

I. Les peintres français du XIX^{ème} siècle : Manet et Fantin-Latour

Edouard Manet

Citations, Mallarmé et le Japon

Cela faisait longtemps qu'il n'y avait pas eu d'Exposition Manet au Japon. La grande rétrospective organisée en 1983 à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste au Grand Palais à Paris et au Metropolitan Museum of Art de New York remonte déjà à dix-huit années. Certes, il y eut par la suite plusieurs expositions de moindre envergure en Europe et aux Etats-Unis. Mais au Japon, les amateurs d'art n'eurent qu'une seule fois l'opportunité, en 1986, d'apprécier ses œuvres¹. Aucune autre exposition consacrée entièrement à ce peintre, d'une importance pourtant primordiale dans l'histoire de l'art occidental, n'a été montée depuis. En ce sens, celle qui s'ouvre aujourd'hui nous offre une formidable occasion de redécouvrir Manet.

Le souvenir de la grande Exposition Manet de 1983, que je suis retourné voir deux ou trois fois, est resté très vivant dans ma mémoire, par la fraîcheur qu'elle dégageait. Le modelé des œuvres de Manet diffuse en effet un éclat intense qui donne l'impression qu'elles auraient pu être réalisées aujourd'hui même—et cela n'est pas seulement imputable aux efforts de conservation et de restauration réalisés depuis. Cette sensation est incontestablement le fruit de l'attention toute particulière que Manet apportait lui-même au choix des matériaux, soigneusement sélectionnés pour résister au temps, ainsi qu'à la préparation d'une matière puissante garantissant à ses toiles de rester

1. Charles F. Stuckey, Juliet Wilson-Bareau, *Edouard Manet (1832–1883)*, cat. exp., Tokyo, Isetan Museum of Art, Fukuoka, Art Museum, Osaka, Municipal Museum of Art, Tokyo, 1986. Cette exposition ne fut certes pas de grande envergure, mais il convient de la mentionner pour avoir justement été présentée au Japon.

en bon état le plus longtemps possible. Sans se laisser influencer par les analyses dominantes jusqu'ici, c'est sous ce jour nouveau que mérite d'être revisitée l'œuvre de Manet, qui fit don de tableaux superbes aux générations qui l'ont suivi. C'est ce que nous ferons ici, mais avant d'approfondir cet aspect, il convient d'apprécier le chemin parcouru depuis 1983.

Manet, un peintre mystérieux

Le catalogue de la rétrospective de 1983 commence par un essai de Françoise Cachin, qui devint plus tard directrice du Musée d'Orsay, dans lequel on trouve ces mots : « Le charmant, l'éclatant Manet demeure encore un des artistes les plus mystérieux, les plus inclassables de l'histoire de la peinture »². En tant qu'historienne de l'art, elle traduit en ces termes ce qu'elle saisit intuitivement au plus profond d'elle-même. Mais la suite de son article laisse quelque peu le lecteur sur sa faim, car elle ne parvient pas à faire surgir une image claire du peintre. Alors que, par ailleurs, ce catalogue est d'une grande richesse rassemblant une étonnante compilation des études positivistes sur Manet ayant cours à l'époque, il est intéressant de constater qu'à l'occasion de cette grande exposition commémorative, on n'a pas réussi à faire émerger un portrait de Manet aux contours bien déterminés. Cela prouve sans doute combien il est difficile de saisir pleinement cet artiste et de lui donner une place clairement définie dans l'histoire de l'art. Certes, Manet n'est pas le seul artiste à présenter de multiples facettes de lui et de son œuvre, mais il semble qu'il détrône tout le monde dans l'art de désarmer les chercheurs, impuissants à le cerner.

Pourtant, on connaît pratiquement tout de la vie de Manet qui vécut en France au milieu du XIX^{ème} siècle; il existe également de

2. Françoise Cachin, Charles S. Moffett, Juliet Wilson-Bareau, *Manet, 1832-1883*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris-New York, 1983, p. 13. Sur les principales études sur Manet avant 1983, voir Miura Atsushi & Yoshikawa Setsuko, « Edouard Manet : Bunken Kaidai [Edouard Manet : Notices sur les ouvrages de référence] », *Mizue*, No. 928, automne 1983, pp. 71-75.

nombreux témoignages de contemporains sur son caractère et sa personnalité. Un Parisien de souche, né dans une famille de la haute bourgeoisie. Un homme du monde enjoué et plein d'esprit, désinvolte et raffiné. Un républicain convaincu qui n'hésita pas à s'engager aux côtés de l'armée française pendant la guerre contre la Prusse en 1870. Il étudia la peinture sous la direction de Thomas Couture, mais très vite il s'affranchit de son maître pour trouver sa propre voie et envoya régulièrement ses œuvres au Salon. Sa peinture novatrice qui faisait fi des règles de l'académisme scandalisa et lui valut d'essayer les refus du jury. Mais il n'exposa pas pour autant, ne serait-ce même qu'une seule fois, chez les impressionnistes qu'il fréquentait pourtant. En 1881, il fut décoré de la Légion d'honneur par l'entremise de son ami Antonin Proust, ministre des Beau-Arts, avant de mourir de maladie à l'âge de 50 ans. Tout au long de sa courte vie, il ne cessa de superposer ses valeurs de citoyen bourgeois et sa vision moderne d'artiste.

