

LES IMPRESSIONNISTES



Le torero mort.

1864, huile sur toile, 76 x 153 cm. Washington, National Gallery.

et Édouard Manet

STÉPHANE MALLARMÉ



MUSÉE D'ORSAY, PARIS.

DU 5 AVRIL AU 3 JUILLET 2011.

Manet, inventeur du Moderne

Commissaire de l'exposition : Stéphane Guégan.



| *La chanteuse des rues.*
 | Vers 1862, huile sur toile, 175 x 118 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

EXTRAIT DU TEXTE PARU EN ANGLAIS DANS *THE ART MONTHLY REVIEW* (1876)

Manet, quand il rejette les soucis de l'art et bavarde avec un ami parmi les lumières de son atelier, s'exprime avec brio. C'est alors qu'il expose ce qu'il entend par peinture, quelles neuves destinées l'attendent encore ; ce qu'elle est, et par quel irrépressible instinct il peint, et peint comme il fait. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il y plonge la tête la première à la manière de celui qui sait que la plus sûre façon d'apprendre à nager, si dangereuse qu'elle paraisse, est de se jeter à l'eau. Un de ces aphorismes habituels est ainsi qu'on ne devrait jamais peindre un paysage et un portrait avec les mêmes procédés, le même savoir, ou la même manière, ni même, plus étonnant encore, deux paysages ou deux portraits. Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d'exécutions qu'elle a acquis, mais l'œil devrait oublier tout ce

qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif. Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c'était la première fois. Et la main devrait parvenir à l'abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habilité apprise. Quant à l'artiste lui-même, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour l'occasion ravalés, ignorés ou laissés de côté pour le plaisir de sa vie privée. Pareil résultat ne peut s'atteindre d'un coup. Pour y parvenir le maître doit passer par des phases multiples avant que soit acquis ce volontairement isolement, et comprise cette révolution de l'art. Pour moi, qui me suis beaucoup adonné à l'étude de ces phases, je n'en compte que deux.

Las des savoir-faire de l'école où, sous la direction de Couture, il étudia, Manet, une fois reconnue l'inanité de tout ce qu'il avait appris, se résolut soit à ne pas peindre du tout, soit à peindre absolument en dehors de lui-même. Pourtant, dans ce retranchement délibéré, il rencontra deux maîtres – des maîtres du passé – qui l'aidèrent dans sa révolte. Vélasquez et les peintres de l'école flamande firent sur lui une impression toute spéciale, et la merveilleuse atmosphère qui enveloppe les compositions du grand Espagnol, comme les tons brillants qui éclatent sur les toiles de ses pairs du Nord, gagnèrent l'admiration de l'apprenti, lui présentant ainsi des aspects de l'art où il est depuis passé maître, et qu'il peut combiner à son gré. Ce sont justement ces aspects qui révèlent le vrai et donnent aux tableaux qu'ils suscitent une réalité vivante au lieu d'en faire le support sans fondements de rêves abstraits et obscurs. Telles ont été les premières tentatives de Manet, et curieusement, c'est vers l'étranger et vers le passé qu'il se tourna pour des conseils d'amis susceptibles de remédier aux maux de son pays et de son temps. Et pourtant, la vérité me force à dire que Manet n'avait de cela aucun besoin pressant. Copiste incomparable, il aurait pu trouver le gibier à portée de main s'il avait choisi de chasser par là. Mais il cherchait quelque chose de plus que cela, et la nouveauté ne se trouve pas d'un coup ; la nouveauté, en effet, consiste fréquemment – et c'est spécialement le cas en ces jours critiques – à coordonner des éléments très dispersés.

[...]

La quête de la vérité, spéciale aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire, telle qu'elle apparaît à des yeux justes et purs, doit les conduire à trouver dans l'air leur médium presque exclusif ou en tout cas à s'habituer à y travailler librement et sans contraintes : il y aurait au moins, dans le renouveau d'un tel médium, à défaut de plus, une incitation à une nouvelle manière de peindre. C'est le résultat de notre raisonnement, et le terme que je souhaite fixer. Comme aucun artiste n'a sur sa palette une couleur transparente et neutre correspondant au plein air, l'effet désiré ne peut être



obtenu que par légèreté ou la lourdeur de touche, ou par la régulation du ton. Maintenant, Manet et son école utilisent la couleur simple, fraîche, ou légèrement étalée, et leurs résultats paraissent avoir été obtenus du premier coup, à savoir que l'omniprésente lumière imprègne et vivifie les choses. Quant aux détails du tableau, rien ne devrait être absolument fixé pour que nous sentions que le rayon lumineux qui illumine le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne soient vus qu'en passant, et dans l'instant où le spectateur regarde le sujet représenté qui, composé d'une harmonie de lumières réfléchies et toujours changeantes, n'est pas censé paraître toujours identique à lui-même, mais palpiter de mouvement, de lumière et de vie.

