

<b>Titre :</b>	<b>Pourquoi Degas est Degas</b>
<b>Auteur :</b>	Françoise Barbe-Gall
<b>Éditeur :</b>	Le Deuxième Horizon
<b>Prix :</b>	17,90 € TTC
<b>Format :</b>	17 x 21 cm à la française
<b>Nombre de pages :</b>	112 pages
<b>Nbre Illustrations :</b>	20 +
<b>Façonnage :</b>	Dos carré cousu collé
<b>Couverture :</b>	Pelliculage mat anti-rayure recto (Surface : 100%) + Couverture amovible
<b>Parution :</b>	Fin septembre 2019
<b>Diffuseur :</b>	CED-CEDIF / Distributeur : Pollen
<b>ISBN :</b>	978-2-490043-05-7
<b>Rayon librairie :</b>	Beaux-Arts



## Pourquoi Degas est Degas

Pourrions-nous dire en quelques mots pourquoi ce peintre est unique ? Pourquoi après lui, rien n'a plus jamais été pareil ? Ce qui fait que Degas est Degas ? Le savons-nous vraiment ?

Pourtant, son nom nous est familier. Nous avons déjà vu ses tableaux qui ne ressemblent à aucun autre. Ils nous plaisent, nous déconcertent ou nous attirent, nous repoussent. Parfois même, tout cela en même temps...

Sans emphase ni détours, évitant les discours académiques et les clichés, ce petit livre vous mène droit au but pour dégager l'essentiel des idées qui animent l'œuvre de l'artiste.

Après *Entrer dans un tableau*, qui explore la dynamique des images en faisant suite au classique *Comment regarder un tableau*, Françoise Barbe-Gall nous propose un autre éclairage sur la peinture, avec ce nouveau « livre-outil » accessible à tous, initiés ou non.

Une synthèse claire qui s'adresse aussi bien aux étudiants et aux amateurs de peinture qu'au spectateur qui aborde l'histoire de l'art pour la première fois.

## La conception du livre

Une approche originale et directe de la peinture.

Un livre-outil qui s'adresse dans un langage accessible à tous les publics, amateurs d'art, enseignants ou étudiants.

De nombreuses illustrations : une vingtaine d'œuvres reproduites.

## L'AUTEUR

Françoise Barbe-Gall est historienne d'art, conférencière et auteur de livres sur la peinture.

Née à Paris, où elle vit aujourd'hui, Elle a fait ses études à la Sorbonne ainsi qu'à l'École du Louvre, où elle a enseigné entre 1982 et 2012, ainsi qu'à la Sorbonne Nouvelle et à l'Université de New York à Paris. Elle est conférencière des Musées Nationaux.

Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Entrer dans un tableau*, qui explore la dynamique des images et *Entrer dans l'impressionnisme*, parus en 2018 et qui font suite à *Comment regarder un tableau*, *Comprendre les symboles en peinture*, *Comprendre l'art moderne*.

Son livre *Comment parler d'art avec les enfants*, est aujourd'hui un classique, traduit en 9 langues. Elle a publié également *Comment parler de l'art du XXe siècle aux enfants* et *Comment parler de l'art et du sacré aux enfants*. Elle donne de nombreuses conférences au sein de **CO.RE.TA (COmment REgarder un TABLEAU, www.coreta.org)**, association culturelle qu'elle a fondé en 1992. Son expérience de l'analyse des images lui vaut d'être régulièrement appelée à intervenir dans des séminaires de management ou de formation d'enseignants, en France et à l'étranger.

En 2017, Françoise Barbe-Gall ouvre sa propre maison d'édition, LE DEUXIÈME HORIZON.

**Pourrions-nous dire pourquoi ce peintre est unique ?**

Pourquoi après lui, rien n'a plus jamais été pareil ? Ce qui fait que Degas est Degas ? Le savons-nous vraiment ?

Pourtant, son nom nous est familier. Nous avons déjà vu ses tableaux qui ne ressemblent à aucun autre. Ils nous plaisent, nous déconcertent ou nous attirent, nous repoussent. Parfois même, tout cela en même temps...

Sans emphase ni détours, évitant les discours académiques et les clichés, ce petit livre vous mène droit au but pour dégager l'essentiel des idées qui animent l'œuvre de l'artiste.

