

Edouard Manet et la déconstruction du « tableau »

Bal masqué à l'Opéra

MIURA Atsushi

Université de Tokyo

Bal masqué à l'Opéra, tableau qui se trouve dans les collections de la National Gallery of Art à Washington (fig. 1), est une œuvre célèbre de Manet, réalisée en 1873–1874. Cette scène représentant la Promenade de l'ancien opéra de Paris, où se mêlent messieurs en habit et haut-de-forme, et ravissantes dames, est intéressante, ne serait-ce que parce qu'elle traite d'un sujet polémique en suggérant « le commerce de l'amour » entre riches bourgeois (parmi lesquels on reconnaît d'ailleurs plusieurs amis de Manet) et demi-mondaines. Pourtant, il existe une autre œuvre qui traite du même sujet au Bridgestone Museum of Art au Japon (fig. 2), que presque personne ne connaît... L'Opéra, lieu incontournable pour croquer ce qu'on appela « les scènes de vie moderne », a donc inspiré Manet au moins à deux reprises... Mais on reste surpris du décalage en terme de notoriété entre les deux toiles. Comment l'expliquer ?

En premier lieu, alors que le tableau de la National Gallery est une œuvre majeure, très travaillée, complexe dans sa composition et de dimensions relativement importantes (60 × 73 cm), conditions requises pour être présentée au Salon (bien qu'elle y fût refusée en 1874), le tableau du Bridgestone Museum est indubitablement une œuvre plus modeste (47 × 38cm), tant par son contenu que par sa taille. D'autre part, alors que la première présente un degré d'achèvement élevé, les traits peints à la va-vite de la seconde donnent une impression d'esquisse : cette différence flagrante de style et d'expression est la deuxième raison invoquée pour expliquer la différence de notoriété. De ce fait, la thèse communément retenue aujourd'hui est de voir

[image non reproduite]

fig. 1 : Edouard MANET, *Bal masqué à l'Opéra*, 1873–74, National Gallery of Art, Washington.

dans la version Bridgestone, une étude préparatoire à la version de Washington, et les chercheurs semblent n'avoir guère remis en cause cette thèse jusqu'à maintenant¹. Mais les choses se sont-elles vraiment passées ainsi ? Manet a en effet laissé un certain nombre de croquis, un dessin à l'encre et une ébauche à l'huile, autant de travaux prépara-

1. Par exemple, dans leur catalogue raisonné de l'œuvre de Manet, Rouart et Wildenstein présentent la version Bridgestone comme une esquisse préparatoire. Voir Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Edouard Manet : Catalogue raisonné*, 2 t., Lausanne et Paris, 1975, t. I, *Peintures*, p. 180. On retrouve la même thèse dans la notice de l'œuvre rédigée par Cachin dans le catalogue de la grande rétrospective Manet organisée en 1983, et dans l'essai très complet de Nochlin sur cette œuvre de Manet. Voir Françoise Cachin, Charles S. Moffett, Juliet Wilson-Bareau, *Manet 1832–1883*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1983, p. 350 ; Linda Nochlin, « Manet's *Ball at the Opera* » dans *The Politics of Vision, Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, pp. 75–94. Seul le Bridgestone Museum, qui abrite le tableau, avance l'idée qu'il s'agirait d'une œuvre indépendante, à part entière. Voir également les études suivantes sur *Bal Masqué à l'Opéra* : Alain de Leiris, « Manet and El Greco : "The Opera Ball" », *Arts Magazine*, septembre 1980, pp. 95–99 ; Eric Darragon, « Manet, le *Bal masqué à l'Opéra* », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1983 [paru en 1985], pp. 166–174.

[image non reproduite]

fig. 2 : Edouard MANET, *Bal masqué à l'Opéra*, 1873–74, Bridgestone Museum of Art, Tokyo.

toires au *Bal Masqué à l'Opéra*². D'après ce que l'on en connaît, peut-on simplement inscrire la version Bridgestone dans ce processus, simple ébauche entre les premières idées et l'œuvre achevée, et rien de plus ? Personnellement j'en doute. Et une approche de la genèse de l'œuvre de Manet offre, à mon avis, une vision différente de ce qu'on pensait jusqu'ici.

1. Bal masqué à l'Opéra : deux objectifs

Commençons par étudier la version Bridgestone (fig. 2), qui mérite d'être mieux connue. Certes, dans les deux tableaux, la scène se passe pareillement dans l'ancien opéra de la rue Le Peletier qu'un incendie

2. Rouart et Wildenstein, *op. cit.*, t. I, *Peintures*, n^{os} 214, 215 (version Bridgestone), 216 (version Washington) ; t. II, *Pastels, Aquarelles et Dessins*, n^o 503. Les dessins ci-après pourraient également avoir été des études pour *Bal Masqué à l'Opéra* : Alain De Leiris, *The Drawings of Edouard Manet*, Berkeley, University of California Press, 1969, n^{os} 412–415.

