pour enfant seront généralement de petite taille et les mannequins de cire de taille réelle répondant à leur fonction réaliste. La taille de la *Petite danseuse*, équivalente aux deux tiers d'une grandeur nature, s'inscrit ainsi comme exception à la fois dans la pratique sculpturale et dans le monde de la poupée.

[Illustration
retirée]

[Illustration retirée]

**Palais des Champs-Élysées à
Paris. Salon 1884 (ill. 45)**

**La salle du scribe des galeries
égyptiennes du Louvre (ill. 46)**

La mise en scène de l'œuvre participe aussi à ce brouillage des frontières. Exposée lors du 6^e Salon des indépendants, la sculpture est dans un milieu qui, bien que marginal, revendique néanmoins d'appartenir au monde de l'art. Cependant, présentée dans une cage de verre, la *Petite danseuse* s'éloigne de la

¹⁶ Millard, *op. cit.*, p. 48-49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

sculpture contemporaine, pour se rapprocher à la fois de l'art ancien égyptien et de la culture de masse. En effet, les salons d'art contemporain de l'époque exposaient leurs sculptures sur des socles sans aucune protection (ill. 45) alors que les œuvres d'art antiques et égyptiennes du Louvre sont protégées par des cages de verre (ill. 46), de la même façon que les poupées d'exposition. Dans *Mary Cassatt au Louvre* (ill. 47), exécutée peu de temps avant l'exposition de la *Petite danseuse*, Degas illustre Mary et sa sœur Lydia dans une des salles d'art étrusque du Musée. Toutes les œuvres représentées dans ce portrait sont abritées par une cage de verre, probablement semblable à celle dans laquelle fut exposée la *Petite danseuse*. Les photographies des salles d'art ancien prises vers la fin des années 1870 confirment l'utilisation de cages de verre dans la présentation muséologique de ces œuvres. Ainsi, la cage de verre utilisée par Degas pour l'exposition de la *Petite danseuse* rapproche paradoxalement celle-ci à la fois de la poupée et à ce qui est alors considéré comme premières traditions artistiques tout en l'éloignant de la production artistique contemporaine. En plus de donner à sa sculpture une présentation inhabituelle, Degas tardera à l'exposer, laissant la cage de verre comme seul objet à voir pendant les premières semaines de l'exposition. Difficile de savoir si une telle démarche était prévue par l'artiste ou si la sculpture n'était tout simplement pas encore terminée, mais, dans les deux cas, le résultat demeure le même : les visiteurs de l'exposition furent d'abord spectateurs d'une cage de verre vide et sa présence, soulignant sans cesse l'absence de l'objet, fut nécessairement constatée et notée, renforçant son impact sur la lecture de l'œuvre.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Mary Cassatt au Louvre*, 1879-80. (ill. 47)

Matière, taille et mise en scène viennent donc brouiller la grille de lecture du spectateur. Ses attentes sont soit déçues, détournées ou du moins insatisfaites, engendrant un état de perplexité et d'incompréhension. Si l'association de la cire et des vêtements contemporains peut néanmoins faire pencher la balance en faveur de la poupée, sa taille et sa mise en scène réitèrent l'incertitude de sa définition. Cette ambiguïté déboussolera les critiques qui chercheront souvent à trancher quant à son appartenance afin de fixer son identité. De plus, pour les contemporains de Degas, l'œuvre évoquera à la fois le monde de la poupée et certaines traditions nobles de l'art ancien. Cette association dérangera et engendrera de multiples réponses souvent extrêmes. Peu nombreux seront ceux qui lui accorderont le statut d'œuvre d'art et lorsqu'ils le feront, comme Mantz ou encore Ephrussi, le besoin de préciser qu'elle n'appartient pas à la culture de masse se fait fréquemment sentir. L'œuvre est donc encore une fois associée, bien que par opposition, à la culture de masse.

Dénigrée pour ses affinités avec la culture de masse ou acclamée pour ses références aux traditions anciennes, l'œuvre n'est que très rarement acceptée dans toute sa dualité. Plusieurs critiques verront ainsi une menace quant à la pureté de l'art. Certains textes de la réception critique de l'œuvre présentent en effet un lexique propre aux diverses manifestations contemporaines des mannequins de cire qui critiquent ou questionnent cette affiliation. Le lexique de la poupée demeure néanmoins le plus fréquemment utilisé. George Moore parle ainsi de la sculpture comme d'une « étrange poupée... modelée par des mains de génie¹⁸ » et Nina de Villard soutient que partout autour d'elle on s'exclame « c'est une poupée¹⁹. » De son côté, Charles Ephrussi affirme qu'un « vulgaire artiste eût fait de cette danseuse une poupée²⁰. » Sans qualifier l'œuvre directement, le critique perçoit néanmoins son association possible avec le jouet pour enfant. Or, bien que son lien avec la culture de masse soit souligné, la sculpture, selon Ephrussi, réussit à s'en éloigner. Il continue d'ailleurs soutenant que « M. Degas en a fait une œuvre de forte saveur [...]»²¹, reconnaissant la place de la sculpture comme œuvre d'art.

Cette place comme œuvre d'art ne lui sera que rarement accordée et ce sera généralement en fonction de l'héritage de traditions artistiques anciennes

¹⁸ George Moore, «The Painter of Modern life», *Magazine of Art* 12, 1890, p. 416-25, cite dans Kendall, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Nina de Villard, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 123.

L'art nouveau dont parle Nina de Villard doit être situé en fonction de la remise en question alors contemporaine de l'Académie des beaux-arts comme autorité unique quant à la réalisation d'œuvres d'art. Le véritable art est encore à l'époque celui qui respecte et s'insère dans les règles et savoir-faire de cette institution. Les mouvements impressionniste et réaliste cherchent à s'éloigner de ces réalisations souvent rigides auxquels ils reprochent, entre autres, le manque de créativité et de spontanéité. La *Petite danseuse* s'inscrit comme première réalisation tridimensionnelle du mouvement et remet en question la pratique académique de la sculpture. Pour la critique, Degas semble avoir créé la première œuvre sculpturale remettant en question l'ancienne façon de faire de la sculpture et proposant une nouvelle manière de créer en trois dimensions. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de de Villard.

²⁰ Charles Ephrussi, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 120.

²¹ *Idem.*

qu'on lui accordera. En effet, si les allusions aux œuvres d'art contemporaines sont très rares au sein des textes de sa réception, les références à la sculpture ancienne, surtout aux sculptures polychromes espagnoles, abondent. Les critiques ne chercheront pratiquement jamais à comparer la sculpture avec ses homologues contemporains bien que la cire, les sujets juvéniles et le ballet constituent des modes artistiques extrêmement populaires à l'époque. Plutôt que de voir en la sculpture un écho ou une ressemblance aux œuvres de Ringel ou encore de Dubois, Jules Claretie distingue, par exemple, dans la *Petite danseuse* un rappel de cette tradition des sculptures colorées espagnoles²². De la même façon, Huysmans perçoit aussi une technique similaire à « la méthode des vieux maîtres espagnols » et perçoit une familiarité entre la sculpture et le « Christ de la cathédrale de Burgos dont les cheveux sont de vrais cheveux, les épines de vraies épines, la draperie, une vraie étoffe [...] »²³. Ainsi associée à la tradition des sculptures espagnoles, et plus particulièrement au Christ de Burgos (ill. 48), la danseuse se retrouve projetée dans l'univers du sacré ce qui l'éloigne radicalement de la culture de masse. Cette association à l'art sacré peut ainsi être perçue comme une façon de désamorcer le lien de la sculpture avec la culture de masse afin de légitimer son appartenance aux beaux-arts. En d'autres mots, la justification de la nature artistique de la sculpture repose sur sa sacralisation. Ce recours au sacré laisse se dessiner un duel plus profond encore sur la nature de l'art par rapport à la culture de masse. En effet, par opposition, le premier, alors désigné comme sacré, relègue le second au rang de profane, traçant une démarcation ontologique entre les deux mondes. Ainsi séparé, l'art se retrouve alors protégé de la « souillure » du monde populaire (auquel l'exposait d'ailleurs la *Petite danseuse*). Un discours

²² Jules Claretie, «La vie à Paris : 1881», *Le Temps*, Paris : n.d., p. 150-151, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 119.

²³ Huysmans, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p.124.

manichéen, où l'art s'inscrit comme le bien et le vrai et la culture de masse comme l'impur et le mal, semble ainsi s'inscrire dans la réception critique de la *Petite danseuse*, laissant sous-entendre l'inquiétude des critiques face à la subversion des beaux-arts opérée par l'oeuvre.

[Illustration retirée]

Christ de la cathédrale de Burgos (ill. 48)

Si la réception positive de l'oeuvre ne lui fait pas défaut, les réactions négatives, refusant à la sculpture son statut d'oeuvre d'art, sont très nombreuses. Souvent, ce seront ces dernières qui sauront rendre avec le plus de justesse les problématiques sous-entendues par la *Petite danseuse*. Pour ces critiques, la sculpture s'insère sans équivoque dans la culture de masse et fait offense à l'art en prétendant au titre de sculpture. Contrairement aux défenseurs de l'oeuvre, les réponses négatives inscriront davantage la sculpture au registre de la science et de la physiologie qu'à celui de la poupée. Ils cherchent ainsi à lui donner une définition et un contexte qui, à leurs yeux, lui conviennent, c'est-à-dire celle d'étude de physiologie, de mannequin ethnographique ou encore de spécimen médical. Le lexique utilisé s'éloigne alors de celui du jouet, pour se rapprocher de celui de la science et de l'anthropologie. Selon Élie de Mont, par exemple, la sculpture s'apparente davantage à la figure de l'Aztèque qu'à l'oeuvre d'art. Le critique associe ainsi l'oeuvre à la curiosité anthropologique. Loin de lui laisser sa place comme sculpture, et ce, même s'il s'agit d'une exposition marginale, ce

dernier s'offusque et affirme que si elle était « plus petite, on serait tenté de la renfermer dans un bocal à vin²⁴ ».

[Illustration retirée]

Portrait de « l'Aztèque » exposée à l'hippodrome de Paris, 1855 (ill. 49)

Élie de Mont fait ici référence aux bocaux utilisés pour la conservation de spécimens de pathologies animales ou humaines dans les laboratoires, mais aussi dans les musées scientifiques. Fœtus anormaux, membres déformés, animaux malades et autres curiosités biologiques étaient alors mis dans des bocaux remplis de formol, liquide de préservation, et ensuite exposés comme tels. Non seulement l'auteur compare-t-il implicitement, par cette référence, la sculpture aux spécimens anormaux des musées de science, mais il associe aussi le peuple aztèque à ces derniers. Le critique Henry Trianon et la Comtesse Louise vont dans le même sens. Le premier, se scandalisant de la laideur de la jeune fille, confirme que « dans les bas-fonds des écoles de danse, il est de pauvres filles qui ressemblent à ce jeune monstre [...]»²⁵. Or, il continue se demandant « [...] à quoi ces choses-là sont-elles bonnes dans l'ordre de la statuaire? Mettez-les dans un musée de zoologie, d'anthropologie, de physiologie, à la bonne heure; mais

²⁴ Élie de Mont, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 121.

²⁵ Henry Trianon, «Exposition des artistes indépendants», *Le courrier du soir*, 23 Avril 1881, p. 2, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 123.

dans un musée d'art, allons donc²⁶! » La Comtesse Louise est encore plus précise lorsqu'elle soutient que l'œuvre devrait être transportée au musée Dupuytren²⁷.

Extrêmement virulentes quant à la sculpture, ces critiques semblent néanmoins être celles qui saisissent avec le plus d'acuité l'ampleur des remises en question véhiculées par l'œuvre. En s'offusquant de son appartenance à la science, à la physionomie et à l'anthropologie, ils reconnaissent et confirment du même coup cette affiliation. L'œuvre avec son sujet contemporain et son réalisme semble en effet proposer une ethnographie des basses couches de la société et plus particulièrement de l'Opéra, se rapprochant davantage des mannequins de cire et des poupées d'expositions que de l'œuvre d'art. Degas emprunte en effet aux théories physionomistes et donne à sa sculpture un profil de criminel, ajoutant à la provocation de la sculpture. Non seulement la jeune fille est-elle une simple apprentie dans ses vêtements d'entraînement, cette dernière exhibe aussi un visage qui, selon les règles du célèbre criminologue italien, Cesare Lombroso, exhibe aussi la criminalité.

En présentant une réalité à la façon de la science et de la culture de masse, Degas emprunte non seulement une esthétique, mais aussi un discours : une façon à la fois de montrer et de penser. De la même façon que le faisaient ces derniers, l'œuvre se présente comme représentation authentique de la réalité et son affiliation au réalisme des poupées hyperbolise aussi cet effet. En d'autres mots, le regard colonialiste et universaliste véhiculé par les mannequins de cire semble avoir été transposé à la sculpture. Or, l'œuvre n'imité pas exactement la réalité.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Louise Comtesse, «Lettre familière sur l'art», *La France Nouvelle*, 1-2 mai 1881, p. 3, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 124.

Certains critiques se plaindront d'ailleurs de ce manquement de l'artiste, voyant l'imitation exacte de la réalité comme unique objectif possible de la sculpture. Plutôt que de chercher à reproduire la peau, Degas joue avec la cire et lui laisse sa matérialité. Le fini de l'œuvre s'éloigne donc de celui des poupées ou des mannequins de cire pour se rapprocher de celui des tableaux impressionnistes dont la matérialité s'exhibe sur la toile. Gardant sur elle la trace de son auteur et de sa réalité matérielle, la sculpture se refuse à une complète association avec le projet réaliste de la culture de masse dont elle désamorce alors en partie le processus. L'œuvre se présente comme création et non plus comme miroir de la réalité, admettant la part d'imaginaire dans sa réalisation. Elle n'est pas la représentation authentique d'un rat de l'Opéra, mais une interprétation de celle-ci.

Rien dans la composition de l'œuvre ne permet de lui attribuer une identité définitive. Matières, taille et mise en scène jouent avec les frontières à la fois entre art contemporain et traditions anciennes, mais surtout entre art et culture de masse. Plusieurs des caractéristiques de la sculpture appartiennent à ces différents mondes rendant toute classification impossible. Comme le mentionne Kendall : « in this ill-defined and contradictory situation, it is perhaps unsurprising that Degas' sculpture found so few champions, its doll-like aura out of place in a work of art, its artistic presentation inappropriate to a mere toy²⁸. » L'œuvre s'éloigne donc de la définition admise de la sculpture contemporaine pour flirter avec la culture de masse, brouillant les frontières entre « low » et « high » art. Sans toutefois briser entièrement les liens avec la sculpture contemporaine, Degas choisit un traitement qui remet en question les règles et les manières de faire d'un

²⁸ Kendall, *op. cit.*, p. 61.

domaine de l'art qui tardait à s'ouvrir au monde moderne. Cette subversion de la sculpture contemporaine, et plus généralement de la définition et de la place des beaux-arts dans la société, s'explique peut-être en partie par la nature réaliste de l'œuvre. En effet, le mouvement réaliste se caractérise entre autres par un désir de sortir l'art de l'idéal dans lequel il se confine pour le rapprocher de la réalité. En d'autres mots, il s'agit de sortir l'art de l'art, de l'intouchable, pour en faire un moyen de discussion sur la société. En associant la *Petite danseuse* à la culture de masse contemporaine, Degas participe à ce mouvement. L'œuvre s'inscrit dans la réalité quotidienne et en devient un véhicule critique.

La *Petite danseuse de quatorze ans* fait ainsi naître passion et confusion chez ses visiteurs. D'un côté ses défenseurs qui cherchent à justifier sa place comme œuvre d'art à travers une filiation avec des traditions anciennes et qui négligent son emprunt à la culture de masse, de l'autre ses opposants qui perçoivent l'ampleur de ses implications hors du monde artistique et s'en insurgent. La remise en question du discours colonialiste et universaliste ainsi que de l'élitisme de l'art sous-entendue dans l'œuvre se retrouve au cœur du débat des critiques, ces derniers étant alors confrontés aux contradictions de leurs valeurs. L'œuvre gagnera ainsi peu d'adeptes susceptibles de reconnaître ses aspects subversifs. Seule Nina de Villard confirmera le statut d'œuvre d'art de la sculpture sans faire appel à une filiation quelconque avec l'art ancien et en admettant son interaction avec la culture de masse. C'est au contraire par une projection de l'œuvre dans l'avenir qu'elle assoit son statut. Dans l'un des textes les plus élogieux de la réception de l'œuvre, elle affirme avoir eu au contact de

l'œuvre « une des plus violentes impressions artistiques de ma vie²⁹. » De manière quasi prophétique, elle s'adresse à Degas en disant : « Mais que l'artiste se rassure : l'œuvre incomprise aujourd'hui sera peut-être un jour dans un musée regardée respectueusement comme la première formule d'un art nouveau³⁰. »

Cet art nouveau dont la thématique s'inspire de la réalité contemporaine véhicule donc un discours sur la réalité contemporaine. Sortie du monde trop hermétique de l'art, elle pose un regard critique sur les valeurs qui sous-tendent la société dont elle émerge. L'œuvre, comme Élie de Mont et la Comtesse Louise ont su le percevoir, s'intéresse particulièrement aux sciences dont la physiognomonie³¹ et l'anthropologie qui sont étroitement liées à l'époque. Bien qu'elle remette en question le regard colonialiste et universaliste, l'œuvre adopte néanmoins un discours ethnographique sur la réalité qu'elle dépeint. Tel un anthropologue, Degas étudiera scrupuleusement non seulement le monde du ballet, mais aussi celui de la criminalité. C'est de ces deux réalités et de leur expression dans la sculpture dont il sera question dans les prochains chapitres. La sculpture prend en effet position quant à ces théories extrêmement populaires et polémiques. Nous chercherons alors à comprendre de quelle façon la sculpture traite de ses thématiques polémiques, postulant néanmoins qu'elle poursuit son travail de subversion amorcé avec l'hermétisme de l'art en général et de la sculpture en particulier.

