



HAL
open science

Cours à l'université de Fudan. 12 novembre 2022. Les écrivains face à l'impressionnisme

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Cours à l'université de Fudan. 12 novembre 2022. Les écrivains face à l'impressionnisme. Master. Chine. 2022. hal-03890081

HAL Id: hal-03890081

<https://hal.science/hal-03890081>

Submitted on 8 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les écrivains face à l'impressionnisme

Le cours d'aujourd'hui portera sur les écrivains face à cette révolution picturale qu'a été l'Impressionnisme ; et nous évoquerons plus particulièrement Zola, maître du Naturalisme, et Mallarmé, maître du Symbolisme.

Le cours réunit donc les trois grands « -ismes » de l'Art moderne au XIX^e siècle, que sont l'Impressionnisme, le Naturalisme, et le Symbolisme (tous trois opposés à l'Académisme, et visant ensemble à dire la Vie tout entière).

En guise d'introduction, nous partirons des portraits que le peintre Édouard Manet a fait de Zola d'une part, et de Mallarmé d'autre part (Fig 1, Fig 4).

– Manet, Portrait de Zola (Fig. 1)

Manet peint ce portrait en 1868 pour remercier Zola d'avoir pris la défense de ceux que l'on nomme les **Refusés** : il s'agit des peintres qui ont été *refusés*, dès 1863, au Salon officiel de l'Académie. Ce sont ces peintres qui vont bientôt se reconnaître sous le nom de « peintres impressionnistes ».

Le tableau de Manet vaut comme **une allégorie des relations entre la peinture et la littérature** au début de l'Impressionnisme.

Zola est entouré des attributs de l'écrivain : l'encrier, la plume, les livres. Et parmi ces livres, on remarque, en bleu, la brochure que Zola a consacrée à *Édouard Manet* en 1867 pour défendre, au nom des valeurs du Réalisme contre l'Académisme, Manet et l'Impressionnisme naissant. (Fig. 2)

Plusieurs gravures, au mur, indiquent l'engagement de Zola pour les peintres modernes :

- On remarque une gravure d'*Olympia* qui fit un scandale en 1865, et dont je vous reparlerai.
- On remarque une gravure du *Bacchus* de Vélasquez, manifestant le goût commun du peintre et de l'écrivain pour **l'espagnolisme**.
- On remarque surtout deux références à l'art japonais, signe de l'importance du **Japonisme** dans la révolution esthétique qui se joue alors en France :

Une estampe japonaise d'Utagawa Kuniaki (Fig. 3).

Un paravent (à gauche), représentant un paysage, « naturel », mais aussi tout de « suggestion », simple et raffiné à la fois.

Dans cette première phase de la réception littéraire de l'Impressionnisme, l'Impressionnisme est compris comme un prolongement du Réalisme : l'Impressionnisme est un Réalisme plus subtil, moins « objectivant », découlant, sinon d'une subjectivité, du moins d'une sensibilité rétinienne de l'œil, d'un regard, d'un « tempérament » (ce sera le mot de Zola pour définir le Naturalisme : « la nature vue à travers un tempérament »).

– **Manet, Portrait de Mallarmé** (1876) [Fig. 4]

Une différence saute aux yeux : autant le portrait de Zola était celui d'un chef d'école, menant le « bon combat » contre l'Académisme et pour le Naturalisme, autant le portrait de Mallarmé est un portrait *intime*, le portrait d'un homme, qui en 1876, est à l'écart de toute école (*L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé vient d'être refusé par le *Parnasse contemporain* avant de devenir le premier exemple de *livre d'artiste*, illustré par Manet).

Pour autant, le portrait de Mallarmé vaut lui aussi comme une allégorie des relations entre peinture et littéraire, et il traduit, implicitement, un **manifeste esthétique**.

Mallarmé a les yeux perdus dans le **rêve** et la fumée de son cigare.

Une main dans son veston, l'autre sur un livre indiquant **une page blanche**.

En arrière-plan, une tapisserie aux **motifs japonisants** seulement esquissés.

Tout indique qu'autour de la personne de Mallarmé se cherche un art, qui ne soit plus un art de la « représentation », mais un art de la « **suggestion** ».