[image non reproduite]

fig.3 : Edouard MANET, *Bal masqué à l'Opéra*, détail, 1873-74, Bridgestone Museum of Art, Tokyo.

détruit en octobre 1873. Les personnages évoluent, non dans la grande salle de bal, mais dans ce qui semble être la « Promenade », c'est-à-dire un large couloir desservant les loges. Mais dans la version Bridgestone, on aperçoit dans le fond les portes d'entrée aux loges, tandis que dans la version de la National Gallery, c'est le revers de la galerie que l'on entrevoit dans le fond. La disposition générale des personnages, avec quelques figures féminines agrémentant une foule largement masculine, est certes assez similaire, mais dans le tableau du musée japonais, les personnages sont anonymes, indiscernables individuellement. Le format vertical pour l'un, horizontal pour l'autre est une autre différence majeure. La version Bridgestone avec sa profondeur de champ contraste nettement avec celle de Washington où les personnages sont disposés en frise sur un plan quasiment unique. Rien qu'au vu de toutes ces différences, ne paraît-il pas un peu hâtif de conclure que la plus petite toile ne serait qu'une simple ébauche de la plus grande ?

Mais ce qui frappe le plus dans la version Bridgestone, c'est la touche audacieuse, avec des traits de pinceau « expérimentaux ». La foule est peinte telle une masse informe, et même si l'on devine des formes humaines individuelles, on ne peut pratiquement pas en distinguer les détails. Les corps comme les visages sont à peine suggérés à larges coups de pinceau apposés avec force, s'autorisant parfois des déformations tirant vers l'étrange ou le grotesque (fig. 3). On pourrait presque dire que l'accumulation de couleurs s'accommode tant bien que mal des formes humaines... On note également par endroits des parties non achevées, quasi vierges. Bref, l'ensemble est constitué d'une

[image non reproduite]

fig. 4 : Edouard MANET, *Le vieux Musicien*, 1861, National Gallery of Art, Washington.

matière picturale qui ressemble plus à une parodie de l'art de peindre. En fait, ces couches de peinture appliquées avec violence et invraisemblance, prennent forme, comme par miracle, en un tableau où tout l'art et toute la sensibilité de Manet s'expriment avec talent, flirtant ouvertement avec l'excentricité, non sans rappeler la décomposition des touches des impressionnistes sans toutefois l'épouser complètement. En ce sens, l'œuvre a de quoi donner des frissons !

Par opposition, la toile de la National Gallery (fig. 1) présente chaque personnage avec netteté et force détails. La composition générale du tableau est remarquable dans son expression plastique : à l'extrémité gauche de la toile, apparaît la moitié seulement d'un Polichinelle de dos, tandis que du balcon, dépassent une jambe et un pied de femme, eux-mêmes représentés que partiellement... Bref, l'œuvre est volontairement construite sur le principe d'une image qui ne serait qu'une partie arbitrairement découpée d'un ensemble réel bien plus vaste, usant du procédé de la synecdoque, c'est-à-dire montrer une partie pour exprimer le tout, comme le fait très justement remarquer Linda Nochlin³. L'effet produit par ce découpage d'un instantané de vie dans un cadre fortuit confère à l'œuvre son caractère novateur. C'était incontestablement pour l'époque une expérience osée, du jamais-vu alors au Salon, même pour une peinture réaliste d'avant-garde.

Rejetant la tradition de la peinture d'histoire, préférant immortaliser des scènes de la vie moderne parisienne, Manet n'eut pas d'autre

3. Nochlin, *op. cit.*, pp. 78-79, 89.

choix que de décomposer le tableau classique, y compris dans sa dimension stylistique. Je préfère parler de « déconstruction ». Pour parvenir à ses fins, il s'essaya à deux procédés principaux : d'une part, découper le sujet pour le placer arbitrairement dans un cadre qui sera l'espace de la toile, – ce que j'appellerais la fragmentation ; et d'autre part, faire appel à une touche audacieuse qui oscille sur ce fil ténu qu'est la frontière entre fidélité et liberté vis-à-vis du sujet à reproduire. Appliquée à *Bal masqué à l'Opéra*, la première technique est celle retenue pour la version Washington, tandis que la seconde est mise en avant dans la toile du musée japonais. Dès lors, on ne peut plus se contenter de voir dans cette deuxième toile une simple ébauche de la première. Je me propose d'explorer plus avant cette problématique en faisant un tour d'horizon plus complet de l'œuvre de Manet.

