



**HAL**  
open science

# OUBLIEUSE MÉMOIRE, LE PROCESSUS DE RÉMANENCE DANS LA PRODUCTION PICTURALE DE MANET

Dominique Massonnaud

► **To cite this version:**

Dominique Massonnaud. OUBLIEUSE MÉMOIRE, LE PROCESSUS DE RÉMANENCE DANS LA PRODUCTION PICTURALE DE MANET. Usages de l'oubli, 2000, LILLE, France. hal-00998275

**HAL Id: hal-00998275**

**<https://hal.science/hal-00998275>**

Submitted on 4 Jun 2014

**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.

### « Oublieuse mémoire » : le processus de rémanence dans la création picturale de Manet

La réflexion ouverte sur l'usage de l'oubli en littérature engage la nécessaire saisie d'une dynamique : travail à rebours de la mélancolie dans l'accomplissement du deuil, ou procès de rémanence qui vient faire apparaître ce qui, toujours, était là, dans une présence voilée. Ce mécanisme, que dit bien le concept de « nachträglich », est celui d'une ardoise magique, telle que nous en avons utilisées, enfants. Ces ardoises faites d'un écran et de carbone, où un simple stylet de plastique fait apparaître un trait spontané : il n'est plus inscrit ou gravé, il n'est plus une trace mais semble livrer à la vue ce qui était en dessous, invisible ou indistinct. Ce procès est une geste proustien, bien sûr, bergsonien : où la durée ne naît plus d'une conjonction de l'instantané mais d'une sensation de présent, dans le présent et la présence, en acte.

À cet égard, un objet pourrait éclairer le propos : la production picturale de Manet. À la fois point de passage obligé du discours officiel sur -ou de- ce que l'on a coutume d'appeler « modernité » et point-aveugle de l'activité critique. Production à la fois recouverte et oubliée par des commentaires, contemporains des toiles, qui semblent « manquer » les objets dont ils traitent. Le pictural ici serait le détour qui permettrait peut-être de saisir le travail de ce que la mémoire perd et retrouve : cette faculté d'imaginer, de produire des images.

Les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle au sens large du terme, (les lecteurs de l'art ou de la littérature de ce temps) butent sur le fait, affirmé très souvent, que Manet échappe aux jugements de Baudelaire et de Huysmans, reconnus comme critiques d'art pertinents. L'un arriva trop tôt, l'autre trop tard, dit-on rapidement, pour reconnaître dans les propositions du peintre les traces de visées parentes de leurs soucis ou de leurs vœux, qui auraient mérité leur clairvoyance. L'on aimerait que des textes assurent et corroborent le rôle fondateur que l'on prête aux toiles. Seul Zola, défenseur de Manet, lui consacre dès 1867 une « étude biographique et critique »<sup>1</sup> - dont on connaît au moins la couverture pour l'avoir vue représentée dans le *Portrait d'Émile Zola par le peintre*<sup>2</sup>. Il s'agit là d'un réel engagement du critique d'art qui utilise en cette occasion la presse comme une tribune, ainsi qu'il le fera pour la défense de Dreyfus dans *l'Aurore* à partir de 1897<sup>3</sup>. Cependant l'on s'étonnera encore, en ce qui concerne Zola d'une désaffection pour le peintre, sensible dans un article adressé au *Messenger de l'Europe* en 1879<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ZOLA, É., *Édouard Manet*, « Étude biographique et critique accompagnée d'un portrait d'Édouard Manet par Bracquemont et d'une eau-forte du peintre d'après *Olympia* », Paris, Dentu, 1867. Cette brochure reprend l'article publié dans la *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle* : « Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet », le 1<sup>er</sup> janvier 1867.

<sup>2</sup> La toile fut acceptée au Salon de 1868, ainsi que *la Femme au perroquet*, (debout et vêtue, à la différence de celle de Courbet, exposée en 1866). Il est piquant d'observer que Zola est en 1868 modèle et critique : il fut engagé par Adrien Marx, directeur de *l'Événement illustré* pour assurer le compte-rendu de l'exposition.

<sup>3</sup> On sait que le « Salon de 1866 » de Zola, paru dans *l'Événement*, suscita des plaintes de lecteurs et que le critique fut menacé d'un duel. Villemessant, directeur du journal, lui demanda de rapidement mettre fin à son activité. Il s'agit là d'un scandale de papier : le mode de fonctionnement du Salon contamine la presse et assure une certaine reconnaissance au jeune Zola qui signait alors Claude mais dont l'anonymat fut deviné. La livraison fut interrompue et le quatrième article (7 mai) qui défendait les oeuvres de Manet - refusé au Salon de 1866 pour *le Fifre* et le portrait de Rouvière appelé *Acteur tragique* - joua sans doute un rôle, dans ce prodigieux agacement que suscitait le salonnier. Pour les détails de cette polémique et le parallèle avec « J'accuse », voir LANOUX, A., *Bonjour Monsieur Zola*, Paris, 1954, p. 86.

<sup>4</sup> Cet article fréquemment mentionné suscita une polémique, une lettre amicale de Zola à Manet pour atténuer l'effet des citations reprises avec malveillance. Les critiques aujourd'hui s'en autorisent souvent un peu

comme dans le *Salon de 1880* ou la Préface au catalogue de l'exposition Manet de 1884, en lien avec ce scepticisme concernant les peintres d'« avant-garde » que le roman *l'Œuvre* rendra manifeste en 1886. Il semble donc que le peintre ne suscite pas l'admiration constante et engagée que sa place aujourd'hui semble convoquer d'évidence. Le premier motif en serait la rupture instaurée dans l'ordre pictural traditionnel, ordre qu'il oublierait ou évincerait.

### L'éviction de la tradition picturale et critique

Dans le détail des motifs convoqués, à propos d'*Olympia*, par exemple, le thème de la chair est opératoire pour signifier l'absence de figuration allégorique traditionnelle, sur le mode de la « Vénus nue allongée », explicitement connotée par la référence au Titien qu'induit le choix de la composition. La sortie d'une tradition de l'incarnat - avec ce qu'elle suppose concernant le statut du peintre, artisan de l'idéal et le statut dévolu au réel - va donner lieu à des commentaires qui affirment que le corps représenté se fait animal. Qu'il s'agisse de « l'araignée au plafond »<sup>5</sup> qu'est *Olympia* lorsqu'au Salon la toile est suspendue plus haut pour échapper à la colère publique, ou de sa main, « en forme de crapaud »<sup>6</sup>. Citons encore le célèbre « gorille femelle »<sup>7</sup> auquel fait écho la « guenon grimaçant la pose »<sup>8</sup>... Alors que l'on fait souvent de ces épithètes et de cette vindicte les signes de la radicale rupture instaurée par Manet dans l'histoire de l'art, il est important de souligner à quel point les stratégies discursives et les associations sont une version amoindrie de ce que l'on rencontrait, par exemple en 1853, à propos des *Baigneuses* de Gustave Courbet.

Attribuer de telles caractérisations au sujet peint par Manet revient à dire un déplacement d'une attente : il s'opère sur le mode de l'inversion. La dénomination, injurieuse, fait de la toile un miroir. Celui d'une attente trompée - déçue et suspendue - puisque la mise en échec de l'allégorie fait obstacle à la reconnaissance d'une nomination ordonnée du monde dans un espace représenté qui n'est plus espace de représentation<sup>9</sup>.