²⁹ Nina de Villard, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 123.

³⁰ *Idem.*

³¹ « La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans une acception étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification. » Kaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depélafoi, 10 vol. 1820.

Chapitre 3

La figure de la criminelle : une œuvre au cœur du procès

Suite à l'avènement de la 3^e République, mais surtout de l'industrialisation, la société urbaine française fait face à plusieurs changements qui marqueront sa réalité et modèleront la société moderne. Une classe moyenne voit le jour et il devient plus facile, ou du moins possible, d'acquérir une plus grande mobilité sociale ce qui engendre une angoisse collective chez la classe dominante. De plus, avec l'ouverture des grands magasins comme le Bon Marché, le prêt-à-porter fait son apparition et la mode devient plus accessible¹. Le remaniement de la ville par Haussmann participe aussi à ces changements structurels. En « nettoyant » et reconstruisant la ville presque dans son entièreté selon une formule plus aérée avec de grandes artères, il vise à amoindrir la différence entre les quartiers². De l'ensemble de ces changements naît aussi le concept d'espace public. Le boulevard devient un lieu fortement fréquenté où les balbutiements de notre urbanité contemporaine se font sentir. La population fréquente restaurants, cafés et boutiques où les différentes classes se côtoient. La présence des femmes, employées de café, blanchisseuses ou encore chanteuses commence aussi à se faire sentir dans cet espace public et fait naître la controverse, surtout chez les bourgeois³. Pour ajouter à ce malaise, avec le

¹ Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991, p. 56-58.

² La différence sociale ne disparaît pas, elle est tout simplement déplacée de l'horizontale à la verticale. En effet, les étages des immeubles haussmanniens seront divisés en fonction des classes sociales, les familles bourgeoises habitant le premier et les employés de maison, le dernier étage. La différence sociale est donc vécue quotidiennement par les Parisiens à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Voir Michel Carmona, *Haussmann: his life and time, and the making of modern Paris*, traduits du français par Patrick Camiller, Chicago, Ivan R. Dee, 2002, p. 417-419.

³ Clayson, *op. cit.*, p. 93-100.

mélange des classes et la nouvelle accessibilité de la mode, il devient beaucoup plus difficile de différencier la « cocotte⁴ » de la femme honnête, au grand désespoir de la gent masculine. Plus généralement, la différenciation des classes devient de plus en plus difficile, entraînant un désir croissant de classification et de contrôle de la part de la classe dominante.

⁴ La cocotte est la courtisane des temps modernes. Il s'agit généralement de femmes de classes sociales inférieures qui cherchent protection et argent en étant les maîtresses d'hommes des classes aisées. Voir Tricoche, « Paris Regenerated », *Le Monde Comique*, 1875-76 et *La vie Amusante*, 1878-79, illustré dans Clayson, *op. cit.*, p. 7, ou encore, DeVonyar, *op. cit.*, p. 120.

[Illustration retirée]

Jean Quidam, « Un homme qui suit les femmes », illustration dans *La vie amusante*, 1878-79 et dans *Le monde comique*, 1879-80. (ill. 50)

[Illustration retirée]

Albert Robida, « Le nouveau Paris », illustration dans *Le monde comique*, 1884. (ill. 51)

Ce désir de classification relève aussi d'un besoin, de la part de l'homme blanc, de justifier son pouvoir à la fois social et colonial. Prouver l'infériorité des classes sociales subordonnées et des peuples colonisés devient une priorité scientifique. La science cherchera donc à prouver la supériorité biologique universelle de la bourgeoisie blanche et de l'homme sur la femme. Conjuguées au besoin de classification émergeant du contexte urbain, plusieurs recherches tenteront de montrer que non seulement l'homme blanc est objectivement supérieur, mais que sa supériorité est entre autres déterminée par son apparence extérieure. De ce raisonnement découleront plusieurs théories fondées sur la physionomie comme mode de reconnaissance des « races » et des classes sociales.

C'est dans ce contexte d'insécurité sociale où phénotype et physionomie captivent à la fois art et science qu'émerge la *Petite danseuse*. Ces recherches, extrêmement populaires à l'époque, influenceront le travail de l'artiste qui s'inspirera directement, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, des théories physiognomonistes de Lavater et de Lombroso, participant aux discours scientifique et sociologique contemporains. La *Petite danseuse*, avec son profil de criminel, s'inscrit spécifiquement dans ce discours. Nous

chercherons ainsi dans ce chapitre à comprendre la position de l'œuvre quant à ce dernier. Or, si pour certains historiens de l'art la relation discursive entre art et science, et plus spécifiquement entre la sculpture et la physionomie, vient authentifier les idéologies sous-tendues dans ces théories, nos recherches tendent à s'opposer à cette réflexion. Inversant le processus, nous chercherons en effet à démontrer comment ces différentes idéologies sont déconstruites, ou du moins interrogées par le mélange des genres opéré par la sculpture.

Afin de mener à terme cet objectif, nous commencerons ce chapitre par une analyse plus détaillée des théories physionognomonistes alors en vogue et de leurs origines. Nous nous attarderons ensuite sur la théorie de la criminalité de l'anthropologue Lombroso et sur les polémiques qu'elle suscite, puisque celle-ci est directement en jeu dans la sculpture. Une fois ces théories explicitées, nous chercherons à dégager les liens intimes que l'art, et plus particulièrement le mouvement réaliste, tisse alors avec la science. Finalement, nous pourrions mettre en perspective l'utilisation que fait Degas des théories physiognomonistes dans ses œuvres et plus spécifiquement dans la *Petite danseuse de quatorze ans*.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Petrus Camper, La ligne faciale du singe à queue, de l'orang-outang, du Nègre et du Kalmouk et la ligne faciale du type européen et de l'Apollon selon Camper, 1791. (ill. 53)

C'est vers la fin du 18^e siècle avec les recherches de Lavater que la physionomie sera d'abord considérée comme un élément de recherches scientifiques⁵. Considéré par plusieurs chercheurs de la fin du 19^e comme le père de l'anthropologie, Lavater soutiendra l'idée que chaque individu appartient à un type de tempérament particulier révélé surtout par les traits de son visage. Il classifera ainsi les personnalités en plusieurs types imagés conçus comme outils scientifiques pour reconnaître le caractère d'un individu. La théorie de l'angle facial de Petrus Camper, anatomiste et anthropologiste hollandais de la fin du 18^e siècle, aura aussi une influence considérable sur l'évolution de l'anthropologie. L'idée de Camper se résume ainsi : la ligne horizontale qui se dessine du nez à l'oreille et la ligne verticale qui va de la lèvre supérieure au front, forment un angle. Plus cet angle est grand, plus la personne est intelligente.

Cette théorie est fondée sur l'a priori, unanimement acceptée à l'époque, voulant que les peuples connus de l'antiquité grecque aient la plus grande intelligence. Les visages représentés dans l'art de l'antiquité grecque sont donc

⁵ Lavater, cité dans Anthea Callen, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 10.

considérés comme l'idéal humain, non seulement en termes de beauté, mais aussi en termes d'intellect. Comme le mentionne Callen, l'art grec « was given a literal authority in anatomical texts, and was used uncritically to support scientific theories of evolution⁶. » L'angle obtenu sur un visage grec avec la méthode de Camper est de 90°, et est le plus grand angle atteignable avec cette méthode. Partant de l'hypothèse que le visage grec représente l'idéal humain en tous points, Camper en déduira donc que l'angle le plus grand dénote l'intelligence la plus grande. Selon cette logique, viennent ensuite le caucasien avec un angle de 80°, les asiatiques, de 75°, puis les noirs, de 70°. Camper n'arrête pas son analyse chez l'homme, mais continue avec les animaux. L'Orang-outang est alors considéré comme l'animal le plus évolué (car le plus proche de l'homme) et il obtient un angle de 58°⁷. La théorie de Camper est considérée comme l'une des théories mères du racisme scientifique. Répondant au besoin de classification de la société urbaine du 19^e siècle, ces théories gagneront en popularité et plusieurs recherches anthropologiques seront fondées sur ces dernières.

Les théories de Lavater et de Camper soutiennent en effet que l'intelligence et le caractère ont un fondement biologique et s'expriment sur le faciès des individus. Poussant plus loin la réflexion, Lombroso, anthropologue et criminologue italien à l'origine de l'anthropologie criminelle, lancera la théorie d'un faciès type de criminel. Selon ce dernier, non seulement la criminalité serait innée, mais elle serait aussi caractérisée par un phénotype particulier. Il serait donc possible de reconnaître un criminel par son apparence physique, et surtout

⁶ Callen, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Camper, cité dans Callen, *op. cit.*, p. 11.

par les traits de son visage et la forme de son crâne⁸. Il ira d'ailleurs jusqu'à affirmer que les sous-catégories de criminels possèdent aussi des caractéristiques communes qui les différencient des autres types de criminels. Influencés par la théorie de l'évolution de Darwin et de Camper, les traits propres au criminel selon Lombroso se rapprocheraient des traits du singe. Le criminel serait un être moins évolué qui se trouverait par accident biologique dans la société moderne. Un « living anachronism⁹ » qui posséderait donc à la fois une apparence physique similaire aux premiers êtres humains et « un instinct féroce, approprié à la vie humaine préhistorique¹⁰. »

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

**Portrait de prostituées, 1896.
(ill. 54)**

**Portraits d'hommes criminels
français, 1876. (ill. 55)**

⁸ John Hamlin, « Lombroso », in *Sociological Theories of Deviance*, 2009, en ligne, <http://www.d.umn.edu/~jhamlin1/lombroso.html>, consulté le 28 août 2008.

⁹ Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰ *Idem.*

[Illustration retirée]

Portraits et types de criminels selon Lombroso, 1876. (ill. 56)

Ces traits se caractérisent par une mâchoire avancée, des pommettes saillantes, un front bas et court et des cheveux épais et foncés. Chez la femme, la manifestation de traits masculins est un élément clé de la reconnaissance d'une criminelle. Les différences entre les femmes et les hommes sont alors conçues comme le résultat de l'évolution. En d'autres mots, plus une femme s'éloigne physiquement et moralement de l'image que l'on se fait de l'homme, plus elle est évoluée. Inversement, la criminelle est donc masculine, très proche du « criminel mâle », et se situe à un stade de l'évolution où la différence des sexes ne serait pas encore marquée. Lombroso affirme en effet que :

The criminal being only a reversion to the primitive type of the species, the female criminal necessarily offers the two most salient characteristics of primordial women, namely precocity and a minor degree of differentiation from the male... What we look foremost in the female is *femininity*, and when we find the opposite in her we conclude as a rule that there must be some anomaly¹¹.

Il existerait donc une nature féminine objective caractérisée par la « féminité », que Lombroso ne considère pas nécessaire de définir, nous laissant comprendre qu'elle est à la fois objective et universelle.

¹¹ Lombroso, cité dans Callen, *op. cit.*, p. 12.

La femme criminelle, en plus de partager les caractéristiques physiques de son homologue masculin, possède un caractère beaucoup plus entreprenant que la femme « évoluée » et une sexualité déviante, la perte des caractéristiques physiologiques de la féminité entraînant une perte de « moral femininity ¹² ». Par déviante, il faut comprendre, encore une fois, éloignée de la sexualité passive considérée comme typiquement féminine ¹³. La prostituée, dont la sexualité est à l'opposé de celle de la femme honnête, est alors considérée comme criminelle. D'ailleurs, selon Lombroso, c'est chez la prostituée que la physionomie du criminel est la plus développée. Selon ce raisonnement, la prostitution devient une déviance criminelle ancrée biologiquement chez l'individu et comme le souligne Callen :

Bourgeois codes of sexual deviance were thus legitimized in scientific discourse, and social problems, such as female sexual non-conformity and prostitution, could be blamed on woman's *biological degeneration* ¹⁴.

La théorie de Lombroso sera extrêmement populaire à la fois auprès de la population, mais aussi auprès de ses collègues anthropologues, anatomistes et naturalistes. Plusieurs chercheurs, comme Morel, Lucas, ou Sorel iront dans une direction similaire, ajoutant la notion d'hérédité à la criminalité. Si une autre voix, soulignant l'importance primordiale du milieu quant au développement d'actions criminelles chez un individu, commence à se faire entendre avec les écrits du docteur Lacassagne ¹⁵, ou encore par ceux de l'anthropologue Paul Topinard, les notions d'hérédité ou de dégénérescence biologique liées à la criminalité restent inébranlables et ne seront remises en question que plus tardivement.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Marc Renneville, «La criminologie perdue d'Alexandre Lacassagne (1843-1924)», in *Crimino Corpus*, 2005, en ligne, <<http://www.criminocorpus.cnrs.fr/article143.html>>, consulté le 15 septembre 2008.

Avec la popularité grandissante de l'anthropologie, la description du portrait type du criminel faite par Lombroso sera fréquemment associée à la classe populaire, répondant à l'urgent besoin de classification sociale omniprésent dans Paris. Ces découvertes « scientifiques » deviennent aussi un outil quant à la représentation artistique et littéraire. Zola les étudiera à travers ses romans naturalistes et l'écrivain Duranty, ami proche de l'artiste, fera un essai intitulé *Sur la physionomie* dans lequel il exprime « la nécessité de faire de la sagesse traditionnelle imprécise de Lavater et d'autres une « science réglée »¹⁶. » Dans son ouvrage intitulé *La nouvelle peinture*, il soulignera aussi l'importance de la physionomie dans l'art contemporain insistant que :

Avec un dos nous voulons que se révèlent un tempérament, un âge, un état social; par une paire de mains, nous devons exprimer un magistrat ou un commerçant; par un geste, toute une suite de sentiments. La physionomie nous dira à coup sûr celui-ci est un homme rangé, sec et méticuleux, et que celui-là est l'insouciance et le désordre même¹⁷.

D'autres artistes tels que Daumier ou encore l'illustrateur Grandville joueront avec ce concept de la physionomie et offriront des dessins et des caricatures (ill. 57-58) sur le sujet¹⁸. L'authenticité est regardée comme un élément essentiel de la représentation artistique et, comme le mentionne Callen, elle devient « contingent upon the adoption of scientific codes of representation¹⁹. » L'auteur poursuit :

While Classical art had come to represent the summit of evolutionary progress, pictorial realism became a tool of science in the signification

¹⁶ Edmond Duranty, cité dans Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 205.

¹⁷ Edmond Duranty, *La nouvelle peinture*, en ligne, Paris, Edition du Boucher, 2002, p. 19, <http://books.google.com/books?id=Us4d3ihWqVcC&pg=PA2&dq=Louis-Edmond+Duranty+%22La+nouvelle+peinture%22>, consulté le 17 juillet 2008.

¹⁸ Martial Guédron, *Corps idéal, imitation de la nature et caricature au XVIIIe et XIXe siècles*, en ligne, <<http://www.caricaturesetcaricature.com/article-10660861.html>>, consulté le 18 juillet 2008.

¹⁹ Callen, *op. cit.*, p. 11.

of lower evolutionary states, adding the visual authority of art to anatomical texts²⁰.

L'art et la science développent une relation intime où l'art illustre, prouve et cautionne les théories évolutionnistes sociales.

[Illustration retirée]

Grandville, *Têtes d'hommes et d'animaux comparées*, 1848. (ill. 57)

[Illustration retirée]

Grandville, *L'homme descend vers la brute*, 1843. (ill. 58)

Degas, en intellectuel de son époque, s'intéressera fortement aux nouvelles découvertes scientifiques et plus particulièrement, comme plusieurs de ses collègues, aux recherches en anthropologie. Aussi, captivé par cette frénésie du visuel, il exprimera l'ambition « de faire des têtes d'expression une étude du sentiment moderne », affirmant qu'il s'agit de « Lavater, mais un Lavater plus relatif... avec des symboles d'aujourd'hui et non du passé.²¹ » À la manière des anthropologues, Degas voit son travail d'artiste comme une étude de terrain. Son

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Edgar Degas, cité dans, Richard Kendall, *Degas par lui-même*, *op.cit.*, p. 37.

attachement au réalisme lui fera dire que : « on ne peut faire de l'art que de ce que l'on connaît²². » Représenter une réalité signifie donc l'avoir étudié et la connaître en détail. Druick et Zeger souligneront aussi dans leur essai *Scientific Realism* que la connaissance exhaustive qu'a Degas du monde du ballet ainsi que son « ability to mimic his subjects' movement attests as well to his application of the idea advanced in *Sur la physionomie* that through imitative behavior one is able to apprehend another person's underlying feelings²³. » Le travail de Degas en tant qu'« artiste-anthropologue » révèle une intention qui selon le critique Bergerat est « above all ethnographic²⁴. »

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Chanteuse*, page d'un cahier de notes, 1877. (ill. 59)

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *La Chanson du chien*, 1876-1877. (ill. 60)

Edgar Degas, *Le client*, 1876-77. (ill. 61)

²² Degas, cité dans Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 205.