*2. Le procédé de la fragmentation :
composition coupée en bordure de toile et découpage physique du tableau*

Dès 1862, on trouve dans l'œuvre de Manet des exemples de personnages coupés en bordure de toile. Dans *Le vieux musicien* (fig. 4), ambitieux tableau aux dimensions impressionnantes d'ordinaire réservées à la peinture d'histoire, les personnages sont disposés en frise, dont on aurait coupé le motif le plus à droite, représentant un vieillard juif. Cette manœuvre peut paraître infime, mais elle est indéniablement en décalage avec l'orthodoxie de l'époque en peinture, un acte conscient pour ouvrir une légère brèche dans les règles de la composition. Toujours en 1862, dans *La musique aux Tuileries* (fig. 5), qui représente déjà, avant *Bal masqué à l'Opéra*, une foule dans une scène de vie urbaine moderne, Manet ne fait apparaître sur la bordure gauche de la toile que la moitié d'un personnage, qu'on reconnaît cependant comme étant Manet en personne. Couper son propre portrait, par ailleurs placé à une extrémité du tableau, mériterait en soi qu'on s'y attarde, mais contentons-nous, pour les besoins de cet essai, de constater que Manet fit très tôt le choix d'user du procédé de la découpe arbitraire d'un instantané de vie.

Citons un autre exemple des années 1860, le fameux *Portrait*

[image non reproduite]

fig. 5 : Edouard MANET,
La musique aux Tuileries,
1862, The National Gallery,
Londres.

d'Emile Zola (1868, Musée d'Orsay). Ici les motifs coupés en bordure de toile ne sont pas des personnages, mais un paravent à gauche, et deux tableaux dans le tableau, à droite, à savoir une gravure représentant *Le triomphe de Bacchus* de Vélasquez et l'*Olympia* de Manet, vraisemblablement sous la forme d'une reproduction photographique. Sur le bureau, on distingue aussi à l'extrémité droite, un opuscule bleu-ciel coupé en haut qui n'est autre que l'article rédigé par Zola pour défendre Manet.

La fragmentation qu'opère Manet dans ses tableaux ne se résume cependant pas à la seule coupure de motifs en bordure de toile. Il existe en effet un procédé encore plus facile, à savoir découper, au sens littéral du terme, une image dessinée par le passé. Et Manet fut sans doute le peintre qui découpa le plus ses propres œuvres ! Par exemple, il avait peint en 1861, c'est-à-dire un an avant la réalisation du vieux musicien, une toile sur le même thème, intitulé *Les gitanos*, représentant une famille de quatre gitans. On connaît cette peinture à l'huile par une estampe inversée, réalisée par Manet lui-même, ainsi que par une caricature qui en fut faite après son exposition dans une rétrospective Manet organisée en 1867. Mais Manet choisit délibérément de découper la toile, dont il ne reste, à notre connaissance, que trois morceaux : le buste du père, l'enfant buvant de l'eau et le cabas et l'ail au pied de la mère ⁴. Plutôt que d'apporter des corrections à une œuvre achevée,

4. Rouart et Wildenstein, *op. cit.*, t. I, *Peintures*, n^{os} 42 (*Bohémien*), 43 (*Le buveur d'eau*), 44 (*Un cabas et des oignons*). Le n^o 43, connu également sous le titre de *La Régalade*, se trouve à l'Art Institute of Chicago, tandis que les nos 42 et 44 ont été achetés en juin

cohérente dans sa composition, Manet préféra la décomposer en la découpant, au sens littéral du terme.

L'*Episode d'une course de taureaux*, exposé au Salon de 1864, connut le même sort. Ainsi que plusieurs caricatures d'époque le montrent, Manet avait placé le torero mort au premier plan, tandis que le taureau, les autres toreros et les spectateurs étaient loin derrière, dans une composition suggérant un « montage artificiel » de différents éléments. L'œuvre fut vivement critiquée au Salon pour son rendu invraisemblable des rapports dans l'espace. De fait, un photomontage aux rayons X tentant de reconstituer partiellement l'œuvre telle qu'elle était à l'époque à partir des éléments connus⁵, fait apparaître un décalage extrême dans le traitement des distances entre le personnage principal sur le devant de la scène et l'arrière-plan. Mais ce décalage fut sans doute aussi le facteur qui permit d'effectuer le découpage physique *in fine*. Or les deux œuvres qui découlèrent de ce découpage comportent elles-mêmes des éléments coupés en bordure : le taureau en bas de *la Corrida* (partie supérieure du tableau original), et la cape du torero sur la gauche du Torero mort (partie inférieure) (fig. 6). En d'autres termes, en découpant une toile, Manet réalise un nouveau sectionnement. Le fragment avec le torero à terre est connu aujourd'hui sous le titre *Le Torero mort (fragment d'Episode d'une course de taureaux)*, mais quand Manet l'exposa en 1867 dans une rétrospective de ses propres œuvres, le titre qui fut donné à cette toile était *L'Homme mort*, marquant ainsi sans doute sa volonté de séparer, ne serait-ce que par le titre, le fragment de l'œuvre originale. Ainsi le processus de création du tableau ne prend-il pas fin avec la réalisation de l'œuvre achevée, il se prolonge au-delà.