L'articulation est sensible entre le dispositif de représentation hérité de la Renaissance et la rhétorique antique : lorsque le tableau est perçu comme chaotique, menacé par l'indistinction ou la fragmentation des parties, il ne délivre pas une visibilité qui est l'habituel confort d'un récepteur rendu à la raison, à l'ordre du *logos* par la lisibilité de l'*historia*. La toile n'est alors proprement plus « convainquante » puisqu'elle ne propose plus la vision d'une représentation ordonnée du monde. L'expression utilisée par un critique à propos du *Déjeuner sur l'herbe* dans un texte de 1868 est fort éclairante puisqu'il signale qu'il ne sait « ce que peut signifier ce logogryphe peu séant »<sup>10</sup>

---

rapidement pour parler d'un revirement de Zola. Signalons la très précise mise au point de HEMMINGS, dans son introduction à la première édition critique des écrits d'art de Zola : « Zola, critique d'art », en particulier p. 26 à 32. Publication où figurent les traductions du russe des « Salons de 1875 », « Salon de 1876 » et de « l'Étude sur l'Exposition universelle de 1878 » : ZOLA, É., *Salons*, par F. W. Hemmings et Robert J. Niess, Droz-Minard, Paris-Genève, 1959.

<sup>5</sup> JAHYER, F., *Étude sur les Beaux-Arts*, « Salon de 1865 », Paris, 1865, p. 283.

<sup>6</sup> CHESNEAUX, E., « les Excentriques », *le Constitutionnel*, 16 mai 1865. Signalons que ce critique très virulent à l'égard d'*Olympia* achètera un autre tableau de Manet peu après et défendra la première exposition impressionniste en 1874. L'anecdote montre deux choses importantes : les lignes de partage, telles que nous les percevons aujourd'hui, ne sont donc pas en conformité avec l'esprit du temps ; de plus, la virulence critique relève bien d'un jeu rhétorique et d'une fonction sociale.

<sup>7</sup> CANTALOUBE, A., « Salon de 1865 », *Le Grand Journal*, 21 mai 1865.

<sup>8</sup> PIERROT, « Une première visite au Salon », *les Tablettes de Pierrot-Histoire de la Semaine*, 14 mai 1865, p. 11. Nous soulignons.

<sup>9</sup> Sur l'articulation ces deux notions, déjà précisée, rappelons la démonstration de la fonction du détail dans la perspective traditionnelle de la peinture mimétique que propose Daniel ARASSE, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., « le détail emblème », en particulier p. 203-205.

<sup>10</sup> ÉTIENNE, Louis, *Le Jury et les exposants*, Paris, 1868, p. 29-30. Nous soulignons.

De fait, le peintre est désavoué dans sa pratique. En ce sens il met en péril l'*ekphrasis* comme en témoignent ceux des critiques qui le commentent et la prégnance d'un silence général. Henri Loyrette signale le phénomène de façon très rapide en ces termes :

« A la vérité, la réticence de bien des critiques devant les nus de Courbet et de Manet tient à ce qu'ils ruinent leur fonds de commerce. Depuis des années, les 'mythologiades' récurrentes suscitaient des discours convenus, tirades à double sens, couplets égrillards »<sup>11</sup>

Il donne alors le contre-exemple d'un texte de Gautier, qui décrit en peintre, *con amore*, la *Vénus* de Cabanel au Salon de 1863, comme il le faisait du *Tépidarium* en 1853. Précisons ici ce constat. Le fondement de l'*ekphrasis* est en effet le modèle rhétorique de l'éloge : la description picturale ne tend pas à emporter une conviction. La vue y suffit et le texte se fait partage d'un fait acquis. La valeur d'une peinture se mesure à l'aune du discours qu'elle permet d'engendrer, lorsqu'elle permet à la rhétorique de déployer ses ressorts<sup>12</sup>. Dans la tradition héritée de Quintilien, - à la différence d'Aristote - éloge et panégyrique sont liés et appartiennent tous deux au genre démonstratif. Ce qui est ici significatif : le lien s'opère entre la mise en lumière des grandeurs d'une vertu - le « savoir dire » du peintre - et la valeur des actions - nous entendons, le « savoir-faire » du peintre. De ce fait, l'éloge appartiendra au style moyen dont la visée est le *delectare* à la différence du blâme qui relève du style élevé et du *movere*, puisqu'il se doit de convoquer l'autorité et la pratique conseillère : celui que l'on blâme aura agi au mépris de son intérêt, sans conformité aux règles et au principe de prudence, son action est donnée comme promise à l'oubli. La mise en faillite de la rhétorique descriptive constitue un juste effet de réception qui témoigne de ce que révèle la surface peinte. Le scandale d'*Olympia* peut manifester une conscience de la mort du discours sur l'art, la toile et l'espace de projection d'une angoisse de la perte exacerbée.

### Projections de l'angoisse de mort : la toile et la corruption

Pour *Olympia*, la représentation du féminin donnée comme « grotesque de caoutchouc au corps cerné de noir »<sup>13</sup> convoque chez les récepteurs une pulsion fondamentale. Poupée, dans la citation ci-dessus, *Olympia* est ramenée à l'état inanimé. Mais si la chair morte se faisait comestible dans le cas de la réception de *La Baigneuse*, en 1853, la viande n'est plus ici « à l'étal d'un boucher » mais sur une table de dissection.

Le motif est récurrent dans le *corpus* critique : « le corps d'une couleur faisandée, rappelle l'horreur de la Morgue »<sup>14</sup>, il « a la teinte livide d'un cadavre exposé à la Morgue, {...} ses yeux (sont) éraillés et verdâtres »<sup>15</sup>. « Comme un cadavre sur les dalles de la Morgue, cette *Olympia* de la rue Mouffetard, morte de fièvre jaune est déjà parvenue à un état de décomposition avancée »<sup>16</sup> Le versant d'émotion érotique paraît ainsi rendu à *Thanatos* : à l'espace où le nu est dépouille, privé du désir.

Paul de Saint-Victor étend l'observation à l'autre toile de Manet exposée au Salon de 1865, *le Christ insulté par les soldats*, ce qui confère à la remarque le statut d'un commentaire concernant moins le représenté que la technique picturale : « la foule se presse comme à la Morgue devant l'*Olympia* faisandée et l'horrible *Ecce Homo* de M. Manet »<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> LOYRETTE, H., « Le nu », *Impressionnisme, les origines, 1859-1869*, op. cit., p. 106.

<sup>12</sup> Sur cette question voir BAXANDALL, M., *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989, p. 103 sq. et p. 124 sq.

<sup>13</sup> CANTALOUBE, A., art. cit., 21 mai 1865.

<sup>14</sup> JANKOVITZ, Victor de, *Étude sur le Salon de 1865*, art. cit., p. 68

<sup>15</sup> EGO, 1865, *ibid.*

<sup>16</sup> GÉRONTE (FOURNEL), 1865, *ibid.*

<sup>17</sup> SAINT-VICTOR, P. de, « Salon de 1865 », *la Presse*, 28 mai 1865.

Une connaissance plus approfondie des thèmes récurrents qui lient le féminin à la mort, au cours du XIXe siècle, pourrait permettre de montrer que les réactions des critiques d'*Olympia* constituent plus un discours sur le corps social, qu'une saisie de la peinture de Manet.