²³ Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 205.

²⁴ Bergerat, cité dans Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 205.

Il n'est donc pas étonnant de constater que ces œuvres de la fin des années 70 jouent avec la théorie physionomiste de Lombroso. Dans un de ses dessins préparatoires datant de 77 (ill. 59), Degas travaille le visage d'une chanteuse afin de lui donner les traits typiques de la criminelle selon le criminologue italien. La jeune femme se retrouve donc avec un air un peu animal, la mâchoire avancée, les pommettes hautes, le front court et dotée d'une épaisse chevelure. L'artiste intitulera l'œuvre *La chanson du chien* (ill. 60). Dans une des esquisses préparatoires, Degas illustre la chanteuse avec des dents pointues dignes d'un animal sauvage. Pour les contemporains de Degas, une image comme celle-ci évoque automatiquement la théorie de Lombroso, ou du moins une certaine forme de dégénérescence. Les monotypes de bordel entamés dans les mêmes années sont aussi peuplés de personnages au profil de criminel (ill. 61). Prostituées et clients sont représentés avec ce phénotype suggérant la possibilité d'une culpabilité partagée de ce que l'on considère à l'époque comme une déviance sexuelle. Si plusieurs des figures de l'artiste à cette époque se voient octroyer cet atavisme, aucune ne le contextualise aussi bien que les deux œuvres qui accompagneront la présentation de la *Petite danseuse*.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Intitulées *Physionomie de criminels* (ill. 62 et 63), les deux œuvres représentent Paul Kirail, Émile Abadie et Michel Knobloch, trois adolescents impliqués dans une sensationnelle histoire de meurtres. On entend parler d'Abadie pour la première fois en avril 1879, suite au meurtre d'une aubergiste, Mme Bassangeau, de la banlieue de Montreuil. La victime ayant été poignardée à mort, la violence de l'acte rappelle aux Parisiens les deux meurtres irrésolus d'un garçon de St-Mandé et de Mme Joubert, une marchande de journaux tenant kiosque dans Montmartre non loin de chez Degas. Juxtaposée à ces derniers meurtres datant du début de l'année, la mort de l'aubergiste ne fait, comme le mentionne Druick, qu'augmenter l'angoisse publique²⁵. Suite au troisième crime, Émile Abadie et Pierre Gille, deux adolescents âgés respectivement de 19 ans et 16 ans seront arrêtés et confesseront le meurtre de Montreuil. Le procès débute en août 1879 et les deux jeunes hommes sont reconnus coupables de meurtres avec préméditation et sont condamnés à la peine de mort. Leur sentence est néanmoins levée en novembre de la même année et remplacée par une peine de travaux forcés à vie en Nouvelle-Calédonie. Or, un mois plus tard en décembre, Michel Knobloch, un jeune homme de 19 ans, se rend, avouant le meurtre du jeune garçon de St-Mandé et affirmant l'implication d'Abadie, de Gille et de Paul Kirail, 20 ans. Un deuxième procès, auquel Degas assistera, sera donc ordonné et aura lieu en août 1880.

²⁵ Douglas Druick, «Framing The Little Dancer Aged Fourteen», in Richard Kendall *et al.*, *Degas and the Little Dancer*, New Haven et Londres, Yale University Press en association avec Joselyn Art Museum, 1998, p. 79.

Au moment de leur arrestation, les quatre jeunes hommes sont déjà connus de la justice confirmant ainsi leur nature de criminels, ou comme le formule Druick leur « precocious depravity²⁶ ». Or, les histoires respectives ainsi que l'aspect physique des quatre jeunes diffèrent passablement, rendant finalement assez difficile toute association définitive à une théorie plus qu'à l'autre. Si Abadie et Kirail possèdent à la fois les cheveux noirs, la mâchoire et le front avancés et les pommettes bien dessinées de la physiologie du criminel, Gille avec ses cheveux blonds et ses yeux bleus et Knobloch, sa tête rousse, ses petites lèvres et son grand front sont tous deux « deconcertingly innocent-looking²⁷ . »

[Illustration
retirée]

[Illustrati
on
retirée]

[Illustration
retirée]

[Illustration
retirée]

Paul Kirail, 1880.
(ill. 64)

Émile Abadie, 1879. (ill. 65)

Pierre Gille, 1879.
(ill. 66)

Michel Knobloch, 1879.
(ill. 67)

Issue d'une famille de la classe ouvrière dont la mère est couturière, Abadie répond aussi aux postulats des socialistes quant à l'influence des origines et du milieu sur la criminalité. Si la situation de ce dernier confirme les deux positions à la fois, celle de Gille, à l'inverse, les désamorce. En effet, contrairement au premier, Gille provient d'une famille de la classe moyenne beaucoup plus stable et eut droit, comme le souligne Druick, à « some special

²⁶ *Ibid.*, p. 80.

²⁷ Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 208.

educational opportunities²⁸. » « L'affaire Abadie », comme elle sera appelée, soulève donc à la fois la possibilité d'une criminalité innée et d'une criminalité acquise sans confirmer ni l'une ni l'autre des deux théories²⁹.

L'émoi provoqué par l'Affaire Abadie et le débat occasionné par ces événements controversés ne laissèrent pas Degas indifférent. Proche de l'histoire pour plusieurs raisons, dont la proximité du meurtre de Mme Joubert et son intérêt personnel pour la physiognomonie, Degas se rend à l'une des séances du second procès en août 1880. C'est donc sur le banc des témoins, à l'avant-scène du procès alors que Gille est amené à comparaître, que l'artiste réalisera ses dessins des trois criminels assis sur le banc des accusés. Il transformera le visage des trois adolescents, leur donnant des traits primitifs. Degas, en représentant ainsi les jeunes hommes, exposera donc sa maîtrise des dernières découvertes en anthropologie et en physiognomonie et participera au débat en cours. En intégrant ces découvertes scientifiques à son art, Degas poursuit son projet réaliste, lequel demande de « [...] créer des images de la vie moderne en tenant compte des acquis de la science³⁰. »

L'exercice, comme le révèle le titre de l'œuvre, est avant tout de réaliser une représentation de physionomies de criminels et non pas de faire le portrait des trois adolescents. Or, bien que les noms des personnages représentés ne soient pas utilisés comme titre du dessin, en exposant une telle œuvre si peu de temps après le procès, Degas ouvre les portes à la confusion. La mémoire du procès et de

²⁸ Druick et Zeger, *op. cit.*, p. 80.

²⁹ Druick, *op. cit.*, p. 80.

³⁰ Duranty, cité dans Douglas Druick, « La Petite danseuse et les criminels: Degas moraliste? », in *Degas Inédit : Actes du Colloque Degas Musée d'Orsay*, (Paris, 18-21 avril 1988), Paris, La documentation française, p. 230.

ses accusés étant encore fraîche chez ses spectateurs, il sera facile de confondre ces dessins avec des portraits. L'une des deux illustrations représente Knobloch et Abadie et l'autre Kirail. Pour chacun des trois personnages, tous vus de profil, les traits du visage sont exagérés de telle façon que le spectateur voit se dessiner les caractéristiques types du criminel. Si chacun des trois personnages partage ces traits communs, les représentations de Kirail et d'Abadie répondent davantage à l'image généralement admise du dégénéré.

Aidé par la ressemblance réelle des accusés avec le phénotype, l'artiste a néanmoins exagéré leurs traits de façon à les confondre parfaitement avec ceux du criminel. La mâchoire est exagérément avancée ce qui donne au visage une forme allongée, un front anormalement court et des pommettes clairement soulignées, beaucoup plus d'ailleurs que les photos de la préfecture de police ne le laissent voir. Avec les illustrations de Kirail et d'Abadie, le subterfuge est parfait. L'œuvre ressemble à une étude scientifique illustrant le prototype du criminel. Les visages typés des deux adolescents se prêtent plus facilement au jeu, rendant l'association évidente. Le cas de Knobloch engendre plus de difficulté. Le jeune homme est représenté avec une complexion de roux, la bouche peu avancée et les joues plus rondes que ses deux « collègues³¹. » L'image laisse penser que l'artiste eut du mal à plier les traits de son sujet dans le moule physionomiste alors utilisé. Peut-être cette différence entre les représentations est-elle volontaire? Dans les deux cas, l'effet demeure le même : le spectateur se retrouve devant un tableau intitulé physionomie de criminel dont un des sujets ne cadre pas avec cet a priori.

³¹ Certains historiens de l'art soutiendront que sa complexion claire laisse penser qu'il s'agit en réalité de Pierre Gille. Or, en examinant bien les photos, la différence entre celle de Gille et le personnage représenté me semble trop éloignée pour affirmer une telle hypothèse. La photo de Knobloch présente davantage de ressemblance et correspond davantage au récit original. La tonalité des cheveux sur la photo peut d'ailleurs laisser croire à une carnation rousse.

Si deux des représentations confirment la théorie physiognomoniste, la troisième vient donc semer le doute. En d'autres mots, l'œuvre confirme ou du moins soulève l'existence de criminels non conformes au phénotype, remettant du même coup sa validité en question.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, Michel Knobloch, Page d'un cahier de notes utilisé par Degas, 1880. (ill. 68)

Edgar Degas, Émile Abadie, Page d'un cahier de notes utilisé par Degas, 1880. (ill. 69)

Exposés derrière la sculpture, les dessins seront visibles seuls lors des deux premières semaines de l'exposition. L'absence de la sculpture permettra aux spectateurs de se familiariser avec les dessins des criminels. La réception de ces derniers sera plutôt calme et les critiques souligneront surtout la maîtrise de la théorie scientifique avec laquelle Degas a dessiné les adolescents³². Ainsi, comme le formule brillamment Druick : « Ironically, while the “terrifying realism” perceived in the pastel portraits failed to generate controversy, the “terrible realism” discerned in the sculpture the moment it went on view proved incendiary³³. » C'est donc à l'arrivée de la *Petite danseuse* que la critique se déchaînera, voyant en cette dernière le vice et l'horreur néanmoins véhiculés par les deux pastels, mais maintenus sous silence jusqu'alors. La présence des pastels a entre autres pour effet de mettre en exergue la physionomie de la sculpture et

³² Druick, *op. cit.*, p. 86.

³³ *Ibid.*, p. 86.

son affiliation à la criminalité. Degas donne en effet à sa sculpture une physionomie de criminelle, l'associant alors aux dessins et au destin des adolescents qui l'entourent. En mettant deux pastels de criminels aussi célèbres, en les modifiant afin qu'ils adhèrent au profil du criminel, puis en donnant ces mêmes traits à la *Petite danseuse*, Degas fait en sorte que le spectateur encore novice quant à la théorie physiognomoniste puisse faire le parallèle, consciemment ou inconsciemment, entre une telle physionomie et sa signification. En d'autres mots, la ressemblance entre le visage de la sculpture et ceux des pastels facilite le transfert de la criminalité de l'un à l'autre.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, détails de la tête profil droit et vue de face, 1881. (ill. 70)

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Études de nu pour la Petite danseuse de quatorze ans*, 1878-80. (ill. 71)

La transformation du visage de Marie van Goethem par l'artiste est expliquée dans *Anatomy and Physiognomy : Degas' Little Dancer of Fourteen Years* d'Anthea Callen. L'auteur démontre comment, depuis les dessins

préparatoires à la sculpture finale, la jeune fille a perdu de ses caractéristiques pour embrasser celles de la criminelle³⁴. « Most of the studies », soulignera l'auteur, « do not show the atavistic profile of the finished profile³⁵. » Callen compare entre autres l'œuvre finale (ill. 70) avec un nu préparatoire (ill. 71) montrant la danseuse de dos, de profil et de face. La tête de la jeune fille est alors droite et la partie inférieure est plutôt délicate. Dans une autre étude précédant l'œuvre, une version plus douce, moins marquée des pommettes est présentée. En comparant le profil du nu préparatoire et de la sculpture, on constate donc que la mâchoire fut avancée et que la tête de la danseuse fut tirée vers l'arrière, amplifiant « the horizontal of the elongated jaw-line and cropped hair³⁶. » La natte tombant à l'arrière de la tête accroît l'illusion de longueur et donne l'impression d'une tête « ellipsoïdale » plutôt que ronde accentuant ainsi les traits simiens. Le front de la sculpture, entièrement caché par la frange, est raccourci et tiré vers l'arrière ce qui a pour effet d'aplatir le visage de la jeune fille. Degas accentue encore l'importance de la mâchoire et fait disparaître la ligne de démarcation entre figure et crâne. Enfin, les pommettes sont creusées et soulignées davantage, amplifiant encore l'horizontal du visage. L'œuvre ainsi modifiée correspond ou du moins se rapproche étrangement du phénotype primitif de la criminelle décrit par Lombroso.

Pour Callen, « These changes made the Dancer's head the focus of visual meaning; it signified precisely that unfeminine, atavistic precocity –literally a forwardness and want of modesty – described by anthropologist in respect of the

³⁴ Callen, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

born female criminal³⁷. » Degas présente donc la *Petite danseuse* comme criminelle et confirme la théorie physiognomoniste. Son sens est univoque. Elle est cette dégénérée, cet accident biologique à l'instinct primitif et imprédictible. L'autorité de l'art juxtaposée à la soi-disant objectivité de la science donne à l'œuvre, selon l'auteur, un dangereux pouvoir de conviction. Les traits de la jeune fille, bien que modifiés par l'artiste, sont alors perçus comme étant réels³⁸. Pour Callen, la sculpture, plutôt que de se présenter comme création, se montre donc comme vérité scientifique, n'admettant aucune négociation. L'artiste donne alors raison aux physiognomonistes, déculpabilisant la société, mais surtout ses dirigeants, de leur responsabilité quant à la criminalité. Avec assertion Callen soutient: « Criminality could thus be labeled and marginalized as a class – and even a gender-specific problem³⁹. »

Si pour Callen, Degas fait de la *Petite danseuse* l'archétype de la criminelle innée, Douglas Druick propose une lecture plus nuancée. Abordant le sujet différemment, ce dernier interroge les intentions moralistes de l'artiste. Un naturalisme aussi critique que celui de la sculpture n'est accepté à l'époque qu'à la condition que l'artiste offre un discours moralisateur. Dans sa revue de l'exposition, le critique conservateur Paul Mantz, parlant de « l'instructive laideur du visage » et affirmant que Degas est « sans doute un moraliste⁴⁰ » illustre bien cette réalité. L'œuvre a alors une visée éducative et sert de contre exemple. Elle représente les vices de la société et les condamne. S'agit-il donc de la seule interprétation valable de la *Petite danseuse*? À quel point, comme le soulève

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Mantz, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 122.

Druick, Degas « really embraced physiognomic science⁴¹ » ? Bien que portant sur son visage ce que plusieurs considèrent alors comme la marque de la criminalité, la signification de la sculpture n'est peut-être pas nécessairement aussi tranchée qu'il y paraît.

Contrairement aux trois criminels illustrés dans les pastels et présentés sans aucune expression, la *Petite danseuse de quatorze ans*, avec sa tête haute et ses yeux à demi fermés, semble exprimer une certaine forme d'indépendance qui fera réagir plusieurs critiques. Elle ne s'offre pas en représentation, mais se concentre sur elle-même, ce qui aura pour effet de décontenancer plusieurs visiteurs masculins, dont Paul Mantz qui, peut-être incapable d'accepter une telle audace de la part du sexe féminin, décrira cette attitude comme une « bestiale effronterie⁴². » Habités de voir les ballerines se dévoiler pour leurs plaisirs, les bourgeois qui visiteront l'exposition se sentiront en effet menacés par une telle indépendance. Pour Druick, cette attitude qui peut être lue à la fois « as proud, determined, even defiant, is ultimately too layered, too human, to illustrate a thesis postulating determinism based on the formative role of nature and/or nurture⁴³. » Degas humanise la jeune fille l'éloignant alors justement de la bestialité associée à l'atavisme de la criminelle.

L'âge de la jeune danseuse vient aussi nuancer l'association possible entre la sculpture et les pastels. Degas, précisant l'âge de son modèle à même le titre de l'œuvre, offre en effet une seconde démarcation avec les criminels inculpés l'année précédente. À quatorze ans, la jeune fille n'est qu'au début de

⁴¹ Druick, *op. cit.*, p. 92.

⁴² Mantz, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 122.

