

Bataille, Foucault : deux regards philosophiques sur la « modernité » de Manet

Hervé COUCHOT

RÉSUMÉ / 要旨

Accolé à la peinture de Manet, le qualificatif de “modernité” est devenu au fil du temps un stéréotype dont il nous semble opportun d’interroger les significations implicites, les enjeux esthétiques et les éventuelles limites. Nous nous proposons, à cet effet, de confronter deux approches différentes de cette modernité en peinture dans les réflexions successivement consacrées à Manet par Georges Bataille et Michel Foucault. Relevant d’époques et de problématiques différentes, la mise en regard mutuelle et le croisement de ces deux “lectures” de l’oeuvre de Manet peuvent s’avérer éclairantes, tant pour préciser les contenus philosophiques de l’idée de modernité que par leurs “points aveugles” respectifs : quels sont les critères de la modernité en Art et dans quelle mesure la peinture de Manet les incarne-t-elle mieux qu’une autre ?

マネの絵画に適用された「モデルニテ」という言葉は、次第にステレオタイプと化した。その言葉に込められた暗示的な意味や美学上の争点、またその限界について問い直す必要があると思われる。そこで本論文では、ジョルジュ・バタイユそしてミシェル・フーコーがそれぞれマネについて行なった考察を取りあげ、絵画におけるモデルニテに対する2つのアプローチを比較検討する。マネの作品を「読む」2つのあり方は、時代も問題系も異なっているが、それらを比較対照させることで、モデルニテという観念の哲学的内容を明確化するとともに、それぞれの「盲点」を明らかにすることができる。芸術におけるモデルニテの基準とは何か、マネの絵画は他の絵画と比べてその基準をどれくらい満たしているのか、

といった問いを解明することができるのである。

La modernité comme lieu commun

« Manet : inventeur de la peinture moderne ». Loin de s'imposer du vivant du peintre, ce jugement pourrait désormais figurer en bonne place dans un bêtisier de notre temps. Il ne fait guère de doute en effet que faute d'une détermination précise de son contenu, la notion de « modernité » ressemble comme deux gouttes d'encre à la fameuse « nuit où toutes les vaches sont grises » chère au philosophe Hegel : « (quoique nous l'utilisions très souvent) le mot « moderne » est évidemment vide de sens » constate ainsi le philosophe Michel Foucault dans un cours au collège de France¹.

Ne peut-on en effet accommoder l'idée de modernité à toutes les sauces et tout artiste renouvelant les formes d'expression de son art ne peut-il être dit « moderne » à sa façon, quel que soit le siècle auquel il appartient ?² Appliqué à l'œuvre peinte de Manet, ce qualificatif pourrait donc bien n'être qu'un simple poncif dont on nous rebattrait les oreilles jusqu'à satiété faute de pouvoir indiquer plus précisément en quoi consiste sa nouveauté. Telle est la conviction du romancier Philippe Sollers distinguant, à la suite de Nietzsche, l'*inactualité* du grand artiste de sa supposée « modernité » ou « contemporanéité », autre notion elle-même problématique³ :

« *La question par laquelle nous devons aborder Manet*

1 Cours du 21 janvier 1976, *Il faut défendre la société*, Seuil / Gallimard "hautes études", 1997, p.69-70.

2 On peut penser également aux critiques adressées par Pascal à l'opposition convenue des « anciens » et des « modernes » dans sa Préface au *Traité du vide* (1651) : « *Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses* ».

3 Pour une approche philosophique de cette notion, lire l'étude de Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, 2008, Payot & Rivages.

aujourd'hui, c'était déjà dans Les Folies, c'est d'essayer de se débarrasser des clichés à son sujet. On en fait un impressionniste. Absolument pas ! Ce serait l'inventeur de « l'art moderne ». Absolument pas ! Il n'y a pas d'art moderne, il y a l'art tout simplement, et l'art du temps, s'il est fondamental, est l'art de tous les temps en même temps (...) On veut à tout prix que Manet et Cézanne aient été les précurseurs et les fondateurs de « l'art moderne ». C'est ignorer leur obsession : ranimer la peinture ancienne la transformer, la transfigurer, se mouvoir librement en elle, être à sa hauteur ici et maintenant, contre le kitsch des pompiers. »⁴

Pour ce qui est de la peinture de Manet, en effet, on pourrait tout aussi bien affirmer qu'elle est celle d'un « hyper classique » et que, comme tout créateur digne de ce nom, le peintre n'a cessé de dialoguer avec la tradition de son art allant jusqu'à donner explicitement la réplique à quelques « grands ancêtres », très éloignés de lui dans le temps. On pourrait même imaginer que Manet aurait pu déclarer, à rebours de ce nouvel académisme critique, qu'il lui était indifférent d'être moderne⁵, quand bien même, suivant l'un de ses propos rapportés, « *il faut être de son temps et faire ce que l'on voit* »⁶.

On se souvient en outre que le célèbre portrait baudelairien du « peintre de la vie moderne », dont Constantin Guys constitue

4 Philippe Sollers, «La Révolution Manet», *L'infini*, n°114, Printemps 2011, Gallimard, p.18. et «Renaissance de Manet», *L'infini*, n°115, Été 2011, Gallimard, (p.9.). Lire également le roman du même auteur dont Manet est le personnage principal : « *Manet « précurseur de l'art moderne ? » Mais non, tous les « modernes » sont vieux à côté de lui.* » (*L'éclaircie*, 2012, folio, p.28 et 102.).

5 Cette phrase célèbre de Roland Barthes se trouve dans un fragment de journal intime intitulé « Soirées de Paris » daté du 13 août 1977 : « *Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne.*» Roland Barthes, « Délibération », *Oeuvres complètes*, T.V, Seuil, 2002, p. 676.

6 Propos rapportés par Antonin Proust dans « *Edouard Manet, Souvenirs* », *La revue blanche*, mai 1897, rééd. Paris, L'échoppe, 1996, p.10.

l'archétype, ne mentionne pas une seule fois le nom de celui que l'écrivain présente, de manière ambiguë, comme le « premier dans la décrépitude de son art »⁷. Il faudrait dès lors interroger de plus près les sens possibles de cette peinture de la « vie moderne », telle que l'entendait Baudelaire, en se demandant notamment si cette expression s'applique davantage à la nouveauté des sujets représentés⁸, au style de l'exécution ou encore à la seule peinture de son temps⁹. Dans quelle mesure l'œuvre de Manet correspond-elle à la conception que se fait Baudelaire du moderne ?

Fondée ou pas, il n'en demeure pas moins significatif que cette qualification de « modernité », ou de « modernisme », appliquée aux toiles de Manet, revient fréquemment dans les nombreux travaux qui lui ont été consacrés¹⁰, et qu'elle constitue un point de convergence, malgré leurs différences d'approche, entre deux penseurs français, parmi les plus importants du 20^{ème} siècle, qui ont consacré une étude développée à ce peintre : Georges Bataille dans une monographie parue en 1955¹¹ et Michel Foucault à l'occasion d'une conférence prononcée à Tunis en 1971¹².

7 Dans une lettre adressée au peintre datée du 11 mai 1865. Charles Baudelaire, *Correspondance*, Claude Pichois et Jean Ziegler, éd. 2 vol. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, T.2, p.496-497.

8 Dans l'un de ces tous premiers textes critiques sur la peinture ("Peintres et aquafortistes", *Le Boulevard*, 14 septembre 1862), Baudelaire évoque ainsi à propos de Manet et de Legros "leur goût décidé pour la réalité, la réalité moderne" sans donner plus de précisions (*Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade-Gallimard, 1961, p.822-825.).

9 Il n'est pas simple de trancher entre ces différents sens possibles, d'ailleurs non exclusifs l'un de l'autre si l'on relit l'essai de Baudelaire (publié en trois temps entre novembre et décembre 1863). La modernité y est notamment définie comme « *le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* » mais Baudelaire ajoute tout aussitôt, ce qui n'est pas contradictoire, qu'« *il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien* » ("Le peintre de la vie moderne" in *Oeuvres complètes* (1968), Seuil "L'intégrale", p.553.).

10 Lire parmi bien d'autres titres possibles les études de Michaël Fried, *Le modernisme de Manet*, (Gallimard, 1996) et de Stéphane Guégan, *Manet, l'héroïsme de la vie moderne* (Découvertes Gallimard / Musée d'Orsay, "hors série", 2011).

11 *Manet* (1955), éditions Skira / Flammarion, 1983.

12 Michel Foucault, *La peinture de Manet* (1971), Seuil "Traces écrites" (2004). La première version de cette conférence, présentant quelques variantes avec celle de Tunis, a été prononcée en 1967 à Milan.

Chacun de ces regards portés tour à tour, à différentes époques, sur la modernité de Manet nous semble d'autant plus éclairant qu'il possède, à la fois ses fulgurances et ses points aveugles. Il permet en outre de jeter une lumière rétrospective sur la place occupée par la peinture dans l'œuvre de ces penseurs ainsi que sur leur conception respective de la modernité.

Georges Bataille : la modernité comme « destruction du sujet »

De Lascaux à *Olympia* : la double énigme d'un silence souverain

En 1955, Bataille fait paraître coup sur coup deux monographies, l'une consacrée à la peinture préhistorique — *Lascaux ou la naissance de l'Art* — et une étude sobrement intitulée *Manet*, qui composent une sorte de diptyque.