Qu'en fut-il des *Courses au Bois de Boulogne*, tableau réalisé la même année, c'est-à-dire en 1864 ? Aujourd'hui, on ne peut imaginer

2009 par le Louvre Abou Dhabi. Contrairement à ce qui est indiqué dans le catalogue raisonné de Rouart et Wildenstein, les légumes représentés ne sont pas des oignons, mais des gousses d'ail. Le Louvre Abou Dhabi a d'ailleurs intitulé la toile *Nature morte au cabas et à l'ail*. Sur le découpage des *Gitanos*, voir Anne Coffin Hanson, « Edouard Manet, 'Les Gitanos', and the Cut Canvases », *Burlington Magazine*, vol. 112, n° 804, mai 1970, pp. 158–166.

5. Sur la reconstitution de l'*Episode d'une course de taureaux* et son interprétation, voir Theodore Reff, *Manet's Incident in a Bullfight*, New York, The Frick Collection, 2005.

[image non reproduite]

fig. 6 : Edouard MANET, *La Corrida*, 1863–65, Frick Collection, New York / *Le Torero mort*, 1863–64, National Gallery of Art, Washington.

la composition générale de cette peinture à l'huile qu'à partir d'une aquarelle réalisée à peu près à la même époque (aujourd'hui au Fogg Museum) ⁶, car il ne reste de l'original que deux fragments représentant des spectatrices (l'un se trouve au Cincinnati Art Museum, et l'autre dans une collection particulière). Là encore les motifs de personnages en bordure sont coupés, donnant l'impression d'un instantané de vie mis arbitrairement dans un cadre. Ces petits formats sont tous deux signés et datés 1865, ce qui laisse à penser que Manet a volontairement choisi de leur conférer une nouvelle vie indépendante de l'original. Quant aux autres fragments, on ne sait ce qu'ils sont devenus. Certains ont avancé que la partie qui devait représenter les chevaux au galop sur la piste des courses serait le tableau intitulé *Courses à Longchamp* dans les collections du Art Institute de Chicago, mais d'après le style de l'œuvre, la thèse qui veut qu'il s'agisse d'une

6. Jean C. Harris, « Manet's Race-Track Paintings », *Art Bulletin*, vol. 48, n° 4, 1966, pp. 78–82.

autre version réalisée en 1867 paraît plus plausible⁷. Afin de souligner l'effet du galop des chevaux se dirigeant vers les spectateurs, Manet aura travaillé un plan plus serré des bêtes, comme dans un zoom photographique, réalisant ainsi une œuvre d'avant-garde pour l'époque. Il en va de même pour le travail de la touche, mais nous y reviendrons plus loin.

Manet était donc coutumier du fait de découper ses propres toiles... Il existe d'autres exemples que je ne citerai pas ici. Mais pourquoi Manet put-il les découper aussi facilement ? En d'autres termes, d'où vient chez Manet ce penchant pour la fragmentation de la peinture, dans tous les sens du terme ?

Reprenons le cas du *vieux musicien* (fig. 4) cité plus haut comme exemple de motif coupé en bordure. Une observation attentive montre que l'œuvre est en fait construite à partir d'éléments tirés de diverses peintures, gravures et sculptures, anciennes ou contemporaines, que Manet replace dans un cadre réaliste des environs de Paris de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁸. Cette toile est en quelque sorte un assemblage de divers morceaux : Manet a élaboré un tableau-montage à partir de sources variées allant de la sculpture antique à la peinture classique, en passant par des œuvres de ses contemporains, voire de Manet lui-même. N'oublions pas que les reproductions d'images étaient un moyen fréquemment utilisé pour diffuser la connaissance à cette époque. On assistait alors à une rapide croissance des aménagements de musées, qui s'accompagna de nombreuses publications sur l'histoire de l'art. Dès lors, on put puiser librement dans les immenses corpus d'images rassemblées et organisées de façon de plus en plus systématique, permettant des collages et des rapprochements audacieux. C'est également à cette époque que la photographie commence à être utilisée comme moyen de reproduire des œuvres d'art. Pour reprendre les termes de Walter Benjamin, l'œuvre d'art désincarnée, qui a perdu son aura du fait du développement des techniques de reproduction, se transforme en image à stocker, afin d'alimenter les artistes selon leurs besoins.

7. *Manet 1832–1883, op. cit.*, pp. 262–264.

8. Sur le processus de réalisation du *vieux musicien*, voir Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, cat. exp., Washington, D.C., National Gallery of Art, 1982, pp. 170–199.

