

Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1925/07-1925/12.

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](mailto:reutilisation@bnf.fr).



Phot, Durand-Ruel.

LES PETITS CAVALIERS, ATTRIBUÉS A VELASQUEZ  
COPIE PAR MANET

## MANET ET L'ESPAGNE

---

L'EMPRISE de l'Espagne sur Manet a été évidente dès le premier jour et, depuis ce moment, tous ceux, qui lui ont consacré quelques lignes ou une étude, l'ont signalée. Nul n'a essayé de nier un fait aussi manifeste. Tous ne l'ont, cependant, pas compris de la même façon. Pour les uns, il y a eu affinité et, pour les autres, abdication. La plupart ont essayé de déterminer les ascendants espagnols de Manet, et ils ont, avant tout autre, jeté le nom de Goya qui leur a souvent suffi, tandis que de plus informés y ajoutaient celui de Velasquez ou allaient parfois même jusqu'à nommer Ribera. Ceux, qui ne craignent pas les opinions tranchantes et les jugements sommaires, n'ont pas voulu, hors l'Espagne, lui reconnaître de maîtres. Les esprits plus mesurés ont décelé d'autres tutelles, celles des Vénitiens, de Titien de Tintoret, et encore celle de Frans Hals. Enfin on s'est accordé généralement à remarquer que, hanté d'abord par l'Espagne, Manet s'en était ensuite éloigné, si bien que l'on a pu distinguer une période espagnole de son activité, période qui se clôt vers 1868, au lendemain, piquant paradoxe, du premier et unique voyage qu'il ait fait en Espagne.

Puisqu'il n'apprit pas à les connaître chez eux, comment Manet subit-il donc la séduction de la péninsule et de ses maîtres ? A cette question essentielle, on ne donne, d'ordinaire, que des réponses assez vagues : « Les premiers tableaux consacrés à des sujets espagnols lui ont été suggérés par la vue de chanteurs et de danseuses venus en troupe à Paris. Séduit par leur originalité, il avait ressenti l'envie de les peindre »<sup>1</sup>. Sans doute, mais le style dans lequel il les a peints ? On allègue l'action de tableaux espagnols rencontrés comme au hasard. Influence partielle, relativement tardive. Bazire va jusqu'à avancer qu'il n'aurait été frappé par les Espagnols du Louvre qu'après ses voyages en Allemagne et Italie<sup>2</sup>, c'est-à-dire vers 1858. La vérité est évidemment tout autre.

Manet, né à Paris en janvier 1832, a grandi à Paris même. Après un échec au *Borda*, il s'est, dans des conditions assez obscures, embarqué comme pilotin en décembre 1848, d'après le témoignage d'Antonin Proust qui atteste qu'il était encore à Paris pendant les journées de juin 1848<sup>3</sup>.

Il avait alors seize ans. Sans lui supposer une précocité exceptionnelle, si on lui attribue simplement la sensibilité moyenne d'un petit Parisien de cet âge, on pensera qu'il était capable, depuis plusieurs années, d'éprouver de fortes émotions artistiques. Il serait extraordinaire qu'issu d'une famille cultivée et attiré vers la peinture, il n'ait pas fréquenté le Musée du Louvre ; nous savons positivement qu'il le faisait. Le colonel Fournier, son parent, n'avait pas de plus grand plaisir, au dire d'Antonin Proust<sup>4</sup>, que de l'emmener au Louvre le dimanche. Il suffit, et nous sommes en droit d'affirmer que Manet a lié, dès l'enfance, avec les Espagnols, un commerce étroit.

Car le Louvre, de 1838 à 1848, a abrité un merveilleux Musée espagnol créé par Louis-Philippe et qui devait disparaître à la chute de la monarchie de Juillet<sup>5</sup>. Jules Breton, dans une page saisissante<sup>6</sup>, a raconté l'effet impressionnant que produisaient ces salles austères et monacales où régnait un fanatique silence. Quatre cents toiles y étaient réunies dont vingt-cinq attribuées à Ribera, dix-neuf à Velasquez. Greco y figurait par neuf pages parmi lesquelles le *Christ des frères Covarrubias*, qui est revenu au Louvre.

1. Duret. *Manet*, 1919, p. 18.

2. Bazire. *Manet*, p. 15.

3. Antonin Proust. *Manet*, p. 11. — La plupart des articles nécrologiques parus dans les journaux en 1883, placent vaguement le voyage en 1850 ou quand Manet avait 17 ans, M. Duret ne se prononce pas et M. Blanche s'en réfère à M. Duret.