A cet égard, la figure du modèle au cours de la seconde moitié du XIXe siècle est investie de façon éminemment sensible par ces moteurs d'angoisse : elle représente le risque d'une idéalisation impuissante. Plus exactement, le corps féminin par son observation phénoménologique dans l'atelier révèle une existence qui éloigne l'essence. Ce constat imposé renvoie le peintre à l'échec de sa mission traditionnelle. L'articulation de cet investissement et d'un contact perdu avec la transcendance que nous soulignons ici, se marque dans les effets de discours. La littérature nous montre des peintres morts de n'avoir pu peindre la Femme dans le dépassement allégorique attendu de la stricte matérialité : *le Chef d'oeuvre inconnu*, *Manette Salomon* ou *L'Œuvre* sont les jalons les plus connus parmi les romans qui disent le déshonneur de l'artiste à ne plus remplir sa mission traditionnelle, dans une sorte d'échec prométhéen. L'opposition, pour tranchée qu'elle paraisse, dans l'efficace misogynie des Goncourt ou de Zola sur ce thème, (opposition entre celle qui procréé et celui qui crée) n'est radicale que parce que les places sont désormais floues et que le statut du peintre se déplace, vacille, change, dans l'ordre contemporain des représentations et l'espace de la sociologie de l'art. L'angoisse d'un ciel désormais vide fait de l'atelier un possible espace de mort : la peinture qui a perdu sa fonction iconique, son ancrage dans la glose élogieuse d'un monde ordonnancé, vient en quelque sorte choir devant la matière brute et corruptible. L'on observera que la mort de Judas hante l'atelier : dans la fiction : avec *L'Atelier du peintre* de Marcelline-Desbordes-Valmore en 1833, la pendaison de Claude Lantier. Elle est inscrite dans la réalité historique : Manet évoque auprès de son ami Baudelaire la mort de l'enfant que reprendra le poème en prose : « la Corde », dans les suicides de peintres au XIXe siècle<sup>18</sup> citons celui de Jules Holtzapfel, pendu après le refus de sa toile au Salon de 1863<sup>19</sup>. La mise en forme artistique de ces morts est révélatrice : seule l'ironie ou l'inversion de l'épique en catastrophe historique permettent la distance, médiation nécessaire avec ce qui est symboliquement chargé dans la conscience critique de l'époque.

En ce sens, la fâcherie de Cézanne, lecteur de *L'Œuvre* est moins le signe d'une vexation qui eût pu être réparée<sup>20</sup>, que la trace d'une violence qui frappait juste. Deleuze montre l'articulation de cette thématique et de ce qui peut être perçu dans l'épuisement académique, rendu sensible par le motif de l'épuisement du féminin, lorsqu'il affirme :

« Le temps vide, hors de ses gonds, avec son ordre statique et formel rigoureux, son ensemble écrasant, sa série irréversible est exactement l'instinct de mort.../... A la corrélation d'*Eros* et de *Mnémosyne*, se substitue celle d'un moi narcissique sans mémoire, grand amnésique et d'un instinct de mort sans amour, déssexualisé. Le moi narcissique n'a plus qu'un corps mort, il a perdu ce corps en même temps que les

---

<sup>18</sup> Aragon en donne des exemples dans sa préface à la publication en feuilleton du roman de Marcelline Desbordes-Valmore qu'il propose aux *Lettres françaises* en 1949. *L'Atelier du peintre*, au sous-titre balzacien : « Scènes de la vie privée », mêle autobiographie et mise en scène de cette tragédie de la création. Il est disponible aujourd'hui, DESBORDES-VALMORE, M., *L'Atelier du peintre*, rééd. par G. Dottin, une « Postface » de M. Bertrand, Lille, éd. Miroirs, 1992.

<sup>19</sup> Mentionné comme source possible du suicide de Claude Lantier dans son atelier, par NIESS, « Émile Zola : from fact to fiction », *Modern Language Notes*, juin 1848, p. 407-408.

<sup>20</sup> Geste de suture que propose JEAN, R., *Zola et Cézanne se rencontrèrent*, Actes Sud, 1994, où l'auteur imagine une ultime réconciliation des deux hommes dans l'atelier du vieux Cézanne, visité par son ami d'autrefois. Il est assez remarquable que les oeuvres marquées par une perte dont nous soulignons ici les enjeux, suscitent aujourd'hui des réparations fictionnelles en engendrant des prolongements qui viennent combler un vide ou une fracture. L'on pourrait compter parmi elles LEIRIS, M., *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, mais aussi JEAN, R., *Mademoiselle Bovary*, Actes sud, 1991, qui répond à la fin du roman de Flaubert. Ajoutons à cette liste BARNES, J., *le Perroquet de Flaubert*, 1984, trad. de l'anglais par J. Guiloineau, Paris, Nouveau Cabinet cosmopolite, Stock, 1986 où les perroquets visités dans l'ultime page ne sont plus dans une « crypte » mais dans « une pièce ambivalente, mi-morgue, mi-purgatoire » dont le narrateur suppose qu'elle n'est « pas du tout une tombe » (éd. cit. p. 230-231)



objets. C'est à travers l'instinct de mort qu'il se réfléchit dans le moi idéal et pressent sa fin dans le sur-moi, comme en deux morceaux du Je fêlé. Ce rapport du moi narcissique et de l'instinct de mort, c'est celui que Freud marque si profondément lorsqu'il dit que la libido ne reflue pas sur le moi sans se déssexualiser, sans former une énergie neutre, déplaçable, capable essentiellement de se mettre au service de *Thanatos* »<sup>21</sup>

Faire de Manet un iconoclaste face à la tradition, un homme de la « blague » ou un pasticheur des toiles anciennes, comme cela fut fait, est alors supposer dans ses toiles un effet de distanciation qui permettrait au récepteur de supporter ce qu'il y voit d'insupportable : la mise en scène d'une fracture du sujet, irréparable et radicalement mélancolique<sup>22</sup> : le versant intime de la représentation du monde offerte par l'histoire et la philosophie dominantes, depuis la fin du XVIIIe siècle. Manet se prête à cet écho d'une diffraction du monde dans l'instantané, au sens temporel et photographique. Il offre alors au regard du public le miroir d'une modernité qui peut être un point de butée aporétique du paradoxe. L'histoire de l'art se plaît à considérer que les instantanés de la vie quotidienne du XIXe siècle que sont beaucoup de toiles de Manet, viennent répondre directement à l'appel du *Salon de 1845* : « Celui là sera le peintre, le vrai peintre qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et ... nous faire voir et comprendre avec de la couleur et du dessin combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies »<sup>23</sup> Eric Darragon souligne la contribution du peintre à la définition de « l'art mnémonique »<sup>24</sup> que propose Baudelaire, en particulier dans le regard « synthétique et abrégiateur » que les taches de *la Musique aux Tuileries* manifestent à titre de saisie de la réalité mouvante et éphémère<sup>25</sup>.

Il apparaît donc la nécessité d'évaluer le caractère particulier de ces représentations, qui déplacent la synthèse discursive et géométrique héritée d'Alberti, pour proposer au récepteur un rapport autre à la surface peinte. Pour l'heure, force est de constater l'existence de ce que l'on peut nommer un « avènement du neuf » qui pourtant ne fut pas célébré par Baudelaire lui-même. Si *la Musique aux Tuileries* offre à son temps l'entrée dans l'art, est-ce à dire qu'y manquent la grandeur et la poésie, ou la vertu d'imagination comme le soutient Gaétan Picon dans un texte qui fait l'éloge de Manet<sup>26</sup>.

## Visibilité du paradoxe

Le terme de « paradoxe » semble offrir une clef qui permet de rendre sensible l'effet de surprise suscité par de nombreuses toiles de Manet. En 1865, la manière du peintre est ainsi qualifiée : « une main d'artiste guidée par une cervelle bourrée de paradoxes jusqu'à l'indigestion »<sup>27</sup>. Quant au *Déjeuner sur l'herbe* il présente, certes, l'opposition paradoxale de personnages masculins habillés en costume contemporains et d'une femme nue. Cependant le paradoxe est ici plus subtil dans le détail. Comme l'indique J. P. Guillermin, le visage de la femme est peint avec

<sup>21</sup> DELEUZE, G., *Différence et Répétition*, op. cit., p. 147.

<sup>22</sup> Les mises en scènes artistiques de morts d'enfants seraient à analyser dans une perspective semblable : l'on pense par exemple à la description de l'enfant mort de Rosanette dans *l'Éducation sentimentale*, ou au tableau du cadavre de son fils Jacques, que Claude Lantier envoie au Salon dans *l'Oeuvre*.