Dans ce contexte inédit dans l'Histoire, Manet, sans doute un des premiers à réaliser que les images pouvaient être équivalentes et interchangeable, eut dès lors toute liberté d'expérimenter des assemblages d'avant-garde en tous genres. Les reproductions lui permettaient de relativiser les différentes images. Particulièrement sensible à l'importance d'être cohérent et homogène dans son rendu, Manet ne se serait-il pas mis à traiter toutes les images sur un plan d'égalité, quelle que soit leur origine, et à tenter de construire un tableau autour de ces pièces, tel un puzzle ? Ce procédé de création est en soi un acte violent, qui va au-delà du simple emprunt, puisqu'on tend à coller ensemble de force des fragments d'images qui n'ont rien à voir entre eux. Et si telle fut sa démarche, le réalisme de Manet ne doit pas se juger simplement à l'aune de critères techniques sur la façon de rendre le réel, ou de quantité d'éléments concrets intégrés dans l'œuvre. En conférant une réalité contemporaine au stock de formes existantes désormais modélisées, il crée à l'inverse, une réalité artificielle. Et si on reprend la formule de Jean Clay dans sa remarquable étude de Manet intitulée « *Onguents, fards, pollens* », le réalisme de Manet n'est rien d'autre qu'un réalisme qui essaie de « faire de la culture la nature »⁹.

Dès lors, Manet devient capable de découper sans regret ses propres œuvres. Pour un peintre qui travaille en rassemblant des morceaux et en les réorganisant pour composer son tableau, faire l'opération inverse de décomposer les morceaux d'un tableau n'a rien de difficile. L'assemblage et la fragmentation sont les deux faces d'une même pièce. Et on peut opérer la « fragmentation » de diverses manières : en décalant la composition sur les bords pour donner un « effet de découpage », ou bien en découpant physiquement une toile. Transformer une composition homogène et achevée en un détail d'un ensemble plus vaste

9. Jean Clay, « Onguents, fards, pollens » dans *Bonjour Monsieur Manet*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1983, p. 6. Sur ce problème, voir aussi 三浦篤「マネの切斷——西洋絵画の脱構築」永井隆則編『フランス近代美術史の現在』三元社 [Miura Atsushi, « Découpage par Manet – déconstruction de la peinture occidentale », *Situation actuelle de l'histoire de l'art moderne français*, dir. Nagai Takanori, Tokyo, Sangen-sha], 2007, pp. 57–87 ; id., « Edouard Manet – Citations, Mallarmé et le Japon », *Histoire de peinture entre France et Japon*, Tokyo, UTCP, 2009, pp. 9–35.

procède de la même approche ¹⁰. Dès les années 1860, Manet expérimenta cette fragmentation qui tend à déconstruire le tableau et à le faire déborder de la toile, soit en proposant un cadre aux bordures coupées, soit en découpant physiquement l'œuvre. Il s'essaya ensuite à une autre méthode pour déconstruire le tableau, en relativisant les conventions de l'époque qui voulait que la surface du tableau soit « finie ». En d'autres termes, il proposa une expression nouvelle libérant la touche du pinceau et la matière.

3. *Autour de la touche et de la matière*

Il fut reproché aux tableaux de Manet de n'être que des esquisses ou des ébauches, bref, d'être inachevés. Le choix de rejeter le « fini » académique et de laisser visibles les traces de pinceau et de pigments sans les lisser, n'était pas compris. Car peindre, c'est-à-dire étaler des couleurs sur une toile, ne signifie pas seulement reproduire une réalité par un jeu d'illusions comme un numéro bien rôdé de prestidigitateur ; cette réalité peut être aussi suggérée par la fluidité de la touche, le rendu physique des pigments, ou la puissance des couleurs. Et c'est une approche qui commençait à voir le jour, à des degrés divers, avant l'impressionnisme, chez Courbet, et que reprend Manet en essayant d'aller plus loin.

Sa liberté de pinceau est évidente notamment dans ses foules anonymes. *La musique aux Tuileries* (fig. 5) ne fut-elle pas d'ailleurs critiquée pour sa juxtaposition de couleurs vives qui attirent le regard – et que le critique d'art Paul Mantz qualifia de « bariolage rouge, bleu, jaune, noir » ¹¹ –, et de touches grossières qui empêchent de dis-

10. Bien entendu, décaler une composition avec des motifs partiels sur les bords du tableau, et découper physiquement une toile ne sont pas des actes totalement identiques. La deuxième approche, qui décompose un tableau en morceaux, procède sans doute d'une démarche plus large, ayant diverses incidences sur le processus de création chez Manet, et qu'il conviendrait d'étudier plus en détail. Sur le découpage d'une œuvre majeure des années 1870, voir Juliet Wilson-Bareau et Malcolm Park, *Division and Revision : Manet's Reichshoffen Revealed*, Londres, Paul Holberton, 2008.