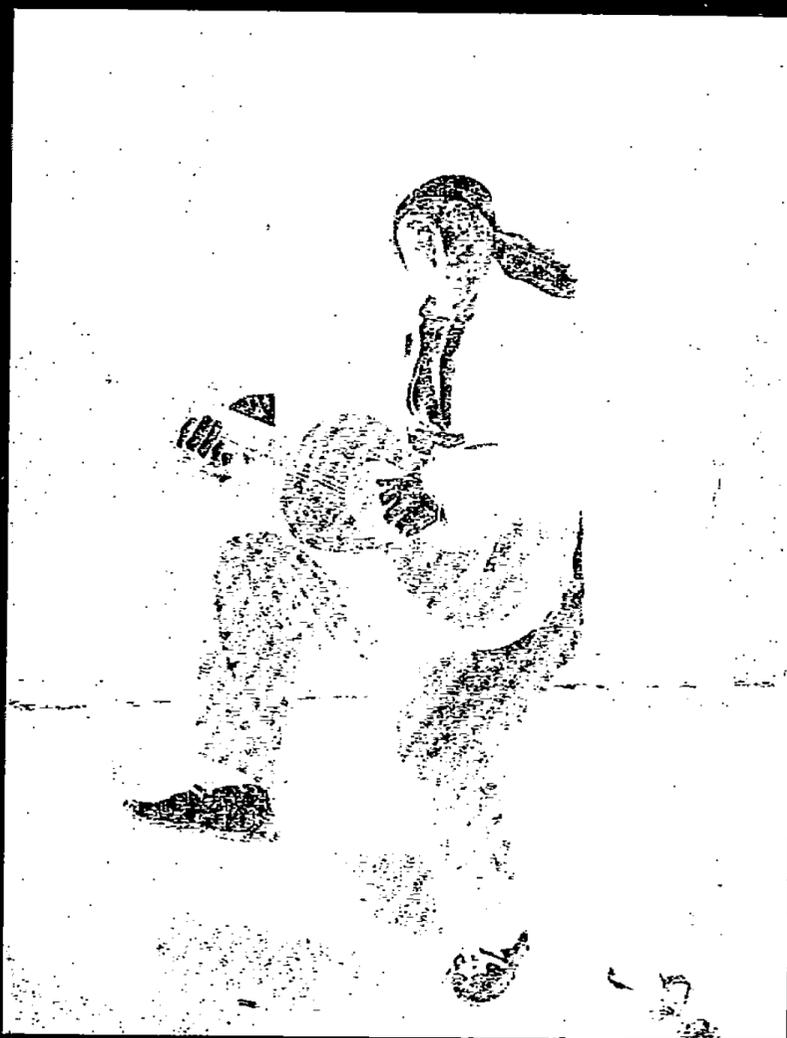
4. *Op. cit.*, p. 5.

5. J'ai résumé cette histoire dans mon livre : *Du Romantisme au Réalisme*, p. 97, sqq.

6. *Nos peintres du siècle*, p. 175.

De Goya on voyait huit toiles parmi lesquelles les *Manolas au balcon* et des *Femmes de Madrid en costume de majas*. Comment douter que Manet ait vu ces œuvres, qu'il les ait scrutées avec une curiosité avide? Il devait en garder un souvenir durable dont le *Balcon* est l'éclatant témoignage. Manet prit au Louvre un contact plus étroit avec l'Espagne qu'il n'eût pu le faire dans les musées de l'Espagne même.

Après 1848, quand le Musée Espagnol eut disparu du Louvre, les quelques toiles qui demeurèrent suffirent à prolonger la leçon. Les eaux-fortes disent l'attention avec laquelle il regarda les Velasquez. Il connut les Espagnols aussi hors du Louvre. Il visita certainement la galerie Pourtalès, et, sans l'accuser, comme on ne manqua pas de le faire, d'avoir, dans le *Torero mort*, copié le *Roland mort* attribué à Velasquez<sup>1</sup>, il faut reconnaître, entre les deux œuvres, une analogie qu'explique une réminiscence certaine. Enfin, il est



Phot. Durand-Ruel.

## LE GUITARRERO

(Collection Osborn, New-York.)

à peine utile de rappeler combien lui étaient familières les eaux-fortes de Goya.

De tout cela, je trouve la confirmation dans une lettre de Baudelaire à Thoré. Baudelaire y nie tout ce que j'avance, mais il le fait avec un parti pris de paradoxe si évident qu'on sent parfaitement qu'il ne se prend pas à son propre jeu: « M. Manet n'a jamais vu de *Goya*; M. Manet n'a jamais vu la galerie Pourtalès. Cela vous paraît incroyable, mais cela est vrai.

