

マネ

Édouard Manet dans ses ateliers¹

Juliet Wilson-Bureau



Le Buveur d'absinthe, v. 1858-59 / 1872

Le lieu de travail d'un peintre exerce une influence certaine sur sa vie et son œuvre. Il s'agit pourtant d'un élément qui échappe facilement à l'étude, étant donnée la difficulté, dans beaucoup de cas, d'en connaître les données essentielles : les dates d'occupation, parfois la localisation même de l'atelier, ses dimensions et sa disposition intérieure, son caractère et son contexte urbain. Dans le cas de Manet, nous disposons d'une information relativement complète, et nous verrons à quel point elle peut nous renseigner sur l'activité de l'artiste. Ses œuvres ne sont pas créées et ne sortent pas de son atelier d'une façon ordonnée, telles qu'on peut les voir présentées dans une publication : catalogue raisonné ou d'exposition, livre avec choix de planches. L'atelier est un chantier où l'artiste-peintre poursuit toujours de multiples projets pour des tableaux de petit ou grand format, et travaille en tant que dessinateur, et parfois aussi en peintre-graveur.

Les œuvres s'entassent et leur élaboration peut être longue, surtout dans le cas de grands tableaux destinés au Salon. La date figurant sur une toile n'indique pas nécessairement l'année de sa création. Elle peut signaler l'achèvement d'une œuvre commencée bien plus tôt ; ou elle peut être apposée plus tard, avec risque d'erreur, lorsque l'œuvre est vendue.

¹ Texte paru, en français, dans le catalogue de l'exposition *Manet et le Paris moderne*, Tokyo, 2010, pages 304-312. Nous remercions M. Akiya Takahashi, directeur du Musée Mitsubishi Ichigokan, de nous avoir autorisé à en reproduire une version mise à jour.

L'artiste peut même décider de reprendre une œuvre déjà 'achevée'. On connaît les changements radicaux qu'apporta Manet au *Buveur d'absinthe*, entre son refus par le jury du Salon de 1859 et son exposition en 1867 (où il lui manquait toujours le verre d'absinthe), puis son remaniement au moment de sa vente en 1872.² Deux toiles capitales de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* sont datées '1863'. Sans doute commencées bien plus tôt, la première fut exposée au Salon des Refusés en 1863, alors que la seconde ne fut révélée au public qu'au Salon de 1865, et à chacune, Manet a apporté des changements de dernière heure.³

Ces changements s'effectuent dans le « secret » de l'atelier, et il sera question ici de préciser autant que possible les dates et les faits relatifs aux ateliers dans lesquels Manet a travaillé. Entre les années 1850 et sa mort prématurée en 1883, à l'âge de cinquante-et-un ans, l'artiste a fréquenté ou occupé jusqu'à huit ateliers dans différents quartiers de Paris, cette ville dont il disait qu'il ne lui était « pas possible de vivre ailleurs ».⁴ Après la mort de Manet, Léon Koëlla Leenhoff, le fils naturel de sa veuve, a tenté de garder le souvenir de la vie et de l'œuvre de l'artiste, d'abord en établissant un inventaire détaillé des œuvres restées dans l'atelier, et en les faisant photographier.⁵ Bien plus tard, et avec l'aide de sa mère, il a rassemblé tout ce qui restait des papiers et documents de l'artiste : ses agendas, sa correspondance, ses carnets de comptes, la documentation concernant ses différentes propriétés, ses baux et locations. Il a copié ces documents à la main, dans des cahiers auxquels il ajouta des listes, des notes diverses, et ses propres souvenirs.⁶

Les ateliers de Manet

Sur une page du cahier principal, Léon Leenhoff donne la liste des *Ateliers de Manet* :

81 rue Guyot / de 1861 à 1872

rue de Saint-Petersbourg, 51 / rez-de-chaussée où était ma chambre / 1870-1871-1872

4, rue de Saint-Petersbourg / 1er Juillet 1872-1er Juillet 1878

Petit atelier de la rue d'Amsterdam 77 / 1er Juillet 1878 au 1er avril 1879

Atelier de la rue d'Amsterdam 77 / 1er avril 1879 au 1883-1884.⁷

À cette liste viennent s'ajouter les renseignements fournis par les contemporains de Manet, la correspondance, les articles signés Émile Zola ou Stéphane Mallarmé, Antonin Proust et ses « Souvenirs » (1897), Edmond Bazire, auteur de la première biographie (1884), les peintres ses contemporains, Gaston La Touche, Georges Jeanniot, ou Jacques-Émile Blanche, puis le critique Théodore Duret avec sa « vie et œuvre » de l'artiste (1902). C'était pour répondre aux questions de Duret que Leenhoff a commencé, vers 1900, à mettre en ordre les papiers et ses souvenirs, et les a consignés dans des cahiers manuscrits qui ont servi

² Anne-Birgitte Fonsmark, « 'The Absinthe Drinker' – and Manet's picture-making », *Hafnia*, n° 11, 1987, pp. 76-92.

³ Juliet Wilson-Bareau, « The Hidden Face of Manet », *The Burlington Magazine*, CXXVIII, April 1986, supplément (catalogue d'exposition, Londres, Courtauld Institute Galleries, 1986), pp. 37-47.

⁴ Paris, Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983, *Manet 1832-1883*, cité par Françoise Cachin, p. 13 ; le plan de « Manet dans Paris » (pp. 502-503) indique ce que l'on savait à l'époque de l'emplacement des ateliers, comme des appartements et autres lieux d'intérêt, concernant le peintre. Voir aussi la note 27.

⁵ Léon Leenhoff, « Œuvres d'Édouard Manet recensées dans son atelier en 1883 ou chez leur propriétaire », registre manuscrit : Paris, Bibliothèque nationale de France (site Richelieu), Estampes et Photographies (RES Yb3.4649(A)-8) ; photographies par Fernand Lochar, annotées par Leenhoff : Paris, BNF (Richelieu) Estampes (Dc-300h-4), 1 vol., New York, Pierpont Morgan Library, archive Tabarant, 3 vols.

⁶ Léon Leenhoff, « Copie pour E. Moreau-Nélaton de documents sur Manet appartenant à Léon Leenhoff vers 1900 » [altération : 1910], cahier manuscrit non paginé, Paris, BNF (Richelieu), Estampes (RES-Yb3-2401-8). Une grande partie de la documentation originale n'est connue que par ces copies faites par Leenhoff. Un autre cahier contient des copies de lettres et d'une feuille du carnet de comptes de Manet (Paris, collection particulière).

