

Edgar Degas, *La classe de danse*, entre 1871 et 1874, Musée d'Orsay, 85 x 75 cm.

Introduction.

La chorégraphie, expression par excellence du mouvement (du grec *choros*, à la fois les danseurs, la danse, et la salle de danse, et *graphein*, écrire) constitue l'art du corps humain par excellence, l'art de le mettre en valeur et d'exprimer ses capacités. Ainsi, quoi de plus naturel pour un artiste qui veut représenter la beauté du corps, en particulier féminin, de s'intéresser à la danse ? Pourtant, peu d'artistes s'y sont réellement intéressés, mais parmi ces quelques-uns le plus manifeste semble être incontestablement Edgard Degas (1834-1917), au nom irrésistiblement associé aux représentations de danseuses. Si la majorité de ses œuvres, comme l'*Etoile* de 1876 (PP1) ou les *Danseuses sur scène* de 1889 (PP2) évoquent clairement cet univers du mouvement et de l'espace, d'autres telles que les *Danseuses mauves* de 1876 (PP3) ou plus encore les fameuses *Danseuses bleues* de 1890 (PP4) ne présentent manifestement pas ce monde au travers de son aspect artistique primordial.

La classe de danse peinte entre 1871 et 1874 (PP5) (couleurs accentuées PP6) semble être à mi-chemin entre les scènes de danse à proprement parler, pendant les spectacles, et ces représentations de coulisses où on ne saurait vraiment s'attendre à voir une scène de chorégraphie. Mais dans cette œuvre le titre lui-même nous enseigne qu'il est bien ici question de la pratique de la danse, certes pas lors d'un ballet mais en classe. On pourrait alors s'attendre à nous trouver en présence d'un tableau comme la *Classe de danse* de 1871 (PP7), où le mouvement reste très marqué à défaut d'omniprésent. Pourtant, dans l'œuvre étudiée (PP8), bien que le titre nous permettrait de penser nous trouver en présence d'une œuvre de ce type, il faut bien remarquer que le sujet – la fin d'un cours de danse – ne nous mets pas en présence d'une situation de chorégraphie réelle mais bien de la fin de cet effort, de cet art. On pourrait presque dire que cette « art du mouvement » a disparu de la scène et du tableau, ce qui paraît antinomique avec son titre.

Or, on peut s'apercevoir que peu de critiques s'intéressent à ce paradoxe entre le titre de cette œuvre et la représentation qui est faite de la scène, mais uniquement à la composition en elle-même d'un point de vue pictural. Il serait donc intéressant de se demander de quelle manière est la chorégraphie est-elle présente dans cette œuvre qui semble pourtant l'avoir exclue. Pour cela, nous suivrons la définition de la chorégraphie telle qu'elle peut se comprendre étymologiquement : en premier lieu en tant qu'art du corps, puis en tant que travail sur le mouvement, et enfin comme espace où se pratique la danse.

I) Une peinture des personnes.

A) Une importance particulière.

1) Dans la carrière de Degas.

Les personnages sont un des thèmes fondateurs de l'œuvre de Degas en général, ce qui permet de le distinguer du courant impressionniste qui ne s'y intéresse que très modérément. Dès ses toutes premières œuvres, comme son *Portrait de l'artiste* de 1855 (PP9), ou le portrait de *Giulia Bellelli* de 1858 (PP10), la personne et notamment le visage est au centre de ses recherches. Même ses tableaux autres que les portraits, comme *Sémiramis construisant Babylone* de 1861 (PP11), ou bien la fameuse *Absinthe* de 1875-1876 (PP12), restent centrés sur la figure humaine ; ainsi même lorsque Degas ne peint pas la danse, cette préoccupation de représenter les hommes reste omniprésente dans son œuvre.

2) Dans ses œuvres des années 1870.

Les années 1870 lui apportent d'ailleurs un regain d'intérêt pour la figure humaine¹. En effet, engagé comme fantassin dans la guerre de 1870, il doit cesser de peindre et réfléchit sur son parcours. A son retour, il cherche à traiter de nouveaux sujets et particulièrement les acteurs inconnus, les « figurants » de la vie quotidienne, plus particulièrement les jockeys (*Jockeys avant la course*, 1869-72, PP13) puis les danseuses et le prolétariat (blanchisseuses notamment)². De plus, un voyage en Amérique entre l'automne 1872 et avril 1873, soit pendant la réalisation de l'œuvre étudiée, lui donna paradoxalement envie à son retour de revenir aux fondamentaux qui l'avaient suivi pendant toute sa carrière³, et en premier lieu à la figure humaine, dans la ville de Paris dont il avait « besoin pour poursuivre son activité artistique »⁴. Ainsi, on comprend que la première moitié des années 1870 est pour Degas une sorte de point de convergence de son travail sur la figure humaine.

