

Sous la direction  
d'Emmanuelle Delapierre et Bertrand Tillier

Les villes  
**ARDENTES**  
1870-1914 Art, travail, révolte

M U S É E  
B E A U X  
A R T S  
C A E N

snoeck

**Anne-Sophie Aguilar** est maître de conférences en histoire de l'art à l'université Paris Nanterre.

**Emmanuelle Delapierre** est conservatrice en chef du patrimoine, directrice du musée des Beaux-Arts de Caen.

**Nicolas Éprendre** est cinéaste documentariste.

**Marine Kisiel** est conservatrice du patrimoine, conseillère scientifique au laboratoire inVisu (CNRS-INHA).

**Valérie Nègre** est professeur d'histoire de l'architecture à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

**James H. Rubin** est professeur d'histoire de l'art à la State University of New York à Stony Brook.

**Bertrand Tillier** est professeur d'histoire contemporaine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

L'impressionnisme et le nouveau pittoresque moderne *page 12*  
**James H. Rubin**

Peindre le travail sur le chantier *page 24*  
**Valérie Nègre**

« Et vive donc la blanchisserie de fin en France ! » *page 32*  
**Marine Kisiel**

L'ouvrier, héros et martyr de la société industrielle ?  
Figures de l'ouvrier dans l'art de 1870 à 1914 *page 44*  
**Anne-Sophie Aguilar**

Bons baisers de l'usine ? Cartes postales photographiques  
et travail industriel à la Belle Époque *page 58*  
**Bertrand Tillier**

## CATALOGUE

**Vers d'autres rivages ?**  
Le pittoresque des faubourgs industriels *page 70*  
**Emmanuelle Delapierre**

**Une rive en ville : peindre les quais** *page 82*  
**Emmanuelle Delapierre**

**Là où tout est mouvement : les chantiers urbains** *page 94*  
**Emmanuelle Delapierre**

**Gaston Prunier, paysages urbains et industriels** *page 106*  
**Nicolas Éprendre**

**Au seuil du travail : entrées et sorties d'usines** *page 126*  
**Bertrand Tillier**

**L'industrie à domicile :**  
le tisserand et la repasseuse en exemple *page 138*  
**Emmanuelle Delapierre**

**Le siècle de l'ouvrière : la femme à l'usine** *page 148*  
**Emmanuelle Delapierre**

**Le travail des hommes : bâtisseurs et ouvriers** *page 158*  
**Bertrand Tillier**

**Le travail suspendu** *page 178*  
**Bertrand Tillier**

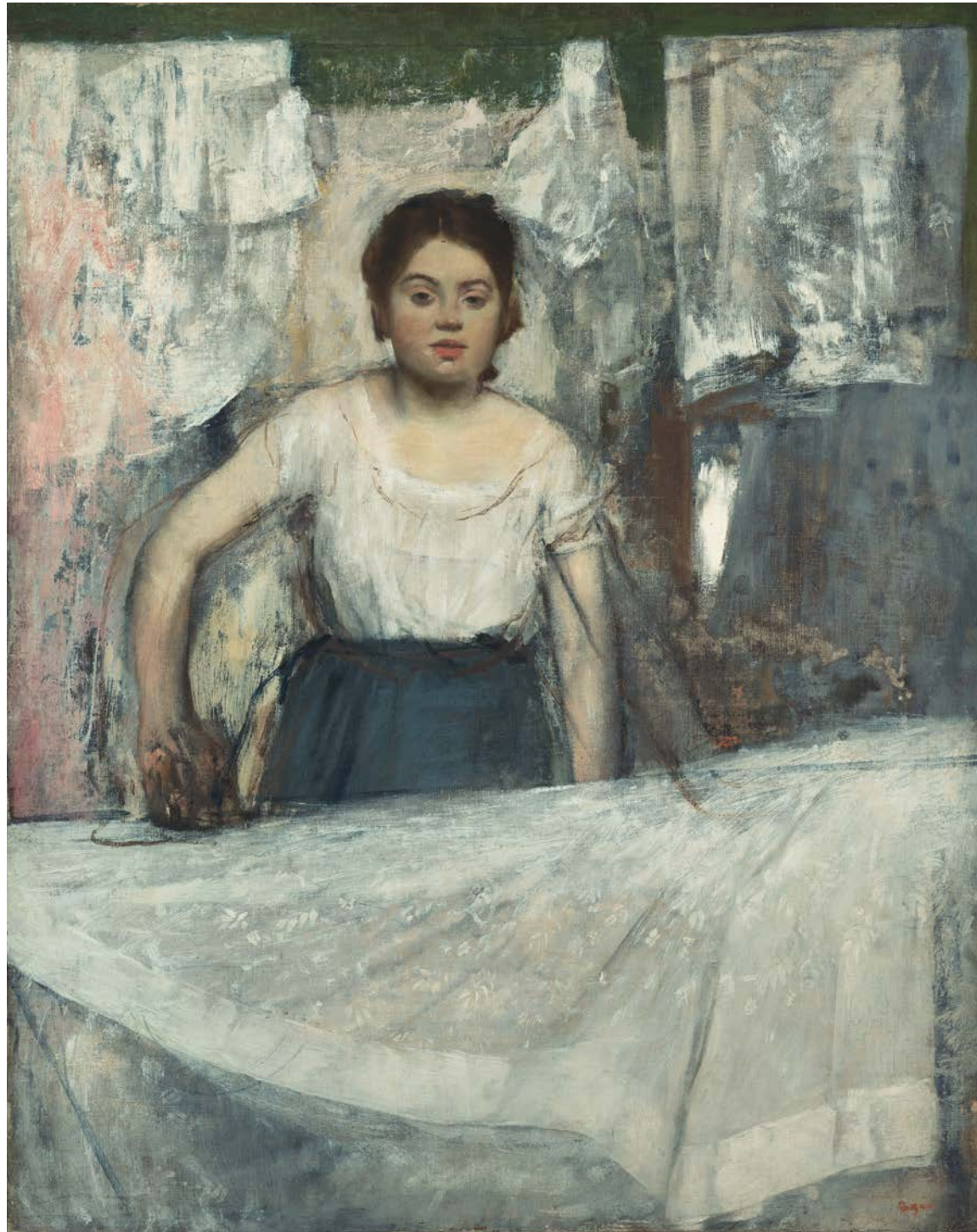


Fig. 1  
Edgar Degas  
*Repasseuse*, 1869  
Munich, Neue Pinacothek (L. 216)