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, C., *Salon de 1845, Oeuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 407.

<sup>24</sup> Titre de la partie V du *Peintre de la vie moderne*.

<sup>25</sup> Voir à cet égard le chapitre 2, « conversations avec Baudelaire » dans DARRAGON, É., *Manet*, Paris, A. Fayard, 1989, rééd. coll. Pluriel, le Livre de poche, en particulier p. 64-65.

<sup>26</sup> PICON, G., 1863, *Naissance de la Peinture moderne*, op. cit. Une section est intitulée « la Fin de l'imaginaire », (p. 34-57). La modernité est ici vue comme une rupture radicale avec l'imaginaire, au sens de « tout ce qui appartient à une mémoire et une rêverie collective{...}, modèles, figurations idéales, objets idéaux. Plus exactement, ce qui finit, c'est la possibilité de redonner à cet imaginaire une autorité universalisable, car nous en retrouvons bien les figures » (p. 41) L'apport de nouveauté propre à Manet est de placer dans le pur champ de la perception et l'instant absolu (p. 176-179).

<sup>27</sup> DRAK, M. « Salon de 1865 », *l'Europe artiste*, Journal général, 2 juillet 1865

la précision apportée au portrait, ce qui permet à chacun d'y reconnaître le modèle qui n'est pas transfiguré par une idéalisation du sujet. Il s'agit en effet d'une mise en contact de deux genres : la mémoire de la peinture de scène biblique ou mythologique entre en opposition avec un élément de portrait contemporain. L'avant-plan gauche montre également un savoir-faire qui relève de la nature morte. De plus, la scène de genre, la partie champêtre contemporaine, se heurte à la suspicion d'une peinture érotique destinée aux collections privées puisque plusieurs critiques y verront la trace d'une « partie carrée »<sup>28</sup>, selon le mot d'un critique qui rebaptise ainsi la toile. L'effondrement progressif de la traditionnelle hiérarchie des genres est ici entérinée par un tableau qui vient inscrire la diffraction des catégories, dans une oeuvre qui les fait voisines, conjointes : la peinture semble enserrer dans son seul cadre, l'épars et la diversité (senties comme contradictoires ou chaotiques) qui caractérisent, nous l'avons vu, l'ensemble des oeuvres suspendues côte à côte aux cimaises du Salon. Ajoutons que le titre désigne ici un plein air, qui s'inscrirait dans le principe réaliste devenu dominant : il engage les peintres à aller « sur le motif ». Cependant la toile prend son titre à rebours puisqu'il s'agit d'un « faux plein air » manifeste. L'arrière-plan vient le confirmer ironiquement : traité sans effet de profondeur, ni le souci de vérité qui faisait des arbres de Courbet des « planches de botanique ». Le fond est ici une sorte de rideau de scène, qui représente une Nymphé au bain : comme sur les décors du théâtre de l'époque, la toile peinte révèle l'attente des récepteurs. Il est un écran, une surface de projection mentale où la tradition se réifie.

L'année suivante, l'envoi au Salon du *Christ aux anges* vient surprendre par le choix du grand genre religieux. Alors que la toile précédente rapprochait Manet des novateurs, voués au succès de scandale, aux yeux des critiques, le peintre vient ici rompre avec les principes des fidèles du Café Guerbois et confirme l'absence de filiation ou de continuité avec Courbet si l'on se souvient de la réflexion de ce dernier :

« Je tiens que la peinture est un art essentiellement *concret* et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. {...} C'est une langue toute physique, qui se compose pour mots, de tous les objets visibles visible, un objet abstrait, non visible, non existant n'est pas du domaine de la peinture »<sup>29</sup>.

La mise en relief des figures peintes s'inverse de façon ostensible dans *Olympia* : la peau blanche apparaît sur fond blanc et la peau noire sur fond noir; on a voulu y voir un désir de centrer l'attention du spectateur sur Olympia, cependant l'organisation de la toile est plus complexe. Le tableau, verticalement découpé par une ligne inscrit une rupture entre les deux surfaces brunes. Les bustes des deux femmes sont alors inscrits d'un côté et de l'autre de la ligne de partage qui souligne la main posée sur le sexe. Deux moments de la femme apparaissent donc. Sur le corps nu des bijoux mettent en relief la chair, il ne s'agit plus de parures à fonction ornementales qui permettaient chez Titien ou Ingres de mesurer la beauté précieuse de l'orient d'une perle à l'aune d'un incarnat palpitant. Ici les bijoux deviennent des signes plus bavards. Indiquer qu'ils disent l'écart entre le corps nu et le corps déshabillé serait reprendre un *topos* de la critique depuis les années 1850. Il nous semble que ces vestiges du vêtement et de la parure mondaine : le bracelet, le lien noir autour du cou, inscrivent l'absence d'une robe dont on invente cependant aisément la ligne, l'allure. Ils convoquent la mode et signalent donc l'éphémère, le particulier, sur un corps dont on attend une saisie ou une mémoire de l'Idéal. Alors que le peintre affirme que « le nu est un corset de satin » ce traitement de l'objet et du corps paraît annoncer les propos de peintres du temps, souvent rapportés, qui signalent l'indistinction entre l'animé et l'inanimé dans le traitement pictural, propre au moderne. Ainsi, Fantin-Latour dira qu'il « peint les gens comme des pots de fleurs »<sup>30</sup>

De fait, cette indistinction pourra ouvrir la voie à une conception formaliste qui voit, dans tout élément du réel, un ensemble de lignes, de couleurs « en un certain ordre assemblées ». L'espace de la toile devient celui d'une perception de l'instant : où une organisation fragile d'atomes colorés

<sup>28</sup> WOLFF, A., *le Figaro*, 1er mai 1883, article publié à l'occasion de la mort du peintre.

<sup>29</sup> COURBET, Gustave, « Lettre de M. Courbet », *Le Courrier du dimanche*, 29 décembre 1861, p. 4, rééd. sous le titre « Peut-on enseigner l'art? », Caen, coll. envois, L'Échoppe, 1986, p. 6.

<sup>30</sup> Cité dans *Fantin-Latour*, Catalogue de l'Exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1982, p. 86.

est recueillie dans le suspens d'un monde en mouvement, où ils sont soumis à la dispersion et au désordre : dès avant et dès après leur fixation sur la surface peinte. Cette approche de la modernité picturale, qui est très proche de ce que développe par exemple Gaétan Picon à propos de Manet<sup>31</sup> nous semble marquée par les implications mortifères données à la matérialité plastique, comme nous le verrons dans la suite du travail. A cet égard, nous pouvons observer dans *Olympia* que la fleur piquée dans les cheveux se fait à son tour objet, parure d'un soir, et non le symbole de la brièveté de la vie humaine qu'elle pouvait représenter dans la tradition des vanités par exemple. Le bouquet permet alors d'opposer la valeur de la fleur unique et celle des fleurs « présentes en bouquet ». Alors que lien entre les deux versants de la composition est constitué par le châle aux fleurs brodées, sur lequel repose Olympia, le traitement de ce motif impose l'artifice à la place de la nature. En ce sens, le geste du peintre offrirait une condition de possibilité à l'attitude de Des Esseintes, séduit par « les fleurs factices singeant les véritables fleurs » puis, dans sa plongée dans le spleen et le nervosisme décadentistes, quand il préfère « des fleurs naturelles imitant les fleurs fausses »<sup>32</sup>.

