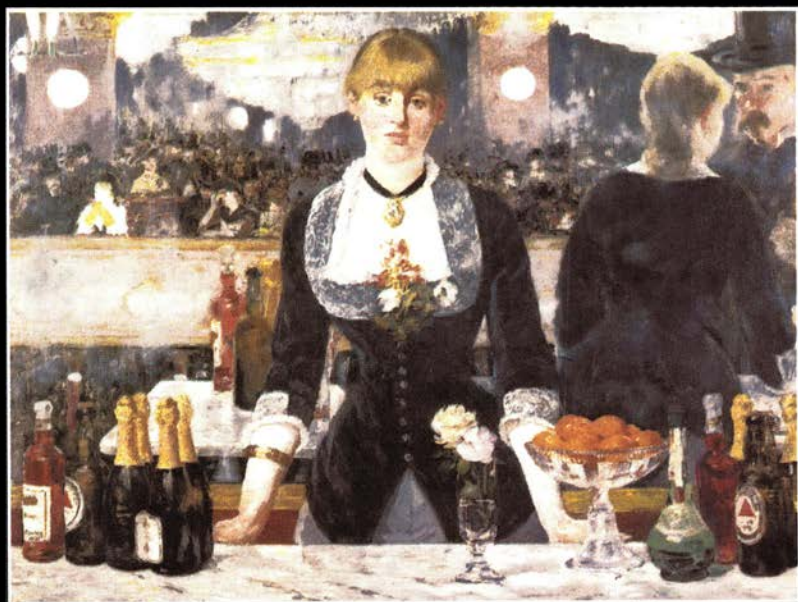


Youssef Ishaghpour

**Aux origines
de l'art moderne**

Le Manet de Bataille



Les Essais

Éditions de la Différence

DANS LA MÊME COLLECTION

- Marie-Claire Bancquart, *Paris « fin-de-siècle » (De Jules Vallès à Remy de Gourmont)*.
- Georges Bataille, *L'Apprenti Sorcier (Du Cercle communiste démocratique à Acéphale)*.
- Michel Butor, *Le Marchand et le génie (Improvisations sur Balzac I)*.
- Michel Butor, *Paris à vol d'archange (Improvisations sur Balzac II)*.
- Michel Butor, *Scènes de la vie féminine (Improvisations sur Balzac III)*.
- Michel Butor, *Le Sismographe aventureux (Improvisations sur Henri Michaux)*.
- Claude Michel Cluny, avec Júlio Pomar, *Le Livre des Quatre Corbeaux (Poe-Baudelaire-Mallarmé-Pessoa)*.
- Régis Durand, *Le Regard pensif – Lieux et objets de la photographie*.
- Régis Durand, *Disparités – Essais sur l'expérience photographique 2*.
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible I (Mais notre dépendance à l'image est énorme...)*
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible II (Les films de la période américaine)*.
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible III (Les films de la période nomade)*.
- Youssef Ishaghpour, *Satyajit Ray – L'Orient et l'Occident*.
- Gérard-Georges Lemaire, *Kafka et Kubin*.
- Stéphan Lévy-Kuentz, *Pascin et le tourment*.
- Arnould de Liedekerke, *La Belle Époque de l'opium*.
- Pierre Nahon, *Les Marchands d'art en France au XIX^e et au XX^e siècle*.
- Marcel Paquet, *Le Fascisme blanc (Mésaventures de la Belgique)*.
- Júlio Pomar, – *Et la peinture ?*
- Pierre Restany, *Yves Klein, le feu au cœur du vide*.
- Patrizia Runfola, *Prague au temps de Kafka*.
- Jean-Paul Savignac, « *Merde à César* » (*Les Gaulois et leurs écrits retrouvés*).
- Jean-Paul Savignac, *Oracles de Delphes*.
- François Sentein, *L'Assassin et son bourreau (Jean Genet et l'affaire Pilorge)*.
- Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité*.
- Michel Waldberg, *Gurdjieff hors les murs*.
- Patrick Waldberg, *Dada ou la fonction de refus*.
- Patrick Waldberg, *Le Surréalisme ou la recherche du point suprême*.

**Aux origines
de l'art moderne
Le Manet de Bataille**

DU MÊME AUTEUR

- Luchino Visconti* (signé Yves Guillaume), Éditions Universitaires, 1966.
- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973.
- D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma*, Denoël, 1982.
- Visconti : le sens et l'image*, La Différence, 1984.
- Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, La Différence, 1986.
- Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres*, (Le Sycomore, 1980), La Différence, 1990.
- Elias Canetti : Métamorphose et Identité*, La Différence, 1990.
- Seurat : la pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe, 1992.
- Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu*, Yellow Now, 1994.
- Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, 1995.
- Poussin, là où le lointain...*, *Mythe et paysage*, L'Échoppe, 1996.
- Le Cinéma*, Flammarion, coll. Dominos, 1996, 2^e éd. 2001.
- Chohreh Feyzdjou : l'épicerie de l'apocalypse*, Khavaran, 1998.
- Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier*, L'Échoppe, 1998.
- Tombeau de Sadegh Hedayat*, (Fourbis, 1991), Farrago, 1999.
- La Miniature persane : Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, Farrago, 1999.
- Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, dialogue avec Jean-Luc Godard, Farrago, 2000.
- Le Réel, face et pile : le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Farrago, 2001.
- Orson Welles cinéaste : Une caméra visible I (Mais notre dépendance à l'image est énorme)*, La Différence, 2001.
- Orson Welles cinéaste : Une caméra visible II (Les films de la période américaine)*, La Différence, 2001.
- Orson Welles cinéaste : Une caméra visible III (Les films de la période nomade)*, La Différence, 2001.
- Morandi : Lumière et mémoire*, Farrago, 2001.
- Satyajit Ray*, La Différence, 2002.

Youssef Ishaghpour

**Aux origines
de l'art moderne**

Le Manet de Bataille

3^e édition

Les Essais

Éditions de la Différence

À la mémoire d'Éric.

I

Manet est pour Bataille le premier artiste moderne¹.

Il n'apparaît distinctement que dans une constellation. Il permet de la découvrir et elle n'existerait pas sans lui.

Impersonnalité et singularité absolue. Voilà l'expérience nouvelle. Au-delà du sens commun, mais aussi de l'individualisme, et de l'effondrement de ce que l'on appelait un monde.

Cette expérience, tout « moderne » l'accomplit de nouveau. Dans des circonstances, avec des matériaux, des motifs différents. Ainsi, en parlant de circonstances, motifs, matériaux et techniques de Manet, Bataille ne s'occupe pas d'histoire. Il ne cherche que leurs relations à cette expérience fondamentale, dans le moment de leur surgissement.

Manet n'est pas pour Bataille un peintre parmi beaucoup d'autres. Mais une figure unique qui lui permet, tout en se consacrant à son œuvre, d'articuler une expérience propre.

1. *Manet et Lascaux, ou la naissance de l'art*, qui avec des variantes et des documents font partie du tome IX des œuvres complètes, Gallimard, 1979, avaient été originellement publiés chez Skira en 1955.

Tout comme *Lascaux*, texte complémentaire de *Manet*, qui ne peut traiter de peinture pariétale qu'en développant un moment essentiel de la pensée de Bataille.

On a pu en conclure qu'il se perdait inutilement dans ces livres exotériques. Ou bien, au contraire, qu'il ne comprenait rien à ces peintures, parce qu'il ne parlait que de lui-même, en s'aventurant en critique amateur sur le terrain des historiens de l'art.

C'est, à chaque fois, ne rien comprendre à l'idée de la critique.

II

Lascaux et *Manet* sont des essais. Des livres paradoxaux.

L'essayiste n'est jamais autant chez lui que lorsqu'il est perdu dans les circonstances externes. Et il n'y a pas d'objet plus absolu pour lui que lorsqu'il s'en saisit comme d'un prétexte.

Mais l'essai n'a rien en commun avec tout ce qui s'en donne le nom. Surtout pas avec les bavardages louches et brillants qui succèdent aujourd'hui à l'effondrement des systèmes.

Un essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme, mais rien n'est plus étranger à l'essai que l'irresponsabilité et l'inachèvement des inspirations qui relèvent de la subjectivité : c'est le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible (Musil).

L'essayiste est l'homme des possibles et des questions. C'est un précurseur qui tient tête aux systèmes, même quand ceux-ci sont les plus forts.

Il existera donc toujours une opposition irréductible entre l'historiographe et l'essayiste. Bien que l'essayiste se doive être pourtant d'une rigueur extrême. Justement parce que sa vision transgresse l'horizon de la science.

L'historiographe cherche les déterminations externes. Pour lui, l'œuvre d'art n'est pas différente de n'importe quel autre objet du monde. L'essayiste, seul, s'élançait à la hauteur de ce que Bataille, à propos de Manet, appelle le secret. Le secret, au-delà du secret décelable, identique à l'énigme du voile, au phénomène d'apparition de l'œuvre d'art.

Dans une œuvre, l'essayiste cherche la teneur de vérité, l'historiographe, la teneur chosale. Pour celui-ci, bois et cendres sont l'objet de l'analyse ; pour l'essayiste, seule la flamme est vivante : l'énigme (Benjamin).

Seul l'essayiste sait que l'énigme n'est pas une dimension externe, non encore élucidée de l'œuvre, mais la part indicible que le critique ne pressent qu'en se brisant.

Et ce n'est pas parce qu'on ne peut parler d'images et de couleurs. Il s'agirait de littérature que le silence serait tout aussi souverain.

Mais, précisément, c'est parce qu'il y a dans toute œuvre cette dimension essentielle, irréductible au discours – sa nécessité en tant qu'œuvre d'art – que les œuvres ont besoin de discours essayiste pour que le silence y résonne. Et les œuvres vivent tant que de telles rencontres fulgurantes se produisent, où elles se rendent manifestes, dans leur présence d'absence, tout en restant voilées.

La vérité de l'œuvre n'est pas une donnée existante à laquelle le critique devrait, pourrait, être adéquat.

C'est l'essai qui crée cette vérité et ses présupposés concernant son efficacité et sa validité : l'essai considère son objet avec la même souveraineté que l'œuvre d'art (Lukács).

Le véritable essai se révèle en ce qu'il est, et reste, irréfutable, impersonnel au plus haut point et d'une singularité absolue. Et cela parce qu'il a joué le tout, épuisé le possible de son temps, touché ce que Bataille appelle le fond des mondes, d'où procèdent les œuvres d'art, qui ne sont pas réfutables, ne se supportent pas entre elles et ne sont pas remplaçables.

La vérité de l'essai tient à la force du questionnement et de l'aspiration qui y ont pris forme, et dénoncent toute médiocrité, toute réponse satisfaisante. Elle se rend sensible dans la sûreté incontestable, la hauteur de ton, la concision et la densité qui en sont les marques.

C'est en se mettant en jeu par rapport au fond des mondes que l'essayiste, et Bataille avec *Lascaux*, et *Manet*, perçoit quelque chose de neuf. L'écho des seules questions qui l'intéressent – la vie, l'homme et le destin : la teneur symbolique de ses écrits comme œuvre d'art.

Même lorsqu'il traite d'histoire, ainsi Bataille à propos de *Manet*, l'essai n'est pas historique.

Il y a toujours dans l'essai ce que Benjamin appelait l'à-présent. C'est dans la mesure où l'œuvre ancienne n'est pas quelque chose de révolu, mais toujours à venir, en résonance avec ce qu'il y a de plus actuel, qu'elle se saisit de l'essayiste.

Ainsi, l'essai est toujours inaugural. Il traite de l'origine, parce que toute œuvre a rapport à l'origine et ne cesse d'être commençante : *Lascaux*, l'origine de l'art ; *Manet*, l'origine de l'art moderne.

Mais dans ces questions d'origine se joue, pour Bataille, ce qu'il y a de plus pressant et de plus actuel : la révélation d'un horizon qui se dérobe.

L'essai s'impose par le sentiment de son urgence et de sa nécessité. Son paradoxe, son caractère à la fois incontournable et inépuisable, le secret et le silence qui le hantent tiennent à ce que les œuvres, ni le langage, ne sont pas simplement de la communication.

Analyse descriptive ou structurelle, ou tout autre discours qui confondrait la description des procédures de l'œuvre avec son essence détruirait celle-ci. Une recherche logique et objective, qui se voudrait autre chose qu'un préalable, serait par rapport à l'art une entreprise vaine, impossible et contradictoire (Kant).

L'esthétique n'est pas soumise à l'hétéronomie des lois du monde empirique. Elle se donne à elle-même sa loi. Celle-ci est le principe qui lie « l'âme et les formes ». C'est le pouvoir de présenter les idées esthétiques, sans que quelque pensée déterminée leur soit adéquate, ni qu'aucune langue puisse les exprimer complètement.

Singularité absolue et visant en même temps l'adhésion de tous, universelle sans être objective, la réflexion sur les œuvres requiert l'essai comme forme et écriture.

Autant que de son objet, un essai traite de celui qui l'écrit et du lieu, du moment où il est écrit. Ainsi tout essai est daté, à la condition d'être un véritable essai : faire date. Être au plus haut point marqué du sceau de l'instant critique, dangereux, qui est à son fondement.

L'essai reçoit l'œuvre ancienne dans l'horizon de sa propre historicité, dans l'actuel. Il ne fait pas fi de l'histoire. La connaissance historique ne lui est qu'un moyen, mais il n'est pas historiciste. Il ne réduit pas les œuvres à « ce qui était une fois ». Pour lui, il ne s'agit pas seulement de ce qui du maintenant éclaire et réveille le passé, mais de ce qui, dans cette rencontre avec le passé, se révèle du présent.

Ainsi du caractère inaugural, du moderne et de l'archaïque, avec Manet et Lascaux. Et de ces deux essais qui

jaillissent, comme des éclairs, de la rencontre entre ces œuvres du passé avec la mort et le désir du merveilleux, les deux termes limites de la pensée de Bataille.

Bataille, qui a été influencé par Malraux, ne parle pas de la métamorphose des dieux. Mais du non-temps d'avant leur apparition et de la non-histoire qui a suivi leur mort.

L'entre-deux – l'Histoire – a été englouti, avec eux, dans le silence qui s'ouvre devant Bataille. Là où l'homme de Lascaux et Manet résonnent ensemble.

Là où l'homme, cessant de se vouloir la mesure de l'être, est à sa mesure. Le sommet d'un désastre livré au fond des mondes : l'abîme, l'immensité effrayante, profonde, risible, le sans-fond que la recherche de la vérité n'approchera pas, mais le non-savoir, la peur, le glissement vertigineux, l'illimité de la pensée.

Et l'art qui transmue ce rien en fête et prodige. Car l'art est l'essence de l'homme.

Seul l'art moderne. Car pour Bataille il n'y a pas d'autre art, au sens plein du terme. Et en ce sens, Lascaux est aussi moderne. Seul l'art moderne peut être à la hauteur d'une catastrophe généralisée que rien ne limitera.

L'anthropomorphisme déchiré de Bataille ne reconnaît d'autre temps que l'instant de la naissance de l'homme – Lascaux – et de sa fin – Manet.