Après *Entrer dans un tableau*, qui explore la dynamique des images en faisant suite au classique *Comment regarder un tableau*, Françoise Barbe-Gall nous propose un autre éclairage sur la peinture, avec ce nouveau « livre-outil » accessible à tous, initiés ou non.

Une synthèse claire qui s'adresse aussi bien aux étudiants et aux amateurs de peinture qu'au spectateur qui aborde l'histoire de l'art pour la première fois.

Françoise Barbe-Gall est historienne d'art, conférencière et auteur de livres sur la peinture.

Elle a enseigné entre 1982 et 2012, ainsi qu'à la Sorbonne Nouvelle et à l'Université de New York à Paris. Elle est conférencière des Musées Nationaux.

Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Entrer dans un tableau*, qui explore la dynamique des images et *Entrer dans l'impressionnisme*, parus en 2018 et qui font suite à *Comment regarder un tableau*, *Comprendre les symboles en peinture*, *Comprendre l'art moderne*.

Son livre *Comment parler d'art avec les enfants*, est aujourd'hui un classique, traduit en 7 langues. Elle a publié également *Comment parler de l'art du XXe siècle aux enfants* et *Comment parler de l'art et du sacré aux enfants*.

Elle donne de nombreuses conférences au sein de **CO.RE.TA (C**omment **RE**garder un **T**ableau, [www.coreta.org](http://www.coreta.org)), association culturelle qu'elle a fondé en 1992. Son expérience de l'analyse des images lui vaut d'être régulièrement appelée à intervenir dans des séminaires de management ou de formation d'enseignants, en France et à l'étranger.

En 2017, Françoise Barbe-Gall ouvre sa propre maison d'édition, **LE DEUXIEME HORIZON**.



Prix : 17,90 €  
ISBN : 978-2-490643-02-6  
[www.ledeuxiemehorizon.com](http://www.ledeuxiemehorizon.com)

LE  
DEUXIEME  
HORIZON

Françoise Barbe-Gall

Pourquoi Degas  
est  
Degas

Pourquoi Degas est Degas

FRANÇOISE BARBE-GALL

LE DEUXIEME HORIZON



# Un regard indiscret

Sans doute peut-on dire de chaque artiste d'envergure qu'il est ancien et moderne à la fois : ce serait une façon générique et commode d'en qualifier le parcours créateur. Formé à telle ou telle école, à tel style, il interroge la tradition dont il est porteur, et en remet toujours en cause les principes pour fonder son propre langage. Passant de l'apprentissage à une maîtrise personnelle, de plus en plus indépendante, parfois surprenant ou choquant par sa nouveauté. Greco, à l'évidence, est l'un d'eux.

Le nom du peintre, et le phénomène s'applique à tous les grands artistes, éveille en général dans l'esprit des images qui correspondent à la période de sa maturité : ce sont les œuvres les plus souvent reproduites, à tel point qu'elles ont fini par définir le peintre dans notre imaginaire. Peu importe qu'on en ait un souvenir confus ou qu'on les mélange entre elles : austères, mouvementées, traversées par une lumière surnaturelle, elles relèvent du même monde formel, issu de la Renaissance. Or Greco n'est pas seulement ce peintre-là.

C'est pourquoi, employés à son propos, les mots « Ancien et moderne » désignent une réalité particulière. Il ne s'agit pas d'un peintre qui, pendant sa formation ou même plus tard dans sa carrière, aurait simplement observé, étudié l'art ancien, en l'occurrence celui des icônes byzantines, auquel il aurait ensuite emprunté quelques caractéristiques formelles. Ce n'est pas le cas : pendant ses années de jeunesse, en Crète, Greco est lui-même, à part entière, un peintre d'icônes. Cela signifie que, même si l'art post-byzantin du XVIe siècle admet alors plus de souplesse dans ses images, la formation et les premières années de la carrière de Greco se déroulent dans le monde visuel défini par l'Église chrétienne d'Orient : sur un fond d'or symbolique de lumière éternelle, l'icône ne vise pas à rendre compte de la réalité visible mais à transmettre un message spirituel. Elle se fonde sur le respect d'une image archétype, image révélée d'essence divine. En découle pour le peintre l'obligation de demeurer au plus près de ce modèle absolu, afin de transmettre sa vérité sacrée.