3) Dans *La classe de danse*.

L'Opéra, où il était introduit par un ami musicien (le bassoniste Dihau), lui fournissait un thème excellent pour ce travail sur la figure humaine, puisqu'il le connaissait déjà bien avant cette période, mais également parce qu'à partir de 1872 il put passer dans les coulisses et s'imprégner de l'atmosphère qui y régnait⁵. Ce ne sont donc pas tant les scènes de ballet que les répétitions et les attentes dans les couloirs qui l'intéressaient, et c'est bien ce que l'on voit dans *La classe de danse* de 1874 (PP14). Il ne s'agit aucunement d'une représentation d'un spectacle, on ne voit pour ainsi dire aucune pose belle ou gracieuse parmi les danseuses (ce qui fera scandale à l'époque), et le décor n'est pas mis en valeur. C'est donc bien aux ballerines telles qu'elles sont que Degas s'intéresse.

¹ Fosca, *Degas*, p.32.

² Hüttinger, *Degas*, p.49.

³ Fosca, *Degas*, p.42.

⁴ Hüttinger, *Degas*, p.49.

⁵ Hüttinger, *Degas*, p.58.

B) Une caractéristique évidente.

1) Un positionnement privilégié.

Les danseuses occupent la zone médiane de l'œuvre, celle où l'oeil est immédiatement attiré (d'autant que la toile est plutôt petite, 85 x 75 cm). On peut voir ici (PP15) qu'elles sont toutes regroupées dans le tiers central de l'œuvre, un peu vers le haut, c'est-à-dire juste à l'endroit du tableau que l'on regarde en premier. De plus elles sont globalement placées entre deux lignes de fuite qui accentuent leur emprise sur la scène, étend à la fois si présentes et si intégrées dans l'œuvre. On note aussi (PP16) qu'elles sont organisées en arc de cercle (qui se transforme en ellipse avec la perspective), et que le spectateur est placé sur cet arc, quoique légèrement en retrait, comme s'il voyait la scène à travers les yeux d'une des danseuses, à la première personne. Nous ne pouvons donc qu'être « happés » par la scène et prêter une attention toute particulière aux ballerines, comme si nous étions inclus dans le groupe (et d'ailleurs Degas l'était). De même que les danseuses s'approchent du spectateur, le spectateur s'approche des danseuses.⁶

2) Un travail minutieux.

C'est d'ailleurs bien sur les danseuses que se porte toute l'attention de Degas, ne serait-ce que par le traitement très recherché qui leur est réservé. Il a réalisé de nombreuses esquisses (dont 3 sont au Louvre⁷), retravaillait ses œuvres minutieusement et éventuellement les corrigeait comme on peut le voir avec la danseuses du premier plan qui a été rajoutée plus tard et sur laquelle on peut encore voir les traces de la version précédente (PP17), opération qu'il effectuait régulièrement dans ses œuvres⁸. On peut également relevé la qualité du travail sur les tissus, les textures, les teintes (PP18) comme ici avec les reflets or du nœud et du tutu de la danseuse assise sur le piano, maîtrise relatée déjà à l'époque par le critique Fénéon dans la *Revue indépendante* de 1888⁹. Sa pâte est d'ailleurs en train de s'épaissir au milieu des années 1870¹⁰, et on peut y voir ici un témoignage, avec de grandes différences entre les tutus fins et les nœuds épais.

3) Une diversité des poses.

Il convient également de noter la diversité de poses, qui rappelons-le n'ont rien d'académique et sont apparues choquantes à l'époque, mais qui n'en demeurent pas moins extrêmement travaillées (PP19). Ainsi, le corps n'est pas négligé dans cette œuvre, bien au contraire, mais il ne s'agit simplement pas du type de postures que à laquelle on pourrait s'attendre dans un tableau intitulé *La classe de danse*. Le cours étant en réalité fini ou finissant, les postures sont en réalité parfaitement banales, voire même presque vulgaires, les ballerines se laissant aller et s'étirant après l'effort.

⁶ Hüttinger, *Degas*, p.67.

⁷ Lassaingne & Minervino, *Tout l'œuvre peint de Degas*, p.109.

⁸ Lassaingne & Minervino, *Tout l'œuvre peint de Degas*, p.8.