Cette rencontre fulgurante est le secret de la parution simultanée, en 1955, de ces livres sur deux ensembles picturaux qu'au premier abord rien ne rapproche. Dans la découverte de Lascaux, Bataille voyait plus qu'un hasard. Comme si c'était seulement

lorsque la fin de l'homme devenait probable – à l'époque d'Hiroshima – que sa naissance aussi devait nous devenir proche.

III

L'importance de Lascaux ne tient pas seulement à ce qu'il est le plus bel ensemble de l'art pariétal. En révélant le sens général de l'œuvre d'art pour l'humanité, il est le premier signe sensible de notre présence dans l'univers.

Toutefois, de l'homme, il n'y a trace ici que de son effacement : l'interdit de sa figuration. Et de l'art, la présence de son caractère énigmatique. De l'un et de l'autre, donc, l'impossibilité de donner un sens définitif.

Parler de l'art en général n'a été possible que depuis Manet. Depuis que, l'œuvre s'étant libérée du sens, une nouvelle dimension a fait apparaître ce qu'il y avait de commun dans toutes les œuvres. Une fois celles-ci dépouillées des prétextes qui leur avaient donné naissance.

Cependant, Lascaux n'est pas l'avant-histoire d'un musée imaginaire. L'homme de Lascaux est véritablement notre contemporain, bien plus proche de nous que des sauvages d'aujourd'hui, qui sont de sempiternels répétiteurs ennuyeux. L'homme de Lascaux vivait, comme nous vivons, dans un temps de naissance indéfinie. Il est sorti de l'ornière, de l'état de l'animal humain, comme nous devons sortir, avec Manet, de l'état servile de l'homme historique.

Deux événements ont marqué le cours du monde : la naissance de l'outillage, le travail ; la naissance de l'art, le jeu.

Travail et jeu, voilà la différence entre *homo faber* et *homo sapiens*, que Bataille préférait appeler *homo ludens*, homme-jeu.

Homo faber connaissait l'outil, le langage, la sépulture, mais vivait dans la détresse, la faim, le travail. Il avait une apparence sordide, une allure de bête, sinistre, hybride. La déchéance et la malédiction pesaient sur lui. Quels contrastes avec *homo sapiens*, l'homme-jeu, l'être délié, à l'allure délibérée, souveraine, de l'homme séduisant et riant pour la première fois : c'est déjà l'artiste, le dandy.

Car l'opposition qui marque pour Bataille, à propos de Manet, la naissance de l'art moderne – le conflit, interne à la bourgeoisie, entre les bourgeois conformistes et les autres, les artistes – est présente aux origines. Elle est constitutive de l'essence même de l'humanité, de sa distinction avec l'animal humain.

Est bourgeois, chez Bataille, tout ce qui a remplacé le principe féodal aristocratique de la dépense, de la jouissance, par celui de l'accumulation, de la conservation et de l'utilité. Est donc bourgeois, servile, *homo faber*, sinistre et déchu, tout ce qui économise ou travaille.

Ces idées ne sont pas nouvelles. L'esthétique, la philosophie de l'art, comme principe séparé, autonome et même absolu, est contemporain de la Révolution française, avant même que l'Art absolu et la religion de l'art ne deviennent une réalité, avec la prise de pouvoir effective par la bourgeoisie, en 1848.

Là où le principe de l'utilité et de l'économie commençait à dominer l'être et la pensée, les antinomies de la raison pure, celles de la liberté, qui surgissaient, ne pouvaient être levées que dans la sphère esthétique. L'art est un plaisir désintéressé, dit Kant, et son disciple Schiller, parlant de l'éducation esthétique de l'humanité, dira que l'homme n'est véritablement humain que lorsqu'il joue et pour autant qu'il joue.

L'écho s'en retrouve, avec la différence entre la sphère de la production-nécessité et celle de la liberté, jusque dans Marx. Chez qui l'esthétique de l'idéalisme allemand est l'un des fondements utopiques de la critique de l'économie politique. L'homme se différencie de l'animal non par la reproduction de son existence, mais par la création de la beauté, dit-il dans *Les Manuscrits de 1844*. Avant de découvrir dans *L'introduction à la critique de l'économie politique*, combien la production technique détruit le concept traditionnel de la beauté et transforme celle-ci en objet de nostalgie.

Mais jeu et beauté ont pour Bataille d'autres résonances. Bien trop dissonantes pour l'atmosphère de nursery, le lien à l'enfance, qui, malgré tout, à nos yeux nourris de catastrophes, leur restent attachés dans la tradition de l'idéalisme allemand.

Le ciel étoilé et la paix de dimanche d'un monde, qui ne croyait plus au sujet cause de soi, mais ne parlait tout au plus de finitude qu'en tant que limite et ignorait tout de l'incontournable de la mort sans phrase, ont disparu avec la domination de la technique et dans la déflagration de la première guerre de matériel.

La mort sans phrase, que l'Art n'ignorait pas, s'empara aussi de la théorie – Freud, Heidegger, Bataille, Kojève, Canetti... Elle devint l'azote qui infectait l'air et que chacun respirait.

Plus profondément donc que des liens externes – comme la nouveauté absolue ou l'opposition entre l'*homo faber* et l'artiste – c'est cette relation entre le jeu, la beauté, l'art et la mort qui unit, chez Bataille, Manet et Lascaux.

L'art est l'essence de l'homme, dans la mesure où l'homme est ce qui manque, et l'art, dans sa permanence, le désir d'émerveillement impliqué dans l'essence de l'être humain. Une volonté de prodige : le miracle, la révélation de l'inattendu. L'inespéré et l'inespérable, auquel l'homme n'a d'accès que par la faille que produit la mort.

L'action efficace est autoconservation. Elle est calcul, différence avec la nature. Elle est liée à l'interdit, à la domination, qui frappe en première instance la nature dans l'homme, son animalité durable : sexualité, naissance, mort. De là, le prestige naissant de la grâce animale qui vient d'être perdue. La Bête sera divine, parce qu'elle n'est pas soumise au travail, à l'interdit.

L'*homo sapiens* se retrouve donc dans la situation du coupable. La différenciation absolue, la singularité pour le coupable. Et la différence avec la nature, le vivant, et la bête, pour l'homme de Lascaux. À chaque fois se produit un hybris, une transgression qui s'éprouve dans l'angoisse. Et seule une autre angoisse, une autre transgression permettent de les dépasser, de les transmuter en fête.

Pour expier d'avoir détruit un monde naturel par le travail et la raison, l'homme de Lascaux revient donc à ce monde de la sauvagerie, de la nuit, de la bestialité ensoleillée. C'est à travers cette symphonie animale, cette cavalcade inhumaine, dans l'hétérogène, que

l'homme de Lascaux suggère ce que l'humanité a de fascinant. Le passage à l'homme se produit, avec l'outil et le langage, par la rupture avec le sensible. Mais l'homme ne devient humain que par les retrouvailles du sensible, dans l'art, qui n'est pas un retour en deçà, ni une réconciliation, mais la présence rayonnante de la toute-puissance d'un monde impénétrable.

Si le monde animal fut divin, il le fut, projeté dans le domaine irréel de la mort, qui sépare travail et jeu, profane et sacré. Ce sont les ratés du travail, les échecs des projets, la permanence des objets, qui ont rendu l'homme conscient de la mort. Et cette fêlure immense n'a cessé de s'ouvrir à d'autres possibilités que celles offertes par l'action efficace.

Ainsi l'art pariétal qu'on avait compris, ou qu'on interprétera, dans le sens de l'action efficace – la magie de la chasse, la représentation de la horde, le rite de fécondité, ou pour le moins, mise en ordre de l'univers avec la généralité et la complémentarité de figures, de signes et d'emplacements, de valeurs sexuelles différentes – l'art pariétal, donc, devient pour Bataille la présence fascinante du désordre, la fête qui permet à l'homme préhistorique de réaliser et d'expier sa tentative de mise en ordre et de domination de la nature.

L'hypostase de l'Être et l'effacement de l'homme proviennent de cette tentative de domination qui expose l'homme de Lascaux à l'épreuve de la mort. C'est dans la chasse – non pas un travail servile et utilitaire, mais depuis toujours réservée à la noblesse – que se produit le passage du travail au jeu. Par la fêlure de la

rencontre avec la mort, d'où procède la volonté de prodige qui donnera naissance au sacrifice, à la fête, à l'art.

La chasse est vie à hauteur de mort. Et dans la mise à mort de l'animal, le chasseur a surmonté la mort. Ainsi l'homme s'efface dans la marque même de son humanité : la figuration de l'animal. Et la rare fois où il y a un semblant de figuration humaine non masquée, l'homme fait le mort devant la Bête.

La grandeur de l'homme de Lascaux tient au fait d'être suspendu, penché sur l'abîme de la mort, pourtant plein de force. Ce fut le temps des premiers hommes qui surent vraiment rire, le temps où les êtres humains ne se voulurent de supériorité que sur la mort. Et si l'homme de Lascaux est contemporain de Manet, l'un et l'autre emportés par la spontanéité du génie au-delà de l'efficace, de l'utile et de la protection de leur monde, c'est bien parce que l'un et l'autre sont à hauteur de mort.

L'art n'est rien d'autre : il s'annonce toujours dans cette présence brûlante, énigmatique, miraculeuse et incompréhensible, nous laissant péniblement suspendus.

IV

Entre Lascaux, cette première présence silencieuse, sans texte, et la réduction du texte au silence, par Manet, s'étend tout simplement ce que Bataille appelle tour à tour l'Édifice ou l'Éloquence.

Celui qui, se voulant éloquent, avait commencé, pendant la Première Guerre mondiale, par célébrer la cathédrale de Reims, comme le symbole de la foi et de la nation dans leur identité, n'a cessé, depuis un article de 1929, de vouer une haine inextinguible, et sans ambiguïté, à l'Architecture. C'est le social même, la domination pétrifiée. Tandis que la peinture moderne offre, selon Bataille, la seule chance d'échapper à sa chiourme, en ouvrant la vie à l'exaltation des processus les plus incompatibles avec la stabilité sociale.

Avant Manet, la peinture était soumise à l'Édifice, faisait partie de sa totalité intelligible. Non que le tableau de chevalet n'existât pas, ou que les peintres ne narguèrent jamais les pierres. Car l'Architecture, Église ou Palais, n'est que la forme manifeste de l'Édifice ; sa teneur secrète est constituée par le sens : le Texte.

Le sacré – communion de l'homme blessé et du sans-fond des mondes – a été confisqué par la figure positive et utilitaire de Dieu. La souveraineté – qu'est l'homme

même, et tout homme, le non-pouvoir, sa volonté de chance, lorsque, jouant, il s'expose à la mort – a été usurpée par le Souverain, pouvoir royal. Il n'y avait de majesté que divine ou royale et les peintres en étaient les serviteurs anonymes – ils ne paraîtront quelque chose de plus qu'après l'effondrement des textes, dont Manet sera l'effacement.

L'Édifice a été ébranlé par la Révolution française. La pensée bourgeoise, devenue prédominante, sera rivée à l'insignifiance, inapte à admettre le majestueux : railleur, sceptique, Parisien de vieille bourgeoisie, dira Valéry à propos de Manet.

L'absence sans retour de toute apparence majestueuse ne peut masquer la vulgarité de l'agitation. De l'éloquence épuisée ne restent que le geste et le théâtre. Mais la bourgeoisie tient à ces formes majestueuses qui exposaient jadis l'unité de la vie de la société dominante. Malgré l'immense machinerie utilitaire qu'elle a mise en marche, elle ne veut pas porter atteinte à l'Idéal de la fable, l'imaginaire et l'histoire. Elle délègue à l'art, devenu parade, le soin de sauvegarder la mémoire théâtrale de la majesté.

Il y eut beaucoup de révoltes contre cela, mais avant Manet, elles avaient été toutes internes : Delacroix, avec les feux de crépuscules, les tumultes de l'agonie ; Ingres, avec le silence des fantômes majestueux. Courbet avait remplacé Dieu par la Nature, les Rois par le Peuple, il avait réinsufflé une nouvelle vie à l'éloquence et à ses anciennes techniques en ne changeant que de sujet. Même le cri de Goya, qui surgit des profondeurs primitives, oppose son excès, sa violence contre un monde encombré

de solennité, un temple qui tient encore debout, bien que son Dieu soit déjà mort. Chez Goya, l'homme qu'on fusille crie à étrangler l'éloquence ; il est face à l'impossible. Mais c'est seulement, comme l'avait dit un critique de l'époque, M. Manet qui, avec sa vaillance instinctive, est entré dans le domaine de l'impossible.

Le système de l'éloquence était croulant, dit Bataille. Manet chercha dans la nuit, dans une certitude malade, l'issue qui permit d'échapper à la mort, au cadavre de l'art ancien, et à la foule, qui veillait, menaçante, auprès de lui. Manet échappa au cadavre de l'art ancien, en introduisant l'absence et la mort, dans le tableau.

Ce renversement acide sera qualifié par Bataille d'impersonnel. Parce qu'il répond à la nécessité, qui devait se réaliser à travers, et malgré, Manet, comme il répond à l'attente du public, qui le reconnut, sans le reconnaître, par le Rire immense. Avant, l'Édifice tenait ; maintenant, la foule tient à l'Édifice. Mais son rire va au-delà du scandale : la foule se découvre tout à coup face à ce qu'on voit, l'homme sans phrase, l'évidence de la mort et l'absence de sens des choses.

Ce Rire donc, où Bataille entend déjà résonner sa propre expérience intérieure, ne ressemble en rien aux rires habituels qui, selon Zola, le premier défenseur du peintre, accueille le dernier venu qu'on tient toujours pour un monstre. Si Manet oppose, et contre des siècles de mensonges, la véritable chair, comme le dit Zola, aux

sucreries écœurantes, on ne peut le considérer comme un maillon dans la chaîne continue des amants de la nature et de la vérité. Sa nouveauté n'en est pas une parmi beaucoup d'autres, c'est la nouveauté même.

V

Manet a eu une fonction emblématique, non seulement pour les peintres, mais pour les poètes et les penseurs : Baudelaire, Champfleury, Zola, Mallarmé, Valéry, Bataille, Picon, Leiris, en attendant l'écrit posthume de Michel Foucault.

Chaque conjoncture a produit une interprétation différente, et de Baudelaire à Leiris (*Le Ruban au cou d'Olympia*), chacun a déplacé les propos de ses prédécesseurs.

Indépendamment des questions essentielles qui le hantent, et d'un point de vue purement extérieur, le texte de Bataille est constitué par de tels déplacements.

La modernité vient de Baudelaire. La réduction à ce que l'on voit, est due à Zola, mais Bataille refuse de le suivre dans ses explications prosaïques et son formalisme décoratif. De Valéry, qu'il attaque le plus violemment, pour sa conception d'un Manet allégoriste moderne, Bataille a emprunté des idées aussi essentielles que la présence d'absence et l'horreur sacrée se déga-

geant des tableaux de Manet. Quant à l'interprétation historique, qu'on attribue généralement à Malraux, elle renverse celle donnée par Mallarmé.

Mallarmé voyait son temps comme le lieu de passage d'une époque de rêve à la présence de l'action. Parallèle au changement dans la vie industrielle, à l'apparition de nouvelles forces radicales et démocratiques en France. Pour Mallarmé, les peintres visionnaires des époques révolues étaient des rois et des dieux qui dictaient à la foule ce que celle-ci devait voir, maintenant la multitude réclame de voir de ses propres yeux. L'art contemporain sera donc moins glorieux, intense, riche. Parce que les artistes ne seront plus les dieux et les rois, mais des peintres impersonnels, des amants anonymes de la nature qui disparaîtront dans le suffrage universel.