Ce système binaire de mise en tension paradoxale nous semble lisible également dans la figure de la servante noire, traitée en opposition : son corps est absent, vêtu d'une robe rose pâle, substitué de la chair. Les cheveux ne sont pas représentés : à leur place, un foulard. Le phénomène est identique en ce qui concerne Olympia : on ne peut voir en même temps son visage et ses cheveux, tant l'oeil doit se faire attentif pour les distinguer du fond, sur lequel ils ne se détachent plus. Entre celle dont on « verrait tout » et celle dont on ne « verrait rien », un féminin bi-frons est figuré. Ces deux faces sont liées par du noir : lien autour du cou ou regard sec, chat aux prunelles fixées vers nous. Il semble alors que l'absence de couleur creuse une ligne de dépression organisatrice de la composition, une faille aporétique hante l'espace du tableau. Pendant que tout serait centré sur ce qui signifie et glose l'invisible : le sexe féminin, fente originelle de l'irréparable chute. Manet consacrerait à la fois la rupture et l'identité dans une esthétique du caché/ montré, ou de l'énigme.

Le spectateur d'*Olympia* se trouverait ainsi dans la position d'un lecteur de roman policier, tel que Todorov en propose le principe structurant. Un crime aurait eu lieu. L'espace de la représentation va-t-il être celui d'une seconde mise à mort? Celle du coupable démasqué par un peintre, enquêteur, ou narrateur tout puissant, qui livre les indices disséminés d'une vitalité ancienne? Tel serait le temps fixé, dans l'instantané de vie quotidienne, le temps d'une histoire absente mais réelle, la fable de la peinture. L'autre voie offerte à la modernité serait à suivre dans la mise en scène théâtralisée des accessoires, des juxtapositions et des brouillages temporels : le temps d'une histoire qui n'a pas d'importance, puisqu'elle n'est que la manière dont on donne cette fable : le temps d'un apprentissage où l'architecture naturalise les éléments présents de la fable, pour montrer que nous sommes en représentation. Histoire seconde, celle du sujet, qui constitue une médiation, un moment : l'inscription de la scène dans une durée contingente deviendrait celle d'un drame qui mène à la mort.

Les toiles de Manet constitueraient donc un carrefour, où le choix interprétatif semble ne tenir qu'à un fil : celui de notre propre espérance ou de notre mélancolie.

En ce sens, la juxtaposition des éléments qui désignent un passé mort et des motifs qui fixent l'instant aléatoire, pourrait corroborer une définition paradoxale de la modernité. En effet, les tableaux livreraient l'aporie d'une tradition académique, comprise comme une fracture ancienne, une perte de continuité historique, sans cesse réitérées. Ces seules constantes au sein du désordre pourraient être visuellement associées à l'observation chez Manet d'un travail sur la reprise des compositions appartenant à l'histoire de l'art. La perte précédemment évoquée apparaîtrait dans des citations qui se font dépouilles, ainsi que peut le ressentir André Malraux :

« *L'Exécution de Maximilien* de Manet, c'est le *trois mai* de Goya, moins ce que ce tableau signifie; *Olympia*, c'est la *Maja nue*; le *Balcon*, les *Majas au balcon*, moins ce que signifient les deux Goya »<sup>33</sup> Ce recours à la référence semble d'une force extrême, il est pensé sur le modèle d'une éloquence cicéronienne

<sup>31</sup> La préface d'Yves Bonnefoy à *1863 : Naissance de la peinture moderne*, op. cit. , est à cet égard fort significative.

<sup>32</sup> HUYSMANS, J.-K., *A Rebour*, chapitre VIII, 1884, rééd. Paris, coll. Folio, Gallimard, 1977, p. 191.

<sup>33</sup> MALRAUX, André, *les Voix du silence*, Paris, N. R. F. , Galerie de la Pléiade, 1951, p. 100.



qui viendrait anéantir toute velléité discursive. Selon la même perspective critique, qui constate l'éviction de la *storia* albertienne, Françoise Cachin affirme alors que Manet est :

« peut-être le dernier d'une série qui part des grands vénitiens en passant par Vélasquez et Goya et évidemment les grandes odalisques d'Ingres »<sup>34</sup>.

Mais il est possible d'opposer à ces jugements qu'ils sont surtout d'ordre intellectuel, qu'ils privilégient l'intelligence d'ensemble d'une continuité picturale. Il serait naïf après les travaux de Bourdieu de prétendre préférer la perception directe, « purement » sensible de l'oeuvre de Manet. Ce n'est pas ici notre propos. L'insatisfaction d'une attente, le pas de côté imposé par l'oeuvre arrête les critiques au seuil de ce manque.

Quelque chose s'est absenté dans l'espace de la toile : notre proposition serait de ne pas en rester à cette sensation première, mais d'accueillir ce qui semble nous être proposé : un autre mode de présence que nous pouvons à ce point du travail tenter d'approcher.

### **Le recours à la contrainte héritée du passé**

Peut-être serait-ce à un désir proche des positions de Baudelaire qu'il faudrait associer la pratique de la référence chez Manet : en ce sens, le travail qui serait à l'oeuvre ne serait pas une réitération du poncif. Le *Salon de 1846* définissait le « poncif » comme un signe à la signification bloquée, univoque et appartenant au domaine du code<sup>35</sup>. Ce qui est repris à la tradition est moins un motif, un thème ou une *historia*, mais un choix de composition et à ce titre, une forme : elle serait l'occasion de manifester son inventivité dans un art qui dépasse celui de la variation : la toile devient alors plutôt un lieu d'expérimentation. La contrainte se fait motivation pour l'artiste, qui s'invente le champ restreint où pourra exercer sa liberté. Si la majorité des peintres travaille dans la réitération de poncifs épuisés, Manet manifesterait sa différence parce que ce qu'il parvient à montrer, n'est pas l'écart entre un code et une manière, ce que font ses prédécesseurs, ou certains peintres du temps. Il donnerait à voir l'épuisement même du poncif, qu'il vide complètement, pour inscrire sa présence dans un espace mis en forme et désormais vierge de tout récit. Le peintre, annonceur de nombreuses entreprises artistiques (que l'on pourra qualifier de formalistes) vient donc saisir le mouvement de la répétition des codes picturaux. Il fait de la figure un objet du réel parmi d'autres, dont il s'agit d'arracher une image. Ce qui nous semble ici essentiel est le point d'équivalence qui va être posé entre objets du monde et objets artistiques qui sont sources de perception et d'expression artistiques. De fait, on n'a pas chez Manet une juxtaposition anhistorique de références éteintes ou récentes, traitées de façon égale, ou également « neutre ». Il semble que les tableaux montrent un travail de reprises anaphoriques qui, par la réitération dynamique, redonne l'espace d'une énergie.

Le travail de la référence installe dans la sensation une sorte de feuilleté temporel, par l'effet visuel de rémanence qui ouvre à la faculté d'imagination la possibilité d'éprouver le sentiment d'une durée. A ce titre, il semble donc pouvoir invalider l'effet de pure instantanéité que le discours dominant prête aux oeuvres modernes. Il s'agit donc de nous demander ce qu'il en est de cette « présence d'absence »<sup>36</sup> à l'oeuvre dans les toiles de Manet. Elle apparaît dans le traitement des modèles, pris comme des objets -natures mortes- dans l'espérance d'une captation de leur présence de sujets -à facettes ou en feuilleté dans la continuité d'un lien entre l'art et la vie, ou entre l'art et l'histoire, dont la sensation serait donnée par la saisie d'une présence réelle au monde.

Les femmes qui sont représentées dans les toiles de Manet sont toujours essentiellement marquées, d'emblée, par une identité sociale repérable, signifiée fort explicitement. Leur reconnaissance sur ce mode intervient dans la perception de la toile par son spectateur. Les

---

<sup>34</sup> Cf. Collectif, *Manet*, Catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des Musées nationaux, , 1983.

<sup>35</sup> Voir BAUDELAIRE, C., « Salon de 1846 », *Oeuvres complètes* éd. cit. , t. II, p. 468.