⁷ Voir note 5, Cahier, p. [67].

ensuite à Étienne Moreau-Nélaton (1906 et 1926) et à Adolphe Tabarant (1931 et 1947), deux passionnés de Manet qui se sont partagés, comme collectionneurs, la documentation héritée par la veuve du peintre, puis réunie par Leenhoff.⁸ Tant de sources et tant de souvenirs personnels, l'utilisation d'une collection de documents originaux déjà fragmentaire, et les écrits biographiques presque tous établis après la mort de l'artiste, ont inévitablement semé la confusion dans la chronologie de la vie et des œuvres de Manet, comme dans celle de ses ateliers.

C'est surtout pour les ateliers les plus reculés dans le temps que manquent les précisions et les certitudes. Mais avant les premiers ateliers de celui qui deviendra le peintre le plus marquant de son temps, on peut évoquer ce fils de grands bourgeois sortant à seize ans du Collège Rollin, où il couvrait déjà ses cahiers de croquis, puis l'apprenti-marin qui allait exercer son talent artistique lors de son voyage à Rio de Janeiro. Le 30 décembre 1848, arrivé devant l'île de Porto-Santo, au large du Portugal, Manet écrit à sa mère : « J'ai dessiné l'aspect de l'île. [...] La vue en est très exactement prise ».⁹ D'autres lettres font état de la mer sous tous les temps, et il dira bien plus tard, au peintre Charles Toché, combien il avait appris lors de ce voyage : « Pendant le jour, du pont supérieur, je ne quittais pas des yeux la ligne d'horizon. Voilà qui m'a révélé la façon d'établir un ciel. »¹⁰ Déjà très sûr de lui, excellent caricaturiste, ce jeune homme avait même servi de « maître de dessin » à ses camarades lors du voyage à Rio.¹¹

L'atelier de Couture, rue de Laval (rue Victor Massé, 9^e arr.)

Rentré à Paris en 1849, Manet échoue de nouveau au concours de l'École navale, et son père, qui avait souhaité pour son fils aîné une carrière 'distinguée', dans le droit comme lui-même, ou du moins comme officier de marine, lui permet de s'inscrire dans l'atelier de Thomas Couture. Mais après ses expériences en mer, le choc de son entrée dans l'atelier de Couture n'aurait pu être plus grand : « Je ne sais pas pourquoi je suis ici. Tout ce que nous avons sous les yeux est ridicule. La lumière est fausse, les ombres sont fausses. Quand j'arrive à l'atelier, il me semble que j'entre dans une tombe ». Antonin Proust, qui rapporte ces propos de Manet, évoque cette période : « L'atelier Couture [...] était situé au rez-de-chaussée de la maison de la rue de Laval [...] Couture venait nous visiter deux fois par semaine, examinait nos études d'un œil distrait, [...], puis s'en allait. »¹² Manet, contestataire, y apprendra surtout – en dehors d'un métier solide – à détester la lumière blafarde d'un atelier au rez-de-chaussée, la copie d'après des moulages en plâtre, les poses 'héroïques', d'après l'antique, que prennent les modèles, à qui il demande d'être naturel : « Est-ce que vous vous tenez ainsi quand vous allez acheter une botte de radis chez votre fruitière ? [...] Nous ne sommes pas à Rome. Nous ne voulons pas y aller. Nous sommes à Paris. Nous entendons y rester. »¹³ Se moquant du Prix de Rome, le but de tout jeune artiste qui espérait faire une belle carrière, Manet ne voulait apprendre le métier de peintre-dessinateur que pour capter la vie telle qu'il la voyait autour de lui, ou telle qu'il l'appréciait chez ses maîtres anciens préférés, Hals, Chardin, et surtout Vélasquez.

Il fréquentait avec Proust cet autre 'atelier d'enseignement' qu'est le Louvre, où il fit des copies d'après les œuvres attribuées au maître espagnol dont l'influence se manifeste tout de suite chez lui.¹⁴ Proust se souvient aussi que pour demander l'autorisation de copier la

⁸ Voir les notes 4 et 5, et la bibliographie de ces deux auteurs.

⁹ Édouard Manet, *Lettres de jeunesse 1848-1849 : Voyage à Rio*, Paris, Louis Rouart, 1928 ; Juliet Wilson-Bareau, *Manet par lui-même*, Paris, Atlas, 1991, p. 21. Le dessin est resté inconnu.

¹⁰ Cité dans Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 162 ; Wilson-Bareau 1991, p. 26.

¹¹ Manet *Lettres* 1928, p. 55 ; Wilson-Bareau, 1991, p. 23.

¹² Antonin Proust, *Édouard Manet : souvenirs*, Paris, L'Échoppe, 1996, p. 10 ; Wilson-Bareau, 1991, p. 26.

¹³ Proust, 1996, p. 12 ; Wilson-Bareau, 1991, p. 26.

¹⁴ Musée du Louvre (INV. 943). *Manet/Vélasquez* : Paris, Musée d'Orsay, 2002, pp. 174-175, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 206-207.

Barque de Dante de Delacroix, ils sont allés se présenter dans son vaste atelier rue Notre-Dame de Lorette,¹⁵ où Manet a pu apprécier l'aspect sobre et sans prétention de ce lieu entièrement consacré au travail.

4, rue Lavoisier (8^e arr.) 1856-1858

En 1855, la famille Manet déménage vers la place de Clichy,¹⁶ et Manet se trouve ainsi très proche de l'atelier de Couture, qu'il quittera pourtant l'année suivante. À ce moment-là, en 1856, semble-t-il, il s'installe dans un atelier au 4, rue Lavoisier, proche des immenses travaux décidés par Haussmann en vue de la construction du nouveau boulevard Malesherbes. De cet atelier qu'il partage avec son ami le comte de Balleroy, peintre-animalier spécialisé dans les scènes de chasse, on ne sait rien, sauf que Manet s'y lance dans la peinture de grand format, conçue pour le Salon. Entre 1856 et 1859, il travaille à des compositions ambitieuses, dont Proust nous cite un « *Moïse sauvé des eaux* dont il ne restera qu'une figure découpée dans la toile, qu'il intitule *Nymphe surprise*. »¹⁷ L'esquisse qui nous fait deviner la grande composition cache une étude de nu couché, révélée par la radiographie. Dans ce premier atelier, en même temps que la majestueuse baigneuse du *Moïse* inachevé, Manet rêvait et sans doute étudiait déjà dans des dessins, et des esquisses ou ébauches sur toile, les nus qui devaient aboutir au *Déjeuner sur l'herbe* et à *Olympia*.