Malgré leur éloignement dans le temps et les interrogations singulières qu'elles soulèvent, les peintures pariétales de Lascaux et les toiles de Manet y sont présentées comme les fresques ornant deux grandes « cathédrales » silencieuses de la peinture occidentale. Dans les deux cas en effet, mais pour des raisons différentes — absence d'archives écrites pour Lascaux, manque d'explications théoriques sur son œuvre du côté de Manet — les intentions qui ont animé les artistes demeurent énigmatiques, et leurs interprétations réduites à un jeu d'hypothèses. L'autre trait commun à ces deux incarnations majeures d'une « peinture du non savoir » réside pour Bataille dans l'autonomie de leur expression affranchie de tout discours. D'où son insistance sur le profond silence qui règne dans ces deux « nef » polychromes abritant de nouveaux dieux et qui semblent communiquer entre elles malgré les années, comme si la durée prodigieuse qui les sépare était, l'espace d'un instant, annulée ou suspendue¹³ ; comme si en chacune la peinture renaissait à

13 "Cet art si près de nous semble abolir le temps". *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955) éditions Skira / Flammarion, p.47.

elle-même dans une sorte de « temps retrouvé », un temps traversant l'histoire par delà le plus « ancien » et le plus « moderne » :

*« Il y a dans ce sens une secrète parenté de l'art de Lascaux et de l'art des époques les plus mouvantes, les plus profondément créatrices. L'art de Lascaux revit dans les arts naissants, quittant vigoureusement l'ornière. »*¹⁴

En somme, avec Lascaux et Manet la peinture est rendue à sa souveraineté si par souveraineté on entend, suivant la définition qu'en donne Bataille, « le fait de celui qui seul est en lui-même une fin »¹⁵.

Pour mieux comprendre cette parenté comme cette « suppression de toute valeur étrangère à la peinture », il faudrait sans doute revenir sur le paradoxe, plusieurs fois relevé, de ces images muettes qui auront fait couler tant d'encre, sur cette « éloquence au cou tordu » qui aura fait autant parler. En bref, réfléchir sur « cette communication profonde, mais énigmatique, qu'est une oeuvre d'art détachée »¹⁶. Tout se passe en effet comme si le langage se cabrait devant l'évidence opaque de son Autre, à la fois fasciné et angoissé par le défi qu'il lance à tous les discours constitués. Comment expliquer autrement que le mutisme farouche de ces regards inexpressifs, de ces bouches ouvertes d'où ne s'échappe aucune parole ait suscité une telle fièvre de commentaires (et cette étude elle-même n'y échappe pas), si ce n'est pour tenter de colmater le vide qu'elles ouvrent dans le langage à coup d'interprétations, de récits ou de protestations indignées ? Et toute cette exégèse verbalement saturée de la peinture de Manet — mais cela vaudrait également pour Cézanne — n'est telle pas la conjuration quasi «chamanique» de l'angoisse provoquée par cette effraction sourde, par ce silence dont il s'agit, autre paradoxe, de réaffirmer le caractère

¹⁴ *Ibid.*, p.130.

¹⁵ *Ibid.*, p.126.

¹⁶ *Ibid.*, p.12.

irréductible en passant par le langage lui-même ?

« Ce qui dans ces anecdotes est en cause est la transformation de la peinture, de langage, de discours qu'elle était en cet art autonome (...) qu'elle est depuis Manet (...) ce dont il s'agissait, assez bizarre, était le silence de la peinture. Il fallait pour le peintre se libérer ; il devait se donner librement à l'art de peindre, à la technique, au chant des formes et des couleurs. »¹⁷

Manet et Manebit : ce que « destruction du sujet » peut vouloir dire

Ce rejet de toute « éloquence » comme de toute rhétorique assujettissant la peinture à la transmission servile d'un message, Bataille l'aperçoit en premier lieu dans la destruction silencieuse du sujet opérée par les toiles de Manet ; dans cette manière à la fois innocente et provocatrice dont elles échappent à l'« ornière » académique de leur temps.

La destruction du sujet dont il est ici question désigne un procès purement pictural en train de s'accomplir, non une simple absence de motif aux deux sens de ce terme (la figure représentée et l'intention). Par une dialectique chère à l'auteur de *L'érotisme*, on ne peut en effet détruire un sujet que s'il y a un reste de sujet à détruire et l'ironie de l'histoire a voulu que la plupart des scandales provoqués par les toiles de Manet tiennent au moins autant au sujet représenté qu'à son traitement¹⁸. Bataille est parfaitement conscient de la subsistance d'un semblant de sujet dans la peinture de Manet, condition nécessaire au geste de suppression comme à l'affirmation de son insignifiance :

¹⁷ *Manet, op.cit.*, p.35.

¹⁸ Comme le relevait déjà Zola dans sa défense de Manet (*Étude biographique et critique*, 1867) : « *Le public a seulement vu un sujet et un sujet traité d'une certaine manière. Il regarde les oeuvres d'art comme les enfants regardent des images : pour s'amuser, pour s'égayer un peu.* »

« *Manet supprima la signification du sujet. Supprimer le sujet, le détruire, est bien le fait de la peinture moderne, mais il ne s'agit pas exactement d'une absence (de sujet) : plus ou moins, chaque tableau garde un sujet, un titre mais ce sujet, ce titre sont insignifiants, se réduisent au prétexte de la peinture.* »

Plusieurs « sujets-prétextes », pour reprendre l'expression de Zola, comme plusieurs gestes de « destruction » se côtoient de fait chez Manet, dont l'un au moins communique avec la modernité au sens de Baudelaire : celui qui consiste tout d'abord dans le choix de sujets « insignifiants », aux deux sens du terme¹⁹, dont le traitement brouille la séparation traditionnelle des genres de tableaux. Ainsi la très prosaïque asperge relève certes encore de la nature morte mais, par la pauvreté du motif, par sa ténuité, encore accentuée par le vide blanc dont elle peine à s'extraire, comme par les très petites dimensions du tableau, elle semble excéder ce genre en l'exténuant. Elle introduit comme le fera Manet avec la peinture d'Histoire de son temps, une distanciation ludique : « Ce n'est pas une nature morte comme les autres : morte, elle est en même temps enjouée »²⁰ remarque Bataille dans un commentaire lui-même laconique.

La simple lettre « M » par laquelle le peintre signe son tableau laisse à penser que cette destruction du sujet pourrait affecter également « l'auteur » lui-même comme dans les *Ménines* de Vélasquez, le double

19 Il faudrait distinguer, malgré tout, ces deux sens possibles de l'"insignifiance" : ce qui semble privé de toute signification, à l'image des fatrasies médiévales qui ont fasciné Bataille, n'est pas l'équivalent strict de ce qui présente une valeur moindre ou triviale sur le plan esthétique. De la même façon, l'indifférence au sujet et à la signification n'impliquent pas la disparition pure et simple de tout mobile. On trouve aussi des intentions précises à l'oeuvre dans les tableaux de Manet, y compris celle de provoquer. Le chat noir à la queue dressée, rajouté au dernier moment à l'*Olympia*, suffirait à en témoigner...

20 *Manet, op.cit.*, p.95-97. : « *Les admirables natures mortes de Manet sont différentes, elles ne sont plus comme étaient celles du passé des hors d'oeuvre décoratifs.* » Sur la spécificité des natures mortes chez Manet, lire l'étude de Isabelle Cachin, *Manet, natures mortes*, Découvertes Gallimard, 2000.

retrait du sujet de la peinture (la réalité figurée et l'exécutant du tableau au recto invisible)²¹. Elle pourrait donc illustrer l'effacement progressif de toute trace verbale, figurer le reste ultime d'une destruction rageuse du langage en peinture, sous tous ses aspects²² :

« *Ce qui comptait à ses yeux au Prado, c'était Vélasquez, le plus proche d'une peinture dépouillée.* »²³



Manet *L'asperge* (1880)

De la même manière, on peut penser que l'idée de « destruction du sujet » appliquée à un tableau comme *L'exécution de l'empereur Maximilien* (1867) et sa mise en relation avec le sujet mourant, comme expérience du non-savoir, va probablement plus loin dans l'esprit de Bataille que cette simple indifférence aux réalités figurées et aux significations, qui était déjà pour Malraux la signature de la modernité

21 Nous savons que, depuis le premier séjour de Manet en Espagne, en 1865, Vélasquez est devenu pour lui *la référence en peinture et le contemporain capital* : « *Ce qui m'a le plus ravi en Espagne, ce qui à lui seul vaut le voyage, c'est Vélasquez. C'est le peintre des peintres (...) j'ai trouvé chez lui la réalisation de mon idéal en peinture.* » (Lettre à Astruc, septembre 1865).

22 Là encore la destruction du langage et de la signature ne vont pas sans reste chez Manet ; même quand son nom devient une quasi-image comme dans le *Portrait de Zola* (1868) où il apparaît sur la couverture d'un livre. De la même manière, les jeux de mots picturaux sur les connotations obscènes de certains animaux (le chat d'*Olympia*, la grue de *Nana*, la grenouille du *Déjeuner sur l'herbe*) constituent autant de traces discrètes d'un reste de verbalité en peinture. Sur le problème général des mots dans la peinture, lire l'étude éponyme de Michel Butor (*Les mots dans la peinture*, 1969, Skira / Champs Flammarion) qui nuance l'opposition, supposée irréductible, entre les mots et les images.

23 Bataille, *Manet*, *op.cit.*, p.46.

en art²⁴. Elle pourrait en effet établir une communication avec d'autres images d'expérience-limite du corpus bataillien comme celle de l'homme mortellement blessé du puits de Lascaux ou la photographie insoutenable du supplicié chinois qui ouvre et clôt l'œuvre écrite de Bataille²⁵. Dans ces trois images, en effet, le sujet semble de dérober à lui-même dans une expérience extrême où il ne s'affirme qu'en se détruisant. La mort, comme telle, est un événement sans sujet ni objet, au sens de la conscience d'une réalité extérieure, mais il y a pour Bataille une expérience du mourir comme impossible qui coïncide avec celle de la destruction du sujet et c'est cela qui continue de frapper dans l'expression du visage déjà noirci de Maximilien malgré la banalisation produite par la placidité du soldat en train de recharger son fusil :

*« La vision de cet homme criant, qui ne surgit que pour mourir, la scène de fusillade que nous appelons Le Trois Mai est l'apparition de la mort elle-même. De la mort qui justement nous échappe, que jamais en principe nous ne connaissons, puisque la mort en se produisant détruit la connaissance. »*²⁶

Assez curieusement, et malgré une brève allusion dans *Les larmes d'Éros*²⁷ sur la « vision crue » du peintre, Bataille n'insiste pas sur cet

24 « *L'exécution de Maximilien de Manet, c'est le Trois Mai de Goya, moins ce que le tableau signifie. Olympia est la Maja nue, comme le Balcon est les Majas au Balcon, moins ce que signifient les deux Goyas (...). L'orientation que Manet tente de donner à la peinture rejette ces significations. Et à leur exclusion se lie, chez lui, la création d'une harmonie dissonante que nous retrouverons dans toute la peinture moderne.* » André Malraux, *Le musée imaginaire* (1947), folio essais, p.51.