Cet art se reconnaîtra, 10 ans plus tard, sous le nom de **Symbolisme**, dont Mallarmé apparaîtra en 1886 comme le chef d'école.

Notez, dans cette révolution esthétique, l'importance de la référence aux arts d'extrême Orient, le Japon ou la Chine, dans lesquels l'art occidental voit un modèle possible pour penser, contre l'ancienne doctrine de « représentation », une poétique de la suggestion. Citons ces vers de Mallarmé (« Las de l'amer repos ») :

[...]

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin

De qui l'extase pure est de peindre la fin

Sur ses tasses de neige à la lune ravie

D'une bizarre fleur qui parfume sa vie

Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,

Au filigrane bleu de l'âme se greffant.

Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,

Serein, je vais choisir un jeune paysage

Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.

Une ligne d'azur mince et pâle serait

Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,

Un clair croissant perdu par une blanche nue

Trempe sa corne calme en la glace des eaux,

Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

Bref, entre le Naturalisme, illustré par Zola, et le Symbolisme, incarné par Mallarmé, l'Impressionnisme (à travers la figure de Manet) peut apparaître comme le « chaînon manquant » : Comme le Naturalisme, il puise son inspiration dans la Nature, et le « plein air » ; mais comme le Symbolisme, il tend vers une dimension plus « mentale », et une poétique plus allusive, plus « suggestive ».

1. Zola et l'impressionnisme.

Revenons à Zola, et à sa défense des impressionnistes alors que ceux-ci, dès 1863, sont refusés par le Salon officiel.

Les peintres impressionnistes sont dits les peintres du « **plein air** » : il s'agit, pour ces peintres, de sortir de l'Atelier (impliquant des poses et des lumières artificielles), pour peindre *en plein air*, directement *sur le motif*, dans la lumière véritable du jour.

- Zola voit d’abord, dans le parti pris du « **pleinairisme** », un triomphe du Réalisme contre l’Académisme.

Deux toiles de Manet, qui firent scandale alors (et qui sont maintenant au Musée d’Orsay à Paris), indiquent cette mise à distance des modèles académiques :

D’une part *Le Déjeuner sur l’herbe* (Fig. 6) ;

D’autre part *Olympia* (Fig. 8)

Ces deux toiles démarquent des tableaux de Maîtres, qui devaient autrefois servir de modèles pour les peintres de l’Académie (il fallait imiter, non la Nature directement, mais les Anciens).

- *Le Déjeuner sur l’herbe* emprunte à des nus classiques : *Le Concert champêtre* de Titien ; ou *Le Jugement de Paris* de Raphaël (dont il ne reste plus qu’une gravure). (Fig. 7)

- *Olympia* emprunte à la Vénus d’Urbino de Titien (Fig. 9).

Dans les deux cas, le réemploi, et la mise à distance, des *nus à l’Antique*, donne au « nu » en peinture une tout autre valeur. Manet part d’un thème mythologique, mais il le transpose dans le monde réel : le nu n’est plus idéalisé, sous les traits de quelque divinité de convention ; il s’impose comme une présence réelle, prosaïque. D’où le scandale : le *nu* apparaît sans artifice, dans le contraste même qu’il entretient avec la pose du modèle académique.

La valeur de manifeste esthétique est claire : à un moment où, sous le Second Empire, l’Académisme norme le goût et régit les commandes officielles (voir Cabanel, *Naissance de Vénus*, Fig. 9), l’Art moderne, sous le drapeau des *Refusés*, c’est-à-dire des peintres réalistes et impressionnistes, sera un art antiacadémique, émancipé des conventions du Beau, à la recherche de plus de vérité et de liberté en Art.

- Pour Zola, l’Impressionnisme est donc un allié nécessaire.

Au reste, peintres impressionnistes et romanciers réalistes (Zola, mais aussi Flaubert ou les Goncourt) partagent bien souvent les mêmes motifs :

- la rue (par Manet, Fig.10)

- les ouvriers (Caillebotte, Fig. 11)

- Une repasseuse (Degas, Fig. 12)

- Une buveuse d’absinthe (Degas, Fig. 13)

- ou encore le chemin de fer et la gare Saint Lazare (Manet et Monet, Fig. 14 et 15)

Les thèmes (en peinture comme en littérature) sont ceux de la « vie moderne » (Baudelaire), avec ses types sociaux, son environnement industriel, sa quotidienneté, – loin de l’idéalisée voulue par les Classiques.