Mais quand on se place devant un tableau de Manet, on ressent à la fois une irrésistible fascination et une impression de mystère insondable. Les sujets de ses œuvres ne sont pourtant pas difficiles à comprendre au premier abord. Manet est le premier peintre à faire entrer l'univers urbain dans le champ visuel de l'artiste : ses toiles dépeignent la vie contemporaine à Paris, ville qui sous le Second Empire, connaît une profonde métamorphose, se transformant progressivement en cité moderne. On découvre ainsi nombre de scènes flamboyantes du « temps présent » (dans des parcs publics, dans la rue, aux courses, au théâtre, au café, au restaurant, etc.) où souffle la « modernité » au sens où l'entend son ami le poète et critique d'art Charles Baudelaire. Cette interprétation de Manet, qui occupe une position-charnière dans l'histoire de la peinture, est loin d'être fautive. On ne peut rester insensible aux superbes portraits de femmes de son époque, un des sujets de prédilection de l'artiste. Si Manet est généralement considéré comme le fondateur de la peinture moderne, ce n'est pas seulement parce qu'il choisit des sujets jusque-là inédits, mais aussi parce que sa façon de les représenter brise les règles classiques de l'art pictural. En modulant les couleurs lumineuses, en privilégiant un traitement général des volumes par de larges aplats, en réalisant des compositions qui mettent en valeur la matière et les touches, Manet

ouvre la voie à l'avant-garde du XX^{ème} siècle et devient la référence fondatrice du modernisme en peinture. Cette explication a incontestablement une bonne part de vérité et est toujours largement répandue aujourd'hui.

Mais la peinture de Manet n'est pas aussi simple que pourrait le laisser croire cette explication schématique si claire et nette. En effet, le mystère, l'énigme de son œuvre se trouvent dans des présentations parfois étranges de son sujet, dans des agencements curieux de la scène, dans un emprunt excessif de motifs et de structures à des toiles classiques, dans une répartition peu naturelle de l'espace et des personnages, dans des échanges de regards perdus entre les personnages, dans l'insertion inattendue de détails inexplicables, etc. L'intention de Manet derrière ces gestes, si tant est qu'il y en ait une, reste obscure, voire inintelligible, pour le spectateur. Peut-on vraiment justifier toutes ces incongruités, toutes ces bizarreries simplement par la volonté d'un artiste moderniste avant la lettre, désireux d'exprimer librement sa sensibilité de créateur? Or, ce sont justement ces singularités qui fascinent et qui séduisent, qui font de Manet « un des artistes les plus mystérieux, les plus inclassables ». A partir de là, les interprétations les plus diverses sont envisageables. Nombre d'études sur Manet ont tenté d'élucider ce caractère si particulier et si difficile à comprendre, en partant des faits indiscutables sur l'homme et sur l'œuvre. Pourtant aujourd'hui encore le « mystère » reste entier.

Etat actuel des études sur Manet

Faisons un rapide tour d'horizon des principales études sur Manet publiées depuis la grande rétrospective de 1983. Il convient tout d'abord de citer la nouvelle édition du catalogue raisonné de Jean Harris ³, qui énumère l'intégralité des œuvres gravées de Manet, complétant ainsi le catalogue raisonné de l'œuvre picturale de Manet

3. Jean C. Harris, *Edouard Manet, The Graphic Work, A Catalogue raisonné*, Revised Edition, ed. by Joel M. Smith, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1990 (First Edition, New York, 1970).

(1975) qui servait de référence aux chercheurs ⁴. Le recueil de correspondances compilé par Juliet Wilson-Bareau et les biographies critiques très complètes d'Eric Darragon méritent également d'être mentionnés ⁵. Parallèlement, une série d'expositions sur des thèmes qui n'avaient pu être développés lors de la rétrospective de 1983 virent le jour. On pense notamment à « La face cachée de Manet » (1986) qui présentait le processus de production des principales œuvres du peintre tel qu'on le découvre à travers une analyse aux rayons X ⁶. On pense également à l'Exposition qui revisita le tableau très controversé de *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1992), ou encore à cette autre manifestation qui se concentrait sur le thème du chemin de fer sous l'angle de l'histoire des sociétés, intitulée *Manet, Monet : La gare Saint-Lazare* (1998) ⁷. Tous ces projets illustrent l'analyse positiviste de l'œuvre de Manet, dont le chef de file était Juliet Wilson-Bareau. Dans un autre registre, l'exposition proposée en 1996 par Ronald Pickvance fut une tentative audacieuse de présenter un aperçu général de l'œuvre de Manet, bien qu'elle ne présentât que des pièces relativement mineures. En 2000 se proposa une autre exposition de grand intérêt qui se limitait aux natures mortes du peintre ⁸.

En fait, les analyses faites pour tenter d'expliquer l'originalité et la signification de l'œuvre de Manet en la replaçant dans son contexte historique, tant iconographique, culturel que social, remontent au milieu des années 1970. A partir de la deuxième moitié des années 1980, des approches plus radicales commencent à appliquer aux tableaux de Manet diverses théories empruntées aux sciences humaines

4. Denis Rouart & Daniel Wildenstein, *Edouard Manet: Catalogue raisonné*, 2 vol., Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1975 (I-Peintures; II-Pastels, Aquarelles et Dessins).

5. Juliet Wilson-Bareau, *Manet par lui-même*, Paris, 1991 (*Manet by himself*, London, 1991) ; Eric Darragon, *Manet*, Paris, Fayard, 1989 ; idem, *Manet*, Paris, Citadelles, 1991.

6. Juliet Wilson-Bareau, *The Hidden Face of Manet*, cat. exp., London, Courtauld Institute Galleries, 1986.

7. Juliet Wilson-Bareau, *Manet: The Execution of Maximilian, Painting, Politics and Censorship*, cat. exp., London, National Gallery, 1992 ; Juliet Wilson-Bareau, *Manet, Monet : La gare Saint-Lazare*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 1998.

8. Ronald Pickvance, *Manet*, cat. exp., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1996 ; *Manet, les natures mortes*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay ; Baltimore, The Walters Art Gallery, 2000–2001.