25 Photographie datant du 10 avril 1905 reproduite dans *Documents* (1929) et à la fin du dernier livre de Bataille, *Les larmes d'Eros* (1961). On peut aussi penser à la figure du torrero mort (*L'homme mort*, 1867) gisant dans une flaque de sang.

26 Bataille, *Manet*, *op.cit.*, p.46.

27 « *Son choix l'engageait au surplus, dans la voie d'une vision crue, d'une vision brutale, que l'habitude reçue n'avait pas déformée. Les nus de Manet ont une brusquerie que ne voile pas le vêtement de l'habitude — qui déprime —, de la convention — qui supprime.* » *Les larmes d'éros* (1961), éditions Jean Jacques Pauvert, p.181-182. Pour Bataille, dans ce dernier opus, c'est davantage Delacroix, en dépit d'un reste d'idéalisme, qui lia sa peinture à l'érotisme et à la représentation de la mort (*ibid.*, pp.171-172 et 176-177.).

autre sens possible de la destruction du sujet dans l'expérience de la mort ou de l'érotisme à propos de Manet. Sans doute par souci de clarté, il se montre soucieux de parler essentiellement du sujet de la peinture comme motif représenté et de s'inscrire explicitement dans le sillage d'un Malraux ou d'un Zola faisant du sujet un simple « prétexte à l'analyse », dont toute la peinture de Manet s'efforcerait d'amputer la signification. La destruction du motif prime en somme sur le motif de la destruction.



Quoi qu'il en soit, où sont et *quels* sont les sujets de ces tableaux à la fois surexposés et étrangement absents comme le regard indifférent, vide et fixe, des personnages peints par Manet, ou comme ses titres de plus en plus plats et faussement descriptifs accolés aux toiles comme de simples étiquettes ? Et à quels genres de peinture appartiennent-ils ? Natures mortes ? Portraits ? Scènes de genre ? Peinture d'Histoire ? Allégorie ?

On pourrait mettre également en regard de cette indifférence affichée pour le sujet de la peinture, le projet flaubertien d'écrire « un livre sur rien » ou à partir de « riens », c'est à dire en prenant pour thème les réalités les plus prosaïques, celles qui n'ont pas retenu l'attention des romanciers parce que ces derniers n'y percevaient aucune beauté ni valeur susceptibles d'intéresser l'œuvre d'art :

« *Il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et (...) Yvetot donc vaut Constantinople (...) en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit.* »²⁸

C'est très certainement sur ce point précis que les toiles de Manet communiquent, pour Bataille, avec la « peinture de la vie moderne » telle que l'a décrite Baudelaire dès lors qu'il choisit d'y faire figurer des personnages portant les vêtements de leur temps ou des situations inspirées de la vie urbaine la plus ordinaire, y compris dans les scènes mythologiques reprises aux grands maîtres du passé :

« (...) *Que faire des aspects prosaïques de l'homme actuel ? Ce problème n'est pas léger (...) Manet choisit toujours dans le même sens : il bousculait les modèles qui prenaient la pose en poitrinant. Il était bien d'accord avec la célèbre pensée de Baudelaire qui est à la source de sa peinture ... « Nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies ».* »²⁹

Il est clair que le passage du costume antique au vêtement d'époque a joué un rôle important dans le double « scandale » provoqué par le *Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*, au même titre que l'apparition incongrue d'un « vrai » nu ne correspondant pas aux canons académiques de l'époque et prenant à rebours sa « passion de l'antiquaille » :

28 Lettre du 25 juin 1853 à Louise Colet, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, T.II, Gallimard, 1980, p.362. Le rapprochement entre Manet et Flaubert se retrouve dans les analyses de Foucault comme dans celles de Pierre Bourdieu.

29 Bataille, *Manet, op.cit.*, p.46. La formule de Baudelaire se trouve dans le *Salon de 1845 (Oeuvres complètes, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, Tome 2, p.407.)*. Lire également les souvenirs d'Antonin Proust et l'étude intitulée « L'art d'Édouard Manet », reproduite en annexe dans l'étude de Michaël Fried, *Le modernisme de Manet, op.cit.*, p.255-268.) : « (...) *ce jeune homme sensible au moindre frisson de l'atmosphère rêvait de ramener à l'observation de ce qui s'agite autour de nous, la peinture égarée dans la reconstitution des choses disparues.* » (p.255.)

« *L'Olympia comme la poésie moderne, est la négation de ce monde : c'est la négation de l'Olympe, du poème et du monument mythologique, du monument et des conventions monumentales (...) Le Déjeuner sur l'herbe était lui-même la négation de ce Concert champêtre où Giorgione, s'il avait introduit des femmes nues par des musiciens de la Renaissance, l'avait fait sous le bénéfice de la fable grecque.* »³⁰

Sur ce point au moins Manet est bien « moderne » au sens de Baudelaire, dans la mesure où il ne perd jamais de vue la « mémoire du présent »³¹. Malgré tout, le choix de représenter certains sujets de la vie moderne de son temps, tels que les foules, peut aussi s'expliquer par des impératifs purement plastiques. Nous y reviendrons à propos de Michel Foucault.

La seconde variété de « non sujets » peints par Manet serait précisément celle du « sujet réplique » ou du « sujet reprise »³², sorte de degré zéro de la créativité du point de vue de la réalité représentée et dont la nouveauté ne réside que dans la différence de traitement, dans un espacement de peinture introduisant la flèche du présent au cœur d'une scène supposée intemporelle. *Olympia*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, ou *Le Balcon* (1868) en constituent les plus célèbres exemples mais on peut aussi penser à *La femme au perroquet* (1866) par laquelle Manet donne la réplique, à tous les sens de ce terme, à un tableau éponyme de

30 Bataille, *Manet, op.cit.*, p.66.

31 « *Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il est revêtu, mais aussi à sa qualité de présent (...) Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y plonger, il perd la mémoire du présent* ». Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, op.cit.*, p.554.

32 Il faudrait entendre ici le sens kierkegaardien du concept de « reprise » comme relance en avant et renouvellement dans l'avenir de ce qui a été ; non comme une simple reproduction du passé : « *La dialectique de la reprise est aisée : ce qui a été repris a été, sinon il ne pourrait pas être repris ; mais c'est précisément le fait d'avoir été qui fait de la reprise une chose nouvelle.* » Kierkegaard, *La Reprise* (1853), Garnier Flammarion (1990), trad. fr. Nelly Viallaneix, p.87.

Courbet exposé au Salon la même année.

Au même titre que cette indifférence au sujet, dont parlent déjà Zola et Malraux, ces pratiques de *remake* ou de « plagiat » esthétiques, courantes dans l'art contemporain — on en trouve notamment chez Picasso, Duchamp et Magritte — font incontestablement partie des nouveautés apportées par Manet en peinture au même titre que l'humour dont elles sont parfois porteuses. Il y a aussi en effet, en dehors des ricanements et des plaisanteries grinçantes dont ce peintre a longtemps fait l'objet, un rire particulier et un humour à froid émanant de ses toiles, qui étaient quasiment inconnus avant lui et que l'on retrouvera pas la suite chez des peintres tels que Picasso ou Duchamp.

On ne peut d'ailleurs exclure que cette reprise systématique de sujets anciens, certes traités tout autrement, ait pu déconcerter Baudelaire dans son jugement sur la « modernité » de Manet même si les nouveaux dieux ou déesses de Manet sont vêtus à la mode de leur temps et semblent appartenir au présent. Un extrait du « peintre de la vie moderne » pourrait en partie expliquer, malgré le soutien sans faille apporté par le poète au peintre, le compliment équivoque qu'il lui adresse dans sa lettre de mai 1865 (« vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art ») :

« Si un peintre patient et minutieux, mais d'une imagination médiocre, ayant à peindre une courtisane du temps présent, s'inspire (c'est le mot consacré) d'une courtisane de Titien ou de Raphaël, il est infiniment probable qu'il fera une œuvre fausse, ambiguë ou obscure. L'étude d'un chef d'œuvre de ce temps et de ce genre ne lui enseignera ni l'attitude, ni le regard, ni la grimace, ni l'aspect vital d'une des ces créatures que le dictionnaire de la mode a successivement classées sous les titres grossiers d'impures, de filles entretenues, de lorettes et de biches. »³³

33 *Le Peintre de la vie moderne, op.cit.*, p.554.

L'imagination médiocre mise à part (Baudelaire n'en fait pas état dans ses réserves sur Manet), mettez en regard de ce texte une reproduction d'*Olympia*, peinte deux ans après, et qui s'inspire d'au moins deux Vénus peintes par Titien et Vélasquez. La coïncidence est troublante même si le modèle n'est pas une courtisane mais une déesse. Manet en tire pourtant un chef d'œuvre qui pour Bataille inaugure l'art moderne.



Titien *Vénus d'Urbain* (1538)



Manet *Olympia* (1863)



Vélasquez *Vénus à son miroir* (1647-1651)

*« La peinture moderne est née. C'est la majesté retrouvée dans la suppression des atours. C'est la majesté de n'importe qui et déjà de n'importe quoi... — qui appartient, sans plus de cause, à ce qui est, et que révèle la force de la peinture. »*³⁴

³⁴ Manet, *op.cit.*, p.69.