« Moi-même, j'ai admiré, avec stupéfaction, ces mystérieuses coïncidences.

« M. Manet, à l'époque où nous jouissions de ce merveilleux Musée

1. Aujourd'hui à Londres, à la National Gallery, sous le titre : *Un guerrier mort*.

espagnol, que la stupide République française dans son respect *abusif* de la propriété a rendu aux princes d'Orléans, M. Manet était un enfant et servait à bord d'un navire. On lui a tant parlé de ses pastiches de Goya que maintenant, il cherche à voir des Goya.

« Il est vrai qu'il a vu des Velasquez, je ne sais où. — Vous doutez de ce que je vous dis? Vous doutez que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien! on m'accuse moi d'imiter Edgar Poë...<sup>1</sup> ». Et le poète de prouver qu'il a découvert Poë bien longtemps après avoir écrit les pages qui en paraissent inspirées. Le morceau est brillant, juste quand il constate ces mystérieuses coïncidences que nous appelons, plus simplement, des affinités. Mais on sent que Baudelaire, au fond, est parfaitement informé et, pour répondre au paradoxe par le paradoxe, je vois, dans ce plaidoyer si circonstancié, la confirmation même de ce qu'il nie.

L'Espagne, d'ailleurs, bénéficiait, autour de Manet, d'un engouement très général : loin de montrer des prédilections exceptionnelles, il a été bien plutôt, réceptif comme il l'était, entraîné par une faveur fort antérieure à ses débuts et dont il est facile d'accumuler les preuves.

Les événements avaient attiré et maintenu les yeux des Français vers l'Espagne<sup>2</sup>. La conquête par Napoléon et le règne éphémère de son frère Joseph, la campagne du Trocadéro sous la Restauration, les mariages espagnols et l'intérêt porté à la guerre carliste sous Louis-Philippe, remirent constamment, dans la première partie du siècle, les choses d'Espagne à la mode. Cette mode reprit pour des raisons quasi officielles, lorsqu'une Espagnole devint impératrice.

Cependant, l'Espagne avait envahi la littérature. Victor Hugo l'évoquait dans *Hernani* et *Ruy Blas*. Mérimée publiait le *Théâtre de Clara Gazul* et rendait populaire le nom de *Carmen*. Nodier chantait *Inès de las Sierras*. Le théâtre du Boulevard devait consacrer cette vogue : Meilhac et Halévy, avec Offenbach faisaient applaudir les *Brigands* et la *Périchole* et Moineaux dans les *Deux aveugles* insérait une sérénade bouffonne.

A ce mouvement, nul n'avait plus collaboré que Théophile Gautier. Il célébrait l'Espagne en prose et en vers ; dès 1831, il la proposait à l'attention des artistes ; en 1842, il donnait la première étude importante consacrée à Goya<sup>3</sup>. L'ouverture du Musée espagnol détermina, on l'imagine aisément,

1. La lettre, non datée, doit être de 1864. *Lettres*, p. 362.

2. L'attirance vers l'Espagne s'exerce, d'ailleurs, sur la France, d'une façon périodique, depuis la période classique : se rappeler *Le Cid*, *Don Sanche d'Aragon*, *Les Folies espagnoles*, *Gil Blas*, et près de nous *Carmen*, *España*, *L'Heure espagnole*...

3. Dans le *Cabinet de l'Amateur*, 1842.

une forte émotion et on aperçut presque aussitôt, chez quelques peintres, une orientation nouvelle qui permit à la critique de saluer une école espagnole. Les champions de cette école, Ziegler, Brune, n'étaient pas, par malheur, des hommes de premier plan et ils mirent, d'ailleurs, peu de persévérance dans leur entreprise.

Cette première école espagnole disparut bientôt sans laisser beaucoup de traces<sup>1</sup>. Mais une influence diffuse s'exerça dès lors ; elle apparut surtout après 1848, et, si nous essayions de la définir, ce serait toute l'histoire du réalisme qu'il nous faudrait esquisser. Disons simplement qu'en un moment où les conceptions romantiques ne répondaient plus à leurs aspirations, de jeunes peintres, avides de liberté, trouvèrent, pour s'appuyer contre la réaction ingriste ou académique, un appui dans l'étude de l'Espagne.

