

**SOUVENIRS ET MÉMOIRE D'UN ARTISTE QUI VOULAIT ÊTRE PEINTRE D'HISTOIRE :
DEGAS ET LA GUERRE DE 1870**

© Jean-François Lecaillon – novembre 2018



Scène de guerre au Moyen âge (1865)

En 1859, l'historien et critique d'art Paul Mantz annonce la décadence de la peinture d'histoire¹. Celle-ci serait désormais vouée à une mort prochaine. « Elle n'en finit pas de mourir », ironise Pierre Sérié 150 ans plus tard, avant de préciser le fond de sa pensée : « la peinture d'histoire a cela de constant, tout au long du XIX^e siècle [...] que la critique ne cesse de se répandre en pathétiques oraisons funèbres à son sujet. »² Les propos de ceux qui, dans les années 1870, veulent rassurer les amateurs du genre en témoignent. Ainsi, le 4 novembre 1873, le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts, Anselme Batbié, observe-t-il avec satisfaction un salutaire retour à « la grande peinture » en lieu et place de la « peinture anecdotique » à laquelle les artistes s'étaient, selon lui, laissés aller depuis quelques années. « Le salon de 1874, c'est un retour marqué vers la peinture d'Histoire », annonce fièrement son successeur, le vicomte de Cumont, le 9 août 1874. « Depuis longtemps, on avait vu présenter au Salon un aussi grand nombre de ces tableaux d'Histoire, œuvres sérieuses qui ne peuvent prétendre à des succès de mode, et qui révèlent chez ceux qui s'y adonnent une application au travail, une aspiration aux choses élevées, et, disons-le, un désintéressement dont on ne saurait assez faire l'éloge », se félicite encore Henri Wallon le 6 août 1875³. Ces déclarations prises parmi d'autres traduisent les craintes d'une fraction de la critique et de l'opinion publique de voir les grandes fresques puisant dans le passé des sujets édifiants, perdre de leur impact. Certes, la peinture d'histoire ne disparaît pas – pas encore –, mais la révolution artistique initiée par les peintres « modernes » lui fait de

¹ *Gazette des Beaux-arts*, 1^{er} mai 1859, p. 139.

² SÉRIÉ (2008), p. 47.

³ Toutes ces citations sont extraites des discours prononcés à l'occasion de la distribution des récompenses attribuées par les jurys du Salon des Beaux-arts.

plus en plus d'ombre. Pour survivre, elle doit s'adapter. En 2011, Charlotte Denoël constate qu'elle s'y employait bien : « (*cette peinture d'histoire*) évolue dans un sens plus intimiste, s'humanise en s'ouvrant à l'anecdote, ce qui lui permet de se rapprocher d'un public dont elle s'était depuis longtemps éloignée. »⁴ Gérôme, Laurens ou Puvis de Chavannes la renouvellent en effet « par un assouplissement des frontières entre les genres et par la contamination de la peinture de genre. » Les maîtres de la peinture militaire comme Édouard Detaille, Alphonse De Neuville ou Charles Castellani entretiennent eux-mêmes une forme de résistance de cette peinture en intégrant dans leurs œuvres certaines propositions des modernes. Leurs tableaux font preuve d'un réalisme qui témoigne de la guerre telle qu'elle est (*Coup de mitrailleuse* d'Édouard Detaille) et non dans sa supposée beauté, ils s'attardent sur les simples combattants dont ils humanisent les figures et ils multiplient les *épisodes de la guerre*⁵ qui sont autant d'anecdotes mettant en scène des anonymes au lieu de proposer des grands tableaux à la gloire des princes. Les panoramas de Rezonville et de Champigny sont mêmes de véritables collages de scènes anecdotiques inspirées des témoignages historiques bien plus que de belles compositions à vocation édifiante comme le voulaient les règles du genre. Le découpage dont ils firent l'objet après exposition le montre.