<sup>36</sup> L'expression est empruntée à Paul Valéry, « Triomphe de Manet », *Pièces sur l'art*, 1932. éd. établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, t. II , p. 1333

oeuvres vont conduire à un sentiment de diffraction de cette identité avérée et affichée par l'effet de multiplication irraisonnée des apparences que traverse le même visage.

Si l'on pense tout d'abord à Victorine Meurent, le contexte d'exposition du *Déjeuner sur l'herbe* est éclairant. Elle apparaît comme la Vénus dégradée des étudiants qui posent pour une partie de campagne, mais l'on oublie souvent qu'elle est à côté, dans une toile qui signale la transformation et la théâtralité de la pose par son titre : *Mlle V. en costume d'espada*. Le cartouche désigne ici la mise en scène de l'atelier qui la fait torero féminin d'opérette, dans une attitude aberrante puisqu'elle observe encore le spectateur de la toile au lieu de regarder vers le taureau qui approche. L'écho durassien de ce titre et la belle formule que propose Éric Darragon dans son ouvrage sur *Manet* : « l'Invention de Victorine Meurent »<sup>37</sup> invitent à réfléchir davantage sur ce phénomène. Le peintre suggère ici la « cuisine » de l'atelier dans un procédé de mise à distance qui révèle le laboratoire de la fiction, procédé dont on pourrait trouver l'équivalent dans l'ironie flaubertienne.

Ce souci est récurrent dans l'oeuvre et l'on peut ici penser à une autre toile qui suscita des polémiques : *Après le café ou le Déjeuner dans l'atelier*.<sup>38</sup> présenté au Salon de 1869. Si un critique y voit « des sujets d'une vulgarité repoussante, des types dépourvus de caractère dans une scène dépourvue d'intérêt »<sup>39</sup> la toile nous semble une des plus remarquables du peintre, en ce qu'elle est un exemple d'une saisie d'attitude fugace à un moment précis, où les personnes présentes n'ont pas posé mais ont été là, formant aux yeux du peintre une composition intéressante, offerte dans l'espace du monde. Le tableau devient la transcription modulée d'une sensation visuelle particulière : le hasard intervient donc et avec lui s'inscrit la présence d'un créateur qui affirme la contingence de sa création, devenue fruit d'une présence, d'une rencontre, d'une situation. Le temps saisi dans les rets de la matière colorée s'est déposé en images, l'oeil qui a opéré une élection dans le champ de sa vision a permis la mutation de la perception du réel en objet culturel. Le tableau est emblématique en ce qu'il convoque les enjeux de la représentation telle que l'époque l'interroge : si certains des objets ont été considérés comme incongrus par les critiques (le glaive, le casque), au point de les faire s'exclamer « est-ce avant ou après un duel ? » dans un vacillement du narratif qui montre l'absence de cohérence linéaire, la perte de cette rassurante et mélancolique mémoire des anecdotes anciennes et des scènes qui faisaient de l'histoire une collation de morceaux, choisis. Dans cette image, les objets cités ont un double statut : comme les visages de Victorine, ils vont révéler l'écart entre la pose et la saisie de la vie, mais aussi l'espace de jeu fictionnel entre les deux. Entre la position de ce jeune homme - Léon Koëlla- et la suggestion de ce qu'il serait devenu en atelier, harnaché et mué en « idée de guerrier », l'écart se fonde : les objets abandonnés là, oubliés, signifient l'évanouissement de la peinture inféodée au discours. L'affirmation de la quotidienneté de ce personnage de la toile, affiché comme personne appartenant au réel du peintre - son fils naturel- vient revendiquer la banalité d'une présence contre les habitudes esthétiques qui préféreraient oublier l'être animé dans la fixité d'une attitude codée, étudiée. Les emblèmes de la violence, de la mort, du combat contaminent la vision : la mort va cesser d'être une allégorie courante soumise à l'inspiration des peintres, débarrassée de ce qui la constituait en objet de représentation. Demeurent ici les indices ou insignes de son improbable absence. Libérée de sa gangue, il peut rester la trace d'une angoisse mais la composition l'inscrit pourtant dans ce cycle du vivant : les emblèmes sont devenus des choses, placées parmi le pain et le vin, les reliefs du repas.

De même que dans cette saisie de Léon, qui surgira en d'autres circonstances : dans l'atelier de la rue Guyot, pour *les Bulles de savon* de 1867<sup>40</sup> par exemple, la présence de Victorine Meurent dans la production de Manet naîtra d'une rencontre, découpage par l'oeil d'un effet-tableau dans le mouvement quotidien. L'événement devient fondateur dans la légende Manet, et nous disposons de plusieurs versions de cette première vue du modèle. Darragon en rappelle les circonstances avec la convocation de divers témoignages :

---

<sup>37</sup> Il s'agit du titre du chapitre III, op. cit. , p. 67,

<sup>38</sup> 118,3 cm par 153,9cm, Munich, Neuepinakothek

<sup>39</sup> CHAUMELIN, E. , « Salon de 1869 », *l'Indépendance belge*, cité par Denis Rouart, *Tout l'Oeuvre peint d'Edouard Manet*, 1967, trad. française, Paris, Flammarion, 1970, p. 97

<sup>40</sup> 1,005 par 0,81 , Oeiras, Fundação Calouste Gulbenkian

« (il) l'aurait vue dans le quartier où il faisait mordre les cuivres de ses premières eaux-fortes, et il aurait noté son adresse 'Louise Meurent, rue Maître Albert, 17'. Duret a situé les choses au Palais de justice où Manet l'aurait remarquée 'pour son aspect original et sa manière d'être tranchée'. La jeune fille était en réalité un modèle professionnel à la personnalité vive et fantasque 'bien connue sur les hauteurs du Panthéon' selon Émile Zola, fréquentant l'atelier de Couture et les milieux d'artistes. Elle sera l'amie du peintre Stevens qui la fera poser lui aussi, et elle même... fera ses débuts au Salon de 1876 »<sup>41</sup>

Si cette première rencontre suscite *la Chanteuse des rues* de 1862<sup>42</sup>, l'on sait que Victorine sera, avec Berthe Morisot, le modèle préféré du peintre jusqu'en 1875. On pourrait considérer qu'il offre une dignité bourgeoise à celle qui prit la pose en faisant son portrait<sup>43</sup> comme le fera Degas pour Emma Dobigny en 1869<sup>44</sup>. Cependant, dans ces deux cas, le petit format choisi signale le portrait des intimes ou des proches. De plus, il est tout à fait remarquable nous semble-t-il que le modèle devienne à son tour peintre<sup>45</sup>, pendant que s'installe aussi Berthe Morisot, comme personnage récurrent, dans la production de Manet. Cet élément, ajouté au fait que les modèles privilégiés par le peintre seront souvent artistes : *Lola de Valence* en 1862, ballerine de la troupe Camprubi, ou encore *Eva Gonzalès peignant dans l'atelier de Manet*, Marie-Anne de Callias<sup>46</sup>, dite Nina, pianiste et amie de Charles Cros. Elles seront encore compagnes d'artistes : Jeanne, ou Suzanne qui deviendra l'épouse de Manet.