# « Et vive donc la blanchisserie de fin en France ! »

Marine Kisiel

DE LA LOUISIANE où il séjourne quelques mois entre novembre 1872 et mars 1873, Edgar Degas écrit à ses amis demeurés en Europe ses impressions américaines. Se

1. Degas, lettre à Henri Rouart, 5 décembre 1872, dans Edgar Degas, *Lettres*, édition de Marcel Guérin, Paris, Grasset, 1945, p. 26-27. La mère de l'artiste, Célestine Musson, était créole, et la famille Musson-Degas, à laquelle les frères de Degas se lient par le mariage et le travail, est ancrée à La Nouvelle-Orléans.
2. Degas, lettre à James Tissot, 19 novembre 1872, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 5 v.
3. *Ibid.*
4. Degas, lettre à H. Rouart, 5 décembre 1872, dans Edgar Degas, *Lettres*, *op. cit.*, p. 28.
5. Degas, lettre à J. Tissot, 19 novembre 1872, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 5 v.

comptant parmi les « enfants dont je suis à peu près un<sup>1</sup> » d'une terre et d'un peuple qu'il découvre avec ravissement, il s'étonne en étranger du luxe des trains-couchettes, des « villas à colonnes<sup>2</sup> » et des opulents « jardins de magnolias, d'orangers, de bananiers<sup>3</sup> », de même qu'il s'enthousiasme de la belle situation de ses frères faisant le commerce du coton, et de la douceur d'être parmi les siens – frères, cousines, neveux et nièces dont il peint successivement les portraits, non sans difficulté parfois. Mais, en Parisien et en peintre, l'artiste fait également deux importants constats depuis le Nouveau Monde. Le premier, confié à l'ami Henri Rouart, est tout personnel : « Le manque d'opéra est une souffrance véritable<sup>4</sup>. » Le second, qui revient de lettre en lettre, s'avère plus général. Charmé par mille choses à La Nouvelle-Orléans, jugeant que « tout est beau en ce bas monde<sup>5</sup> », mais renonçant aussitôt à le



dire par le pinceau, Degas esquisse, à l'orée d'une décennie qui le verra participer à former, exposer et défendre le projet impressionniste d'une peinture de la vie moderne, les bases d'une théorie artistique qui serait celle d'une quasi-immobilité – demeurer dans son élément, sa vie, son monde familiers – et de l'anti-pittoresque – ne pas chercher de sujets séduisants et lointains, mais revenir toujours à la simplicité de ce dont on est proche.

Aussi écrit-il au peintre Lorentz Frölich :

« Que de choses nouvelles j'ai vues, que de projets cela m'a mis en tête, mon cher Frölich ! j'y renonce déjà, je ne veux plus voir que mon coin et le creuser pieusement. L'art ne s'élargit pas, il se résume. Et, si vous aimez les comparaisons à tout prix, je vous dirai que pour produire de bons fruits, il faut se mettre en espalier. On reste là toute sa vie, les bras étendus, la bouche ouverte pour s'assimiler ce qui passe, ce qui est autour de vous et en vivre<sup>6</sup>. »

Puis, dans une lettre à James Tissot, Degas ajoute, au terme d'une longue énumération des beautés locales :

« Mais une blanchisseuse de fin, bras nus, vaut mieux que tout pour un Parisien décidé comme moi. On ne fait bien qu'en se résumant, et on ne peut se résumer qu'en voyant peu. – Je fais des portraits de famille, mais je pense avant tout à mon retour<sup>7</sup>. »

Enfin, il conclut, à l'adresse d'Henri Rouart :

« On n'aime et ne donne de l'art que ce dont on a l'habitude. Le nouveau captive et ennuie tour à tour. [...] Je vois ici, j'admire bien des choses, j'en classe l'appropriation et laisserai tout cela sans regret. – La vie est trop courte et on n'a que ce qu'il faut de force. – Et vive donc la blanchisserie de fin en France<sup>8</sup> ! »

La chose est singulière. De la lointaine Amérique, Degas évoque à peine tel « tableau de danse » laissé à Paris – le *Foyer de la danse à l'Opéra* du musée d'Orsay – et ses tableaux en cours – des portraits de membres de sa famille, pour certains inachevés, ainsi que l'important *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)*. Il entretient, en revanche, deux de ses correspondants d'un sujet qu'il a particulièrement à l'esprit, et ce, peut-être autant pour lui-même que pour ce qu'il porte en germe : la blanchisserie. Mais que représente la blanchisseuse de fin pour un artiste qui estime que « l'art se résume », et qui écrit, dans une autre lettre à Tissot, « Je me sens me résumer et je m'en réjouis. Il a fallu bien du temps<sup>9</sup> » ? Telle est la question que nous voudrions poser à l'ensemble d'œuvres que Degas a consacré à ce thème auquel il est revenu à plusieurs moments de sa vie.

