

Anonyme. Revue (La) de l'art ancien et moderne. 1897-1937. 1925/06-12.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.



ÉDOUARD MANET. — LES PETITS CAVALIERS.
Eau-forte (1862) d'après le tableau du musée du Louvre.

UN CHAPITRE DE L'HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME

L'ÉVOLUTION DE MANET VERS LE PLEIN AIR¹

IL y a trente ans, au moment où s'achevait la bataille pour l'impressionnisme, il y eut une tendance à ne voir en Manet qu'un précurseur. Dès lors, les œuvres de la période espagnole se trouvaient sacrifiées. Manet ne devenait vraiment un maître que du jour où, avec *Argenteuil*, *En bateau*, *Chez le père Lathuille*, il avait autorisé les formules nouvelles. Qu'il y eût là quelque injustice, il n'est point nécessaire de le souligner. L'impressionnisme est, aujourd'hui, entré dans la phase historique, nos passions se portent ailleurs. Nous pouvons examiner Manet d'une façon plus désintéressée. Par une réaction à son tour excessive,

1. Notre collaborateur, M. Léon Rosenthal, a bien voulu réserver aux lecteurs de la *Revue* la primeur d'un chapitre de son important ouvrage sur *Manet graveur et lithographe*, qui va paraître tout prochainement (Lecaplain-Le Goupy, éd.).

M. Jacques Blanche ne cesse d'affirmer la supériorité de la période espagnole.

Ces années, où Manet lui apparaît comme à Gustave Geffroy « un exécutant traditionnel de premier ordre, se servant avec une parfaite assurance des moyens de peinture découverts et appliqués par les maîtres¹ », furent-elles d'ailleurs si parfaitement distinctes des années qui suivirent ? M. Théodore Duret était-il si totalement dans l'erreur quand il croyait découvrir, dès les premiers pas, une rupture véritable avec les traditions ? Les contemporains étaient-ils victimes d'une aberration, qui reconnurent, d'abord, en Manet un révolutionnaire ?

En réalité, chez Manet, selon la remarque de Duret, les formes d'emprunt n'ont jamais été, en définitive, que de surface. Il n'a demandé des concours que pour s'exprimer lui-même. Qu'on lui sache surtout gré d'avoir, à partir de 1870, préconisé le plein air ou qu'on préfère les œuvres peintes auparavant dans l'atelier, il faut reconnaître qu'il y a eu enchaînement et continuité dans ses efforts. La période espagnole porte en elle les années qui lui ont succédé.

Tous ceux qui ont étudié l'œuvre peint de Manet savent que le problème du plein air s'est posé pour lui de bonne heure. Dès *le Vieux Musicien*, dont les intentions vont rejoindre *los Borrachos* de Velazquez, il s'était ingénié à rassembler librement dans la lumière un groupe de personnages. *La Musique aux Tuileries* et *le Déjeuner sur l'herbe*, tous deux exposés en 1863, témoignent d'un effort pareil. Qu'ils soient très loin du but, cela est pour nous évident ; le parti pris très différent des deux pages, opposition véhémente de taches dans *la Musique*, tenue générale claire dans *le Déjeuner*, montre que Manet n'est pas arrivé à se créer une méthode. Dans les années suivantes, il semble qu'il perde de vue le problème ; pourtant, la petite *Course de taureaux* de la collection Durand-Ruel, peinte après 1865, montre qu'il est sur la voie. Enfin, en 1870, lorsqu'il peint la famille de Nittis, *Au jardin*, il ouvre, pour l'art, une période nouvelle.

Depuis longtemps déjà, la méditation des estampes japonaises l'aidait à s'orienter. Il y trouvait un encouragement à ses tendances synthétiques et une invitation à éliminer les ombres pour faire chanter partout la couleur. Dès 1867, Zola notait une affinité certaine entre sa peinture

1. Gustave Geffroy, *la Vie artistique*, 3^e série, 1894, p. 137.

« simplifiée » et les gravures japonaises qui lui ressemblaient, remarquait-il, « par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques¹ ».