La fille de Jephthé (1860)

Jusqu'en 1865, Edgar Degas ne se laisse pas intimider par cette mort annoncée de la peinture d'Histoire. *La fille de Jephthé* (1860), *Sémiramis construisant Babylone* (1861), *Alexandre et Bucéphale* (1862) et *Les petites filles spartiates provoquant des garçons* (1860-1862), jusqu'à *Scène de guerre au Moyen âge* (1865) posée comme ayant été son ultime tentative dans la pratique du genre, sont les traductions de cette ambition. Présentée comme une allégorie de la guerre, la dernière de ces œuvres est inspirée par les violences commises sur les femmes de la Nouvelle-Orléans lors de la prise de la ville par les troupes nordistes en 1862 (guerre de Sécession). Degas y est particulièrement sensible parce qu'elles affectent la branche américaine de sa famille. Pour échapper à ces violences, sa tante vient même se réfugier quelques temps en France. L'œuvre apparaît ainsi comme une manière pour Degas de traduire son émotion par référence à un événement historique du temps présent. Elle est aussi l'occasion de nouveaux questionnements sur la façon de concevoir une peinture d'histoire. Pour Henri Loyrette, biographe de Degas, celui-ci est alors à la recherche « d'une vérité différente et résolument contemporaine » dans ce domaine.

⁴ DENOËL (2011).

⁵ La formule est souvent choisie comme titre par les peintres militaires de la fin du XIX^e siècle pour signifier des œuvres qui n'identifient pas les scènes représentées par une date et/ou un lieu.



Les jeunes filles spartiates provoquant des garçons (1860-1862)

Si Degas délaisse le genre dans les années 1865-1870⁶ pour se réserver aux portraits avant de consacrer tout son talent à figurer les coulisses de l'Opéra ou des « femme au tub », comme il le disait lui-même, Henri Loyrette doute qu'il ait totalement renoncé à rénover la peinture d'histoire à cette date. Il en veut pour preuve le fait qu'en 1880⁷, il reprend *Les jeunes filles spartiates provoquant des garçons* pour la 5^e exposition des impressionnistes. Il renvoie aussi aux admirateurs de l'artiste, tel Duranty, qui présentent Degas comme celui qui doit sortir la peinture d'histoire de son déclin. *Intérieur. Le viol* (1868-1869) et *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)* (aussi appelé *Bureau de coton à La Nouvelle-Orléans*, 1873) seraient les expressions de cette recherche. De la première de ces œuvres, Loyrette écrit qu'elle est « l'aboutissement d'une mutation considérable, le quotidien et le banal élevés au rang de la peinture d'histoire. »⁸ Il englobe la seconde dans un ensemble de créations qui va de *La famille Bellelli* (1858-1867) à *Portraits dans un bureau* (1873), période pendant laquelle le Degas producteur de portraits serait passé « de la reproduction fidèle des traits d'un personnage à une œuvre plus signifiante, où, à l'expressive morphologie du portraituré, s'ajoutent des renseignements complémentaires sur « sa fortune, sa classe, son métier » fournis par tous les éléments qui l'environnent. » Loyrette poursuit sa démonstration en faisant un rapprochement puisé dans l'histoire de l'art : « Comme les portraits de Clouet étaient, pour Michelet, d'irremplaçables témoignages historiques aussi parlants que des sources d'archives, ceux par Degas de ses contemporains auront également valeur de documents disant l'état de chacun, décrivant un milieu ou une profession : « trouver une composition qui peigne notre temps », écrivait-il en 1859 alors qu'il s'interrogeait sur ce genre. »⁹ Les citations sont longues mais nécessaires pour comprendre le travail relevé par le biographe et que Daniel Halévy – l'ami fidèle – ne concevait pas. Pour ce dernier, au contraire, Degas avait renoncé à la peinture d'Histoire pour se limiter à « peindre la danse ». Halévy y voyait même un enlèvement regrettable : « vous vous y êtes enlisé. Je l'ose dire ; non que je méconnaisse l'étrange grandeur de ce que vous avez réussi. Mais je pense toujours à ce que vous pouviez faire, à ce que vous n'avez pas fait, à cette œuvre absente que j'appelle votre œuvre. Car il y a un renoncement dans votre vie », celui qui devait déboucher sur « une œuvre que nous n'avons pas » (sic)¹⁰ et dont *Mlle Fiocre dans le ballet de la source* (1867-1868) était l'annonciation.

⁶ Daniel HALÉVY plaide pour une rupture autour de 1870 et la guerre franco-prussienne comme moment clé de celle-ci, voir « À Edgar Degas (juillet 1919) », *Degas parle*, Paris, de Fallois, 1995.