Les petits cavaliers, eau-forte et pointe sèche, 4^e état, 1874

Le travail ne se passe pas sans drames dans cet atelier. Toujours selon Proust, c'est ici qu'eut lieu la rupture définitive avec Couture. Déjà admirateur du réalisme de Courbet, et sans doute influencé par ses conversations avec Baudelaire, Manet y entreprend sa première œuvre résolument 'moderne', son *Buveur d'absinthe*. Invité à le voir, la réaction violente de Couture mit fin à leurs relations, surtout après le refus du tableau par le jury du Salon de 1859.¹⁸ Puis, vers la fin de son séjour dans cet atelier eut lieu, semble-t-il, la tragédie racontée par Proust du suicide d'Alexandre, le jeune garçon « qui lui lavait ses brosses et lui nettoyait sa palette. »¹⁹ Baudelaire a raconté à sa façon cette histoire, en 1864, reprise en 1866.²⁰ La

¹⁵ Bois gravé, dans *L'Illustration*, n° 500, 25 septembre 1852, p. 205 ; reproduit dans John Milner, *The Studios of Paris*, New Haven et Londres, Yale, 1988, fig. 31. Proust 1996, p. 15.

¹⁶ Paris/Washington, 1998, p. 185, note 5.

¹⁷ Proust, 1996, pp. 22-25. Manet envoya la toile découpée (Museo Nacional de Bellas Artes, São Paulo), sous le titre de *Nymphe et Satyre*, à l'exposition de l'Académie de Saint-Petersbourg en 1861. Voir Paris/New York, 1983, nos. 19 et 20 ; Wilson-Bareau 1986, pp. 26-30 ; Wilson-Bareau 1991, planches 38-41.

¹⁸ Proust, 1996, pp. 23-24.

¹⁹ Proust, 1996, pp. 25-26.

²⁰ *Figaro*, 7 février 1864 ; *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1864 ; *L'Événement*, 12 juin 1866. Cf. Charles Baudelaire, dans "Le Spleen de Paris", n° XXX, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, pp. 328-331. Proust

peinture d'après Alexandre (*L'Enfant aux cerises*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne), d'un style encore très précoce, fut terminée, selon Proust, dans un nouvel atelier.

52, rue de la Victoire / Rue de Douai (9^e arr.) 1858-1861

Manet quitte l'atelier de la rue Lavoisier, dérangé par les travaux de percement du boulevard Malesherbes ou à cause du départ de son compagnon de Balleroy, et s'installe dans un nouvel atelier plus à l'est, dans une zone qui sera développée plus tard. La demande par Manet d'une carte de travail, écrite le 25 novembre 1858 et envoyée à la Bibliothèque Impériale depuis le 52, rue de la Victoire, nous fournit une date.²¹ Manet y restera jusqu'en 1860 ou 1861, Léon Leenhoff ayant cité un autre atelier, rue de Douai, qui aurait précédé de peu celui de la rue Guyot.²² Dans l'un ou l'autre de ces ateliers Manet a dû peindre deux toiles qui portent la date 1860 et qu'il envoya fin mars 1861 au jury du Salon : son *Espagnol jouant de la guitare*, dit aussi *Le chanteur espagnol* (The Metropolitan Museum of Art, New York), et le double portrait de ses parents (Musée d'Orsay, Paris).²³ C'était également dans l'un ou l'autre de ces ateliers que Manet a dû recevoir « un groupe de jeunes peintres », dont Legros, Fantin-Latour, Carolus Duran, venus exprimer leur étonnement devant son *Chanteur espagnol* au Salon. « M. Manet reçut très-bien la députation [...]. Il donna sur lui-même et sur le musicien espagnol tous les renseignements qu'on voulut. Il apprit aux orateurs, à leur grand ébahissement, qu'il était élève de M. Thomas Couture. »²⁴

81, rue Guyot (8, rue Médéric, 17^e arr.) 1861-1872

La liste des ateliers citée plus haut, commence en 1861 avec l'atelier de la rue Guyot. On le croyait disparu, mais en 1998, une recherche sur Manet et le développement de Paris sous Haussmann, a démontré que la numérotation de la rue Guyot fut modifiée, en l'inversant, dès 1874. Le numéro 81 se trouvait dès lors du côté de l'avenue de Villiers, à l'autre bout de la rue Guyot qui a subi ensuite des changements de nom pour devenir, dans cette partie-là, la rue Fortuny. Les archives confirment que Manet y était locataire jusqu'en 1872, et l'immeuble, que l'on croyait détruit, existe toujours et donne une idée vivante de cette période de la vie de Manet.²⁵

L'installation de Manet dans cet atelier tout neuf en 1861 est probablement due à la 'mention honorable' accordée au Salon à son *Chanteur espagnol*, exposé de nouveau, au mois d'octobre, à la galerie Martinet.²⁶ Ses parents, fiers de son premier succès auprès de la critique et des institutions de l'État, ont pu lui offrir la location de l'atelier qu'il allait occuper jusqu'en 1872. Manet transporte tout son matériel, tous ses tableaux achevés ou inachevés, dans l'un des deux ateliers qui forment partie intégrante d'un immeuble neuf, aux confins du vaste terrain de la Plaine-de-Monceaux. Ce quartier proche de la Petite Pologne et du parc Monceau est sujet aux grands travaux d'urbanisme conçus par le baron Haussmann, mais au cours de cette décennie, Manet verra peu à peu émerger le 'Paris moderne' qui ressemble déjà

indique l'atelier de la rue Lavoisier comme lieu du suicide, mais la veuve de Manet semble avoir raconté à Moreau-Nélaton que le drame eut lieu rue Guyot ; voir Theodore Reff, "Manet and the Paris of his Time", *Kunst um 1800 und die Folgen : Werner Hofmann su Ehren*, Munich, Prestel, 1988, p. 249 et note 19.