⁹ Lassaingne & Minervino, *Tout l'œuvre peint de Degas*, p.11.

¹⁰ Rouart, *Degas, à la recherche de sa technique*, p.72.

C) Un décor effacé.

1) Une conception sobre.

(PP20) Une peinture si travaillée des personnages implique logiquement une importance moindre du décor, et c'est ce que l'on observe sur cette toile. Sans même entrer dans le traitement qui est fait par Degas des éléments architecturaux, on s'aperçoit que le décor est extrêmement sobre. Un mur vert, quatre pilastres de marbre, un grand miroir entouré d'une moulure assez simple comme l'on pourrait trouver sur une porte, un parquet sans dessin particulier constitué simple de lattes accolées, et pour tout mobilier un piano, une affiche et une estrade qu'il faut plus deviner qu'observer. Ainsi, même sans prêter attention au traitement le décor apparaît comme particulièrement sobre, il disparaît autour des danseuses¹¹.

2) Un raffinement « négligé ».

Pourtant, cet élément pourrait ne pas être forcément synonyme de moindre importance, cet environnement pouvant très bien être particulièrement travaillé quoique peu fourni. Mais on s'aperçoit que ce n'est pas le cas : (PP22) en regardant de plus près, on s'aperçoit que les chapiteaux plus ou moins corinthiens, dans la réalité foisonnants et extrêmement travaillés, sont presque traités comme de masses où seuls les coups de pinceaux permettent de deviner la présence de détails mais sans nous donner à les voir précisément, sans parler de celui du fond qui est même plus bas d'un côté que de l'autre ; les volutes de l'encadrement du miroir sont un peu mieux distinguées mais pas réellement travaillées, sans parler de la plaque nue de marbre clair qui semble très curieuse (n'y aurait-il pas une inscription négligée par Degas ?) ; et enfin l'attique (le léger entablement en trois parties entre les colonnes et le plafond) est à peine suggéré, sans même parler de la rangée d'oves et des moulures du plafond où l'on voit encore les coups de crayons. Ainsi, le peu d'éléments architecturaux visibles ne sont vraiment là que pour donner un cadre succinct et le peintre n'y a prêté aucune attention particulière.

3) Un élément qui s'affirmera.

Les autres classes de danse de Degas nous permettent de confirmer cette hypothèse. Le plus évident est un tableau de 1874 intitulé *l'Examen de danse* (PP23). Le rapport entre les deux œuvres est évidente, surtout dans la partie arrière (PP24) qui est quasiment une copie conforme avec les mêmes personnages dans les mêmes poses, on point qu'on pourrait même parler d'une variante et non d'une autre œuvre¹². (PP25) Mais on remarque surtout qu'il s'agit à priori de la même salle, avec le miroir, l'affiche et l'estrade, mais qu'il n'y a quasiment plus d'éléments d'architecture : plus de pilastres, plus de cadre maçonné pour le miroir, sur une autre version où l'on voit le plafond les moulures ont disparu, le piano a été remplacé par une contrebasse et un pupitre, et le parquet, même s'il a changé de sens, n'en reste pas moins extrêmement simple. De même, en 1872, le *Foyer de la danse à l'Opéra* présente un décor à peine plus travaillé (PP26)¹³. Ainsi, il ne s'agit pas d'une spécificité passagère mais bien d'une caractéristique essentielle de l'œuvre de Degas, qui ira croissant et pas uniquement dans ses tableaux portant sur la danse.

¹¹ Hüttinger, *Degas*, p.76.

¹² Lassaingne & Minervino, *Tout l'œuvre peint de Degas*, p.109.

¹³ Hüttinger, *Degas*, p.58.

II) Un travail sur le mouvement.

A) Des expressions effacées.

1) Les danseuses indifférenciées.

(PP27) Malgré tout, Degas s'intéressait autant sinon plus au mouvement qu'à la personne dans ses œuvres, en tout cas de cette époque, comme en témoignent les courses de chevaux¹⁴. Ainsi, nous avons bien vu que Degas s'intéressait avant tout aux danseuses, ce qui correspond au premier point de la définition de la chorégraphie – l'art du corps –, mais on peut supposer en nous souvenant de la deuxième, et plus évidente, définition, à savoir l'art du mouvement, que c'est par cette forme d'expression qu'il pourrait choisir de traiter ce thème. On a rappelé en introduction que ce tableau ne présentait à priori peu de mouvement, mais on peut toutefois remarquer que la personnalité des danseuses semble également effacée (PP28). La grande majorité des danseuses ne regarde pas vers le peintre, ce qui ne permet pas de saisir de traits distinctifs, et même celles dont on voit le visage ne sont pas particulièrement différenciées. Ceci est particulièrement manifeste (PP29) pour les trois ou quatre danseuses les plus proches qui sont vues de dos ou invisibles pour celle qui lit la lettre.