(sociologie, psychanalyse, sémiotique, féminisme, etc.). Le premier à se lancer dans cette voie fut T.J. Clark avec son ouvrage *La peinture de la vie moderne*, publié en 1984⁹. Il s'appuie sur une étude approfondie de documents historiques sur la société de l'époque et de critiques contemporaines (notamment les commentaires du Salon) pour réexaminer la peinture impressionniste dans le contexte parisien de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle avec ses différentes couches sociales. Cette analyse devait par la suite fortement influencer les études anglo-saxonnes sur Manet. Pour illustrer ses propos, Clark traite, à la suite de l'*Olympia* (1863, Musée d'Orsay) qui personnifie la courtisane du Second Empire, un autre chef-d'œuvre, datant quant à lui de la fin de la vie de Manet, *Un Bar aux Folies-Bergère* (fig. 1). Cette deuxième toile est singulièrement composée, donnant cette impression d'étrangeté dont nous avons parlé plus haut: par le jeu du miroir, le dos de la serveuse, personnage central, se reflète face à un client, mais curieusement décalé à droite. D'après Clark, ce tableau qui met au premier plan une serveuse évoquant la prostitution rend parfaitement l'atmosphère mitigée d'un lieu comme les Folies-Bergère, véritable creuset entre les classes sociales, par un traitement approximatif de l'espace social et une composition générale ambiguë.

Que l'explication de Clark soit exacte ou non, peu importe. Notons cependant qu'aucun tableau de Manet n'a autant attisé la curiosité des historiens de l'art moderne français des années 1990 qu'*Un Bar aux Folies-Bergère*. Rien que sur cette toile, 12 chercheurs anglophones ont livré leur interprétation, chacun s'appuyant sur des méthodes et des points de vues différents : le tout fut compilé dans un ouvrage intitulé *Douze analyses du « Bar » de Manet* publié en 1996¹⁰.

9. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London, Thames & Hudson, 1984.

10. Bradford R. Collins (ed.), *12 Views of Manet's Bar*, Princeton, Princeton University Press, 1996. Un autre ouvrage, publié juste avant (Mary Mathews Gedo, *Looking at Art from the Inside out, The psychoiconographic Approach to Modern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994) propose une analyse « psycho-iconographique » de ce même tableau. Sur la possibilité d'une analyse sémiotique des œuvres de Manet et la validité d'une telle approche, voir Miura Atsushi, « Image de la modernité et modernité de l'image : Réflexion sur *Le chemin de fer* de Manet », dans *Hyōshō no Discours [Discours de la représentation]*, Vol. 4 « Images », Presses universitaires de Tokyo, 2000,

[image non reproduite]

fig.1: Edouard Manet, *Un Bar aux Folies-Bergère*, 1882, Courtauld Institute Galleries.

La seule existence de ce livre prouve bien à quel point cette œuvre d'intérêt. On y trouve en effet un très large éventail de lectures de l'œuvre : une analyse qui trace un parallèle avec le roman naturaliste, une interprétation psychologique de Manet rongé par la maladie à la fin de sa vie, une application psychanalytique des théories de Lacan sur l'image reflétée et la structure optique de l'œuvre, une approche « urbaniste » se référant à Baudelaire et à Walter Benjamin, une étude iconographique ambivalente entre composition antagoniste binaire et déstructuration, ou encore une explication féministe s'inspirant de la correspondance de l'artiste. Une telle variété d'approches qui ne parvient pas à donner une interprétation définitive de l'œuvre, prouve que celle-ci recèle une profondeur qu'aucune méthodologie ou aucune conception poussée des sciences humaines ne peut expliquer facilement, à travers un thème représenté comme un condensé de la société parisienne de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Quoi qu'il en soit, les études sur Manet, affranchies d'un courant critique qui voulait « rechercher la vérité ultime » ou « interpréter l'œuvre de façon

pp. 127–152. Il ne faut pas oublier un autre ouvrage important, publié la même année, sur la réinterprétation du « modernisme » de Manet : Michael Fried, *Manet's Modernism; or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

uniforme », peuvent désormais s'intéresser à d'autres approches, et espérer trouver de nouvelles explications.

Citations et Composition

Mais revenons aux années 1860. On a souvent souligné comme particularité de cette première période de création de Manet, ses nombreux « emprunts » de motifs ou de compositions à des tableaux réalisés par les maîtres d'autrefois. De fait, peu d'artistes se sont autant ouvertement inspirés d'œuvres de peintres d'horizons très divers pour mettre en valeur leur propre art. Manet commença par étudier les grands maîtres conservés au Louvre, puis se rendit en Italie et en Hollande, s'intéressa aux Anciens, imita de nombreuses toiles. Ces copies, de même que les œuvres qui gardent la trace certaine de l'influence des classiques, montrent une prédilection pour l'école vénitienne (notamment Le Titien) et espagnole (surtout Vélasquez), bien que l'on ne puisse réduire l'activité de Manet de cette époque à ces deux tendances. En s'inspirant de sources très variées qui n'ont aucun lien entre elles, naît entre ses mains une technique des plus intéressantes qui fait un assemblage, sinon un « collage », de différents motifs empruntés (personnages, animaux, natures mortes, paysage...).

Prenons *Le Déjeuner sur l'herbe* (fig. 2), qui fit tant parler de lui en 1863 alors qu'il était exposé au Salon des Refusés. Nous avons là un exemple typique d'emprunt. Manet y a peint des personnages vêtus avec les costumes de son époque, rattachant l'œuvre à une peinture des mœurs contemporaines, mais la scène présente de curieux détails pour un pique-nique en forêt. Le contraste est saisissant entre les personnages féminins, seuls apparemment à s'être baignés, et les hommes en costume de ville. Mais l'étrangeté ne s'arrête pas là : les relations entre les différents personnages semblent froides et distantes, les regards se perdent dans des horizons dispersés, on trouve même des poses indéchiffrables (la main droite de l'homme au chapeau) ou des motifs sans rapport avec l'ensemble (l'oiseau volant dans le ciel au centre de la toile, la grenouille en bas à gauche). Un témoignage rapporte que le point de départ du *Déjeuner sur l'herbe* fut le *Concert champêtre*,

[image non reproduite]

fig. 2: Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Musée d'Orsay.

une toile de Giorgione faisant alors partie des collections du Louvre, et qui présente dans un paysage naturel des femmes nues et des hommes en habit ¹¹. Pourtant, la pose et l'emplacement des trois personnages au premier plan rappellent une autre source. On a également souligné très tôt la copie presque conforme des trois personnages (deux dieux du fleuve et une nymphe) apparaissant dans la version gravée par Marc-Antoine du carton pour la tapisserie du *Jugement de Pâris* de Raphaël (fig. 3). En demandant à ses modèles de prendre la pose pour imiter la scène de Raphaël, Manet met en scène comme un tableau vivant. Or, ce procédé souvent utilisé pour les gravures populaires et frivoles de l'époque donne une impression curieuse dans une toile composée selon les règles iconographiques classiques.