6. Degas, lettre à Lorentz Frölich, 27 novembre 1872, dans Edgar Degas, *Lettres, op. cit.*, p. 22.

7. Degas, lettre à J. Tissot, 19 novembre 1872, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 5 v.

8. Degas, lettre à H. Rouart, 5 décembre 1872, dans Edgar Degas, *Lettres, op. cit.*, p. 26.

9. Degas, lettre à J. Tissot, 18 février 1873, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 9 r.

10. À son propos, voir *Degas*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 février-16 mai 1988, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 16 juin-28 août 1988, New York, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988-8 janvier 1989, Paris, RMN, 1988, p. 148-149.

11. Paul-André Lemoisne, *Degas*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1912, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 95.

13. L. 216, 276, 278, 329, 356, 361, 410, 685, 686, 687, 785, 846, et *Wash Women*, huile sur bois du Dallas Museum of Art (inv. 195768, 22,54 x 28,26 cm, don Leslie Waggner).

14. L. 277, 776, 786, 960, 961, 1418, 1419, 1420, 1420 bis, B.R. 62, auxquelles s'ajoutent cinq œuvres des ventes de l'atelier de Degas en 1918-1919, les nos 148, 268 et 269 de la troisième vente et le n° 357 de la quatrième.

15. Sue Welsh Reed et Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas, The Painter as Printmaker*, Boston, Museum of Fine Arts, 1984, n° 48.

16. Jean Adhémar et Françoise Cachin, *Edgar Degas. Gravures et monotypes*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1973, n° 55.

17. Au nombre de quatre : carnet Ref 22-BNF 8, fol. 186 ; carnet Ref n° 28-Los Angeles, Getty Institute, fol. 4-5 ; et deux dessins reproduits dans Edgar Degas, *Lettres, op. cit.*, hors-texte.

18. Paul Lafond, *Degas*, Paris, Floury, 1918, p. 153.

19. *Ibid.*

20. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven & Co, 1868 (2<sup>e</sup> éd.), t. II, p. 132.

## Modernes blanchisseuses

À l'heure de ces déclarations où la blanchisserie occupe manifestement son esprit, Degas a déjà représenté deux blanchisseuses, l'une à l'huile <sup>fig. 1</sup> (L. 216), l'autre au pastel <sup>fig. 11</sup> (B.R. 62), posées en 1869 par l'un de ses modèles de prédilection, Emma Dobigny<sup>10</sup>. Ces œuvres seront suivies de plusieurs autres : sans doute trop peu pour former exactement une « série<sup>11</sup> », comme on a pu l'énoncer, mais assez cependant pour que Paul-André Lemoisne, futur auteur du catalogue raisonné de l'artiste, ait, dès 1912, évoqué une succession d'œuvres « qui, malgré l'apparente monotonie du projet, est extrêmement variée, d'abord par les différentes manières dont l'artiste les a traitées, puis par les jeux de lumière et d'éclairage si divers, et par les mouvements curieux et si multiples qui semblent l'avoir passionné<sup>12</sup> ». Et pour cause : initié en 1869, l'ensemble de compositions que Degas dédie au monde de l'apprêt et de l'empois paraît l'avoir occupé jusqu'aux premières années du xx<sup>e</sup> siècle, vers 1905 probablement. Ces œuvres, au nombre de vingt-neuf si l'on s'autorise à y inclure deux cas problématiques – les *Blanchisseuses souffrant des dents* du Havre (L. 278), qui n'en sont peut-être pas, et les *Blanchisseuses* du Dallas Museum of Art, non cataloguées par Lemoisne, dont l'attribution à l'artiste, malgré la signature, demeure sujette à caution –, se répartissent entre treize huiles ou peintures à l'essence<sup>13</sup>, quatorze travaux graphiques associant le plus souvent fusain et pastel<sup>14</sup>, une eau-forte<sup>15</sup> et un monotype<sup>16</sup>, et quelques croquis dans des carnets<sup>17</sup>. Les repasseuses y côtoient les blanchisseuses, et les précèdent d'ailleurs, puisque, à l'exception des magistrales *Blanchisseuses portant du linge* (L. 410) <sup>fig. 2</sup> présentées à la quatrième exposition impressionniste, en 1879, toutes ces représentations de Degas, de 1869 aux années 1880, ont pour sujet des repasseuses, que leurs consœurs portant des paniers de linge supplantent dans les années 1890 et 1900.

Rien n'indique les raisons pour lesquelles le peintre a commencé, à la toute fin du Second Empire, à s'intéresser à la figure de la blanchisseuse ; et, si l'on en croit son ami Paul Lafond lorsqu'il livre, au lendemain de la mort de l'artiste, la première biographie de ce dernier : « Les questions sociales ont toujours laissé Degas parfaitement froid<sup>18</sup>. » Mais lorsque Lafond ajoute qu'« Il était d'avis que la peinture, en tant que peinture, n'avait rien à voir avec les revendications, les conflits, les soulèvements d'une caste ou d'une autre<sup>19</sup> », peut-être nous est-il donné de nuancer la première – et catégorique – assertion. Deux ans après que les frères Goncourt ont promu la blanchisseuse comme sujet pour les peintres dans leur roman, *Manette Salomon*, paru en 1867<sup>20</sup>, Degas s'empare d'un sujet qu'il ne traite