De la Crète à l'Espagne en passant par l'Italie, Greco effectue ensuite bien davantage qu'un parcours géographique. C'est un parcours esthétique qui résume aussi une grande partie de l'histoire de la peinture. Car mettre fin à sa carrière de peintre d'icônes pour embrasser celle d'un peintre de la Renaissance, c'est faire le grand écart entre des langages plastiques différents et plus encore entre des conceptions de l'image radicalement antinomiques. A Venise, à Rome, puis à Madrid et Tolède, il entre en effet dans un autre monde où la peinture, entendue comme moyen d'enseignement, devra certes soutenir la piété mais convaincre et attirer, susciter l'émotion, se faire aussi convaincante que possible. L'Église d'Occident, comme les grands de ce monde, engagent ainsi les peintres à rechercher la nouveauté dans les compositions, dans la technique, afin de produire des œuvres toujours plus efficaces dans leur approche du réel.

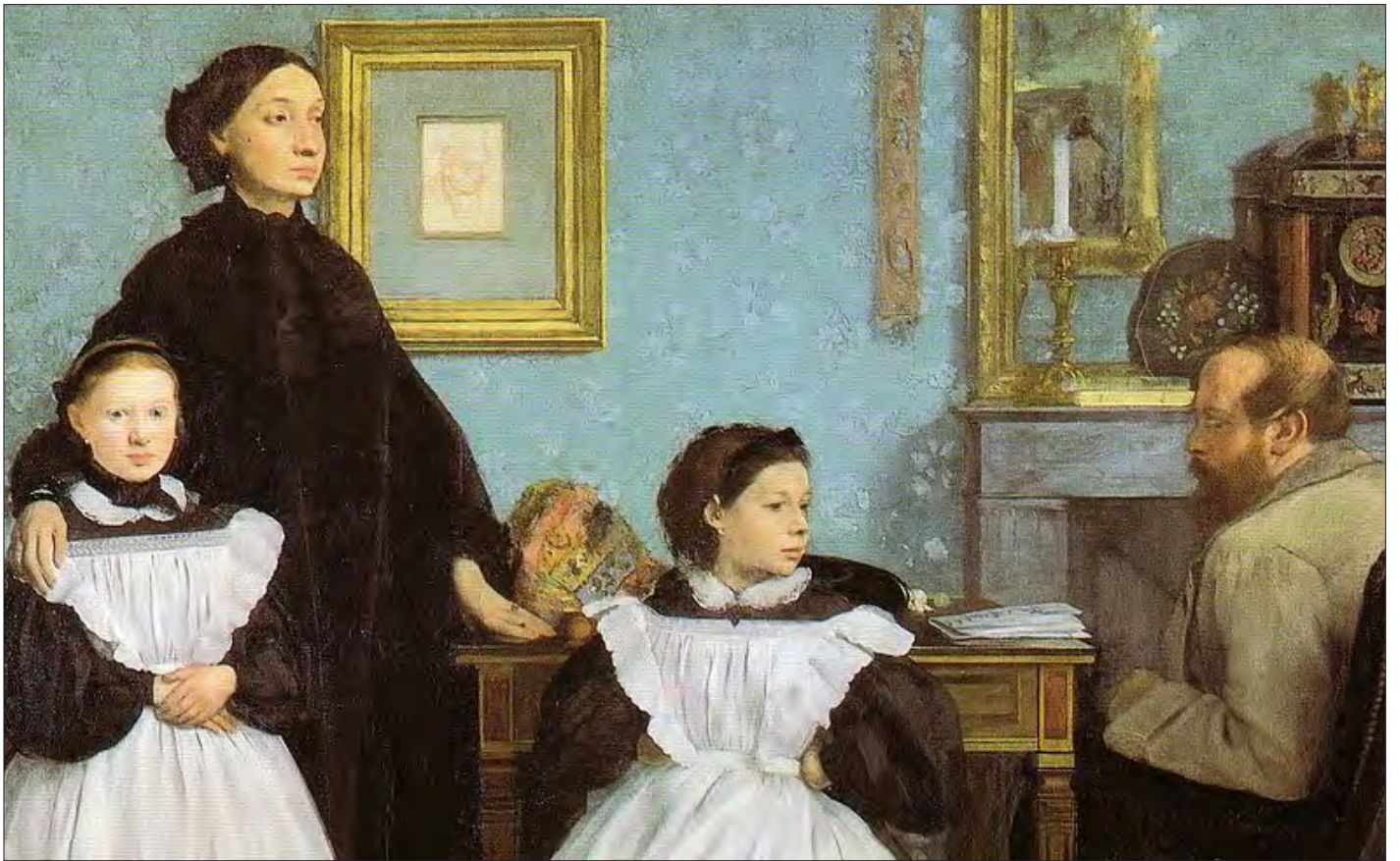
Pour comprendre l'œuvre de Greco, on serait tenté de s'en tenir à une division étanche entre ces deux approches, alignée sur les lieux de résidence du peintre. Pour autant, elles ne constituent pas chez lui les termes d'une contradiction aussi radicale qu'on pourrait le supposer. Tout en correspondant à la réalité à partir de la fin des années 1560, elles se combinent plus qu'elles ne s'excluent dans l'œuvre en devenir, d'une façon parfois latente, quasi souterraine : Greco absorbe, intègre, transpose. Il n'oublie rien.