2) Quelques exceptions.

Toutefois, on peut remarquer quelques exceptions notables qui montrent que Degas ne néglige pas forcément cette possibilité d'expression ; d'ailleurs sa pratique du portrait ne permettrait pas d'envisager le contraire. (PP30) Tout d'abord, la danseuse centrale ainsi que celle qui se trouve juste derrière elle, sur lesquelles l'œil du spectateur tombe immédiatement de part leur position judicieusement choisie (PP31). Or on s'aperçoit que leur expression est plutôt travaillée (compte tenu de la taille de la toile), notamment pour celle qui regarde le maître et dont on peut sentir l'attention, mais également pour l'autre, dont on ne voit curieusement pas les yeux mais qui de part son geste suggère une écoute également attentive. Ainsi, il reste bien quelques personnages plus recherchés du point de vue de l'expression du visage, tout comme certaines des ballerines au fond, même si cela reste assez sommaire.

3) Le maître.

(PP34) Enfin, le maître, Jules Perrot¹⁵, véritable maître de ballet de l'époque que connaissait Degas, est représenté d'une manière très particulière. En effet il est représenté globalement de profil, mais la tête tournée à droite, ce qui ne permet pas de saisir son expression, ou très mal. Pourtant, il se dégage de lui, malgré son âge avancé, son visage tanné et sa calvitie certaine, une impression de respectabilité et de vigueur, de même que de bonhomie, notamment grâce à son maintien qui paraît en réalité assez tonique même s'il s'appuie sur un bâton (ou semble s'appuyer ?), et à son geste qui reste ferme et décidé malgré une faiblesse tout relative. Ainsi, le maître représente une sorte de compromis entre la représentation de la figure et celle du corps en mouvement.

¹⁴ Hüttinger, *Degas*, p.49.

¹⁵ Hüttinger, *Degas*, p.49.

B) Des poses diverses et travaillées.

1) De nombreuses poses disgracieuses.

(PP35) Comme nous l'avons précédemment signalé, de nombreuses poses dans cette œuvre sont particulièrement disgracieuses, ce qui a choqué le public à l'époque. Toutefois, on remarque dans celles-ci, même si le fait de leur représentation est inhabituel, une recherche du mouvement assez travaillée, en même temps qu'une diversité certaine. Celle du premier plan sur le piano se gratte le dos, ce qui donne l'occasion à Degas d'essayer une position du bras inusitée ; deux autres remettent leurs épaulettes, ce qui permet de travailler sur le placement de la tête. Celle assise sur le bord de la scène propose un traitement assez curieux des jambes, de même que celle qui s'étire au fond semble étendre le cou. Enfin, assez particulière est la pose de la ballerine au nœud rouge, les mains posées sur les hanches avec un air moqueur. Peut-être un clin d'œil du peintre à l'une de ses danseuses préférées ?

2) La danseuse centrale, îlot de mouvement.

Force est toutefois de constater que malgré ses étirements le mouvement est assez peu présent chez la grande majorité des ballerines. Seul « îlot » de mouvement, la danseuse centrale (PP36) semble esquisser un pas de danse ; même s'il ne s'agit apparemment pas d'une vraie position, il s'agit tout de même du seul élément plus ou moins « chorégraphique » au sens commun du terme visible sur ce tableau ; comme disait Degas lui-même : « Equilibre, balance et ton vol et ton poids »¹⁶. C'est aussi la seule à sembler prêter réellement attention au maître de ballet, qui est en train de lui parler, et c'est d'ailleurs la seule dont on voit vraiment le regard. Ainsi, il s'agit vraiment d'un élément de vitalité dans cette œuvre, à la fois par le traitement de son visage, de son corps et de son attitude générale.

3) D'autres attitudes travaillées.

Il convient de mentionner également le maître, dont nous avons déjà parlé, comme personnage physiquement actif, ce qui est retranscrit d'une part par son geste, et d'autre part par la différence d'orientation entre son corps et sa tête, le corps vu légèrement de face, la tête légèrement de derrière. Ce dynamisme se prolonge comme on l'a vu par le geste de son bras faussement fatigué, ce qui en fait également un point de dynamisme important. On pourrait également citer (PP37) la mère qui semble reconforter sa fille au fond de la salle, dans un geste assez curieux et mal expliqué. Ainsi, malgré l'apparente absence de mouvement, certains détails dans les postures contribuent à conserver cet aspect important de la chorégraphie.