Fig. 2  
Edgar Degas  
*Blanchisseuses portant du linge*, vers 1878-1879  
Collection particulière (L. 410)



guère en défenseur des droits de cette population précaire de travailleuses, mais avec un œil pour le sujet moderne qu'il faut rattacher aux ambitions du mouvement réaliste auquel, assurément, il se considère appartenir<sup>21</sup>. Certes, le peintre semble n'avoir jamais teinté ses productions artistiques d'une quelconque coloration politique<sup>22</sup>, et ses représentations n'ont jamais eu pour vocation de défendre une cause ou une autre, ou, en l'occurrence, de dénoncer les conditions de travail de ces femmes qui forment alors entre un cinquième et un tiers de la population active féminine de la capitale<sup>23</sup>, et dont l'activité, harassante et précaire, menait nombre d'entre elles à la prostitution<sup>24</sup>. Reste que le fait de revenir aux blanchisseuses plus de trente-cinq ans durant, et la décision de montrer neuf œuvres les représentant lors de quatre expositions impressionnistes – en 1874, 1876, 1879 et 1881<sup>25</sup> – ne sont pas anodins et dénotent un goût pour les sujets sociaux que traduit l'ensemble de l'œuvre du peintre, des compositions dédiées aux coulisses

de l'Opéra et au café-concert à celles prenant pour modèles des femmes à leur toilette aussi bien qu'au bordel. Eût-il, au demeurant, préféré les nymphes ou les créatures de harem que Degas aurait placé d'autres corps et d'autres poses parmi les chaudes vapeurs d'espaces clos et tout féminins, comme le note Philippe Burty, dès 1874, face au pastel de 1869 présenté à la première exposition impressionniste :

« M. Degas ne serait-il pas, à son heure, un classique ? On ne saurait traduire d'un crayon plus sûr le sentiment des élégances modernes. [...] S'il peignait Nausicaa, au lieu de ces nerveuses et pâles blanchisseuses de fin, on lui reconnaîtrait un grand sens de l'harmonie. Personne, en réalité, n'a encore fait, comme lui, le portrait de la danseuse, de la [sic] coryphée, en gaze et en os, les bras émaciés, le corps d'aplomb, les jambes belles de cette beauté toute professionnelle dont les faces multiples composent la beauté générale d'une société<sup>26</sup>. »

Allant d'un même mouvement de la blanchisseuse vers la danseuse, Burty redouble un constat qu'un an plus tôt, Edmond de Goncourt dresse au sortir de l'atelier de Degas, consignait dans le *Journal*, le 13 février 1873, qu'« Après beaucoup de tentatives, d'essais, de pointes poussées dans tous les sens, il [le peintre] s'est énamouré du moderne, et dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses », en concluant : « Un original garçon que ce Degas, un maladif, un névrosé, un ophtalmique à un point, qu'il craint de perdre la vue, mais par cela même un être éminemment sensitif, et recevant le contrecoup du caractère des choses. C'est jusqu'à présent l'homme que j'ai vu le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie<sup>27</sup>. » Là est sans doute une des clés de lecture des blanchisseuses de l'artiste : non seulement dans le choix alors novateur – et pour beaucoup, choquant, comme en témoigne la réception critique des expositions

21. Œuvrant à rassembler des participants pour la première exposition de ceux que l'on appellera les impressionnistes, en 1874, Degas presse son ami Tissot de rejoindre le « mouvement réaliste » et les exposants de ce qu'il nomme un « Salon réaliste » (Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 14 v.) ; à l'heure de choisir une bannière à l'exposition de 1879, Degas proposera « 4<sup>e</sup> Exposition / faite par / un groupe d'artistes indépendan[ts] / réalistes / et / impressionnistes » (Paris, BnF, carnet Ref 31-BNF 23, fol. 59).

22. À propos de la politique de Degas, voir notamment Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique*, Paris, Tallandier, 2009 et Bertrand Tillier, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

23. Eunice Lipton, *Looking into Degas. Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1986, p. 128.

24. *Ibid.*, p. 116-134. Voir aussi Isolde Pludermacher et Claire Dupin de Beyssat, *Abécédaire de la prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion / musée d'Orsay, 2015, entrée « panier ».

25. En 1874, les numéros 57 et 61 du livret ; en 1876, les numéros 41, 49, 50, 54 et 59 ; en 1879 et 1881, les numéros 64 et 19 respectivement. Seules trois œuvres sont assurément identifiées : B.R. 62 en 1874, L. 687 en 1876 et L. 410 en 1879.

26. Philippe Burty, « Chronique du jour », *La République française*, 16 avril 1874, p. 2.

27. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, t. V, 1872-1877, p. 111.

impressionnistes<sup>28</sup> – d'un sujet moderne, auquel Émile Zola consacre en 1876 un roman, *L'Assommoir*, en s'inspirant pour certaines de ses descriptions de celles de Degas, auquel il aurait confessé : « J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit, dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux<sup>29</sup> » ; mais encore dans le fait même que l'artiste, au moment où il exécute ses premières repasseuses, est saisi par la peur de devenir aveugle.

## Voir le travail, ou le travail de voir

Il y a peut-être un lien à établir entre les blanchisseuses de Degas et sa peur de la cécité, que font émerger les lettres de La Nouvelle-Orléans et les premiers tableaux de blanchisseuses. Tracassé depuis 1870 par une très mauvaise vue de l'œil droit, qui se révèle au moment de son incorporation à la garde nationale, le peintre ne cessera, par la suite, de se plaindre de problème d'yeux qui n'ont fait que s'accroître tout au long de sa vie, sans qu'il ne connaisse toutefois jamais le noir total<sup>30</sup>. Hanté par l'exemple de sa cousine Estelle Musson de Gas, jeune et pourtant quasiment aveugle, dont il constate en Louisiane les grandes difficultés et le courage, l'artiste dissémine, au fil des lettres, l'énoncé de ses symptômes : importante myopie le privant pratiquement d'un œil, intolérance prononcée à la lumière vive, flou particulier de certaines parties du champ visuel dû à une lésion de la macula<sup>31</sup>, et tache aveugle<sup>32</sup>. De La Nouvelle-Orléans notamment, ses plaintes sont amères. Le constat précède les regrets : « La lumière est si forte que je n'ai pu encore faire quelque chose sur le fleuve, écrit-il. Mes yeux ont si besoin de soin que je ne les risque guère<sup>33</sup>. » Puis : « Que de jolies choses j'aurais pu faire et rapidement, si le grand jour m'était moins insupportable. Aller en Louisiane pour s'ouvrir les yeux, je ne le puis. Je les ai cependant assez entr'ouvert pour m'être fait ma vue<sup>34</sup>. »