Mallarmé considérait Manet comme l'initiateur de l'école de plein air, celui qui, en oubliant ce qu'il avait appris et la mémoire même, dans le silence de l'isolement, avait accédé au mouvement libre de la main, pour replonger la peinture dans sa propre origine, la touche et le ton, et atteindre l'Aspect : sauvegarder ce qui meurt à chaque instant et recréer la nature touche par touche, avec son regard réinvesti à la perfection de voir le plus dépouillé.

Mais pour Bataille, Manet n'est pas une figure de transition. C'est la transition, le glissement qui est constitutif de son œuvre. Quant à la splendeur de la

lumière, ce bonheur de l'impressionnisme, que Bataille reconnaît dans certaines toiles de Manet, dues à l'influence de Berthe Morisot, ils sont loin pour Bataille de constituer l'essentiel de sa peinture.

La foule et la nature n'ont pas d'auréole, chez Bataille, ni de splendeur, comme dans le texte de Mallarmé sur Manet, si différent de sa poésie. Pour Bataille, la foule, *homo faber*, bourgeois conformiste, reste attachée au sens, à l'économie, au travail et aux plaisirs convenus. Seul l'artiste impersonnel pénètre dans la région du silence. L'anonymat et la nature disparaissent devant la mort, et le sans-fond des mondes, dont la lumière est noire. En tant que coloriste, Manet paraît donc plus pauvre que Delacroix, que Courbet ou les impressionnistes. Il n'est pas le premier impressionniste, et on ne peut dire que ce soit un peintre de paysage. Dans *Sur la plage*, *Argenteuil*, *En barque*, des figures monumentales, mais vides de sens, dépourvues d'histoire, sont aussi importantes que le paysage. Là aussi un glissement se produit entre la pose d'atelier et la clarté du plein air.

Manet est lui-même dans le glissement. C'est le dernier peintre de la tradition humaniste, celle des textes, qu'il a liquidée. Et en même temps il a ouvert des possibilités infinies : le silence de l'art, une souveraineté qui ne puisse être pliée au mensonge de l'immense machine rassurante et utilitaire.

Le passé était réduit à la convention ; Manet le remplaça par la violence d'une poésie qui se veut simple, pure, à hauteur de mort, libérée du sens, sans pouvoir, irréaliste. Il a réduit le passé appauvri et encombrant au

néant de la netteté. C'est cela que Bataille, dès le début de son livre, appelle l'élégance de Manet, qui est aussi une question de costume.

VI

Car si la bourgeoisie est apparue sur la scène de l'Histoire drapée dans le costume antique, elle l'a troqué bientôt contre l'habit noir du croque-mort. Le vêtement masculin était coloré, brillant, éloquent ; l'élégance lui impose une sorte d'anonymat silencieux, discret. Le changement dans l'Histoire et chez Manet est le plus pauvre de sens ; il se marque dans l'histoire du vêtement. L'habit masculin et la peinture, dit Bataille, vont suivre des voies parallèles.

Le texte de Baudelaire sur « nos bottes et nos cravates » est célèbre. Cependant, Constantin Guys, que Baudelaire loue en tant que peintre de la vie moderne, n'a été qu'un dessinateur, pauvre en peinture à l'huile et en art monumental. Mais un tel art monumental de la modernité devrait être possible, selon Baudelaire, par l'harmonie, la réconciliation du temporel et de l'éternel, ce nouveau problème esthétique qui remplace chez lui l'ancien débat sur la mimésis, l'imitation de la nature, des maîtres ou des idées.

C'est que Baudelaire – vénéré par ailleurs comme quêteur d'impossible – refuse, selon Bataille, le moderne, destructeur de la poésie. Hanté par la nostalgie des décombres du passé, il n'a apprécié que les espagnolades

de Manet, lui affirmant qu'il était le premier dans la décrépidité de son art.

Car pour le moderne, il n'y a plus d'Éternel. Le moderne liquide la tradition. Les bottes et les cravates réclament un emploi différent du matériau pictural. Le temporel livre la peinture au sans-fond des mondes.

Mallarmé disait que le jury du Salon avait peur que Manet ne nuise à l'Éternel, en simplifiant des procédés de la peinture, qui ne voilent plus l'origine de cet art fait d'onguents et de couleurs. L'élégance de Manet n'est pas qu'une question vestimentaire et son formalisme n'a rien de décoratif. L'onguent et la couleur ont chez lui pour fonction d'exposer l'atelier et la pose sur le tableau, de réduire la fable de l'Éternel, le texte de la tradition humaniste, à l'image de ce que l'on voit : l'homme sans phrase.

Texte, tradition, humanisme et connaissance des Maîtres étaient identiques. Manet aussi a commencé par là. Il est d'une culture figurative très rare : Italie, Hollande, Belgique, Allemagne, Espagne. Il se situe, le premier, par rapport au musée et contre lui. *La pêche*, un premier auto-portrait fictif dans les habits et la manière de Rubens, est à la fois un hommage, un déguisement et une réduction.

Manet n'avait pas d'imagination, ni de mémoire et sans doute ne possédait pas la maîtrise des techniques anciennes. Une époque différente lui rendait la technique et la vision traditionnelle, l'harmonie préétablie de son espace figuratif et de sa vision mentale, inaccessibles. Il lui manque le sujet historique ou imaginaire, la beauté idéale, la valeur morale, mais aussi l'adresse illusionniste, qu'on demandait aux peintres. Il n'a pas le sens du dessin, de la proportion, de l'espace perspectif.

Il est incapable de composer une scène d'action et se contente de groupement désordonné qu'il appelle naïf. Il tourne le dos, avec son japonisme, sa manière d'Épinal, à ce qui était l'essentiel de la tradition picturale occidentale depuis la Renaissance : l'homogénéité de la figure et du lieu. Il pose des figures réalistes devant un motif décoratif, libre des contraintes de la perspective, et divise l'espace en surfaces planes, formant des bandes parallèles superposées, au lieu de créer la profondeur.

Mais Manet accuse ses manques au lieu de les masquer, et c'est sa technique différente qui met fin à l'éloquence. Il est le premier peintre qui renonce à raconter, à représenter et, devrait-on dire, à exprimer : c'est sa différence avec quelques-unes des dernières toiles de Goya, de Turner, qui, si elles ne comportent plus que taches, couleurs, mouvements, n'en sont pas moins expressives.

Ce qui avait dérangé le plus les spectateurs, qui ignoraient tout de la beauté de la peinture nue, c'est l'absence d'expression. « M. Manet ne fait pas de différence entre un visage et une paire de pantoufles. » Manet transforme tout en nature morte. Contre la tradition de son temps et de son pays – l'imaginaire, l'histoire, la beauté idéale : l'Italie en somme –, Manet avait pris appui chez les Hollandais, les Espagnols, mais il les avait transformés comme il l'avait fait de la nature morte.

La nature morte n'avait été, à côté de la peinture d'histoire, qu'un genre mineur parmi d'autres. Loin cependant d'être toujours insignifiante. Par la lumière, la

couleur, le dessin, elle élevait son thème – la vanité – à un niveau métaphysique, dramatique, joyeux ou évocateur. Elle devenait éloquente, échappait à la nature morte, à laquelle, au contraire, chez Manet, tout se réduit littéralement. Pour d'autres, il faudrait parler plutôt de « vie coye », comme il se dit encore dans certaines langues, de « vie silencieuse » ou « immobile ». Il suffit de voir Chardin qui, en bon artisan bourgeois « matérialiste » du XVIII^e siècle, préférait la « nature » à l'Histoire et trouvait la plénitude dans le rendu des choses : leur matérialité en même temps que la sublimation de la matière par la technique et le goût. Une harmonie, à la fin, toute de délicatesse et de nuances de matière, de couleur, d'air, d'espace, de lumière et d'ombre, d'accords et de résonances des sens, de la sensibilité et des sentiments. Tandis que pour le feu glacé, pour l'élégance de Manet, il n'est d'autre sensibilité – mais de richesse et de délicatesse extrême – que picturale. Manet ne cherche à établir aucun lien avec la « nature » ou la réalité qui sont niées comme telles pour être rédimées en peinture. L'extraordinaire nature morte au premier plan du *Déjeuner sur l'herbe*, aussi importante que le reste de la scène, ou les tableaux de fruits ou fleurs ne sont que des images qui permettent de déployer la pure puissance de la peinture. Leur beauté empêche, inhibe, réduit toute velléité de sensualité et sentiment, autre que picturaux, comme ses tableaux avec figures se refusent à l'« histoire » et à la signification.

Il n'y a pas de « signification » non plus, du moins de signification qu'on pourrait transcrire en discours, ou plus précisément il n'y a pas d'« histoire », dans la plu-

part des tableaux de Vermeer, qu'on commençait à redécouvrir. Mais *Le Déjeuner dans l'atelier*, l'un des plus beaux et des plus énigmatiques parmi les tableaux de Manet, c'est comme un Vermeer, dont la substance, la vie, seraient englouties, happées par le vide ; sa profondeur spatiale aplatie en surface ; son azur transformé en gaz asphyxiant ; sa lumière chaude, ternie par le noir, glacial et brûlant, qui rayonne du Rien, de la nuit silencieuse.

Voyant Vélasquez, Manet avait dit qu'à côté de lui tous les autres peintres sont des « chiqueurs ». Car Vélasquez, le peintre des peintres, premier peintre de l'immanence, avait aussi tourné le dos aux mythes, mais pour marquer leur présence ineffable ailleurs, leur éloignement par rapport au monde phénoménal des corps. Représentation et phénomènes. Il était, lui, sujet de la représentation, un être fini, éphémère au même titre que tous ceux, roi ou fou, qu'il peignait. Ce n'était pourtant pas un peintre de nature morte, mais de la concentration intérieure, interrogative, masquée. Un peintre de l'espace, de l'air qu'on y respire, de la lumière qui y circule, de la présence substantielle, harmonieuse, consistante, des couleurs.

Or Manet ignore l'espace, rompt avec la représentation, sinon avec les images. Il est impersonnel ; il détruit le sujet, qu'il ne faut pas comprendre seulement comme destruction de l'histoire ou du sens, mais comme destruction de la subjectivité : lui-même aussi bien que tous ceux qu'il peint. *Le Banc ou mon jardin*, une des toiles heureuses de la fin, c'est bien un lieu vide d'où il est absent.

On peut relever, dit Bataille, ce trait de caractère de Manet qui associe de temps en temps sa peinture à la mort. Il exagère, dit-on. *Le Torero mort*, *Le Christ mort et les anges* – titre indiquant clairement la mort de Dieu – sont des exceptions. Mais il n'est pas nécessaire qu'il y ait des cadavres ou des sécateurs à côté des pivoines coupées. Chez Manet, cette présence de la mort, c'est sa peinture même, et non seulement la couleur de cadavre, la chair fanée, blafarde, qui avaient révolté et fait rire les premiers spectateurs d'*Olympia*.

L'*Olympia* tout entière se distingue mal d'un crime ou du spectacle de la mort, dit Bataille ; tout en elle glisse à l'indifférence de la beauté.

Les beaux-arts considérés comme assassinat.

VII

Olympia révèle le secret de Manet, pour autant qu'il s'agisse d'un secret décelable. Car ce secret découvert, il ne se substitue pas aux œuvres, ni au véritable secret, énigmatique, indéchiffrable de Manet, de la peinture.

Olympia se réfère, à travers la *Maja nue* de Goya qui se situe entre les deux, à *La Vénus d'Urbain* de Titien : glissement de la majesté, de la beauté des figures surhumaines délivrées de la condition, au monde des êtres prosaïques soumis à la pauvreté de leur condition.

La présence d'*Olympia* l'a redressé, contre l'irréel de la fable, l'alanguissement, la douceur de Vénus. Sur la surface de la toile, un léger mouvement relève la tête, soulève le coude, fige le regard droit. L'*Olympia*, comme la poésie moderne, est la négation de l'Olympe et des monuments mythologiques. *La Belle Hélène* d'Offenbach, son contemporain, faisait partie de la comédie. Mais Manet se situe ailleurs et n'a jamais voulu le rire du public.

Dans *Olympia*, l'horreur vient du sérieux : la raideur, la matité, la violence, les éclats dissonants des couleurs ont tant de puissance que le reste se tait. Zola y avait vu une analyse sociale, Valéry : l'Impure par excellence, vestale bestiale de la barbarie primitive, de l'animalité

rituelle, présentes dans les travaux de la prostitution des grandes villes.

Mais il n'y a pas chez Manet mythe ou récit, ni volonté de diviniser, ni intention humaniste critique : tout simplement adhésion sans phrase à la présence banale de ce qui est.

C'est ce que Bataille appelle l'indifférence de Manet : une violence interne, absolue. À la mesure précisément de ce qu'on voit, de ce que Manet verra pendant les batailles de la Commune : les insurgés collés au mur avec le fusil sous leur nez, qu'il gravera en reprenant la composition de son *Exécution de Maximilien*. De ce tableau, Malraux avait dit : c'est *Le 3 Mai* de Goya, sans ce que cette toile signifie. Bataille ajoute : les uns tuent, les autres meurent comme s'ils s'achetaient une botte de radis.

Mais l'indifférence ne vient pas d'une volonté de faire chanter les couleurs : dans l'*Exécution*, précisément, les couleurs ne chantent pas. Manet ne fait pas que composer des taches de couleurs : l'essentiel n'est pas le vert du *Balcon*. Si l'indifférence au sujet caractérise la peinture moderne, l'indifférence de Manet est d'essence différente. La mort donnée, méthodiquement, froidement, devrait produire un sentiment. Or, dans l'*Exécution*, au-delà des taches de couleurs, il reste l'impression égarante qu'un sentiment aurait dû naître du sujet : l'étrange sentiment d'une absence.

De là, chez le spectateur, un malaise, une déception d'attente. L'absence de sentiment dans l'*Exécution*. La fille nue, le modèle d'atelier exposé sur le tableau à la place de la déesse de l'Olympe. La fille nue et l'homme en jaquette là où on attendait des dieux et des nymphes,

dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, qui reprend Raphaël et Titien. Proust avait relevé cette déception d'attente chez Elstir-Manet : la mer, là où on attendait la terre ; la terre, là où on attendait la mer. Une rue pavoisée : un malheureux s'y traîne sur une jambe ; dans une autre version, la rue est défoncée par des paveurs.

Peu de peintres, à l'époque de Manet, avaient sa maîtrise de la construction des surfaces. Or cet architectonique des surfaces, l'ampleur monumentale de ses tableaux, qui paraîtront bientôt à ses amis impressionnistes être du poncif, détonnent par rapport à l'instantané, à l'éphémère des couleurs. Il s'agit d'un déséquilibre des parties de l'univers figuré, placé au moment d'un glissement.

Devant *Le Balcon*, l'attention du spectateur est écartelée par la divergence des regards, avant de rencontrer les yeux énigmatiques, le regard excessif de Berthe Morisot. Devant *Un bar aux Folies-Bergère*, le spectateur perd sa certitude face à l'image en direct et aux reflets, piégé par une construction spatiale ambiguë, complexe, avant de se découvrir « figuré » en reflet dans le miroir, dans un télescopage de regard qui ne cesse pas d'être vertigineux.