¹⁶ cité dans Hüttinger, *Degas*, p.67.

C) Le travail du tissu.

1) Ombres et lumières.

(PP38) Le travail sur les ombres et lumières est très important dans cette œuvre, car c'est lui qui permet de marquer les plis et mouvements des tutus, qui sont les principaux médiateurs entre les mouvements des danseuses et le spectateur. On peut ainsi le voir sur le tutu de la danseuse au premier plan (PP39) : la lumière vient bien sûr de la droite, plongeant la gauche dans l'ombre, mais les plis du tissu entièrement blanc ne peuvent être rendus que par une zone d'ombre et non un trait marqué, ce qui permet de remarquer le plissement de la robe qu'entraîne la présence du nœud. De même pour le costume du maître (PP40), les plis du tissu de la veste, matérialisés par des ombres, accentuent encore le geste de désignation pour lui conférer un aspect presque théâtral.

2) Densité de la matière.

Cette recherche sur les ombres et les lumières se double d'un travail très concentré sur les textures et notamment la quantité de matière apposée (PP41). Le choix d'une toile assez voyante permet de n'utiliser que très peu de peinture pour les tissus légers, comme les tutus. Celui de la danseuse du premier plan ne correspond pas vraiment à cette optique, ayant été ajouté plus tard donc par dessus une couche de peinture préexistante, mais le tutu de la danseuse centrale est lui éloquent, le blanc étant parfois si ténu que l'on voit le brun du plancher apparaître au milieu. La peau est elle d'une consistance moyenne, d'autant qu'étant assez claire (comme il était de rigueur à l'époque) elle laisse apparaître le grain de la toile. Enfin, les zones où se trouve beaucoup de matière dans la réalité, comme les nœuds, les pointes ou encore plus l'éventail de la danseuse du premier plan, sont si denses en peintures que la texture de la toile disparaît complètement par endroits. Ainsi, par la densité de matière peinte proportionnelle à la densité réelle, Degas parvient à nous faire sentir un élément supplémentaire de vitalité dans l'habillement des personnages.

3) Accessoires.

(PP42) En ajoutant une touche de curiosité dans l'œuvre, les accessoires permettent aussi de la rendre plus vivante, même s'ils sont en eux-mêmes inanimés¹⁷ : concentrés à gauche de l'œuvre, au premier plan, on relève un long bâton, une affiche, la lettre que lit une des ballerines, l'éventail de la danseuse du premier plan, un arrosoir vert portant la signature de l'artiste (pour arroser le parquet et éviter qu'il ne glisse), ainsi, plus étonnant encore, qu'un petit chien, celui du maître peut-on penser, au pieds de la première ballerine. Placés en des endroits certes peu visibles au premier abord mais tout de même accessibles puisqu'au premier plan, ils redynamisent le tableau, autant par leur présence même créant une interaction avec les personnages que par leur fonction de détails attirant le regard et l'amenant à « naviguer » à l'intérieur de l'œuvre.

¹⁷ Hüttinger, *Degas*, p.58.

III) Une spatialité travaillée.

A) Un espace fermé et ouvert.

1) Un huis clos à gauche.

(PP43) Pour ce qui concerne la dernière définition de la « chorégraphie », l'espace de la danse, cette oeuvre semble à première vue contradictoire puisqu'elle paraît se présenter comme un « huis-clos », étant fermée sur toute la partie visible par ce long mur vert seulement percé d'un miroir qui ne reflète rien à part une grande fenêtre. Il n'y a donc aucune profondeur à chercher à gauche ou le fond du tableau, pas même suggérée, alors que c'est là que se plonge le regard et que se trouvent la grande majorité des danseuses. Les pilastres semblent d'ailleurs renforcer cette impression de « barrière ».

2) Un demi-cercle de danseuses.

Toutefois, il convient de remarquer que si les danseuses se trouvent bien au fond et à gauche, elles sont en réalité adossées aux murs, et regardent vers les côtés opposés et vers le centre (au moins « spirituel ») de leur demi-cercle, à savoir le vieux maître de ballet. Ainsi, si comme nous l'avons vu précédemment nous sommes inclus dans ce demi-cercle, à la place d'une danseuse, cela nous inviterait logiquement à suivre leur regard, donc à chercher un espace non pas dans ce que l'on voit, mais dans ce qui est suggéré en hors-champ par leurs regards.