⁷ LOYRETTE (1990) ; p. 405.

⁸ LOYRETTE (1990) ; p. 166.

⁹ LOYRETTE (1990) ; p. 175.

¹⁰ HALÉVY (1995) ; p. 224 et 226.



Intérieur. Le viol (1868-1869)

Il est difficile de présumer de ce que Degas aurait pu ou voulu faire mais, entre *Intérieur* et *Portraits dans un bureau*, se situe la guerre de 1870, un événement qui le marque profondément. Degas vit ce désastre à Paris où il s'engage d'abord dans la garde nationale avant d'être reversé dans l'artillerie pour motifs de mauvaise vue que les gardes aux remparts dans un froid particulièrement vif auraient aggravée. Pour Halévy – et on ne peut que lui donner raison sur ce point – l'infirmité dont souffre Degas à partir de 1870 pèse lourd dans l'évolution de son art et sur la réduction, peut-être, de ses ambitions. La guerre est aussi l'occasion de perdre un ami cher, le sculpteur Joseph Cuvelier tué le 21 octobre 1870 lors de la bataille de La Malmaison. Le décès brutal de celui qui l'a initié à la sculpture met Degas dans tous ses états, au point de le rendre un temps « impossible » et d'en venir « aux cheveux » avec Manet d'une part (d'après madame Morisot), d'avoir une altercation avec James Tissot d'autre part (selon Jean-Louis Forain). Ernest Rouart raconte encore cette anecdote révélatrice des sentiments de Degas relatifs à la guerre et à ses conséquences : « Quand il fut question de rendre la ville aux Prussiens, quelques membres de sa famille et lui-même se mirent en devoir de parcourir les boulevards en portant une grande pancarte où s'étaient en grosses lettres ces mots : NE RENDONS PAS NOS FORTS. » Cette manifestation fut vite arrêtée : « ils n'allèrent pas loin, leur troupe fut presque aussitôt dispersée et la pancarte mise en pièce. »¹¹

Daniel Halévy accorde à la défaite une lourde responsabilité dans l'évolution de la carrière de Degas : « L'art ressent tout, et dans le vôtre que de choses cachées ! La détresse de 1870 ôta aux plus grands l'audace d'entreprendre ; elle fit d'eux des hésitants, des sarcastiques ou des sadiques. Tous sont marqués, et vous l'êtes. Quand vous vous détournâtes de l'œuvre qu'annonçait Fiocre assise aux bords de la source magique, la défaite pesait sur vous. »¹² Degas ne sort pas indemne de la guerre : il est touché physiquement, moralement et politiquement.

Le traumatisme de l'*Année terrible* est-il pour Degas une opportunité, l'occasion de reprendre ses recherches sur la peinture d'histoire comme les violences de la Nouvelle-Orléans avaient pu l'être en 1862 ? Une réponse négative s'impose *a priori* : aucune scène évoquant la guerre de 1870 ne surgit sous le pinceau de Degas, le maître ne transpose aucun « souvenir » sur la toile comme ont pu s'y essayer nombre de ses contemporains, y compris parmi les plus modernes, du Douanier Rousseau (*Paysage avec scène de guerre*) à Carolus Duran (*La gloire*) ou Gustave Doré (*Sœur de la Charité sauvant un enfant*) en passant par Puvis de Chavannes (*Le pigeon* et *Le ballon*) ou Corot (*Le rêve, Paris incendié*). Il se montre même sévère avec les peintres militaires comme Édouard Detaille dont il moque la précision en termes « d'équipements militaires » (selon Halévy).

¹¹ LOYRETTE (1990) ; p. 249.

¹² HALÉVY (1995) ; p. 227.