Cette vue est, en un sens, un programme esthétique plus qu'une accumulation d'images. La photophobie de Degas, criante sous les lumières intenses du Nouveau Monde, semble, en effet, avoir orienté sa pratique et participé à la définition des principes que nous évoquions en exergue de ce texte. Car, s'il ne peint pas sur place la vie de La Nouvelle-Orléans, ni les femmes « jolies et d'une grâce rare<sup>35</sup> », ni ces « enfants pâles et frais dans des bras noirs<sup>36</sup> », ni ce « monde noir<sup>37</sup> », ces « forêts d'ébène<sup>38</sup> » dans lequel il décèle « des trésors de dessin, de couleur<sup>39</sup> » tels qu'il s'attend à être « très surpris à Paris de vivre avec les seuls blancs<sup>40</sup> », le peintre en garde deux impressions : d'une part, celle des contrastes de noir et de blanc que les populations du sud des États-Unis lui offrent, et que renforce son intolérance aux grandes clartés, sur lesquelles toute forme se détache, pour lui, plus violemment que pour un observateur à la vue saine<sup>41</sup> – « Et puis j'aime tant les silhouettes et ce sont des silhouettes qui marchent<sup>42</sup> » ; d'autre part, celle selon laquelle son art, ne pouvant embrasser les mille sujets que le voyage met sous ses yeux

28. Voir Ruth Berson (dir.), *The New Painting : Impressionism. 1874-1886, Documentation*, 2 t., San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1996.

29. Jules Claretie, « Le mouvement parisien. L'exposition des impressionnistes », *L'Indépendance belge*, 15 avril 1877, p. 1.

30. À propos de la vision de Degas, voir notamment Richard Kendall, « Degas and the Contingency of Vision », *Burlington Magazine*, vol. 130, n° 1020, mars 1988, p. 180-197 ; Philippe Lanthony, *Les Yeux des peintres*, Lausanne, *L'Âge d'homme*, 1999 et Michael F. Marmor, *La Vision de Degas. Le handicap visuel de Degas et le style de ses dernières œuvres*, Paris, Somogy, 2002.

31. Michael F. Marmor, *La Vision de Degas. Le handicap visuel de Degas et le style de ses dernières œuvres*, op. cit., p. 66.

32. Richard Kendall, « Degas and the Contingency of Vision », art. cit., p. 184.

33. Degas, lettre à H. Rouart, 5 décembre 1872, dans Edgar Degas, *Lettres*, op. cit., p. 26.

34. Degas, lettre à J. Tissot, 18 février 1873, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 9 r.

35. *Ibid.*

36. Degas, lettre à J. Tissot, 19 novembre 1872, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 5 v.

37. Degas, lettre à J. Tissot, 18 février 1873, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 9 r.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. Richard Kendall, « Degas and the Contingency of Vision », art. cit., p. 188.

42. *Ibid.*





malades, est destiné à être un art d'approfondissement et de synthèse, ancré dans le familier et le local. Cela éclaire les quelques mots à Tissot déjà cités, qui, quoique assez surprenants dans le contexte dans lequel ils sont émis, font office de programme esthétique de l'artiste, au début de la décennie où s'opère sa pleine bascule vers la vie moderne : « Tout est beau en ce bas monde. Mais une blanchisseuse de fin, bras nus, vaut mieux que tout pour un Parisien décidé comme moi. On ne fait bien qu'en se résumant, et on ne peut se résumer qu'en voyant peu<sup>43</sup>. » Voir peu, donc, mais voir les blanchisseuses de Paris, voilà ce que se promet l'artiste depuis La Nouvelle-Orléans où, quelques jours seulement après son arrivée, il confie « pense[r] avant tout à [s]on retour<sup>44</sup> ».

Et de fait, les deux tableaux de repasseuses peints directement au retour d'Amérique, celui du Metropolitan Museum of Art (L. 356) [cat. 82] vendu à Durand-Ruel en juin 1873, celui du musée Angladon (L. 361) qui paraît suivre, puis deux œuvres plus tardives, celle de la National Gallery of Art de Washington (L. 685) <sup>fig. 4</sup> commandée par le baryton Jean-Baptiste Faure en 1874, entamée en 1876 mais livrée seulement en 1887, et celle de Liverpool (L. 846) <sup>fig. 5</sup> de vingt ans

postérieure (1892-1895), sont des tableaux de contre-jour <sup>fig. 3</sup>, où les femmes au travail se détachent en silhouettes sombres sur un arrière-plan clair, relativement indistinct, de textiles et de textures à la fois douces et âpres, que le pinceau et les effets de grattage modulent à l'image du fer assouplissant le rêche du linge propre. « Vive donc la blanchisserie de fin en France ! », et particulièrement pour un Degas qui s'est mis, de retour dans la capitale qu'il ne quittera quasiment plus, « en espalier », et qui, tout à l'étude des effets de lumière que lui procure le Paris contemporain, du café des Ambassadeurs aux classes de danse de l'Opéra, saisit, tel le Coriolis des Goncourt, le mystère « des rues noires où l'on aperçoit des blanchisseuses qui repassent à la chandelle<sup>45</sup> » et la grâce du « hanchement d'une blanchisseuse au panier lourd<sup>46</sup> ». Sont-elles des réminiscences

du « monde noir » dont il disait la grâce, ces femmes « dont la tête et les bras sont presque noirs<sup>47</sup> », comme le note un critique de la deuxième exposition impressionniste, heureux de piquer en feignant « de se demander si c'est la charbonnière qui est blanchisseuse, ou la blanchisseuse qui est charbonnière<sup>48</sup> » ? Et, est-ce là le « pays noir » (voir cat. 5) parisien que Degas, revenu d'une terre où le blanc coton divise les deux mondes d'une société de propriétaires et de laborieux, représente en en commentant discrètement – puisque montrer, c'est déjà dire... – les mécanismes sociaux ? Du lumineux bureau de coton de ses

43. Degas, lettre à J. Tissot, 19 novembre 1872, Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 5 v.

44. *Ibid.*

45. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, op. cit., t. 1, p. 253.