La conception byzantine des images informe ainsi toute la suite de son œuvre, sans le renfermer dans les limites de ses principes. Elle en nourrit la dualité, fondamentale chez Greco, dont les images fonctionnent constamment entre deux pôles : la tradition et l'art contemporain, la couleur et la forme, l'ombre et la lumière, le ciel et la terre le plan et le volume... Autant de forces, d'énergies contraires ou complémentaires qui se disputent les éléments du tableau. De plus en plus intériorisées, ces tensions acheveront d'en transformer, en quelque sorte d'en épuiser l'apparence. Les êtres et les choses se trouvent alors comme repensés par la peinture : l'irréalité de la représentation finit par l'emporter.

Une telle indépendance, toute moderne, est d'autant plus éclatante qu'elle peut s'appuyer sur la vaste culture de Greco, attestée par la richesse de sa bibliothèque tolédane. C'est un homme dont l'éducation accomplie lui permet de porter sur l'art un regard critique : il anote, rédige, contredit. Sa position, originale et précoce dans l'Espagne de son temps, est celle d'un intellectuel, d'un théoricien tout autant que celle d'un peintre. Il vit d'ailleurs entouré d'humanistes, de poètes, d'hommes de plume. Ce que l'on a pris autrefois pour les visions exaltées d'un homme possédé par la foi relève de tout autre chose : quel qu'en soit le sujet, chaque tableau de Greco constitue un chapitre de sa réflexion sur l'humain. Une hypothèse.

S'il ne peint plus d'icônes lorsqu'il vit en Italie et en Espagne, Greco s'éloigne ainsi de l'imédiateté du visible. Au long des années, dans des images où tout, au fond, est encore reconnaissable, les formes de plus en plus allusives et instables échappent à leur définition habituelle. Il est vrai que tout le XVIe siècle est traversé par un même mépris angoissé de la nature, qui justifie les déformations, les étirements des figures du Maniérisme. Mais chez Greco, une logique imparable est à l'œuvre. Celle qui le porte depuis ses débuts et qui l'amène à une esthétique sans commune mesure avec celle de ses contemporains. Le détachement des apparences ordinaires relève chez lui d'une disjonction voulue entre l'espace de la vie et celui de la peinture. Le tableau invente son propre monde. C'est là, pour Greco, le véritable enjeu de l'art.







## Comme si de rien n'était

**Degas, La Famille Bellelli,**  
1860-1862, ht, 200 x 253 cm,  
musée d'Orsay, Paris

**C'est l'enfant qui parle.** Il pose une main légère sur la poitrine du vieil homme qui le regarde et le serre dans ses bras sans rien dire. Le petit interroge. Et attend. Quelque chose semble l'inquiéter. Ou peut-être est-il seulement attentif. Plein de confiance en tous cas. L'homme ne répond pas, pas encore.