Cette retenue ne signifie pas pour autant qu'il ait totalement abandonné l'idée de peindre l'histoire à sa façon. Ses carnets¹³ où figurent des dessins de soldats témoignent de sa tentation. Dans le carnet 29 (page 51), il note un projet « à faire ». Il y est question de dessiner un soldat « qui passe la nuit d'hiver le long d'un fleuve et veille en silence pour le salut de la patrie » (passage souligné). Dans le carnet 16, ce sont deux soldats chargeant baïonnette au canon qu'il dessine (p. 78), un soldat en faction (p. 79), un autre épaulant son fusil (p. 114), deux autres à la page suivante (p. 115), encore trois silhouettes de soldats un peu plus loin (p. 127) ; page 130, une note décrit une scène d'un soldat en compagnie de femmes (sa mère et sa sœur) en deuil d'un autre qui ne reviendra pas. Ces quelques croquis vite exécutés montrent que la question de la guerre moderne (celle de son temps) et des drames qui s'y jouent ont visité l'esprit de Degas.



Dessins de Degas extraits de ses carnets (Gallica).

Degas dessine, esquisse mais ne traduit pas l'histoire qu'il vient de vivre sur la toile. Aucune œuvre majeure n'évoque explicitement la guerre de 1870. Dans des registres différents, trois tableaux y font pourtant une allusion indirecte. Par rapport à la question de la réflexion de Degas sur la peinture d'histoire, ils méritent un moment d'attention.



Le général Mellinet et le rabbin Astruc (1871)

¹³ Consultables sur Gallica, ces carnets sont datés entre 1870 et 1913.

Le général Mellinet et le rabbin Astruc (1871) est un double portrait, genre qui est celui auquel Degas se consacre le plus à cette époque de sa carrière (45 % de ses œuvres qu'il produit entre 1855 et 1876 sont des portraits¹⁴). Par ce travail, il veut rendre hommage à deux hommes qui s'unirent pour créer un service d'ambulance pendant la guerre. En rien ce tableau ne figure une peinture d'histoire comme l'entend la tradition académique. Il n'y a pas d'événement historique à l'image. Rien non plus, dans le traitement, ne respecte les règles du genre : ni dans le format, ni dans le sujet, ni dans la finition ou la touche. L'œuvre pourtant est plus qu'un simple portrait : elle entend témoigner d'une collaboration entre francs-maçons et juifs dans l'entraide universelle. Degas met une connotation politique dans ce tableau : il y exprime son soutien, y expose son sentiment, une impression, sa vérité peut-être, sa sincérité pour reprendre un mot auxquels les nouveaux peintres sont alors attachés. Si elle n'a pas la facture d'une peinture d'histoire, l'œuvre transmet quand même un message qui se veut édifiant.



Jeantaud, *Linnet et Lainé* (1871)

Le second tableau date de mars 1871. Il est lui aussi un portrait à plusieurs personnages. *Jeantaud, Linnet et Lainé* figure trois amis que Degas a connus à la garde nationale. Il les représente au moment précis où ils reviennent à la vie civile. Henri Loyrette y voit une admirable traduction, « entre le Siège de Paris et la Commune, de l'atmosphère lasse et nostalgique de cette « fin de partie » entre camarades. »¹⁵ En d'autres termes, le tableau n'est pas qu'un portrait. Il exprime aussi le sentiment que laisse la défaite dans l'esprit des trois hommes et, sans doute, de l'artiste qui les prend pour sujet. La défaite à laquelle fait référence cette « lassitude » n'est pas à l'image, mais le spectateur contemporain sentirait probablement sa présence. Tout le problème, en l'occurrence, réside dans la non-pérennité de cette perception : nous sommes face à une peinture d'histoire du temps présent condamnée à ne plus être lisible comme telle parce que le fait historique n'est pas représenté. En dehors du style lui-même, cette particularité suffit à donner raison à ceux qui n'y voient pas une peinture d'histoire. Degas n'en respecte toujours pas les codes et son travail s'inscrirait au mieux dans le cadre d'une recherche sur la manière qu'il

¹⁴ LOYRETTE (1990), p. 173.

¹⁵ LOYRETTE (1990), p. 257.

voudrait lui donner. Il « patauge », dirons-nous pour reprendre le terme utilisé par Loyrette¹⁶ mais, s'il ne trouve pas la solution, il est bien dans l'expérimentation de ce que pourrait être une nouvelle peinture d'histoire en quête d'une « vérité différente et résolument contemporaine. » De fait, n'est-il pas en train d'inventer cette « école de la grande peinture du dix-neuvième siècle » que Camille Pelletan appelait de ses vœux au même moment¹⁷, une école qui amènerait un nouveau Delacroix à aborder « des sujets modernes avec une manière moderne » dans la lignée de Courbet et Millet ?