La peinture de Manet, dit Bataille, est hallucinée : le sujet y est donné et retiré en même temps. Cette attente déçue se distingue de la beauté et du contraste des couleurs : elle les amplifie, mais en elle réside ce que Manet apporte d'irréductiblement différent. Le sujet des toiles

de Manet est donc moins détruit que dépassé ; il est moins annulé au profit de la peinture nue qu'il n'est transfiguré dans la nudité de cette peinture. Personne ne chargea davantage le sujet de ce qui, n'étant que l'au-delà du sens, est plus que lui. Ainsi l'intention d'un glissement où se perd le sens immédiat n'est pas la négligence du sujet, mais autre chose : il en va de même, dit Bataille, dans le sacrifice, qui altère, qui détruit la victime, qui la tue, sans la négliger.

VIII

À propos de cette nouvelle relation entre « le sens et l'image », de ce silence imposé au texte et de cette représentation réduite à l'image (Venturi) qui s'effectuent par une destruction du sujet, de l'histoire et du sens, mais aussi, et essentiellement, par la mise à mort de la subjectivité, on ne peut faire, aujourd'hui, l'économie de ce dont Bataille ne dit rien, même si dans sa conception du passage de l'art sacré au sacré de l'art, il y a Malraux, qui avait, dès 1936, repris à son compte le texte de Benjamin : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », traduit par Klossowski.

Les relations entre peinture et reproduction technique, en l'occurrence la photographie, ont toujours été traitées extérieurement, en termes d'influence : Delacroix utilisant des photographies de modèles ; Degas, reprenant le cadrage photographique ; tel autre introduisant la photographie dans les tableaux... Même Malraux n'a insisté que sur les conséquences de la reproduction dans la réception des œuvres. D'autres ont

parlé, avec raison, de la libération de l'art des contraintes de l'imitation, grâce à l'existence de la photographie.

Mais la reproduction a atteint l'œuvre d'art dans son principe. Tout ce qui s'est produit depuis Manet jusqu'à l'hyper-réalisme – pour ne pas parler des formes qui tiennent directement leur existence de la photographie, ou de la muséification accélérée – dépend dans son principe même de l'existence de la reproduction technique.

Rappelant les mots de Baudelaire sur *les Romains de la décadence* – des drôles et des drôlesses attifés comme des bouchers et des blanchisseuses lors du carnaval – Bataille ajoute que c'était une pratique courante dans les ateliers de photographes. La photographie naissante se voulait d'art, imitait la peinture, et celle-ci la photographie. Tandis que la peinture depuis la Renaissance transposait les phénomènes dans le monde irréel de la fable, une fois la tradition déchue, la peinture pompier va ramener l'irréel de la fable dans la précision photographique (Malraux). L'idéal sombre ainsi au niveau d'un déguisement.

Chez Manet, au contraire, la fable est saisie, démythifiée, par la précision photographique, comme Victorine qui, dans *Le Déjeuner sur l'herbe* et dans *Olympia*, regarde l'objectif. Il y avait des toiles peintes à la brosse, des panoramas, dans les ateliers des photographes, semblables à ce fond du *Déjeuner sur l'herbe*, l'espace inarticulé sur lequel des figures se détachent. Manet n'hésitera pas à exposer l'attirail des déguisements d'atelier sur la toile : *Mlle Victorine en costume d'espada*, par exemple, ou *Lola de Valence*, qui s'avance sur une

scène de théâtre vers le public. Dès *Le Vieux Musicien*, ses modèles sont posés comme le seraient des acteurs, le rideau tombé, dans le désordre de l'entracte. Des modèles connus sont utilisés dans des tableaux religieux, tel *Jésus insulté*, avec un mélange de styles, de costumes d'époque et contemporains, bref avec tout ce que, dans le théâtre et le cinéma, déterminé par la reproduction technique, il est convenu d'appeler aujourd'hui technique de distanciation contre la représentation illusionniste. Quant à un « héros » de son temps, véritable Tartarin, *M. Pertuiset le chasseur de lions*, un genou à terre, contre la carcasse du lion, il pose avec son fusil, et regarde devant lui, comme chez le photographe.

La possibilité de la représentation, son sens, sa fonction ont été détruits avec la reproduction : la réduction à ce que l'on voit et le silence. C'est seulement avec la photographie que se produit une vision purement rétinienne et complètement silencieuse, sans texte, où l'ensemble des procédures symboliques qui ont abouti à l'image s'effacent dans le résultat. M. Manet oublie, lui reproche un critique, qu'il y a derrière l'œil qui voit le cerveau qui pense. Et tout l'effort de Manet, les innombrables scènes de pose, la destruction, l'effacement de ce qu'il venait de peindre, tendait précisément à trouver une image immédiate, instantanée, improvisée, indépendante de la mémoire, de l'imaginaire, de la pensée, des goûts et des inclinations personnels.

En réduisant les choses à ce que l'on voit – « on », l'impersonnalité de l'objectif, une vision homogène à l'universalité de l'équivalent général – la photographie a détruit l'imaginaire et l'histoire, et du même coup, en la réalisant, apparemment, avec perfection, toute la tradition de la mimésis. Celle-ci était attachée à la création de ce qui pourrait être ; la photographie conserve la trace de ce qui a été. L'unité du phénomène et de la forme ou de l'idée, dans la mimésis, était possible grâce à la fable (Aristote), à l'histoire (Alberti). La photographie ne raconte rien. Dans *L'Exécution de Maximilien*, peint d'après photographie, il n'y a ni fable-histoire, ni Histoire, sinon, comme dans la photographie, un fait divers. La photographie ne connaît que des faits divers, des significations certes, mais atomisées, dépourvues de sens, des constats : « exécution de... »

Le seul sentiment qu'elle produise, c'est un malaise, un sentiment d'absence. L'histoire, dans la peinture traditionnelle, était irréductible au fait divers. Le tableau représentait la présence du tout dans la partie : la totalité de l'espace dans la construction, la composition du tableau ; la totalité du temps dans le temps d'une action. La photographie n'a pas de composition, mais un cadrage, elle découpe quelque chose dans un infini discontinu, hétérogène, atomisé. Elle ne renvoie à aucune totalité, ni temporelle, ni spatiale, mais à un monde éclaté, où il y a des foules, mais non un être-ensemble.

La représentation-contemplation constituait une vue panoramique, qui dépendait d'un recul dans l'espace et le temps, d'une distance qui totalise : la photographie ne permet aucune distance dans le temps et l'espace, ni de

vue panoramique, totalisante. Il n'y a pas chez Manet de distance, de profondeur. Ses marines, *Le Combat de Karsarge et de l'Alabama*, *Le Pont du bateau...*, sont des prises de vues en mer.

Le portrait équestre, un genre d'apparat, est découpé par lui, cheval et cavalier, comme s'il s'agissait de cadrage au téléobjectif.

L'absence de distance et de profondeur tient au fait qu'avec la photographie l'image n'a pas d'existence indépendante, comme l'icône ou le tableau-fenêtre. Elle ne fait que présenter une surface au regard du spectateur. Tout tableau est un piège à regard ; on le voyait aux yeux des portraits qui devaient suivre le spectateur. Avec la photographie, c'est le spectateur qui regarde, et si ça le regarde aussi, c'est dans un tout autre sens.

Depuis l'existence de la photographie jusque dans les dispositifs vidéo, les véritables sujets de l'œuvre sont les spectateurs. Ils n'existaient pas chez Goya, mais dans *L'Exécution de Maximilien*, ils sont sur le mur d'en face et regardent l'événement. Si, au seuil de son œuvre, les parents d'Édouard Manet ont les yeux baissés, et se tiennent, eux, en distance de la peinture, le regard de Victorine fixe le spectateur, qui perd pied. Jusqu'au vertige devant l'écartèlement des regards, et l'impossibilité de les fixer dans *Le Balcon*, jusqu'à se retrouver projeté dans le miroir d'*Un bar aux Folies-Bergère* : quelque chose comme l'effet d'un champ-contrechamp cinématographique superposé sur une seule surface, où le regard du spectateur et la pulsion de voir, qui y sont sous-jacents, seraient figurés aussi. Mais, en même temps, il s'agit du regard d'un sujet éliidé, qui n'est pas présent, n'est pas là.

Destruction du monde, transformé en amas hétérogènes de facticité, destruction des hommes réduits à des choses, et de celles-ci à ce qu'on voit. Autonomie du regard devenu effet rétinien. Fin de l'Histoire, de l'imaginaire, de la représentation, du sens. L'absence, le silence de la photographie sont mortifères. La photographie de tout lieu est la photographie d'un lieu de crime, la photographie d'une personne, l'image d'un défunt (Benjamin). Fin de rituel, présence de la mort sans phrase (Barthes). Tels sont les effets, non pas de la pratique – non encore suffisamment développée – mais de l'existence de la photographie, chez Manet.

Certains éléments techniques, semblables à ceux des photographies, sont utilisés par Manet pour la réduction de la représentation illusionniste à l'image plate, en surface. La lumière blanche, diffuse ; la dureté des contours se détachant sur des fonds ; la suppression des nuances ; les contrastes et les transitions violents. Et, en même temps, la possibilité que n'importe quoi, n'importe qui, en devenant image, puisse accéder à l'absence, à la dimension esthétique.

Manet réduit la représentation au silence, mais ne détruit pas l'image. Il conduit le rapport image-miroir, dans *Un bar aux Folies-Bergère*, jusqu'à son extrême limite, au-delà de laquelle il ne peut y avoir d'image qu'en tant que revenante, dans la peinture métaphysique ou surréaliste par exemple, comme épave, rêve pétrifié, énigme.

Car la mise en jeu de la pulsion de mort, dont les œuvres anciennes étaient comme une sublimation dans l'immortalité, entraînera, avec la prolifération de l'image de reproduction, aussi bien l'interdiction des images dans l'art abstrait que la démultiplication futuriste de l'image peinte sous l'effet de la chronophotographie ; l'agression contre l'image, sa déconstruction et le collage-montage dada et cubiste ; la réflexion du pop-art sur l'image peinte, reproduite, réfléchie ; l'étalement quasi photographique du corps mort et obscène hyper-réaliste ; ou bien soit une illusion, qui n'en est pas une, « de ce côté du miroir », soit l'évocation de l'image livrée à la durée, comme souvenir du pays des morts, du temps perdu, évanescent, qui à peine effleurant le présent de la peinture s'efface, disparaît dans l'aura de la nostalgie...

Ce caractère énigmatique, dû à la reproduction technique, est déjà présent chez Manet même dans le glissement de l'image à la nudité de la peinture, devenue, non plus poésie muette, mais silence. Une image qui ne sert à rien et dont la poésie tient strictement au mode d'exécution. Il y aura dans l'impressionnisme le chant de la matière colorée exposée aux splendeurs de la lumière, mais Manet oppose au chant la matité de la surface : une sorte de furie, mais élégante, dit Bataille, accédant à la minceur, à cette transparence plate, qui est l'étranglement de l'éloquence.

Delacroix ne se méfiait pas pour rien de la photographie : c'est toute la peinture qui en a été changée. Même Cézanne, dont l'œuvre se voudra à la hauteur de ce qu'on voit, la structure de la vision, cette fusion du regard et du motif, qui est tout à fait étrangère à l'objectif photographique, parle de l'artiste comme d'un appareil enregistreur tenu à saisir la minute fuyante qui passe. La première exposition du groupe nommé impressionniste aura lieu dans l'atelier de Nadar : toute cette peinture sera, à la fois, l'assomption de l'instant et du point de vue, imposée à l'attention par la photographie, et la négation radicale du noir de suie qui la recouvre.

Qu'il y ait eu parmi les sources d'*Olympia*, les photographies pornographiques de l'époque, reproduisant la pose de la *Vénus* de Titien (G. Needham), cela peut, ou non, être probable. Par contre le choc produit par *Olympia*, la révolusion et la fascination qu'il génère sont celles du regard photographique, qui fige et mortifie, rend visible le regard.

Il participe de ce rituel sacrificiel de la modernité que constitue la photographie : la destruction des choses et leur capture en image.

La peinture n'avait pas attendu Manet pour introduire dans le tableau ce que Bataille appelle la condition : la mortalité. Rien de plus mortel que tous les hommes peints par Rembrandt, qui s'adressait à la mort. Mais rien aussi de plus opposé à la photographie, rien de moins livré, de moins exposé à la violence d'une mort sans phrase. Là, contre la clôture des formes immortelles, païennes, classiques, grecques ou italiennes, Rembrandt peignait les corps mortels, la temporalité, mais comme source de la vie infinie de l'âme (Simmel), de ce feu, de cette lumière, sortie du sein de l'obscur, qui rayonne de l'intériorité. Rembrandt était le génie de l'ombre. Mais l'ombre disparaît de la peinture avec Manet. Il n'y a pas chez lui,

à la différence de Rembrandt, de signes de la temporalité mais le silence, l'absence. Un autre effet, général, mortifère, y est à l'œuvre, qui ignore toute autre rédemption que celle de la peinture. C'est « le négatif d'une épiphanie », comme dit Sontag, parlant de l'horreur de la modernité révélée par la photographie. Mais même le pathétique que peut engendrer la photographie est neutralisé par la peinture chez Manet.

La relation de Manet à la reproduction technique se situe au niveau d'une contemporanéité de principes et non pas d'une influence. Il fut d'ailleurs bien moins attiré par l'acte photographique que Degas, qui avait été un peintre académique avant de passer sa vie, en artiste moderne, à expérimenter de nouvelles techniques. Photographe, Degas découvrira même, en devançant les professionnels, le cadrage, le point de vue, l'angle, le désaxement et la saisie du mouvement, qu'il introduira avec l'instantané et le voyeurisme, inhérents à la photographie, dans sa propre peinture. Ses femmes au tub sont des femmes surprises dans leur intimité. « La bête qui se nettoie, regardée par le trou de la serrure », disait-il, cynique. Des corps humiliés, surpris par la convoitise et non plus des représentations de la beauté devant le public. Mais, lorsque Manet peint *Le Tub*, le regard de la femme fige celui du spectateur, ce qui détruit la saisie voyeuriste de l'intimité. La peinture distancie le désir. Une fois de plus le sujet est transformé en nature morte. C'est qu'il y a chez Manet le silence, l'absence, la mise à mort, ce qui correspondrait aux effets de l'objectif, mais chez Degas l'acte photographique, le point de vue, le voyeurisme et ce que cela implique de perversion.

Bien que ne possédant ni le talent de dessinateur, ni la science de l'espace de Degas, Manet ne cède pas comme lui à la contingence, à l'instantané. La peinture, chez Manet, prend la place de l'idéal, de l'irréel, contre le détail anecdotique, le trivial, l'objet de la photographie.

Mais Degas, qui peignait Sémiramis, lorsque Manet s'intéressait déjà au Paris moderne, regrettera par la suite de ne pas pouvoir sortir du cabinet de toilette pour faire du Raphaël. Il reste partagé entre l'idéal du musée et le trivial, tandis que dans le « glissement », Manet les annule, l'un par l'autre, grâce à la peinture.