Le Déjeuner sur l'herbe aurait eu une autre source d'inspiration encore: *Le Taureau* (fig. 4) de Paulus Potter, un peintre hollandais du

11. Antonin Proust, *Edouard Manet, Souvenirs*, éd. par A. Barthélemy, Paris, H. Laurens, 1913, p. 43.

[image non reproduite]

fig.3:

Marc-Antoine, *Le jugement de Paris*, d'après Raphaël, v. 1515–16, B.N.F.

XVII^{ème} siècle¹². Dans cette célèbre toile représentative de l'art de Potter, on découvre un petit oiseau virevoltant dans le ciel et une grenouille sur le sol au premier plan. Dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, l'emplacement de ces motifs est légèrement différent de celui du tableau de Potter, mais leur orientation est la même, de sorte qu'il semble peu probable que l'on soit en présence d'une simple coïncidence. De plus, on retrouve dans les deux œuvres sur la gauche, les troncs d'arbres qui se croisent en X, laissant suggérer une fois de plus un rapport troublant. Or Manet voyagea aux Pays-Bas dans les années 1850. Il ne se contenta pas de visiter le musée national d'Amsterdam. Il est fort probable qu'il eut l'occasion de se rendre au Musée Maurits-huis de La Haye et d'y apprécier *Le Taureau* de Potter. De toute façon, on trouve une reproduction gravée de cette œuvre dans le volume « Ecole hollandaise » de la collection *Histoire des peintres de toutes les écoles* dirigée par Charles Blanc, qui servit souvent de référence à Manet en quête d'inspiration, si bien qu'il paraît incontestable que Manet ait eu connaissance du *Taureau*¹³.

Il serait peut-être plus approprié de qualifier ces emprunts de

12. C'est Kenneth Bendiner qui avance ce rapprochement dans un court article sans illustration—une découverte qui, malgré son importance, passa longtemps inaperçue dans le monde de la recherche sur Manet. Kenneth Bendiner, « The finch and the frog in Manet's *Déjeuner sur l'herbe* », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1979, p. 174.

13. Charles Blanc (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles: Ecole hollandaise*, tome II, Paris, 1861, Paul Potter (p. 2). La gravure est cependant imprimée à l'envers.

[image non reproduite]

fig.4:

Paulus Potter, *Le Taureau*,
1647, Musée Mauritshuis.

motifs—personnages, animaux, arbres—de « citations », puisque Manet les reprend ouvertement et sans complexes. Ainsi qu'on peut le constater de façon assez typique dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, le sentiment de tension, né du conflit entre les éléments « classiques » et les éléments « contemporains » (cette sensation d'étrangeté, d'irréel), peut s'expliquer par un emprunt de Manet au vocabulaire des formes traditionnelles de la peinture, pour en faire un montage avec sa propre sensibilité créatrice d'artiste. Les raisons de choisir telle ou telle « citation » sont diverses, et dans le cas du *Déjeuner sur l'herbe*, on ne sait pas vraiment pourquoi Manet voulut introduire Raphaël ou Potter dans son œuvre. On peut interpréter ce mélange de classicisme italien et de réalisme nordique, comme une simple volonté de fusionner l'idéalisme et le réalisme, mais on peut également trouver une explication purement iconographique en développant une recherche approfondie des sous-entendus que pourrait impliquer l'inclusion de tel ou tel motif. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'il est difficile de classer simplement Manet dans la catégorie des peintres réalistes.

Pour Manet, la définition de la peinture ne passerait-elle pas par une manipulation de l'image et une composition libre? Cette façon de voir ferait de lui un précurseur. Peindre simplement en prenant pour modèle les œuvres du passé—comme la peinture académique—sans y poser un regard critique, ou bien reproduire telle quelle la réalité dans toute sa vulgarité, aucun de ces deux extrêmes ne lui convenait : en

faisant une synthèse de toutes les images existantes, citées franchement, il crée une représentation modèle du réel, un simulacre de réalité. Autrement dit, Manet recrée des images avec des images, tout en s'inscrivant dans la lignée de la peinture réaliste de l'époque. De ce fait, le côté « fable populaire » ou anecdotique de ses tableaux reste comme figé, en suspens. Il n'y a rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que le public et la critique de l'époque, qui considéraient l'image comme une reproduction de la réalité, aient ressenti de l'agacement et aient vu de la discordance dans ses tableaux qui, par une sorte d'effet de distanciation, devenaient impossibles à interpréter selon leurs critères. Rien d'étonnant non plus à ce qu'on ait cru que Manet tournait ainsi en dérision la peinture classique.

Le Second Empire offrait par ailleurs un environnement propice à la créativité artistique de Manet. Charles Blanc édita la toute première anthologie de peintures au monde, avec des reproductions des principaux chefs-d'œuvre de la peinture européenne, permettant ainsi d'y avoir un accès facile. Nous avons déjà souligné plus haut que ce recueil constitua une précieuse source d'inspiration pour Manet¹⁴. C'est également à cette époque que furent organisées ces grandes manifestations sociales que furent les Expositions universelles, et celle de 1867 à Paris marqua l'arrivée en Europe de nombreuses œuvres japonaises, entraînant une vague d'enthousiasme pour le Japon avec ce que l'on a appelé le « japonisme ». Or Manet fut particulièrement sensible à l'art extrême-oriental, comme nous le verrons un peu plus loin. Enfin, c'est également l'époque où la technique de la photographie, découverte au début du XIX^{ème} siècle, commença à se diffuser à grande échelle. Ces images qui visaient le grand public, au même titre que les lithographies, constituèrent également une source d'inspiration que l'on ne peut écarter. Ainsi, Paris sous le Second Empire débordait d'images en tout genre. Manet osa avec brio aplatir en quelque sorte toutes ces images pour les intégrer avec force dans les différents éléments qui forment sa peinture¹⁵.