La « laideur aggressive » de Manet : par delà laid et beau

Bien que reconnue planétairement et panthéonisée, désormais, par le musée imaginaire de notre temps, la peinture de Manet, reste pour Bataille, chargée d'une « électricité gênante ». Elle continue de sentir la foudre et la poudre, le soufre et le gouffre. Un tableau comme *L'exécution de Maximilien* (1867) donnerait à voir simultanément ces différents aspects en même temps que la mort en direct dans ce qu'elle a de plus matériel et d'insoutenable. Véritable contrepoint esthétique à la « merveilleuse féerie de Lascaux » à la chaleur incomparable de ses ocres, à la souplesse de ses lignes animales, elle semble produire sur le spectateur une étrange impression de laideur, de raideur, d'aigreur; une dissonance facile à ressentir mais difficile à définir, indépendante dans tous les cas de la beauté des sujets figurés et parfaitement compatible avec le grand art. Bataille, citant Delacroix, utilise des mots beaucoup plus forts pour traduire cette sensation de malaise éprouvée, encore aujourd'hui, face à certaines toiles de Manet. Il parle notamment d'une « aigreur » qui « entre dans les yeux comme une scie d'acier »³⁵

Tout se passe en effet comme si Manet avait renoncé à toute aspiration au Beau, comme si la peinture n'avait plus pour vocation, à partir de lui, d'« embellir la vie » (suivant un mot d'ordre de Renoir) mais de montrer le réel dans sa vérité la plus crue ; ou plus exactement, comme si le beau changeait tout à coup de nature pouvant absorber sans contradiction un certain type de laideur, de raideur acide, pareilles à celles de ces silhouettes plates et de ces expressions figées qui ont pu sembler tirées d'un jeu de cartes³⁶. Il est pourtant difficile de qualifier cette peinture de « réaliste » ni même de « naturaliste » au sens de Zola. De nombreux critiques ou spectateurs contemporains de Manet mettaient déjà l'accent sur le côté non fini de certains de ses tableaux³⁷

35 *Manet, op.cit.*, p.67-68.

36 Suivant une image utilisée par Gustave Courbet.

37 On raillait ainsi les « moignons » du *Christ aux anges* (1864).

ainsi que sur le caractère invraisemblable des scènes représentées.

De cette conception oxymorique de la beauté, de cette déliaison iconoclaste entre l'Art et le souci du Beau, de ce parti pris de montrer sans fard ce qui avait été voilé par un idéalisme suranné, on trouverait de multiples traces dans les écrits des poètes contemporains de Manet, en particulier chez Lautréamont, Baudelaire et Rimbaud, qui opèrent dans l'écriture poétique une déconstruction de l'opposition du beau et du laid. Parmi bien des textes possibles, que l'on se souvienne simplement de cette « Vénus anadyomène » de Rimbaud, « belle hideusement d'un ulcère à l'anus »³⁸ ; ou encore de la longue suite des comparaisons « incongrues » de Lautréamont dans le 6^{ème} des *Chants de Maldoror* : « *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* »³⁹, etc. Nul doute que Bataille ait aussi été séduit chez Manet par ce « bas matérialisme » et cette « bizarrerie » du Beau qui, dans son oeuvre comme dans celle de Courbet, font retour en peinture avec leur cortège de réalités jugées obscènes, crasseuses ou triviales par un académisme sclérosé. Nul doute que les grands pieds de la prosaïque « Vénus » du *Déjeuner sur l'herbe*, violemment critiqués en leur temps, auraient pu figurer en bonne place dans l'un de ses *Documents*⁴⁰, à commencer par le « gros orteil »...



Le gros orteil (photographie de *Documents*) *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-1863) (détail)

38 Le sonnet de Rimbaud se trouve dans les *Cahiers de Douai* (1870). On peut aussi penser à un vers du poème « Jadis » dans *Une saison en enfer* (1870) : « *Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée.* ».

39 Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (1869), chant 6^{ème}, Poésie Gallimard, p.233-234.

L'important n'est plus d'embellir le réel, de l'« idéaliser », mais de le restituer dans son pouvoir d'effraction, d'en faire le lieu d'une véritable expérience poétique, y compris lorsqu'il est insoutenable, obscène ou simplement trivial. Nous sommes incontestablement toujours les héritiers de ce tournant majeur pris par l'esthétique occidentale depuis Manet.

Malgré leur différence d'approche, cette qualification de « laideur » appliquée à l'art de Manet se retrouve aussi dans certains propos de Foucault, en dépit de sa vive admiration pour ce peintre⁴¹. Voici par exemple ce que le philosophe confie à son sujet dans un entretien accordé le 23 janvier 1975 :

« (...) *l y a des trucs qui me fascinent, qui m'intriguent absolument, comme Manet. Tout me scie chez lui. La laideur par exemple. L'agressivité de la laideur comme dans Le Balcon.*
 — *Qu'appellez-vous la laideur ? S'agit-il d'une forme de la vulgarité ?*
 — *Non. Absolument pas. Vous savez, il est très difficile de définir la laideur. Il peut s'agir de la destruction totale, de l'indifférence systématique à tous les canons esthétiques, et pas seulement de son époque. Manet a été indifférent à des canons esthétiques qui sont si profondément ancrés dans notre sensibilité que même maintenant on ne comprend pas pourquoi il a fait ça, et comment il l'a fait. Il y a une laideur profonde qui aujourd'hui continue à hurler, à grincer.»⁴²*

40 Georges Bataille, *Documents*, Mercure de France (1927). Vincent Texeira rapproche également la "barbarie iconoclaste" d'*Olympia* du "trouble suscité par le "cheval gaulois" dans l'"art académique"" (*Georges Bataille La part de l'art*, L'Harmattan, 1997, p.156).

41 Et dans une moindre mesure chez Pierre Bourdieu qui se réfère à la laideur, mais sans approfondir son analyse au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* : « *Les figures du Déjeuner sur l'herbe sont laides* », « *Ce tableau dont on peut penser qu'il n'est pas très beau* » (*Manet, une révolution symbolique*, éditions "Raisons d'agir", Seuil, 2013, pp.54 et 73.).

42 « À quoi rêvent les philosophes? », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol., vol.II, p.707. Voir également l'entretien inédit avec Guy Dumur de 1971 dans lequel Foucault évoque « *les grandes figures plates et laides de Manet* » (extrait accessible en ligne sur le site personnel de Didier Éribon : <http://didiereribon.blogspot.jp/2013/12/foucault-magritte-klee-manet.html>)

Tout se passe finalement comme si cette énigmatique impression de laideur, ce « grincement de scie » en peinture traversaient à leur tour le temps, pour atteindre jusqu'aux spectateurs les mieux disposés à l'égard de Manet⁴³.

Peut-être est-ce finalement cette laideur de grand style qui empêche la sauvagerie intempestive de sa peinture d'être banalisée par un nouvel académisme de la « modernité ».

Michel Foucault : la peinture par elle-même et l'histoire du présent

Le livre et le tableau



Les Régentes (1664) *Les Ménagères* (1656) *Portrait d'Émile Zola* (1868)
(Détails)

Prononcée pour la première fois en 1967, la conférence de Michel

⁴³ On retrouverait par exemple chez Zola, en plus édulcorés, des propos du même type sur la "sécheresse de l'élégance" les "raideurs franches" ou "la violence des transitions" dans les tableaux de Manet (même si Zola n'emploie jamais le terme de "laideur" à leur propos).

Foucault sur *Manet* entre en résonance avec la monographie de Georges Bataille à plus d'un titre. Pour en saisir les enjeux et la portée il faut la replacer tout d'abord dans son contexte.

Après la publication de *Histoire de la folie* et les *Mots et les choses* dans lesquels deux peintres (Hals⁴⁴ et Vélasquez), tout à fait essentiels pour Manet, occupent une place de premier plan, Foucault avait envisagé de faire paraître un livre entièrement consacré à Manet, dont le titre « Le noir et la couleur » figure sur un projet de contrat signé en 1967 avec les éditions de Minuit⁴⁵.

Au delà des inévitables mythologies qui s'attachent aux ouvrages égarés, dérobés ou simplement absents, on peut remarquer que ce livre qui n'a jamais vu le jour, ce « non livre » spectral de Foucault, occupe une position analogue au tableau du peintre des *Ménines* dont on ne voit que le cadre et la trame — qui ne nous offre en somme que « l'envers de la tapisserie »⁴⁶. Car de ce fantôme de tableau situé sur le seuil du visible et de invisible, dont on ignore même s'il a

44 Foucault s'est expliqué dans un entretien de 1972 sur le lien entre le tableau de Frans Hals — *Les Régentes* (1664) reproduit au tout début de *Histoire de la folie* (1964) — et la pratique de l'enfermement apparue, selon lui, avec l'âge classique : « ce que j'ai étudié dans *l'Histoire de la folie* avait quelque chose à voir avec ce phénomène singulier de la société occidentale qu'au XVII^{ème} siècle on a appelé le «*enfermement*». Je crois que l'un des tableaux les plus bouleversants qui aient jamais été peints en Occident, c'est *Les Régentes, de Frans Hals, une peinture extraordinaire sur laquelle Claudel a dit de fort belles choses. Elle se rapporte à une pratique très originale, qui fut, en un certain sens, une invention géniale de l'époque classique.* » (« Le grand enfermement », 25 mars 1972, *Dits et écrits*, 1994, T.II, Gallimard (texte n°105)). Le texte de Paul Claudel, auquel Foucault fait allusion et qui évoque une «*ronde des mains judiciaires* », se trouve dans *L'œil écoute* (1946), folio essais, p.29-33.

45 Au sujet de ce projet de livre avorté et des rumeurs portant sur la destruction par le philosophe d'un volumineux manuscrit, lire l'introduction de Maryvonne Saison à la conférence de Foucault (*La peinture de Manet*, éditions du Seuil «*Traces écrites* », 2004, p.11-17.). On trouvera par ailleurs, sous la forme de notes, quelques extraits de ce manuscrit reproduits dans les *Cahiers de l'Herne* consacrés à Michel Foucault (éditions de l'Herne, 2011, p. 378-395.).

46 On peut penser également à la célèbre vanité du tableau retourné peinte, sensiblement à la même époque, par Cornelis Norbertus Gysbrechts (*L'envers d'un tableau*, huile sur toile, 1670-1672); même si la problématique du trompe l'œil n'est pas celle qui semble animer Vélasquez.

jamais été peint, comme de ce livre non écrit, il reste néanmoins des traces disséminées dans d'autres tableaux ou dans d'autres textes environnants. Ce sont ces traces qui permettent de faire des hypothèses sur le motif figuré, comme sur les problèmes qu'aurait pu aborder ce livre non écrit. « L'invisibilité se voit », suivant un constat de Magritte, et le livre absent est encore en partie lisible, en pointillés, à partir des quelques propos fragmentaires qui nous restent, à commencer par la conférence donnée par Foucault à Tunis en 1971.