Notons, sur ce point, la dette l’Art moderne envers **Baudelaire** et sa définition de la modernité :

La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art ; dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863)

Baudelaire songeait au peintre Constantin Guys ; mais la définition convient aussi aux peintres impressionnistes qui privilégient des aspects passagers de la vie quotidienne, saisis *sur le vif*, avec en outre une rapidité d’exécution (à l’opposé du *fini* des classiques), que Zola imite dans ses descriptions, elles aussi procédant par touches nombreuses, rapides, discontinues :

Je n’ai pas seulement soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par touches, notes, colorations de beaucoup de mes descriptions.

aurait dit Zola dans un de ses entretiens.

- Le grand roman de Zola sur l'Art est intitulé *L'Œuvre* (1886).

L'Œuvre est pour une part un roman à clefs : le roman met en scène un romancier et journaliste, double de Zola lui-même, nommé Pierre Sandoz ; mais surtout il met scène un peintre, Claude Lantier, dont les modèles sont multiples : Claude Lantier prend pour modèles implicites Édouard Manet, Claude Monet, et surtout Paul Cézanne, ami d'enfance de Zola, alors même que la publication de *L'Œuvre* va définitivement brouiller Zola et Cézanne.

Une des toiles de Claude Lantier se nomme *Plein Air*, signe que le personnage Claude Lantier assume pleinement le programme des impressionnistes.

Mais cette œuvre, Claude Lantier ne parviendra jamais à la finir, et son échec le conduira au suicide. Claude Lantier est donc une figure du peintre raté. Cézanne en sera très affecté, son ami d'enfance Zola ne l'ayant finalement jamais compris.

Le roman *L'Œuvre* n'est donc pas tant un manifeste pour l'*Impressionnisme*, qu'une réflexion sur ses impasses et finalement son échec.

Car pour Zola, qui souligne maintenant la différence entre l'Impressionnisme et le Naturalisme, l'impressionnisme a eu le tort d'abandonner *le sujet*, de le dissoudre dans l'*impression*, la suggestion.

[Rappel : Monet, *Impression soleil levant*, Fig. 16].

L'Impressionnisme n'est plus, aux yeux de Zola, qu'un art du papillonnement lumineux, tournant au procédé, comme dans le **pointillisme de Seurat**, par exemple [Fig. 17]

L'Œuvre marque donc la rupture entre l'Impressionnisme et le Naturalisme ; mais il est significatif que sa publication, en 1886, coïncide avec l'année de naissance du Symbolisme (le manifeste de Jean Moréas paraît en 1886).

Le Symbolisme marque lui aussi une mise à distance de l'Impressionnisme ; mais il permet aussi une réinterprétation de l'Impressionnisme, à la lumière cette fois, non plus de la doctrine de Zola, mais de la poétique de Mallarmé.

2. Mallarmé et l'impressionnisme.

À la différence de Zola (mais aussi de Baudelaire ou de Huysmans), Mallarmé n'est pas un *salonnier* ni un critique d'art.

Seuls deux ou trois textes relèvent plus immédiatement de la critique d'art :

- Deux textes sont une défense de Manet et des impressionnistes : « Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet » ; « Les Impressionnistes et Édouard Manet ».
- Un autre texte, écrit à la mort de Berthe Morisot (1895), et repris dans les *Divagations*, où l'on trouve également des « portraits », dans le genre du poème critique, de Manet et de Whistler.

En réalité, la très grande proximité de Mallarmé avec les artistes de la modernité vient davantage de liens d'amitié (avec Manet, avec Whistler, mais aussi avec Degas, ou Berthe Morisot) ; elle découle d'expérimentations artistiques communes (par exemple, autour de *L'Après-midi d'un faune*, avec Manet mais aussi Debussy) ; elle implique des liens de solidarité (envers Paul

Gauguin, qu'il soutient et défend), alors que Mallarmé passe, auprès de la jeune génération des peintres Nabis (comme Édouard Vuillard), comme le maître du Symbolisme, fédéré maintenant autour des *mardis de la rue de Rome*.