46. *Ibid.*, t. II, p. 132.

47. Porcheron 1876, dans Ruth Berson, *The New Painting : Impressionism, 1874-1886*, op. cit., vol. 1, p. 103.

48. *Ibid.*



**Fig. 3**  
Edgar Degas  
*Repasseuse à contre-jour*, 1873  
Huile sur toile, 54,3 x 39,4 cm  
New York, Metropolitan Museum of Art (L. 356)



**Fig. 4**  
Edgar Degas  
*Repasseuses à contre-jour*, 1876-1887  
Huile sur toile, 81,3 x 66 cm  
Washington, National Gallery of Art (L. 685)

**Fig. 5**  
Edgar Degas  
*Repasseuses à contre-jour*, vers 1892-1895  
Huile sur toile, 80 x 63,5 cm  
Liverpool, Walker Art Gallery (L. 846)



frères et oncle aux arrière-cours des ateliers des blanchisseuses, l'artiste s'attache à un univers de travail et de contrastes que le noir et blanc de l'estampe, puis celui de la photographie, lui permettra de développer plus encore. Le monotype (A.C. 55) et l'eau-forte rehaussée d'aquatinte (R.S. 48) à sujet de repasseuses <sup>fig. 6 et 7</sup> qu'il exécute en 1879-1880 – au moment où il projette, d'ailleurs, avec Bracquemond, Cassatt et Pissarro, l'édition d'un journal dédié à la diffusion de leurs estampes, *Le Jour et la Nuit*<sup>49</sup> – sont le théâtre d'effets de pénombre et de contre-jour où la forme des repasseuses, multipliée, dupliquée et réduite à l'essence dans l'économie du langage graphique, insiste sur le caractère répétitif de la tâche effectuée. Quant à la technique de la photographie, peut-être autorise-t-elle Degas, dès 1885<sup>50</sup>, lorsqu'il lui soumet deux de ses tableaux de *Repasseuses* (L. 361 et L. 686) pour en tirer de rarissimes tirages *en négatifs* <sup>fig. 8 et 9</sup>, à aboutir en autant de silhouettes, à ce « résumé » des gestes et des formes que son aphorisme américain – « L'art ne s'élargit pas, il se résume » – l'engageait à mettre en œuvre.

L'effet de répétition, de reprise et d'inachevé que fait émerger la suite des blanchisseuses de Degas, invite de surcroît à établir un parallèle entre le travail de ces femmes courbées sur leur *pratique*, pour employer le terme de l'époque, et celle du peintre, qui n'a cessé de reprendre le motif des repasseuses et des blanchisseuses « tout en parlant leur langue », ainsi que le consignait Goncourt, « expliquant techniquement le coup de fer appuyé, le coup de fer circulaire, etc., etc.<sup>51</sup> ». Minutieux observateur des gestes du labeur, que ses yeux malades lui rendaient plus vifs dans le contexte des clairs-obscur et des demi-jours, Degas a peut-être également, dès son séjour sur les rives du Mississippi, conçu à part lui quelque équivalence entre la souffrance des classes laborieuses et les siennes, lui qui craignait, comme elles, de voir disparaître, avec une part de son intégrité physique – la vision –, son principal outil de travail, et qui s'est souvent plaint de la douleur que lui causait son travail d'artiste<sup>52</sup>. Son insistance à représenter le travail et la peine – ceux des ballerines, explicites dans bien des œuvres, au-delà des moments de grâce absolue du spectacle, mais aussi ceux des blanchisseuses et des pur-sang, implicitement contenus dans la description de la fatigue et de l'effort de l'atelier et du turf – pourrait, en

**Fig. 6**  
Edgar Degas  
*Les Repasseuses*, 1879-1880  
Monotype sur papier  
Paris, INHA

**Fig. 7**  
Edgar Degas  
*Les Repasseuses*, 1879-1880  
Eau-forte et aquatinte  
Paris, BnF

**Fig. 8 et 9**  
Edgar Degas  
*Repasseuses*, vers 1885-1895  
Ancienne collection  
Marcel Guérin, localisation  
actuelle inconnue



ce sens, être lue comme un commentaire sur la fragilité des moyens du travailleur, fût-il ouvrière ou artiste, et comme un éloge, très impressionniste somme toute, de l'instantané et du transitoire.