Chez Degas, l'instantané photographique fige le mouvement dans les portraits. Et ceci leur donne cet air compassé et mort à la fois, qui est à l'exacte image, funèbre, du sinistre bourgeois, que Degas essaiera de sauver avec sa part maudite, le bordel et le pastel. Là où Monet transfigurera la grisaille, les monuments de la culture et de l'industrie en paysage et nature pour atteindre à la fin « l'eau du monde » et la couleur-lumière paradisiaque, Degas va peindre l'enfer nocturne de la grande ville. Il n'est pas libre comme Manet du besoin d'imaginer, d'émouvoir, de signifier et de transfigurer. Mais même les techniques qu'il invente ou revalorise sont déterminées par sa connaissance de la photographie et sa volonté de la nier. Le flou vaporeux, évanescent du pastel, la matière friable et l'acte de la poser vont à l'encontre de la précision et de la mécanique photographique. De même que le monotype détourne la reproduction en n'aboutissant, à chaque fois, qu'à un exemplaire unique.

Mais ce n'est pas par de nouvelles techniques que Manet transfigure, comme Degas, le trivial : il lui impose silence au même titre qu'à l'éloquence qu'il fait taire.

IX

Chez Manet l'élégance suspend, fait taire « le jeu crispant d'un sinistre moderne et d'une équivoque voluptueuse », « la lourdeur d'une sensualité agacée », qui, bien qu'effacée, reste à l'arrière-fond de ses œuvres avec « la simplicité d'une obsession ». Celle-ci pèse, selon Bataille, surtout sur les tableaux, où voulant peindre « ce que l'on voit », Manet se prend véritablement pour le peintre de la vie moderne. Un glissement de la sorte, dit Bataille, ouvre la voie des concessions. Dans *Nana*, *Le Bon Bock*, *Au café*, *La Serveuse de bocks*, Manet ne parviendrait pas toujours à enrober dans la magie de la couleur la pauvreté de l'anecdote. Mais s'il s'apparente à ces tableaux, *Un bar aux Folies-Bergère*, la fête illimitée de la lumière, n'en a pas moins une magie qui la transfigure. Pourtant, continue Bataille, « une sournoise facilité morale fait peser un silence sur ce tableau ».

Bataille n'a pas voulu écouter ce silence qui dans *Un bar aux Folies-Bergère* ne pèse pas seulement sur l'équivoque de la sensualité moderne, mais aussi sur l'histoire de la peinture. Ce silence advient par l'effet réciproque, l'une dans l'autre, de la sensualité moderne et de l'histoire de la peinture et il crée la magie qui transfigure ce tableau.

Le silence imposé au texte, cette réduction du tableau à l'image et la surface, la préférence accordée à ce que l'on voit, mettent en évidence, chez Manet, le miroir et le regard.

Un bar aux Folies-Bergère, le dernier des grands chefs-d'œuvre de Manet, peint durant sa maladie, se réfère aussi au musée. Implicitement. Non plus comme *Le Déjeuner*, *Olympia* ou *L'Exécution* pour opposer la présence absente de l'image, son indifférence, au texte, à l'histoire, mais afin de montrer, par sa différence avec la tradition picturale, ce qui est en jeu dans la peinture.

Le miroir de Manet vient du Nord et de l'Espagne. De ces autres peintures où il a pris appui contre l'Italie et l'image idéale. Mais il réduira aussi la « magie » de Van Eyck et la « représentation » de Vélasquez au scintillement de la surface.

Rûmî, le poète persan, raconte qu'une fois l'Empereur organisa un concours entre deux équipes de peintres. Tandis que les uns peignaient sur le mur, les autres polissaient la paroi qui lui faisait face. Et c'est l'image reflétée qui remporta la victoire. En miroir, l'image accédait à l'irréalité du merveilleux.

Tableaux et miroirs ont toujours eu une relation métaphorique. Toute image se tient dans la dépendance du miroir. Mais ce sont les miroirs qui ne sont pas identiques.

« Le miroir est l'Œil du sens invisible. On y voit cet Esprit parfait, dans la puissance duquel tout est compris », dit un texte alchimique oriental. Et un hymne manichéen : « Il est venu, Il nous a présenté un miroir, nous avons regardé, nous y avons vu l'univers. »

On se servait du miroir pour neutraliser par la vue la conscience extérieure et produire le contact avec la lumière éthérée. Car la lumière était symbole et manifestation de la pensée de Dieu, de la spiritualité de l'univers, et le monde, le miroir qui la réfléchissait. Réceptacle de cette lumière, la Vierge devenait miroir, le Christ, l'image de la lumière. C'est comme tels que certaines peintures de la fin du Moyen-Âge montrent la Vierge et l'Enfant reflétés dans le miroir.

Dans la théologie orientale, le miroir était l'icône même, avec son fond d'or, toute ruisselante de l'attribut majeur de la gloire : la lumière. Les idées chrétiennes d'incarnation, de transsubstantiation fondaient le culte des images, faisaient de l'icône une théophanie, l'hypostase, l'image de l'invisible et non pas sa matérialisation.

En Occident seulement, la peinture sera placée sous l'égide de Narcisse, comme dans cette miniature ancienne, de la Bibliothèque nationale, où l'on voit l'une des femmes illustres, Marcia, occupée à faire son auto-portrait à l'aide d'un miroir. Il n'y a qu'en Occident que le miroir de l'univers soit devenu celui du Sujet. Et il n'y a que là que la peinture ait voulu rivaliser avec l'image du miroir.

En Flandres, où souvent, à la guilde de saint Luc, peintres et miroitiers étaient associés, les saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant sont nombreux. Chaque peintre a fait son autoportrait dans l'image du saint. Parfois on voit son tableau, parfois, comme chez Van der Weyden, cette hésitation du peintre devant un impossible, ou un objet perdu : la Beauté de la Vierge ou la jubilation de l'enfant au sein. Là il s'agit d'une trace du sujet et non pas encore de la subjectivité, maître de la représentation, comme elle apparaîtra plus tard. Le sujet, ni le peintre ou le dispositif de la représentation ne s'interposent entre le tableau et ce qui est « représenté ». Le mythe ne devient pas objet de réflexion, c'est la « représentation », comme l'autoportrait, qui sont intégrés au mythe.

Cependant ce qui différencie ces tableaux des icônes, qui ont pu peindre le même thème, c'est, avec l'autoportrait fait à l'aide du miroir, l'intention de peindre le sacré d'après nature. Le divin y est domestiqué dans l'intérieur bourgeois et ce monde rédimé par le divin. Mais la matérialité de toute chose n'empêche pas encore l'univers sensible d'être la métaphore du spirituel. Cependant, si le contenu symbolique s'y résorbe, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien sans signification, cela n'enlève pas à chaque chose son existence singulière. Ce n'est pas comme dans la peinture italienne où le phénomène perd sa matérialité, sa singularité en devenant forme, en accédant à l'idée dans l'irréel. Là si on voit, cas extrêmement rare, saint Luc peindre une Vierge à l'Enfant, ce ne sera ni d'après nature, ni un autoportrait.

Léonard, l'un des seuls peintres d'Italie dont on possède un autoportrait et encore en dessin, disait qu'un tableau est un miroir qu'on promène dans le monde et aussi une chose mentale. Il ne faisait pas de différence entre l'un et l'autre aspect. Il conseillait au peintre de regarder son tableau dans un miroir. C'est là où se vérifie son caractère irréel, idéal.

La peinture italienne n'avait pas besoin de montrer le miroir, parce qu'elle possédait l'image Idéale : les phénomènes de ce monde, délivrés de la condition finie, sauvés dans le royaume immortel, l'irréel de la fable.

Selon l'antique conception de la Mimésis, toute chose y accédait à ce qu'elle pourrait être, sa forme parfaite.

Deux moyens pour y parvenir et tous deux d'ordre mental. La perspective d'abord. Non pas comme le point de vue d'un regard empirique, mais, comme forme symbolique, essence et constitution de l'espace. Ainsi n'importe quel espace constitué par la perspective réalisait l'essence de l'espace. Et là, les phénomènes aussi retrouvaient leurs formes parfaites, la nécessité de leur essence. Le lien des uns à l'autre se manifestait dans une « histoire », où se disait l'événement et le sens. Ce que Battaille appelle le texte.

Le tableau ne reproduisait pas ce que l'on voit, et il n'était pas encore ce qu'il deviendra comme « représentation » depuis le XVII^e siècle.

La relation du tableau à l'univers consistait en un rapport de partie à tout. Mais une partie où le tout se trouvait réalisé selon le sens et l'ordre intellectuel.

Bien qu'on parlât de fenêtre, le tableau s'ouvrait sur l'irréel et restait clos sur lui-même, ne renvoyant pas, comme un miroir, à ce qui pouvait lui faire face.

De cette clôture, on peut évoquer une image, bien qu'elle se situe déjà au moment où une brèche s'y introduit, lorsqu'elle est arrivée à sa fin. *La Vénus au miroir* de Vélasquez est comme la contemplation de cette clôture brisée, il en recueille les termes, les expose et se place déjà au-delà.

Vénus, de dos, couchée, regarde son visage en reflet dans un miroir, que lui présente Éros. Le visage est vague et se situe en retrait, mais parallèlement, par rapport aux fesses de la déesse, motif central de la toile. Celles-ci appartiennent à une Immortelle. Elles sont de même valeur que son visage. Voici une dernière tentative de montrer l'unité du corps et de l'âme, qui fut celle de la Renaissance italienne (O. Paz). Mais d'être rappelée ainsi et à l'aide du miroir, l'autosuffisance de l'image idéale, immortelle, se trouve remise en cause. On est loin de *La Vénus endormie* de Giorgione. Chez Vélasquez, le corps et le visage sont séparés. Celui-ci apparaît dans le miroir, comme pour marquer, de l'autre côté du corps, l'immatérialité de l'âme et de la majesté.

Vénus contemple son visage, accoudée, en une pose de mélancolie, et dans la distance par rapport à elle-même. Serait-ce encore d'âme ou déjà de conscience qu'il s'agit, dans ce rapport entre image et reflet, de ce qui deviendra une impossibilité de présence à soi, dualité et redoublement, la « représentation », dont le dispositif est représenté par Vélasquez dans *Les Ménines* ?

À côté de cette *Vénus au miroir* de Vélasquez, les miroirs qu'on trouvera dans les portraits de Ingres ont pour but de restituer la clôture de l'espace, de refermer le tableau sur lui-même et de réaffirmer l'image Idéale

au moyen de la redondance. Là, le miroir apparaît pour soutenir un idéal qui, lorsqu'il était encore vivant, n'avait pas besoin de le montrer. En dehors même des portraits au miroir, les tableaux de Ingres présentent souvent l'apparence silencieuse et figée des images de rêve qui auraient été prises dans une surface gelée et translucide. Arrivée à son terme, toute une tradition picturale reconnaît ainsi sa dépendance à l'égard d'un miroir irréel et idéal.

Bien qu'éloquente, toute la peinture occidentale ne fut pas image Idéale, apparition dans l'irréel du miroir parfait, et par là même invisible, comme dans la peinture italienne.

S'il y a un miroir dans *Les Époux Arnolfini*, c'est d'abord parce que chez Van Eyck, il n'y a pas d'Idéal, mais des singularités : les époux, l'espace de leur chambre, leur chien, leur mobilier. Parce qu'il est ouvert, cet espace a besoin de la clôture par le miroir. Dans le miroir convexe du mur du fond, on voit, inversé, ce qui est visible sur le tableau et aussi ce qui est invisible, l'autre côté de la chambre refermée ainsi sur elle-même. Et face aux époux, deux autres figures, dont l'une est le peintre, qui a signé sa présence au-dessus du miroir. Reconnaisant par là l'identité entre sa peinture et le miroir.

Mais qu'en est-il de celui-ci ? L'image se trouve là, reflétée, plus complète que ce que le simple œil ne pourrait voir. Le miroir est entouré d'un cadre où sont peints les événements de la vie du Christ. C'est donc inscrite dans ce cercle que l'image apparaît dans le miroir. La peinture se fait ici témoignage des sens et du sens. Et

ceux-ci ne sont pas identiques comme chez les Italiens. Le tableau ne crée pas l'Irréel, il constitue un acte rituel – en l'occurrence un mariage. Et le peintre s'il est là, n'y est pas avec ses pinceaux, dont le secret dépasse la matérialité. Il est là en tant que témoin privilégié, celui qui dans chaque chose peut lire et montrer son sens, son rapport au tout. Mais cette relation n'a rien d'une identité d'ordre intellectuel. Il s'agit d'un rapport symbolique, d'intégration de la singularité dans le tout se réalisant comme présence. Le christianisme promet le salut à chaque âme individuelle. La matière picturale – le pigment devenu « matériel » grâce à l'huile – en tant que fragment de la matérialité du monde, reçoit et reflète la lumière, le verbe, l'esprit qui l'éclaire et qui s'y est incarné. La grande figure dans cette peinture sera précisément la Vierge. Le tableau est métaphore du miroir et le miroir allégorie du cosmos, dont le sens s'est révélé par la venue du Christ dans l'histoire.

Le miroir de Van Eyck renvoie le tout à lui-même, intègre au tableau ce qui lui fait face, pour refermer l'espace. Il n'offre pas au regard externe un objet de désir pour le lui refuser, mais un symbole, devant Dieu et les hommes, un rituel réunissant le mari et la femme. Il est différent donc du miroir qu'Éros présente à Vénus chez Vélasquez. Ceci implique le regard extérieur, et suscite son désir pour le tenir à distance, en introduisant déjà une brèche dans l'identité, par laquelle le tableau s'ouvrira au dehors, dans l'ordre de la représentation.

Dans le nouveau rapport d'identité et de non-identité entre tableau et miroir, *Les Ménines* sont la mise en œuvre du dispositif de la représentation (Foucault). De

l'apparition du sujet, de sa différence d'avec l'objet, de la représentation redoublée qui constituent la spécificité de la représentation.

Les deux sujets ordonnateurs de la représentation – le peintre au fondement du tableau, le roi à celui du pouvoir – sont présents mais non pas dans le même espace. Sur le tableau, le peintre se tient là, au premier plan, devant son châssis retourné. C'est ce châssis, le pinceau et le regard du peintre qui s'interposent désormais entre le tableau et ce qui s'y trouve représenté.

Pour se peindre sur la toile, Vélasquez devait être à la fois devant le tableau et devant un miroir. Voilà marqués le redoublement et la non-présence à soi du sujet de la représentation désirant se voir se regarder. Une coupure qui va aussi traverser le spectateur qui sera à la fois sous l'œil du peintre, et devant le tableau à sa place. Mais ce qui était censé se trouver là, à cette place vers laquelle le peintre et les autres figures du tableau regardent, c'était le couple royal, dont l'image se reflète au miroir dans le fond du tableau. C'est eux que le peintre serait en train de peindre sur la toile retournée, tandis qu'effectivement il se peint lui-même sur le tableau que l'on voit. C'est le couple royal absent qui se reflète dans le miroir, mais c'est le peintre qui, pour faire son auto-portrait, regarde dans un miroir qui n'est pas là. Et si le miroir du fond ne renvoyait que le reflet de la toile retournée ? Ou bien si cette toile représentait l'Infante, qui pose pour le peintre, tandis que le couple, reflété dans le miroir, ne venait qu'en visite dans l'atelier ? Voilà que dans ce jeu en miroir du miroir et du tableau, la présence vacille, la certitude devient ambiguë.