Il n'y a donc pas de grands textes de critique d'art chez Mallarmé ; mais plutôt des notations qui passent finalement dans le recueil des *Divagations* : ces notations signalent la *contemporanéité* d'artistes très divers (et dont les personnalités excèdent les partages d'écoles) à la fin du XIX^e siècle ; mais, du fait de l'acuité du regard de Mallarmé, elles valent aussi comme une *radiographie* de la naissance de l'Art moderne.

En mettant bout à bout ces notations éparses dans l'œuvre mais aussi dans la correspondance privée de Mallarmé, l'Impressionnisme, sous le regard de Mallarmé, est compris comme l'indice **d'une triple crise, – tout à la fois esthétique, métaphysique, et politique.**

a) Une crise esthétique.

Pour Mallarmé, la révolution impressionniste est d'abord une **révolution de la lumière en peinture** ; et, comme Zola, Mallarmé montre que cette révolution découle de la technique du « plein air ».

Regardons, avec les yeux de Mallarmé, le tableau de Manet, intitulé *Le Linge* [Fig. 18] :

Il s'agit d'une scène quotidienne, en plein air, dans la lumière du jour : une femme à sa lessive, un enfant la regardant.

Mais le *sujet* n'est qu'un prétexte à peindre les effets de la lumière sur les choses. « Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière », écrit Manet.

La lumière naturelle du jour rend le regard à sa « virginité ». L'œil voit « comme s'il voyait pour la première fois », dit Mallarmé. Sans l'entremise de la culture ou de la réflexion ; il existe « à l'état sauvage ».

L'impressionnisme est une **sensibilité rétinienne pure**, délivrée de toute médiation culturelle ou intellectuelle.

À propos de Manet, Mallarmé dit qu'il fut « Un œil, une main », sans l'entremise du cerveau (qui recompose la vision) ou des techniques d'école (qui trahissent la rapidité de la touche, plus fidèle à l'impression vive).

Ce faisant, un mystère se manifeste sur la toile : le peintre rend visible la lumière, qui **est elle-même invisible.**

b) Crise métaphysique

C'est pourquoi, la révolution esthétique accomplie par l'Impressionnisme dans son traitement de la lumière est sous-tendue par une révolution métaphysique, que le regard de Mallarmé dévoile avec beaucoup d'acuité.

Dans la peinture religieuse classique, la lumière est l'indice d'une transcendance : les choses et les êtres existent par la lumière, c'est-à-dire qu'ils existent sous le regard de Dieu.

Que l'on songe à la lumière dans les tableaux de Georges de Latour, **qui se trouvent au Louvre** (Fig. 19)

L'impressionnisme opère une *conversion* de la lumière : de verticale que celle-ci était chez les Maîtres du passé, elle devient ici horizontale, et comme diffuse parmi les choses mêmes.

En ce sens, les peintres impressionnistes, dont les toiles célèbrent la beauté simple des choses dans la lumière du jour, sont des peintres **de la mort de dieu**, et de **la diffusion du mystère dans l'immanence**.

À ce propos, Mallarmé consacre quelques belles pages à **Berthe Morisot**, (dont vous trouverez les toiles à **Paris au musée du Petit Palais, mais surtout au musée Marmottan**) (Fig. 20-24)

Tout y est chatoisement de couleurs, sans une ombre qui manifesterait la présence de quelque arrière-monde métaphysique.

À propos de *La Cueillette des oranges en Provence* (Fig. 24), Mallarmé dit que les oranges ne sont en effet que de « simples oranges » : non pas, comme jadis, aux temps théologiques de l'Art, les fruits mythologiques des Hespérides, mais des fruits de la terre, du ciel, et de la lumière, – dans le mystère quotidien de leur être-au-monde.

