

JEAN-MICHEL ABRASSART  
*Université Catholique de Louvain, Belgium*

---

OMATA TAKAKO

---



## Un essai sur *La Danseuse* de Degas

Fukada Yasukazu 深田康算

ORIGINAL TITLE: 「ドガの『舞姫』」『深田康算全集』[Œuvres complètes de Fukada Yasukazu]. Machida, Tamagawa Daigaku Shuppanbu, 1972-1973, 3: 9-15.

KEYWORDS: Fukada Yasukazu—Edgar Degas—impressionnisme—philosophie japonaise—aesthetics

---

Fukada Yasukazu

## La Danseuse de Degas

*Traduction de Jean-Michel Abrassart et Omata Takako*

---

Paris est une capitale pleine de souvenirs. C'est une cité comparable à nulle autre de par ses traditions anciennes, l'omniprésence de l'art dans la vie quotidienne et les diverses tendances des œuvres littéraires modernes qui y sont nées. Je ne peux pas m'empêcher de repenser, encore et encore, aux souvenirs de mon séjour parisien. Je dois réfréner l'envie qui me saisit d'écrire chaque fois que je regarde la photo de la Danseuse de Degas.

Je suis arrivé un matin de novembre à la Gare du Nord. Six heures s'étaient écoulées depuis que le contrôleur du train m'ait dit «oui, monsieur», ce qui m'avait plongé dans un état entre le rêve et l'éveil. J'avais en effet ressenti fortement le son de cette phrase, comme si elle contenait déjà, à ce moment et dans ce lieu, une sorte de message symbolique. L'ensemble du voyage fut un *sentimental journey*<sup>1</sup>. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à m'habituer aux mots et à la sonorité de la langue française. J'ai finalement décidé un jour d'aller au musée du Luxembourg. J'avais résolument pris cette décision. Je me sentais cependant intimidé parce que j'allais enfin pouvoir voir des choses et des gens que je souhaitais voir depuis très longtemps, et qui font battre fortement mon cœur dans ma poitrine. Pourquoi avais-je ce sentiment? Je n'avais pas le temps d'y penser. Il fallait que je sorte de l'hôtel avant que je ne revienne sur ma décision, étant donné que j'avais déjà reporté plusieurs fois cette visite.

1. L'auteur utilise ici l'anglais dans le texte original.

La première impression que j'eus du musée du Luxembourg fut l'émerveillement. Commençant par la statue de Robin connue sous la phrase « Est-il un Dieu ? », les œuvres de Monet, Manet, Pissaro, Sisley, Carrière, Whistler, Sargent, etc., les grandes vues de l'histoire de la peinture, étaient présentées les unes après les autres, entassées dans un petit espace. Je n'ai pas d'autre choix que d'avouer que ce sentiment d'émerveillement fut très vite remplacé par du mécontentement. Je dois en effet affirmer que ce musée n'est pas à la hauteur de sa réputation. Il y a beaucoup de choses qui ne sont pas satisfaisantes pour les yeux qui ont vu les chemins du développement, ceux que la Galerie Nationale de Berlin et ce que la Galerie Tate à Londres ont pris en Allemagne et en Angleterre. En tant que lieu pour collecter des matériaux sur l'histoire de la peinture en France au 19<sup>ème</sup> siècle (en mettant l'histoire des écritures sur le côté), en tant qu'établissement pour exposer les traces de son développement (et il ne devrait y avoir aucune autre raison pour l'existence d'un musée mis à part ces rôles), il était probablement pire que les grossiers musées italiens, qui sont connus jusqu'à présent pour la pauvreté de leur contenu et le désordre de leur organisation. On dit que ceux qui parlent de peinture doivent nécessairement aller à Paris. Et lorsqu'on pense à Paris, on songe tout d'abord au musée du Luxembourg. Il est évident que le musée devrait couvrir de manière approfondie le mouvement impressionniste, qui est la nouvelle voie dans le monde de la peinture, et ceux qui gravitent autour de celui-ci. Par conséquent, je ne peux m'empêcher de douter de la compétence de gestion des musées des Français lorsque l'on constate le peu de peintures de ce mouvement présentées dans une unique pièce nommée la Collection Caillebotte. Même ceux qui ne sont pas allemands doivent être d'accord avec les louanges que l'on fait à Hugo von Tschudi, dont on a dit qu'il était la compétence incarnée. Contrairement à ce que je pensais au départ, cette situation déplorable ne se limitait malheureusement pas au musée du Luxembourg: tous les musées de Paris manquaient de l'ambiance nécessaire à l'étude de l'histoire de l'art. Bien entendu, il doit être beaucoup plus difficile, de convertir un palais royal en un musée et de devoir harmoniser la forme du musée et le contenu du trésor tout en faisant face à la nécessité d'arranger les œuvres d'art – les œuvres que les générations de rois ont collectées en accord avec leurs différents goûts – que de construire un musée à partir de rien en tant qu'institution pour l'étude de l'histoire de l'art. Il n'y a rien que nous puissions faire à propos du fait que le nom