Le Vicomte Lepic et ses filles traversant la place de la Concorde (1875)

Le général Mellinet et le rabbin Astruc était d'abord un hommage ; *Jeanteaud, Linet et Lainé* est davantage interprétation d'une situation dont l'artiste est le témoin. L'histoire que Degas illustrerait ainsi se traduit par la mise en scène quasiment « à chaud » d'un souvenir qu'il en garde. Avec le troisième tableau, Degas change encore de registre. L'œuvre est toujours un portrait si on se réfère aux intentions de l'artiste et au titre qu'il lui donne : *Le Vicomte Lepic et ses filles traversant la place de la Concorde* (1875). Elle renonce toutefois aux postures posées du genre, détail qui témoigne, à nouveau, du souci d'invention auquel Degas est attaché. Or, comme les précédents, ce tableau n'est pas qu'un portrait. Le cadre dans lequel il s'inscrit est porteur d'indices qui, comme le dit Loyrette dans la citation posée plus haut, entendent identifier le personnage principal. « Aucun détail n'est négligeable quand on considère un portrait peint par Degas », écrivait Georges Rivière¹⁸. Or, ceux figurés (ou non) dans *Le vicomte Lepic* sont très signifiants.

Bertrand Tillier s'est arrêté sur ce tableau. Il y voit un bon exemple de ces représentations de Paris qui escamotent volontairement les souvenirs de la Commune à l'image : « le spectre de l'Année terrible était omniprésent dans l'œuvre au cadrage audacieux et à la composition déroutante », écrit-il¹⁹. Dans les registres de lecture que permet ce cadrage, « l'œuvre résonne des événements de 1870-1871 », ajoute-t-il. Il insiste alors sur « l'évitement » de la représentation des Tuileries dont les ruines sont laissées hors champ, dissimulées à la vue du spectateur. Mais cette absence n'en soulignerait que mieux leur « présence invisible. » Tillier illustre ainsi « le profond dilemme auquel se trouvèrent confrontés les impressionnistes dès lors qu'ils voulurent faire de la topographie parisienne le sujet d'une peinture sans vocation historique explicite. » Tel est bien le souci de Renoir (*Le jardin des Tuileries*, 1875) ou de Monet (*Les Tuileries*, 1876) qui peignent leur sujet sous des angles qui ne laissent aucune place aux ruines encore présentes du château ; ou de

¹⁶ LOYRETTE (1990), p. 164.

¹⁷ Voir le compte-rendu de sa visite du Salon des Beaux-arts de 1872, in *Le Rappel*, n° du 26 mai 1872.

¹⁸ RIVIÈRE (1935), p. 125. Page 174, il réitère le propos : « rien dans un tableau de Degas n'était affaire de caprice ou de hasard ».

¹⁹ TILLIER (2004), p. 375.

Caillebotte quand il peint les rues de Paris (de *Jeune homme à la fenêtre* en 1876 à *La rue Halévy* en 1878) sans que jamais le moindre stigmate de la guerre de 1870 n'apparaisse. Degas entretient-il le même souci, pour les mêmes raisons ? La lecture de la place de la Concorde par Henri Loyrette confirme le travail d'effacement d'un indice et le caractère volontaire de l'opération. Mais, plus encore que les ruines des Tuileries, Degas retire à la vue la statue de Strasbourg, la faisant disparaître derrière un cache noir formé par le chapeau du vicomte. Loyrette assure que cette particularité ne doit rien au hasard. Elle serait l'expression d'une taquinerie de Degas reprochant la perte de l'Alsace à son ami Lepic, lequel était connu pour des convictions bonapartistes si passionnées qu'il avait baptisé sa seconde fille Eylau, du nom de la victoire de 1807. Simple taquinerie ? S'il procède de manière assez identique, Degas se distingue de ses amis impressionnistes par ses motivations : là où Monet et Renoir s'emploient à « effacer » les horreurs de la Commune, Degas propose une allégorie politique qui renvoie à l'histoire du moment (la perte d'une province à la suite d'une défaite militaire humiliante) pour exprimer ses convictions en faveur d'une guerre de revanche, convictions dont il ne se départira jamais. De façon moins explicite mais très symbolique, sa tâche noire masquant la statue de Strasbourg annonce celle que produira Albert Bettannier en 1887 à des fins revanchardes (*La tâche noire*). Cette fois, l'œuvre ne se limite plus à rendre hommage et/ou à traduire un souvenir, elle entend faire mémoire. Elle résonne comme un plagiat de Gambetta : « ne la (*la ville de Strasbourg*) montrez pas, mais pensez-y toujours » et, comme avec *Scènes de la guerre au Moyen-âge*, le tableau se donne pour vocation de transmettre un message. Elle n'est pas une peinture d'histoire au sens académique du terme, mais elle se pose bien comme une manière de pratiquer le genre en tentant de le renouveler. Georges Rivière valide d'ailleurs cette approche l'année suivante, au lendemain de la 3^e exposition impressionniste de 1877 où Degas expose *Le vicomte Lepic* : « Que ceux qui veulent faire de la peinture d'histoire fassent l'histoire de leur époque au lieu de secouer la poussière des siècles passés. »²⁰ N'est-ce pas précisément ce que réalise le créateur de *La place de la Concorde* dont il est l'ami ?