C'est en ce sens que l'impressionnisme invente l'Art moderne : il est un art libéré de tout soubassement théologique, – mais qui ne cesse pas pour autant d'exprimer un Mystère (celui, tout d'immanence, de l'être-au-monde).

c) Crise politique

Plus encore, Mallarmé voit dans l'Impressionnisme l'art des **temps démocratiques**, découlant donc de la crise politique qui s'est jouée en France à la fin du XVIII^e siècle, en 1789 :

- D'abord, l'Impressionnisme *égalise* les sujets (autrefois fortement hiérarchisés), et il donne une valeur inédite aux scènes de la vie quotidienne, – de la même façon que la démocratie avait proclamé, en 1789, l'égalité des hommes entre eux.
- Parallèlement, le peintre impressionniste n'est plus le Maître d'autrefois, élu par quelque Académie qui distinguerait son Génie. Il est, *démocratiquement* en quelque sorte, un individu *quelconque* ; son œil est l'œil de *chacun*, ému par la lumière ; et son savoir-faire ne relève pas de règles apprises, réservées à une élite initiée ; sa pratique est tout intuitive ; les peintres impressionnistes sont, pourrait-on dire, des *peintres du dimanche* : ils se risquent ou se vouent à l'art de peindre, librement, sans secrets d'école, partageant avec quiconque l'émotion simple et mystérieuse de la lumière.
- D'ailleurs, il n'y a pas de hiérarchie dans le groupe impressionniste : Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Berthe Morisot, etc. ne sont pas des chefs d'école ; mais des sujets singuliers, des individualités, séparées et unies à la fois.

[Le modèle de cette *communauté* artistique est chez Mallarmé celui de la « constellation » : comme les astres, les individualités artistiques sont séparées et solitaires, mais elles « brillent » *ensemble*].

- Enfin, plus rien désormais ne fixe, *a priori*, la valeur de l'art. Celle-ci est devenue *spéculative* dans le double sens du terme : d'un côté le peintre *spécule* sur la Beauté, alors qu'il n'y a plus de Nombre d'or ni de Canon qui en définisse *a priori* les critères ; de l'autre le marchand d'art *spécule* sur la toile qu'il achète et qu'il revend, conscient que rien désormais

n'en détermine *absolument* le prix : la valeur marchande de l'art n'est plus celle que fixe un Mécène ou une Institution ; elle est devenue fluctuante, au sein d'une société *libérale*, elle-même « sans stabilité ».

[L'Impressionnisme, qui voit naître le marché de l'art moderne, est contemporain des premiers grands *krash* boursiers.]

C'est donc avec beaucoup d'intelligence critique que Mallarmé met en parallèle l'Art moderne et le substrat politique (social et économique) qui l'a rendu possible.

d) Lecture du « Nénuphar Blanc » : une prose impressionniste.

Ce que Mallarmé observe chez les peintres impressionnistes éclaire par contrecoup sa propre recherche poétique : ce maître du Symbolisme qu'est Mallarmé est aussi un écrivain « impressionniste ».

Un poème plus particulièrement peut en témoigner : il s'agit du *Nénuphar blanc* (voir texte, que nous ne lirons pas, ni ne traduirons, car ce serait une tâche quasi impossible).

Voir Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *RHLLF*, 2016, n°4, p. 855-866 [j'adapte ici un passage de mon analyse] :

Impressionniste, le *Nénuphar blanc* le serait d'abord par son thème, qui semble emprunté aux peintres : une rivière ; un rameur dans sa yole ; une femme imaginée, indéfiniment réfléchie dans le paysage. Au sujet narrateur, « les yeux au-dedans fixés sur l'entier oublié d'aller » et en quelque sorte absenté de lui-même, répond, au-delà de tout visage défini, quelque femme elle-même appréhendée dans « la vacance exquise de soi » : la dissolution des identités (analogue à l'abolition du sujet en peinture) laisse place à de pures impressions, où les choses ne sont ni totalement imaginaires, quoique les fantasmes érotiques s'y insinuent, ni tout à fait réelles, quoique le paysage y apparaisse en claire lumière. Cette lumière, comme chez les peintres impressionnistes, est toute d'immanence, même si, comme chez les peintres impressionnistes, le poème reçoit obliquement le reflet d'anciens mythes (la figure du faune ; celle de Lédéa). Comme dans ses évocations des toiles de Berthe Morisot, Mallarmé suggère de la sorte une « diffusion » du divin dans le paysage et sa résolution profane dans l'évidence mystérieuse de l'eau, de la verdure et de la lumière.