Tandis que certains artistes se mettaient à l'école de Velasquez ou de Ribera, d'autres découvrirent le pittoresque espagnol. Ainsi vers 1818, Géricault, suivi bientôt par Léopold Robert, avait découvert le pittoresque italien. Au Salon de 1843, Adolphe Leleux exposa une *Posada* qui obtint un « prodigieux succès »<sup>2</sup>. Au Salon de 1850-1851, Daumier exposait *Don Quichotte et Sancho se rendant aux noces de Gamache*, Louis Boulanger un *Coin de rue à Séville*, Alfred



Phot. Durand-Ruel

LOLA DE VALENCE

(Musée du Louvre, collection de Camondo.)

1. J'ai raconté toute cette histoire dans mon livre *Du Romantisme au Réalisme*. Chap. VI. III. p. 244, sqq.

2. En 1845, Courbet exposait un *Guitarrero* (reproduit dans *Courbet*, coll. *L'Art de notre temps*, pl. II.), mais l'œuvre n'emprunte que le titre au pittoresque espagnol ; elle n'a aucun rapport avec le *Guitarrero* de Manet.

Dehodencq, la *Course de taureaux*<sup>1</sup>. La *Course de taureaux*, Proust nous l'atteste<sup>2</sup>, enthousiasma Manet qui en garda un souvenir durable. Plus tard, après avoir visité l'Espagne, il s'écriait un jour, au témoignage de son ami : « Quelles rues, quel peuple ! Dehodencq a vu et très bien vu. Avant d'aller là, il était aveugle. Il y a des gens qui ne croient pas au miracle. Eh bien, moi, depuis Dehodencq, j'y crois. » Dehodencq était tout à fait digne d'agir sur Manet : « Ses scènes de la vie espagnole procèdent d'une analyse des mœurs compréhensive, pénétrante », écrivait Roger Marx, et il ajoutait : « il paraît à cette heure former le trait d'union entre Delacroix et Manet<sup>3</sup> ».

Manet, en songeant à l'Espagne, ne faisait donc rien de singulier. Pourquoi, alors, avoir tant insisté sur un penchant qu'il partageait avec de si nombreux artistes<sup>4</sup> ?

Tout d'abord, plus que d'autres et d'une façon plus persévérante, il a, pendant plusieurs années, affiché ses liens avec l'Espagne. Les sujets de ses tableaux et de ses eaux-fortes, le *Guitarro*, *Lola de Valence*, les *Gitanos*, *l'Espada*, le *Torero mort*... ont été empruntés à l'Espagne directement ou bien encore ils ont été manifestement conçus selon des exemples espagnols, ainsi le *Vieux musicien* qui dérive de *Los Borrachos*, le *Buveur d'absinthe*, le *Philosophe campés* à la façon des philosophes de Ribera ou de Velasquez. L'album d'eaux-fortes publié par Cadart en 1862 porte, en frontispice, un sombrero et une guitare. Sur neuf planches qu'il renferme, quatre, les quatre premières, sont hispanisantes<sup>5</sup>. Je suis persuadé que Manet et son éditeur

1. Le tableau, après avoir longtemps figuré au Musée du Luxembourg, est aujourd'hui au Musée de Pau. On voyait encore au Salon de 1850 des tableaux à sujets espagnols par Bourdier, Bourgoïn, P.-V. Giraud, Laugée, Armand Leleux. A l'Exposition universelle de 1855, Courbet exposait une *Dame espagnole* et Decamps les *Espagnols jouant aux cartes*.

2. *Op. cit.*, p. 36-37.

3. *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, p. 102.

4. Autour de lui, Lægros évoquait, dans plusieurs eaux-fortes, le pittoresque et l'ascétisme espagnols : *Procession dans une église espagnole* (B. 49) ; le *Chœur d'une église espagnole* (B. 50) ; la *Messe dans une église espagnole* (B. 51) ; les *Chantres espagnols* (B. 59). Ribot s'affirmait, au Salon de 1861, comme le disciple libre de Ribera. Whistler avait été tenté, mais il s'était arrêté, avant Biarritz, à Guétary (Th. Duret, *Histoire de Whistler*, p. 18). Bonnat affichait ses attachés espagnols dans son *Saint Vincent de Paul* du Salon de 1866. A son tour, Henri Regnault allait être entraîné. En 1867, il se dirigeait vers l'Espagne et envoyait au Salon de 1869 le portrait de *Juan Prim*. Le mouvement se prolongea après 1870 et Manet put encore voir aux Salons de 1881 et de 1882 des toiles espagnoles de Falguière. Rappelons le grand succès du *Mariage espagnol* de Fortuny exposé au printemps de 1870 chez Goupil qui, dès 1866, avait acheté à l'artiste des aquarelles.