11. Paul Mantz, « Exposition du Boulevard des Italiens », *Gazette des Beaux-Arts*, 15 avril 1863, pp. 282–283.

tinguer clairement les traits des sujets représentés ? Certes on reconnaît tout de suite l'homme au chapeau haut-de-forme au centre de la toile, mais on a du mal à discerner sur sa gauche, la femme en noir qui tient un enfant dans ses bras, ou celle assise sur une chaise devant lui. Même si la touche qu'il utilise participe au rendu saisissant d'une foule urbaine, la toile ressemble plus à un laboratoire expérimental testant toutes les nuances et les intensités de la matière et de la palette. Quand Hippolyte Babou découvrit le tableau en 1867 dans une exposition privée de Manet, il compara les personnages à des taches : il y a « la tache Baudelaire, la tache Gautier, et même la tache Manet. »¹²

Les marines réalisées en 1864 présentent aussi de tels écarts de styles, avec tantôt une utilisation de procédés exprimant avec précision les différences de couleurs entre les embruns et la surface de la mer comme dans *Le Kearsage à Boulogne* (1864, Metropolitan Museum of Art, New York), et tantôt des touches en aplat stylisées à l'extrême, rappelant les lavis à l'encre de Chine, comme dans *Le Steam-Boat, Marine ou Vue de mer, temps calme* (1864–1865, Art Institute of Chicago). Dans ces tableaux qui saisissent le moindre mouvement de l'eau, on peut lire l'attitude de Manet cherchant à reproduire toute la richesse des gradations possibles sur la surface de la toile, expérimentant la palette des pigments dans toute sa variété.

Dans *Combat de taureaux* (1865–1866, Musée d'Orsay) inspiré d'une corrida à laquelle Manet assista lors d'un voyage en Espagne en 1865, la foule est représentée avec audace en une masse de couleurs qui exprime merveilleusement, tel un magma en fusion, l'enthousiasme de la foule. Pas une seule figure humaine n'est peinte distinctement, dans ce qu'on pourrait qualifier de composition informe de taches de couleurs. *Le Départ du bateau de Folkestone* (1868–1872, Philadelphia Museum of Art) est un autre exemple d'utilisation de touches plus esquissées que finies, appliquées sur un tableau dans son ensemble, notamment pour la représentation de la foule formant une masse chaotique. Rien d'étonnant à ce que la critique de l'époque ne voulut

12. Hippolyte Babou, « Les dissidents de l'exposition. Mr Edouard Manet », *Revue libérale*, II, 1867, pp. 284–289.

[image non reproduite]

fig. 7 : Edouard MANET, *Monet peignant dans son atelier*, 1874, Staatsgalerie, Stuttgart.

pas voir dans cette huile, pourtant datée et signée, une œuvre achevée, mais juste une esquisse ou une étude. Avec le recul, on apprécie cependant d'autant le côté novateur d'un Manet qui obligea, par ses propres choix esthétiques, à envisager un total renversement des valeurs et à considérer un tel tableau comme une œuvre achevée.

Dans les années 1870, quelle forme prit le travail expérimental et novateur de Manet sur la touche ? On sait que Manet fut stimulé par les échanges qu'il entretenait avec les impressionnistes à partir du milieu des années 1870, et plus particulièrement avec son ami Monet. Pourtant il ne reprit pas à son compte telle quelle la division des couleurs des Impressionnistes. Il suivit sa propre voie, cherchant à faire ressortir la touche par elle-même, plutôt qu'à décomposer à l'excès les teintes. Et on aura compris, à travers les œuvres que nous venons de voir, qu'avant d'être influencé par le mouvement impressionniste, Manet avait déjà expérimenté une touche dite « impressionniste ». Par exemple, la vitesse était déjà bien exprimée à travers une touche fébrile dans *Courses à Longchamp* auquel j'ai fait allusion plus haut, mais Manet s'essaie à un cadrage encore plus serré pour renforcer l'effet « impressionniste » dans une autre toile de la National Gallery of Art à Washington. Cette deuxième œuvre est signée mais non datée – si bien que certains estiment qu'elle serait encore plus tardive, la situant autour de 1875¹³.

13. Date avancée par la National Gallery of Art de Washington, qui détient l'œuvre. Le catalogue raisonné de l'œuvre de Manet indique la date de 1865. Rouart et Wildenstein,

[image non reproduite]

fig. 8 : Edouard MANET, *En bateau*, 1871, Metropolitan Museum of Art, New York.