A ces témoignages l'examen des eaux-fortes et des lithographies ajoute, il me semble, quelque chose. Pages moins complètes, plus spontanées, véritables confidences, elles nous livrent ses intentions intimes.

Le blanc et le noir, d'un maniement plus facile, présentent, à réaliser les désirs de l'artiste, moins d'obstacles que la peinture. C'est dans cet ordre que, bien des années avant d'y réussir comme peintre, Manet manifeste des audaces révélatrices. Celles-ci sont traversées par des tendances tout opposées. Manet est pris entre la conception traditionnelle du tableau qui demande au clair obscur de sceller l'unité



ÉDOUARD MANET. — LE GUITARERO.

Eau-forte originale (1861). — Collection Loys Delteil.

d'une composition et ses instincts qui le poussent à s'affranchir.

La tendance traditionnelle prévaut dans un grand nombre d'eaux-fortes. Le premier état, nous l'avons souvent noté, est exclusivement ou essentiellement une eau-forte pure; il a un éclat, une luminosité qui répondent à notre sensibilité actuelle, une force qu'exalte la sobriété. Manet reprend la page : par de nouveaux travaux, surtout par l'aquatinte,

1. Zola, *Edouard Manet*, réimprimé dans *Mes haines*, p. 345.

il assigne au blanc sa place, et cette place est restreinte. L'ombre ou la pénombre enveloppent ou envahissent la composition. Cette marche est très sensible dans *le Guitarero*, *la Toilette*, *les Anges au tombeau*; Manet y reprend, en somme, les traditions de Caravage, de Ribera. Il ne les répudiera jamais totalement. Quand on examine l'eau-forte de *Jeanne*, mordue en 1882, presque au terme de sa carrière, on y voit, d'une façon discrète, certes, mais évidente, ce même souci, marqué par une teinte de tirage et par un grain d'aquatinte très léger, de concentrer la lumière, de substituer au jour réel et diffus la répartition artificielle, soumise à la volonté souveraine de l'artiste, cet ordre cérébral que le génie de Léonard a imposé à la peinture européenne.

Mais, d'autre part, dans le temps qu'il paraît le plus soumis à cette discipline, le voici qui s'en évade brusquement. *Les Petits Cavaliers*, *la Petite Fille*, du cahier de 1862, et, par ailleurs, *le Ballon*, lithographié en 1861, nous révèlent, avant *le Déjeuner sur l'herbe* et *la Musique aux Tuileries*, de singulières et neuves intentions qui dépassent de beaucoup ce que les toiles peuvent nous offrir.

Les Petits Cavaliers, d'après le tableau du Louvre, que l'on attribuait alors à Velazquez, ont été gravés avec le désir essentiel d'exalter ce qu'il y avait de libre, de lumineux dans l'original. L'aquatinte y intervient à peine. Le sol est indiqué d'une façon tellement complexe qu'il perd son caractère d'unité solide pour se disperser, lui-même, en accidents. Les personnages sont dans l'espace, baignés par l'air, et dans cet air, les formes ont une tendance à se dissoudre. Les têtes, surtout, sont mangées en partie par la lumière; celle du personnage qui lève son chapeau n'est plus qu'à peine suggérée. Le groupe du centre, tout entier, subit de curieux sacrifices. Par ailleurs, on peut admirer, dans le groupe de gauche, de beaux noirs veloutés, mais ils ont peu d'importance auprès de ce que le reste nous révèle.

La Petite Fille figurait parmi les comparses du *Vieux Musicien*. Elle souligne les instincts réalistes et les curiosités de Manet. « Manet, écrit M. Moreau-Nélaton, avait pris comme modèles les mendiants sordides qui habitaient, dans le voisinage de la rue Guyot où était son atelier, un bouge qu'on appelait la petite Pologne. Malgré les inconvénients de cette fréquentation parfois nauséabonde, l'artiste affectionnait, tel Rembrandt sa juiverie crasseuse, les types fortement accentués de cette

famille de déshérités. » S'il a choisi cette enfant pour son caractère et pour ses haillons, ce n'est pourtant pas le pittoresque que Manet a fait dominer dans son eau-forte. La préoccupation de placer la figure dans le plein air a dirigé son travail, et il est vraiment arrivé à donner une sensation d'espace.