⁴³ Druick, *op. cit.*, p. 92.

l'adolescence alors que les trois criminels représentés ont entre 19 et 20 ans. Pourquoi une telle séparation? C'est à l'aide de l'analyse réalisée par Druick de *L'écolière* (ill. 72), une seconde statuette créée à la même époque que la *Petite danseuse* que nous pourrions tenter de répondre à cette question. *L'écolière* représente, comme son nom l'indique, une élève sur le chemin de l'école. Vêtue d'un manteau et d'un chapeau, elle porte ses livres sous son bras droit, l'autre bras se trouvant dans son dos à la manière de la danseuse. Conçue entre 1880-81, l'œuvre affiche une ressemblance frappante avec la *Petite danseuse*. Bien qu'elle soit beaucoup plus petite (elle ne fait que 26 centimètres) et exécutée en bronze, son âge, sa posture, son attitude indépendante et son visage sont, à quelques détails près, ceux de la danseuse. Leur ressemblance est telle que pour celui qui connaît les deux œuvres, l'une évoque nécessairement l'autre. Cette similarité selon Druick lie les deux œuvres « in the same way that the dancer and the image of the criminals are related⁴⁴. » Or, *L'écolière* n'arbore pas les traits primitifs de sa collègue. Degas la libère donc de l'atavisme et de ses significations négatives suggérant ainsi que « the dancer's criminality was not inevitable and that, if educated properly, she might have quite a different future⁴⁵. » Insinuant donc que la criminalité n'est peut-être pas innée, ou que si elle l'est, une bonne éducation peut néanmoins y remédier, le discours de l'œuvre n'aurait pas le même effet si la jeune fille représentée était plus vieille ou plus jeune. Si elle n'a plus l'innocence de l'enfant, elle est à un âge où l'éducation peut encore avoir un impact important quant à son avenir. Bien qu'elle puisse tomber dans la déchéance, comme Abadie, Kirail et Knobloch, son destin n'est pas encore scellé.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵ *Idem.*

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *L'écolière*, vers 1880, (ill. 72)

L'anonymat de la *Petite danseuse* participe aussi à ce discours. Présentée sans passé, son futur demeure ouvert. Ses vêtements et sa profession en disent suffisamment sur ses origines pour situer le spectateur. Or, contrairement aux *Physionomies de criminels*, son histoire et son identité demeurent inconnues. Il est impossible de reconnaître la jeune fille et de fait impossible d'affirmer indubitablement sa culpabilité. Plutôt que d'offrir une œuvre identifiable et classifiable, Degas offre à son spectateur des pistes de lecture sans jamais donner de réponse précise. Cette incertitude vient jouer avec les racines de l'insécurité sociale dans laquelle baigne le Paris du 19^e siècle. Plutôt que d'apporter des réponses, l'œuvre questionne, contrevenant au profond besoin de classification de la classe dominante. De plus, l'affirmation explicite de la présence de l'artiste à travers la matérialité de la cire qui, dans notre chapitre sur la poupée, venait remettre en question l'authenticité de la réalité représentée, reprend ici son rôle. En effet, de la même façon, l'imprécision de la cire rappelle que l'œuvre est le fruit d'un auteur et plus généralement que derrière toute création artistique il y a

l'artiste avec son opinion, ses valeurs et son interprétation de la réalité. Ainsi, si l'art cautionne la science par son autorité et que la science confirme l'objectivité de la sculpture, l'imprécision de la cire vient désamorcer ce dialogue pour redonner à l'œuvre sa subjectivité. Enfin, l'exagération dont font preuve les dessins de Degas ainsi que les traits de sa danseuse sont à la limite de la caricature. L'œuvre semble ainsi flirter alors avec ce mode associé à la dérision sociale, ridiculisant en quelque sorte les prétentions à la fois de l'art et de la science. Avec cette même ironie, l'artiste, en transformant presque littéralement les théories scientifiques de Lombroso en œuvre d'art, vient confirmer, consciemment ou inconsciemment, le caractère subjectif de la science et réciproquement la prétention de l'art à cette même objectivité.

Si l'œuvre, plutôt que d'affirmer ou d'infirmer, interroge non seulement les théories sur la criminalité, mais aussi la place et le rôle de l'art quant à ces dernières, ses spectateurs décontenancés par un tel dialogue répondront par l'indignation et la peur. Les critiques crieront au vice en observant la *Petite danseuse*. En effet, en questionnant la théorie de Lombroso, elle suppose que la criminalité pourrait aussi être le fruit de la société, remettant en question la validité des justifications scientifiques qui sous-tendent l'ordre établi. En d'autres mots, elle suggère la possibilité d'une forme de responsabilité de la société quant à l'avènement de la criminalité. Pour les spectateurs de l'époque avides de classification, la figure représentée ne peut qu'être coupable. Elle est une criminelle et son crime est pire que celui des trois meurtriers puisqu'il vient corrompre la bonne société.

La *Petite danseuse de quatorze ans* s'insère ainsi dans le débat anthropologique et sociologique de l'époque sur la nature de la criminalité et ultimement de la différence biologique entre les hommes. Or, plutôt que de s'inscrire en faveur de ce discours, la sculpture semble questionner la validité des résultats scientifiques en proposant une autre lecture de la criminalité. Interrogeant ces présupposés scientifiques sans toutefois donner de réponse définitive, elle pousse le spectateur contemporain à remettre en question ses propres valeurs. La subversion que nous avons d'abord observée dans son discours sur l'art et la culture de masse se retrouve à nouveau en acte. Par un savant mélange entre art et science, la sculpture vient ainsi subvertir les théories scientifiques qui la composent et souligne leur porosité. Questionnés dans leur prétention à la vérité absolue, ce sont les fondements de la science et, avec ceux-ci, les justifications soi-disant objectives de la hiérarchie sociale qui se retrouvent alors interpellés par l'œuvre.

Sortie de l'hermétisme de l'art, impliquée dans la culture de masse, mais aussi dans le discours scientifique et sociologique, la *Petite danseuse* parle ouvertement de la société dont elle émerge. Aussi, son traitement du ballet et plus spécifiquement de la ballerine sera imprégné de cette fonction subversive. De la même façon que pour la science, ou les beaux-arts, la sculpture ébranle les présupposés, préjugés et perceptions qui structurent et informent le monde du ballet contemporain. C'est plus particulièrement la figure de la ballerine et ultimement l'image de la femme au travail qui sera l'objet de cette réévaluation.

Chapitre 4

La figure de la ballerine ou une représentation du travail de la femme

Icône glamour du 19^e siècle, la ballerine génère, à l'image des acteurs, chanteurs et mannequins d'aujourd'hui, une fascination et un culte de la personnalité proche du voyeurisme. Du journal au Salon, en passant par les romans et les nouvelles, la ballerine peuple l'imaginaire collectif, fait rêver et dérange. Femmes publiques dont le travail demande une forme d'exhibition, elles sont souvent considérées comme des filles faciles aux mœurs légères⁴⁶. Bien qu'à la fin du 19^e siècle le travail des femmes est omniprésent à Paris, sa connotation demeure extrêmement négative. Pour la classe dominante, entendons ici l'homme issu de la bourgeoisie, la femme honnête n'a sa place que dans la « sécurité » du domicile familial⁴⁷. Une femme qui travaille est donc, par le simple fait d'être à l'extérieur de la maison et d'exercer une activité lucrative, soupçonnée de promiscuité sexuelle. Évidemment, seule une femme issue d'un milieu aisé peut se permettre de ne pas travailler et, avec l'industrialisation et l'exode rural qu'elle engendre, les rues de Paris se remplissent d'ouvrières. S'il est vrai que beaucoup de ces femmes, recevant des salaires misérables, n'ont pas d'autre choix que de vendre leur corps afin de nourrir leur famille, l'association va au-delà de ces faits et relève peut-être davantage de l'inquiétude de la classe dominante quant aux bouleversements sociaux et sexuels qu'engendre cette nouvelle force économique. Travaillant dans le domaine du divertissement dont le consommateur⁴⁸ est

⁴⁶ Eunice Lipton, *Looking into Degas : Uneasy Images of Women and Modern life*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 82-84.

⁴⁷ Clayson, *op. cit.*, p. 113-116.

⁴⁸ Par consommateur nous entendons ici celui qui à la fois paye et consomme.

majoritairement masculin, il n'est pas étonnant de constater l'image hypersexualisée que dégage la ballerine. Glorifiée pour sa beauté, sa grâce, sa jeunesse et par certains pour son accessibilité, jamais son travail n'est véritablement reconnu. La ballerine ne travaille pas, elle divertit⁴⁹.

Les œuvres de Degas seront parmi les rares images de la fin du 19^e siècle à offrir une perspective différente sur le travail de la femme. Ébranlant les codes sociaux, les œuvres de l'artiste s'éloignent à la fois des scènes de travail idéalisées et de sa sexualisation. Repasseuses, blanchisseuses, modistes, toutes sont absorbées par leurs activités quotidiennes et ne montrent aucun, sinon peu, de charmes ou de coquetterie. Si ses œuvres sur le ballet furent longtemps considérées comme les représentations d'un divertissement, les études féministes récentes ont su montrer comment ces dernières pouvaient aussi être lues comme des représentations de scènes de travail⁵⁰. En choisissant de concentrer son attention sur les coulisses de l'Opéra, Degas s'éloigne aussi du faste de la représentation pour montrer la routine des ballerines. Or ce quotidien est un quotidien de travail. Répétitions, classes, réchauffements, tout comme pour les blanchisseuses ou les modistes, les ballerines sont représentées absorbées par leurs activités. Le travail prend ainsi le dessus sur la séduction.

⁴⁹ Linda Nochlin, « Nineteenth Century Representations of Women », in Linda Nochlin et Joelle Bolloch, *Women in the 19th century: Categories and Contradictions*, New York, The New Press, 1997, p. 14.

⁵⁰ Linda Nochlin, dans son essai, intitulé *Nineteenth Century Representations of Women*, montre comment plusieurs peintures impressionnistes qui furent longtemps considérées comme des images de loisir urbain peuvent aussi être lues comme illustration du travail de la femme puisque c'est grâce à leur travail que ces mêmes loisirs existent. *Ibid.*, p. 12-15.

Les œuvres de Degas sur le ballet illustrent une réalité bien différente de celle véhiculée et nourrie par les médias et par les autres artistes de son époque. Le regard méticuleux qu'il pose sur le quotidien des danseuses génère des images déssexualisées qui désamorcent le mythe de la ballerine sexuellement disponible. Cette représentation dérangeante du ballet vaudra d'ailleurs à Degas le titre de misogyne. Seule sculpture jamais exposée publiquement du vivant de l'artiste, la *Petite danseuse de quatorze ans* semble participer à cette réévaluation de l'image de la ballerine et ultimement du travail de la femme opérée par ses œuvres. Si l'œuvre participe à cette déconstruction de l'image de la ballerine déjà amorcée dans les peintures, quelle image offre-t-elle comme alternative? Après avoir démontré comment l'œuvre subvertit l'image publique de la danseuse, nous chercherons à montrer, grâce à une lecture féministe inspirée de l'analyse des monotypes de bordel réalisée par Norma Broude, comment cette subversion participe à la diffusion d'une image émancipée de la femme. Pour ce faire, une analyse plus détaillée de l'écart entre l'image et la réalité de la ballerine à la fin du 19^e siècle s'impose.

La ballerine est donc perçue vers la fin du 19^e siècle comme une jeune femme vivant une vie tumultueuse et accumulant les conquêtes qu'elle utilise pour sa propre ascension sociale. Si le mythe transforme la réalité, il est ici plutôt difficile de séparer la part de fiction de la part de réel. En effet, les historiens ayant déjà travaillé sur le sujet offrent des versions différentes de ce qu'était réellement la vie des ballerines à l'époque. C'est néanmoins ce que nous tenterons d'établir. En ayant toujours conscience que notre propre analyse est une interprétation et en tentant de rendre justice au point de vue des différentes lectures existantes, nous

chercherons à dresser un portrait à la fois de l'image de la ballerine véhiculée à la fin du 19^e siècle et de la réalité de la danse et de la vie à l'Opéra à la même époque pour en comprendre les différences.

L'Opéra Garnier, commencé en 1860 et inauguré le 15 janvier 1875, est le fruit du travail de Charles Garnier, jeune architecte alors peu connu qui gagnera sa notoriété grâce à cette réalisation. C'est en 1860, suite à un attentat contre sa personne à l'Opéra rue Le Peletier, ancien Opéra de Paris, que Napoléon III décide de faire construire un nouvel Opéra. L'architecte sera choisi par concours et c'est avec surprise que le projet de Garnier est choisi. À la chute de l'Empire, conséquence de la guerre contre le royaume de Prusse, le projet du nouvel Opéra est abandonné et c'est seulement en 1873, suite à un incendie majeur détruisant la majorité du Théâtre de la rue Le Peletier, que l'on refait appel à Garnier et que les constructions reprennent. L'immeuble final, très pompeux, est de style Second empire et évoque en quelque sorte les grandeurs de l'époque impériale. Tout dans l'Opéra Garnier est pour le spectacle. Du grand escalier à la salle de représentation en passant par les différentes salles de réception, marbre, velours rouge et dorures se côtoient. Selon Lipton, l'Opéra sert aussi d'emblème national sensé évoquer la grandeur de la culture française, sorte de revanche passive quant à la défaite de la France face aux Prussiens. Si la France n'est pas la plus grande puissance industrielle et militaire, l'Opéra Garnier sert en quelque sorte à promouvoir et à prouver sa supériorité culturelle⁵¹, révélant l'inconfort politique dans lequel se trouve alors le pays.

⁵¹ Eunice Lipton, *op. cit.*, p. 79.

[Illustration retirée]

Façade de l'Opéra Garnier, 1861-1875. (ill. 73)

En 1881, date d'exposition de la *Petite danseuse*, la chute de l'empire est encore vive dans la mémoire de la classe dominante. L'ancien entourage de la monarchie continue de fréquenter les cercles sélects comme le Jockey club et l'Opéra, mais leur pouvoir politique n'est plus ce qu'il était⁵². La très chaleureuse réception de l'œuvre de Garnier par l'élite sociale peut ainsi être lue comme le désir d'utiliser ce lieu somptueux comme réaffirmation d'un pouvoir alors en déclin. En d'autres mots, une façon pour l'élite de convaincre de son importance puisque fréquenter l'Opéra demeure néanmoins signe de richesse et de prestige. En effet, la majorité des places à l'Opéra se vendent alors sous forme d'abonnements et à des coûts extrêmement élevés pour l'époque. L'élite sociale achète ainsi des sièges à l'année se réservant en quelque sorte les lieux. Le prix des abonnements va de 1000 francs à 30 000 francs, le premier tarif donnant droit à un siège une fois par semaine et le second à une loge, sept soirs semaine ainsi qu'un accès aux coulisses⁵³. Extrêmement prisé, ce droit d'accès à l'arrière-scène de l'Opéra requiert un abonnement d'au moins trois soirs par semaine, restreignant l'accessibilité aux plus riches.

⁵² Lipton, *op. cit.*, p. 79.

⁵³ Jill DeVonyar, *Degas and the Dance*, New York, Harry N. Abrams, 2002, p. 22.

[Illustration retirée]

Foyer de la danse de l'Opéra Garnier (ill. 74)

[Illustration retirée]

Gustave Boulanger, *La Danse Bacchique*, 1875. (ill. 75)

Loin de l'ordre qui règne dans nos salles de spectacles aujourd'hui, les représentations à l'Opéra semblent avoir été relativement chaotiques. Le lieu est avant tout un endroit destiné à se montrer et à être vu. Les abonnés fréquentent l'Opéra avec assiduité, mais n'assistent parfois qu'à un seul acte par soir. Plusieurs vont et viennent lors des représentations entre la salle de spectacle et le Foyer de la danse, officiellement salle de répétition du corps de ballet et officieusement de badinage entre les ballerines et les abonnés. Le décor du Foyer n'échappe pas à l'opulence du reste de l'immeuble. Comme le souligne Eunice Lipton, les peintures qui recouvrent les murs sont principalement constituées d'images de femmes partiellement dénudées affichant leurs courbes et leurs charmes sans retenue aucune⁵⁴ (ill. 75). Or, Garnier lui-même soutiendra qu'il existe une parfaite harmonie entre le décor du Foyer et les ballerines suggérant

⁵⁴ Lipton, *op. cit.*, p. 84.

son approbation quant à la nature lascive des rencontres et des activités qui s'y déroulent⁵⁵.

Si le Foyer est un lieu réservé à la haute société, cette réalité est connue de tous. Journaux, illustrations et romans font état de ces dernières. Les nouvelles de Ludovic Halévy, intime de Degas et lui-même un abonné, publiées dans les années 70 et recueillies dans un livre intitulé *La famille Cardinal* en 1883, sont un excellent exemple du genre de littérature que l'on peut trouver sur le sujet. Racontant l'histoire d'une mère et de ses deux filles, Pauline et Virginie⁵⁶, *La famille Cardinal* élabore sur les transactions sexuelles des coulisses de l'Opéra. Les nouvelles racontent en effet les avancées des deux sœurs Cardinal dans l'élite sociale au fur et à mesure de leur progression dans le corps de ballet. Or, ce n'est pas avec leur mérite en tant qu'artistes que les jeunes filles cherchent à se trouver une place dans le « beau monde », mais bien avec leurs charmes. Aidées de leur mère, elles chercheront à gagner une place dans la haute société, et ce, grâce à leurs amants qu'elles séduiront au sein des abonnés. L'histoire qui se déroule en grande partie dans les coulisses de l'Opéra se termine avec le départ dramatique de Pauline devenue prostituée de luxe. Plusieurs monotypes des nouvelles furent réalisés par Degas, bien que jamais publiés avec ces dernières (ill. 76). L'artiste rend avec aisance l'envahissante présence des abonnés dans le monde des danseuses.