5. De plus, le *Buveur d'absinthe*, le *Gamin*, la *Petite fille* relèvent de la méditation de Velasquez.

y ont vu un élément de succès. L'état de l'esprit public devait les y porter et aussi l'accueil fait au Salon de 1861 au tableau du *Guitarrero*. On a souvent cité la page par laquelle Théophile Gautier salua le début de Manet et je demande à la reproduire à mon tour : « Caramba ! voilà un *guitarrero* qui ne vient pas de l'Opéra-Comique et qui ferait mauvaise figure sur une lithographie de romance ; mais Velasquez le saluerait d'un petit clignement d'œil amical, et Goya lui demanderait du feu pour allumer son *papelito* — comme il braille de bon courage en raclant le jambon ! — Il nous semble l'entendre. — Ce brave Espagnol au sombrero de calanès, à la veste marseillaise, à un pantalon. Hélas, la culotte courte de Figaro n'est plus portée que par les espadas et les banderilleros, mais cette concession aux modes civilisées, les aspargates la rachètent. Il y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d'une brosse vaillante et d'une couleur très vraie »<sup>1</sup>.



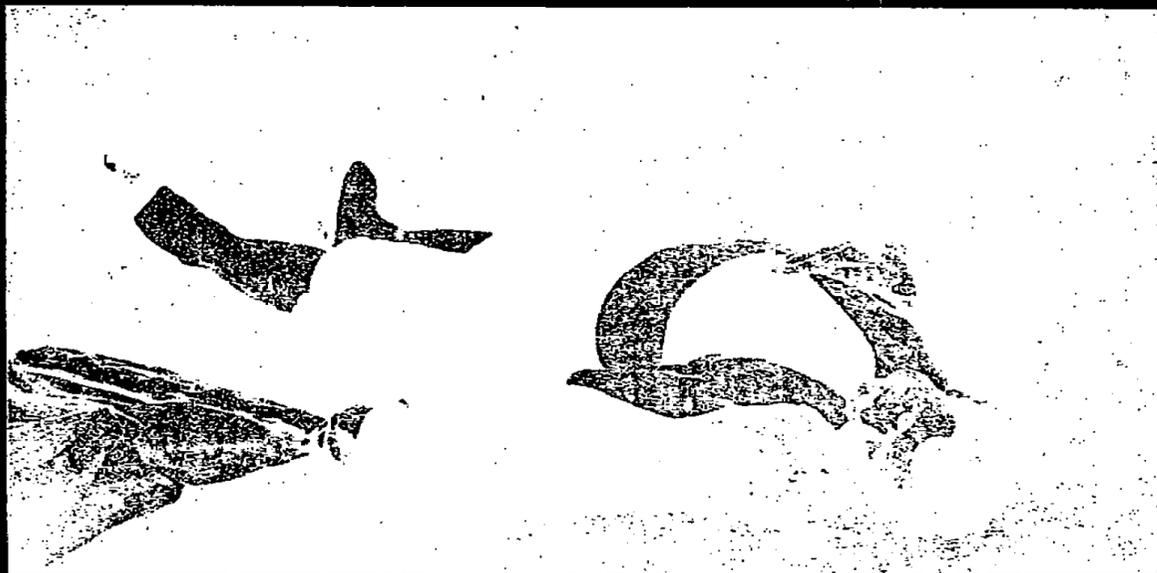
LES GITANOS, EAU-FORTE

Le couplet est étincelant ; il s'ajoute aux innombrables preuves de la perspicacité généreuse du bon Théo<sup>2</sup>. J'imagine qu'il l'aurait écrit avec moins de plaisir s'il ne s'était prêté au cliquetis de termes savoureux et rares.

1. *Moniteur Universel*, 3 juillet 1861.

2. Il me semble, au reste, qu'on en a fort exagéré l'importance, comme on l'a fait pour l'article de Thiers sur Delacroix en 1822. Le Salon de 1861 de Gautier, paru dans le *Moniteur*, fut immédiatement réimprimé et constitue tout un volume. Si on veut bien le feuilleter, on constatera que Gautier y consacre des tirades élogieuses, aussi ou plus importantes, à des artistes médiocres ou oubliés.