Louvre est plus fondé sur la valeur du trésor que sur celui d'un musée. Mais il y a vingt ou trente ans, ils avaient certainement les fonds et l'influence pour collectionner les chefs-d'œuvre du nouveau mouvement du 19<sup>e</sup> siècle. Si à ce moment-là Tschudi avait été au Musée du Luxembourg, il n'y aurait certainement rien à reprocher à ce musée aujourd'hui! Encore à l'heure actuelle on ne peut pas du tout y voir le travail de ceux qu'on appelle les néo-impresionnistes (par exemple Van Gogh, Gauguin, Maurice Denis, Lautrec, etc.).

Je dois réformer mon comportement après avoir fait ces observations sur l'état du musée à Paris. Il me faut moi-même fabriquer l'ordre dans le désordre des musées. Je dois tracer les lignes invisibles qui relient les créations entre elles en me basant sur les diverses périodes historiques et les commentaires. Je dois fournir la connaissance du matériel lorsque je visite les collections privées, par exemple la collection Durand Ruel, connue comme le lieu qui contient les chefs-d'œuvre des impressionnistes. J'ai découvert quelque chose d'étrange pendant que je faisais ce travail, alors que je courais à droite et à gauche dans Paris: j'ai remarqué que beaucoup de femmes avaient le visage diabolique de la Mona Lisa. J'ai émis une théorie pour expliquer cela et je pense toujours que celle-ci est correcte. La découverte de cette correspondance m'a amené à la conclusion qu'il n'y a pas de différence entre les musées et la vie parisienne. Si vous adoptez des lunettes colorées par cette idée, vous pouvez voir les musées comme des fragments isolés de la vie quotidienne à Paris. Si l'on est capable d'abandonner l'espoir de voir l'histoire de la peinture française au musée du Luxembourg, et si l'on adopte au contraire l'attitude qui consiste à se mettre en contact avec la vie telle qu'elle est, alors on peut se rendre compte que le musée du Luxembourg est chaotique comme la vie parisienne elle-même l'est. En ce sens, on peut voir dans les peintures qui sont exposées une prolongation de la vie à Paris. La Danseuse de Degas est un bon exemple contemporain de ce type de peintures.

On pense généralement que Degas est un membre du mouvement impressionniste. En réalité, il n'est pas vraiment ce qu'on peut appeler un impressionniste. Le mot impressionniste est extrêmement ambigu et il est parfois utilisé abusivement pour désigner les nouvelles méthodes contemporaines. On trouve l'origine de ce nom dans l'exposition au hall de M. Nadar Boulevard des Capucines, en 1874, lorsque 30 artistes (y compris Monet) y ont exposé leurs travaux aux regards du monde. Le nom de cette exposition était trop long et banal (c'était *La société anonyme des artistes, peintres, sculp-*

teurs et graveurs). Par conséquent quelqu'un de goût eut l'idée de la surnommer l'exposition des impressionnistes, à cause de la pièce extraordinaire de Monet *Impression, Soleil Levant*. Le nom s'est ensuite répandu et l'illustré satirique *Le Charivari* a finalement utilisé l'expression *exposition des impressionnistes* dans le titre d'un commentaire cynique. À partir de l'exposition de 1887, les peintres eux-mêmes ont commencé à utiliser cette expression. Selon Duret, Degas était totalement contre l'usage de cette expression à la réunion. En vérité, même s'il a fait partie des succès puis de la chute des impressionnistes (et il fréquentait aussi le café Guerbois), même s'il était d'accord avec eux, sa technique était complètement différente. En effet, il ne peignait pas beaucoup dans la nature, contrairement aux autres impressionnistes. Sa manière de colorer était son seul point de similarité avec eux. Étant donné qu'il avait hérité sa technique de Poussin et Ingres, il y était arrivé par une direction tout à fait opposée aux autres impressionnistes, inspirés eux par Corot et Courbet. Si l'on me posait la question, je dirais que parmi les impressionnistes il est le plus classique de tous. Même si Degas est contre la tradition et qu'il se situe dans la nouvelle génération en ce sens qu'il utilise la vie quotidienne et la nature, on ne peut pas considérer qu'il est véritablement un impressionniste. Pour être parfaitement honnête, on ne peut pas considérer les impressionnistes comme une école véritablement unifiée, à l'inverse des préraphaélites. Seules les caractéristiques individuelles seront laissées à la discussion dans le monde des peintures modernes et contemporaines.