14. Charles Blanc (dir.), *Histoire des peintres de toutes écoles*, 14 vol., Paris, 1861–1876. Sur les relations entre Manet et l'anthologie de Blanc, voir Theodore Reff, « Manet and Blanc's 'Histoire des Peintres' », *Burlington Magazine*, juillet 1970, pp. 456–457.

15. Sur le problème des sources d'inspiration de Manet, voir Michael Fried, *op. cit.*, .

Manet et Mallarmé

Manet entretenait des relations très étroites avec le monde littéraire. Ses amitiés avec des écrivains et des poètes de renom comme Charles Baudelaire, Emile Zola ou Stéphane Mallarmé, méritent d'être mentionnées parce que toutes ces figures littéraires lui apportèrent un soutien actif. Le poète et critique d'art Charles Baudelaire comprit très tôt les aspirations de Manet et l'encouragea à poursuivre dans cette voie. S'il ne nous a laissé aucun écrit entièrement consacré à l'art de Manet, un essai datant de 1860, *Le peintre de la vie moderne*, portant sur le dessinateur Constantin Guys, offre rétrospectivement les fondements théoriques de l'art de Manet¹⁶. De son côté, Emile Zola défendit résolument Manet alors que son *Olympia* avait scandalisé le Salon en 1865, et que son *Fifre* y avait été refusé l'année suivante. Zola fut le premier critique d'art à consacrer un article complet à Manet¹⁷. En remerciement, Manet peindra son portrait, *Emile Zola* (fig. 5), exposé au Salon de 1868. Mais Baudelaire mourut en 1867 et les relations avec Zola atteignirent leur sommet à la fin des années 1860. Ce sont donc plutôt les liens d'amitié qu'il entretenait avec le poète Mallarmé dans les années 1870 que nous nous proposons de développer ici.

Après Baudelaire et Zola, Mallarmé fut une des figures littéraires de l'époque à afficher son soutien à Manet : il nous a laissé d'ailleurs deux écrits essentiels expliquant son analyse du peintre. Le premier, intitulé « Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet » fut publié dans la revue *Renaissance littéraire et artistique*¹⁸. Il y prend la défense

16. Sur les relations entre Manet et Baudelaire, voir Abe Yoshio, *Les artistes dans la foule : Baudelaire et la peinture française du XIX^{ème} siècle*, Tokyo, Chuo Koron-sha, 1975.

17. Sur les relations entre Manet et Zola, voir Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991. Par ailleurs, le problème de la défense de Manet dans les années 1866–67 est abordé à travers les relations entre le peintre, Zola et Fantin-Latour, dans Miura Atsushi, « Portrait de peintres en 1867 : Manet, Zola, Fantin-Latour, Réflexions sur les relations entre l'image et le texte », *Hikaku Bungaku Kenkyū [Etudes de littérature comparée]*, No. 77, 2001, pp. 4–26.

18. Stéphane Mallarmé, « Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet », *La Renaissance littéraire et artistique*, 3^e année, n° 13, 12 avril 1874, pp. 155–157, dans *Mallarmé, Œuvres complètes*, Paris, 1945, pp. 695–700.

[image non reproduite]

fig.5:

Edouard Manet, *Portrait d'Emile Zola*,
1868, Musée d'Orsay.

du *Bal masqué à l'Opéra* (1873, Washington, National Gallery of Art) et des *Hirondelles* (1873, Zürich, Collection Bührlé), deux toiles refusées au Salon de 1874—alors que *Le chemin de fer* et l'aquarelle *Le Polichinelle* y avaient été acceptées. Outre une critique élogieuse du *Bal masqué à l'Opéra*, notamment pour le rendu nuancé d'un groupe d'hommes en uniformes contemporains noirs, et des *Hirondelles* pour la qualité exceptionnelle de la touche, Mallarmé critique ouvertement l'indécision du jury, incapable de prendre clairement position en faveur de nouveaux talents. Le deuxième article intitulé « Les Impressionnistes et Edouard Manet »¹⁹, qui représente un essai primordial tant par sa qualité que par sa longueur, date de 1876. Il fut publié dans une traduction anglaise dans une revue artistique britannique. Comme le laisse présumer le titre, Mallarmé y présente Manet comme le chef de file de la révolution artistique des impressionnistes,

19. Stéphane Mallarmé, « The Impressionists and Edouard Manet », *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 September 1876, dans *Documents Stéphane Mallarmé I*, Paris, 1968, pp. 57–91.

[image non reproduite]

fig.6:
Edouard Manet, *Le linge*, 1875, The Barnes Foundation.

mouvement qui s'efforça de trouver une expression aboutie de la théorie du plein air. Il est incontestable que l'évolution de Manet vers l'impressionnisme s'affirme au milieu des années 1870, tant au niveau de ses fréquentations, notamment avec Monet et Morisot, qu'au niveau de son style pictural. Au fil de son essai, Mallarmé met en avant une autre œuvre de Manet, *Le Linge* (fig. 6), de nouveau refusée au Salon en 1876, et finalement exposée dans son atelier avec *L'Artiste* (1875, Musée de Sao Paulo), qui avait également été rejeté.

Parmi toutes les œuvres de Manet, *Le Linge* est probablement l'exemple qui incarne le mieux le style impressionniste, par le traitement des couleurs et des touches pour le rendu de la lumière et de l'air. La scène en plein air qui présente une mère étendant son linge dans le jardin avec son enfant à ses côtés, rappelle certains tableaux de Berthe Morisot et traite un sujet que ne renierait en rien Monet. Mallarmé saisit avec perspicacité que, dans cette œuvre, Manet ne reproduit pas la nature, mais traduit « la joie d'avoir recréé la nature touche après touche », donnant ainsi dès 1876 une excellente défini-

tion de l'essence même de l'impressionnisme²⁰. Tout en reconnaissant la portée historique de ces propos, il convient cependant de noter les limites de cette analyse de Mallarmé.