Hormis le goût partagé par le philosophe et le peintre pour ces deux grands maîtres du 17^{ème} siècle — auquel Manet rend explicitement hommage avec son *Chanteur espagnol* (1860)⁴⁷ — on peut relier l'intérêt de Foucault pour la peinture à deux problèmes principaux qui traversent toute son œuvre, même si le nombre des textes qu'il lui a consacrés est assez modeste⁴⁸.

Le premier problème, peut-être le plus ancien, est celui des matérialités expressives. « *Il y a la matérialité qui me fascine dans la peinture* » confie-t-il à propos de Manet, dans un entretien avec Pierre Klossowski en 1975. Dès les premiers textes consacrés à Binswanger, le souci ontologique de reconnaître une épaisseur au langage en général occupe déjà une place importante. Foucault va même jusqu'à rattacher la naissance de cet intérêt philosophique à plusieurs expériences de son enfance au cours desquelles il a fait à la fois l'épreuve de l'épaisseur du langage, de sa résistance toute matérielle et le constat de son occultation par différents types de discours et de regards. Il explique ainsi en 1969 à Claude Bonnefoy que le milieu des médecins de province, dans lequel il a passé toute sa jeunesse, faisait peu de cas du langage en général, le considérant pour ainsi dire comme « du vent »,

47 Manet considérait Hals comme « de race espagnole ». Sur l'importance de la découverte de ces deux peintres, lire les pages consacrées par Françoise Cachin au premier séjour de Manet en Espagne : *Manet, Découvertes* Gallimard, 1994, p.29-32.

48 On trouvera un recensement détaillé de ces différents textes au début de l'article de Stefano Catucci consacré à la pensée de la peinture chez Foucault ("La pensée picturale" in *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Éditions Kimé, Paris, 2004, p.127-142.).

concentrant toute son attention sur la « vérité muette du corps » et ses symptômes. À rebours de cet atavisme familial, dont il a mis du temps à se déprendre, le philosophe confie avoir découvert progressivement la consistance matérielle du langage et des discours avant d'en avoir fait un problème de pensée :

« Les discours ne sont seulement une sorte de pellicule transparente à travers laquelle on voit les choses, ne sont pas simplement le miroir de ce qui est et de ce qu'on pense. Le discours a sa consistance propre, son épaisseur, sa densité, son fonctionnement (...) C'est cette densité propre au discours que j'essaie d'interroger. Ceci marque bien sûr une conversion par rapport à ce qu'était pour moi la dévalorisation absolue de la parole lorsque j'étais enfant. »⁴⁹

Comparant ces quelques rares confidences autobiographiques à une palinodie ou à l'envers d'une tapisserie⁵⁰, Foucault semble occuper une position analogue à celle de Vélasquez faisant apparaître, au premier plan de ses *Ménines*, la réalité la plus matérielle du tableau en train d'être peint, à savoir son cadre, sa toile, sa matière. En somme une pure toile brute ou peinte. Le motif représenté, plutôt que le sujet introuvable du tableau, se trouve en effet relégué dans le scintillement incertain d'un miroir qui, en peinture, ne peut-être qu'un tableau de plus, pas plus « vrai » qu'un autre et qui ne peut prétendre refléter le spectateur invisible, toujours différent du tableau.

49 Cet entretien a été republié dans sa quasi-intégralité sous le titre *Le beau danger* (éditions EHESS, 2011). Sur sa place ambivalente dans le corpus foucauldien et son rapport avec la pensée picturale de Foucault, lire mon étude accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://dept.sophia.ac.jp/fs/pdf/kiyo47/couchot.pdf>

50 *Le beau danger, op.cit.*, p.36. Cet envers, précise Foucault dans une considération très picturale, n'est pas plus "vrai" que l'endroit.



La Vénus en son miroir (1649-1651) *Les Ménines* (1656) *Un bar aux Folies Bergères* (1881-1882)

De la même manière, la pensée de Foucault n'a cessé d'être aimantée par des figures hybrides tracées dans les interstices de l'image et du langage. Ainsi en va-t-il du calligramme comme de ces dispositifs de savoirs et de pouvoirs dans lesquels le visible et le dicible se syncopent⁵¹, se repoussant et s'attirant mutuellement comme la parole et le silence. Foucault considère ainsi que le célèbre tableau de Magritte, intitulé *La trahison des images* (1929), pourrait fonctionner comme le reste d'une sorte de calligramme paradoxal⁵² de la même façon, finalement, que *Les Ménines* pourraient être perçues comme une planche de l'encyclopédie⁵³ de la peinture, à mi-chemin entre le visible et le lisible, la figure et le discours.⁵⁴

51 Lire, au sujet de cette figure et des interactions entre le visible et le dicible, l'étude de Foucault sur Magritte — *Ceci n'est pas une pipe* (1968) — republiée dans une version augmentée aux éditions Fata Morgana (1973).

52 Ce mot-valise composé de "calligraphie" et d'"idéogramme" a été forgé par le poète Guillaume Apollinaire en 1918. "Et moi aussi je suis peintre" déclarait-il.

53 Sur la structure-type et le discours implicite des planches de l'encyclopédie, lire l'étude classique de Roland Barthes « Les planches de l'Encyclopédie » (*Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972, p. 69-190.).

54 Sur les rapports complexes et les isomorphismes entre figures et discours, lire également le compte rendu de lecture consacré en 1967 par Foucault à deux livres de Panofsky ("Les mots et les images", *Dits et écrits, op. cit.*, T I, pp. 620-623.)



Magritte *La trahison des images* (1929) Apollinaire *Calligramme du miroir* (1918)

Il s'agit pour Foucault non de rechercher d'éventuelles analogies ou ressemblances entre des modes d'expression qui possèdent leurs singularités propres — exclusives, pour partie, l'une de l'autre — mais bien plutôt de repérer les isomorphismes au sein d'un même nervure de savoirs et de pouvoirs. Dans cette perspective, il n'est pas incongru de rapprocher la visée essentielle de la peinture de Manet de la littérature telle que Flaubert nous la donne à voir dans sa *Tentation de Saint Antoine* (1874) :

« Il se peut bien que Le Déjeuner sur l'herbe et l'Olympia aient été les premières peintures « de musée » : pour la première fois dans l'art européen, des toiles ont été peintes — non pas exactement pour répliquer à Giorgione, à Raphaël et à Vélasquez mais pour témoigner, à l'abri de ce rapport singulier et visible, au dessous de la déchiffrable référence, d'un rapport nouveau [et substantiel] de la peinture à elle-même, pour manifester l'existence des musées, et le mode d'être de parenté qu'y acquièrent les tableaux. À la même époque, La Tentation est la première œuvre littéraire qui tienne compte de ces institutions verdâtres où les livres s'accumulent et où croît doucement la lente, la certaine végétation de leur savoir. Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au

musée. Ils écrivent, ils peignent dans un rapport fondamental à ce qui fût peint, à ce qui fût écrit ou plutôt à ce qui de la peinture et de l'écriture reste fondamentalement ouvert (...) il font venir au jour un fait essentiel de notre culture : chaque tableau appartient désormais à la grande surface quadrillée de la peinture ; chaque œuvre littéraire appartient au murmure indéfini de l'écrit. Flaubert et Manet ont fait exister dans l'art lui-même, les livres et les toiles.»⁵⁴

Dans les deux cas : *Ceci n'est donc qu'un livre ou un tableau*

Le discours en peinture



Vélasquez *Les Ménines* (1656) « Gravure » (Planche de l'Encyclopédie, 1762-1772)

On pourrait certes objecter, se remémorant les analyses de Bataille, qu'il n'y a pas de discours en peinture et qu'il revient justement à Manet de lui avoir restitué toute son autonomie expressive en la libérant du langage. Dans le premier chapitre des *Mots et les choses*, consacré aux

⁵⁴ Michel Foucault, «Un fantastique de bibliothèque », postface à *La tentation de Saint Antoine* (1967 et 1970). *Dits et écrits*, 1994, Gallimard, T I, p.298-299.

Ménines de Vélasquez, Foucault ne semble lui-même rien dire d'autre à propos des relations d'exclusion réciproque de la peinture et du langage :

« (...) le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. »⁵⁵.

Quelles que soient sa précision et sa pertinence, le discours semble donc ne jamais pouvoir abolir la distance qui sépare les mots de l'image peinte ; et le « sable calme de la page » où le texte s'écrit continue à s'écouler entre eux. Il ne peut dès lors que s'épuiser à décrire ce qui lui échappe dans l'antichambre du tableau. Ce serait aussi la leçon de peinture du calligramme de Magritte bien compris puisqu'il n'abolit nullement la frontière entre la phrase — « ceci n'est pas une pipe » — et l'image silencieuse exprimant autrement ce « mentir-vrai ». Bien au contraire, il la présuppose et même la retrace, dès lors que l'une et l'autre ne peuvent être lues ni vues simultanément et que notre regard scrute tantôt une signification et tantôt un dessin⁵⁶.

Malgré tout, cette relation duelle entre le visible et le dicible, est beaucoup moins simple qu'il n'y paraît, tant dans la pensée de Foucault que dans la peinture de Manet qui, toute silencieuse qu'elle

⁵⁵ *Les mots et les choses* (1964), chapitre 1 « Les suivantes », Gallimard, p.25.