Les mérites sur lesquels il insiste, par ce jeu, étaient les plus capables de séduire le public : pittoresque de costume, de décor. Ce sont ceux qui, aux yeux de Manet comme aux nôtres, ont le moins d'importance. Regardez les eaux-fortes, le *Gitarrero* lui-même, les *Gitanos*, *Lola de Valence* ; ce n'est pas par leur couleur locale extérieure, par tel détail authentique qu'ils nous attirent et nous retiennent. La force de ces morceaux, c'est qu'ils sont « empreints de la saveur espagnole la plus forte », selon les termes de Baudelaire<sup>1</sup>. Cette saveur, nous la retrouvons dans des pages dont le pittoresque exotique est absent, dans le *Buveur d'eau*, le *Philosophe* ; elle ne dérive pas



Phot. Durand-Ruel.

## LE TORERO

(Collection Widener, Philadelphie.)

d'un placage d'attributs, de la mise en œuvre adroite d'une friperie d'atelier. Elle vient de ces « étonnants parallélismes géométriques », de ces « mystérieuses coïncidences » que notait le poète et qui lui faisaient dire, encore, en présence des tableaux de Manet : ils « donnent à croire que le génie espagnol s'est réfugié en France ».

Et voilà l'origine du malentendu entre Manet et ses contemporains. Ils l'auraient applaudi s'il avait chanté une Espagne d'Opéra-Comique comme le firent, à partir du Salon de 1863, Worms ou Zamacoïls dont l'art factice fut vite populaire. Il aurait pu, d'autre part, se contenter d'aimer des peintres espagnols en esprit et appliquer, à l'exemple de Courbet, les fortes leçons d'indépendance et de sincérité qu'il puisait dans leur commerce à des sujets cherchés hors de l'Espagne. Le public déconcerté l'aurait méconnu ou bafoué sans discerner ses parrains. Mais, par un dernier effort des prestiges romantiques,

1. Baudelaire. *L'Art romantique*, IV. *Peintres et aquafortistes*.

il était épris d'exotisme en même temps qu'il était passionné de vérité : il célébrait l'Espagne en réincarnant la mentalité des maîtres espagnols. Dès lors il fut aisé de lui appliquer une tactique dont on s'est souvent armé contre les novateurs et qui consiste à leur dénier toute originalité et à affecter de reconnaître, dans les audaces dont on s'offusque, de maladroitesses redites de thèmes usés. Ces œuvres tapageuses, qu'étaient-elles, à tout prendre, sinon



Phot. Durand-Ruel.

LE VIEUX MUSICIEN

(Musée de Vienne, Autriche.)

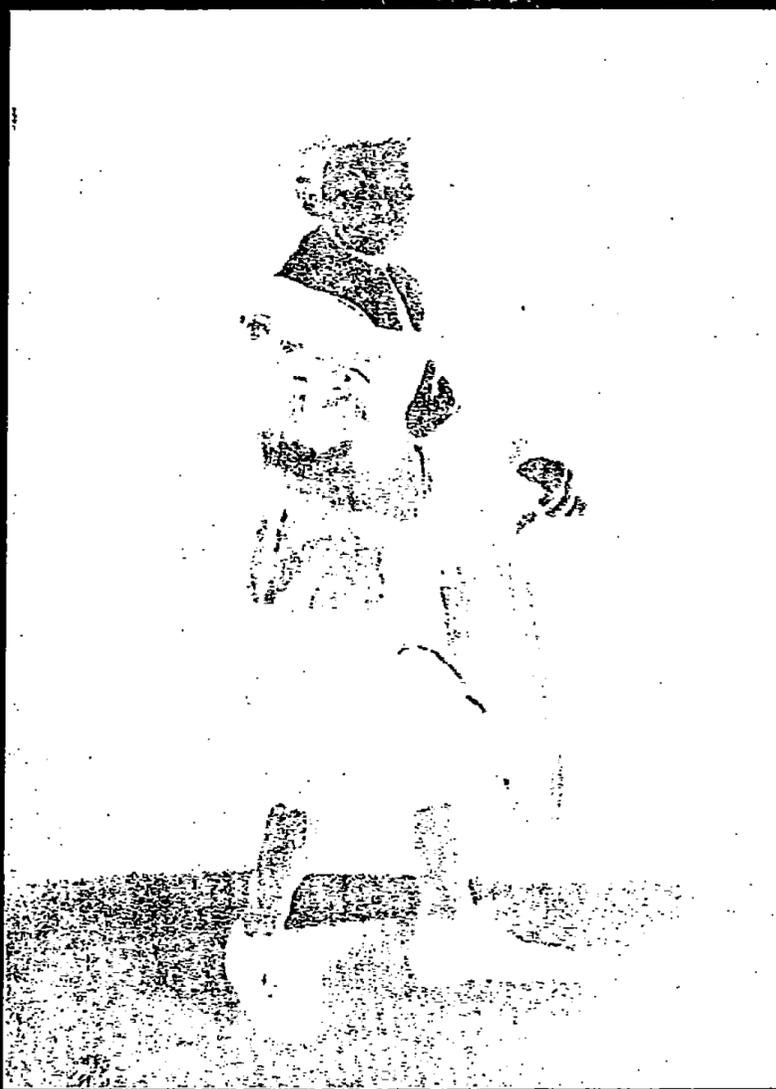
des « imitations extrêmement lâchées, ignorantes même, parfois plus ou moins heureuses ou informes de Velasquez et de Goya <sup>1</sup>. »