De quoi peut-il être question entre ces deux personnages ? Peut-être est-ce anodin. Un simple prétexte à une scène de genre intimiste. Mais on a du mal à s'en convaincre. L'intensité du dialogue surprend. Le peintre, grand décorateur florentin, délaïse ici les effets et les vastes orchestrations, dépasse même l'art du portrait et de ses poses. Il s'approche de ses modèles. Tend l'oreille. Il a du entendre quelque chose de cet échange privé, si rare dans la peinture du  $xv^e$  siècle : un grand-père et son petit-fils ? Peut-être. Qu'importe. En opposant si vigoureusement les deux visages, l'un si jeune, l'autre si vieux, le peintre confronte aussi deux modèles esthétiques : l'enfant possède les traits parfaits d'un ange florentin, l'homme, la chair fatiguée et les disgrâces d'un modèle de tableau flamand. A eux deux, ils forment un portrait complet de l'humanité, balançant entre l'idéal et la mélancolie.

**Derrière eux, Ghirlandaio place une fenêtre,** une ouverture tout au plus, dans le mur gris tout proche. S'il ne s'est pas soucié de décrire l'intérieur dans lequel ils se trouvent, il a tenu à ménager un espace vers lequel le spectateur peut porter son attention, au-delà des deux figures. Ainsi, nous sommes là, assez près d'elles pour les toucher, mais l'extérieur nous attire. Comment y résister.

C'est l'époque des grands voyages et le monde n'a jamais semblé aussi vaste. Les longues routes, les sentiers, et le moindre ruisseau y trouvent leur place : la peinture découvre l'horizon. Le chemin tracé par Ghirlandaio prend son temps, va d'un côté puis de l'autre, tenté de faire un détour. Puis s'arrondit et se distend. Et semble retrouver son but premier.

**La nature se construit ainsi au fur et à mesure d'une marche imaginaire dans le tableau.** Au long de cette route qui serpente, l'impatience finit par céder. L'espace qui s'étend au loin dit aussi le temps qu'il faudra pour parcourir cette vallée, parvenir à ces montagnes, contourner les obstacles. Tout ce que l'enfant ignore encore. Ce que le vieil homme ne lui dit pas aujourd'hui... La découverte merveilleuse des collines verdoyantes là-bas, mais aussi la désolation des terres desséchées. Le silence serein de l'église. Et la solitude de la fin du voyage. La vie qui s'invente et se défait ; la montagne nue et glacée qui s'élève vers le ciel.

**Ni l'homme ni l'enfant ne s'intéressent au paysage.** Pourquoi en auraient-ils besoin puisqu'ils en incarnent les principes. C'est pour notre compte que Ghirlandaio a inventé cette échappée lumineuse qui donne une douceur familière à cette rencontre. Afin que, dépassant l'immédiateté de leur portrait, nous puissions peu à peu construire notre propre expérience de la durée, dans une inexorable progression vers l'inconnu.

C'est l'époque des grands voyages et le monde n'a jamais semblé aussi vaste. Les longues routes, les sentiers, et le moindre ruisseau y trouvent leur place : la peinture découvre l'horizon. Le chemin tracé par Ghirlandaio prend son temps, va d'un côté puis de l'autre, tenté de faire un détour. Puis s'arrondit et se distend. Et semble retrouver son but premier.

**La nature se construit ainsi au fur et à mesure d'une marche imaginaire dans le tableau.** Au long de cette route qui serpente, l'impatience finit par céder. L'espace qui s'étend au loin dit aussi le temps qu'il faudra pour parcourir cette vallée, parvenir à ces montagnes, contourner les obstacles. Tout ce que l'enfant ignore encore. Ce que le vieil homme ne lui dit pas aujourd'hui... La découverte merveilleuse des collines verdoyantes là-bas, mais aussi la désolation des terres desséchées. Le silence serein de l'église. Et la solitude de la fin du voyage. La vie qui s'invente et se défait ; la montagne nue et glacée qui s'élève vers le ciel.



Degas,  
Grand père de l'artiste  
1857, Huile sur toile,  
25,7 x 20,8  
Paris, musée d'Orsay

### Portraits de famille

**La nature se construit ainsi au fur et à mesure d'une marche imaginaire dans le tableau.** Au long de cette route qui serpente, l'impatience finit par céder. L'espace qui s'étend au loin dit aussi le temps qu'il faudra pour parcourir cette vallée, parvenir à ces montagnes, contourner les obstacles. Tout ce que l'enfant ignore encore. Ce que le vieil homme ne lui dit pas aujourd'hui.