⁵⁵ Garnier, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁶ Il est intéressant de noter qu'un roman à forte connotation moraliste, intitulé *Paul et Virginie*, fut un best-seller de la fin du 18^e siècle. Halévy ne peut que s'être inspiré de cet ouvrage en choisissant son titre, ajoutant un clin d'œil ironique à son ouvrage.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Pauline et Virginie* (ill. 76)

Alfred Grévin, *L'élève de l'école de ballet* (ill. 77)

[Illustration retirée]

Edmon Morin, *Le Nouvel Opéra – Foyer de la danse, 1875*. (ill. 78)

L'illustration *L'élève de l'école de ballet* (ill. 77) d'Alfred Grévin publié dans le *Petit Journal pour rire*, révèle aussi les aspirations autres qu'artistiques des jeunes ballerines et de leurs mères. L'image présente une jeune fille aux courbes rebondies, couverte de ses seuls sous-vêtements, lors d'une séance chez la costumière. Seul le titre associe directement l'œuvre au ballet. La pose de la jeune fille évoque davantage son désir de séduction et la scène donne un avant-goût de ses aspirations sociales. Encore plus explicite sur les activités du Foyer de la danse est l'illustration du journal *Le Monde Illustré* du 30 janvier 1875 qui déjà insiste sur l'intérêt des abonnées pour les ballerines (ill. 78). Ainsi, seulement trois semaines après l'inauguration du nouvel Opéra, les ragots quant à la nature des relations entre abonnés et danseuses font déjà la une des journaux. Les abonnés eux-mêmes parleront des ballerines en des termes qui s'éloignent largement de leurs exploits artistiques, alimentant les préjugés quant à leur dévergondage. À ce titre, Lipton cite M. Auber et Charles Garnier. Référant au Foyer de la danse, M. Auber dira ainsi à Halévy : « Ceci est la seule pièce que j'aime. De jolies têtes, de jolies épaules, de jolies jambes, autant que l'on pourrait souhaiter. Plus que l'on pourrait souhaiter⁵⁷. » Garnier admettra que le Foyer « reçoit ministres, ambassadeurs, abonnés et quelques journalistes et est avant tout destiné à servir l'essaim de ballerines joliment et pittoresquement vêtues⁵⁸. »

Largement diffusée, l'image de la ballerine comme sexuellement disponible fait partie de l'imaginaire collectif. Si les abonnés parlent d'elles en des termes peu glorifiants, certaines danseuses mentionneront elles-mêmes le caractère sexuel associé à leur métier et feront le rapprochement entre ballet et

⁵⁷ Carnet d'Halévy, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸ Garnier, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 83.

prostitution. « As soon as she (the dancer) enters the Opéra [...] », soutiendra une danseuse, « her destiny as a whore is sealed; there she will be a high class whore⁵⁹. » Cette image de l'Opéra comme lieu de trafic sexuel est généralement expliquée, ou peut-être devrions nous dire justifiée, par l'origine modeste des ballerines. Devonyar citant Mahalin expliquera ainsi que « The majority were daughters of the common people, of hired hands from the workshop, the shop or the office, retired or humble performers, concierges⁶⁰. » Elle poursuit affirmant que « more than half came from fatherless families⁶¹. » Nestor Roqueplan est encore plus radical soutenant que les ballerines proviennent presque *toujours* de la classe ouvrière, et avec rares exceptions de père inconnu⁶². Le besoin d'argent et l'absence de père constitueraient ainsi les raisons principales qui poussent les jeunes filles à se trouver un protecteur nanti. Martine Kahane stipule, de façon encore plus explicite, que les ballerines, « [...] excessively badly paid », recherchent « a titled protector who would ensure them a decent existence [...] », transformant « [...] these precocious children into prostitutes⁶³. » Leur réputation va néanmoins au-delà de l'image de simple prostituée. Plusieurs voient en elles un goût marqué pour le luxe ainsi qu'un désir d'ascension sociale redoutable et certains soutiennent encore aujourd'hui que les danseuses iront jusqu'à « ruined their lovers with demands for jewels, carriages, and apartments⁶⁴. » Aussi, les relations célèbres entre ballerines et aristocrates, comme celle de Cléo de Mérode, danseuse étoile de la fin du 19^e et le roi de Belgique, nourriront cette image.

⁵⁹ Ivor Guest, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁰ DeVonyar, *op. cit.*, p. 120.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Roqueplan Nestor, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 88.

⁶³ Kahane, cité dans Kendall, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ Kendall, *op. cit.*, p. 21.

Inaccessibles pour certains, disponibles à volonté pour d'autres, les ballerines, de façon similaire à nos mannequins aujourd'hui, sont ainsi considérées vers la fin du 19^e siècle comme un divertissement dont l'attrait sexuel est omniprésent. Les vedettes du ballet feront naître un culte de la personnalité encore sans précédent et la représentation de jeunes filles sexuellement disponibles et avant tout publiques dominera la fin du siècle. Issues de la classe ouvrière et de familles dissolues, séduisantes et dangereuses, les ballerines véhiculent donc une image où, comme le souligne Lipton, « a sense of her work is completely missing⁶⁵. »

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Jean Béraud, *Backstage at the Opera*, 1889. (ill. 80)

Anonyme, *Une fortune et un cœur*, 1856. (ill. 79)

[Illustration retirée]

Anonyme, *Triste Situation des Artistes de l'Opéra*, 1874. (ill. 81)

⁶⁵ Lipton, *op. cit.*, p. 89.

En effet, peu prennent leur travail au sérieux. L'attitude condescendante face aux ballerines souvent attribuée à Charles Garnier semble avoir été partagée par la majorité des abonnés⁶⁶. L'importante connotation sexuelle attachée aux danseuses et la perception du ballet comme un divertissement font en sorte de dissimuler l'importante part de travail des ballerines. Or, cet effacement du travail semble avoir nui à la réputation même de la danse. L'art du ballet souffre à l'époque d'une image plutôt négative. Plusieurs s'inquiètent de la qualité de la danse stipulant que le ballet n'est plus ce qu'il était. Selon Ivor Guest, historien de la danse, « in the last three decades of the 19th century [ballet] had lost its vitality and had sunk to the level of a minor form of entertainment⁶⁷. »

Bien que perçu comme inférieur à son aïeul romantique, le ballet requiert encore en 1881 de très longues heures d'entraînement et de longues années d'études. Les plus jeunes débent à l'Opéra vers cinq ou six ans et ne commencent à faire de mineures apparitions sur scène que vers quatorze ans. Bien plus que de jeux de séduction, c'est de travail dont est fait leur quotidien. C'est grâce à la mise en commun de citations éparses que nous arrivons à voir se dessiner une réalité bien différente de celle dépeinte par les médias qui prime encore aujourd'hui. Ainsi, Albert Vizentini, directeur du Théâtre de la Gaîté, admit que les ballerines sont en réalité « trop absorbées par leurs gymnastiques quotidiennes⁶⁸ » pour s'adonner à toute autre activité. Dans un même ordre d'idées, le compte Maigny, cité par Lipton, écrit en 1889 :

The life of a dancer was in fact far less wild than was commonly supposed. Classes, rehearsals and performances took up most of their days and evenings. Thus gallantry could only be a secondary pastime,

⁶⁶ DeVonyar, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁷ Ivor Guest, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁸ Albert Vizentini, cité dans DeVonyar, *op. cit.*, p. 122.

and in most cases, necessarily took a reasonable form... The ballerina is fated to be the steadiest and most tranquil of the demi-mondaines⁶⁹.

Comme le remarque Devonyar, déjà en 1856, Théophile Gauthier soutiendra que :
« the wild crazy life, has given way to domestic life, the working life⁷⁰. »

Loin de la débandade mythifiée par les images contemporaines, la routine des ballerines est avant tout et surtout consacrée au travail. Pour concilier la dichotomie entre ces deux perceptions opposées de la ballerine, plusieurs adopteront l'analyse manichéenne de Martine Kahane. Cette dernière sépare les ballerines en deux groupes : « [...] [la] jeune fille naïve et pure, attachée à son art et qui succombe à l'amour vrai [...] » et « [...] [la] fille légère et entretenue multipliant les aventures et ruinant ses amants⁷¹. » Cette analyse, qui oublie de préciser le nombre de femmes appartenant à chaque groupe, ne considère pas la possibilité qu'une seule personne puisse passer d'un groupe à l'autre ou appartenir au deux en même temps. La ballerine est soit vertueuse, soit vicieuse... Cette interprétation choisit donc de ne pas questionner l'image véhiculée de la ballerine en confirmant simplement l'existence de deux réalités. L'origine de l'image de la danseuse sexy, dangereuse et disponible est considérée réelle. Si tout mythe prend ses sources dans la réalité, cette interprétation semble néanmoins omettre d'analyser la perception et le rapport des hommes⁷² quant au travail de la femme.

⁶⁹ Compte Maugny, cité dans Lipton, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁰ Théophile Gauthier, cité dans DeVonyar, *op. cit.*, p. 132.

⁷¹ Martine Kahane, *Le Foyer de la danse*, Paris, Édition des musées nationaux, 1988, p. 6.

⁷² L'écriture, le journalisme et l'illustration, comme la majorité des métiers d'ailleurs, sont encore au 19^e siècle des milieux presque exclusivement masculins. Les hommes sont donc responsables de l'image de la ballerine.

Perçu comme malsain et dangereux, le travail de la femme est à l'époque méprisé par les hommes. Considérées comme mineures, les femmes sont sous tutelle masculine⁷³. Sortir de la maison signifie donc s'éloigner de la surveillance masculine, capacité qu'on ne leur reconnaît pas. Hommes et femmes sont considérés comme physiologiquement et psychologiquement différents et de fait fondamentalement destinés à des activités différentes. Lisa Tickner explique cette séparation ainsi : « The separate sphere of men and women were understood as moral (they involved the exercise of different virtues), psychological (men and women had different temperaments) and practical (different activities were appropriate to each)⁷⁴. » En d'autres mots, les femmes au 19^e siècle sont considérées comme ne possédant pas les capacités nécessaires, ni pour le travail, ni pour les relations extérieures au monde domestique. Inférieure et plus susceptible d'être corrompue, la femme appartient donc à la sphère domestique, lieu sécuritaire où sa vertu n'est pas menacée. Dès lors, toute femme occupant un emploi est suspectée de déviance psychologique ou morale. En d'autres mots, une femme travaillant à l'extérieur de son domicile est soupçonnée de cacher sa prostitution sous le couvert d'un emploi soi-disant honnête et est considérée comme un danger pour l'ordre social. Pour utiliser les mots de Clayson : « the phrase "women working outside the home" was oxymoronic as far as the guardian of bourgeois morality and conformity were concerned⁷⁵. »

⁷³ La totalité des biens d'une femme, incluant son salaire, appartiennent donc soit à son père soit à son mari.

⁷⁴ Lisa Tickner, cité dans Clayson, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁵ Clayson, *op. cit.*, p. 116.

[Illustration retirée]

[Illustration
retirée]

- Si vous chercher quelqu'un pour vous fabriquer des gants, voici ma modiste que je recommande.
- Les nettoie-t-elle aussi ?
- Et comment! Elle nettoie aussi les portefeuilles!

Victor Morland, *Scène de la vie parisienne*, 1878-79. (ill. 82)

***Près des Boulevard*, 1879-80. (ill. 83)**

[Illustration retirée]

Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, *Repos à côté de la seine*, 1880. (ill. 84)

Le salaire attribué aux travailleuses, significativement inférieur au coût de survie dans Paris, pousse néanmoins une grande partie de ces dernières à la prostitution occasionnelle. Or, la justification biologique du problème ainsi que son universalisation révèlent davantage la peur de la classe dominante, c'est-à-dire de l'homme blanc bourgeois⁷⁶, face à la remise en question des anciennes valeurs et donc de leur pouvoir par ce changement des rôles. En effet, la sexualisation du travail permet à la classe dominante de montrer le travail de la

⁷⁶ Comme le mentionne Broude dans *Impressionism, a Feminist Reading: The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, la femme blanche constitue aussi une classe sociale inférieure et subordonnée à l'homme.

femme comme acte immoral et répréhensible tout en fermant les yeux sur une réalité beaucoup plus dangereuse. Admettre la femme comme partie intégrante des forces de travail reviendrait en effet à considérer l'ordre établi comme obsolète. Une femme qui vend son corps et donc se soumet néanmoins au désir de l'homme est ultimement beaucoup moins menaçante qu'une femme qui travaille.

Le travail de la femme rime donc avec immoralité, déviance et prostitution. Cette association permet de discréditer la présence de la femme sur le marché du travail en la considérant comme fondamentalement anormale. Plusieurs illustrations, analysées par Clayson, montrent la sexualisation des travailleuses parisiennes (ill. 82, 83 et 84). Il est difficile de croire que ces jeunes filles, toujours jolies et bien mises, souvent ouvertement observées par des passants masculins, travaillent. Dans le cadre du travail féminin en général, la notion de travail vient ainsi loin derrière celles par exemple de dysfonction sociale et de mal à éradiquer. Si la danse, de par son appartenance au monde du divertissement, ne souffre pas d'une telle menace, la ballerine subit néanmoins les mêmes préjugés que ses collègues. La sexualisation de la danseuse semble donc s'apparenter étroitement à la condition des autres travailleuses et son statut de femme sur un présentoir tend à renforcer encore cette perception. Sans nier le fait qu'un certain nombre de ballerines eurent recours à la prostitution à un moment ou à un autre de leur carrière et que d'autres furent maîtresses d'abonnés, l'origine d'une telle image nous semble davantage le fruit du travail insidieux des préjugés de l'élite sociale d'alors qui voit en elles une menace.

Si la sexualisation du travail de la femme en général et de la ballerine en particulier participe à la neutralisation de la notion même de travail, l'appartenance du ballet au monde du divertissement est aussi responsable de l'effacement de l'effort relatif au métier de ballerine. En effet, comme le démontre Linda Nochlin dans son analyse sur la représentation du travail de la femme dans le mouvement impressionniste, plusieurs domaines de travail majoritairement féminins, dont le ballet, correspondent à des divertissements réservés aux hommes. De la même façon que les scènes de café-concert ou brasserie, les scènes de ballet sont généralement définies et perçues comme la représentation d'un loisir. Or, ces loisirs sont « [...] sustained and enlivened by the labor of women: entertainment and service workers like those represented by Manet⁷⁷ », et j'ajouterais, dans notre cas, par Degas. Derrière une scène de loisir se cache donc une scène de travail que l'on omet de reconnaître et derrière une ballerine se cache une ouvrière que l'on ne veut pas voir. De plus, une ballerine qui maîtrise son art doit montrer une facilité, une allégresse capable de tromper tout spectateur quant à la difficulté de sa technique. L'objectif même du ballet est de paraître sans effort. La notion de travail se trouve donc éclipsée par la nature même de son emploi.

L'omission du travail dont souffre l'image de la ballerine est donc le fruit à la fois de la sexualisation du travail de la femme et de l'appartenance du ballet au monde du divertissement. Si l'image de la ballerine séduisante et sexuellement disponible s'avère en réalité davantage un mythe qu'une réalité, qu'en est-il des raisons invoquées pour justifier son ouverture sexuelle, c'est-à-dire sa provenance de famille à la fois pauvre et monoparentale? Eunice Lipton démontrera que de la

⁷⁷ Nochlin, *op. cit.*, p. 14.

même façon que pour la sexualisation de la ballerine, le mythe de la ballerine pauvre souffrant de l'absence paternelle relève davantage de la construction sociale que de la réalité. Loin d'être riches, certaines ballerines gagnent en effet un salaire supérieur aux autres travailleuses féminines et plusieurs d'entre elles proviennent de familles de classe moyenne inférieure dont l'un des deux parents est aussi artiste. Les rangs de l'école de ballet sont en réalité extrêmement éclectiques puisque composés à la fois de jeunes filles provenant de familles nobles ou bourgeoises, comme Cléo de Mérode ou Anna Rust, d'autres de classe moyenne comme les sœurs Blanche et Suzanne Mantes peintes plusieurs fois par Degas, et d'autres encore de famille de classe moyenne inférieure ou ouvrière comme les sœurs van Goethem ou Berthe Bernay. De plus, le salaire des ballerines change en fonction de leur statut au sein du corps de ballet ajoutant encore à la disparité. En effet, si les jeunes ballerines ne gagnent que 2 francs par jours (salaire déjà considérable pour un enfant), les danseuses du premier quadrille gagnent entre 600 et 900 francs et celles du second quadrille autour de 1000 francs. Lorsqu'elles obtiennent le titre de premiers sujets, les ballerines voient leur salaire augmenter à nouveau pour atteindre 1200 francs et le salaire d'une danseuse étoile peut aller au-delà de 6000 francs⁷⁸. Loin donc d'être uniforme, le corps de ballet est composé de plusieurs classes sociales qui se côtoient. Mieux encore la ballerine a aussi la possibilité de passer elle-même d'une classe sociale à une autre. Bien que ces cas soient plutôt rares puisqu'il faudrait qu'une jeune fille

⁷⁸ Le corps de ballet, très hiérarchique est composé de deux quadrilles, d'un coryphée (groupes de danseurs auxquels sont confiés les solos), de sujets (solistes), de premiers sujets (rôles principaux) et enfin de danseurs étoiles (meilleurs danseurs du corps de ballet). Le passage d'un groupe à l'autre se fait par examen. Les danseuses débutent d'abord vers cinq ou six ans comme élève. Autour de treize ou quatorze ans elles commencent à participer aux représentations comme membre du premier quadrille. Les passages dans les différents groupes se feront ensuite davantage en fonction de leurs aptitudes que de leur âge.
Voir Jacqueline Challet-Haas, *Terminologie de la danse classique*. Paris, Amphora, 1987, et Geneviève Guillot et Germaine Prudhommeau, *Grammaire de la danse classique*. Paris, Hachette, 1969.

de classe moyenne ou inférieure atteigne le statut de danseuse étoile, il est néanmoins possible.