Si le peintre se veut souverain, il ne porte pas moins sur sa poitrine la grande croix, la marque dont le Souverain l'a gratifié. Il n'est l'égal du roi que par le bon plaisir de celui-ci. Ainsi lui et le roi ne peuvent se retrouver dans le même espace. Le roi apparaît donc dans l'irréalité du miroir. Il y a différence entre le sujet de la Représentation et la représentation du Sujet. Le couple royal serait, comme le Dieu de Descartes, garant de la vérité de la représentation et de cet ordre symbolique qui traverse de part en part le sujet, comme la barre du châssis, qui sépare le peintre de sa peinture, en le divisant en tant que sujet de la représentation de ce dont il est « sujet », son désir pour l'Infante, représentée au centre de la toile (Lacan). L'objet interdit, occupant, pourtant, le centre de la représentation, serait, peut-être et plus précisément, l'enfance. Cette enfance, qui va apparaître de plus en plus, avec l'aura de l'objet perdu, comme l'image même du paradis disparu, de l'unité d'avant les divisions, les redoublements et les apories de la représentation.

Ce que montre Vélasquez, c'est ce qui est supposé sous-tendre le tableau : le miroir et le point de vue. Cela même qui a été, depuis Brunelleschi, à l'origine de la perspective (Damisch). Cependant la perspective n'est pas encore la représentation d'un Sujet, qui n'existait pas avant le XVII^e siècle. La distance, le point de fuite, l'horizon, l'œil sont requis pour la construction idéale de l'espace. C'est une « objectivation de la subjectivité » (Panofsky), une structure dans laquelle le point de vue est une place marquée par le système. Ce qui donnera lieu – certes, mais seulement par la suite – comme chez Vélasquez, à la réflexion spéculaire entre subjectivité et

phénomène. Mais non pas au début. Car le problème fondamental de l'anthropologie mythique de la Renaissance est encore celui de la relation dans laquelle se trouve l'homme par rapport à d'autres créatures et Dieu dans le cosmos. Son monde est celui du miracle, et non pas le quotidien qui ne s'étendrait pas plus loin que les faits (Groethuysen). La prose du monde commencera plus tard, lorsque la raison du Sujet prétendra à la souveraineté. Alors il y aura partage entre le quotidien, le monde matériel et la majesté mythique, divine, royale.

Dans *Le Christ chez Marthe et Marie*, on voit d'abord la nature morte et en premier plan la jeune femme qui pile de l'ail, comme on prépare les couleurs, et regarde hors champ vers le spectateur. Mais les yeux de celui-ci sont attirés vers le miroir suspendu au mur, où se reflète le Christ assis parlant aux femmes. Une fois de plus c'est l'espace devant le tableau, où serait censé se trouver le spectateur, qui est reflété dans le miroir, en tant qu'espace autre, irréel. Comme le visage de Vénus, et les portraits royaux, le Christ chez Vélasquez ne peut apparaître dans le monde matériel et quotidien peint sur le tableau. Il lui faut celui évanescent, phosphorique et idéal du miroir. Il n'y a plus simple identité entre miroir et tableau, comme chez Van Eyck, mais un irréel sacré et majestueux et un monde matériel. C'est l'une des formes entre autres, du dualisme au fondement de la représentation.

C'est à ces dualismes et à leurs apories, que le peintre semble avoir tourné le dos chez Vermeer dans son *Atelier*. Sans doute Vermeer connaît-il la nouvelle représentation, puisqu'il a tiré devant l'espace du tableau le

rideau de la scène. Mais c'est pour réaffirmer ensuite qu'il n'est pas de différence, mais l'identité. Que le peintre, dont on ne voit pas le visage, « copie », mais pas plus que la peinture, il ne s'interpose entre le tableau et ce qu'il peint. Qu'il est au service des muses : la gloire, Clio, l'œil baissé, avec son livre et sa trompette, ironique, sereine. Contre tous les petits maîtres du genre qui l'entoure, Vermeer fait du Piero d'après nature, il a appris des Italiens la perspective, la proportion et même l'ombre du Caravage, mais aussi que la peinture est chose mentale, présence du tout dans la partie et non pas le support d'une anecdote quelconque. Mais chez les Italiens, qui n'ont pas peint d'atelier, l'art manifeste l'existence d'un surmonde que lui seul peut saisir. Vermeer n'a pas de surmonde, mais l'épiphanie de l'immanence. Il a hérité de Van Eyck le lustre, et aussi la lumière, l'attention au monde sensible, à la singularité, à la matière et la couleur des choses, mais il les a dépouillés de la piété privée et de la signification allégorique.

Le silence de Vermeer est connaissance contemplative qui recueille toute chose et tout instant dans l'éternité. Son espace est fait de l'azur du lointain, du jaune de la lumière. Au-delà du moi, de la subjectivité et de son désir, il y a chez lui la paix totale de la perfection. Il est limpide et exact, scintillant de clarté, comme la pensée du polisseur de verre. De Spinoza, qui malgré le sujet de Descartes, la représentation et son dualisme, avait développé une pensée de l'identité, Hegel dit : « Du fait que cette conscience a en premier lieu exprimé abstraitement l'unité immédiate de la pensée et de l'être, de l'essence abstraite et du Soi, elle a fait renaître l'essence lumineuse originaire sous une forme plus pure, comme unité de l'étendue et de l'être, – car l'étendue plus que la lumière est la simplicité égale à la pure pensée – elle a fait renaître la substance de l'aurore » (*Ph.*, trad. Hyppolite). Mais

il ajoute : « Cependant l'esprit s'écarte avec horreur de cette unité abstraite, de cette substantialité privée du soi, et affirme contre elle l'individualité. » C'est ce que faisait Rembrandt, dont les tableaux n'ont plus rien de commun avec l'immanence du monde, mais qui aura passé sa vie à scruter son visage dans le miroir, de se déguiser en tout et de faire de la peinture de toute chose un auto-portrait. Lorsqu'il peint un *Atelier*, c'est une pièce vide, la porte en est fermée. Une toile dont on ne voit pas la surface occupe avec son chevalet une bonne partie du tableau. À la droite de l'image, le peintre a pris du recul, mais va retourner à son travail. Dans cet espace vide et fermé au-dehors, tout se passe entre le peintre et sa toile.

Le peintre affirme, chez Vélasquez, sa souveraineté, dans un rapport de réciprocité problématique avec le Souverain, et ils ne peuvent être figurés l'un et l'autre dans le même espace. Chez Goya, le sujet de la représentation s'est retiré dans la pénombre derrière les marionnettes. Il est le maître du théâtre qui a convoqué *La Famille royale de Charles IV* en représentation. Dans l'éclairage impi-toyable du siècle des Lumières, il réduit l'histoire à la parade, à la « représentation » et la livre au jugement. Parmi ces pantins, chamarrés d'or, seul l'enfant, en position centrale, a encore l'air vivant. C'est avec la couleur que Goya tente d'aller au-delà du règne de la critique, mais c'est surtout en s'arrachant au décor, en ignorant la beauté voluptueuse du visible, en s'enfonçant dans la nuit qu'il découvre, dans d'autres œuvres, l'abîme sombre du cauchemar et fait du grotesque et de la cruauté des valeurs esthétiques. C'est cela que Malraux considérerait comme le passage à l'art moderne, tandis que pour Ba-

taille, il n'y a encore là qu'inversion de l'esthétique traditionnelle, non pas l'accession à l'indifférence, la liberté aussi bien à l'égard du besoin de signifier que de peindre quelque image du Souverain que ce soit, fût-ce celle de la Nature ou de l'Artiste peintre.

Il fallait la « naïveté » d'un Courbet, son choix de la Nature contre l'Histoire et la Culture pour qu'il puisse faire du tableau non plus le miroir de l'univers, ou celui du Souverain, mais le miroir où se peindre en figure de gloire. Car on a vu même Goya se retirer dans l'ombre pour tendre un miroir impitoyable à ses « sujets ». Il n'avait pas la naïveté de se prendre pour Sujet, de se peindre en Souverain. C'est d'ailleurs avec beaucoup d'ironie que, depuis le XVII^e siècle, certains peintres ont évoqué cette nouvelle situation dans leur représentation de « l'atelier du peintre » : réduite à l'imitation, la mimésis y trouve pour emblème la figure du singe occupé à peindre un tableau. Mais ces allégories avaient aussi leur raison d'être : la soumission du peintre et de la peinture, l'état de dépendance dont Courbet proclame la fin.

Dans l'*Atelier* de Courbet, c'est lui-même et la peinture qui sont au centre. Loin d'être comme Vermeer un moyen anonyme pour la réalisation de la peinture, c'est bien Courbet en personne qui est la finalité de l'art. Ainsi apparaît l'artiste « romantique », la subjectivité triomphante, Narcisse dans son miroir. Il ne donne pas à voir, n'appelle pas le regard du spectateur en connivence, mais demande lui-même à être regardé. Ici, le tableau forme une scène, le peintre se sait en spectacle et son acte n'est qu'un geste théâtral, la dernière touche au tableau, avant que n'éclatent les applaudissements. À ses pieds un chat

angora, qui joue avec une boule, marque cependant qu'il s'agit d'un jeu. Le modèle nu derrière Courbet se penche vers lui avec tendresse. De l'autre côté du peintre un petit paysan, comme le fut Courbet, regarde avec candeur le Maître qui lui désigne de son pinceau l'objet perdu, la maison dans la nature, « un paysage de chez nous ».

On est loin de l'attitude révérencieuse, expectative, de Van der Weyden devant la Vierge à l'Enfant. À l'extrême limite de son développement, dans ce monument qui le clôt, le sens de la peinture d'histoire s'est inversé. C'est le peintre et sa peinture qui sont objet d'envie, d'admiration, en majesté. C'est l'art et l'artiste qui sont souverains, sacrés et non plus des moyens pour manifester le sacré. Ce qui est bien dans le sens de la religion de l'art, comme succédané de la religion, qui commence déjà. D'ailleurs l'iconographie chrétienne est là, mais démythifiée, désacralisée. Derrière le tableau sur le chevallet qui présente « un vrai ciel » (Delacroix), il y a aussi bien le crucifié en mannequin de dessin académique, avec à ses pieds la traditionnelle tête de mort, mais posée sur *Le Journal des débats*, qu'une maternité, rien de moins virginale, une femme à l'enfant assise sur une tache qui pourrait être de boue ou de sang. Mais à côté de l'éclat qui émane de la toile, à côté de la nature sanctifiée, ces objets de culture sont dans l'ombre, comme toutes les figures de cette « allégorie réelle », réduites à l'état de fantômes. Que la peinture d'histoire ait perdu sa raison d'être, on le voit bien à la réunion hétéroclite de ces personnages, sans autre lien interne que d'avoir eu le bonheur d'être choisis comme motifs par le bon plaisir de Courbet.

C'est que, avec l'affermissement du pouvoir de la bourgeoisie et le désenchantement du monde, il y a eu passage du mythe au roman. Mais le roman est une forme trop complexe et réflexive, trop ample, trop contradictoire et ironique, trop dépendante de l'imprimerie, pour

pouvoir tenir – comme le mythe et l'Histoire – sur un tableau, aussi large fût-il comme l'*Atelier* de Courbet. Ce n'est pas pour rien que la peinture d'histoire va disparaître, car elle n'est plus à la hauteur du nouvel état du monde. On la fera survivre, mais comme parade, visage de plâtre de l'historicisme, art officiel et pompier. Toute chose que l'art moderne viendra faire taire.

De l'image peu distincte dans le miroir des *Arnolfini*, où le peintre se situait au point de fuite du tableau (Damisch), Courbet en est venu à occuper la place centrale. Au dispositif vertigineux de la représentation, à l'infini de la réflexion introduits par Vélasquez, Courbet oppose la certitude sensible de la nature pour clore la représentation. Au spectateur il offre un nouveau mythe, sa propre image spéculaire à la place de celle du Créateur ou du Souverain.

Manet procédera à son effacement. Il sera au-delà de l'image du créateur romantique, et ne connaîtra d'autre souveraineté que l'acte de peindre. Il est aussi loin de la nature et de sa certitude sensible, qu'il l'est de l'histoire. On a remarqué que ses figures ont des chapeaux hauts de forme, mais pas d'enracinement, pas de jambes, qu'il y a un blanc entre ses troncs d'arbre et le sol. Quant à l'enfant qui, depuis Vélasquez, était comme une présence en deçà de la représentation, Manet a eu le malheur, provoqué involontairement, comme le raconte Baudelaire dans *La Corde*, de voir son petit commis pendu dans son atelier.

Du temps de Vélasquez, *Les Arnolfini* était à Madrid et le peintre en avait la charge. Manet, pour sa part, est allé en Espagne « demander conseil au maître Vélasquez, le peintre des peintres ».

X

Le miroir, comme métaphore de la peinture, renvoie à Dieu chez Van Eyck. Et dans Vélasquez, bien que le sujet affirme sa souveraineté, en tant que sujet de la représentation, il est si peu certain de soi que son existence dépend de la garantie qu'il prend du Roi, dont l'image apparaît dans le miroir comme point ordonnateur de la représentation.

Chez Manet, « l'homme » prend la place de Dieu et du Roi dans le miroir, mais il n'est pas au point de fuite de la perspective ni au fondement de la représentation. « Souverain soumis, spectateur regardé, il surgit là, en cette place du Roi, que lui assignent par avance *Les Ménines*, mais d'où pendant longtemps sa présence réelle fut exclue », écrivait Foucault de l'apparition de « l'homme moderne ».

Non pas l'âme singulière, ni le sujet de la représentation, se voulant mesure de toute chose. Même pas le peintre. Moins encore ce qu'il est convenu d'appeler « homme ». Mais son effacement : l'impersonnalité, anonyme.

Le miroir est redoublement du tableau. Mais clôture dans Van Eyck, affirmation de la certitude, de la foi. Chez Vélasquez, ouverture à l'infini de la réflexion sur l'incertitude du sujet. Dans Manet, il s'agit de la présence fugace de l'image, de la finitude instable. Le miroir introduit toujours la question dans le tableau, et c'est seulement chez Van Eyck que la réponse la précède. Si dans Vélasquez, l'énigme reste d'abord cachée, car on ne sait pas s'il s'agit sur le mur du fond d'un miroir ou d'un tableau, dans *Un bar aux Folies-Bergère*, ce n'est pas d'emblée qu'on le voit. Parce que le miroir occupe quasiment toute la surface de la peinture, dont il réduit la profondeur.

L'ambiguïté s'empare du spectateur, avant, mais aussi après, qu'il ait découvert qu'il s'agit aussi de lui. Il n'y a pas de repères évidents. Le cadre doré du miroir est en partie masqué par les bouteilles et le corps de la jeune femme. Dans l'*Étude* que Manet avait peinte pour ce tableau les reflets paraissaient comme tels et il y avait une vraisemblance dans le rapport entre la jeune femme et son image de dos dans le miroir. Cette image se trouve déplacée dans la version définitive. On croit qu'il s'agit d'un double comptoir dans une grande salle, avec deux serveuses, dont l'une de dos qui parle à un client. Lorsqu'on aperçoit les reflets, l'homme peint apparaît comme l'image de quelqu'un qui devrait se trouver devant le miroir, c'est-à-dire le tableau. À cette place se tient le spectateur, et ce pourrait donc être son reflet. C'est lui qui parle à la jeune femme dans le miroir du tableau. La peinture de Manet tend à ce point vers la surface que le spectateur peut s'y voir projeté dans le miroir. À vouloir

rechercher une perspective réaliste, on découvre les limites de « ce que l'on voit ». Même l'éclairage du tableau est de pur artifice.