²¹ Proust, 1996, pp. 25-26. La demande (BNF (Richelieu) Réserve des Estampes) donne cette adresse, alors que Proust indique le n° 38 de la rue.

²² Proust, 1996, p. 28. Leenhoff cahier BNF, p. [71], Moreau-Nélaton, 1926, I, p. 30.

²³ Voir Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, avec la participation de Dominique Lobstein, *Les catalogues des Salons* (reproduits en facsimilé), tome VII, Paris, 2004 : "Salon de 1861", 'Règlement' (pour la date d'envoi) et n° 2098 et 2099.

²⁴ Fernand Desnoyers, *Salon des Refusés : La peinture en 1863*, Paris, Poitevin, 1863, pp. 40-41. Les artistes indiquent généralement le nom de leurs maîtres dans le catalogue du Salon ; Manet s'en est abstenu.

²⁵ Paris / Washington, 1998, pp. 9-10, et p. 184, note 5.

²⁶ Louis Martinet, "Exposition permanente du boulevard des Italiens", *Le Courrier artistique*, 1861.

au Paris d'aujourd'hui.²⁷ L'immeuble, qui occupe l'angle de deux rues, avait au rez-de-chaussée un café, des ateliers pour artisans, une blanchisserie, et à l'étage des chambres ou appartements loués par des bourgeois – commerçants, artisans, ou artistes-peintres – ainsi que les deux ateliers. Les documents du recensement de tous les occupants des maisons et immeubles dans Paris démontrent que Manet prend possession de son atelier en 1861, et que l'autre est occupé en 1863 par un peintre nommé Bennetter.²⁸ Johan-Jacob Bennetter (1822-1904), peintre de marine norvégien resté plutôt obscur mais qui exposait assez régulièrement au Salon, logeait également dans l'immeuble, alors que Manet donne comme adresse, dans les catalogues du Salon de 1861 et du Salon des Refusés en 1863, le 69, rue de Clichy, l'appartement loué par ses parents en 1855.²⁹

Les deux ateliers, des espaces de 45 m², sont situés au fond de l'immeuble, au niveau des deuxième et troisième étages qui donnent sur l'actuelle rue Léon-Jost. Ils sont donc haut placés, avec une hauteur de plafond correspondant à deux étages, et chacun était doté d'une grande fenêtre vitrée, orientée vers le nord-est et le quartier des Batignolles. Un portrait de Manet, peint par Legros en 1863, le montre assis, élégamment vêtu, dans un fauteuil que l'on retrouve dans la grande étude du *Liseur* (Saint Louis Art Museum), posé par le peintre Joseph Gall, autre habitant de l'immeuble.³⁰ Le local est sobre, point de petites tables ou guéridons, point d'ornements. On distingue à peine au mur, derrière l'artiste pensif, deux tableaux dont son *Chanteur espagnol*, preuve de la réussite en 1861 de celui dont les envois au jury du Salon suivant se retrouveront, avec ce même petit portrait par Legros, au Salon des Refusés.³¹

Il y a peu de descriptions contemporaines de cet atelier. Duret en dressa un portrait tel qu'il devait être à la fin des années 1860 : « L'atelier consistait en une grande pièce, presque délabrée. [...] Comme Manet n'avait encore vendu qu'une ou deux toiles, son œuvre se trouvait là tout entière accumulée. Il demeurait fort à l'écart. Il ne recevait la visite que des amis intimes. Il se trouvait donc dans les meilleures conditions pour travailler, aussi a-t-il à ce moment beaucoup produit. »³² En 1866, au moment du refus du *Fifre*, Émile Zola, ébloui, évoque l'effet des toiles de Manet aux derniers Salons – « Elles crèvent le mur, tout simplement » – et incite les moqueurs : « Allez dans l'atelier de M. Manet, messieurs ; puis revenez dans le vôtre et tâchez de faire ce qu'il fait [...] ». ³³ Dans son grand article de 1867, il écrit : « La première sensation que j'ai éprouvée en entrant dans l'atelier d'Édouard Manet, est une sensation d'unité et de force. Il y a de l'âpreté et de la douceur dans le premier regard qu'on jette sur les murs. [...] toutes ces couleurs claires, ces formes élégantes qui se mêlent, ont une harmonie âcre, une douceur d'une simplicité et d'une énergie extrêmes. »³⁴

Ce lieu symbolique de la « nouvelle peinture », à l'enseigne de l'Espagne, — où le dessus-de-porte *Guitare et chapeau* (Musée Calvet, Avignon) réunit les accoutrements du *Chanteur espagnol*³⁵ — sera représenté plus tard dans la grande toile de Fantin-Latour, *Un*

²⁷ Paris/Washington, 1998, pp. 9 et 185, note 5 ; la reproduction d'après un plan de Paris de 1860 (p. 10, fig. 5) montre l'emplacement de l'immeuble dans lequel se trouvait l'atelier de Manet, à l'angle de la rue Guyot et de l'impasse Roussel (devenues rue Médéric et rue Léon-Jost), au nord du 'Boulevard de Monceau', devenu boulevard de Courcelles.

²⁸ Paris/Washington 1998, p. 185, notes 5 et 6. Bennetter apparaît avec le prénom Eugène (pour Johan) dans les calepins du cadastre.

²⁹ Sanchez et Seydoux, *Salons*, tome VII, 2004 : Salon de 1861, Manet : n° 2098 et 2099 ; Salon de 1863, Bennetter : n° 130-132 ; Salon des Refusés 1863, Manet : n° 363-365.

³⁰ Juliet Wilson-Bareau, "The Salon des Refusés of 1863 : a new view", *The Burlington Magazine*, CXLIX, May 2007, pp. (309-319) 312. Pour Gall, voir Sanchez et Seydoux, *Salons*, tome VII, Salon de 1861, n° 1198-1200. Au Salon suivant, en 1863, Gall donne une adresse au Boulevard Monceaux (actuel Boulevard de Courcelles). *Le Liseur* fut exposé chez Martinet dès le 1^{er} septembre 1861 (*Le Courrier artistique*, 1861).

³¹ Sanchez et Seydoux, *Salons*, tome VII : Salon des Refusés 1863, Legros, n° 305 'Portrait de E. M.'

³² Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p.113.

³³ Émile Zola, "Mon Salon – M. Manet", *L'Événement*, 7 mai 1866 ; in *La Promenade du critique influent : Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p. 148.

³⁴ Émile Zola, "Une nouvelle manière en peinture : Edouard Manet", *Revue du XIXe siècle*, 1^{er} janvier 1867, pp (43-64), 46, 54 ; réédité en brochure au moment de l'exposition particulière de Manet : Émile Zola, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, Dentu, 1867, voir pp. 14, 29.

³⁵ Leenhoff, *Registre 1883 BNF*, n° 31 : "Dessus de porte – Chapeau espagnol – guitare".

atelier aux Batignolles (1870, Musée d'Orsay, Paris). Assis face à son chevalet, devant ses jeunes collègues dont Renoir, Zola et Monet, Manet est en train de peindre le portrait de Zacharie Astruc, installé dans le fauteuil de son atelier. La sobriété générale, la concentration de tous sur l'acte de peindre du maître, créent un ensemble bien caractéristique du sérieux de Fantin. Mais est-ce réellement l'atelier de la rue Guyot ? À part le fauteuil, et l'indication plus désinvolte du mégot aux pieds de l'artiste, Fantin y ajoute quelques éléments décoratifs et surtout symboliques bien à lui : la statue d'une « petite Minerve Grecque » et d'un « pot émaillé de Bouvier » qui se trouvait dans son propre atelier.³⁶

Certains portraits nous aident à reconstituer l'aspect et l'atmosphère de cet atelier. Celui qu'il peint, effectivement en 1866, d'après son ami Astruc, critique, musicien, sculpteur, et hispanophile passionné (Kunsthalle, Brême), par exemple. Astruc occupe le fauteuil consacré, le plateau de laque rouge sur la table rappelle celui d'un *Bouquet de pivovines* (The Metropolitan Museum of Art, New York), alors que le couteau à fruits, à manche de nacre, est présent dans plusieurs natures mortes. Celles-ci sont souvent posées sur un buffet que l'on retrouve, servant de table de travail, dans le portrait d'Émile Zola. Quant aux livres reliés en cuir ou brochés, et les livres japonais, Manet en a certainement possédés, tout comme ses amis Astruc et Zola.



Le Repos, 1869-70



Éva Gonzalès dans l'atelier de Manet, 1869-70

Dans le portrait de ce dernier, soigneusement composé pour évoquer, dans l'atelier de Manet, le bureau de l'écrivain, le fauteuil bien connu est remplacé par une chaise tapissée, peut-être prêtée par Alfred Stevens à qui Manet écrit : « Auriez-vous par hasard une chaise Henri II ? » – avec illustration à l'appui – « Voulez-vous en ce cas me la prêter et la donner à mon domestique. »³⁷ Aux estampes, japonaise et d'après Vélasquez, au-dessus de la table, Manet ajoute une photographie d'*Olympia*, sans doute prise par Godet, son photographe habituel.³⁸ Il y avait du va-et-vient dans cet atelier, et Zola, qui devait subir les longues séances de pose exigées par le peintre, envoie un mot à Duret : « Si vous avez une après-midi à perdre, venez me voir à l'atelier de Manet, 81 rue Guyot, derrière le parc Monceau. Nous causerons à l'aise. »³⁹ Manet peint donc ce portrait dans l'après-midi et garde sans doute pour

³⁶ Voir Milner, 1988, p. 205, fig. 256. Pour le choix et le symbolisme des objets, voir Douglas Druick in cat. exp. *Fantin-Latour*, Paris, 1982, n° 73, pp. 206-207.

³⁷ Vente d'autographes, Hôtel Drouot, Paris, 25 Juin 1975, n° 111 (lettre non datée).

³⁸ Reproductions d'après les tableaux de Manet par Jules-Michel Godet : Paris, BNF (Richelieu) Estampes, s.n.r. Godet ; New York, Pierpont Morgan Library, archive Tabarant.

³⁹ Département des Arts graphiques, Musée du Louvre (L. 53). Valentine de Chillaz, *Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Musée d'Orsay. Inventaire général des autographes*, Paris, RMN, 1997, p. 442-443

ses autres travaux la lumière matinale. On voit d'ailleurs, par sa correspondance, que les après-midi sont réservés pour ses relations amicales et professionnelles. En octobre 1866, lorsqu'il songe encore à envoyer plus d'une vingtaine de toiles à l'Exposition universelle de l'année suivante, il invite les critiques Ernest Chesneau et Théophile Thoré et son « cher Nadar » à venir les voir, en ajoutant pour Nadar : « ne venez pas plus tard que 4 h.½ car il me faut du jour pour vous faire les honneurs de chez moi ».⁴⁰

Le contexte de cet atelier paraît résolument masculin, mais Fantin aurait pu ajouter dans son tableau, au groupe autour de Manet, son modèle préféré. Victorine Meurent figure dans beaucoup d'œuvres de cette période, depuis la *Chanteuse des rues* (1862, Boston Museum of Fine Arts), en passant par le *Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, à deux tableaux de 1866, *La femme au perroquet* (The Metropolitan Museum of Art, New York), et la *Joueuse de guitare* (Hill-Stead Museum, Farmington, Conn.), décrits comme « à peine sèches » par Zola dans son article du jour de l'an 1867.⁴¹ Après Victorine, qui apparaît au départ comme modèle nu ou simple « chanteuse des rues », pour arriver à poser en « jeune dame » ou musicienne bourgeoise, Manet puisera ses modèles dans son propre entourage social et artistique. Berthe Morisot, la violoniste Fanny Claus, ou Éva Gonzalès (dont, pour des raisons de convenance, il fera le portrait dans l'appartement familial)⁴², Antoine Guillemet, son filleul Léon Leenhoff, ou à nouveau Astruc, figurent dans ses chefs d'œuvre de la fin des années 1860 : *Le Balcon*, *Le Déjeuner* (Neue Pinakothek, Munich), *Le Repos* (Rhode Island School of Design, Providence, R.I.), et *La Leçon de musique* (Boston Museum of Fine Arts).