⁵⁶ Et il en va de même pour tout calligramme : « *Malgré l'apparence, le calligramme ne dit pas, en forme d'oiseau, de fleur ou de pluie : « ceci est une colombe, une fleur, une averse qui s'abat » ; dès qu'il se met à le dire, dès que les mots se mettent à parler et à délivrer un sens, c'est que l'oiseau s'est déjà envolé, et que la pluie a séché.* ». Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1986, p.27.

soit, présente encore des restes de verbalité⁵⁷. Tout d'abord et même si Foucault ne transigera pas sur la différence ontologique qui sépare les régimes d'énonciation et les régimes de visibilité, — « *Les visibilités resteront irréductibles aux énoncés* » constate Deleuze⁵⁸ — son œuvre est jalonnée par ce qu'on pourrait appeler des phénomènes de bordure entre écriture et image, des enjambements du discours sur les figures. Ces relations s'expliquent d'abord par le fait que le langage, au sens large, pourrait englober des types de réalités qui ne sont pas directement linguistiques mais qui peuvent être amenées à fonctionner comme des signes matériels :

« (...) le langage fait naître cet autre soupçon : qu'il déborde en quelque sorte sa forme proprement verbale, et qu'il y a bien d'autres choses au monde qui parlent, et qui ne sont pas du langage. Après tout, il se pourrait que la nature, la mer, le bruissement des arbres, les animaux, les visages, les masques, les couteaux en croix, tout cela parle ; peut-être y a-t-il du langage s'articulant d'une manière qui ne serait pas verbale. Ce serait, si vous voulez, très grossièrement, le semainon des Grecs (...) nous avons recommencé à croire, précisément, depuis le XIX^{ème} siècle, que les gestes muets, que les maladies, que tout le tumulte autour de nous peut aussi bien parler ; et plus que jamais nous sommes à l'écoute de tout ce langage possible, essayant de surprendre sous les mots un discours qui serait plus essentiel. »⁵⁹

57 En dehors des calembours picturaux sur les noms d'animaux, on peut penser par exemple à la dédicace mallarméenne du *Bouquet de violettes* (1872) à Berthe Morisot (dont le nom apparaît, comme la signature du peintre, sur la tranche d'un livre). Sur les effets de chiasme entre signes picturaux et signes linguistiques, lire les précieuses remarques de Michel Butor (*Les mots dans la peinture*, 1969, *op.cit.*, p.76. *sq.*).

58 Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, éd. de Minuit, 1986, p.57-69.

59 « Nietzsche, Freud, Marx », colloque de Royaumont, juillet 1964, *Dits et écrits*, T I, *op. cit.*, p.564-579.

D'autre part, le concept foucauldien de "discours" — jamais complètement stabilisé et que le philosophe abandonne à partir des années 70 — déborde lui-même l'acte de langage qui lui est associé par le sens courant. Il n'est pas davantage un "logos" au sens aristotélicien du terme, même s'il produit des partages entre ce qui est reçu pour vrai et ce qui est tenu pour faux. Foucault insiste certes sur la relation privilégiée qui unit le discours et les énoncés, à savoir l'ensemble des choses dites et écrites pouvant former une archive et faire événement. Malgré tout, l'énoncé n'est pas exclusivement réduit à sa dimension verbale pas plus que la formation discursive, comme ensemble de règles de distribution des énoncés, ne constitue une forme de langage. Il y a toujours chez Foucault du jeu entre le discours et le langage. Le discours conserve une autonomie par rapport au langage et le langage peut à son tour, dans certaines expériences d'écriture-limite, échapper aux règles d'une formation discursive. Ce qui reste dès lors et ce qui se déploie au premier plan ce sont précisément la matérialité et la spatialité de l'écriture, pareilles à celles que l'on trouve dans un diagramme ou dans une figure tracée sur le sable. Tel est par exemple le cas avec l'écriture de Raymond Roussel auquel Foucault a consacré l'un de ses plus beaux livres⁶⁰ :

« Sa littérature est construite non pas à partir d'une expérience vécue ou à partir de sentiments, ni même à partir de significations ou des structures normales de la langue : c'est du matériau verbal à l'état brut. Il en est de même chez Artaud, qui pose le problème de la matérialité du langage. »⁶¹

60 *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

61 Pour toutes ces analyses, nous sommes redevables aux notes prises par Didier Éribon dans le cadre de la préparation d'un chapitre non publié sur Foucault, Magritte et Manet (mises en ligne sur son site : <http://didiereribon.blogspot.jp/2013/12/foucault-magritte-klee-manet.html>).

Plus exactement ce type d'écriture littéraire transgressive fait remonter à sa surface la matérialité même de l'écriture et ses différents jeux d'espace, comme Manet fait affleurer, pour Foucault, la matérialité du tableau et de la toile dans la trame de ses motifs :

« Ce que Manet a fait (c'est en tout cas un de ces aspects, je crois importants de la modification apportée par Manet à la peinture occidentale), c'est de faire resurgir, en quelque sorte, à l'intérieur même de ce qui était représenté dans le tableau, ces propriétés, ces qualités ou ces limitations matérielles de la toile que la peinture, que la tradition picturale avait jusque-là eu pour mission en quelque sorte d'esquiver et de masquer. »⁶²

Dès lors, il est possible de rechercher des règles de distribution de formes d'expression non linguistiques pour constituer une archéologie des systèmes de pensée visuels et une généalogie des formes de modernité en peinture. Foucault en énonce explicitement le projet, parmi les prolongements possibles de *L'archéologie du savoir*, au moment même où il est en train de réfléchir à son livre sur Manet. Voici comment il décrit la spécificité d'une archéologie du savoir appliquée à la peinture :

« Elle chercherait si l'espace, la distance, la profondeur, la couleur, la lumière, les proportions, les volumes, les contours n'ont pas été, à l'époque envisagés, nommés, énoncés, conceptualisés dans une pratique discursive (...) Il ne s'agirait pas de montrer que la peinture est une certaine manière de signifier ou de "dire", qui aurait ceci de particulier qu'elle se passerait des mots. Il faudrait montrer, qu'au moins dans l'une de ses dimensions, elle est une pratique discursive qui prend corps dans des techniques et dans des effets. »⁶³

62 Michel Foucault, *La peinture de Manet* (1971), Seuil "Traces écrites", 2004, p.23.

63 *L'archéologie du savoir*, 1969, Gallimard, p.253.

On le voit, l'image muette d'un tableau ne peut certes jamais être ramenée à un acte de parole ni à un énoncé, quand bien même cet énoncé serait aussi un dessin comme chez Magritte. Malgré tout, la figure conserve une dimension non verbale et peut, comme telle, faire la navette entre les régimes d'énonciation et les régimes de visibilité. « *Le discours et la figure*, précise Foucault, *ont chacun leur mode d'être ; mais ils entretiennent des rapports complexes et enchevêtrés.* »⁶⁴ Il serait donc possible à la limite, de parler d'un "discours en peinture" en préservant l'équivoque et le jeu qui s'attachent à cette expression.

Sur ce point et sans rompre complètement avec l'interprétation que propose Bataille de la modernité de Manet, Foucault nuance quelque peu l'affirmation d'un silence radical de la peinture et d'une rupture avec toute forme de discours précisément parce qu'il invente un nouveau concept de discours compatible avec des formes d'expression non verbales, permettant d'explorer des systèmes ou des gestes de pensée non linguistiques. Il en va ainsi de la peinture classique qui à la fois exclut toute espèce de signe linguistique, mais qui appartient encore au grand discours de la ressemblance structurant l'*épistémé* de son temps⁶⁵.

Le modernité en peinture et l'histoire du présent : Foucault avec Baudelaire ?



*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !*
Mallarmé

64 *Dits et écrits*, op.cit., T I, p.622.

65 Lire sur cette question les pages 37 à 39 de *Ceci n'est pas une pipe* (Fata Morgana, 1986).

De manière plus générale, avec quels contenus Foucault remplit-il son concept de modernité et quels rapports entretient-il avec la modernité telle que la pensent Baudelaire et Bataille ? Dans quelle mesure, enfin, la peinture de Manet en constitue-t-elle, pour lui, une expression exemplaire ?

La problématisation foucauldienne de la modernité se trouve pour l'essentiel exposée dans la lecture d'un opuscule de Kant qui porte, il faut le rappeler, le même titre que le texte lu : "Qu'est-ce que les lumières?" (1784 et 1984)⁶⁶. Un peu à la manière du "Don Quichotte de Pierre Ménard" dans la nouvelle de Borgès⁶⁷ et davantage qu'un simple commentaire, cette lecture pourrait être lue à son tour comme une sorte de reprise du texte kantien écrite, à deux siècles d'intervalle, depuis un autre présent ou à partir d'un autre problème *du* présent. De la sorte, les deux textes continueraient à communiquer entre eux à travers l'écho d'une même question relancée par l'"aujourd'hui" et à laquelle seul l'aujourd'hui pourrait apporter une réponse :

« " *Qu'est-ce que la philosophie moderne ?* " ; *peut-être pourrait-on lui répondre en écho : la philosophie moderne, c'est celle qui tente de répondre à la question lancée, voilà deux siècles, avec tant d'imprudence : Was ist Aufklärung ?* »⁶⁸

Dans les deux versions du texte rédigées par Foucault (pour l'édition française et américaine), ce qui singularise en effet la modernité comme attitude, non comme période de l'histoire, c'est la manière dont un retour réflexif sur ce qui fait notre présent produit à la fois une pratique de subjection inédite, un *ethos*, en même temps qu'une

66 Emmanuel Kant, "Was ist Aufklärung?" (*Berlinische Monatschrift*, 1784) et Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières?" (1984), *Dits et écrits, op.cit.*, T.IV, texte n°339, p.562-578. et texte n°351, p.679-688.

67 Cette nouvelle est parue initialement dans un recueil de Jorge-Luis Borges intitulé *Fictions* (publié en 1944).

68 *Dits et écrits, op.cit.*, T.IV, p.562.

création nouvelle. Le sens philosophique du mot “présent” que Foucault croit entrevoir dans le texte kantien n’est finalement pas si éloigné de ce que Mallarmé décrit dans l’un de ses sonnets comme « *le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* »⁶⁹. Quoi qu’il en soit, c’est à partir de ce double événement que constitue l’émergence d’une nouvelle pratique de soi, adossée au présent, et d’une création inouïe que Foucault se réfère (exclusivement dans la version américaine)⁷⁰ au “peintre de la vie moderne” de Baudelaire, texte qui tente de penser ensemble ces deux versants d’une esthétique moderne de l’existence.