## Tendre l'oreille

**Chez la modiste**  
1881 H/T 69.2 x 69.2 cm  
The Metropolitan Museum, New York

**C'est l'enfant qui parle.** Il pose une main légère sur la poitrine du vieil homme qui le regarde et le serre dans ses bras sans rien dire. Le petit interroge. Et attend. Quelque chose semble l'inquiéter. Ou peut-être est-il seulement attentif. Plein de confiance en tous cas. L'homme ne répond pas, pas encore.

De quoi peut-il être question entre ces deux personnages ? Peut-être est-ce anodin. Un simple prétexte à une scène de genre intimiste. Mais on a du mal à s'en convaincre. L'intensité du dialogue surprend. Le peintre, grand décorateur florentin, délaisse ici les effets et les vastes orchestrations, dépasse même l'art du portrait et de ses poses. Il s'approche de ses modèles. Tend l'oreille. Il a du entendre quelque chose de cet échange privé, si rare dans la peinture du xv<sup>e</sup> siècle : un grand-père et son petit-fils ? Peut-être. Qu'importe. En opposant si vigoureusement les deux visages, l'un si jeune, l'autre si vieux, le peintre confronte aussi deux modèles esthétiques : l'enfant possède les traits parfaits d'un ange florentin, l'homme, la chair fatiguée et les disgrâces d'un modèle de tableau flamand. A eux deux, ils forment un portrait complet de l'humanité, balançant entre l'idéal et la mélancolie.

**Derrière eux, Ghirlandaio place une fenêtre,** une ouverture tout au plus, dans le mur gris tout proche. S'il ne s'est pas soucié de décrire l'intérieur dans lequel ils se trouvent, il a tenu à ménager un espace vers lequel le spectateur peut porter son attention, au-delà des deux figures. Ainsi, nous sommes là, assez près d'elles pour les toucher, mais l'extérieur nous attire. Comment y résister.



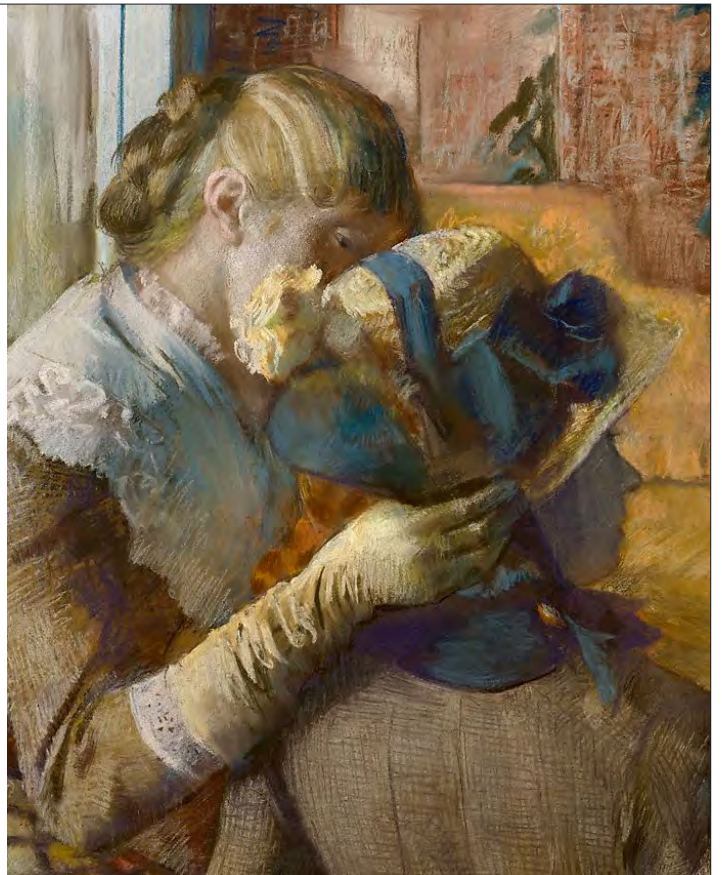
C'est l'époque des grands voyages et le monde n'a jamais semblé aussi vaste. Les longues routes, les sentiers, et le moindre ruisseau y trouvent leur place : la peinture découvre l'horizon. Le chemin tracé par Ghirlandaio prend son temps, va d'un côté puis de l'autre, tenté de faire un détour. Puis s'arrondit et se distend. Et semble retrouver son but premier.