### L'art se résume

Des vers de l'artiste, écrits à la fin de sa vie, attirent enfin l'attention. Dans sa correspondance, Degas s'enthousiasme en effet pour le motif des bras – des « bras nus » de la blanchisseuse de fin aux « bras de Mlle Baumaine », actrice d'une pièce de Ludovic Halévy, qu'il se propose de « couvr[ir] d'une belle mousse de blanchisseuse<sup>53</sup> » –, bras auquel la suite des *Blanchisseuses* a, durant plus de trois décennies, donné une place centrale. De manière révélatrice, ce motif apparaît également dans un sonnet dédié par l'artiste à la chanteuse lyrique Rose Caron, pour laquelle il a eu une réelle passion<sup>54</sup> et dont il a fait un beau portrait<sup>55</sup> <sup>fig. 10</sup>. Ouvrant sa pièce par l'évocation de « Ces bras nobles et longs, lentement en fureur » qu'il admirait chez elle, il la clôt en des termes tout à la fois heureux et inquiets : « Tout ce beau va me suivre encore un bout de vie / Si mes yeux se perdaient, que me durât l'ouïe, / Au son je pourrais voir le geste qu'elle fait<sup>56</sup>. » Redisant une fois encore sa légitime peur de la cécité, l'auteur de ces vers esquisse un opportun déplacement des plaisirs de la vue vers ceux de l'ouïe, par lesquels il espère pouvoir continuer à saisir le mouvement. Et pour qui rapproche, de feuille en feuille et de tableau en tableau, les bras des blanchisseuses et ceux des danseuses <sup>fig. 11-12</sup>, les bâillements des repasseuses et la bouche grande ouverte des chanteuses [cat. 83] <sup>fig. 13</sup>, apparaît l'idée de la ligne plastique et sonore qui paraît avoir, dans l'esprit du vieil artiste, mêlé le bruit des ateliers et la beauté des gestes du travail aux séductions de la scène, de la danse et du chant lyrique.

49. Michel Melot, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, p. 152 et Douglas Druick et Peter Zegers, « Degas and the Printed Image, 1856-1914 », dans Sue Welsh Reed et Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas, The Painter as Printmaker*, op. cit., p. xxxix-xl.

50. Cette date est avancée par M. Daniel eu égard au fait que Degas retouche le tableau L. 686 au milieu des années 1880, après en avoir pris un cliché révélant son premier état. À propos de ces photographies, voir *Edgar Degas, Photographer*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art (9 octobre – 3 janvier 1998), Los Angeles, J. Paul Getty Museum (2 février – 28 mars 1999), Paris, Bibliothèque nationale de France (11 mai – 31 juillet 1999), Paris, BnF, 1999, p. 38-41.

51. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, op. cit., p. 111.

52. Par exemple dans cette lettre à Tissot de mars 1874 : « Mes yeux vont très mal. L'oculiste voulait me mettre 15 jours au repos complet. Il m'a laissé travailler un tout petit peu jusqu'à l'envoi de mes tableaux. Je le fais avec bien de la peine et la plus grande tristesse. » Paris, BnF, Ms., NAF 13005, f. 15 r.

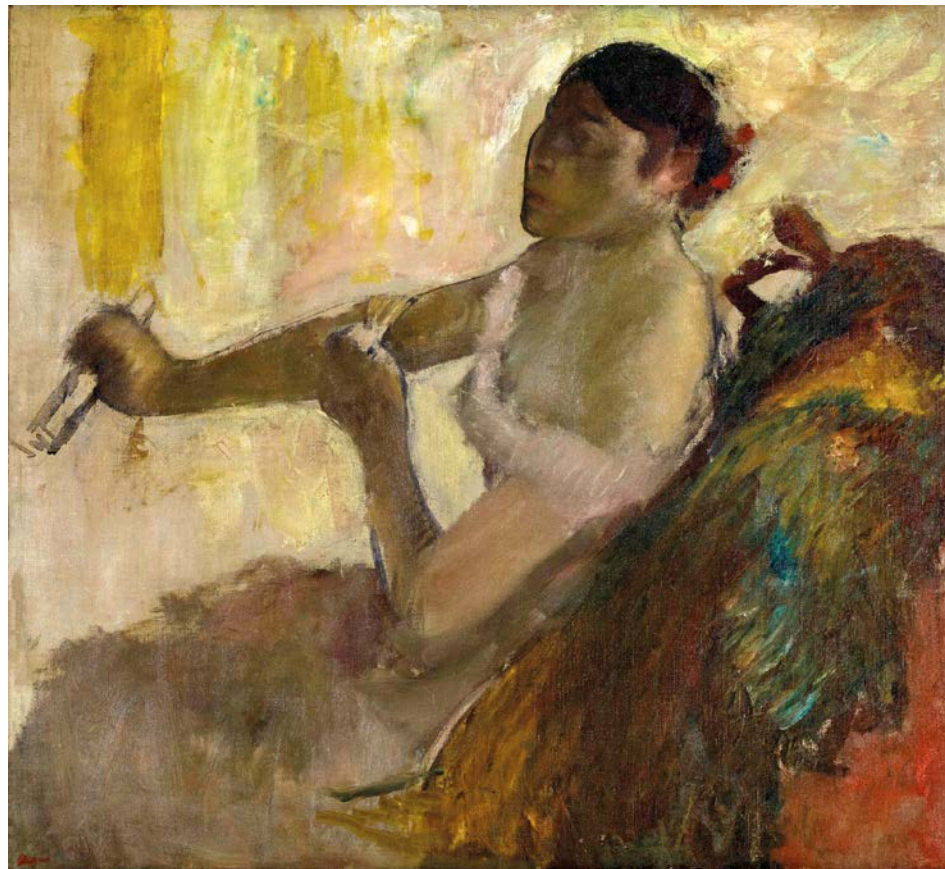
53. Degas, lettre à L. Halévy, septembre 1877, dans Edgar Degas, *Lettres*, op. cit., p. 42.

54. *Degas*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, op. cit., p. 353.