Les reconnaissances successives de Berthe Morisot, celle qui donne au *Balcon* la gravité de son sombre regard, créent cet effet proprement musical de leitmotiv ou d'échos, dans une série de toiles qui paraissent autant de variations sur le visage de la jeune femme. Qu'il s'agisse de *Berthe étendue, au bouquet de violettes, au chapeau à plumes, au soulier rose au manchon, étendue, de Berthe en chapeau de deuil à longs voiles* qui émut tant Mallarmé<sup>47</sup>, du *Repos*, ou de l'étonnante *Berthe Morisot à l'éventail*. Étonnante, puisqu'elle déplace l'effet de répétition avec jeux d'accessoires divers en proposant autre chose. La présence de la femme affirmée par le cartouche y est niée par la toile : le costume de deuil vient abolir toute chair, et le nom n'est que ce spectre qui hante à peine le costume, cette absente dans le noir est privée de son regard. L'accessoire annoncé efface le visage. Le spectateur familier de Manet vient ici suppléer à la représentation, par le souvenir des yeux noirs de Berthe qu'il connaît d'ailleurs, pour les deviner, les chercher, où ils ne sont pas, derrière l'éventail. La mémoire convoquée ainsi : pour dessiner imparfaitement les traits d'une absente, se heurte à l'insuffisance de l'image mentale. La toile semble d'une grande brutalité : la touche en est hâtive, violente, large et visible. Elle donne proprement à voir la disparition de Berthe et requiert du spectateur la mémoire de ses visages antérieurs : imagination agissante qui accomplirait de manière effective le portrait. Somme du sujet récepteur donc, pour ne pas céder au vertige dépressif de la perte. L'interprétation que propose Anne Coffin Hausson<sup>48</sup> face à l'étrangeté des *Anges au tombeau du*

<sup>41</sup> DARRAGON, Éric, op. cit. , p. 70

<sup>42</sup> 1,75 par 1,18, Boston, Museum of Fine Arts

<sup>43</sup> *Portrait de Victorine Meurent*, 1862, huile sur toile, O,43 par 0,43, Boston, Museum of Fine Arts

<sup>44</sup> *Portrait d'Emma Dobigny*, 1869, huile sur toile, O, 30 par 0,26, suisse, collection particulière

<sup>45</sup> Victorine Meurent expose au Salon de 1876 pendant que Manet y est refusé

<sup>46</sup> Elle pose pour *la Dame aux éventails* , 1874, 113,5 par 166,5, Paris, Orsay

<sup>47</sup> MALLARMÉ, Stéphane, « le Triomphe de Manet », op. cit. , « le portrait dont je parle est *poème*. Par l'harmonie étrange des couleurs, par la dissonance de leurs forces; par l'opposition du détail futile et éphémère d'une coiffure de jadis avec je ne sais quoi d'assez tragique dans l'expression de la figure, Manet fait résonner son oeuvre, compose du mystère à la fermeté de son art. Il combine à la ressemblance physique du modèle, l'accord unique qui convient à une personne singulière, et fixe fortement le charme distinct et abstrait de *Berthe Morisot* », (p. 1333)

<sup>48</sup> référence évoquée sans précision bibliographique dans *Impressionnisme, les Origines, 1859-1869*, op. cit. , p. 401

*Christ* semble corroborer notre proposition : le verset de Saint Jean inscrit sur la toile évoque la surprise de Marie de Magdala devant le tombeau vide. De fait, la représentation en conformité avec la tradition devrait donner à voir le vide du tombeau ou une figure du Christ ressuscité en jardinier. Ici, le regard ne découvre qu'un mort au tombeau, seul l'acte de foi reste offert au spectateur de la toile et son imagination peut lui faire mesurer ce que fut le choc de la perception de Marie de Magdala. Cette liberté créatrice est un don du peintre au récepteur de ses toiles, là est sans doute ce qui fait pour nous l'essence ou l'essentiel de la modernité.

La vacuité ou la froideur de nombreux regards, signalée souvent à propos des toiles de Manet peut être associée à cette inscription d'un manque ou d'une vacuité dans l'oeuvre. Les personnages qui accompagnent Berthe Morisot dans *le Balcon* : Antoine Guillemet et la violoniste Fanny Claus, ont des yeux si éteints qu'ils semblent expressions de fous. Bataille exprime son malaise face à la toile en soulignant la divergence des regards qui place dans une position « d'écartèlement sournois »<sup>49</sup>. La froideur distante d'Olympia tient à distance le spectateur qui n'en recevrait aucun appel. Les yeux sont alors le miroir éteint d'une âme absente, en allée. Seul le visage se teinte de rose sous l'effet de la fleur ouverte piquée dans les cheveux. Que l'on efface cette fleur et l'indifférence baigne alors davantage le tableau : le visage est impassible, l'absence de sentiment du peintre face au modèle paraît ressortir avec l'insignifiance de ce dernier. Cependant, la fleur, seul signe du désir du peintre désigne le visage et ne permet plus que l'on oublie Victorine. La série de toiles qu'elle inspire -ou accompagne- témoigne de la rencontre et inscrit une constance en forme de signature. La figure de la répétition telle que nous l'avons empruntée à Deleuze est alors réinvestie ou plutôt décentrée : il ne s'agit plus d'exercer « les puissances que sont le déplacement et le déguisement »<sup>50</sup> pour continuer à « faire de l'art » dans l'épuisement des modèles. Lorsque l'on retrouve Victorine ou Berthe, explicitement munies d'accessoires elles ne sont plus Idéal féminin du peintre, modèle intérieur, évoqué par des jeux de similitudes tels que l'on en trouve entre les figures féminines du Titien ou encore de Delacroix. Les objets ont ici une fonction particulière par Manet en ce qu'ils manifestent ce souci de l'accessoire, au sens théâtral du terme. En ce sens, une continuité apparaît. Elle n'est plus de l'ordre de la série; des éléments constituent la trace de moments différents de la vie du modèle ou du peintre. Des accessoires qui accompagnaient les figures peintes font parfois l'objet de « natures mortes » dont le sujet est absent : convoqué seulement par la mémoire d'un spectateur fidèle de l'oeuvre. Citons pour l'exemple *Guitare et chapeau*, l'une des premières natures mortes du peintre, qui reprend en 1862 les objets utilisés dans *Espagnol jouant de la guitare* et *Melle V. en costume d'espada*. Le geste est comparable, avec *Berthe Morisot au bouquet de violettes* et *le Bouquet de violettes*, deux toiles de 1872<sup>51</sup>.

Manet substitue donc à la figuration du féminin la réalité singulière d'une femme prétexte qui se prête à une mise en scène. Ainsi que Duranty le développe dans *La Nouvelle peinture*, l'étude de la physionomie n'est pas la quête scientifique d'indices pour l'identification de types à la manière de la phrénologie de Gall ou selon la méthode de Lavater. Il s'agit d' « Examiner les gens que l'on connaît bien, (d') établir comment sont les traits de leur visage »<sup>52</sup> La peinture chercherait ainsi les signes visuels de la vie vécue qui s'inscrit sur les traits ou qui les façonne. Olympia n'est pas la prostituée moderne des villes. Elle est un moment de Victorine Meurent. L'identité est bien ce référent préalable que les multiplications scéniques ne sauraient entamer. Toujours différent, ni tout à fait le même ni tout à fait un autre, de toile en toile, le visage devenu série d'images est comme sur un document officiel la preuve de l'identité. Bien au contraire, la série des facettes, des angles de saisie des femmes reconnues dans les toiles permet peu à peu de les voir mieux, d'approfondir leur connaissance comme on le ferait de rencontres en rencontres avec une personne. En ce sens le modèle n'est plus un support, ce guide de l'oeil à la main qui permet au peintre de saisir les aspects des objets du monde, il devient ce qui a « accroché » et surtout retenu son attention et son désir de peindre. Là se place

<sup>49</sup> BATAILLE, Georges, « Manet », op. cit.

<sup>50</sup> DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, op. cit. , p. 369

<sup>51</sup> En ce cas, la nature morte renvoie aussi au *Berthe Morisot à l'éventail*, qui date de la même année.

<sup>52</sup> DURANTY, *la Nouvelle Peinture*, op. cit



l'équivalence entre le paysage, la femme ou la pomme : dans leur capacité de séduction qui conduit à la création artistique. La prostituée, la comédienne ou l'artiste, formes variées du modèle, occupent dans la peinture une place forte en cessant d'être objets : devenues sujets de la représentation, elles apparaissent comme un nouveau Protée.