Rappelons ici qu’un souci de soi ou une pratique de subjectivation au sens de Foucault n’impliquent pas nécessairement un sujet individuel au sens d’une personne. Le retour sur soi qui opère en même temps une “déprise de soi” peut s’appliquer à d’autres réalités que les individus ou les sujets humains. Ainsi, lorsque dans les livres de Roussel ou de Flaubert, l’écriture se prend elle-même pour objet ou lorsque, chez Vélasquez ou Klee, c’est la peinture qui semble se peindre elle-même, il n’y ni auteur ni peintre, tout au plus un nom propre qui fonctionne comme une signature de la modernité. Le “je” qui dit “je” peut être en effet un simple pli de l’écriture et de la peinture, un sujet fictif comme dans les *Ménines* de Vélasquez le peintre représenté ou, chez Manet, le nom-signature figurant sur la couverture d’un livre, images ou motifs parmi d’autres du tableau. Dans les deux cas l’“auteur” et son “nom” ne sont que des figures, picturales ou graphiques, sans homme ni référents extérieurs au tableau. Foucault exploite d’ailleurs lui-même ce dispositif réflexif qui brouille les identités du locuteur dans sa leçon inaugurale au collège de France (*L’ordre du discours*, 1971), en mettant en scène un “je parle” qui passe à travers plusieurs noms propres et qui n’est

69 Ce sonnet, écrit en 1885, a été publié dans la première édition des poésies de Mallarmé en 1887.

70 Sur la différence entre ces deux versions et l’apport décisif de la référence baudelairienne à la pensée d’un présent créateur chez Foucault, lire l’excellente contribution de Fabienne Brugère : « Foucault et Baudelaire. L’enjeu de la modernité » in *Lectures de Michel Foucault*, Vol.3, ENS éditions, 2003.

autre que la voix du discours se prenant lui-même pour objet dans ce qui constitue son présent d'énonciation : qu'est-ce que je suis en train de faire *ici* et *maintenant* au moment où je me constitue comme discours? Et quels rapports ce désir de discours, qui emprunte le masque d'un auteur unique, entretient-il avec les formes institutionnelles qui tour à tour l'encouragent et l'inquiètent ?

En bref l'effacement du sujet lui-même, au sens de l'individu créateur, est tout à fait compatible chez Foucault avec l'invention d'une nouvelle pratique de subjectivation entièrement singulière.

Dans cette perspective, même une oeuvre aussi "ancienne" que les *Ménines* de Vélasquez pourrait être qualifiée de moderne au sens de Foucault par la question imaginaire que le tableau semble s'adresser à lui-même et "nous" adresser en silence : "qu'est-ce qui se passe maintenant et qu'est ce que ce "maintenant" à l'intérieur duquel nous sommes les uns les autres pris et qui définit le moment où je suis peint ?". C'est en cela aussi que, comme le "Qu'est-ce que les Lumières?" de Kant et de Foucault, ce tableau continue de nous regarder et de communiquer avec d'autres tableaux qui reposent la même question depuis un autre présent.



Picasso, *Les Ménines d'après Vélasquez* (1957) Magritte *La condition humaine* (1933)

Inversement, ce qui relève de l'époque dite contemporaine peut fort bien ne pas être moderne, ni même d'ailleurs contemporain de ce qui

fait *notre* présent.⁷¹

Dans cette perspective, en quoi les toiles de Manet (qui n'est pas mentionné dans le texte de Foucault) peuvent-elles incarner sur le plan esthétique cette modernité au sens philosophique comme souci de soi au présent, dans ses variantes kantienne et baudelairienne ? Le premier geste de modernité qui s'attache à la peinture de Manet est sans nul doute la sortie de l'état de minorité dans lequel se trouvait les peintres de son temps vis à vis de l'autorité académique et de ses pouvoirs normatifs. Sans avoir été pleinement conscient de cette transgression opérée par sa peinture, Manet sait pertinemment, au moment de peindre son nu du *Déjeuner sur l'herbe* (surnommé par lui "la partie carrée"...) qu'il s'attaque frontalement à cet académisme esthétique en choisissant le nu, sujet classique par excellence de l'art occidental. Telle est du moins l'impression qui ressort des souvenirs rapportés par son ami Antonin Proust :

« (...) *Des femmes se baignaient ; Manet avait l'œil fixé sur la chair de celles qui sortaient de l'eau. "Il paraît, me dit-il, qu'il faut que je fasse un nu. Eh bien, je vais leur en faire un. Quand nous étions à l'atelier, j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens (...) Je veux faire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère avec des personnes comme celles que nous voyons là-bas".* »⁷²

C'est à ce niveau que l'on trouve à la fois ce changement opéré par lui-même sur lui-même en matière de peinture et la mise en pratique directe de sa maxime : « Il faut faire ce que l'on voit ». Reformulée en

71 Sur la relation toujours déphasée de la contemporanéité au présent, lire le petit texte de Giorgio Agamben (*Qu'est-ce le contemporain?*, 2008, Rivages poche). Agamben y interroge notamment le temps lui même décalé de la mode qui peut réactiver et faire communiquer entre eux différents "présents" considérés comme révolus.

72 « *Edouard Manet, Souvenirs* », *La revue blanche*, mai 1897, rééd. Paris, L'échoppe, 1996, p.30.

termes kantien, elle pourrait donner lieu à la devise suivante : « Aie le courage de te servir de ta vision » dans un domaine qui concerne un large public. La double référence à Giorgione et aux personnes qui l'entourent pourrait de son côté faire signe vers la modernité au sens de Baudelaire. Le peintre de la vie moderne ne doit pas se contenter en effet, selon Baudelaire, de représenter des scènes de la vie urbaine ni des personnages contemporains. Il doit aussi donner à voir l'éternel dans le plus passager, l'inactuel dans le fugitif. En matière de vêtement par exemple il ne suffit pas de remplacer la toge à l'antique par la redingote ou la robe dernier cri pour prétendre à la modernité. Encore faut-il faire sentir cette "beauté bizarre" qui va fixer l'instant en la transfigurant dans une forme poétique inactuelle, à la fois historique et en excès sur son propre temps. Cette forme nouvelle chez Manet peut très bien s'accommoder d'un costume de *torrero* ou d'une tenue d'*espada*, si la bizarrerie du beau et le moment présent s'y retrouvent. C'est sans nul doute ce type particulier de beauté dérangement, spectrale⁷³, hors de ses gonds, en partie laide, qui fascine le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe dans *Le portrait de Jeanne Duval* (1862) au point d'y voir le plus parfaitement moderne des tableaux de Manet au sens de Baudelaire :

« Pour moi cela représente une espèce de perfection dans le moderne si jamais il y a de la perfection dans le moderne, dans le moderne au sens strict du terme, au sens baudelairien (quand Baudelaire parle du peintre de la vie moderne). C'est à dire le moment où l'art européen s'empare de la civilisation urbaine. (...). Et dans Manet, ce qui frappe c'est que l'histoire passe et pas du tout bien sûr au sens de la peinture d'Histoire même si Manet peint d'après la tradition, assez systématiquement. Alors

73 Lire au sujet de ce type singulier de beauté, chez Baudelaire et Manet, le très beau portrait de Jeanne Duval par le romancier Michaël Ferrier dans *Sympathie pour le fantôme* (éditions Gallimard "L'infini", 2004, p.171-192.).

la maîtresse de Baudelaire c'est ça. En même temps la peinture de Manet est une entreprise d'étrangement du réel. La plupart des grandes toiles de Manet sont toujours unheimlich (au sens freudien d' « inquiétante étrangeté ») ; familières mais étranges ou inquiétantes dans la familiarité (...). »⁷⁴



Manet *Portrait de Jeanne Duval* (1868) Jeanne Duval par Baudelaire (1858-1860)

Il nous reste, pour finir, à nous demander en quoi Manet, ou du moins certaines de ses toiles, sont modernes au sens de Foucault. Plus particulièrement, quelles différences de perception cette autre approche philosophique de la modernité en peinture introduit-elle par rapport à celles de Baudelaire et de Bataille? Pour Foucault, et bien que la peinture de Manet reste entièrement représentative, « elle a fait jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux de la toile »⁷⁵, à savoir la surface, la trame de la toile composée de lignes verticales et horizontales et le cadre du tableau impliquant des dimensions

⁷⁴ Ces propos sont la retranscription d'une intervention du philosophe dans le cadre de l'émission "Futur antérieur" consacrée à Manet le 8 juin 1983 (<http://www.ina.fr/audio/PHD98021724>). Ce tableau ne fait pas partie de ceux retenus par Foucault pour sa conférence de 1971. Bataille en revanche s'y réfère explicitement dans sa monographie de 1955 : « *La Maîtresse de Baudelaire, qui s'apparente à ces toiles alors saillantes, à partir d'une étonnante simplification transpose un pittoresque facile en une fugue légère de linge et de dentelles où merveilleusement le modèle, cassé comme un pantin, s'annule et disparaît négligemment.* ». *Manet, op.cit.*, p.30-31.

⁷⁵ *La peinture de Manet, op.cit.*, p.47.

limitées et des effets de coupe. Le choix du sujet figuré n'est donc pas simplement indifférent mais directement lié, du moins dans certains tableaux, au souci de faire apparaître à travers lui la réalité la plus matérielle du tableau.

Ainsi, par exemple, dans le choix de représenter des foules de plus en plus rapprochées du spectateur des tableaux, c'est moins la réalité nouvelle liée à la vie urbaine de son temps qui intéresserait Manet que la possibilité de souligner l'exigüité du cadre du tableau. Pour qu'il y ait foule en effet il ne suffit pas de réunir un grand nombre de personnes dans un lieu. Il faut que ce lieu soit suffisamment étroit pour que les personnes donnent l'impression d'y être compressées comme les grains de raisin que l'on foule dans une cuve.



Manet *Bal masqué à l'opéra* (1873)

Foucault fait également remarquer que certains motifs de tissus ou de cordages semblent choisis par Manet en raison de leur pouvoir d'évocation de la trame qui compose la toile.