Une comparaison entre *le Ballon* et *la Musique aux Tuileries* s'impose à l'esprit. Les deux pages ont un thème analogue : la description d'une foule. Mais ces foules ont une physionomie différente et, à certains égards, opposée. Le recueillement ou les allures mesurées de personnes distinguées se traduit, on le conçoit, autrement que le débraillé de gens simples qui se livrent à la joie turbulente d'une foire. Mais ce contraste nécessaire ne suffit pas à expliquer l'aspect très différent des deux œuvres. Manet, dans la lithographie, a été plus à l'aise que sur la toile. La composition est, dans les deux pages, étudiée avec un souci d'équilibre, de symétrie tout classique et plus artificiel encore dans la



ÉDOUARD MANET. — LA PETITE FILLE.

Eau-forte originale (1862).

lithographie que dans le tableau. Les premiers plans sont traités d'une façon analogue, avec un luxe et, peut-être, un abus de précisions. C'est dans les lointains que la lithographie l'emporte. Seule, elle suggère l'espace. La cohue qui s'étend à perte de vue et se dissout dans la lumière, les maisons devinées, les arbres, vagues silhouettes évaporées, elles aussi, dans l'ambiance, les oriflammes rongées par l'air, les mâts qui, en partie,

semblent s'évanouir, toutes ces notations, très calculées sous leur aspect improvisé, sont dosées avec justesse et bonheur. Il y a là plus qu'un jalon.

L'eau-forte du *Buveur d'eau* me semble plus significative encore. Le bonhomme figure dans *les Gitanos*. Il apparaît également dans *les Petits Gitanos* [M.-N., 61], planche décevante, sans doute abandonnée par l'artiste qui ne l'a pas poussée jusqu'à réalisation, mais où l'on pourrait aussi reconnaître l'orientation vers le plein air. *Les Gitanos* sont un morceau magnifique, écrit de verve, d'une beauté savoureuse. Les taxer de timidité passerait pour un paradoxe et, pourtant, si l'on rapproche le buveur, tel qu'il y figure, de la planche où il est isolé, on est obligé de convenir que, dans cette reprise, Manet a marqué un progrès considérable. L'esprit des deux eaux-fortes n'est plus le même. *Les Gitanos* forment encore tableau. Le buveur y joue son rôle, qui est subordonné, et cependant il est désigné avec une insistance qui s'efface dans la page dont il est l'unique héros. C'est qu'ici, au désir de présenter un tout achevé selon l'esthétique établie, s'est substitué le besoin de livrer, dans son acuité, la sensation directe. Pour communiquer cette sensation, Manet simplifie le modelé, résume les indications, mais, surtout, il évite de circonscrire la forme par une enveloppe continue. Le contour disparaît par endroits : une unité subtile relie les êtres et les choses au milieu aérien dans lequel ils sont plongés. La figure du gamin, son bras, montrent de ces échanges. La cruche, surtout, est présentée avec une liberté étonnante¹.

Du *Fumeur*, exposé en 1867, il existe deux eaux-fortes ; l'une [M.-N., 33], la plus poussée, est de conception traditionnelle. M. Moreau-Nélaton qualifie l'autre d'ébauche [M.-N., 34]. Il se peut qu'il ait raison, et la page, en effet, donne d'abord l'impression d'un travail interrompu. Mais il est possible aussi d'y voir une interprétation plus libre, plus lumineuse que dans la planche achevée. Cette présentation plus synthétique a aussi

1. Il est difficile d'invoquer le témoignage de trois planches, *le Chanteur des rues* [M.-N., 69], *les Voyageurs* [M.-N., 70], *la Posada* [M.-N., 71], qui, selon toute vraisemblance, datent des années qui suivirent immédiatement 1860. Elles ne sont connues que par des photographies et, pour ma part, je n'en ai pris idée que par les reproductions de ces photographies publiées par M. Moreau-Nélaton. Une connaissance doublement indirecte rend des conclusions hasardeuses. Pourtant, il me semble reconnaître dans *les Voyageurs* et *la Posada* une velleité de plein air. M. Moreau-Nélaton donne *le Chanteur des rues* comme « probablement un des premiers essais » de l'artiste ; je crois y lire des indications très hardies de foule, la désignation de personnages presque évanescents dans l'espace.