L'originalité de Manet serait dans le caractère volontaire de cette reconnaissance qui s'affirme de toile en toile. *Olympia* est Olympia dans une négation de l'Olympe, ou de la célèbre courtisane de la Renaissance, négation qui permet de saisir une vérité de Victorine. Ni là, ni là : la diffraction des présences du modèle permet de recomposer sur fond d'absence la complexité réelle d'un sujet. Un ouvrage de Francis Carco, s'il anticipe la thèse de Gaétan Picon en faisant de 1863 une origine, a l'intérêt de souligner ce qui apparaît bien comme une spécificité de Manet à interroger plus avant, puisqu'il fait du *Déjeuner sur l'herbe* la peinture du

« premier nu de la peinture moderne, le premier portrait d'une femme nue »<sup>53</sup>.

Pierre Sorlin tente une approche de ce traitement particulier des physionomies dans les toiles de Manet en proposant le terme de « dévisagement »<sup>54</sup> qui a l'intérêt d'associer le traitement du travail pictural du portrait et l'effet ressenti par le spectateur. Il souligne la violence du geste, en particulier dans le *Portrait de Clémenceau* qui laissa son modèle surpris, voire déçu, comme ce fut le cas pour de nombreux portraits « mondains » de Manet. Et associe une stylisation picturale à une interpellation des individualités qu'il peint. Effet de sommation d'être ou de convocation qui naît, nous semble-t-il, d'un travail qui ne vise plus la reproduction des apparences visibles mais tente une approche de l'invisible et pourtant manifeste présence des sujets.

De ce fait, dans la démultiplication de la rencontre la reprise n'est plus reprise picturale de motifs, de codes picturaux ou de thèmes mais citation du réel. Et il semble que pour voir les toiles de Manet, il ne faille pas avoir l'oeil bien éduqué aux prérequis culturels, aux *habitus* que pouvaient sembler convoquer les nombreuses références à l'histoire de la peinture. Les toiles livreraient essentiellement leur puissance émotive dans l'appel à une continuation des rencontres : invitant le spectateur à devenir un familier de tout l'oeuvre. L'invention du modèle devient alors invention d'un autre mode de réception de la peinture : qui certes, prend en charge, dans un mouvement de congruence, les soucis individuels de l'époque et la question de la représentation mais propose une récollection du sujet récepteur sur le mode de cette récollection des modèles féminins. Unité à construire puisqu'elle n'est plus d'emblée donnée : construction ou plutôt élaboration, non sur le mode topique ou spatial mais sur un mode temporel, génésique aurait-on envie d'écrire, si l'on nous autorisait ce néologisme.

Ce geste pictural tel que nous en proposons l'interprétation pourrait être mis en parallèle avec ce qui survient peu à peu en littérature dans un champ qui reste celui désigné comme « réaliste ». Il ne s'agit ici que d'esquisser rapidement les perspectives que nous semblent ouvrir ce constat. Rappelons donc que Balzac avec la *Comédie humaine* élabore le projet d'un ensemble romanesque dans lequel s'inscrivent les apparitions successives de certaines figures, à partir semble-t-il, d'un déplacement du modèle poétique dantesque qui permettait la convocation dans l'indistinction de figures mythiques et historiques ou légendaires dans la topographie d'un hors-temps organisé par le trajet des voyageurs et l'emboîtement des cercles. L'inachèvement analytique et l'ambition synthétique marquent le projet balzacien. En revanche, Zola reprendra une architecture parente en donnant aux *Rougon-Macquard* la force d'un ensemble fini<sup>55</sup>. De même, l'ambition de la « cathédrale » proustienne, dont les premières pierres sont les quelques pages du *Bel indifférent*, parvient à son terme avec le septième volume de la *Recherche* : l'achèvement signale l'acceptation de la durée à partir des retrouvailles de

<sup>53</sup> CARCO, Francis, *Le Nu dans la peinture moderne (1863-1920)*, Paris, éd. G. Grès et Cie, 1924, p. 4. Nous soulignons.

<sup>54</sup> SORLIN, Pierre, *l'Art sans règles*, « Manet contre Flaubert », Vincennes, coll. Esthétiques, Hors cadre, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 54

<sup>55</sup> Et dont l'achèvement met en déroute poétique les mots d'ordre du *Roman expérimental* en transfigurant la chaîne de causalité « naturelle et sociale » : c'est-à-dire héréditaire et politique par la salvation due au Docteur Pascal.

visages usés. L'un des derniers ensembles qui relèverait d'une écriture mue par de proches attendus esthétiques est *le Monde réel* d'Aragon, projet de 1936, dont on sait qu'il prit sa forme et sa tournure définitives à partir de 1943 : c'est-à-dire de l'écriture d'*Aurélien* et pour ce qui est de l'événement biographique, après la mort de la mère de l'écrivain. Ce roman s'accomplit en lieu et place d'un texte sur Matisse, qui ne pourra être mené à bien que plus tard<sup>56</sup> et qui restera creusé en son centre par la dédicace à la présente-absente, Elsa, morte en 1969<sup>57</sup>. Dans *Aurélien*, les visages de Bérénice, aux yeux ouverts, aux yeux fermés de « noyée de la Seine », viennent constituer cette lente collation des traits qui tente de cerner l'être du personnage, sur le modèle des *Thèmes et variations*, séries de portraits dessinés par Matisse : en particulier, visages d'Aragon dans les années 1942-43 puis visages d'Elsa Triolet, à Montparnasse en 1946. L'auteur d'*Henri Matisse, roman* traite de la ressemblance des portraits, perçue par leurs récepteurs, quand les dessins sont entre eux dissemblables et que le spectateur ignore l'original. Il rappelle l'étrange effet d'une série de dessins : une américaine ne s'y est pas toujours reconnue mais a saisi dans les visages d'elle qui lui étaient rendus, une galerie de portraits de sa famille. Inconnus du peintre, ceux dont elle était issue lui étaient ainsi désignés dans les traces d'une sorte de rémanence plurielle dont elle était porteuse et qui la constituait. Survient alors cette affirmation :

« les ressemblances qu'il y a entre Matisse et Manet. On a bien envie de surtout marquer les dissemblances... Mais que Matisse se pose cette question (*Vous ne trouvez pas que c'est un peu direct? Un peu Manet?*) c'est dans l'ordre. .../... On ne discute pas le rapport Manet-Baudelaire. Cependant, regardez un peu, à propos de divans, sur quoi est couchée l'Olympia. Et ses draps célèbres. Que Baudelaire aurait adoré Matisse, je dis : adoré, cela crève les yeux. Je m'étonne de ne pas trouver au bout des *Phares* une strophe de plus : la strophe de Matisse. Oubli à réparer »<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> ARAGON, Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, deux volumes. L'écrivain, dont nous rappellerons par parenthèse qu'il fut l'auteur en 1900 d'un rapide ouvrage sur Courbet, y écrit : « le XIXe siècle a, pour cette raison qu'il a été un siècle de révolution a été un siècle de portraits. L'avenir du portrait dépend de l'histoire qui sera, non des prédictions qu'on peut en faire » (t. I, p. 62)

<sup>57</sup> « Je corrige ces épreuves à la fin de juillet 1970 et le personnage habite chez moi désormais comme un couteau qu'on ne me retirera du cœur qu'avec la vie. Et tant pis si ces mots flanquent le désordre à la typographie de ce livre. Ici, bizarre qu'en soit la place, je dédie tout le livre à celle qui l'habite entièrement, à Elsa que je n'ai plus d'autre désir que d'aller retrouver sous les hêtres où elle ne dort pas encore » id., op. cit., t. I, p. 189

<sup>58</sup> id., op. cit., t. I, p. 101..