De Goya. Nous le savons, Manet graveur lui avait emprunté des procédés techniques ; mais s'il a avec lui une parenté d'allure, s'il s'est même amusé à le pasticher, il en différait profondément par l'esprit. Il est au contraire très près, par les intentions de Velasquez. Si Velasquez est, de tous les maîtres, celui dont la pensée a été la plus indifférente à tout ce qui n'est pas la peinture : s'il a été, avant tout, une main magique au service d'un œil merveilleux, un pur peintre, Manet, le plus souvent, lui ressemble en ce point.

C'est à Velasquez, et non à Goya, que font penser les *Gitanos*, le *Guitarrero*,

1. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 202. — «... pastiches mal raccordés de Velasquez, de Goya, de Theotocopuli et de bien d'autres » écrivait encore Huysmans.

le *Gamin*, la *Petite fille*, le *Torero mort*, le *Philosophe*, l'*Enfant à l'épée*, l'*Enfant portant un plateau*. Le *Christ aux Anges*, avec Velasquez, évoquerait peut-être aussi Zurbaran. Il est très vraisemblable qu'*Olympia* doit sa conception à la *Maja nue* comme le *Balçon aux Manolas*. Mais, ce point de départ accordé, il y a autant de différence entre *Olympia* et la *Maja* qu'entre la *Maja* et la *Vénus couchée* de Velasquez.



Phot. Durand-Ruel.

L'ENFANT A L'ÉPÉE  
(Metropolitan Museum, New-York.)

Il y a eu, certainement, une période, et les estampes en témoignent aussi bien et plus peut-être que les peintures, où Manet a eu la hantise de l'Espagne, mais, à aucun moment, il n'y a eu de sa part absorption ou abdication. Il a repris la tradition vivante des maîtres. En se mettant à leur école, il leur a demandé de fortifier les instincts qu'il sentait en lui. Il avait un besoin impérieux de vision et de traduction directe. Il a cherché et il a trouvé, chez les Espagnols, un appui libérateur. Proust nous le montre, au Louvre, enthousiasmé par les *Cavaliers* attribués à Velasquez : « Ah ! cela, se serait-il écrié, en laissant échapper un soupir de soulagement, c'est net. Voilà qui vous dégoûte des ragoûts et des jus. »

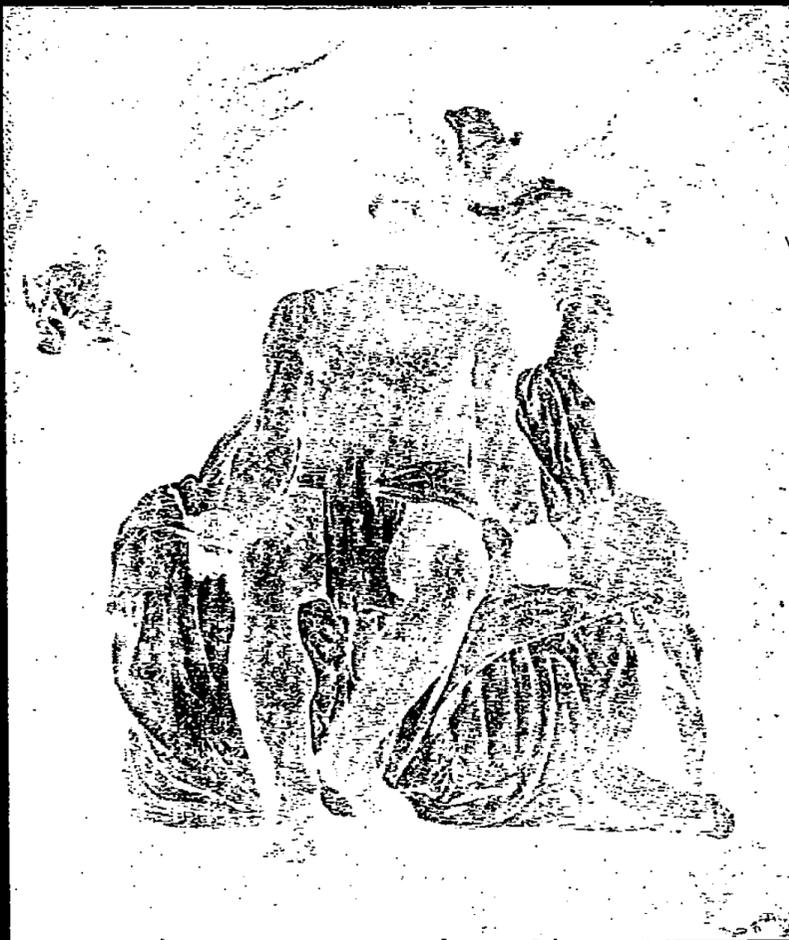
Il n'était pas homme à accepter des recettes même venues d'Espagne. Très différent en cela de Courbet, avec lequel il a par ailleurs tant de vellétés communes, il ne lui suffisait pas, pour ce qu'il avait à dire, d'une science technique acquise dans la fréquentation des musées<sup>1</sup>.