55. S'il est bien d'elle, ce qui n'est pas absolument certain.

56. Degas, *Sonnets*, Paris, BnF, Ms., NAF 25779, sonnet viii, fol. 10.





Ce vocabulaire plastique que Degas partage entre divers sujets, tout au long de sa carrière, et dans lequel il traduit une appréhension du monde qu'il décide très tôt de réduire à quelques gestes, à quelques signes, à « un alphabet simple, correct et clair, jeté dans l'atelier de calligraphes dont les arabesques ren-

daient la lecture insupportable<sup>57</sup> », comme l'écrit un critique à propos des *Blanchisseuses portant du linge* de l'exposition de 1879, répond à l'éthique<sup>58</sup> créatrice que, par choix autant que par contrainte, l'artiste énonce dès le séjour à La Nouvelle-Orléans, où les blanchisseuses occupent étonnamment son esprit. Pendant ses longues années de pratique, celui que ses biographes verront en moraliste<sup>59</sup> développe, selon ses propres termes, un art qui se résume, quand lui-même estime qu'il se résume. Il voit peu, et de moins en moins, mais il voit clair ; et son art, explique Paul Lafond, « renferme une énergie expansive, qu'il exprime par une sorte d'abrégé d'âme<sup>60</sup> ». « Degas a poursuivi la vie<sup>61</sup> », continue Lafond. « Il a, en un mot, épuisé la matière<sup>62</sup> » – à la manière, peut-être, des blanchisseuses incessamment penchées sur la toile, et cherchant, pour emprunter un joli mot à Valéry, à saisir, dans le monde, « la figure prise dans son pli le plus spécial<sup>63</sup> ».

57. Armand Silvestre, « Le Monde des arts : les Indépendants », *La Vie moderne*, 24 avril 1879, p. 38.

58. Voir Marine Kisiel, « Le trait et l'esprit », dans *Degas Danse Dessin. Un hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris, musée d'Orsay, (28 novembre 2017 - 25 février 2018), Paris, Gallimard / musée d'Orsay, 2017, p. 48-52.

59. Ainsi Lafond et Valéry, parmi d'autres. Paul Lafond, *Degas*, Paris, Floury, 1918, p. 18, et Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Éditions Volland, 1936, p. 87-89.

60. Paul Lafond, *Degas*, op. cit., p. 9.

61. *Ibid.*, p. 14.

62. *Ibid.*

63. Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, op. cit., p. 83.

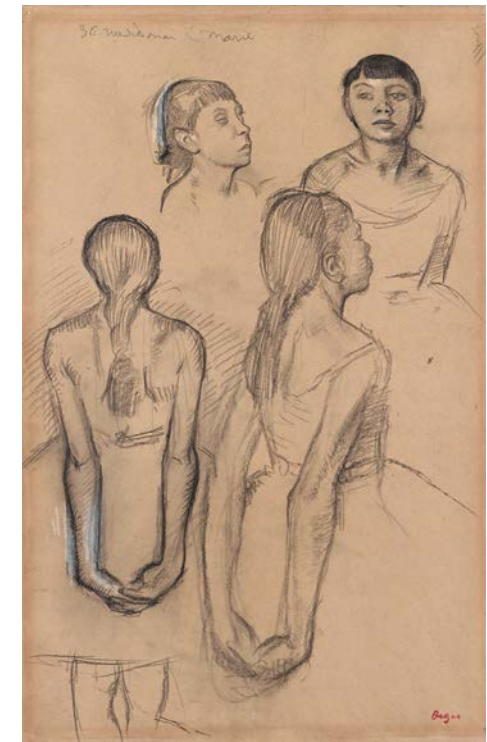
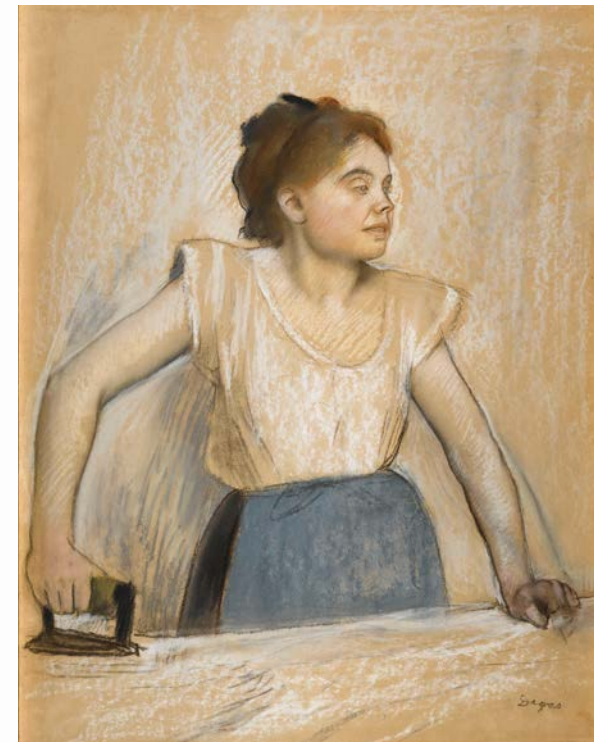


Fig. 10  
Edgar Degas  
*Rose Caron*, vers 1892  
Buffalo, Albright-Knox  
Art Gallery (L. 862)

Fig. 11  
Edgar Degas  
*La Repasseuse*, 1869  
Paris, musée d'Orsay

Fig. 12  
Edgar Degas  
*Quatre études d'une  
danseuse*, 1878-1879  
Paris, musée d'Orsay

Fig. 13  
Edgar Degas  
*Chanteuse de café-concert  
en buste*, vers 1878  
Paris, musée d'Orsay





**Cat. 82**  
 Edgar Degas  
*La Repasseuse en bonnet tuyauté*  
*ou Repasseuse à contre-jour*, vers 1874  
 Huile et essence sur toile, 46,5 × 56,5 cm  
 Avignon, musée Angladon, inv. 1996.K 108

**Cat. 83**  
 Edgar Degas  
*Les Repasseuses*, 1884-1886  
 Huile sur toile, 76 × 81,5 cm  
 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1985