En effet, en s'efforçant de rattacher à tout prix Manet au courant impressionniste, on repousse à l'arrière-plan ce qui fait justement la spécificité de Manet, dans une approche de l'artiste qui perd en contenu. Même *Le Linge* n'est pas une composition « à la Monet » qui divise l'espace en touches juxtaposées de couleurs lumineuses, mais bien un tableau peint dans une teinte dominante avec par endroits des contrastes soulignés, le tout rehaussé de touches bien maîtrisées— bref, une œuvre que seul Manet avait pu peindre. Car Manet peut également être analysé à travers ce qui le sépare de l'impressionnisme. Par les rapports complexes qu'il entretint avec la peinture académique, et qu'on ne retrouve pas chez les impressionnistes, par ses procédés de montages et de citations, par des compositions étranges et mystérieuses qui ne correspondent pas à la perception ordinaire de l'espace, l'art de Manet présente des aspects difficiles à expliquer avec les seules théories de l'impressionnisme, le plaçant donc en décalage avec le mouvement de Monet. Il paraît donc plus approprié de souligner cette originalité. Mais Mallarmé fait l'impasse sur cet aspect pourtant flagrant dans les œuvres des années 1860, alors que Manet fréquentait déjà le groupe impressionniste.

Comme pour défier cette interprétation plutôt « impressionniste » que fit Mallarmé, Manet propose dans le portrait qu'il fit du poète, *Mallarmé* (fig. 7)—une œuvre plutôt modeste d'ailleurs—, non seulement sa vision de l'homme et du poète, mais également une transcription de son univers poétique. La scène se passe vraisemblablement le soir. Le poète est éclairé par une lampe. La main gauche dans sa poche, il a la main droite posée sur une feuille blanche, un cigare entre les doigts. La position du corps légèrement penché de Mallarmé, jambes croisées, donne une étrange impression de flotte-

20. Cf. Takashina Shûji, « Mallarmé et l'art plastique », *Seiô Geijutsu no Seishin [L'Esprit de l'art occidental]*, Tokyo, Seido-sha, 1979, pp. 323–349. Pour une analyse sémiotique des relations entre Manet et Mallarmé, voir Penny Florence, *Mallarmé, Manet and Redon: Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

[image non reproduite]

fig. 7: Edouard Manet, *Portrait de Stéphane Mallarmé*, 1876, Musée d'Orsay.

ment. Or c'est cette pose même qui est décisive et qui différencie clairement Manet des portraits que d'autres artistes ont pu faire de Mallarmé. Ce sentiment de flottement se retrouve, comme un clin d'œil subtil, dans les volutes de fumée du cigare et dans les motifs du papier peint avec, sur la gauche, un papillon virevoltant, et sur la droite, des herbes ballottées par le vent. Conjugés au regard du poète perdu dans sa rêverie, tous ces détails suggèrent l'inspiration poétique, éphémère par essence. Pourtant, la feuille est blanche, pas un mot ne la souille (pour traduire l'impossibilité d'écrire ?). Enfin, il y a ce rendu admirable qu'apporte une finition astucieuse où l'on a volontairement laissé transparaître des traces de pinceau sur la toile, composée de tous les éléments symboliques de la créativité poétique. Le profond sentiment de sympathie qu'éprouve le peintre pour ce poète qui l'a si bien compris est ici parfaitement lisible.

Pour être complet sur les rapports entre Manet et Mallarmé, il convient de signaler les œuvres réalisées en commun par les deux

[image non reproduite]

fig.8:

Edouard Manet, « Le corbeau sur le buste », illustration pour *Le Corbeau*, 1874–75, Tokyo, Musée national d'art occidental.

hommes. Il s'agit tout d'abord de la traduction par Mallarmé du recueil de poèmes d'Edgar Allan Poe, *Le Corbeau*, publié en France en 1875 avec des illustrations autographiques (un des procédés de la lithographie) de Manet (fig. 8) ²¹. L'année suivante fut publié *L'Après-midi d'un faune*, un recueil de poèmes de Mallarmé également illustré par des gravures sur bois de Manet (fig. 9). De ces échanges intimes entre Manet et Mallarmé, notamment entre 1874 et 1876, naquirent des images et des textes où la créativité de l'un contribua à enrichir l'œuvre de l'autre et réciproquement.

Japonisme

Dans l'article de Mallarmé de 1876 cité plus haut, le poète fait une

21. Sur *Le Corbeau*, voir Juliet Wilson-Bureau & Breon Mitchell, « Tales of a Raven, The Origins and Fate of *Le Corbeau* », *Print Quarterly*, vol. VI, n° 3, September, 1989, pp. 258–307.

[image non reproduite]

fig.9:

Edouard Manet, « Le faune », illustration pour *L'après-midi d'un faune*, 1876, Dokkyo University Library.

analyse intéressante d'un paysage marin de Manet : « Si nous nous tournons vers la perspective naturelle (non pas celle complètement artificielle du classicisme qui rend notre regard dupe de notre éducation civilisée, mais la perspective artistique que nous découvrons en Extrême-Orient—au Japon par exemple), et regardons ces marines de Manet, dans lesquelles l'eau monte à l'horizon jusqu'aux bordures du cadre, qui seul l'arrête, nous apprécions le plaisir qu'il y a à redécouvrir une vérité longtemps oubliée. »²²

De fait, ainsi qu'on peut le voir dans *Le combat du « Kearsage » et de l'« Alabama »* (fig. 10), exposé au Salon de 1872, Manet a fait clairement usage dans cette marine d'un procédé de construction bien différent des compositions classiques ayant cours dans la peinture occidentale. La mer occupe la majeure partie du tableau, la ligne d'horizon est placée très haut, proche du cadre, pour proposer une représentation de l'espace vue du ciel—une perspective plus « naturelle » et plus « artistique » que celle, linéaire, du classicisme. Mallarmé y voit une influence de l'art japonais—suggestion particulièrement éloquente. N'oublions pas en effet que l'on retrouve une prédilection pour le japonisme dans les illustrations du *Corbeau* dont les lignes estompées rappellent l'effet de l'encre de Chine, ou encore dans les motifs végétaux et les lignes stylisées des illustrations de *L'Après-midi d'un faune*. Il ne fait aucun doute qu'au milieu des années 1870, l'art extrême-oriental fut un grand sujet de curiosité et d'intérêt pour un

22. Mallarmé, « The Impressionists and Edouard Manet », *op. cit.*, pp. 76–77.

[image non reproduite]

fig.10:

Edouard Manet, *Le combat du «Kearsarge» et de l'«Alabama»*, 1864, The Philadelphia Museum of Art.