Jamais l'irréalité étincelante de l'image en miroir n'a été peinte de cette façon, ni son silence devenu aussi éloquent d'être, par sa surface gelée, qui nous en sépare comme de l'inaccessible, le support même de la complétude imaginaire. Ainsi le miroir est toujours métaphore de la peinture.

Contrairement à *Olympia*, au *Déjeuner*, la jeune fille ne regarde pas en face, elle ne nous regarde pas. Elle a l'air plutôt absente que de s'adresser à quelqu'un. Ce contrechamp cinématographique, serait-ce alors, peut-être, son rêve qui apparaîtrait dans le miroir ? Ou bien le rêve du spectateur, éliidé dans sa présence, mais projeté en reflet, dans la surface du tableau, du côté du miroir ? Si le tableau est miroir, ce que l'on y voit n'est pas simplement la reproduction de ce qui lui fait face. On se leurre à chercher les données de la perspective. S'il s'agit de reflet, c'est le reflet non pas des objets, mais d'une relation, cachée d'habitude : le désir du spectateur au fondement du tableau. Désir d'être dans le tableau, de l'autre côté. Désir de l'Autre, de capter son désir, d'en être l'objet privilégié, comme cette image vers laquelle, dans le miroir, se penche le reflet de la jeune femme.

Depuis *Olympia*, l'image du tableau regarde le spectateur. Dans *Le Balcon*, le dehors est regardé par les figures du tableau. Le spectateur ne le sait pas, peut-être,

mais c'est le tableau qui le « regarde ». C'est pourquoi, ici, il est reflété dans le miroir.

Mais l'homme du reflet n'est pas là devant le tableau qui est de la peinture et non pas un miroir et le spectateur n'est là dans le miroir que par un autre qui n'est pas lui. Voilà loin le sujet redoublé, représenté, dans la représentation. Et ce rapport impossible du sujet à lui-même, se voyant se regarder. Ce sujet nécessitant la représentation du Sujet. Devant *Un bar aux Folies-Bergère*, c'est « la représentation », et encore les mots ne sont pas justes, qui en a au « sujet », c'est la peinture qui le regarde : il est manque, désir, effacement.

Comme toujours, mais cette fois-ci avec évidence. Nous sommes devant le tableau absent de nous-même. Mais la jeune femme aussi ne nous regarde pas. Elle a également « déposé » le regard. D'où ce qui est donné à l'œil, cette projection d'une rencontre dans le miroir, la complétude du tableau.

Ce qu'il y a derrière le tableau, en général, c'est le regard du spectateur (Lacan). Ici, il n'a une semblance de figuration dans le miroir, qui coupe le chemin vers le derrière du tableau, que parce que le regard est déposé devant le tableau, et montré dans l'image, qui suspend le désir, en transforme la tendance, le sublime dans l'irréel de la peinture. La fonction du tableau, comme image, c'est d'être image du désir du spectateur mais comme fasciné, porté à l'éclat.

Devant *Un bar aux Folies-Bergère*, on se trouve confronté à ce qui nous regarde dans l'expérience de la beauté : la conscience de ce qui manque dans la présence à soi, de la place du spectateur à son propre effa-

cement, sa mort. Mais la beauté, comme le miroir, en est le voile, ils montrent et voilent, comme la surface du tableau, la béance, le rien qui est derrière. C'est pourquoi le tableau était le lieu d'apparition des Immortels.

La réduction de l'image dans Manet, cet aplatissement frontal, qui est l'effet de la mise à mort par la photographie, est aussi mise en œuvre du désir mais également, et encore, la suspension de sa violence. Il y a encore l'image et le miroir chez Manet. Plus tard, aucun miroir, aucune image ne retiendront la violence contre l'image et le miroir, brisés, en miettes par la puissance de la peinture que Manet expose sur son tableau. Lorsque Matisse peindra un *Atelier*, le miroir ne sera plus qu'une tache de couleur, à côté d'autres surfaces de couleurs, comme la fenêtre, le modèle, la toile et le peintre, dans l'organisation plastique du tableau.

XI

Si la réduction à l'image, à ce « que l'on voit », et le silence du texte sont l'effet de la reproduction technique, la fête illimitée de la lumière dans *Un bar aux Folies-Bergère* en est le complément : la fantasmagorie de la marchandise.

L'une et l'autre, reproduction et fantasmagorie – comme d'ailleurs, le miroir, la lumière, l'élégance et les figures du flâneur et de la prostituée, que l'on voit dans *Un bar aux Folies-Bergère*, où quelque chose de la trace de la photographie est visible et l'univers du cinéma annoncé – ont été réfléchies par Benjamin dans son livre sur Paris, confié à Bataille : *Les Passages*.

Le miroir de Manet est de Paris, capitale du XIX^e siècle, la ville-miroir qui l'avait installé partout, dans les passages, les rues, les cafés, les restaurants, les théâtres, les maisons. Miroirs qui reflétaient et magnifiaient les images des marchandises. Là où l'art de l'apparence aveuglante avait atteint la perfection : apparences fugaces et inaccessibles, toujours renaissantes et toujours identiques, avec leur puissance fantasmagorique qui les apparente aux rêves.

Chaque fois que la marchandise a été évoquée à propos de Manet – elle s'étale sur le comptoir du bar et derrière lui – c'était pour y voir une intention critique, s'il y a intention critique dans Manet, c'est la réduction de l'histoire, de l'éternel, du texte et du sens à l'actuel : la violence même de l'exposition de la fille sur la toile à la place de Vénus. Elle n'est pas toute sa peinture, qui libère du passé en le liquidant et n'a pas de visée critique. On oublie ainsi l'utopie, le non-encore-advvenu, dont l'absence ne donnerait jamais naissance aux œuvres, la peinture même, le merveilleux de l'art, dont parle Bataille.

Manet peint le glissement, la fin d'un monde par l'effet conjoint de la reproduction et de la fantasmagorie de la marchandise. Chez les impressionnistes, il y aura quelque chose comme l'oubli de la vie bourgeoise. Une sorte de dimanche de la vie, la partie de campagne. Mais chez Manet, même *Le Déjeuner* est en costume de ville. Il est « élégant », urbain, citadin. Sa peinture réalise la nouvelle apparence du monde et sa « réduction au silence » est aussi l'effet de la marchandise. Il n'échappe pas à son monde, et même en le transfigurant il lui appartient. La fête de la lumière, la transfiguration magique, dans *Un bar aux Folies-Bergère* est la fête – sans modèle naturaliste, à son époque – du gaz et de l'électricité, l'autre aspect, avec le miroir, de la ville-miroir, de la ville-lumière, de la modernité, de la fantasmagorie de la marchandise, qui donnera bientôt naissance au cinéma.

La fantasmagorie de la marchandise s'impose d'autant plus à Manet, qu'en absence de commande officielle, avec la disparition de l'histoire et du texte, qui leur conféraient leur nécessité, le marché va s'emparer des œuvres d'art. Que Manet n'ait pas eu à souffrir de cette nouvelle condition, parce qu'il avait une fortune personnelle, ne change

rien à la détermination objective. Les tableaux entretiennent désormais avec le marché la double relation d'être des valeurs marchandes et quelque chose de radicalement autre, qui ne leur donne une nouvelle aura qu'en faisant miroiter la marchandise dans leur apparence. Ainsi seulement, transfigurée, la beauté, comme promesse du bonheur, du non-encore-advenu, vient à la rencontre de l'autre flâneur moderne : le collectionneur d'œuvres d'art.

Il ne s'agit dans *Un bar aux Folies-Bergère* ni de déesse mythique ni de critique sociale, mais de la transfiguration de l'une par l'autre, de fantasmagorie, de ce qui s'attache, brille à la surface des choses et se donne aux regards. À la fois étalage de la marchandise, réification, réduction de toute chose à la nature morte, y compris la figure humaine, et fantasmagorie.

La fantasmagorie de la marchandise n'est pas seulement l'illusion par laquelle la société bourgeoise transfigure « l'économie » en « dépense ». L'éclat de la distraction, c'est le rêve d'un monde sans rêve. Elle libère les choses de leur caractère de marchandise, de leur utilité économique, elle s'oppose à l'ennui, à la lourdeur, à la trivialité du quotidien et à la laideur du monde du travail. Cette transfiguration renferme et crée l'attente utopique : la promesse du bonheur, figurée dans le miroir du tableau.

Si c'est aux yeux du flâneur que la fantasmagorie brille de toute sa lumière, c'est dans la prostituée, cet échange dialectique entre la femme et la marchandise, le plaisir et le cadavre, qu'elle a sa figure privilégiée, c'est là que la marchandise cherche à se voir elle-même en face.

Aux éclats des miroirs, répond l'élégance qui capte toute l'énergie onirique d'un siècle sans imagination et offre à l'homme son image transfigurée. L'élégance c'est l'art, l'esprit d'un monde sans esprit. Mais par sa fugacité même, l'élégance laisse entrevoir ce qui est implicite dans l'image du miroir et que le miroir cache aux regards, en lui renvoyant une image de complétude : la mort y est à l'œuvre. C'est une image suspendue devant le terrifiant et la peur (Benjamin).

XII

L'élégance de Manet, cette nature inconsciente du peintre, dont avait parlé Zola, était remarquée dès ses premières toiles. C'est le signe vestimentaire de son impersonnalité, mais elle n'est pas que cela. Elle fait taire, à la fois, sa furie personnelle, l'éloquence du théâtre et la trivialité d'un monde réduit à ce qui est.

Manet : une nature double, une tension froide, un feu glacé, dit Bataille. Il essaie d'être raisonnable, mais il a été marqué de romantisme dès la naissance, disait Baudelaire. Et Mallarmé : dans son atelier, le railleur se jette avec furie sur sa toile. Au-dedans, il était rongé par une fièvre créatrice qui exigeait la poésie, au-dehors, railleur et superficiel.

En disant que Manet ne savait pas ce qu'il faisait, qu'il a accompli une subversion impersonnelle, Bataille a déplu. Duthuit a répliqué en demandant si Manet avait existé ; d'autres, s'il avait été somnambule. Exister, être quelque chose et sûr de soi, de son projet, relève pour Bataille du monde de l'*homo faber*, de l'action efficace, utile.

L'impersonnalité de Manet a des implications diverses. Manet est à la fois un instrument de hasard, à la mesure de ce que l'époque exigeait, et il est possédé par

un but qui le déborde, il ne sait pas où se diriger. La singularité absolue n'est rien. Livrée au-dehors, elle s'avance dans la nuit, sans boussole.

Mais, essentiellement, l'impersonnalité de Manet est du même ordre que l'impersonnalisme dont Flaubert se réclamait. L'un et l'autre sont des artistes contre le poète. Qu'est-ce que l'artiste ? C'est d'abord le poète nié, renié, du moins dans la mesure où celui-ci affirme la relation fondamentale d'une subjectivité élue avec l'infini, et prétend l'exprimer (Sartre).

Le poète romantique faisait partie du grand théâtre ; c'était un inspiré en concurrence avec Dieu. Manet appartient à une autre époque. Il a horreur du lyrisme facile et des profondeurs marécageuses. En comparaison avec Delacroix et Courbet, il est aussi dépourvu de pose théâtrale que Mallarmé, par rapport à Hugo ou Baudelaire. Il ne défie personne et n'a pensé qu'à être lui-même : singularité absolue au-delà de l'individualisme.

Manet ne cherche pas à provoquer, à faire scandale. L'art suprême, dans sa souveraineté, répugne à ce genre de procédés, il leur est extérieur. Manet luttait avec son matériau, non avec le public. Il voulait être accepté, anonyme presque : un peintre parmi d'autres. Son élégance était un impératif esthétique. Du même ordre que l'impondérable tact et goût pour Flaubert, elle devait réduire la tension excessive, la fièvre interne de l'artiste post-romantique, de celui qui brûle de la passion de Rien, qui ne connaît d'autre pouvoir que l'imaginaire, et à l'imaginaire, que le pouvoir de néantisation, un processus de déréalisation qui transforme tout en chose, et toute chose en image, en faisant de la croyance au néant un impératif esthétique (Sartre).

L'élégance de Manet, son indifférence, dans sa rigueur, sa cruauté, qui supprime et tranche, allie, dit Bataille, une puissance sobre à la jouissance de détruire.

C'est une intervention résolue, dans laquelle une force fiévreuse autrement freinée se libère, en même temps qu'elle se dégage de la trivialité, de la pesanteur du monde.

Car la majesté disparue, l'éloquence tue, il ne reste que la trivialité, l'obscénité de ce qui est. *Le Bal masqué à l'Opéra*, mieux que *Nana*, marque la métamorphose de ce qui est – le monde qui entoure Manet et le détermine – en peinture. Tout y est réuni, l'anonymat de la foule, la fête, les filles perdues, les hommes sous leurs tubes, l'indignité, la vulgarité ; et aussi le charme, la subtilité, la légèreté. La peinture, dès lors, est l'art d'arracher des objets, des images d'objets, à ce qui, dans son ensemble, se subordonne à la lourdeur bourgeoise.

Aussi l'élégance, l'indifférence active, devient une double négation, sans réconciliation, de la majesté de l'éloquence et de la trivialité lourde de l'existence. L'élégance d'*Olympia*, l'intensité des couleurs, ont la même force que l'effacement d'un surmonde convenu, mais cette élégance, cette intensité effacent aussi un fond de sensualité, présente comme une obsession : « le jeu crispant d'un sinistre moderne et d'une équivoque voluptueuse ».

L'élégance de Manet, le noir comme cette tonalité fondamentale, par rapport à laquelle les autres couleurs se répondent, et l'importance que Bataille y attache, prennent toutes leurs significations dans un contexte plus large.

À propos du peintre de la vie moderne, Baudelaire évoque déjà le dandy qui élève l'élégance, cette gravité dans le frivole, à la hauteur d'un symbole aristocratique

de l'esprit. Une institution, dit-il, avec des lois rigoureuses, comme le duel, à l'égard desquelles les règles monastiques les plus impitoyables, et celles du Vieux de la Montagne qui commandait le suicide à ses disciples, n'étaient pas plus despotiques. La doctrine de l'élégance impose à ses sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : comme un cadavre. C'est un feu latent qui se laisse deviner, mais ne veut pas rayonner ; c'est le dernier éclat de l'héroïsme dans la décadence, et ses adeptes sont les représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez les contemporains, de combattre et de détruire la trivialité.

Si on est arrivé à la fin de l'Histoire, que devient donc la négativité négatrice ? « Le principe de l'existence humaine resterait-il donc sans emploi ? » avait demandé Bataille, dans une lettre adressée à « un chargé de cours sur Hegel ».

Kojève, qui ne voulait pas d'un mysticisme athée vivant dans le déchirement absolu, a fini tout de même par reconnaître tardivement que l'homme post-historique, une fois l'Histoire achevée, et les choses ayant perdu leur sens, ne retomberait pas simplement au niveau de la consommation animale, mais pourrait devenir snob et formaliste, à l'instar des Japonais.