La tâche, Bettannier (1887)

À travers ces trois œuvres, qui s'ajoutent à celles que ses biographes présentent comme des essais de peinture d'histoire, Degas cherche-t-il à réinventer celle-ci, à lui donner une forme nouvelle et mieux adaptée à l'époque ? La question reste posée. Pour Degas, cependant, le genre ne devait pas s'enfermer dans la mise en scène d'un passé plus ou moins proche comme le faisaient les grands maîtres de la peinture militaire qui lui étaient contemporains. Certes, Édouard Detaille et Alphonse De Neuville innovaient aussi, s'employant à figurer cette « vérité différente et résolument contemporaine » que recherchaient les peintres modernes du moment mais, pour Degas, ils n'allaient pas assez loin, collant trop à la reproduction au détriment de l'interprétation

²⁰ Ce que Degas fait déjà.

qui avait sa préférence. *A contrario*, ses trois tableaux semblent bien vouloir mettre en application des principes dont les nouveaux peintres discutaient à l'époque de leur création. En effet, à travers des œuvres tels *Jeanteaud*, *Liné et Lainé* ou *Le vicomte Lepic* comme pour *Intérieur* ou *Les jeunes filles spartiates*, Degas fait aussi sujet de l'éphémère, non pas celui du paysage ou de la lumière mais celui de l'histoire en train de se dérouler. La peinture d'histoire à l'ancienne aurait ainsi vocation à mourir pour céder la place à une autre manière de peindre ce qui fait l'histoire, à savoir la succession de moments aussi délicats à saisir que les variations de lumière sur des meules de foin ou la façade d'une cathédrale ? Degas aurait-il trouvé la solution qu'il cherchait s'il avait imaginé qu'elle pouvait se traduire par la production de séries historiques susceptibles de mettre en images toutes les facettes de l'histoire telle qu'elle est quand elle se fait ? « À peine avait-il achevé un tableau, un portrait, une étude quelconque, qu'il [Degas] aurait voulu tout recommencer ou, au moins, reprendre certaines parties », observait Georges Rivière²¹. Ces œuvres n'étaient jamais finies. N'était-ce pas parce que l'histoire qu'il voulait peindre n'était pas fixable ?