3) Une nette ouverture à droite.

Or, il y a bien une ouverture à droite de la scène : on se doute bien qu'une salle de danse a nécessairement une superficie importante, et il saurait question qu'on en voit ici plus qu'une petite partie. D'autre part, l'absence de pilastres au fond suggère ainsi un écartement important, donc une longueur du mur considérable ; de plus, le miroir renvoie tout de même l'image d'une fenêtre sur le mur du fond, probablement celle qui donne sa lumière au tableau (puisque l'on a vu que la lumière venait de droite, plus précisément du milieu du tableau à droite). Ainsi, toute idée d'espace n'a pas disparu de ce tableau, bien au contraire, celui-ci est suggéré est donc d'autant plus présent à l'esprit une fois que l'on a identifié sa présence.

B) Les lignes de fuite.

1) Le parquet, élément-clé chez Degas.

(PP44) Cet espace est renforcé par les lignes de fuite du tableau, très présentes dans cette œuvre. Degas ayant retouché l'œuvre, celle-ci ne sont pas toujours très rectilignes, mais les lames du parquet indiquent bien un point de fuite correspondant semble-t-il à la fenêtre d'où provient la lumière, mais en tout cas un endroit hors-champ à droite du tableau. Ainsi, le point de fuite n'est pas représenté ici, mais fortement suggéré, principalement par les lames du plancher (qui changeront d'orientation dans la version de 1874 – PP45). (PP46) Paul Valéry dira d'ailleurs que les planchers de Degas sont parmi les plus beaux qu'il connaisse.

2) Le mur et ses pilastres, réponse au plancher.

(PP47) Le plancher donne donc une nette perspective dans la partie inférieure du tableau. L'équivalent dans la partie supérieure, peu occupée, est effectuée par le mur et ses pilastres qui font presque le lien entre la dernière lame de parquet doublée des pieds des danseuses et le haut du mur, accentuant ainsi notablement cet effet de perspective par un phénomène de rétrécissement des formes en réalité identiques. Ainsi, autant la partie supérieure que la partie inférieure du tableau sont prétextes à mettre en valeur cet effet de perspective débordant du cadre de l'œuvre.

3) La ligne horizontale des danseuses.

Enfin, horizontalement ce sont les danseuses elles-mêmes qui forment la dernière ligne, au tiers du tableau environ (pour les têtes). C'est la seule ligne de fuite qui reste horizontale, faisant ainsi office en quelque sorte de point d'ancrage, de ligne de symétrie dans le tableau, et renvoyant encore une fois à la figure humaine qui reste malgré tout le sujet central du tableau. Les danseuses concourent à l'équilibre spatial du tableau tout comme la pièce elle-même. D'ailleurs, la danseuse sur le piano a été placée ici spécialement pour donner une nouvelle ligne de fuite au tableau et ainsi renforcer encore cette impression (PP48)¹⁸.

¹⁸ Lassaigne & Minervino, *Tout l'œuvre peint de Degas*, p.109.

C) Jeux de correspondance.

1) Equilibres et tensions du tableau.

On peut également mettre en évidence plusieurs lignes importantes dans ce tableau, celles qui se retrouvent en général dans la plupart des œuvres mais qui sont bien sûr particulièrement mises à profit ici (PP49) : il s'agit des lignes marquant les tiers du tableau. Horizontalement on s'aperçoit que celle du haut correspond presque exactement à la ligne de fuite médiane de la tête des danseuses, donc pour ainsi dire au centre de gravité vertical du tableau, la ligne du bas semblant jouer un rôle moins important. Verticalement, on voit que celle de gauche marque exactement le milieu du corps de la danseuse du premier plan, tandis que celle de droite longe la canne du maître, les deux dans la partie supérieure étant très rapprochés parallèles aux bords du miroir. Plus qu'aux points de croisement, il peut aussi être intéressant d'observer les neuf carrés ainsi formés, qui permettent presque de différencier les éléments importants du tableau, tout en les reliant entre eux par ces lignes. En bas, l'arrosoir avec la signature, puis le petit chien énigmatique, et enfin un carré quasiment vide, si ce n'est des lignes de fuite du parquet qui ont manifestement été retravaillées. Au milieu, à gauche le tutu jaune et la danseuse à la lettre (point le plus contrasté de l'œuvre), puis au centre les deux danseuses les plus travaillées ainsi que le visage de celle du premier plan, et à droite le maître avec la majorité des danseuses ? Enfin en haut, à gauche la danseuse sur le piano à la posture si peu conventionnelle, puis le miroir renvoyant l'image de la fenêtre, et à droite le fond avec cependant la danseuse qui s'étire, les parents et surtout cette ballerine moqueuse. Nous retrouvons donc ici une bonne partie des éléments dont nous avons parlé précédemment, à la fois différenciés et reliés entre eux par ces lignes particulières.