Est-ce un hasard si, dès Manet, l'art moderne a été lié aux redécouvertes successives de l'art japonais ? Le « snobisme » à l'état pur de l'aristocratie japonaise, qui n'avait plus de fonction historique, et donc rien à faire, a créé, dit Kojève, des disciplines négatrices du donné naturel ou animal qui dépassent de loin l'action histori-

que : un formalisme vide de tout contenu humain. À l'instar des Japonais, toujours capables de suicide, l'homme post-historique doit continuer à détacher des formes de leurs contenus, en le faisant non plus pour transformer activement ces derniers, mais afin de s'opposer soi-même comme forme pure à lui-même et aux autres pris en tant que n'importe quels contenus.

Ainsi s'accomplit chez Manet ce que Bataille appelle l'indifférence active : le passage de l'apparition souveraine, majestueuse, divine, historique, au silence, et la métamorphose de l'existence triviale en l'apparence souveraine.

Cette réduction du sens, de la métaphysique, de la théologie au corps mortel, à l'homme sans phrase, est passage sacrificiel. Car par le pouvoir de la peinture, le corps devient subtil, image, spiritualité, légèreté, jeu, glissement, beauté, figure ardente, vertige, poésie, irréalité.

Le secret auquel l'essayiste doit se rendre, ce n'est pas le double effacement, qu'on croit pouvoir lire à un premier niveau : la déesse de l'Olympe remplacée par la fille posant sur le tableau, ou la suspension de la sensualité cachée. Le secret de Manet, c'est la peinture même. Il s'exprime dissimulé dans l'équivoque du *Balcon*, dans les yeux ardents, énigmatiques de Berthe Morisot, qui alliait l'art et la beauté.

Le doute conduit à la valeur suprême : le portrait de Mallarmé est éloquent. Il signifie ce que signifie Mallarmé, le génie du miroir (Benjamin). Car le sujet, ici, est la présence de la poésie, dont la pureté est l'abolition de tous les sens. Ce regard évasif, dit Bataille, décrivant

Le Portrait de Mallarmé, qui tourne dans la chambre.
Ce visage que l'absence de fini libère de la pesanteur.
Cette attention glissante, pourtant puissamment attentive.
Et ce calme vertige...

XIII

Jeu avec les réalités insaisissables, l'énigme de l'art n'a pas de dernier mot. C'est l'énigme même de l'humanité. Présente à l'instant de sa naissance et de sa fin.

À l'époque de l'éloquence, les arts dépendaient d'une substance préalable. Dans un monde effondré, l'art existe, devenu autonome. Il est son propre objet et son énigme, son propre contenu.

L'artiste réclame donc l'héritage de ce qui avait appartenu aux dieux, et une royauté, à laquelle accède celui qui atteint en lui-même une région de silence souverain. Dieux et rois n'ont jamais été que souveraineté usurpée, prêtée, aliénée, s'exerçant au détriment des autres, sur un mode de domination des objets. La souveraineté de l'artiste est absolue, libre à l'égard des objets et de toute entreprise. D'où un non-pouvoir, qui révèle la situation dérisoire de l'artiste, comme son œuvre, son impuissance. Flaubert avait parlé de jeu de quilles. D'après Schapiro, *La Bulle de savon* serait une allégorie de la peinture.

C'est pourtant là, dans cette impuissance et cette dérision, que se déploie une souveraineté rieuse – railleuse – qu'aucun interdit ne limite. Ni la valeur emphatique – origine de toutes les bassesses selon Bataille – donnée à

l'espèce humaine, ni la mort. Le monde souverain de l'art moderne, comme celui de Lascaux, est un monde où la limite de la mort est présente, mais pour être niée, supprimée.

L'art, un petit domaine en dehors de l'action, peut accéder aux états extrêmes, à la beauté, l'instant merveilleux, où l'impossible devient vrai et l'attente se résout en rien.

Mais en récusant le malgré tout – le jeu de qui perd gagne, que cela impliquait – une certaine suspicion porte Bataille, dans ses pratiques textuelles et son expérience intérieure, au-delà de l'idolâtrie de l'œuvre, commune à Manet et Flaubert.

La souveraineté est mise en jeu et non mise en œuvre, la perte et non le salut par les œuvres. Ainsi, y a-t-il chez Bataille, ailleurs que dans *Manet*, un au-delà de l'œuvre qui par sa permanence, son objectivation, peut tomber dans le domaine des choses, devenir une nouvelle aliénation. Cet ailleurs est jeu, gratuité sans fond, consommation des forces et sacrifice de l'œuvre même. Donc une tout autre tendance de l'art moderne. Car, parallèlement au développement historique, l'activité esthétique, après avoir détruit le reste, a fini par se détruire elle-même, en espérant que l'impossible se produirait.

XIV

Rêve, unique balise au néant, le ruban au cou d'*Olympia*, « auquel je m'accroche pour ne pas sombrer » – dit Leiris, dans un livre, où le ruban d'*Olympia* est comme un fil d'Ariane dans un dédale de décombres. Là Leiris rencontre, s'interrogeant sur la modernité en passe de devenir « merdonité », la dissonance baudelairienne de l'éternel et du temporel dans l'art, et la différence entre ce qui est simplement nouveau et ce qui relève de la présence, implique l'actuel.

La facticité de ce que l'on voit et l'historicité du matériau ont fini par emporter jusqu'à la possibilité de la forme. Ce ruban, dit Leiris, quelque prix qu'on attache à cet accroc, n'est qu'un pauvre fil d'araignée qui ne permet pas d'étrangler les monstres qui prolifèrent chaque jour. À vouloir dominer la nature, l'*homo faber* semble l'avoir remporté sur l'homme de Lascaux, pour devenir victime de sa propre domination. Ce qu'il a à affronter, ce sont ses produits et non le sans-fond des mondes. Il n'est plus besoin de révolution esthétique pour cela : les catastrophes quotidiennes démontrent à chacun l'évidence de la mort et l'absence de sens des choses.

Le déchaînement de la technique, le règne de la productivité, qui ne cessent pas d'affamer une bonne partie

de l'humanité et de déshumaniser le reste ailleurs, n'ont rien laissé de la tradition, et s'ils continuent ne laisseront bientôt rien de la nature. Le bruit a remplacé l'éloquence, le vacarme a rendu le silence inaudible. Simple phénomène d'écran, où l'obscénité s'étale en prétendant qu'il y a encore quelque chose, la reproduction technique qui, en apparaissant, avait révolutionné l'art, en devenant prédominant, avec les systèmes information-communication, tend à rendre l'art obsolète.

Il est vrai que, pour échapper au vacarme, l'art moderne, devenu de plus en plus confidentiel, a dû effacer jusqu'à son silence, récupéré par le bruit : c'est le vide simplement et non le Rien. La voie ouverte par Manet, l'art moderne, touche-t-il pour cela à sa fin ? La revalorisation de la tradition et du métier – entreprise déjà, face à la crise, dans les années trente par toutes les tendances politiques ; une revalorisation qui, selon Bataille, a mis fin à la révolution picturale – n'a pas produit autre chose, sous le titre de post-modernisme, qu'une coexistence hétéroclite des styles, et des tentatives plaisantes, rassurantes, allant au-devant de l'attente du public. On recommence à attribuer à l'inhumanité foncière – et effective – de l'art moderne la responsabilité des catastrophes de la modernité, dont il n'a fait que révéler l'ampleur du désastre, et on prétend que sans lui ces catastrophes n'auraient pas eu lieu. Tant la haine des formes de conscience est grande et le désir d'aveuglement toujours vif.

XV

Lorsque Bataille parlait de déception de l'attente à propos de Manet, il s'agissait de déception de ce qui était convenu, mais l'attente déçue recevait l'illumination de la présence, autrement merveilleuse, de la peinture. Aujourd'hui c'est par le souvenir qu'on prétend colmater le négatif, occulter l'absence de désir. C'est par la mode de l'art qu'on veut masquer sa disparition.

Mais l'art a une fonction essentielle. Car, comme le remarque Bataille, le désir de merveilleux prévaut contre toute autre interprétation de l'homme : sans le merveilleux les hommes cessent d'être humains, souverains, à hauteur de mort, ils sont livrés à son pouvoir. Tout pouvoir, contrairement à la souveraineté, est domination, pouvoir de mort : destruction de la nature aux origines, destruction des hommes dans la modernité. La mort sans phrase comme réalité fondamentale ne peut engendrer que le meurtre généralisé, si elle n'est pas transfigurée par cette ouverture indicible au rien, que crée l'énigme merveilleuse de l'art.

Lascaux et *Manet* réaffirment, à leur manière, l'absolue nécessité de l'art. Ils sont écrits aussi contre ceux des contemporains qui, avec l'espoir des désespérés, croyaient pouvoir envisager une « politisation » de l'es-

thétique et une fin de l'art dans un monde où les hommes seraient enfin libérés de la domination. Mais la révolution, comme le Messie, ayant refusé de passer la porte étroite, le miracle ne s'est pas produit.

Le désir de merveilleux est irréductible : un monde, non émancipé de la domination, où l'art n'existerait pas serait livré définitivement à la barbarie. Car chaque fois que les hommes sont déçus dans leur attente du merveilleux, ils refusent d'accepter cette déception. Briser, tuer, massacrer a toujours été, dit Bataille, la consolation de ceux qui n'arrivaient à rien. C'est aussi le sens de l'histoire contemporaine, qui voulant à toute force quelque chose plutôt que le rien, a dû recourir à une esthétisation de la politique : l'horreur terrifiante de la grande mise en scène.

XVI

La prétendue réalisation du merveilleux, l'esthétisation du monde, la fin de l'utopie, s'effectuent aujourd'hui par d'autres moyens. C'est le présent perpétuel, qui sous l'égide de la télévision, et des techniques similaires de communication et de publicité, détruit toute autre dimension temporelle, le possible et l'impossible ensemble. C'est l'absence de temps de l'informatique, qui transforme tout en « mémoire » et celle-ci en données disponibles. C'est cela qui fait disparaître la réalité et rend l'instant insaisissable.

On considère le monde devenu comme la réalisation de l'utopie de la pensée et de l'art moderne, tandis qu'il s'agit de leur échec et de la réalisation de leur contraire ; non pas le négatif, le tout autre, mais la simple extension à l'infini, et à l'échelle du monde, du *statu quo*, de la positivité et du positivisme : cette alliance de la marchandise et de la technique qui sont en passe, comme le disait Marx, de détruire la terre et les hommes.

On oublie la part de domination, d'exclusion et le caractère affirmatif de l'humanisme et de son art. Et on identifie le « moderne » au nouveau circuit d'information, d'animation. Un moderne devenu n'importe quoi,

officialisé, célébré, programmé, payé chèrement. Tandis que l'art moderne a eu, depuis sa naissance, à lutter contre les institutions et le marché pour sauvegarder la part d'impossible.

En dehors de son ressentiment le post-moderne n'a encore rien produit. L'impuissance devant la modernité, la reddition sans condition devant ses ravages, vont de pair avec la haine de l'art moderne. Le déchaînement de la technique ayant été toujours accompagné de la nostalgie de ce qu'elle détruisait.

L'art devrait « garder parmi nous le simulacre consolateur des dieux, alors même qu'ils ont disparu », dit-on. Mais c'était bien déjà la fonction que l'on reconnaissait à l'art à l'époque de Manet. Être le supplément d'âme d'un monde sans esprit, être le succédané de la religion, objet de délectation et de nostalgie.

Cependant l'art moderne – et cela depuis Manet – n'a été rien d'autre que le refus des simulacres et des consolations, la capacité d'assumer justement la disparition des dieux, d'être à la hauteur du désastre, d'affronter l'absence de sens et la finitude de l'homme, la mort sans phrase : le rien.

Sinon « l'amour de l'art » et « le carnaval d'esthétisme » ne sont pas loin qui allient musées, grandes expositions, ventes aux enchères et télévision comme support de l'idéologie dominante d'aujourd'hui : l'industrie culturelle.

La nostalgie des arts anciens contre l'art moderne, c'est la dimension complémentaire de l'industrie culturelle, qui, en tant qu'exercice de la barbarie, gère la liquidation des arts du passé.

Ce que Benjamin appelait « la dialectique à l'arrêt », l'étincelle entre la tradition et le moderne, permet de sauver l'une et l'autre, d'échapper à l'adulation des morts et à la barbarie du présent.

Seul l'art moderne reste à la hauteur de ce qu'il y a de contradictoire dans la modernité comme enfer et utopie. Il est exposé au désastre et accomplit un sauvetage. Il n'existe – dans sa relation à la modernité, y compris ses techniques – que dans un rapport d'exaltation et d'opposition, qui rejette toute attitude unilatérale, qu'elle soit de simple adhésion ou tout simplement de refus.

Non réconcilié, non identique avec le présent, mais à la hauteur de ce qui est vraiment actuel et qu'il doit créer, l'art moderne accède à la dimension du merveilleux, de l'utopie, qui n'est pas simplement la polémique avec le passé ou le présent.

L'œuvre d'art se distingue de l'objet culturel, du produit culturel localisé dans l'histoire, de la marchandise exigée pour de bons placements. Ce n'est pas non plus le gardien des morts. C'est la manifestation de l'actuel et du vivant. C'est le moment d'inconnu, d'incertitude, d'insécurité, qui n'est pas le nouveau, mais ce qui se crée : l'à-présent. Comme tel, il a son lieu d'exposition, d'apparition, de réalisation dans l'œuvre d'art moderne. Et celui-ci est à la hauteur de son nom, seulement s'il répond à cette exigence.

**CE VOLUME EST LE VINGT-NEUVIÈME
DE LA COLLECTION « LES ESSAIS »**

2-7291-1433-5

Achevé d'imprimer sur les presses de
PUBLIGRAPHIC
138, av. des Français Libres - Laval
Dépôt légal 2^e semestre 2002

Bataille appelle « révolution impersonnelle de Manet », le silence imposé au texte - religieux, historique, humaniste - sur lequel se fondait la peinture occidentale, la destruction du « sujet » peint et de la subjectivité, maître de la représentation.

Ce sont les effets mêmes de la photographie, tels que les avait pensés Walter Benjamin : la conjonction du moderne, de la reproduction technique, de la mode et de la fantasmagorie de la marchandise.

Le moderne liquide la tradition : Manet remplace la déesse par la fille, l'immortalité par le cadavre, la représentation par l'image. Entre miroir et tableau, dans *Un bar aux Folies-Bergère*, il expose la peinture. Mais aussi le désir implicite à la peinture occidentale. Tradition qu'il détruit et sauve à la fois.

De Youssef Ishaghpour, les Éditions de la Différence ont publié plusieurs essais dont, tout récemment, Orson Welles, une caméra visible, un monumental essai en trois volumes (I. Mais notre dépendance à l'image est énorme..., II. Les films de la période américaine, III. Les films de la période nomade), qui a obtenu le Prix du livre Art et Essai du Centre national de la cinématographie et le Prix de la critique, et Satyajit Ray - L'Orient et l'Occident.

EN COUVERTURE

Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881.

Huile sur toile, 96 x 130 cm

Coll. Samuel Courtauld

09.02 / 15 euros