51, rue de Saint-Pétersbourg (8^e arr.) 1870-1872

La guerre franco-prusse et le siège de Paris obligent Manet à mettre ses tableaux à l'abri. Il ne reprendra sa peinture en atelier qu'au retour de la famille qu'il ira retrouver dans le sud-ouest de la France, après la capitulation de Paris en janvier 1871. Il a conservé l'atelier de la rue Guyot jusqu'en 1872, mais la note de Leenhoff citée plus haut indique, entre 1870 et 1872, un autre atelier au rez-de-chaussée du 51, rue de Saint-Pétersbourg, jouxtant la place Clichy, où Léon, à 19 ans, avait aussi sa chambre. L'immeuble côtoyait le numéro 49 où vivait la famille Manet depuis 1867. Resté à Paris pendant le siège, Manet voulait peut-être peindre plus commodément, et garder plus près de chez lui des toiles qu'il n'avait pas envoyées en lieu sûr chez Duret.⁴³ Quoi qu'il en soit, l'année 1872 allait changer sa vie de peintre en amenant un changement radical dans l'emplacement et l'aspect de son atelier.

4, rue de Saint-Pétersbourg (8^e arr.) 1872-1878

En janvier 1872, le marchand d'art Paul Durand-Ruel achète à Manet 24 toiles d'un coup.⁴⁴ Cela lui permet de signer un bail pour une vaste salle d'armes qu'il utilisera comme atelier, au rez-de-chaussée surélevé d'un immeuble tout près de la place de l'Europe.⁴⁵ C'est Victorine Meurent qui revient inaugurer ce nouvel atelier, en posant pour *Le Chemin de fer*

⁴⁰ Thoré : Frances Suzman Jowell, "Thoré-Bürger's art collection : 'a rather unusual gallery of bric-à-brac'", *Simiolus, Netherlands quarterly for the history of art*, vol. 30, 2003, n° 1/2, p.(54-119) 104, fig 71 ; Chesneau : Département des Arts graphiques, Musée du Louvre (L. 45) ; Nadar : BNF (Richelieu) Manuscrits, N.a.f. 259. Voir Wilson-Bareau, 1991, p. 40.

⁴¹ Pour Victorine-Louise Meurent, née en 1844, voir Jacques Goedorp, "'L'Olympia' n'était pas montmartroise", *Journal de l'Amateur d'art*, n° 387, 10-25 mars 1967, p. 7. Vers 1860-61, Manet note dans un petit carnet (Pierpont Morgan Library, New York) son adresse au 17 rue Maître-Albert. À l'exposition de Manet en 1867, la *Femme au perroquet* porta le titre *Jeune dame en 1866*, n° 15 du catalogue.

⁴² Wilson-Bareau, 1991, p. 52 : lettre à la mère d'Éva Gonzalès.

⁴³ Wilson-Bareau, 1991, p. 56, fig. 25 : lettre à Théodore Duret, 15 ou 16 septembre 1870.

⁴⁴ Paris/Washington, 1998, p. 42, fig. 34.

⁴⁵ Pour les vues de l'extérieur de l'immeuble, de l'intérieur de l'atelier (avant des travaux d'aménagement récents), de la place de l'Europe et de la rue Mosnier (actuel rue de Berne), en face des fenêtres de l'atelier, voir Paris/Washington, 1998, pp. 41-49, 131-150.

dans le jardinet d'un nouvel immeuble au 58, rue de Rome, où Alphonse Hirsch, un ami peintre, a son atelier au quatrième étage. De ce point de vue (obstrué depuis par divers bâtiments modernes), Manet voyait, et a indiqué dans son tableau, les portes cochères des numéros 2 et 4 de la rue de Saint-Petersbourg, et la première fenêtre de son atelier, ainsi que les rails du chemin de fer, et une partie du Pont de l'Europe. Inversement, depuis les fenêtres de son atelier, il avait devant lui une vue très large sur la tranchée du chemin de fer et les immeubles de la rue de Rome, comme sur la rue Mosnier (actuelle rue de Berne) qui remonte vers le boulevard des Batignolles.

Un journaliste décrit ce contexte : « Le chemin de fer passe tout près, agitant ses panaches de fumée blanche qui tourbillonne en l'air. Le sol, constamment agité, tressaille sous les pieds et frémit comme le tillac d'un navire en marche. »⁴⁶ Manet se retrouvait ainsi un peu comme sur le bateau-école de sa jeunesse, jouissant de la pleine lumière et d'un horizon très large, mais en même temps d'une vue plongeante sur la rue aux aspects constamment changeants dont témoignent plusieurs dessins et peintures. Quant à l'intérieur de l'atelier, c'est « Une vaste pièce boisée, avec plafond de poutrelles alternant avec des caissons de couleur sombre. Une lumière pure et douce, toujours égale, pénètre par les verrières ». ⁴⁷ Gaston La Touche se rappelait cette « immense salle éclairée par des fenêtres et qui n'avait de l'atelier que le nom [...]. C'était, en effet, plutôt une sorte d'appartement dans lequel on aurait peint. »⁴⁸ Pour un autre journaliste « C'est l'atelier le plus propre et le mieux rangé qu'on puisse voir. Il ne sent pas du tout la révolution. Il est doux et tranquille à l'œil comme M. Manet lui-même », et Charles Toché se souvenait de sa « simplicité monacale : aucun meuble inutile, pas un bibelot, mais des études éclatantes sur les murs et sur les chevalets. »⁴⁹

Les meubles 'utiles', qui comprenaient même un piano, sont surtout le divan aux grands coussins où se prélassait Nina, la « dame aux éventails », et plus tard Stéphane Mallarmé (1873 et 1876, Musée d'Orsay, Paris), et le canapé de velours cramoisi où se tient l'admirateur de 'Nana', ces trois 'portraits' étant placés sur fond de tenture à motifs japonais. Pour *Nana*, Manet compose tout un 'luxe' de meubles : le miroir sur pied (mentionné dans un inventaire), une jolie table en marqueterie ornée de bronze doré et ciselé, dont il s'est déjà servi pour une nature-morte (1870, The Metropolitan Museum of Art, New York). Manet s'est lancé ici avec Mallarmé dans l'aventure de l'illustration du *Corbeau*, où Mallarmé figure le personnage du poème, dans le décor de l'atelier : ce qui semble être toujours le fauteuil de la rue Guyot, et le buste de Minerve, décrit par un visiteur sur la cheminée, et qui trône dans l'estampe au dessus d'une porte.⁵⁰

Comme sous le Second Empire, Manet peint également en plein air, lors de ses vacances à Berck-sur-mer, en visite chez Monet à Argenteuil ou à Venise (en 1874), et au château de Rottenbourg à Montgeron, chez Ernest Hoschedé, l'homme d'affaires et collectionneur acharné qui fera faillite en 1877. Mais Manet se tourne de plus en plus vers « la vie moderne » dans ses aspects parisiens les plus tapageurs, et commence à fréquenter les cafés concerts en quête de sujets.⁵¹ Il entreprend de peindre une scène dans la brasserie Reichshoffen, sur une très grande toile qui sera décrite, avec d'autres œuvres dans son atelier, par un visiteur anonyme à la fin de 1877.⁵² Mais en juillet 1878, n'ayant pas obtenu le renouvellement de son bail, il quitte l'atelier de la rue de Saint-Petersbourg.