Sur la plage.
1873, huile sur toile, 60 x 73 cm. Musée d'Orsay.

Mais cette atmosphère – qu'un artifice de peintre étend sur la totalité de l'objet représenté – ne disparaîtra-t-elle pas, quand l'œuvre sera complètement achevée ? Si nous ne pouvions trouver aucun autre moyen d'indiquer la présence de l'air que l'application partielle et répétée de la couleur telle qu'elle est habituellement employée, nul doute que la représentation serait aussi fugace que l'effet représenté, mais depuis la première conception de l'œuvre, l'espace destiné à contenir l'atmosphère a été indiqué, de telle façon qu'une fois rempli par l'air représenté, il est aussi →

manet 72







inaltérable que les autres parties du tableau. Est-ce à dire que la composition (pour emprunter une fois encore l'argot d'atelier) doit jouer un rôle considérable dans l'esthétique du maître des impressionnistes ? Non, certes non ; en principe, la réunion de personnages contemporains ne l'implique pas, et pour cette raison le peintre est heureux de s'en passer, et d'éviter en même temps l'affectation et le style. Il doit néanmoins trouver quelque chose sur quoi établir son tableau – ne fût-ce que pour une minute – car la seule chose nécessaire est le temps requis par le spectateur pour voir et admirer la représentation avec cette promptitude qui suffit exactement pour la saisie de sa vérité. Si nous nous tournons vers la perspective naturelle (non pas cette science entièrement et artificiellement classique qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation raffinée, mais plutôt cette perspective artistique que nous enseigne l'Extrême-Orient – le Japon par exemple) – et considérons ces marines de Manet, où l'eau à l'horizon monte jusqu'à la hauteur du cadre, qui seul l'interrompt, nous éprouvons un plaisir neuf à retrouver une vérité longtemps oubliée.

Ci-dessus :

L'Exécution de Maximilien.

1867, huile sur toile, 196 x 260 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Double page précédente à gauche :

Berthe Morisot au bouquet de violettes.

1872, huile sur toile, 55 x 40 cm. Musée d'Orsay.

Double page précédente à droite :

Amazone / L'été.

1882, huile sur toile, 74 x 52 cm. Madrid, fondation Thyssen-Bornemisza.

Le secret s'en trouve dans une science absolument nouvelle, et dans la manière de couper les tableaux, ce qui donne au cadre tout le charme d'une limite purement fantaisiste, telle celle qui est embrassée d'un coup d'œil d'une scène cadrée par les mains, ou du moins de tout ce qui est jugé digne d'en être préservé. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler ; même si je suis conscient que cette idée heurte les préjugés. Par exemple, quel besoin



Stéphane Mallarmé.
1876, huile sur toile, 27 x 36 cm.
Musée d'Orsay.

de représenter ce bras, ce chapeau ou ce bord de rivière, s'ils appartiennent à qui ou quoi que ce soit d'extérieur au tableau ; ce qu'il faut obtenir, c'est que le spectateur habitué dans une foule ou dans la nature à isoler un bout de scène qui lui plaît, tout en étant incapable d'oublier entièrement les détails sacrifiés par le peintre qui unissent la partie au tout, ne manque pas dans l'œuvre d'art un de ses plaisirs habituels, et tout en reconnaissant qu'il est devant un tableau, croie à demi qu'il voit le mirage de quelque naturelle scène. On objectera probablement que tous ces procédés ont été plus ou moins employés dans le passé, que l'adresse – ne fût-elle pas poussée si loin – à recouper les toiles de façon à produire une illusion – perspective presque conforme aux usages exotiques des barbares –, la légèreté de touche, l'uniformité et l'égalité de tons frais, ou leur tremble-

ment varié avec les changements de lumière – toutes ces ruses, tous ces expédients en art se sont trouvés plus d'une fois dans l'école anglaise, et ailleurs. Mais la réunion pour la première fois de tous ces procédés relatifs en vue d'une fin manifeste et appropriée à l'expression artistique des besoins d'aujourd'hui, ce n'est pas une mince réussite dans la cause de l'art, surtout depuis qu'une puissante volonté a poussé ces procédés jusqu'à leurs extrêmes limites. Mais le charme principal et le vrai caractère de l'un des hommes les plus singuliers de l'époque est que Manet (visiteur des principales expositions françaises et étrangères, et qui se plaît à l'érudition en matière de peinture) paraît ignorer tout ce qui a été fait en art par les autres, et tire de sa propre conscience intérieure tous ses effets de simplification, le tout révélé par des effets de lumière d'une incontestable nouveauté. Telle est la suprême originalité d'un peintre par qui l'originalité est doublement abjurée, qui tend à perdre sa personnalité dans la nature elle-même, ou dans le regard d'une multitude jusqu'alors ignorante de ses charmes. [...]