ÉDOUARD MANET. — PORTRAITS EN PLEIN AIR (LE PEINTRE MONET ET SA FAMILLE).
Peinture (vers 1873). — Collection particulière.

plus d'accent. La main qui pose sur le genou, suggérée avec brièveté, semble se perdre dans la lumière.

Nous arrivons à 1870 et voici l'extraordinaire *Queue à la boucherie* [M.-N., 45]. Ici, les contours ont quasi totalement disparu. Dans le groupe où ils se pressent, les personnages n'ont presque plus d'existence individuelle. Les parapluies déployés se confondent les uns avec les autres, taches éclatantes ou taches sombres. Ces pauvres gens attendent-ils sous un soleil étincelant ou une pluie diluvienne? J'avoue que, sur ce point, il y a équivoque. J'y crois voir, pour ma part, un effet de soleil; mais le soleil était-il si ardent, même à midi, dans l'hiver de 1870? Et puis, si c'était le soleil, il y aurait bien quelques personnes qui ne songeraient pas à s'abriter. Un parapluie trempé forme miroir. Un sol inondé est lumineux comme un sol brûlé. Pour le blanc et le noir, les expressions sont analogues; il y avait pourtant, j'imagine, des moyens de préciser l'effet traduit. Manet a eu grandement tort de nous laisser dans l'embarras. Cette réserve faite, et je reconnais qu'elle est grave, il y a ici une hardiesse de présentation et de procédés dont n'approchait aucun morceau antérieur. Comme nous l'avons remarqué pour *le Ballon*, comme presque toujours devant les notations les plus elliptiques, il ne faut pas parler ici d'improvisation. La composition est très voulue. La baïonnette qui évoque la sentinelle à la porte de la boucherie, l'indication de l'entrée étroite de la boucherie même, ont été soigneusement méditées. En regardant de très près ou avec une loupe, on se rend compte que, même dans le fond, à gauche, sous le griffonnage des traits courts et parallèles, les éléments du groupe ont été, avant d'être volontairement confondus, d'abord nettement analysés. La page est frappante, je dirais, en anticiquant le terme de quelques années, franchement impressionniste.

Que, sinon dans le détail de la facture, au moins dans son aspect essentiel, elle doive beaucoup à la méditation des Japonais, cela ne fait aucun doute. Et, pourtant, si l'on analyse le procédé, ces traits pressés, repris, presque jamais croisés, c'est encore les exemples de Goya que l'on retrouve. Tant il est vain de vouloir séparer les unes des autres, d'une façon absolue, les étapes de la carrière d'un artiste.

Les lithographies de 1871, *la Barricade*, *la Guerre civile*, montrent Manet engagé décidément dans la poursuite du plein air. Les oppositions tranchées de lumière éclatante et d'ombre, au premier plan de *la Guerre*

civile, ce modelé véhément par taches blanches et placards sombres ou noirs, les pavés, le tonneau crevé, et le corps rigide du combattant mort, tout cela apparaît d'autant plus vigoureux que la barricade même à quelques mètres, la Madeleine et les maisons dans le foud, à demi perdues dans l'irradiation de la lumière diffuse, se subordonnent en



ÉDOUARD MANET. — LES COURSES.

Lithographie originale.

masses grises enveloppées dans l'atmosphère qui éteint les éclats vifs, éclaire les parties sombres, rapproche et assouplit les valeurs.

Désormais le témoignage des estampes n'est plus nécessaire. *Monet et sa famille*, en 1873, les toiles peintes sur la plage, à Venise, *le Chemin de fer*, *le Linge*, *En bateau*, *Chez le père Lathuille*, n'ont nul besoin d'un commentaire auxiliaire. Les estampes, d'ailleurs, deviennent rares, leur examen, pourtant, ne perd pas tout intérêt.