Au sens académique du terme, Degas n'est pas un peintre d'histoire et il a clairement abandonné le genre, sinon après 1865, au moins une dizaine d'années plus tard entre 1875 (*Le vicomte Lepic*) et l'exposition impressionniste de 1880 (reprise *des jeunes filles spartiates*). Dans la perspective mise en œuvre par les « peintres modernes », il aurait peut-être pu se poser comme initiateur d'un genre nouveau. Il n'y a pas réussi, abandonnant ce soin à Gustave Doré, Pierre Puvis de Chavannes ou Maurice Denis. En fut-il un précurseur ? Georges Rivière écrivait : « Degas [est] l'un des plus remarquables historiographes » de son temps, « les nombreux portraits exécutés entre 1855 et 1880 font revivre à nos yeux la « bonne société » [...ils] évoquent pour nous l'ambiance de l'époque la mieux délimitée de la société française au XIX^e siècle : celle du triomphe de la bourgeoisie. »²² En d'autres termes, à défaut d'être peintre d'histoire, Degas ne fut-il pas celui d'une histoire de son temps, une histoire plus sociale que politique, mais une histoire malgré tout ? La réponse dépend sans doute de la façon – stricte ou réactualisée – de définir la peinture d'histoire. C'est affaire d'interprétation. Quoi qu'il en soit, observons au final comment, à travers ses tableaux qui établissent un lien – aussi ténu soit-il – avec la guerre de 1870, Edgar Degas est parvenu à couvrir trois domaines qui se réfèrent à l'histoire : celui de l'hommage (*Le général Mellinet et le rabbin Astruc*) qui rappelle les mérites de ceux qui la font, celui du souvenir (*Jeanteaud*, *Liné et Lainé*) qui fixe un moment vécu de son déroulement, et celui de la mémoire (*Le vicomte Lepic et ses filles traversant la place de la Concorde*) qui choisit du passé ce qui ne doit pas être oublié en vue d'un projet à venir. Sans doute Degas n'a-t-il jamais entretenu une telle intention, mais le résultat est là.



Portrait de Mlle Fiocre dans le ballet « La source ». (1869)

²¹ RIVIÈRE (1935), p. 125.

²² RIVIÈRE (1935), p. 108.

Propos tenus par Degas :

« C'est très bien de copier ce que l'on voit ; c'est beaucoup mieux de dessiner ce que l'on ne voit plus que dans sa mémoire. C'est une transformation pendant laquelle l'imagination collabore avec la mémoire. Vous ne reproduisez que ce qui vous a frappé, c'est-à-dire le nécessaire. Là, vos souvenirs et votre fantaisie sont libérés de la tyrannie qu'exerce la nature. » Minervino (1974), p. 13.

Est-ce une manière de dire que la mémoire a vocation à trier les souvenirs au service d'une peinture d'histoire ?

Sources :

DENOËL (Charlotte), « [L'art académique et la peinture d'histoire](#) », *L'Histoire par l'image*, février 2011.

HALÉVY (Daniel), « À Edgar Degas (juillet 1919) », *Degas parle*, Paris, de Fallois, 1995.

LOYRETTE (Henri), *Degas*, Paris, Fayard, 1990.

MINERVINO (Fiorella), *Tout l'œuvre peint de Degas*. Paris, Flammarion, 1974 (1970)

RIVIÈRE (Georges), [Monsieur Degas, bourgeois de Paris](#). Paris, 1935.

SÉRIÉ (Pierre), *Joseph Blanc, 1846-1904*, Paris, Rmn, 2008.

TILLIER (Bertrand), *La Commune de Paris, révolution sans image ? Politiques et représentations dans la France républicaine*. Seyssel, Champ Vallon Editions, 2004.

Carnets de Degas, Gallica.

« Toutefois, la seconde moitié du siècle voit la hiérarchie académique des genres s'effacer quand la peinture d'histoire évolue dans un sens plus intimiste, s'humanise en s'ouvrant à l'anecdote, ce qui lui permet de se rapprocher d'un public dont elle s'était depuis longtemps éloignée. (...) Il s'agit pour ces peintres d'illustrer une leçon de morale, de mettre en scène des vertus, d'idéaliser les héros ou de stigmatiser les mœurs de leur temps. Thomas Couture (1815-1879) a ainsi conquis la célébrité avec *Les Romains de la décadence*, toile monumentale peinte en 1847 (...) Dans cette allégorie réaliste, le peintre se sert de la fin d'un monde pour critiquer le sien propre. Loin de cette vision édifiante de l'histoire, Jean-Léon Gérôme (1824-1904) est un fervent adepte de la reconstitution à caractère archéologique.

Discréditée pour sa dimension pompeuse et idéalisante qui l'éloignait du grand public, elle ne pouvait être temporairement sauvée que par un assouplissement des frontières entre les genres et par la contamination de la peinture de genre.» (Charlotte Denoël, « L'art académique et la peinture d'histoire », *L'Histoire par l'image*, février 2011.