Mais le poème est impressionniste surtout dans la manière dont Mallarmé réinvente la prose comme les peintres réinventent la peinture. Il s'agit – en récusant dans la langue toute norme préalable – de faire en sorte que l'ordre des mots dans la prose épouse l'ordre des choses, tel que celles-ci se présentent à la perception d'abord, puis à la conscience.

La prose de Mallarmé mime dans son rythme le rythme des rames, et les plis de la phrase reproduisent quelque chose des ondulations de l'eau.

Tout se passe comme si les leçons de l'impressionnisme incitaient Mallarmé à renouveler toujours plus radicalement la langue. De même que les peintres impressionnistes, par le choix du « plein air » et par le « déconditionnement » du regard, ont appris au public à voir les choses quotidiennes comme s'il les voyait « pour la première fois », – de même Mallarmé, en bouleversant dans ses proses la syntaxe ordinaire, invite le lecteur à lire *comme si jamais il n'avait lu*.

De la peinture impressionniste, on pourrait dire qu'elle *hystérise la rétine*, en captant les impressions visuelles et leurs rapports réciproques avant toute recombinaison intellectuelle de la vision de telle façon que le sujet de l'œuvre (des nénuphars par exemple) ne cesse d'apparaître et de disparaître sans jamais se fixer ; de même, on pourrait dire de l'art de la prose chez Mallarmé qu'il *hystérise la lecture*, en entraînant le lecteur dans une pratique empirique, tâtonnante ou fulgurante, virtuose ou égarée, naïve et réflexive à la fois, où le sens, par éclairs, ne cesse d'apparaître et de disparaître quand l'esprit applique à la « virginité » toujours recommencée de la page quelque « ingénuité » – ou génialité – retrouvée.

Les impressionnistes donnent à voir, sur leurs toiles, la lumière même, condition de la vision ; Mallarmé, dans ses poèmes, fait apparaître le fonctionnement symbolique du langage, *créateur* de significations.

En ce sens aussi, Mallarmé indique un **dépassement de l'Impressionnisme** : il lui apporte « l'intellectualité » qui lui manque (Odilon Redon, ami de Mallarmé disait des peintres impressionnistes

qu'ils sont « trop bas de plafond »); dans une certaine mesure, ce dépassement est celui du **Symbolisme** ; mais plus encore, avec Mallarmé, il ouvre les voies de l'Abstraction en art.

Par Mallarmé, l'Impressionnisme se voit projeté **aux origines de l'Art abstrait**.

3. Pour finir, je voudrais évoquer deux lieux de l'Impressionnisme, tous deux associés à Claude Monet, en espérant que vous pourrez venir les visiter en France : **Giverny**, en Normandie, et le **Musée de l'Orangerie à Paris**.

- Giverny est la maison-atelier de Claude Monet en Normandie : une maison-jardin, avec son étang de Nymphéas, et son pont *japonisant*.
Fig. 25-27.
- C'est là [Fig. 27], qu'il prépare son œuvre-testamentaire, *Les Nymphéas*, que, grâce à l'amitié de Clémenceau, il installe à l'Orangerie, devenue ainsi *La Chapelle Sixtine de l'Impressionnisme*.
Fig. 28-33.
- Analyse des *Nymphéas* :
 - Il s'agit de plonger le visiteur dans le même *sentiment océanique* qui a saisi le peintre face au paysage.
 - L'Impressionniste tend à abolir la **perspective albertienne** qui, depuis la Renaissance, faisait de la peinture une *vue de l'esprit* (*cosa mentale* selon Léonard de Vinci).
 - Ce faisant, il abolit *le sujet* : l'œil ici *voit et ne voit pas* des nymphéas ; il n'y a plus que des impressions ; où la chose et son reflet deviennent indistinctes.
 - La série impressionniste suit les variations du jour et le cycle du soleil : l'instant, le passage, la fluidité de tout.
 - **Proust** rendra en littérature ce même sentiment du temps.
Car, à y regarder de plus près, les *Nymphéas* de Monet, nés de l'instant éphémère, sont déjà une œuvre de la Mémoire.