La partie la plus intéressante de l'histoire de la peinture moderne est la compréhension des relations historiques entre les générations qui sont incluses dans le nom impressionniste. Il y a différente manière d'approcher ceci. La première consiste à regarder les changements dans les objets peints en relation avec les transitions dans les changements dans les conditions sociales et leurs centres d'intérêt. La seconde consiste à retracer la manière selon laquelle l'explosion de nouvelles voix fut cultivée dans la tradition de la peinture française. La troisième est aussi une tâche intéressante: il s'agit de regarder les relations entre les peintures japonaises et occidentales, en examinant particulièrement quelles ont été les peintures japonaises influentes au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, lorsque le domaine de la peinture s'est structuré dans le monde et a pris la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Mettre l'accent sur l'impression générée au lieu de peindre le modèle au centre de la peinture ou

se concentrer sur l'influence de l'air et de la lumière n'est pas nouveau même en occident: on le trouvait déjà chez des grands maîtres comme Rembrandt ou encore Velasquez. L'impact de la nouveauté qui provient de l'exotisme est extrêmement puissant chez ceux qui se rebellent contre l'ancienne tendance. Est-il vraiment nécessaire de rappeler l'influence des Ukiyo-e japonaises sur Monet, Manet ou encore Whistler? On doit reconnaître l'influence du japonisme lorsqu'on regarde comment Degas capture rapidement la posture des mouvements changeants, comme s'il avait adopté la citation d'Alfred de Vigny « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois » comme son motto, puis la place dans une composition qui n'est pas simplement héritée du passé. En termes de perspective, rapprochement et lumière, les tentatives de Degas doivent beaucoup aux peintures japonaises.

La nouvelle génération a continué avec conviction de peindre avec ses nouvelles méthodes et ses nouveaux objets, et ce malgré les fortes critiques et les moqueries du public. Burne-Jones considère que la façon de faire des impressionnistes fait des infidélités à l'art du dessin. Ce n'est en effet pas seulement Holman Hunt qui s'indignait de la production de malade des artistes parisiens. Concernant Degas, il limitait sa recherche de thèmes aux petits théâtres de variétés, aux cafés et à la vie des meilleures danseuses du Nana. Mais est-ce qu'il choisissait ses thèmes par vantardise de mener ce genre de vie ou pour la critiquer à la William Hogarth? Ce n'est pas quelque chose que nous demandons, ou que même nous devrions demander, si nous ne sommes pas philistins. Il ressemble aux parnassiens de par son attitude religieuse et pieuse en ce qui concerne l'art. On dit que, jusqu'à présent, on ne l'a pratiquement jamais entendu parler de sa propre expérience. Il nous est dès lors suffisant de contempler le morceau de vie qu'il nous offre avec la peinture de la Danseuse, d'y voir la beauté du mouvement, la splendeur de la lumière et des couleurs; particulièrement la couleur de la peau ainsi que sa posture qui ont été marquées par la vie et les misères qu'elle a vécues. Comment serait-il possible de ne pas ressentir alors la tristesse au fondement de la vie moderne?

Je suis allé un soir voir la Traviata au théâtre Sarah-Bernhardt. J'y ai remarqué une femme qui s'était assise au bord de la scène après que le rideau se soit ouvert. Le siège était derrière le rideau et situé à un coin de la scène. La lumière qui venait de la rampe éclairait étrangement la poitrine, le visage et le pourtour des joues de la femme. Il y avait à ce moment-là de la pièce

une histoire d'amour entre Marguerite et Arman, et ils se donnaient des baisers passionnés les uns après les autres. Mais la raison pour laquelle j'ai mis 50 centimes et pris les lunettes d'opéra se trouvant devant mon siège n'était pas pour regarder Madame Sarah-Bernhardt. La petite poitrine de la femme, ses épaules osseuses, l'absence de lumière dans son regard, sa physionomie terne sur le siège m'attirait comme les yeux d'un serpent dont on dit qu'ils hypnotisent les gens. C'est à ce moment que la femme changea sa posture par hasard, et j'ai alors songé que je voyais la Danseuse de Degas dans cette femme.