Son art a été un perpétuel effort pour fixer sur la toile ou sur le papier la

1. M. Blanche a vigoureusement défendu Manet contre le reproche de pastiche dans ses *Propos de Peintres* (T. I. p. 150) et dans son *Manet*, p. 22 et passim.

plénitude intégrale et sans mélange de ses sensations visuelles. Pour cette réalisation qui le tourmentait, il a trouvé, d'abord, des guides chez les Espagnols et, pendant longtemps, il n'a pas imaginé, pour lui, de meilleurs conseillers. Mais, peu à peu, leurs leçons se sont manifestées insuffisantes et il a rencontré, sur sa route, de nouveaux auxiliaires.

La période espagnole, nous l'avons dit, se termine au lendemain de son voyage en Espagne. On peut imaginer qu'à visiter les posadas fréquentées par les guitarreros et à parcourir les routes près desquelles campent les gitanos il aura senti ce qu'il y avait, tout de même, d'incomplet et de factice dans ses intuitions. On peut dire encore que, se rapprochant encore davantage de la pensée des maîtres espagnols, il aura compris qu'ils l'invitaient à représenter son pays et son temps comme ils avaient été eux-mêmes l'expression de leur patrie et de la société où ils vivaient. Mais le choix des motifs était secondaire pour Manet et il aurait pu changer ses thèmes sans modifier sa technique.



Phot. Durand-Ruel.

LE CHRIST MORT ET LES ANGES

(Metropolitan Museum, New-York)

Cette technique, nous le savons, Manet n'y était pas asservi : il la subordonnait entièrement à l'expression de sa sensibilité. Les Espagnols l'avaient aidé à se trouver lui-même, mais, à présent, il ne pouvait plus compter sur eux. Hanté par un problème qui préoccupait, autour de lui, Courbet, et les paysagistes, il rêvait de représenter les êtres et les choses dans la vraie et pleine lumière du jour. La *Musique aux Tuileries*, le *Déjeuner sur l'herbe* attestent ses recherches et, plus encore, quelques-unes de ses eaux-fortes. Ce problème du plein air, la méditation des Espagnols avait contribué à le poser ; les méthodes espagnoles anciennes étaient impuissantes à le résoudre. Dès lors il fallait tenter ce que Velasquez ou Goya auraient certainement

fait s'ils avaient pu reprendre leur palette : imaginer des formules inédites. Si ces formules ne surgissaient pas spontanément, il devenait nécessaire de se confier à de nouveaux guides. Ceux-ci se présentèrent à point nommé. Au moment où Manet franchit les Pyrénées, il méditait les suggestions que lui offraient les estampes japonaises. Et c'est pourquoi, par une coïncidence singulière, mais, à mon sens, la rencontre fut fortuite, au retour de Madrid, il parut dire adieu à l'Espagne. La trahit-il ? Non pas. Il cessa, presque complètement, d'en célébrer les spectacles, mais il lui resta fidèle en esprit s'il continua, par des moyens plus aigus, de travailler à fixer sur la toile, comme l'avaient voulu les maîtres ibériques, la réalité frémissante.

LÉON ROSENTHAL