Manet *Le Port de Bordeaux* (1871)Manet *Argenteuil* (1874)

Enfin, la manière dont Manet a peu à peu bouché le fond de ses tableaux, en occultant la perspective, et l'impression de platitude dégagée par certains de ses personnages pourraient aussi s'expliquer par le désir de rendre sensible la surface plane, à deux dimensions, du tableau.

Pour Foucault, la peinture de Manet est donc moderne et annonce tout en pan de l'art contemporain non simplement parce qu'elle est ouverte sur les réalités de son temps, ni seulement parce qu'elle opère une destruction silencieuse du sujet en peinture mais parce qu'en elle la réalité matérielle du tableau, habituellement occultée, se donne à voir et se peint dans tous ses aspects. On retrouve donc, au final, les deux problèmes récurrents qui traversent toute l'oeuvre de Foucault et qui déterminent également son concept de modernité : celui des matérialités expressives, discursives et non discursives, et celui des pratiques réflexives qui supposent l'invention de nouvelles formes de subjectivation à la fois personnelles, comme dans le cas du dandysme chez Baudelaire⁷⁶, et pré-personnelles comme lorsque c'est le tableau-

⁷⁶ Dans la version américaine de sa lecture de « Qu'est-ce que les Lumières ? » Foucault évoque également, à propos de Baudelaire cet ascétisme du dandy qui « cherche à s'inventer lui-même ». On sait que Manet cultivait lui aussi cette exigeante discipline de l'élégance, « plus despotique que les plus terribles des religions » selon Foucault. Lire sur ce sujet le chapitre consacré par Bataille à « l'élégance de Manet » (*Manet*, op.cit., p.15-23.).

objet lui-même qui se tend son propre miroir. C'est le même geste de modernité en peinture, déjà présent chez Vélasquez, qui, pour Foucault, sera repris autrement par la peinture de Paul Klee faisant apparaître cette fois, en relation avec son propre présent, tous les gestes inhérents à l'acte de peindre :

« Dans la mesure où Klee fait apparaître dans la forme visible, tous les gestes, actes, graphismes, traces, linéaments, surfaces qui peuvent constituer la peinture, il fait de l'acte même de peindre le savoir déployé et scintillant de la peinture elle-même. Sa peinture n'est pas de l'art brut, mais une peinture ressaisie par le savoir de ses éléments les plus fondamentaux.»⁷⁷



Paul Klee *Intentions* (1938)

Conclusion : quelques contrecoûts d'une modernité plurielle

Désireux de trouver un contenu de sens plus précis à la notion de modernité, en Art comme en philosophie, nous avons choisi d'interroger la manière dont deux philosophes, parmi les plus importants du 20^{ème} siècle, pensent le moderne en peinture à propos d'une même

⁷⁷ « L'homme est-il mort? », entretien avec Claude Bonnefoy, juin 1966. *Dits et écrits, op.cit.*, T I (texte n°39).

oeuvre tenue pour emblématique : celle d'Édouard Manet. Le choix de privilégier l'interprétation de ses tableaux proposée successivement par Bataille et Foucault s'explique également par la manière dont chacune se situe par rapport à la peinture de la vie moderne au sens de Charles Baudelaire, qui, le premier, a tenté de définir une esthétique du moderne pour notre temps.

Un certain nombre de points d'accord sont apparus entre ces trois approches en particulier quant à la relative insignifiance des sujets choisis par le peintre. Pour nos trois auteurs, ce trait particulièrement affirmé dans certains tableaux de Manet manifeste à la fois une volonté de rompre avec un académisme sclérosé, un besoin de s'ouvrir sur l'histoire de son propre présent et de restituer à la peinture son silence souverain en rompant les amarres avec tout discours, en allégeant le tableau de tout ce qui n'est pas pictural.

Nous avons également pu constater que Bataille et Foucault ajoutaient des traits originaux au concept de modernité qui ne se rencontrent pas chez Baudelaire et qui permettent de jeter un éclairage inédit sur les toiles de Manet : la destruction du sujet chez Bataille, qui peut se comprendre différemment suivant la signification que l'on donne au mot « sujet » ; le souci de la peinture, pour Foucault, d'exprimer sa matérialité en se retournant sur elle-même dans une ontologie chaque fois renouvelée de son propre présent.

Il est bien sûr inévitable que ces deux penseurs nous parlent tout autant de ce qui inquiète leur pensée que de la peinture de Manet, sans qu'elle se réduise pour autant à un simple « sujet-prétexte ». De nombreuses objections sont bien entendu possibles même si l'on tient compte du fait que ni Bataille, ni Foucault n'ont prétendu épuiser le sens de la peinture de Manet en chacun de ses tableaux. Foucault se défend ainsi de vouloir parler en général de sa peinture⁷⁸ et Bataille a

78 « (...) je n'ai pas du tout l'intention de vous parler en général de Manet » prévient-il son auditoire au début de sa conférence de 1971. *La peinture de Manet, op.cit.*, p.21.

également en vue le silence de Lascaux auquel l'œuvre de Manet fait écho à plus d'un titre. Certaines de ces critiques ont été formulées par d'autres penseurs contemporains ou par des spécialistes de l'histoire de l'art. On peut par exemple se demander si cette relative indifférence au sujet figuré — à ne pas confondre avec son insignifiance — ne se rencontre pas, bien avant Manet, chez d'autres peintres⁷⁹. Ne la trouverait-on pas déjà, par exemple, dans certaines natures mortes comme celles de Chardin, plus soucieuses de l'équilibre des formes et des couleurs que de la valeur des objets représentés ? Sa brioche ou son panier de fraises ne semblent pas si éloignés, sur le plan esthétique, de l'asperge et du citron de Manet. On peut aussi faire remarquer qu'à trop insister sur les propriétés matérielles et formelles du tableau on risque de ne plus voir les motifs pourtant essentiels à la peinture de Manet, tels que les fleurs et les femmes⁸⁰. On pourra enfin pointer les limites d'une herméneutique trop formaliste, d'une lecture purement interne des tableaux qui ne tiendrait pas suffisamment compte du contexte social et historique dans lesquels ils ont été produits⁸¹. Ces différentes critiques sont, en un sens, toutes recevables.

Malgré tout, ces différents points aveugles ne sont-ils pas la contrepartie d'une création originale en Art, comme le prix à payer pour toute pensée imposant le tranchant de sa nouveauté au moutonnement routinier des commentaires sans forme ni lendemain ? Car s'il y a bien une leçon à tirer de ces différentes grandes conceptions de la modernité en Art, aussi bien chez Baudelaire que chez Bataille et Foucault, c'est

79 Zola lui même ne différencie pas radicalement Manet des autres peintres lorsqu'il parle de "sujet-prétexte" : « *Les peintres, surtout Édouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre.* ».

80 C'est la critique qu'adresse également Philippe Sollers à Foucault : « *Il faut voir les femmes chez Manet sans quoi on ne voit rien. Je me demande pourquoi un philosophe de la dimension de Michel Foucault (...) ne peut pas voir des femmes en peinture ou évite le sujet* ». "La révolution Manet", *L'infini, op.cit.*, p.20. CF. également *L'éclaircie, op.cit.*, p.27.

81 Sur ce cette critique de la théorie formaliste et de la conférence de Foucault, qu'il juge par ailleurs "passionnante", lire Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, Seuil "Raisons d'agir", 2013, p.146.

qu'elles participent à leur manière au mouvement créateur qu'elles analysent en inventant une forme inédite dans la pensée ; et c'est cette forme qui, bien que datée historiquement, résiste à toute muséification en restant ouverte à d'autres présents. Par leur inactualité toujours vive, elles nous invitent à nous déprendre de nous-mêmes pour penser notre propre modernité en Art comme en Philosophie : « *Qu'est-ce qui se passe aujourd'hui ? Qu'est-ce qui se passe maintenant ? Et qu'est-ce que c'est que ce « maintenant » à l'intérieur duquel nous sommes les uns et les autres et qui définit le moment où j'écris ?* »

Tokyo, 14 novembre 2015

Bibliographie 参考文献 :

- Agamben Giorgio (2008) *Qu'est-ce que le contemporain?*, Payot & Rivages
- Arasse Daniel (2004) *Histoires de peintures*, Denoël
(2000) *On n'y voit rien*, Denoël
- Bataille Georges (1955) *Manet, Skira / Flammarion Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira / Flammarion
(1962) *Les larmes d'éros*
- Baudelaire Charles (1863) "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complètes* (1968), Seuil "L'intégrale", p.546-565.
- Bourdieu Pierre (2004) *Manet, une révolution symbolique*, Seuil
- Butor Michel, (1969) *Les mots dans le tableau*, Champs Flammarion
- Cachin Françoise (1994) *Manet*, Découvertes Gallimard
- Cachin Isabelle (2000) *Manet, natures mortes*, Découvertes Gallimard
- Deleuze Gilles (1987) *Foucault*, Minuit
- Foucault Michel (1966) *Les mots et les choses*, Gallimard
(1968) *Le beau danger*, éditions de l'EHESS (2011)
(1969) *L'archéologie du savoir*, Gallimard

(1971) *La peinture de Manet*, Seuil « Traces écrites »

(1971) *L'ordre du discours*, Gallimard

(1973) *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana

(2011) *Cahiers de L'Herne Michel Foucault*, éditions de
L'Herne

Fried Michaël (1996) *Le modernisme de Manet*, Gallimard

Guégan Stéphane (2011) *Manet, l'héroïsme de la vie moderne*

Henric Jacques (1995) *Édouard Manet*, éditions Flohic

Ishaghpour Youssef (1989) *Aux origines de l'art moderne, le Manet de
Bataille*, éditions de La différence.

Malraux André (1951) *Les voix du silence*, Gallimard, bibliothèque de la
Pléiade (1965) *Le musée imaginaire*, folio essais

Sollers Philippe (2012) *L'éclaircie*, folio

Texeira Vincent (1997) *Georges Bataille, la part de l'art*, L'Harmattan

Zola Émile (1867) *Manet, étude biographique et critique*, E. Dentu
éditeur <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-01-67.html>