En 1874, Manet réalise deux toiles montrant Monet en train de peindre en compagnie de sa femme Camille dans son atelier-barque. L'une mérite incontestablement l'attention en ce qu'elle fait fusionner la touche propre à Manet et celle des impressionnistes (Collections de peintures de Bavière – Neue Pinakothek, Munich) ; l'autre (fig. 7) pousse encore plus loin l'audace dans le style pictural. Claude et Camille Monet y sont représentés avec un minimum de traits et de couleurs, au point que le visage de Monet est traité de façon si approximative qu'on a du mal à le reconnaître : étonnant rendu à la limite de la parodie de la peinture ! Plus surprenant encore, Manet traite à la même époque le même thème du couple dans une barque, dans deux toiles d'un format plus grand destiné au Salon. Il s'agit d'*Argenteuil* (1874, Musée des Beaux-Arts de Tournai) exposé au Salon en 1875 (et qui fit l'objet de vives critiques, les premières depuis le scandale de l'*Olympia*), et d'*En bateau* (fig. 8) exposé au Salon de 1879. Les deux œuvres ont de nouveau en commun des motifs coupés en bordure. La touche ne fut pas sans prêter à polémique dans les deux cas, notamment à propos du rendu du bleu du fleuve dans *Argenteuil*. Pourtant, plus qu'une expérience sur l'utilisation de la matière, c'est le procédé de la fragmentation que Manet a cherché à travailler encore ici. En d'autres termes, il s'exerce sur un même thème dans plusieurs œuvres en même temps, expérimentant en parallèle deux procédés de déconstruction – la fragmentation et une touche audacieuse libérée. Il réserva

[image non reproduite]

fig. 9 : Edouard MANET, *Nana*, 1877, Hamburger Kunsthalle.

le fruit de ses essais sur la première technique (la fragmentation) aux œuvres qu'il présenta au Salon officiel, tandis qu'il privilégia la deuxième dans les formats plus réduits. Ce choix reflète bien l'attitude originale de Manet qui, tout en visant une « peinture nouvelle », reste attaché à la reconnaissance du Salon et refuse d'exposer avec les Impressionnistes, entretenant pourtant leur amitié en tant que peintre d'avant-garde.

Donnons un autre exemple : *Nana* (fig. 9) refusé au Salon de 1877, représente une courtisane en train de se maquiller, avec à droite l'homme qui probablement l'entretient, coupé en bordure de la toile. Par contre, *Devant la glace* (fig. 10), certainement peint à la même époque et avec le même modèle, est entièrement traité avec des touches floues et estompées, qu'il s'agisse de la femme devant son miroir, de son reflet dans le miroir ou de la pièce tout autour. Tout se confond, dans une touche qui restitue les traces de matière comme le va-et-vient de vagues... De nouveau, on est en présence en 1877 de

[image non reproduite]

fig. 10 : Edouard MANET, *Devant la glace*, 1876-77, Guggenheim Museum, New York.

deux tableaux qui traitent du même sujet, tous deux « déconstruits », l'un par fragmentation, l'autre par une liberté laissée au pinceau.

Il faudra attendre un chef-d'œuvre comme *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881–1882, Courtauld Institute of Art, Londres) peint à la fin de la vie de Manet pour voir côte à côte les deux procédés dans la même toile : d'une part la fragmentation via la découpe en bordures, avec l'homme au fond à droite, les pieds de la trapéziste qui dépassent en haut à gauche, ou encore les bouteilles au premier plan à droite ; et d'autre part, un rendu saisissant de la salle se reflétant dans le miroir par des touches estompées. Il n'est pas difficile d'y voir l'aboutissement du travail mené en parallèle sur nombre d'œuvres dans les années 1870. Et ceci me permet de revenir à mon point de départ qui était de re-penser les rapports entre les deux *Bal masqué à l'Opéra* de 1873.

Au vu de tout ce qui précède, *Bal masqué à l'Opéra* ne constituerait-il pas en fait une autre de ces paires d'œuvres qui incarnent les essais artistiques de Manet du milieu des années 1870 ? La version de

[image non reproduite]

fig.11 : Détail de la signature de la fig. 2.

la National Gallery qui applique le procédé de fragmentation avec ses motifs découpés en bordure ferait ainsi pendant à la version du Bridgestone Museum qui pousse le travail de la touche vers les limites du possible. Manet avait déjà manié ces deux procédés depuis les années 1860, dans une problématique commune qui allait s'imposer aux peintres qu'il fréquentait, à la fois amis et sources d'émulation. La fragmentation retiendra l'attention de Degas, la décomposition de la touche, celle de Monet. En se rapprochant des Impressionnistes en 1874, Manet prit sans doute plus nettement conscience de son propre tâtonnement et poursuivit ses expériences de façon plus systématique. Or les deux *Bal masqué à l'Opéra* datent de 1873, et s'inscrivent donc comme des œuvres directement annonciatrices, si ce n'est déclencheuses du processus.