L'illustration du *Fleuve*, en 1874, présente comme fleuron une

libellule [M.-N., 23], d'une sensibilité et d'une venue toutes japonaises. Pour deux des eaux-fortes, *la Montagne* [M.-N., 24] et *l'Arche* [M.-N., 24], il existe des variantes, planches gravées dont Manet ne s'est pas trouvé satisfait. Le cuivre de *l'Arche* [M.-N., 75] a été abîmé et les épreuves maculées rendent difficile une comparaison avec l'image définitive; cependant, il demeure visible que le premier dessin était plus complexe: le ciel était encombré de travaux dont il a été libéré; c'est dans le sens de la brièveté, pour donner un effet plus franc, que l'artiste a fait mordre un second cuivre.

Confronter les deux aspects successifs de *la Montagne* est tout à fait suggestif. La première version [M.-N., 74] a quelque chose d'hésitant et de mou. Le croquis est mesquin. Dans la page définitive, Manet a adopté un parti; des traits espacés parallèles, sans croisements, confèrent à l'image de l'autorité, donnent une impression de grandeur; en même temps, la page s'allège, l'air y circule. Manet a rendu l'effet qu'il cherchait et il témoigne sa satisfaction en appliquant le même système à *la Haute Vallée* [M.-N., 25]. Très sobre, maintenue par le caractère des travaux, dans la lumière, la composition est établie avec un souci d'équilibre et de rythme d'un caractère tout classique, et cette intention, assez rare chez Manet, vient encore ajouter à la sensation d'espace.

C'est avec un esprit tout différent que l'artiste, dans sa lithographie *les Courses*, essaye de traduire sur la pierre l'allure vertigineuse des chevaux et l'agitation d'une foule frénétique. Mise en page, exécution, tout ici est commandé par le désir de donner un « instantané ». L'image est frémissante comme le spectacle qu'elle évoque. Un crayonnage impatient, des notes succinctes, de simples frottis donnent une allure de croquis bâclé. Mais, comme toujours, cette apparence est fautive. En réalité, Manet a joué, en virtuose, des ressources que la lithographie lui offrait. Du noir aux gris légers, ces traits, au premier abord négligemment jetés, ont été dosés avec une précision singulière. L'artiste a suggéré le mouvement, l'espace libre, les flots de poussière. Le peloton des cavaliers est sommaire et très riche. A le regarder de très près ou à la loupe, on reconnaît que chaque jockey, chaque cheval a sa silhouette propre. Il y a, à droite, un cheval en train de tourner, dont le jockey se penche pour aider à l'évolution, qui est fait de rien et qui est d'une admirable justesse.

Il ne nous reste plus à examiner que l'eau-forte, gravée d'après le « parfait tableau de *Jeanne* »¹, que nous avons revu avec joie au Pavillon de Marsan à l'Exposition des « Cinquante années de peinture française ». J'ai observé que Manet, encore à cette date, y a marqué une concentration de lumière qui s'accorde avec les pratiques reçues du clair-obscur. Cette intention existe dans la toile, mais elle y est moins apparente. L'artiste, d'ailleurs, n'a pas cherché à conserver l'ampleur d'effet, l'admirable sensualité de son tableau. Il a voulu, non sans quelque maigreur, en conserver, avant tout, le caractère lumineux. Évocation elliptique, les plantes, les feuillages qui, dans le tableau, gardent leur vie distincte, les fleurs du chapeau, les dispositions de la robe, toutes ces particularités sont rapidement suggérées. La figure est simplifiée. L'eau-forte est beaucoup plus moderne d'aspect que tout l'œuvre antérieur. Image aimable, primesautière, où l'artiste semble s'être exprimé librement, sûr de lui, avec une fraîcheur de sensibilité et un bonheur d'expression qui baignent de jeunesse une œuvre exécutée à la veille de la mort.

LÉON ROSENTHAL,

Professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon.

1. Le mot est de M. Louis Dimier, *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle*, p. 215.



ÉDOUARD MANET.

LA QUEUE A LA BOUCHERIE.

Eau-forte originale (1870).