⁴⁶ Fervacques, "L'Hiver à Paris", *Le Figaro*, 27 décembre 1873, p. 1 ; cité dans Paris/Washington 1998, p. 131.

⁴⁷ Paris/Washington, 1998, la rue : fig. 117-125 ; l'atelier : pp.143-150 ; Fervacques, 1873 : p. 146.

⁴⁸ Gaston La Touche, "Édouard Manet. Souvenirs intimes", *Le Journal des Arts*, 15 Janvier 1884.

⁴⁹ Paris/Washington, 1998, pp. 149.

⁵⁰ Juliet Wilson-Bareau et Breon Mitchell, "Tales of a Raven : The Origins and Fate of *Le Corbeau* by Mallarmé and Manet", *Print Quarterly*, vol. VI, n° 3, septembre 1989, pp. 258-307.

⁵¹ Juliet Wilson-Bareau et Malcolm Park, *Division and Revision : Manet's Reichshoffen Revealed* (édition anglaise révisée), Londres, Paul Holberton, 2008, p. 31, fig. 18. Voir aussi le catalogue d'exposition Winterthur, Collection Reinhart am Römerholz, 2005, *Manet trifft Manet : Geteilt, wiedervereint*, p. 89.

⁵² Wilson-Bareau et Park, 2008, p. 18, fig. 6, et p. 80-81.



Fanny Claus au balcon, 1868

70 ou 77, rue d'Amsterdam, « petit atelier » (8^e arr.) 1878-1879

D'après la liste des ateliers établie par Léon Leenhoff, Manet quitte la rue de Saint-Pétersbourg le 1^{er} juillet 1878, et s'installe dans le « Petit atelier de la rue d'Amsterdam 77 », en attendant d'entrer dans un grand atelier dans le même immeuble le 1^{er} avril de l'année suivante. D'après Adolphe Tabarant, toutefois, Manet aurait déménagé, provisoirement, au 70 rue d'Amsterdam, chez le peintre suédois Johann Georg Otto, comte de Rosen, qui dispose d'un 'atelier-serre'. C'est là que Tabarant place l'exécution en 1878 de deux tableaux : celui daté 1879 et envoyé au Salon sous le titre de *Dans la serre* (Nationalgalerie, Berlin), et le portrait de *Madame Manet dans la serre*.⁵³ Ces informations contradictoires posent plusieurs problèmes : d'abord, le portrait de Madame Manet porte clairement la date 1876⁵⁴ ; ensuite, le tableau *Dans la serre* a déjà été décrit dans le compte-rendu du visiteur anonyme à l'atelier de la rue de Saint-Pétersbourg, en décembre 1877.⁵⁵ L'affirmation de Leenhoff est également soutenue par le fait qu'un Jean Rosen, peintre polonais né à Varsovie, expose aux Salons de 1877, 1878 et 1879, et donne son adresse au 77, rue d'Amsterdam.⁵⁶ Tabarant aurait donc confondu les deux Rosen, dont les dates avancées pour le comte suédois ne coïncident en rien avec les toiles de Manet.

On pourrait proposer, pour le portrait de Madame Manet, qu'il fut peint au château de Rottenbourg, en même temps que des portraits de la famille Hoschedé en plein air.⁵⁷ La vigoureuse étude de la femme du peintre, datée 1876, aurait donc précédé la composition semblable mais très élaborée, décrite en décembre 1877 rue de Saint-Pétersbourg, et exposée au Salon de 1879. La serre du Rosen suédois en 1878 serait due à une confusion chez Tabarant ; en attendant que son dernier atelier au 77 rue d'Amsterdam fût prêt pour le recevoir, Manet aurait partagé, ou occupé pendant l'absence du Rosen polonais parti à Varsovie, son « petit atelier » à la même adresse.⁵⁸

⁵³ Tabarant, 1931, nos. 295 et 296 ; Tabarant, 1947, pp. 340-341.

⁵⁴ Tous les catalogues, y compris le catalogue d'exposition Paris/New York 1983, n° 181, ignorent cette date, largement tracée sous la signature, vers le bord gauche de la toile ; elle est toutefois mentionnée dans l'édition américaine de Paris/New York, 1983.

⁵⁵ *The Architect*, 1877, p. 298, col. 2 (en traduction anglaise, d'après le texte français perdu) : "Further on is a more pleasing subject – *le jeune Ménage*." À la suite de la description de *Reichshoffen* avant son découpage, celle du tableau du *jeune Ménage* doit correspondre avec *Dans la serre*.

⁵⁶ Sanchez et Seydoux, *Salons*, tomes XI et XII, Salons de 1877 : n° 1831, 1878 : n° 1936 et 1937, 1879 : n° 2591 et 2592. Au Salon de 1880 (n° 3311), le catalogue donne son adresse "A Varsovie ; et, à Paris, chez M. Grapin, rue Bouchardon, 11."

⁵⁷ *Ernest Hoschedé et sa fille Marthe à Montgeron* (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) ; *Jacques Hoschedé dans les fleurs* (Tokyo, Musée National d'Art occidental).

⁵⁸ Cette thèse requiert des vérifications, et sera développée ultérieurement.