La réalité de la danseuse diffère donc largement de l'image véhiculée. Perçue comme séduisante, sexuellement disponible, pauvre et immorale, elle est en quelque sorte réduite à un objet de consommation de luxe. Si la sexualisation du travail de la femme est partagée par l'ensemble des professions féminines, l'appartenance du ballet à l'industrie du divertissement et la nature exhibitionniste du travail de la ballerine faisant d'elle une figure publique participeront à son hyper sexualisation et à la dévalorisation de l'effort exigé par la danse. Or, nous avons pu montrer que les ballerines consacrent en réalité la majeure partie de leur quotidien au travail. Contrairement au fantasme populaire, les coulisses de l'Opéra ne sont pas les lieux de séduction alors publicisés, mais un endroit d'exercice physique. C'est cette réalité que choisira de montrer Degas, déconstruisant du même coup l'image populaire de la ballerine. Contrastant cette image de jeune femme lascive et disponible, la *Petite danseuse* de Degas offre en effet une version à la fois déssexualisée et indépendante de la ballerine ou le travail domine, subvertissant les perceptions les plus répandues quant au travail de la femme.

La construction d'une image à la fois déssexualisée et fondée sur le travail révèle une connaissance des coulisses de l'Opéra qui va au-delà du Foyer et des préjugés qui en émanent. L'artiste va assidûment à l'Opéra. Il assiste aux représentations plusieurs fois par semaine, y rencontre des amis et fréquente le Salon. Or, le ballet est déjà un sujet de prédilection de l'artiste dans les années 70 et, rappelons-le, un abonnement de 3 soirs minimum est requis pour avoir accès

aux coulisses. Vraisemblablement, ce sont les connexions de l'artiste qui lui permirent d'abord l'entrée à l'arrière-scène, du moins jusqu'à la fin des années 80, moment à partir duquel il semble avoir été lui-même abonné. Du violoniste et bassiste Mantes à la ballerine étoile Rosita Mauri, qui posa quelques fois pour lui, l'artiste entretient des liens avec plusieurs des membres de l'institution et devient un habitué de ses coulisses et de ses salles de classe. La représentation de la ballerine dans ses activités quotidiennes révèle au spectateur le statut privilégié de l'artiste. Degas montre d'une certaine manière son appartenance à l'élite sociale. Or, en exposant cette réalité, il désamorce néanmoins ce statut privilégié puisqu'il démocratise ce qui se voulait réservé aux plus fortunés ou aux mieux connectés. Si l'artiste offre au spectateur la possibilité de voir ce qui est normalement réservé à l'élite, il le déjoue en montrant une réalité bien différente de celle dont fantasme le public. Plutôt que de s'intéresser au faste de la danse, Degas s'intéressera au quotidien de la danseuse, privilégiant l'espace privé par rapport à l'espace public.

La *Petite danseuse* révèle donc au public un moment du quotidien de la ballerine. En exposant dans l'espace public l'espace privé, Degas propose une image à l'encontre de celle véhiculée. En se rapprochant de la réalité des danseuses, l'œuvre désamorce ainsi l'image de la ballerine séduisante et disponible. Cette déconstruction de la figure de la ballerine s'effectue par une association entre désexualisation et représentation du travail. En effet, la représentation de l'effort et du travail amène une vision désexualisée de la danseuse et sa désexualisation permet de réhabiliter la représentation du travail. Nous verrons dans cette seconde partie comment s'inscrit cette articulation entre désexualisation et travail pour donner une image de la ballerine à l'encontre de

celle véhiculée à l'époque. La déssexualisation de la ballerine et la présence du travail dans l'œuvre de Degas se manifestent de plusieurs façons dans la sculpture de l'artiste. Vêtement, posture, âge du modèle, imprécision du moment sont autant d'éléments que nous tâcherons d'explorer afin de comprendre comment ils s'opposent à l'image convenue de la ballerine et ouvrent un dialogue quant à l'émancipation de la femme.

Représentation d'un individu et non d'un lieu, c'est avant tout par ses vêtements que le spectateur pourra contextualiser la sculpture. Contrairement à l'image populaire de la ballerine, la *Petite danseuse de quatorze ans* est vêtue de son costume d'entraînement l'éloignant systématiquement du spectacle. Les vêtements indiquent donc non seulement que l'œuvre se situe dans un de ces moments du quotidien des ballerines ignorés des médias, mais aussi que la ballerine travaille. En effet, impossible en voyant la danseuse d'omettre le sens du travail qui transparait par son apparence. Contrairement à un costume de scène, le vêtement de travail est beaucoup moins révélateur, beaucoup moins flatteur pour la ballerine. Pour le spectateur, la différence entre le costume de scène d'une danseuse étoile (ill. 85) et le vêtement d'entraînement de la *Petite danseuse* (ill. 86) est évidente et certainement dérangeante. Les tissus, moins nobles que ceux utilisés pour les costumes de scène, n'arborent aucune couleur vive. Le corset est simple et sans garniture. Sa principale fonction n'est pas d'embellir la jeune fille, mais de lui permettre de s'entraîner. Loin donc de la séduisante ballerine apprêtée, maquillée et joliment vêtue dont parlait Garnier, Degas nous présente une jeune fille dont les vêtements ne servent qu'elle. Son costume annonce donc une indépendance de la jeune fille face à son spectateur alors inédite dans la

représentation du ballet. Elle n'est pas vêtue pour séduire et plaire à son spectateur, mais pour travailler. Les vêtements de la danseuse en exprimant à la fois travail et indépendance, éloignent ainsi la danseuse de son image publique.

[Illustration
retirée]

[Illustration retirée]

**Léon Comerre, *A Star*
(*Une étoile*), 1882. (ill. 85)**

**Edgar Degas, *Petite danseuse de*
quatorze ans, 1881. (ill. 86)**

La posture de la danseuse participe aussi à cette émancipation. Bien que proche de la quatrième position, cette posture, comme nous l'avons plus haut, n'appartient pas aux codes officiels du ballet. De la même façon que la ballerine n'est pas en train de déployer ses charmes, elle ne déploie pas non plus ses prouesses. Encore une fois, son indépendance quant au spectateur est marquée. La nature de la danse étant la représentation, en choisissant de déroger aux pas officiels de la danse, Degas évite toute ambiguïté quant à la raison d'être de la position de la danseuse. Dans un moment indéfini, avant ou après l'entraînement où la classe la jeune fille semble étirer ses muscles endoloris par l'effort. Elle ne prépare donc pas une prochaine danse destinée à un spectateur quelconque, mais s'occupe d'elle. Une telle posture permet aussi de contrer l'effet pervers de la danse qui, lorsque maîtrisé, doit apparaître comme facile. Montrer une danseuse réalisant un pas de danse aurait risqué d'atténuer l'effet d'effort et de labour contenu dans l'œuvre.

L'attitude de la jeune fille confirme aussi cette indépendance de la danseuse quant à son spectateur qui débousolera plus d'un critique. Les yeux fermés et la tête légèrement penchée vers l'arrière, la danseuse semble entièrement absorbée par son exercice. Or, pour le spectateur de 1881, rappelons qu'une danseuse est d'abord et avant tout un objet de délectation. Impossible d'envisager pour ces derniers que la jeune danseuse puisse avoir un moment d'intimité (qu'elle en soit capable), en d'autres mots qu'elle puisse exister sans ses spectateurs, ou pire encore qu'elle soit plus intéressée par son exercice que par ses spectateurs. Certains, offusqués par une telle effronterie, iront jusqu'à affirmer que la jeune fille « est sans pensée⁷⁹. » En d'autres mots, si ses pensées ne vont pas envers ses spectateurs, la ballerine est sans pensée. Elle ne peut réfléchir pour et par elle-même. Or, défiant les attentes de ses spectateurs, c'est bien ce qu'ose montrer Degas : un moment d'intimité dans la routine quotidienne de la ballerine où ses gestes et attentions sont non pas dirigés vers un spectateur qu'elle doit charmer et séduire, mais vers elle-même et son travail.

Attitude, costume et posture convergent donc vers un même résultat. Ils séparent la ballerine de son image publique pour la situer dans son univers de travail afin de rendre justice à son indépendance et au travail qu'elle accomplit. Différemment, l'âge et l'apparence physique de la sculpture participent à la même entreprise. En effet, à quatorze ans, la *Petite danseuse*, bien que plus une enfant, n'a pas encore tout à fait le corps d'une femme. Contrastant avec l'image courante de la ballerine en rondeur et aguichante comme celle dépeinte dans le *petit journal*

⁷⁹ Paul Mantz, *op. cit.*, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 122.

pour rire (ill. 77) par exemple, le physique de la ballerine fait davantage écho au travail qu'à la séduction. Choqués par une telle association, plusieurs la trouveront laide. Alors que, Henry Trianon soutient que Degas l'a « [...] choisi[e] parmi les plus odieusement laides [...] », Bertall affirmera qu'elle est « affreuse⁸⁰ » et Paul Mantz interloqué demande « Pourquoi est-elle si laide⁸¹ ? » Or, comme l'a démontré Lipton, la laideur est associée au 19^e siècle à la pauvreté. En choisissant de montrer une danseuse disgracieuse, Degas appuie le mythe de la ballerine pauvre, mais associe aussi cette dernière à la classe ouvrière, confirmant son statut de travailleuse.

L'image de la danseuse proposée par Degas est donc à l'opposé de celle présente dans l'imaginaire collectif et véhiculée par les médias. Jeune travailleuse peu séduisante, la *Petite danseuse* déssexualise la figure de la ballerine et donne à la femme le droit à son indépendance. Elle n'est plus objet de consommation, mais un individu concentré sur son travail. Ce dernier prend donc la place du divertissement et l'œuvre rend justice à l'effort et au dévouement des artistes à leur art. En déconstruisant ainsi la figure de la ballerine, Degas rend non seulement justice aux travailleuses de l'Opéra, mais bouleverse aussi les valeurs contemporaines quant au travail de la femme. Dans cette image déssexualisée de la femme où règnent indépendance et travail, Degas s'oppose aux valeurs traditionnelles bourgeoises et montre que femme et travail ne sont pas nécessairement antinomiques.

⁸⁰ Bertall, réimprimé dans Millard, *op. cit.*, p. 120.

⁸¹ *Idem.*

Or, l'œuvre ne se contente pas de donner une image déssexualisée de la ballerine, elle semble aussi offrir un discours de dénonciation sur le trafic sexuel de l'Opéra. En effet, si le quotidien des ballerines est loin de la réalité de débauche fantasmée par le public, un certain trafic sexuel semble bel et bien avoir eu lieu à l'Opéra. Ce trafic, sur lequel les autorités à la fois de l'Opéra et de la Ville semblent avoir fermé les yeux et qui a certainement servi à alimenter la sexualisation de la ballerine, permet entre autres aux ballerines les moins bien nanties d'arrondir leurs fins de mois. Ce sont donc les jeunes adolescentes d'origine modeste qui, ne touchant pas encore de salaire substantiel, sont sujettes à cette prostitution⁸². En nous basant sur l'analyse de Norma Broude sur les monotypes de Bordels de Degas, nous tenterons de montrer comment la *Petite danseuse de quatorze*, en offrant une lecture similaire, dénonce les échanges sexuels de l'Opéra.

Les monotypes de Bordels constituent une série d'œuvres réalisée par Degas autour de 1878-79, époque vers laquelle il avait déjà entamé des recherches pour la *Petite danseuse*. Les œuvres posent un regard critique sur le monde légal de la prostitution parisienne. Cette dernière se divise alors en trois catégories. La prostitution légale de bordels, la prostitution légale de rue composée de filles « en cartes » et la prostitution illégale. Cette dernière catégorie est un sujet d'inquiétude sociale accrue générant débats et polémiques quant à l'efficacité et la légitimité du système de prostitution. Pour les régulationnistes, alors au pouvoir, la prostitution doit être légale et surveillée. Les prostituées illégales doivent donc être poursuivies et « encartées » afin qu'on puisse en garder la trace. La prostituée

illégal est d'autant plus inquiétante qu'elle n'a plus rien pour être identifiée, rappelant implicitement à la population que la prostituée est en réalité une femme comme les autres. Or, incapables de voir la société comme responsable de ce mal social, les régulationnistes estiment que la prostituée souffre d'une forme de déviance sexuelle. C'est donc par nature qu'elle se prostitue. La légalisation de la prostitution et le recensement des prostituées sont donc justifiés puisqu'elle permet de contrôler cette déviance et de protéger la population. Étant donnée la nature pathologique de sa condition, la « prostituée », une fois enregistrée, est à jamais considérée comme telle. Pour cette même raison, les femmes ayant recours à la prostitution occasionnelle chercheront à tout prix à ne pas se faire attraper, engendrant une chasse à la prostituée qui hantera l'imaginaire populaire du 19^e siècle.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *L'attente*, 1879-80. (ill. 87)

Edgar Degas, *La fête de la patronne*, 1879-80. (ill. 88)

En dépeignant les bordels, Degas choisit donc le sujet le moins controversé de la prostitution. Établissements légaux, les bordels servent en quelque sorte de maison de détention pour déviance sexuelle. Ils permettent de contrôler le trafic sexuel urbain et de s'assurer que ce dernier ne vient pas polluer l'espace public et l'ordre social. Or, bien que cette forme de prostitution soit légale, Degas, dans ces

monotypes (ill. 87 et 88), donne à ses prostituées la mâchoire avancée, l'épaisse chevelure, les pommettes hautes et la carnation foncée des criminelles. L'interprétation traditionnelle de ces monotypes, soutenant que cette représentation des prostituées comme criminelles correspond à l'image entretenue par les régulationnistes, est taxée de lecture masculiniste et machiste par Broude. Selon l'historienne de l'art, ce genre d'interprétation ne considère ces images qu'en fonction du rôle et du point de vue de l'homme. En d'autres mots, comment l'image définit-elle le rôle économique, le pouvoir social et la position psychologique du spectateur mâle⁸³? Une lecture féministe, considérant donc la possibilité d'un observateur féminin, amène une tout autre conclusion. En effet, plutôt que de voir dans les monotypes une association avec le discours régulationniste, Broude soutient que les œuvres peuvent être interprétées comme une dénonciation de ce même système.

La déchéance des femmes présente dans les images de Degas peut aussi être perçue comme le résultat de leur existence dans les bordels. En d'autres mots, ce ne serait pas une dégénérescence qui les mènerait à la prostitution, mais leur existence de prostituées qui les détruirait tranquillement. De plus, en donnant aux femmes peuplant ses images de bordels le faciès de la criminelle, Degas sous-entend que leur activité est illégale. En d'autres mots, en identifiant les prostituées comme des criminelles, c'est le bordel lui-même qui est accusé. Les œuvres suggèrent ainsi que cette forme de prostitution n'est pas plus acceptable que la prostitution dite illégale. Or, comme nous venons de le voir, les bordels sont entièrement légaux et valorisés par le système de réglementation de la prostitution.

⁸³ Norma Broude, « Edgar Degas and French feminism », in Norma Broude *et al.*, *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Boulder, Westview Press, 1992, p. 278.

Ainsi, ces images, en accord avec les revendications féministes de l'époque, peuvent être lues comme une dénonciation du système légal de prostitution. D'un point de vue féministe, les monotypes sont donc, en tant qu'image de la dégradation de la femme, une vision douloureuse du système de réglementation légale de prostitution⁸⁴. La représentation claire de son échec et de son illégitimité.

De la même façon que dans les monotypes, les traits de criminelle de la *Petite danseuse de quatorze ans* semblent dénoncer le trafic sexuel de l'Opéra. La sculpture, avec son faciès associé à la fois à la criminalité et à la déviance sexuelle féminine, évoque la prostitution illégale. L'œuvre exhibe ainsi le trafic sexuel de l'Opéra, mais contrairement à l'image populaire qui en fait un sujet sensuel parfois à la limite de l'érotisme, elle l'associe à la criminalité. De même que leur existence au sein d'un bordel pouvait être lue dans les monotypes comme la cause de la déchéance de la prostituée, l'œuvre semble indiquer que l'appartenance à l'Opéra est la cause de la dégénérescence précoce de la jeune danseuse. Entre ses murs, la jeune fille risque la corruption. Cette prostitution est comme nous l'avons mentionné plus haut, passée sous silence par les autorités de la ville et même encouragée par certains hauts dirigeants de l'Opéra⁸⁵. Or, avec ses traits de criminelle, la jeune danseuse vient confirmer l'illégalité d'un tel trafic. L'œuvre montre ainsi publiquement la prostitution illégale qui se déroule dans les coulisses de l'Opéra et la dénonce.

Loin de sortir du contexte, cette interprétation féministe de l'œuvre de Degas s'inscrit dans les revendications féministes de l'époque. Paris est en 1878

⁸⁴ Broude, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁵ Kendall, *op. cit.*, p. 21.

l'hôte du premier congrès féministe international. La revendication majeure de ce congrès est l'égalité Homme-Femme qui ne pourra être atteinte selon les féministes sans l'abolition de la prostitution légale. Le discours féministe de l'époque soutient que toute femme est dans une situation de prostitution et fera de la prostituée son emblème. Que ce soit l'épouse, l'ouvrière au salaire misérable ou la prostituée, toutes doivent vendre leur corps à un homme pour subvenir à leur besoin. Elles soutiennent qu'en approuvant la prostitution, le gouvernement affirme que l'immoralité, l'infériorité de la femme et la débaucherie sexuelle sont acceptables. Conséquemment, elles demandent la fermeture des bordels.