Manet ou un Mallarmé. Adonnons-nous donc à une étude du « japonisme » chez Manet.

C'est dans les motifs inclus dans ses œuvres, qu'apparaît le plus clairement l'influence de l'art japonais sur Manet. L'exemple le plus évident est l'arrière-plan du portrait d'*Emile Zola* (fig. 5) (1868), où l'on distingue un paravent dans le style de l'école Rimpa et une estampe. Mais en y regardant de plus près, les exemples abondent, comme dans ces éventails et ce papier peint japonais que l'on aperçoit dans *La dame aux éventails (Portrait de Nina de Callias)* (fig. 11), qui date de 1873–1874. Dans certains cas, ces décors reflètent les tendances de l'époque et les goûts des modèles, dans d'autres, ils sont le fruit d'une volonté délibérée de l'artiste d'inclure des éléments exotiques ou d'obtenir un effet décoratif particulier. L'art japonais fut pour les peintres occidentaux de l'époque—et pas seulement pour Manet—une source d'inspiration ornementale très utile.

L'exercice est cependant plus délicat quand il s'agit d'évaluer jusqu'à quel point Manet fut influencé par les formes esthétiques de

[image non reproduite]

fig.11: Edouard Manet, *La dame aux éventails (Portrait de Nina de Callias)*, 1873-74, Musée d'Orsay..

l'art japonais et jusqu'à quel point il les digéra pour les fusionner avec son propre art - surtout pour les œuvres de ses débuts, dans les années 1860. Ainsi qu'on a pu le constater lors de l'exposition sur le « Japonisme » de 1988, la plupart des chercheurs s'accordent à reconnaître que la composition épurée à l'extrême et en aplats du *Fifre* (1866) (fig.12), tire son origine d'une utilisation délibérée de l'esthétique des estampes japonaises²³. Mais peut-on remonter jusqu'en 1863 et dire que l'abolition des volumes et la perspective dans l'*Olympia* proviennent aussi de l'influence japonaise? Il paraît plus difficile de trancher aussi nettement.

On ne peut nier pour autant que dès la première moitié des années 1860, Manet réalise des œuvres qui sont originales dans leur composition et dans leur modelé. Un exemple typique est la marine à laquelle Mallarmé faisait allusion. *Le combat du «Kearsarge» et de l'«Alabama»* (fig.10), mentionné plus haut, fut en effet exposé au Salon en 1872, mais sa réalisation date de 1864. C'est donc très tôt que Manet plaça l'horizon, ainsi que son angle de vue très en hauteur, afin de composer une scène qui s'inspire d'un fait historique contempo-

23. Cf. *Le Japonisme*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1988, pp. 176-177

[image non reproduite]

fig.12:

Edouard Manet, *Le Fifre*, 1866, Musée d'Orsay.

rain. Il évite pourtant de mettre les navires au centre de la toile—un procédé très audacieux pour l'époque. Le premier plan qui présente une large étendue d'océan apporte comme une marge à l'œuvre. Cet effet, propre au japonisme, est particulièrement évident dans une autre toile réalisée en 1864–1865 et intitulée *Le Steam-Boat, marine* ou *Vue de mer, temps calme* (fig. 13). La surface lisse et quasi-uniforme de la mer, la souplesse des traits qui donne l'impression d'un dessin à l'encre de Chine, alors que le tableau est peint à l'huile, l'exceptionnel talent de l'artiste capable de suggérer les contrastes avec un minimum de touches—autant d'indices qui justifieraient de qualifier cette œuvre de « lavis à l'huile » ! Répétons une fois encore qu'elle fut réalisée au milieu des années 1860. C'est donc avant la première participation officielle du Japon à l'Exposition universelle de 1867. On voit bien là l'originalité de Manet qui très tôt et avant tout le

[image non reproduite]

fig. 13: Edouard Manet, *Le Steam-Boat, marine ou Vue de mer, temps calme*, v.1864–65, The Art Institute of Chicago.

monde n'hésita pas à expérimenter par lui-même les règles de l'art japonais qui commençait tout juste à se diffuser auprès d'un cercle restreint d'artistes pionniers de Paris au début des années 1860 et à les intégrer très rapidement dans ses œuvres²⁴.

Les éléments esthétiques « japonais »—au niveau des aplats, de la composition, de la touche—que Manet reprend dans ses tableaux des années 1860 sont légèrement différents de ceux qu'on voit apparaître dans ses toiles « japonisantes » des années 1870. Observons *La dame aux éventails* (fig. 11). Les éventails japonais, de même que le papier peint japonais où sont imprimées des grues, jouent un rôle purement décoratif pour mettre en valeur Nina, toute de noir vêtue, au premier

24. Sur les expériences novatrices de Manet dans le domaine de la composition, de la touche et de la matière, voir l'analyse de Jean Clay, « Onguents, fards, pollens », *Bonjours Monsieur Manet*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 6–24.