2) Renvois entre les détails.

On peut également noter, dans l'habillement et les « accessoires » plus colorés, des renvois de couleurs souvent en trinômes qui pourrait jouer un rôle dans l'équilibre du tableau. Le rouge (PP50) se retrouve dans le nœud et l'éventail de la jeune fille au premier plan, avec uniquement quelques rappels à l'arrière-plan (nœuds, ceintures, robe d'une des dames) ; le vert (PP51) se remarque dans les nœuds de deux danseuses, et dans l'arrosoir (plus dans les murs, mais il ne s'agit pas du même vert) ; quant au jaune (PP52) de la danseuse assise sur le piano, on peut lui trouver un écho dans le ruban du bâton à sa gauche et les dorures architecturales, ainsi peut-être que dans l'unique touche bleue formée par le nœud (encore) de la danseuse isolée à droite. Ainsi, un jeu de correspondance à la fois complexe (PP53) (alignements formés par les rouges et les verts, opposition du couple jaune / bleu de part et d'autre du tableau) et logique (deux danseuses plus un élément du décor pour chaque teinte). Remarquons également que le maître unique est le seul personnage vêtu de gris, mais un gris noble et profond.

3) Un maître au centre de ses élèves.

(PP54) Si l'œil s'attarde d'abord sur les danseuses du premier plan, puis sur celle du centre, le maître et la ballerine au nœud bleu, les lignes de fuites finissent par attirer l'attention vers le fond de la pièce où il ne semble pourtant pas se passer de choses très intéressantes, réunissant ainsi les trois groupes de danseuses (sur le piano – au milieu – au fond) par l'intermédiaire du parquet qui est leur élément de prédilection. On pourrait alors se demander si ce n'est pas la danseuse goguenarde avec les poings sur les hanches, à-côté d'une vieille femme sévère en manteau rouge, qui est ainsi mise en valeur, et par contrecoup la mère qui embrasse (ou reconforte) sa fille de façon pour le moins étrange. Ces personnages surélevés pourraient peut-être représenter un regard gentiment moqueur de Degas sur ce petit monde qu'il connaît si bien, à travers le regard de cette danseuse légèrement isolée des autres mais qui, malgré son visage banal, semble rayonner d'une aura particulière renforcée par son ruban rouge qui lui sert de ceinture. Ainsi, par ces différents jeux de mises en relations, on se demande si l'artiste ne veut pas, en plus de ses recherches plastiques, nous faire porter notre attention sur chacun de ces « petits rats », qui certes ne nous apparaissent pas comme très distinctes les unes des autres, mais que le peintre devait certainement bien connaître et apprécier, d'autant que dans le monde artistique un maître a sa classe attitrée, parfois à vie, et que Degas était justement ami avec le maître de ballet Jules Perrot

Conclusion.

Ainsi, nous voyons donc que, malgré les apparences, on retrouve bien dans cette œuvre les éléments caractéristiques de la chorégraphie. Certes pas la danse en elle-même, mais une indubitable peinture des personnages renforcée par un effacement parfois extrême du décor réduit à donner un vague cadre architectural, alliée à une recherche du mouvement qui fait en général privilégier à Degas la recherche des ombres jouant dans les tissus des tutus plutôt que l'expressivité des danseuses, et enfin travail dans l'espace avec une perspective subtile sortant d'un tableau au premier abord fermé, et parcouru de correspondances en tout genre, le tout à la fois divisant et unissant le tableau.

On peut donc dire que, malgré une première impression peut-être négative, cette œuvre correspond bien à son titre : une classe, puisqu'il s'agit d'un cours gravitant autour de la personne (et de la personnalité) du maître, et également de la danse, d'une part par le contexte même, par de rares éléments de danse (le « petit rat » au centre), mais surtout cette définition de la chorégraphie qui se retrouve de manière diffuse dans l'intégralité de cette œuvre de Degas, à la fois « normale » pour qui connaît d'autres œuvres sur l'Opéra de Degas, mais aussi étrangement cabotine voire licencieuse (selon les conventions de l'époque) pour un artiste en général extrêmement sérieux, mais qui ne dédaignait pourtant pas partager les jeux des danseuses de l'Opéra entre deux « répétitions – séances de croquis ».