**La nature se construit ainsi au fur et à mesure d'une marche imaginaire dans le tableau.** Au long de cette route qui serpente, l'impatience finit par céder. L'espace qui s'étend au loin dit aussi le temps qu'il faudra pour parcourir cette vallée, parvenir à ces montagnes, contourner les obstacles. Tout ce que l'enfant ignore encore. Ce que le vieil homme ne lui dit pas aujourd'hui... La découverte merveilleuse des collines verdoyantes là-bas, mais aussi la désolation des terres desséchées. Le silence serein de l'église. Et la solitude de la fin du voyage. La vie qui s'invente et se défait ; la montagne nue et glacée qui s'élève vers le ciel.

**Ni l'homme ni l'enfant ne s'intéressent au paysage.** Pourquoi en auraient-ils besoin puisqu'ils en incarnent les principes. C'est pour notre compte que Ghirlandaio a inventé cette échappée lumineuse qui donne une douceur familière à cette rencontre. Afin que, dépassant l'immédiateté de leur portrait, nous puissions peu à peu construire notre propre expérience de la durée, dans une inexorable progression vers l'inconnu.

C'est l'époque des grands voyages et le monde n'a jamais semblé aussi vaste. Les longues routes, les sentiers, et le moindre ruisseau y trouvent leur place : la peinture découvre l'horizon. Le chemin tracé par Ghirlandaio prend son temps, va d'un côté puis de l'autre, tenté de faire un détour. Puis s'arrondit et se distend. Et semble retrouver son but premier.

**La nature se construit ainsi au fur et à mesure d'une marche imaginaire dans le tableau.** Au long de cette route qui serpente, l'impatience finit par céder. L'espace qui s'étend au loin dit aussi le temps qu'il faudra pour parcourir cette vallée, parvenir à ces montagnes, contourner les obstacles. Tout ce que l'enfant ignore encore. Ce que le vieil homme ne lui dit pas aujourd'hui... La découverte merveilleuse des collines verdoyantes là-bas, mais aussi la désolation des terres desséchées. Le silence serein de l'église. Et la solitude de la fin du voyage. La vie qui s'invente et se défait ; la montagne nue et glacée qui s'élève vers le ciel.







## Aimer surprendre

**Après le bain**, 1883,  
Pastel sur papier, 52 x 32 cm,  
Collection privée

**C'est l'enfant qui parle.** Il pose une main légère sur la poitrine du vieil homme qui le regarde et le serre dans ses bras sans rien dire. Le petit interroge. Et attend. Quelque chose semble l'inquiéter. Ou peut-être est-il seulement attentif. Plein de confiance en tous cas. L'homme ne répond pas, pas encore.

De quoi peut-il être question entre ces deux personnages ? Peut-être est-ce anodin. Un simple prétexte à une scène de genre intimiste. Mais on a du mal à s'en convaincre. L'intensité du dialogue surprend. Le peintre, grand décorateur florentin, délaisse ici les effets et les vastes orchestrations, dépasse même l'art du portrait et de ses poses. Il s'approche de ses modèles. Tend l'oreille. Il a du entendre quelque chose de cet échange privé, si rare dans la peinture du xv<sup>e</sup> siècle : un grand-père et son petit-fils ? Peut-être. Qu'importe. En opposant si vigoureusement les deux visages, l'un si jeune, l'autre si vieux, le peintre confronte aussi deux modèles esthétiques : l'enfant possède les traits parfaits d'un ange florentin, l'homme, la chair fatiguée et les disgrâces d'un modèle de tableau flamand. A eux deux, ils forment un portrait complet de l'humanité, balançant entre l'idéal et la mélancolie.

**Derrière eux, Ghirlandaio place une fenêtre,** une ouverture tout au plus, dans le mur gris tout proche. S'il ne s'est pas soucié de décrire l'intérieur dans lequel ils se trouvent, il a tenu à ménager un espace vers lequel le spectateur peut porter son attention, au-delà des deux figures. Ainsi, nous sommes là, assez près d'elles pour les toucher, mais l'extérieur nous attire. Comment y résister.