[image non reproduite]

fig.14:

Edouard Manet, *Nana*, 1877, Hamburger Kunsthalle.

plan. En fait, on retrouve le même procédé dans *Mallarmé* (fig. 7) ou dans *Nana* (fig. 14). Dans cette dernière toile, le motif du papier peint avec des grues, bien que dans des couleurs différentes, est de nouveau présent—la scène dans son ensemble est placée, quant à elle, dans l’atelier de Manet. Enfin, ne pourrait-on pas situer également *L’Automne* (Méry Laurent) (1881) (fig. 15) dans le prolongement de cette mode pour le Japon?

Ce tableau allégorique qui représente une saison avec un personnage féminin aurait été commandé à Manet par son ami Antonin Proust. Tout comme dans *La dame aux éventails*, le personnage féminin habillé de fourrure et de dentelle noires se dégage sur un arrière-plan décoré de motifs japonais. D’après le carnet de Manet, inclus dans les papiers de Moreau-Nélaton conservés aujourd’hui au Département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque National de France, les fleurs de chrysanthèmes sur fond bleu proviendraient d’un kimono japonais que Proust, commanditaire de l’œuvre, aurait prêté pour l’oc-

[image non reproduite]

fig.15:
Edouard Manet, *L'Automne (Méry Laurent)*,
1881, Musée des Beaux-Arts de Nancy.

cas à Manet ²⁵. Si tel est le cas, *L'Automne* serait un exemple de japonisme extrêmement rare pour l'époque, puisque tout le fond d'une œuvre est couvert avec les motifs d'un kimono, donnant ainsi un personnage se détachant sur un fond décoratif plat et uniforme. Le *Portrait du père Tanguy* de Van Gogh (1887, Musée Rodin), dont l'arrière-plan est aussi entièrement recouvert d'estampes, fut réalisé 6 ans plus tard. Mais il semble que Manet ait moins recherché un effet exotique qu'une expression esthétique purement décorative en intégrant ces motifs de fleurs dans son œuvre.

Il existe bien d'autres œuvres de Manet sur lesquelles on pourrait commenter des détails ou faire des rapprochements avec le Japon. Le japonisme de Manet pourrait fournir un sujet intéressant pour une nouvelle étude approfondie sur l'artiste.

25. Cf. *Manet 1832–1883*, cat. exp., *op. cit.*, p. 491.

Conclusion

Les œuvres de Manet constituent des représentations visuelles difficiles à transcrire en mots. Est-ce pour cela qu'on se sent toujours poussé à trouver des mots pour les expliquer ? Les historiens de l'art ne sont pas les seuls à se livrer à cet exercice. Des écrivains éminents du XX^{ème} siècle comme Georges Bataille, André Malraux ou Michel Foucault ont tous été fascinés par ce peintre. En fait, tous les discours sur Manet sont permis. Il y a toujours place pour une nouvelle facette du peintre, qu'on n'a pas encore découverte jusqu'à présent, et qui pourrait bien surgir si l'on voulait bien se départir des schémas rigides, réexaminer les archives, exploiter un nouvel axe d'analyse. L'ouvrage sur Manet, intitulé *Manet et le roman d'une famille*, par Nancy Locke, tente de revisiter les relations entre Manet et sa famille, au sujet desquelles de nombreux points étaient obscurs, et propose une interprétation des œuvres de l'artiste qui inclut une analyse freudienne du choix et des représentations de ses modèles²⁶. Au gré de ces nouvelles pierres ajoutées à l'édifice de la recherche sur Manet, une image plus nette du peintre se formera peut-être au XXI^{ème} siècle. Mais quel que soit l'angle par lequel on essaie de réexaminer l'histoire de la peinture moderne, Manet saura toujours fasciner et resplendir.

Figures

fig. 1: Edouard Manet, *Un Bar aux Folies-Bergère*, 1882, huile sur toile, 96×130cm, London, Courtauld Institute Galleries.

fig. 2: Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208×264cm, Paris, Musée d'Orsay.

fig. 3: Marc-Antoine (Marcantonio Raimondi), *Le jugement de Pâris*, d'après un carton de tapisserie de Raphaël, v. 1515-16, gravure au burin, 29.2×44.2cm, Paris, La Bibliothèque Nationale de France.

fig. 4: Paulus Potter, *Le Taureau*, 1647, huile sur toile, 236×339cm, La Haye, Musée Mauritshuis.

26. Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton, Princeton University Press, 2001. D'autre part, Carol Armstrong met au point l'œuvre de Manet à travers la stratégie de ses expositions et le point de vue de « gender ». Carol Armstrong, *Manet, Manette*, New Haven and London, Yale University Press, 2002.

- fig. 5: Edouard Manet, *Portrait d'Emile Zola*, 1868, huile sur toile, 146×114cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 6: Edouard Manet, *Le linge*, 1875, huile sur toile, 145×115cm, Merion, The Barnes Foundation.
- fig. 7: Edouard Manet, *Portrait de Stéphane Mallarmé*, 1876, huile sur toile, 27.5×36cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 8: Edouard Manet, « Le corbeau sur le buste », illustration pour *Le Corbeau*, poème par Edgar Allan Poe, traduction française de Stéphane Mallarmé, 1874–1875, Lithographie sur papier, 47.5×31.6cm, Tokyo, Musée national d'art occidental.
- fig. 9: Edouard Manet, « Le faune », illustration pour *L'après-midi d'un faune*, première édition par Stéphane Mallarmé, 1876, Gravure sur bois, 7.8×12.6cm, Tokyo, Dokkyo University Library.
- fig. 10: Edouard Manet, *Le combat du «Kearsarge» et de l'«Alabama»*, 1864, huile sur toile, 134×127cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.
- fig. 11: Edouard Manet, *La dame aux éventails (Portrait de Nina de Callias)*, 1873–1874, huile sur toile, 113×166cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 12: Edouard Manet, *Le Fifre*, 1866, huile sur toile, 160×98cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 13: Edouard Manet, *Le Steam-Boat, marine ou Vue de mer, temps calme*, v.1864–1865, huile sur toile, 74×93cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.
- fig. 14: Edouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 154×115cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.
- fig. 15: Edouard Manet, *L'Automne (Méry Laurent)*, 1881, huile sur toile, 73×51cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy.