

---

# LES MODÈLES FÉMININS

## D'ÉDOUARD MANET

Jamais Manet ne s'est soucié d'embellir ses modèles féminins ; de les « rectifier » selon un canon conventionnellement adopté ou selon un idéal délibérément élaboré. Il compte parmi les très grands peintres de la femme sans compter parmi ceux de ces peintres qui, bon gré mal gré, furent inéluctablement fidèles à un certain type reconnaissable de toile en toile. Les chétives fillettes de Botticelli aux visages empreints du charme de la mélancolie, les pacifiques déesses dorées de Titien, les tendres ondines d'ombre et de lait que bercent les nuées lunaires de Prud'hon, les grandes créatures fières et sauvages qui vous regardent sans daigner vous voir dans les eldorados de Chassériau, les jeunesses à peine nubiles que le soleil d'avril irise comme des étuis de nacre dans les vérandas de Pierre Bonnard sont toutes des variations sur un thème permanent, fatidiquement imposé à chacun de ces peintres par une nostalgie des sens plus ou moins inconsciente ou plus ou moins provoquée. On peut dire — non au pluriel mais au singulier — : « la femme de Vinci », « la femme de Bronzino », « la femme de Vermeer », « la femme de Watteau », « la femme d'Ingres », « la femme de Renoir » ; on peut dire : « la femme de Modigliani » (ma foi oui...), « la femme de Vallotton » (ma foi non...) ; mais peut-on dire : « la femme de Manet » ? Tous ces peintres, et tant d'autres, sont les Pygmalions d'une Galathée : « Comme je t'aimerais, demain, si tu vivais !... » déclarent-ils, comme le déclare Musset à Manon, à l'élue de leurs songes. Manet, lui, ne saurait employer ce conditionnel et cet imparfait ; il dit : « Je t'aime parce que tu vis, et c'est parce que tu vis que je te peins... » Si elle est tant soit peu jolie, il retient la femme qui passe, joyeusement excité à l'idée

de la représenter telle qu'elle est. Vérité est pour lui synonyme de sincérité, synonyme aussi de beauté. Ses agiles pinceaux louent l'éblouissante carnation d'une chair radieuse, l'ineffable pureté d'un tournant d'épaule, la moelleuse fermeté d'un jeune sein. Une jolie fille n'est guère, à ses yeux, beaucoup autre chose que les touffes de roses, les gerbes de pivoines, les branches de lilas dont il multipliera jusqu'à son dernier jour les glorieux portraits. De même qu'il ne lui fût point passé par la tête l'idée absurde de peindre ces trois différentes espèces de fleurs de manière qu'elles pussent être confondues, de même ni l'idée, ni le désir ne lui fussent venus d'orienter vers un même type féminin cette adolescente aux charmes encore irrésolus et cette confortable dame que capitonne doucement l'automne. Le sensualisme qui est à la base de son génie est sauvé des grossièretés du plat naturalisme par un instinct de goût qui possède la vertu d'une pierre de touche. Cet impulsif a toutes les délicatesses, tous les raffinements que confère la race : la race de Watteau, de Corot, de Houdon, de Chardin, de Carpeaux ; ces noms français étant ceux d'artistes qui furent à la fois poètes inspirés et ouvriers accomplis, sûrs de leur outil et prédestinés à s'en servir « de main de maître... ». Cependant, écoutez le chœur des détracteurs que Manet entendit aboyer à ses chausses de *l'Olympia* au *Bar aux Folies-Bergère* et que sa mort, sa gloire même ne réduisirent qu'à contre-gré au silence : « L'art descendu si bas ne mérite même pas qu'on le blâme... » ; « Le grand prêtre de l'école du barbouillage... » ; « Un brutal qui peint des femmes vertes avec des pinceaux à vaisselle... » ; « L'art n'a rien à voir avec ces laides excentricités, fruits de la vanité et de l'impuissance... » ; « Cet art grossier qui s'abaisse jusqu'à faire concurrence aux peintres en bâtiment... » ; « Le refus des œuvres de M. Manet au Salon est une mesure de sécurité publique... » ; « Je me sens mal : cette peinture me donne la nausée... » ; « Manet ? Un chef d'école qui ne sut ni dessiner, ni peindre... » ; « Ce fumier énorme que fut tout le travail de sa vie... ».

Et ceci, enfin, d'Aurélien Scholl qui, cependant, se piquait de défendre Manet : « Ah ! Vous êtes dur pour les femmes... ! » Quelle femme, aujourd'hui, ne rêverait d'avoir son portrait peint par Manet ?...

Songeant aux femmes qui eurent le privilège de poser pour Manet, j'ai revu par la mémoire les tableaux où elles figurent,

tels qu'ils furent rassemblés lors de la commémoration du centenaire du peintre, voici plus de vingt ans, à l'Orangerie des Tuileries. N'espérons plus d'ici longtemps revoir pareil spectacle — sinon en rêve... C'est pourquoi je propose de rêver ici à une exposition tout idéale, consacrée exclusivement à « la Femme dans l'œuvre de Manet », des débuts à la fin d'une carrière laquelle, hélas ! fut brève. (pas même cinq lustres : 1860-1883).

Puisqu'il s'agit d'un divertissement imaginaire, rien ne nous défend de faire venir en toute liberté (par exemple sur le tapis magique du conteur persan) ces tableaux des collections des deux mondes où ils sont dispersés et de les répartir en quelque local, lui aussi imaginaire. Autour de ces femmes peintes, pour les flatter et les honorer nous distribuerons le plus grand nombre possible de ces petits panneaux de fruits et de fleurs que Manet, par passe-temps ou par exercice, peignit comme un musicien, au piano, improvise... Peu de peintures autant que celles où Manet a représenté, associées, des femmes et des fleurs (...pensez à la pivoine qu'il jette aux pieds d'Eva Gonzalès, aux violettes dont il pare et parfume Mlle Morisot, aux rhododendrons qui buissonnent derrière Mme Guillemet, aux petits bouquets mélangés qu'il offre de si bonne grâce à la canotière d'Argenteuil, à la *barmaid* des Folies-Bergère ; pensez aux coquelicots dont il jonche la coiffure couleur de blé de la succulente blonde aux seins nus...) Peu de peintures — disais-je — qui raniment ainsi dans la mémoire la perception physique de souvenirs si intimes qu'on préférerait les laisser dormir en paix. Dans *Conte d'Hiver*, Shakespeare fait dire à l'un de ses personnages : « L'art corrige la nature, ou plutôt la change ; mais, cet art, c'est encore la nature... » Quel art ? L'art de Manet.

Quasiment rien ne subsiste des études que Manet fit dans l'atelier de Couture, où il passa sept années, époustouflant le patron mais enthousiasmant ses camarades au point qu'un jour il trouva le chevalet qui supportait une de ses esquisses paré de guirlandes. « C'est un révolutionnaire », disait-on déjà de lui, comme on devait le dire de Degas et de Renoir, considérés aujourd'hui, eux aussi, comme les légitimes héritiers des maîtres du passé. Tous trois « firent leurs classes » au musée. Aussi les premières femmes peintes par Manet seront-elles deux copies ; l'une et l'autre d'après Titien : l'*Antiope* du Louvre et la *Vénus d'Urbain*, celle-ci rapportée d'un séjour de deux mois à Florence, puisque, comme

tant d'artistes français, Manet fit, rituellement, le Voyage d'Italie... Entre ces deux beautés vénitiennes prendra place, née d'elles, une grande *Baigneuse surprise* d'où naîtra demain le nu du *Déjeuner sur l'herbe...*; prendra place également une *Musique au jardin des Tuileries*, où pour la première fois, Manet applique le précepte que dès le collège il répétait à son condisciple Antonin Proust : « Il faut être de son temps et faire ce que l'on voit. » Comblé par les dieux de « dons gratuits », dans ces ouvrages de début il est déjà lui-même, tel que, muni de toutes ses armes, il va apparaître dans la salle suivante. — Elle rassemble les œuvres magistrales de sa « première manière », que l'on pourrait dire « manière muséenne », car si les sujets traités sont pris sur le vif, aucun d'eux où Manet ne fasse plus ou moins sa cour aux Espagnols ou aux Italiens qu'il élut pour modèles. — *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, peints pour le Salon (auquel Manet, en cela conformiste bon teint, « crut » toute sa vie), firent hurler de colère les foulés ameutés. Moins d'un demi-siècle a suffi pour que leur filiation avec les œuvres dites classiques s'impose; et les voici universellement reconnues comme « classiques » à leur tour.

Pour poser ces nus entre tous fameux, Manet eut près de lui une fille de vingt ans au beau corps sagement sensuel et dont à plusieurs reprises il peindra d'une seule coulée, longue et lente comme une caresse, la grande « ligne d'enveloppement ». Cette blonde plutôt rousse, de peau très blanche, une peau de camélia, c'est Victorine Meurend, dont le nom est inséparable du sien. — Pendant cinq ou six années peintre et modèle se furent réciproquement fidèles... Voici Victorine en *Chanteuse des rues*, sa guitare au bout d'un bras et vêtue d'une robe de taffetas gris-souris que l'on devine fatiguée d'avoir été longtemps portée; la voici, *Femme au perroquet*, dans un long peignoir de molle soie fleur-de-pêcher que l'on devine tiède du corps qu'il habille. Dans ces deux œuvres rien qui sente la pose étudiée, cherchée : ici Victorine grapille indolemment des cerises; là elle flaire distraitement une touffe de violettes. Sans beauté frappante, le visage vaut moins par l'expression que par la construction; par les enchâssements de l'arcade sourcilière qui, accusant l'architecture du nez, donnent curieusement à ce visage un style simple et grand non sans parenté dans sa franchise avec celui de certains visages archaïques... Victorine porte presque toujours au cou un étroit ruban noir agrémenté parfois d'un médaillon; complément de

toilette pour lequel la prédilection de Manet est telle que ce mince lacet apparaît à la longue comme une signature, de *l'Olympia* de 1863 à la *Barmaid* de 1882... Célèbre dans les cafés d'artistes et de modèle devenue peintre, Victorine ne fut point toujours refusée aux Salons. Elle fit, croit-on, en Amérique un romanesque et fastueux séjour. Sa fin, à Montmartre, telle qu'elle est évoquée par George Moore dans *Mémoires de ma vie morte* (livre exquis que l'on aimerait avoir écrit) serre le cœur. Mais grâce à Manet Victorine est aussi sûre de survivre à sa misérable poussière que l'est la presque naine, presque laide et presque moustachue Lola de Valence qui, seule Espagnole authentique, a sa place dans cette salle où elle est flanquée de deux jeunes Parisiennes travesties : d'une part Victorine encore, en costume d'espada, et d'autre part, cette équivoque inconnue (maîtresse de Nadar, dit-on) qui, déguisée en Chérubin, voluptueusement étendue sur un divan de capiton grenat, repliant sur sa tête un bras paresseux et les yeux battus de plaisir, semble avoir inspiré Baudelaire : *Tes hanches sont amoureuses — De ton dos et de tes seins, — Et tu ravis les cousins — Par tes poses langoureuses...*

...Baudelaire meurt le 31 août 1867. On peut *senza rigore* dater de cette mort la fin de la « première manière » de Manet. Jusque-là l'influence du poète sur le peintre semble s'être exercée d'une façon déterminante et jamais Manet ne sera infidèle à celui qui, d'instinct et d'élan, devina en ce jeune homme inconnu, destiné comme lui à être incompris, un fils spirituel... Si le *Balcon* se réfère encore à Goya, l'œuvre, dans son modernisme, est foncièrement française et c'est habillée à la mode de son temps que, derrière la légère grille verte où elle s'appuie, apparaîtra, pour jouer dans la vie de Manet un rôle capital, Berthe Morisot.

Dans le cours de l'année 1868, au Louvre, Fantin-Latour, fort lié avec la famille Morisot, présente Manet aux deux jeunes sœurs, Berthe et Edma, lesquelles copient Rubens dans la Grande Galerie. Ces demoiselles, qui eurent Corot pour maître, commencent de n'être plus des débutantes. Depuis deux ans elles exposent au Salon, où le jury les accueille mieux qu'il n'accueille Manet et où leurs œuvres sont appréciées pour leur sensibilité primesautière par la petite élite de connaisseurs indépendants qui constitue une « avant-garde » (en un temps où « être d'avant-garde » ne conférait pas, comme aujourd'hui, un vulgaire brevet de snobisme...).

On peut voir à la devanture d'un marchand sur les boulevards des œuvres de ces demoiselles. C'est là que, flâneur invétéré, Manet a remarqué une étude de Berthe ; il l'a trouvée charmante et a songé à l'acheter. D'autre part, Fantin l'a confié à Manet : « Il ne connaît pas de jeune fille aussi ravissante ». Manet sait donc, avant de lui être présenté, que Mlle Berthe est belle et qu'elle a du talent. D'une même bonne qualité « bourgeoise », les deux familles ne tardent pas à se fréquenter ; et bientôt les dames Morisot se rendent aux réceptions sans cérémonie de Mme Manet mère, où l'on écoute la jeune et récente épouse du peintre, pianiste professionnelle, « jouer du Chopin de ses jolies petites mains qui ont un toucher si doux ». Il va sans dire que Berthe et Edma ne sont pas peu contentes d'être entrées en relation avec ce beau M. Manet, à la fois le plus méconnu et le plus connu des peintres de son temps. (« Vous voilà plus célèbre que Garibaldi ! » lui disait railleusement Degas...) — Dans les derniers mois de l'année 1868 c'est à Berthe que Manet demandera de poser la figure centrale du tableau qu'il compte envoyer au prochain Salon. — Et ce seront, pendant l'hiver, les séances de travail. Franchement éclairée de face, la jeune fille vêtue d'une ample robe de mousseline blanche pose dans l'attitude la plus naturelle. Ses grands yeux sombres, gravement songeurs, ne regardent pas le peintre que, en face d'elle, on imagine contemplant passionnément ce modèle si différent de ceux qu'il eut jusqu'à ce jour et éprouvant de cette contemplation, pour la première fois de sa vie, autre chose que le seul plaisir matériel de peindre de son mieux « ce qu'il voit ». Une émotion non encore ressentie le pénètre. Il ignore qu'elle provient d'une présence invisible ; celle d'un être intérieur qui se révèle à lui au delà de l'être physique et qui demande, exige d'être perpétué par ses pinceaux.

Malgré tant d'années écoulées je n'ai pas oublié le temps où, à la fin de l'autre siècle, ce *Balcon*, après maints conflits, fut avec les autres tableaux du legs Caillebotte montré au musée du Luxembourg. Dans la petite salle écartée, sorte d'*in-pace*, je vois encore la place qu'il occupait, entre le *Moulin de la Galette* et *Olympia*, laquelle, un peu plus tôt, avait été (dans un concert d'imprécations) accrochée sur le mur du fond... « Belle comme le jour, pâle comme la nuit », aussi fascinante qu'une héroïne de roman (Madeleine de Nièvres ?... Anna Karénine ?... la Madge du *Moulin sur la Floss* ?) Berthe Morisot — savais-je alors qu'ils s'agissait d'elle ?

— fanatisa en coup de foudre mes dix-huit ans, car déjà j'étais enclin, comme le Maximilien des *Reisebilder*, à m'éprendre de femmes qui n'existerent ici-bas que peintes ou chantées, que rêvées ou mortes... Aujourd'hui ce sentiment chimérique ne s'est pas entièrement dissipé, puisque c'est lui, je le suppose, qui m'encourage, au moment de franchir le seuil de la salle qui contient (fictivement) les peintures où, de 1868 à 1875, Berthe Morisot est, par Manet, onze fois représentée, à « romancer » quelque peu l'existence du peintre, non certes pour le déshumaniser mais bien au contraire pour écouter, ne serait-ce qu'avec, si j'ose dire, l'oreille de l'hypothèse, battre son cœur. — Quelle hypothèse ? Hé bien ! que pendant les années où Berthe Morisot posa, non sans éclipses, pour Manet, l'un et l'autre ressentirent l'un pour l'autre, sans se l'avouer jamais ni l'un à l'autre ni peut-être sans se l'avouer à eux-mêmes, l'un de ces « amours impossibles » dont la vie, hélas ! n'est pas avare mais qu'elle condamne neuf fois sur dix à rester confinés à jamais dans les limbes où, en fin de compte, ces « amours impossibles » s'endorment du sommeil du renoncement ; sommeil si pareil à la mort, mais qui, cependant, n'est pas la mort...

Plus parlants que des aveux échangés, plus flagrants que des communions accomplies, ces portraits sont de silencieux et pathétiques témoins ; ils entredévoilent, sans expressément le trahir, un secret que personne ne semble avoir soupçonné tant que vécurent ceux dont ce secret fit (nous sommes toujours dans l'hypothèse) l'amer bonheur. Ils inclinent à admettre que le peintre et son modèle se sont aimés, parce que, s'ils ne s'étaient pas aimés, ces portraits ne se différencieraient pas à ce point de tous ceux que Manet peignit avant et après eux. Or, s'ils sont du même peintre, ils ne sont pas du même homme. Quand, dans la solitude comme hantée de l'atelier, Berthe Morisot pose devant Manet, quand ils sont là, face à face, le fait de peindre, pour lui, cesse bientôt d'être un « but » suffisant ; il redevient « moyen » : l'agent de liaison entre l'émotion ressentie et l'émotion exprimée. « La chose rêvée, comme dit Stendhal, se fait chose existante » ; et cette « chose rêvée » le peintre ne saurait dire si elle surgit du fond des deux beaux yeux devant lui grands ouverts ou si elle n'y brille qu'en tant que reflet de son propre rêve.

Dans cette suite de visages, les plus émouvants, les plus indiscrets aussi, sont ceux qui, nés d'un élan du cœur, furent peints en une heure de fièvre obscurément partagée. Entre tous celui « au-

dessus duquel » Paul Valéry « ne mettait rien dans l'œuvre de Manet » et qui « par je ne sais quoi d'assez tragique » lui imposait « une sensation singulière de poésie ». Portrait daté de 1872, lorsque, après une séparation de deux années, peintre et modèle se retrouvent pour affronter derechef le très cher danger auquel ils n'échapperont qu'en élevant entre eux, par accord tacite, une barrière infranchissable. Les derniers portraits que l'un fera de l'autre sont de 1874 ; « les grands yeux trop vastes et puissamment obscurs » y jettent éperdument leurs dernières flammes. Ce sont les portraits de l'adieu, de la renonciation : en décembre de cette même année la jeune fille épousera le frère de Manet, « la vie, écrira-t-elle, est pleine de changements brusques... » ; et dans les premiers mois sans doute de l'année suivante ce sera devant son beau-frère que la toute récente Mme Eugène Manet posera pour une suprême image. Elle y apparaît en quelque sorte exorcisée. Dans une robe strictement comme-il-faut, sans la moindre mèche folle, les lèvres scellées, il s'agit d'une autre femme. La voici « entrée (de son propre aveu) dans le positif de la vie après avoir vécu longtemps de chimères » et « décidée, dira-t-elle demain, à prendre en patience les rides et les cheveux blancs ». Dorénavant dépouillés « de leur force ténébreuse et magnétique » les regards se déroberont à ceux du peintre et l'on dirait que c'est à dessein que le bras gauche, replié, offre à la vue une main qui se crispe de manière à montrer, brillant à l'annulaire, l'or d'une alliance. Après quoi jamais plus Mme Eugène Manet ne posa pour son beau-frère et jamais non plus, lui vivant et lui mort, elle ne signa une seule de ses œuvres de son nom d'épouse. Mais mieux que par une signature la parenté des deux artistes, dès lors, s'affirme par d'intimes affinités de perception et de facture. La révolution profonde qui s'opère à cette époque dans la production de Manet et qui, bon gré mal gré, va faire de lui un « impressionniste », autant qu'à l'influence du « plein-airisme » de Claude Monet est due à l'attraction qu'exerça sur son art l'art de Berthé Morisot... Mais cela est hors de notre propos.

...Nous voici donc au seuil des salles finales de ce pavillon supposé. Les peintures et pastels où Manet a représenté des figures féminines s'y touchent cadre à cadre. On dirait qu'il a suffi que Berthe Morisot cesse de poser devant Manet pour que des vols de Parisiennes de tous poils et plumes viennent s'offrir à lui. Tandis qu'il peignait onze fois sa future belle-sœur, Manet n'eut guère d'autres modèles qu'elle, sinon son épouse — « la grosse Suzanne »,



comme l'appelaient entre elles les demoiselles Morisot ; sinon la fameuse Mlle Gonzalès, dont Manet fit assez spectaculairement sa seule élève officielle, provoquant ainsi chez Mlle Berthe « un effet d'agacement » qu'elle réprimait mal ; sinon la délurée Nina de Callias ; sinon enfin, décisif témoignage de sa « nouvelle manière », la lumineuse canotière d'*Argenteuil*, peinte l'année même de la mémorable première exposition dite des « Impressionnistes », où cet *Argenteuil* aurait très bien pu figurer si Manet, écoeuré à l'idée d'y retrouver Cézanne (« ...jamais de la vie je ne me commettrai avec ce gaillard-là ! ») n'eût préféré envoyer sa toile au Salon, point mécontent, *in petto*, d'y tirer l'un de ces « coups de pistolet » qu'on attendait de lui.

Manet, alors, n'a plus dix années à vivre et de ces années-là les dernières seront assombries par l'ataxie qui peu à peu fera de lui, sans merci, un invalide puis un amputé. Trompant les autres en feignant de se tromper lui-même, il supportera héroïquement la lente venue, puis l'installation, la prise de possession de la maladie. Evoquant ses années de jeunesse, Claude Monet disait : « Dans ce temps-là nous peignons comme l'oiseau chante. » Manet chante aussi : il fait son chant du cygne. Au moment où jeunesse et santé vont le quitter, sa peinture est un hymne à la jeunesse, à la santé : la jeunesse éphémère, la santé menacée. Cette précipitation passionnée à capturer ce qui fuit ne dissimule qu'en surface l'anxiété du désespoir. « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » dont il s'enivre, il sait qu'il n'en subsistera rien, demain !

Quittant les salles précédentes vous croirez en pénétrant dans celles-ci changer de monde. C'est que, en même temps qu'un autre peintre, un autre homme s'y révèle, librement, hardiment (et assez mystérieusement) émancipé. Jusque-là l'existence de Manet a été soumise à une certaine régularité, acceptée dans sa monotonie bourgeoise. Il a vécu fort sagement entre sa mère et son épouse, et rien ne permet de dire que Victorine ait été davantage qu'un modèle familial pour des tableaux où, certes, l'amour de la femme est déjà discernable ; mais la chaleur sensuelle qui se dégage de l'*Olympia* ou de tels travestis espagnols est celle d'un feu tamisé : il couve sous la cendre sans faire de flammes. Ces flammes, les voici libérées presque d'un seul coup. C'est l'irruption du printemps au premier acte de *la Walkyrie* ; un printemps délirant de lumières et de couleurs et qu'une étourdissante *odor di femina* parfume. « La femme est le légitime objet des désirs de l'homme

et j'oserai dire, faisant une brève incursion dans le domaine de la sincérité, que si nous oublions les femmes en pensant à l'art, c'est très peu et pour très peu de temps. » Cette « profession de foi » est de l'épicurien George Moore, qui fut le plus fervent des « adorateurs » du peintre et le familier de l'atelier où, rue d'Amsterdam, aux heures désoccupées de l'après-midi, Manet accueillait chaque jour à portes ouvertes non seulement ses amis artistes et écrivains mais bon nombre de boulevardiers. Ces « viveurs » riches et oisifs venaient là avec leurs jolies et élégantes amies, comédiennes ou demi-mondaines. Que leur hôte, ce bel homme célèbre et « dont le nom flottait dans Paris comme un étendard de révolte » eût du talent ou n'en eût point, la plupart de ces appétissantes et peu farouches filles ne s'en souciaient guère ; mais elles posaient volontiers devant lui, charmées par sa *gentilezza signorile*. Les unes ne faisaient que passer ; d'autres revenaient, restaient, à la fois conquérantes et conquises. Ainsi Méry Laurent, « étoile de la galanterie » d'alors et qui, aussi bonne que belle, « se consacrait à l'amour avec ses amis peintres et poètes ». Méry est aujourd'hui deux fois immortelle, d'une part grâce aux portraits énamourés que dans les derniers mois de sa vie Manet multiplia d'elle ; d'autre part, grâce à la rosée de poésie dont Mallarmé l'endiamanta.

« A fleur de peau », les deux mots s'associent spontanément pour qualifier la peinture de Manet en cette époque où il ne peint quasiment plus que des femmes et des fleurs ; des bouquets de femmes, des troupes de fleurs... Qu'il s'agisse d'esquisses « surgies — dira Mallarmé — de l'immédiate fraîcheur de la rencontre », qu'il s'agisse de tableaux longuement préparés et poussés pour le Salon, ceux-ci autant que celles-là donnent le sentiment d'avoir été exécutés sans retours ni repentirs, comme en se jouant. Georges Jeannot qui, jeune homme, venait alors dévotement regarder Manet peindre, rapporte ce propos de lui : « Pas de pensum !... pas de pensum !... Il faut faire ce qui vous amuse et rester son maître ! » Cela fut dit en janvier 1882, lorsque Manet n'avait guère plus d'un an à vivre. Il travaillait au dernier tableau qu'il devait montrer au Salon ; le premier et le seul qu'il y exposerait sans avoir à subir l'épreuve du jury puisque, l'année d'avant, il avait enfin décroché cette « médaille » qui lui avait été tant de fois impudemment refusée.

Ce *Bar aux Folies-Bergère* je propose de l'environner d'une solitude souveraine. Dans la production de Manet cet incontestable

chef-d'œuvre n'est pas le testament d'un homme qui va prendre congé ayant dit tout ce qu'il avait à dire, mais bien au contraire le témoignage irrécusable d'un accroissement, d'un accomplissement ; la pathétique promesse d'une suite d'œuvres qui ne verront jamais le jour et auxquelles nous ne pouvons, hélas ! que vainement rêver. Peu de morts prématurées plus injustes, plus cruelles et qui laissent plus inconsolable que la mort de Manet, frappé en pleine ascension, au moment où il va « hausser sur le plan du style — je cite Paul Jamot — la représentation du fortuit ». Ici se concilient — se réconcilient — les deux « manières » de Manet. L'élément forme-volume, qui prédomine dans les œuvres d'autrefois, et l'élément couleur-lumière, qui l'emporte dans les œuvres dites impressionnistes, se rejoignent pour s'amalgamer en une sécurité et une sérénité plénières. « L'habit de clarté » que chante le poète enveloppe toujours la figure humaine ; il la moire et l'irise, mais ne s'enhardit plus à en altérer le contour, à en déguiser la structure, à en méconnaître la densité.

Cette *barmaid* des Folies-Bergère, qui apparaît comme par surprise, comme par miracle, d'où est-elle venue à Manet ? Elle n'est qu'à demi la fille de ses songes. Il existe une première idée du tableau ; rapide petite esquisse évidemment prise sur le vif. La figure principale, tout juste ébauchée, est une grosse fille blonde, parfaitement prosaïque dans sa banalité. Il existe aussi un pastel et une peinture d'après une certaine Suzon, également *barmaid* dans le fameux établissement de plaisir et qui vint, on ne sait comment, poser rue d'Amsterdam. Ces deux portraits, d'un « faire » particulièrement soigné et caressé, attestent l'attrait que l'éclatante beauté du modèle exerça sur le peintre. Attrait d'ordre physique, mais aussi d'ordre esthétique : le calme et pur visage de Suzon, la vénusté d'un corps aux proportions harmonieuses « inspirèrent » Manet ; d'où, dans le sens de l'amplification, de la transfiguration, une modification de la première esquisse, cependant respectée dans son ensemble et à la « modernité » de laquelle Manet est resté fidèle. Mais « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternité, l'immuable... » Que Manet à la fin de sa vie se soit souvenu de ces paroles de Baudelaire pour les faire siennes, ce *Bar* n'invite-t-il pas à le supposer ? Certes, Suzon-des-Folies n'est pas de la même race que cette blanchisseuse, cette serveuse de brasserie qui hier, « transitoirement » et « fugitivement », posaient pour Manet ;

certes, elle est de son temps — un temps d'où Manet n'a jamais songé à s'évader —, mais, désormais, elle n'a plus d'âge, puisque voici fée...

Par le pouvoir, enfin atteint et possédé, de transposer en rêveries de l'esprit les émotions des sens et de confier — sans que la poésie s'en évapore — l'expression de ces rêveries à la peinture pure, Manet rallie en dernière heure la cohorte des grands visionnaires qui, dans la longue histoire des arts, transcendèrent les frontières qui séparent le visible de l'invisible, la vérité subie de la vérité imaginée. Les contemporains de Manet et de Suzon ne virent en celle-ci que ce qu'elle était professionnellement, c'est-à-dire une pauvre fille salariée, ahurie de fatigue par sa faction forcée derrière un comptoir encombré de « consommations » et de bouteilles. Mais aux yeux du contemplateur d'aujourd'hui, grâce aux sortilèges de l'art et au recul des ans, le sujet s'est ennobli, le lieu s'est ensorcelé : — trônant dans un tabernacle fait de miroirs hantés et régnant sur d'étranges ex-voto, chatoyant trésor d'orfèvreries et d'escarboucles, la *barmaid* Suzon apparaît comme une prêtresse fabuleuse, aussi loin de nous, figée dans son immobilité et son mutisme, que les imperturbables Korés de l'antique Acropole, ses sceurs dans l'espace et dans le temps.

Lorsque, quelques mois avant la mort de Manet, le *Bar* fut montré au Salon, si quelques critiques voulurent bien, non sans condescendance, reconnaître des mérites à un envoi hors concours, cet envoi, par d'autres, fut moqué et houspillé. En somme, pour ne pas changer, on traita l'auteur en amateur (« il était plus grand que nous le croyions », dut, en l'enterrant, confesser Degas). Parmi ses amis et ses pairs, pas un seul ne pressentit devant *Un Bar aux Folies-Bergère* qu'il s'agissait d'un des chefs-d'œuvre de la peinture de tous les temps ; et d'un chef-d'œuvre foncièrement, exemplairement français, digne de prendre place dans une « Tribune » idéale, en face de *l'Inspiration du Poète* de Poussin, entre le *Gilles* et les *Femmes d'Alger*, pas loin de la *Loge* de Renoir et de la *Jeune fille à la perle* de Corot.

JEAN-LOUIS VAUDOYER.