Pour les féministes donc la prostitution n'est pas la conséquence d'une pathologie, mais un problème social causé par l'inégalité dont les femmes sont victimes. Or, ce mouvement féministe ne peut avoir été ignoré de l'artiste. Non pas uniquement à cause de son ampleur dans la ville, mais aussi par la présence d'un de ses amis, Diego Martelli, au congrès. Martelli, passe l'année 1878 à Paris. Ce dernier, bien qu'a priori quelque peu réticent face aux idées féministes, est très intéressé par cette question. Au cours de son séjour à Paris, le journaliste italien devient un fervent partisan du discours féministe et assistera au congrès féministe. Pour Martelli, la prostitution est un enjeu fondamental de la société. Il épousera d'ailleurs une ancienne prostituée et soutiendra ouvertement une position antilégalisation. Degas, très proche de Martelli lors de son séjour à Paris, ne peut avoir été indifférent à la cause féministe. Bien qu'aucun élément ne nous permette de trancher quant à la position de Degas face au mouvement féministe, il serait fou de penser que les revendications de son ami ne l'aient pas du tout influencé⁸⁶.

⁸⁶ Les faits historiques sont extraits de Broude, *op. cit.*, p. 270, 276-278.

Sans prétendre affirmer que Degas était un féministe, il nous semble néanmoins plausible d'affirmer que la *Petite danseuse* puisse participer aux interrogations que suscitent ces revendications. De la même façon que pour les monotypes, l'œuvre peut explorer les propositions offertes par le mouvement féministe naissant.

[Illustration retirée]

Edgar Degas, *Diego Martelli*, 1879. (ill. 89)

La *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas se situe à l'intersection de ces champs d'intérêt. Brouillant encore une fois les frontières, l'artiste réunit ainsi ces derniers en une même sculpture et subvertit du même coup la tradition du ballet en sculpture. De par ce mélange inattendu, Degas sort l'œuvre des canons de beauté traditionnels pour montrer une apprentie danseuse de quatorze ans en cire, vêtue de son costume d'entraînement et dans un moment indéfini de son quotidien. Sujet non héroïque par excellence, la *Petite danseuse* est en effet loin de la gloire et de la beauté légendaire de la ballerine étoile typiquement représentée à l'époque. Comme si cela ne l'éloignait pas suffisamment des attentes quant à la représentation du ballet, la jeune fille, plongée dans ses pensées, ignore son spectateur. L'absence de virtuosité, l'anonymat de la jeune fille, ainsi que le moment représenté désamorcent le culte de la personnalité propre à la tradition du ballet en sculpture et donne une importance jamais

accordée auparavant à une jeune fille ordinaire dans sa réalité quotidienne et contemporaine.

Conclusion

Œuvre subversive, la *Petite danseuse de quatorze ans* représente, transforme et questionne à la fois plusieurs catégories sociales et artistiques de la société dont elle émerge. Le monde du ballet, la représentation de la femme au travail, le discours colonialiste et scientifique ainsi que l'hermétisme académique des Beaux-Arts sont autant de réalités dont la définition est travestie par l'œuvre. Cette dernière se situe ainsi dans un entre-deux où l'ordre établi se retrouve menacé. Ne pouvant être précisément définie, nommée, reconnue, catégorisée, elle devient inquiétante et menaçante pour le spectateur qui l'observe. Ce jeu des catégories fait de la *Petite danseuse* une œuvre instable et ambiguë à l'image, peut-être exacerbée, de la société dont elle émerge. Elle révèle ainsi les changements et les peurs qu'ils génèrent, qui s'infiltrèrent dans la structure sociale et qui la transforment de l'intérieur souvent à l'encontre de la classe dominante qui cherche généralement à préserver cet ordre établi.

Loin de cette conception d'une œuvre hors contexte produite par la seule illumination quasi magique et inexplicable d'un artiste, la sculpture s'inscrit pleinement dans le milieu dont elle émerge. Nous avons pu voir dans le premier chapitre comment l'œuvre dans sa matérialité, sa technique ainsi que sa thématique prenait place non seulement dans les recherches de l'artiste et dans son projet réaliste, mais aussi dans la réalité artistique de l'époque. Nous nous sommes attelées à montrer que les œuvres antérieures à la sculpture, bien qu'elles soient parfois d'apparence plus traditionnelle que celles de ses collègues impressionnistes, sont le lieu de multiples innovations que l'on retrouvera dans la

réalisation de la sculpture. Des monotypes aux pastels, l'artiste s'amuse à mélanger les matériaux et à briser les angles de vue traditionnels pour donner au spectateur une perspective nouvelle sur le sujet présenté. Il présente aussi un intérêt marqué pour les innovations techniques qu'il emploie régulièrement dans ces réalisations, créant des œuvres novatrices et contemporaines qui le mèneront graduellement vers la sculpture. Composée de matériaux éclectiques, proposant une perspective tridimensionnelle du sujet représenté et demandant des techniques complexes encore jamais utilisées auparavant par l'artiste, la *Petite danseuse de quatorze ans* poursuit en effet les problématiques entamées dans les œuvres picturales de l'artiste.

La cire, dont elle est majoritairement constituée, s'est aussi révélée comme un élément inscrit à la fois dans la pratique antérieure de l'artiste et dans celle de ses collègues sculpteurs. Nous avons pu constater que cette dernière constituait en quelque sorte le pendant tridimensionnel du pastel, permettant de montrer avec la même justesse l'instabilité du monde contemporain, expliquant en partie le choix de Degas pour ce médium. Sa popularité grandissante auprès des autres sculpteurs de sa génération ainsi que l'utilisation préalable qu'en faisait l'artiste pour ses maquettes nous ont aussi permis de comprendre son choix comme absolument ancré dans son contexte. Enfin, l'ensemble des expérimentations et des innovations de l'artiste nous est apparu comme intimement lié à son projet réaliste. C'est en effet à travers ces dernières que l'artiste confirme la contemporanéité de sa réalisation. La matérialité de l'œuvre, plutôt que de s'effacer au profit du sujet, devient vectrice de sens. L'innovation technique et la cire, omniprésente dans la vie du 19^e siècle et métaphore de

l'instabilité de la réalité contemporaine, deviennent ainsi les moyens par excellence pour rendre plastiquement l'actualité du sujet représenté.

Émergeant également du projet réaliste de l'artiste, le thème de la sculpture s'est aussi dessiné comme le fruit d'un travail et d'une recherche entamés des années auparavant. Nous avons pu constater que la thématique du ballet s'inscrit très tôt dans le travail de Degas, lui valant l'appellation de peintre des danseuses. Ce sujet, extrêmement fécond pour l'artiste, se transformera au cours des années et donnera lieu au thème de la ballerine seule et au repos, qui émergera graduellement à travers les peintures de l'artiste. Des représentations de l'orchestre aux ballerines, des scènes de spectacles aux coulisses de l'opéra et du groupe à la figure solitaire, nous avons pu observer comment les œuvres de l'artiste révèlent un cheminement dont la sculpture constitue une représentation exemplaire. Sans la réduire à cette réalité, la *Petite danseuse* peut ainsi être perçue comme une œuvre emblématique du projet réaliste de Degas et de son parcours réflexif des années 1870.

Balisant notre analyse, ce premier chapitre nous a ainsi permis de réinsérer l'œuvre dans son contexte. Nous avons pu voir que si elle émerge du travail et des recherches de l'artiste et emprunte aux pratiques artistiques de l'époque, son investissement va au-delà du monde des beaux-arts. Le second chapitre fut l'occasion de montrer comment l'œuvre sort d'une démarche artistique traditionnelle pour emprunter à la culture de masse, brouillant les frontières entre les deux mondes. Matière, taille et mise en scène se sont révélées être des acteurs essentiels de ce métissage, possédant des liens, chacun à leur manière, avec les

deux mondes. Or, c'est à travers l'analyse de la réception critique de l'œuvre que nous avons pu percevoir l'ampleur des enjeux soulevés par cette association. En effet, nous avons constaté qu'alors que les critiques positives ne cessent de lier l'œuvre avec des traditions sculpturales comme celle de la sculpture polychrome espagnole, les critiques négatives ne voient que son lien avec la culture de masse, saisissant souvent avec davantage d'acuité les problématiques qu'elle soulève. En traitant l'œuvre de monstre ou encore d'aztèque, ces dernières ont souligné une affiliation particulière entre l'œuvre et la science et plus spécifiquement avec les domaines de l'anthropologie et de la physiognomie, saisissant des réalités de la sculpture sur lesquelles les critiques positives semblent fermer les yeux. Ces informations nous ont permis de comprendre que l'œuvre sortait du simple registre de la poupée, empruntant aussi l'apparence et certainement une part du discours de la science et de l'anthropologie contemporaines.

Notre analyse nous a également amenées à constater la remise en question par la sculpture du discours colonialiste qui accompagne les productions de la culture de masse. Contrairement aux poupées d'expositions ou aux mannequins ethnographiques, par exemple, nous avons vu que l'œuvre, bien qu'elle expose une thématique quasi sociologique, ne se présente pas comme un portrait authentique de la réalité qu'elle incarne. Loin de chercher à reproduire la réalité, la cire dont elle est composée garde la trace de son auteur, rappelant du même coup l'existence de ce dernier dans toutes réalisations. L'œuvre rappelle ainsi que la réalité est toujours perçue à travers un filtre, témoignant de l'impossibilité d'une réalité universelle.

Ainsi, nous fûmes en mesure d'affirmer que le brouillage des frontières effectué par la sculpture va au-delà de la seule remise en question de l'hermétisme des beaux-arts. En insérant la culture de masse à sa réalisation, l'artiste fait de celle-ci un lieu de discussion et de questionnement de la société dont elle émerge. Acteur essentiel de cette démarche, le projet réaliste de l'artiste le mène à s'intéresser au quotidien de la ville et à sortir du discours élitiste de l'art afin de raconter sa version de la vie parisienne. Au-delà de son lien avec le monde de la poupée, la *Petite danseuse de quatorze ans* fait appel aux théories et aux présupposés ethnographiques et scientifiques de son époque, posant un regard critique sur leur discours. Dans le troisième chapitre, nous avons cherché à analyser ce discours et la nature du regard que porte l'œuvre sur ce dernier.

Nous nous sommes intéressées à l'émergence des théories physionomistes et plus particulièrement à celle de la criminalité de l'anthropologue italien Lombroso. À l'origine du racisme contemporain, ces dernières se sont révélées extrêmement réductrices, cherchant à justifier la hiérarchie sociale sur des fondements objectifs et visibles. Cette quête vient répondre, comme nous l'avons vu, au besoin de classification de la bourgeoisie qui désire alors maintenir l'ordre établi. Nous nous sommes ensuite penchée sur la place de ses théories dans le monde artistique. Le réalisme est ainsi apparu comme un mouvement de prédilection de la représentation de la dégénérescence humaine et plus particulièrement de la criminalité. Nous avons constaté qu'artistes et écrivains réalistes s'inspiraient de ces théories et inséraient ces dernières à leurs réalisations, ajoutant au dramatique de la réalité qu'elles dépeignent. En ce sens, la *Petite*

danseuse, exposée en compagnie des physionomies de criminel, participe alors pleinement à ce mouvement.

Nous avons vu que Degas, par les traits qu'il donne à ses personnages et la mise en scène de sa sculpture, crée une double association entre la danseuse et de véritables criminels contemporains puis à un second niveau de lecture entre ces criminels et la théorie de Lombroso. Or, alors que l'analyse de Callen cherchait à montrer comment cette affiliation venait cautionner la validité de la théorie lombrosienne en confirmant la criminalité de la jeune fille, nous avons cherché à proposer une autre lecture possible de l'œuvre. Les pastels des jeunes criminels, par leur incapacité à reproduire une représentation exacte de la criminalité, furent notre premier indice quant à la possibilité d'une autre interprétation du lien entre les œuvres de l'artiste et la science. L'attitude indépendante du modèle soulevée par certains critiques ainsi que son âge et son anonymat sont alors apparus comme autant d'éléments éloignant la danseuse de ses confrères criminels et justifiant subséquemment son innocence. Humanisée, plus jeune, inconnue et sans histoire, la danseuse semble porter des traits dont elle ne partage pas la réalité. D'autre part, la trace de l'auteur imprégné dans la matérialité de la cire reprit à nouveau son rôle critique, discuté dans le deuxième chapitre, puisqu'en redonnant à l'œuvre sa subjectivité, elle anéantit aussi le rôle de l'art comme justificateur de la science. Ainsi, plutôt que de confirmer la théorie de Lombroso et les diverses théories dont elle découle, l'œuvre interroge. Cette remise en question est aussi apparue comme une porte ouverte vers une lecture plus sociale de la criminalité, ou cette dernière serait le lot du contexte dans lequel l'individu évolue. Donnant à la société une part de responsabilité dans l'émergence de la criminalité, la

sculpture vient remettre en question les valeurs qui sous-tendent et protègent l'ordre établi. Or, l'œuvre ne confirme, ni n'infirme aucune des deux réponses se contentant d'interroger. C'est cette position incertaine que nous avons cherché à mettre en valeur dans notre analyse.

Réactualisant une nouvelle fois notre discours sur la fonction subversive de l'œuvre, nous avons cherché dans le quatrième et dernier chapitre à montrer comment la sculpture venait désamorcer l'image de la ballerine sensuelle et accessible véhiculée par les médias. La sculpture s'est inscrite à l'encontre de ce discours réducteur de la danseuse, venant ultimement remettre en question non seulement la figure populaire de la ballerine, mais aussi celle de la femme au travail. En montrant une apprentie danseuse au repos, vêtue de son costume d'entraînement et ignorant son spectateur, Degas éloigne sa danseuse du faste de la danse. Ce n'est plus la belle et accessible virtuose qui est présentée au spectateur, mais une élève dans un moment d'intimité de son quotidien. Sa disponibilité sexuelle a laissé la place à la concentration, lui conférant une indépendance encore jamais observée dans ce genre de représentation. D'objet de consommation, l'image de la danseuse est devenue celle d'une personne au travail. Enfin, adoptant une lecture féministe de l'œuvre, nous nous sommes attachées à montrer que l'œuvre va au-delà de la désexualisation du ballet pour venir dénoncer le trafic sexuel de l'Opéra, finissant de subvertir image et fantasme de la ballerine passive et sexuellement disponible. Au summum de sa subversion, la *Petite danseuse de quatorze ans* vient ainsi bouleverser une fois de plus les valeurs et l'ordre établi qu'elles défendent en proposant au spectateur une image

où la femme s'émancipe du dictat masculin pour reprendre possession à la fois de son corps et de son travail.

S'inscrivant dans la foulée des auteurs féministes et postcoloniaux des *Cultural Studies* américains, ce mémoire constitue ainsi un effort de lecture critique d'une œuvre qui trop longtemps semble avoir échappé à la loupe de ce courant. Si l'histoire de l'art connaît une révolution dans les années 1970-1980 avec l'avènement des courants féministes, postcolonialistes et du post-modernisme, la *Petite danseuse* semble en effet y avoir échappé. Historiens de l'art et critiques tendent, explicitement ou implicitement, à cantonner l'œuvre dans le discours archaïque du modernisme. Souvent issus des institutions muséales qui doivent plaire aux investisseurs privés, ces auteurs s'inscrivent dans un environnement conservateur où la grande histoire de l'art moderniste avec son absolutisme et sa conception d'œuvre paradigmatique est souvent trop peu critiquée ou encore en vigueur. L'analyse de la subversion sociale dont fait preuve la sculpture ne correspond donc pas à leur agenda qui cherche plutôt à renouveler le mythe du génie de l'artiste.

Innovante à la fois dans sa technique et sa thématique, la *Petite danseuse de quatorze ans* semble aussi posséder une histoire idéale à la construction de cette mythographie. Présentée au public alors qu'elle était déjà attendue, réapparaissant au moment de la mort de l'artiste, brillant par son absence le reste du temps, l'œuvre, à la façon des objets rares, devient sujet de mystère et de convoitise, nourrissant alors le mythe qui l'entoure. Sa réapparition publique à la mort de l'artiste vient aussi participer à la construction de sa mythification. En

effet, sa redécouverte puis sa réédition en bronze et en plâtre lors de ce moment souvent surinvesti par l'histoire de l'art semble lui donner un statut qui pourrait se rapprocher du pathos de la dernière œuvre¹. Son histoire semble ainsi avoir frappé l'imaginaire des historiens d'art qui placeront l'œuvre comme pionnière de la modernité artistique en sculpture, faisant l'éloge de sa différence quant aux œuvres qui l'entourent et glorifiant le génie de l'artiste. Dès lors, l'œuvre est extirpée de son contexte et propulsée dans le récit plus « noble » d'une histoire de l'art qui se suffit à elle-même.

Nous avons cherché à travers ce mémoire à rendre justice à la fonction critique et subversive de la sculpture que les lectures modernistes semblent systématiquement omettre. La ballerine mérite qu'une attention particulière soit donnée à son historiographie afin de mettre en lumière les mécanismes qui ont contribué à inhiber sa lecture critique. Pourquoi la *Petite danseuse de quatorze ans* échappe-t-elle à cette déconstruction du mythe moderniste dont ont bénéficié ses équivalentes bidimensionnelles? Comment expliquer une telle omission? Quelles en sont les modalités? Y aurait-il un problème spécifique quant à l'interprétation et à l'analyse du médium que constitue la sculpture? Si la conjoncture particulière de l'histoire de l'œuvre et le programme de l'histoire de l'art moderne constituent des pistes de réflexion intéressantes quant à l'explication de cette omission, une analyse plus approfondie des raisons derrière une telle consignation semble aujourd'hui pressante.