Nous sommes donc en présence d'une œuvre complexe, décalée mais pourtant étonnamment proche de son sujet, d'une manière détournée, comme si le tableau lui-même était devenu une chorégraphie, reprenant ainsi le mot du critique Liebermann : « [Degas] ne compose pas seulement *dans* l'espace mais *avec* l'espace. La composition est souvent faite de la distance qui sépare un objet d'un autre »¹⁹.

Bibliographie.

Livres :

- Ouvrages généraux :

BARTOLENA, Simona, *Le musée des impressionnistes, au plus près des œuvres*, Paris, Larousse, 335 p.

BENEZIT, Emmanuel, BUSSE, Jacques (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1911, nvl. éd. 1999.

BRITT, David (dir.), *L'art moderne de l'impressionnisme au post-modernisme*, Londres, Thames & Hudson, 1974, nvl. éd. 2007, 416 p.

CACHIN, Françoise (dir.), *L'art du XIX^e siècle. Seconde moitié : 1850-1905*, Paris, Citadelles, 1990, 629 p.

COURTHION, Pierre, *Les impressionnistes*, Paris, Nathan, 1982, 183 p.

CREPALDI, Gabriele, *L'Art au XIX^e siècle*, Paris, Hazan, 2005, 381 p.

FOSCA, François, *Degas, Etude biographique et critique*, Genève, Skira, 1954, 104 p.

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Editions de Minuit, 1956, 293 p.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture. Tome 1 : Dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, nvl. éd. 2006, 272 p.

¹⁹ Liebermann, *Gesammelte Schriften*, p.77 ; cité dans Hüttinger, *Degas*, p.67.

- Sur Degas en particulier :

BADE, Patrick, *Degas. Les chefs-d'œuvre*, Paris, Hazan, 1994, 138 p.

GAVIOLI, Vanessa (dir.), *Degas. Sa vie, son art. Les chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2005, 189 p.

GROWE, Bernd, *Edgar Degas. 1834 – 1917*, Köln, Taschen, 2001, 96 p.

HUTTINGER, Edouard, *Degas*, Paris, Flammarion, 1976, 92 p.

LASSAIGNE, Jacques, MINERVINO, Fiorella, DE NAUROIS, Sixtine, *Tout l'oeuvre peint de Degas*, Paris, Flammarion, 1988, 151 p.

LEVEQUE, Jean-Jacques, *Edgar Degas*, Paris, Siloé, 1978, 167 p.

ROUART, Denis, *Degas à la recherche de sa technique*, Genève, Albert Skira, 1988, 139 p.

Ouvrages en ligne :

ARMSTRONG, Carol, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, 310 p.
<http://books.google.fr/books?id=vdg-JtZBjaUC> ; pages 50 et suivantes.

CHERDON, Christian, *et alii, Accès Français ½. Des résultats d'expériences à communiquer*, Bruxelles, De Boeck Education, 1998, 40 p.
<http://books.google.fr/books?id=4e192GxrAGEC> ; page 25.

JANIN, Jules Gabriel, *et alii, « Rat », Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Curmer, 1841, 561 p.
<http://books.google.fr/books?id=vfs2znOEIMUC> ; pages 249 à 256.

MARMIN, Olivier, *Diagonales de la danse*, Paris, l'Harmattan, 1997, 428 p.
<http://books.google.fr/books?id=ijokqkIVb4wC> ; pages 351 et suivantes.

Sites Internet :

- Sur Degas en général :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas

http://p.giroud.free.fr/bio_degas.html

<http://www.impressionniste.net/degas.htm>

http://www.universalis.fr/corpus2-encyclopedie/117/0/C000082/encyclopedie/DEGAS_E.htm

http://www.artcyclopedia.com/artists/degas_edgar.html

- Sur ses tableaux plus précisément :

[http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=169&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi1[showUid]=169&no_cache=1)

<http://peintre-analyse.com/degas.htm>

[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=degas&NUMBER=30&GRP=0&REQ=\(\(degas\)%20%3aTOUT%20\)%20ET%20\(%27%24FILLED%24%27%20%3aVIDEO\)&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=CHECKED&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=degas&NUMBER=30&GRP=0&REQ=((degas)%20%3aTOUT%20)%20ET%20(%27%24FILLED%24%27%20%3aVIDEO)&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=9&SYN=1&IMLY=CHECKED&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All)

<http://art.mygalerie.com/Degasdanse/panorama.html>