Enfin, si on doit considérer la signature comme un élément déterminant l'autonomie d'une œuvre achevée, notons que, dans la version de Washington, le nom de Manet est écrit en toutes lettres sur le carnet de bal tombé à terre devant le deuxième personnage masculin à partir de la droite, et qui se trouve être un autoportrait de Manet¹⁴. Signature pleine d'esprit s'il en est, tout à fait dans le style de Manet.

14. Sur l'autoportrait de Manet et la signature dans le carnet de bal, voir les intéressantes études sémiotiques de Stoichita : Victor I. Stoichita, « Manet raconté par lui-même », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, n° 13, 1991, pp. 79–94 ; id., « Manet raconté par lui-même (II) : La Forme du nom », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, n° 14, 1992, pp. 95–110 ; id., « Vaporization and/or Centralization : On the (Self-) Portraits of Manet and Degas », *RACAR*, vol. 26, nos 1–2, 1999, pp. 13–28.

Dans la version Bridgestone, on observe en bas à droite des traces de peinture noire qui ressemblent à des lettres formant un mot (fig. 11). Elles sont certes hachées, non reliées entre elles, mais en regardant bien, on arrive à deviner le mot MANET. N'est-ce pas là encore dans l'esprit de Manet que de signer dans la même touche que son tableau ? Auquel cas, il faut revoir complètement le processus de création de *Bal masqué à l'Opéra*. La version du musée Bridgestone ne serait dès lors ni une ébauche, ni une esquisse, mais une œuvre parfaitement indépendante, qui aurait d'ailleurs fort bien pu être peinte non pas avant, mais après la version de Washington. Car il serait naturel d'imaginer qu'après avoir recherché les effets du cadre d'un instantané de vie dans la version de Washington, Manet soit parti dans l'aventure des possibilités du rendu de la touche et de la matière, bien qu'on ne puisse exclure la possibilité inverse, à savoir que Manet ait commencé ses expériences par la version Bridgestone.

Quand *Bal masqué à l'Opéra* dans sa version Washington fut refusé au Salon de 1874, Mallarmé prit la défense de Manet dans une critique perspicace où il vanta « la simplification, apportée par son regard de voyant, (...) à certains procédés de peinture »¹⁵. Deux ans plus tard, en 1876, dans un essai plus complet intitulé *Les Impressionnistes et Edouard Manet*, Mallarmé souligne les caractéristiques plastiques des œuvres de son ami, qu'il place, en terme d'originalité, sur le même plan que la modernité des sujets représentés. Parlant des techniques de Manet, il utilise d'une part l'expression « couper le tableau », expliquant justement le principe de découper un instantané dans un cadre, et d'autre part, de « couleur simple, fraîche, légèrement posée » et du « plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche »¹⁶. Mallarmé serait donc le premier à avoir décelé la présence en parallèle de ces deux procédés chez Manet, bien que ses commentaires sur le travail des touches portent sur *Le Linge*, exposé au Salon de 1876 et sur l'effet obtenu sur le jeu de lumières en extérieur. En ce sens, ils ne sont pas directement

15. Stéphane Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », 12 avril 1874, *Renaissance artistique et littéraire*, repris dans, *Écrits sur l'art*, réunis par Michel Draguet, Paris, 1998, p. 298.

16. Mallarmé, « Les impressionnistes et Edouard Manet » (« The Impressionists and Edouard Manet »), *Art Monthly Review*, 30 septembre 1876 ; *ibid.*, pp. 314, 315, 323.

transposables à une scène d'intérieur comme *Bal masqué à l'Opéra*, mais la logique reste la même.

Ce qui est sûr, c'est que, contrairement à la composition relativement léchée de la version de Washington, l'application de la matière et des couleurs dans la version Bridgestone, s'autorisant une liberté qui dépasse l'imagination, met en valeur toute la dynamique d'une foule enthousiaste en mouvement. L'excès même de cette touche, propre à Manet et loin de l'esthétique impressionniste, ressemble à une « cohabitation du raffiné et du barbare », si on devait la qualifier. La version Bridgestone suit le chemin d'une autonomie du pinceau qui cherche à allier conjointement représentation et expression et atteint un degré où les critères d'achevé ou d'inachevé n'ont plus de sens. Cela me rappelle un commentaire du jeune Manet, que rapporte son ami Antonin Proust : « Il n'y a qu'une chose vraie. Faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence. Tout le reste est de la blague. »¹⁷ Ainsi élucider la génétique de la peinture chez un Manet visant la « déconstruction » du tableau, modifierait de façon radicale la vision que l'on a aujourd'hui de *Bal Masqué à l'Opéra* du musée de Bridgestone. C'est en tout cas ma conviction.

17. Antonin Proust, « Edouard Manet. Souvenirs », *La Revue Blanche*, 1^{er} février 1897, pp. 132–133.