Portrait de Stéphane Mallarmé, daté 1876

77, rue d'Amsterdam (8^e arr.) 1879-1884

Le 1^{er} avril 1879, l'année où se déclare sa maladie fatale, Manet entre dans son dernier atelier, très différent de celui de la rue de Saint-Pétersbourg. Edmond Bazire le décrit : « C'est un haut rectangle, construit au fond d'une cour, loin du bruit et du mouvement. On en aperçoit, en franchissant la porte cochère, les larges vitres qui dépassent les toitures voisines. Il est organisé pour que la lumière s'y répande à flots. »⁵⁹ Jacques-Émile Blanche s'en souvient : « Il recevait le jour du nord, il était banal et froid, au fond d'une cour qu'habitaient de nombreux artistes ; à côté, c'était celui d'Henry Duprey [*sic*], le joyeux peintre militaire. »⁶⁰ Quant à l'intérieur : « L'ameublement en est des plus simples : un canapé arrondi, un divan, quelques fauteuils, un bureau d'acajou, couvert de papiers et de brochures, un tabouret de cuir ; et c'est tout. »⁶¹ « Quelques rares meubles de hasard, un buffet de restaurant, où appuya ses mains la fille au corsage bleu du *Bar aux Folies-Bergère* ; quelques vases à fleurs, des 'litres', des fioles à liqueurs, quelques bouteilles de champagne sur une table où s'assirent les deux amoureux de *Chez le père Lathuile* ; le miroir à pied de *Nana*, un tub de zinc. »⁶²

Gaston La Touche, jeune peintre admirateur de Manet, ne regrettait pas le déménagement de la rue de Saint-Pétersbourg, « une chambre relativement sombre, car je ne saurais nommer autrement ce prétendu atelier, pour un atelier véritable tout resplendissant de lumière, où nous pûmes enfin mieux voir *Les Canotiers* [*Argenteuil*], *Le Linge*, *Olympia* et *Nana*. »⁶³ Toutefois, Jacques-Émile Blanche déplora que « Ses chefs d'œuvre manqués se couvraient de poussière, dans une soupente où personne ne songeait à la retourner, car on n'allait chez lui que pour la conversation » et il parle d'un « Hangar à vieilles toiles oubliées alors, roulées pour la plupart. »⁶⁴ Lors de la visite de Georges Jeanniot en 1882, Manet lui indiqua une porte dans l'atelier : « J'ouvris et me trouvai dans une pièce de débarras, où étaient entassés des tableaux, beaucoup de tableaux ! Je vis *le Linge*, *l'Olympia*, *Chez le père*

⁵⁹ Bazire, 1884, p. 127.

⁶⁰ Jacques-Émile Blanche, *Propos de peintre – De David à Degas*, Paris, Émile-Paul frères, 1927, p. 142. Blanche se trompe en décrivant partout l'atelier du 77, rue d'Amsterdam comme un « deuxième atelier de la rue de Saint-Pétersbourg. »

⁶¹ Bazire, 1884, p. 127.

⁶² Blanche, 1927, p. 145.

⁶³ La Touche, 1884.

⁶⁴ Blanche, 1927, pp. 138 et 145.

Lathuille, le Christ aux anges [en fait, *le Christ aux soldats*], *Argenteuil* », et il quitta avec émotion « cette pièce où s'entassaient les chefs d'œuvres dédaignés. »⁶⁵

Jeanniot et La Touche ont observé Manet en train de peindre *Un Bar aux Folies-Bergère*, pour lequel La Touche a posé « le monsieur qui est reflété dans la glace. » Jacques-Émile Blanche capte bien les séances de travail dans l'atelier : « Manet aimait qu'on le regardât se pencher sur son chevalet, tournant la tête vers le modèle, puis vers l'image renversée dans le miroir à main. Il aurait peint sur la place de la Concorde, au milieu d'une foule, comme parmi ses amis à l'atelier ; quoi qu'il eût aussi ses heures d'impatience, grattant, effaçant. Mais il se remettait vite pour sourire à la jeune fille qui posait, plaisanter avec un journaliste. »⁶⁶ La maladie et la fatigue aidant, après la séance, l'atelier devenait, d'après Suzanne Manet qui ne s'y rendait jamais, « une annexe du café de Bade », et Blanche évoque les amis, critiques, boulevardiers et demi-mondaines qui accouraient : « Vers cinq heures, on pouvait à peine trouver place auprès de l'artiste. Sur un guéridon de fer, accessoire qui revient souvent dans l'œuvre de Manet, un garçon servait des bocks de bière et des apéritifs. »⁶⁷

Malade, passant de longs mois en dehors de Paris pour ses traitements, entre 1880 et 1883, on s'étonne que Manet ait pu trouver la force de créer tant de chefs d'œuvre dans cet ultime atelier. Mallarmé évoquait la phrase éloquente de Manet « L'œil, une main... », ⁶⁸ et la nécessité pour lui de se plonger la tête la première dans chaque nouvelle œuvre, en gardant toujours un regard tout neuf.⁶⁹ Pour Blanche, dans tout son œuvre, « toujours et partout, la touche est du Manet, sa pâte est unique », et de conclure « C'est par la façon dont elle est 'faite' que l'œuvre de Manet s'impose et vivra. »⁷⁰ À Jeanniot, Manet confia « On n'est pas peintre si on n'aime pas la peinture plus que tout. Et puis, il ne suffit pas de connaître son métier ; il faut encore être ému. »⁷¹

Juliet Wilson-Bareau – 2010



Un bar aux Folies-Bergère, daté 1882

⁶⁵ Georges Jeanniot, « En souvenir de Manet », *La Grande Revue*, vol. XLVI, août 1907, pp. 844-860 ; cité par Moreau-Nélaton 1926, II, pp. 95-96.

⁶⁶ Jacques-Émile Blanche, *Manet*, Paris, H.F. Rieder, 1924, p. 55.

⁶⁷ Blanche, 1927, pp. 143 et 147.

⁶⁸ Stéphane Mallarmé, « Médaillons et portraits : Édouard Manet », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Pléiade, vol. II, p. 147.

⁶⁹ Stéphane Mallarmé, « The Impressionists and Edouard Manet », *The Art Monthly Review*, vol. I, n° 9, 30 septembre 1876, p. 118 ; cité avec traduction française : *Œuvres complètes*, vol. II, pp. (444-470), p. 447.

⁷⁰ Blanche, 1927, pp. 149-150, 152.

⁷¹ Jeanniot, 1907 ; Moreau-Nélaton, 1926, vol. II, p. 96.