¹ Johanne Lamoureux, Art actuel, séminaire de maîtrise, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal, hiver 2005.

Bibliographie

Livres

- Broude, Norma. 1991. *Impressionism, a Feminist Reading: The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*. New York: Rizzoli International Publications Inc, 192 p.
- Broude, Norma *et al.* 1992. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press, 528 p.
- Browse, Lilian. 1949. *Degas Dancers*. Londres: Faber and Faber, 435 p.
- Callen, Anthea. 1995. *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*. New Haven et Londres: Yale University Press, 256 p.
- Carmona, Michel. 2002. *Haussmann: his life and time, and the making of modern Paris*. Traduit du français par Patrick Camiller. Chicago: Ivan R. Dee, 516 p.
- Challet-Haas, Jacqueline. 1987. *Terminologie de la danse classique*. Paris : Amphora, 159 p.
- Clayson, Hollis. 1991. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven et Londres: Yale University Press, 232 p.
- DeVonyar, Jill *et al.* 2002. *Degas and the Dance*. New York: Harry N. Abrams, 304 p.
- Duranty, Edmond. 1946. *La nouvelle peinture à propos du groupe qui expose dans les galeries Durand-Ruel*. Nouv. éd. Paris: Floury, 58 p.
- Fèvre, Jeanne. 1949. *Mon oncle Degas*. Souvenirs et documents inédits recueillis et publiés par Pierre Borel. Genève: Pierre Callier, 144 p.
- Gauss, C. 1966. *Aesthetic Theories of French Artists from Realism to Surrealism*. Baltimore: John Hopkins Press, 111 p.
- Guillot, Geneviève et Prudhommeau, Germaine. 1969. *Grammaire de la danse classique*. Paris: Hachette, 319 p.
- Kendall, Richard. 1987. *Degas par lui-même*, Paris : Édition Atlas, 328 p.
- Lavater, Kaspar. 1775-1778. *L'art de connaître les hommes par la physionomie*. Paris : Dépélafoi. 10 vol. 1820.
- Martine Kahane. 1988. *Le foyer de la danse*. Paris: Édition des musées nationaux,

44 p.

Lipton, Eunice. 1988. *Looking Into Degas: Uneasy Images of Women & Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Press, 237 p.

Millard, Charles W. 1976. *The Sculptures of Edgar Degas*. Princeton: Princeton University Press, 142 p.

Morisot, Berthe. 1987. *The Correspondence with her Family and Friends*.
Compilé et édité par Denis Rouart ; traduit par Betty W. Hubbard ; avec
une nouvelle introduction et notes de Kathleen Adler et Tamar Garb,
Mount Kisco, NY: Moyer Bell, 246 p.

Nochlin, Linda. 1989. *The Politics of the Vision: Essays on 19th Century Art and Society*. New York: Icons Editions, 200 p.

Rasmussen, Anne et Schroeder – Gudehus, Brigitte. 1992. *Les fastes du progrès :
Le guide des Expositions universelles 1851-1992*. Paris : Flammarion,
253 p.

Reff, Theodore. 1976. *The Notebooks of Edgar Degas: a Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque nationale and Other Collections*. 2 t.
Oxford: Clarendon Press, 167 p.

Rewald, John. 1956. *Degas Sculpture: the Complete Works*. New York: H. N. Abrams, 165 p.

Rewald, John. 1973. *The History of Impressionism*. New York: The Museum of Modern Art, 672 p.

Dictionnaire

Le Nouveau Petit Robert. 1993. Paris : Dictionnaire Le Robert, 2844 p.

Catalogues d'exposition

Barter, Judith A *et al.* 1998. *Modern Woman*. Catalogue d'exposition (Chicago, The Art Institute of Chicago, 13 octobre 1998 – 10 Janvier 1999, Boston, Museum of Fine Arts, 14 Février – 9 Mai 1999, Washington D.C., National Gallery of Art, 6 juin – 6 septembre 1999). Chicago et New York: The Art Institute of Chicago en association avec Harry N. Abrams, 376 p.

Berson, Ruth *et al.* 1986. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*. Catalogue d'exposition (Washington D.C., National Gallery of Art, 17 janvier – 6 avril 1986, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 19 avril –

6 juillet 1986) 2 t. San Francisco: Fine Art Museum of San Francisco, 507 p.

Boggs, Jean Sutherland *et al.* 1988. *Degas*. Catalogue d'exposition (Ottawa, Musée national des beaux-arts, 16 juin - 28 août 1988, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 février- 16 mai 1988, New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988 – 9 janvier 1989). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Ottawa: Musée National des beaux-arts et New York: The Metropolitan Museum of Art. 640 p.

Kendall, Richard *et al.* 1998. *Degas and the Little Dancer*. Catalogue d'exposition (Omaha, Joslyn Art Museum, 7 février – 3 mai 1998). New Haven et Londres: Yale University Press en association avec le Joslyn Art Museum, 192 p.

Kendall, Richard. 1989. *Degas Images of Women*. Catalogue d'exposition (Liverpool, The Tate Gallery, 22 septembre – 31 décembre 1989). Liverpool: The Tate Gallery Publications, 71 p.

Reff, Theodore. 1976. *The Artists' Mind*. Catalogue d'exposition (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976). New York: The Metropolitan Museum of Art, 352 p.

Shackelford, George T.M. 1984. *Degas, The Dancers*. Catalogue d'exposition (Washington D.C., National Gallery of Art, 22 novembre 1984 – 10 mars 1985). Washington D.C.: National Gallery of Art, 151 p.

Recueil de textes

Stephens, Sonya (éditrice). 2007. *Esquisses/Ébauches: Projects and Pre-texts in Nineteenth-century French Culture*. New York: Peter Lang Publishing, 237 p.

Cours

Meintel, Deirdre. 6 octobre 2008. *Sorcellerie moderne et néochamanisme*. Religion et Modernité. Séminaire de maîtrise. Département d'anthropologie. Université de Montréal.

Lamoureux, Johanne. Hiver 2005. Art Actuel. Séminaire de maîtrise. Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Université de Montréal.

Actes de Colloques

- Druick, Douglas D. 1988. «La Petite danseuse et les criminels : Degas moraliste ? ». In *Degas Inédit : Actes du Colloque Degas Musée d'Orsay* (Paris, 18-21 avril 1988). Paris: La documentation française, p. 212-250.
- Loyrette, Henri. 1988. «Degas à l'Opéra». In *Degas Inédit : Actes du Colloque Degas Musée d'Orsay* (Paris, 18-21 avril 1988). Paris: La documentation française, p. 47-64.
- Norton, Anne et Gary Tinterow. 1988. «Degas aux expositions impressionnistes». In *Degas Inédit : Actes du Colloque Degas Musée d'Orsay* (Paris, 18-21 avril 1988). Paris: La documentation française, p. 289-351.
- Thomson, Richard. 1988. «Les poses chez Degas, 1875 à 1886 : lecture et signification». In *Degas Inédit : Actes du Colloque Degas Musée d'Orsay* (Paris, 18-21 avril 1988). Paris: La documentation française, p. 211- 224.

Articles

- Bertall. 1881. «Exposition des peintres intransigeants et nihilistes». *Paris-Journal* (Paris), 21 avril, p. 1. Réimprimé dans *Millard*, p. 120.
- Broude, Norma. 1988. «Edgar Degas and French Feminism: The Young Spartans, the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited». *The Art Bulletin*, no 70 (décembre), p. 640-59.
- Burthy, Philippe. 1874. «Exposition de la société anonyme des artistes». *La république* (Paris), 25 Avril, p. 2. Réimprimé dans *Berson*, vol. I, p. 36-38.
- Campbell, Sara. 1995. «Degas' Bronzes: Introduction». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 6-8.
- Campbell, Sara. 1995. «Degas' Bronzes: A Catalogue Raisonné». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 11-48.
- Charry, Paul De. 1881. «Les indépendants». *Le Pays* (Paris), 22 avril, p. 3. Réimprimé dans *Millard*, p. 121.
- Claretie, Jules. 1881. «La vie à Paris : les artistes indépendants». *Le temps*, 5 avril (Paris), p. 3. Réimprimé dans *Berson*, vol. I, p. 335-36.
- Comtesse, Louise. 1881. «Lettre familière sur l'art». *La France Nouvelle* (Paris), 1-2 Mai, p. 3. Réimprimé dans *Millard*, p. 123-124.
- De Mont, Élie. 1881. «L'exposition du Boulevard des Capucines». *La Civilisation* (Paris), 21 Avril. Réimprimé dans *Millard*, p. 120-121.
- Duranty, Edmond. 1878. «Exposition des missions scientifiques». *La chronique des Arts et de la Curiosité* (Paris), 23 février, p. 58-59.

- Ephrussi, Charles. 1881. «Exposition des artistes indépendants». *La chronique des arts et de la curiosité* (Paris), 16 avril, p. 126. Réimprimé dans *Millard*, p. 119-120.
- Guillaume, Eugène. 1879. «Le Salon de 1879 : L'architecture et la sculpture». *Revue des deux Mondes* (Paris), 15 Juin 1879.
- Huysmans, Joris-Karl. 1883. «L'exposition des indépendants en 1881». *L'art moderne* (Paris), p. 250-255. Réimprimé dans *Millard*, p. 124-126.
- Kendall, Richard. 1995. «Striking a Blow for Sculpture: Degas' Waxes and Bronzes». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 3-5.
- Kendall, Richard. 1995. «Who Said Anything about Rodin? The Visibility and Contemporary Renown of Degas' Late Sculpture». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 72-77.
- Mantz, Paul. 1881. «Exposition des œuvres des artistes indépendants». *Le Temps* (Paris), 23 avril, p. 3. Réimprimé dans *Millard*, p.121-122.
- Moore, George. 1890. «The Painter of Modern life». *Magazine of Art*, no 12, p. 416-25.
- Pingeot, Anne. 1995. «The Casting of Degas' Sculptures: Completing the Story». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 60-63.
- Reff, Theodore. 1995. «The Morbid Content of Degas' Sculpture». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 64-72.
- Shackelford, George. 1995. «Degas Portraits». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 78-80.
- Shackelford, George. 1988. «Les portraits de Degas». *L'œil*, no 392 (mars), p. 40-50.
- Sturman, Shelley et Daphne Barbour. 1995. «The Materials of the Sculptor: Degas' Techniques». *Apollo*, vol. 142, no 402 (août), p. 49-59.
- Trianon, Henry. 1881. «Exposition des artistes indépendants». *Le courrier du soir* (Paris), 23 Avril, p. 2. Réimprimé dans *Millard*, p. 123.
- Villard, Nina de. 1881. «Exposition des artistes indépendants». *Le courrier du soir* (Paris), 23 Avril, p. 2. Réimprimé dans *Millard*, p.123.

Thèses et mémoires

- Bronfman, Beverly. 1991. «The Artist and the Opera: Manet, Degas, Cassatt». Mémoire de maîtrise en ligne, Montréal (QC), McGill University, 120 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté

le 26 février 2008.

- Doyle, Jennifer Barbara. 1999. «Sex, Money, and the Aesthetic Ideology of Realism». Thèse de doctorat en ligne, Durham (NC), Duke University, 292 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Hecker, Sharon Haya. 1999. «Sculpture's Private Self: Medardo Rosso and the Role of the Imagination in Nineteenth-Century European Sculpture». Thèse de doctorat en ligne, Berkeley (CA), University of California - Berkeley, 402 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Hsu, Mona R. 1994. «The Art and Act of Looking: Edgar Degas, 1834-1917». Mémoire de maîtrise en ligne, Carson (CA), California State University - Dominguez Hills, 65 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Kessler, Marni Reva. 1996. «Sheer Material Presence, or the Veil in Late Nineteenth-Century French Avant-Garde Painting». Thèse de doctorat en ligne, New Haven (CT), Yale University, 364 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Kihara, Elizabeth Ann. 2002. «Alfred Stevens (1823-1906) and "La femme seule": Constructions of Modernity in French Art of the Later Nineteenth Century». Thèse de doctorat en ligne, New York (NY), New York University, 416 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Kramer, Martin Oskar. 2002. «Immaculate Skin, Admirable Machine: Body and Representation in French Aesthetics, Science, and Art, 1850-1900». Thèse de doctorat en ligne, Princeton (NJ), Princeton University, 754 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Pauli, Lori L. 1990. «The Landscapes of Edgar Degas». Mémoire de maîtrise en ligne, Kingston (ON), Queen's University at Kingston, 234 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Rosinsky, Therese Diamand. 1996. «Suzanne Valadon: The Making of an Artist». Thèse de doctorat en ligne, New York (NY), City University of New York, 395 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Rubenstein, Suzanne L. 1992. «Impressionism and Naturalism: The Imagery of Modern Life». Thèse de doctorat en ligne, Los Angeles (CA), University of California - Los Angeles, 273 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.

- Shackelford, George. 1986. «The Dance Compositions of Edgar Degas». Thèse de doctorat en ligne, New Haven (CT), Yale University, 308 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Sidlauskas, Susan J. 1989. «A "Perspective of Feeling": The Expressive Interior in Nineteenth Century Realist Painting». Thèse de doctorat en ligne, Philadelphia (PA), University of Pennsylvania, 408 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- St-Pierre, Marilou. 2005. «L'enseigne de Gersaint d'Antoine Watteau: Une fiction du dernier tableau». Mémoire de maîtrise, Montréal (QC), Université de Montréal, 141 p.
- Trenev, Adriana. 2008. «Degas and his Dance Images as a Form of New Media Journalism». Mémoire de maîtrise en ligne, Los Angeles (CA), University of Southern California, 31 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Townsend, Julie Ann. 2001. «The Choreography of Modernism in France: The Female Dancer in Artistic Production and Aesthetic Consumption, 1830-1925». Thèse de doctorat en ligne, Los Angeles (CA), University of California - Los Angeles, 210 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Young, Margaret Jane. 1981. «The Role of the Brothel Monotypes in Degas's Development of the Imagery of the Nude». Mémoire de maîtrise en ligne, Vancouver (BC), University of British Columbia. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.
- Zachrel, Kristin Amber. 2008. «Modern Consumption: Restaurant and Cafe Culture in the Art of Manet and Degas». Mémoire de maîtrise en ligne, Kansas City (MO), University of Missouri, 84 p. In *Proquest Dissertations And Theses*. Ann Arbor, MI: Proquest. Consulté le 26 février 2008.

Sources Internet

- Berhaut, Marie. 2007. «Caillebotte, Gustave». In *Grove Art Online. Oxford Art Online*. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T013021>>.
Consulté le 17 juillet 2008.
- Distel, Anne. 2007. «Renoir, Auguste». In *Grove Art Online. Oxford Art Online*. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T071492>>.
Consulté le 17 juillet 2008.

- Duranty, Louis-Edmond. 2002. *La Nouvelle Peinture*. En ligne. Paris : Edition du Boucher. p. 19.
<<http://books.google.com/books?id=Us4d3ihWqVcC&pg=PA2&dq=Louis-Edmond+Duranty+%22La+nouvelle+peinture%22>>.
Consulté le 17 juillet 2008.
- Farwell, Beatrice. 2007. «Manet, Edouard». In *Grove Art Online*. Oxford Art Online. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T053749>>.
Consulté le 17 juillet 2008.
- Figuier, Louis. 1880. *L'année scientifique et industrielle*. En ligne. Paris: L. Hachette et cie.
<<http://books.google.com/books?id=tPU0AAAAMAAJ&pg=PA117&lpg=PA117>>. Consulté le 28 août 2008.
- Hamlin, John 2005. « Lombroso ». In *Sociological Theories of Deviance*. 2009. En ligne. <http://www.d.umn.edu/~jhamlin1/lombroso.html>. Consulté le 28 août 2008.
- Isaacson, Joel. «Monet, Claude». In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T059077>>.
Consulté le 17 juillet 2008.
- Lloyd, Christopher. «Pissarro». In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T067923pg1>>. Consulté le 17 juillet 2008.
- Monnier, Geneviève. 2007. «Degas, Edgar». In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T021805>>.
Consulté le 17 juillet 2008.
- Palais des beaux-arts de Lille. s.d. *Historique des collections: Patrimoine, collections et acquisition*. En ligne. <<http://www.pba-lille.fr/spip.php?rubrique33>>, consulté le 10 août 2008.
- Renneville, Marc. 2005. «La criminologie perdue d'Alexandre Lacassagne (1843-1924)», In *Crimino Corpus*. <<http://www.criminocorpus.cnrs.fr/article143.html>>, consulté le 15 septembre 2008.
- Scribe, Eugène et Giacomo Meyerbeer. 1850. *Robert-le-diable: opéra en cinq actes*. En ligne. Paris: N. Tresse. <<http://books.google.com/books?id=qH4QAAAAYAAJ&pg=PT11&lpg=PT11>>. Consulté le 28 août 2008.
- Seiberling, Grace. 2007. «Impressionism». In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*. En ligne.
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T040015>>.
Consulté le 17 juillet 2008.