Erreurs de sens : insignifiance et inversions dans la peinture d'Edouard Manet

Marion Delecroix

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/158>

DOI : 10.4000/lcc.158

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Marion Delecroix, « Erreurs de sens : insignifiance et inversions dans la peinture d'Edouard Manet », *Les chantiers de la création* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 06 novembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.158>

Erreurs de sens : insignifiance et inversions dans la peinture d'Edouard Manet

Marion DELECROIX, Aix-Marseille Université

Manet aurait confié à Antonin Proust : « Hier, Renaud de Vilbac est venu. Il n'a vu qu'une chose. C'est que mon Guitarero joue de la main gauche une guitare accordée pour être jouée de la main droite » (Proust 28). Ce "guitarero" ne peut pas jouer de cette guitare puisque, de l'avis de Renaud de Vilbac, un musicien, la guitare n'est pas accordée de façon à être jouée. Bien que mettant en péril la vraisemblance du tableau, cette inversion n'est qu'un détail insignifiant : riche de cette nouvelle donnée, Manet n'a pas retouché le tableau. Changeant de sens sans changer de sens, à l'envers ou à l'endroit, la guitare aurait la même signification.

Manet Edouard, *Le Guitarero ou Le chanteur espagnol*, 1860, huile sur toile, 147X140cm., États-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art, Crédit photo : © Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN.

Dans une peinture, une guitare ne produit jamais de son. Pourquoi Renaud de Vilbac remarque-t-il alors le mauvais accordage ? A quoi pourrait servir une guitare ? De manière générale, les accessoires servent à localiser les personnages, à informer sur leur condition, leur activité, leur statut, etc. Les accessoires et leur signification sont pris dans la cohérence d'un ensemble, dans l'unité de la représentation¹, ils participent de la convenance, du décorum. La convenance signale aussi bien des caractéristiques formelles telles que l'adéquation des personnages en taille ou la conformité des membres au sein d'un même personnage, que la conformité du sens : chaque détail doit être cohérent quant au lieu, au temps, chaque accessoire doit être pertinent. La convenance est donc l'ensemble des normes qui permettent de faire signifier une scène.

En ne respectant pas la convenance, Manet nuit à la vraisemblance. Les peintures de Manet induisent aussi d'autres ambiguïtés, instaurent des distorsions ou s'articulent autour de détails invraisemblables. Par exemple, dans *Un Bar aux Folies Bergères*, Huysmans remarque que les lumières à gaz ne sont pas les sources de lumière qui éclairent la scène ou encore le reflet dans le miroir est fantomatique puisqu'il n'a pas de pendant de l'autre côté. Dans *Olympia*, Arasse souligne des incohérences spatiales, notamment en évoquant le problème de raccord entre les deux plans et l'impossibilité qu'a le lit de se trouver à cette hauteur.

Si toute la peinture de Manet se construit sur des distorsions et des écarts vis-à-vis du modèle, d'autres erreurs de sens sont présentes : *Le Christ aux anges* subit une inversion qui discrédite la vraisemblance de la scène et apporte un démenti : la plaie se situe du mauvais côté². Ces erreurs de sens fluctuent entre une impression d'acte manqué et une impression d'écart volontaire. Manet sait-il ce qu'il fait lorsqu'il insère des éléments dans le mauvais sens ? Et lorsqu'il décide, malgré l'erreur remarquée par d'autres, de ne pas retoucher le tableau ? L'erreur aurait a priori plus à voir avec les erreurs d'inattention : elle est ce qui échappe. La position du peintre ne nous intéresse que dans la mesure où elle est présente au sein de l'œuvre : que les erreurs soient volontaires ou pas n'est pas l'essentiel. Ce qui nous importe est qu'elles *semblent* volontaires ou involontaires. La

¹ A ce propos, Alberti explique dans le *De Pictura* que les membres de chaque personnage doivent être adaptés en taille les uns aux autres et que selon le genre ou la condition, les gestes et les postures ne seront pas les mêmes.

² Baudelaire écrivit à Manet avant l'ouverture de l'exposition pour lui conseiller de changer la plaie de côté pour ne pas s'exposer à des critiques. Manet ne changea rien, comme il ne modifia pas l'accordage de la guitare malgré la remarque de Renaud de Vilbac.

guitare et la plaie du Christ semblent être des erreurs involontaires car il s'agit de détails. Les distorsions spatiales telles que celles rencontrées dans *Olympia*, par contre, semblent être volontaires car il en va de la construction de la totalité de l'espace du tableau, d'une distorsion qui fait *système*. Ces deux types d'erreur, qui mettent tous deux en péril la vraisemblance, n'ont pas le même statut au sein de l'œuvre : l'une rentre dans le système de l'espace pictural, l'autre fait écart. Elles s'excluent l'une l'autre car elles ne participent pas d'un même mouvement : l'une suppose une composition peu minutieuse, qui laisse place à de l'inattention, l'autre implique une composition rigoureusement structurée.

1- Le double statut de la figure

La peinture de Manet se construit donc dans un assortiment paradoxal d'erreurs, et c'est précisément à ce genre d'imbroglio que nous confronte *Mlle V. en costume d'espada*. La façon dont le personnage agit avec le reste de l'espace est curieux : Mlle V. est démesurément grande par rapport à la scène du fond qui présente un combat entre un picador et un taureau. Ce tableau est découpé en deux parties distinctes, composition qui se remarque d'ailleurs dans la plupart des tableaux de Manet (*Le Balcon*, *Portrait de Zacharie Astruc*, *Olympia*, etc.). Il semble que les deux plans n'appartiennent pas au même espace, disjonction renforcée par la disposition de l'ombre sur le sol.

Cette division formelle de l'espace pictural est soutenue par une séparation narrative : le personnage semble figé tandis qu'il devrait être pris dans une action. Situé dans une arène, il devrait se tenir prêt à combattre un taureau et, bien qu'il brandisse une épée – accessoire censé contextualiser –, il regarde le spectateur plutôt que de se confronter directement au taureau, plutôt que d'être, pour reprendre un thème cher à Michael Fried, absorbé dans sa tâche³. Ce qui se produit dans *Mlle V. en costume d'espada* pourrait correspondre à ce qu'énonce Fried : le portrait est le seul genre qui fait exception à la règle de l'absorbement. Le rapport au portrait est aussi présent dans le titre, qui indique qu'il

³ L'absorbement est un thème que l'auteur relève dans la peinture française et qui permettrait, suivant les écrits de Diderot, de palier à la théâtralité que peuvent susciter les tableaux de deux manières : soit en impliquant le spectateur dans le tableau, soit en le fermant totalement au spectateur. Dans le second cas, les personnages ignorent la présence du spectateur parce qu'ils sont absorbés dans leur tâche. Selon Fried, Manet n'abandonne pas cette règle de l'absorbement mais la déplace. En d'autres termes, les tableaux de Manet ne nient pas le regard du spectateur, mais ils ne l'impliquent pas non plus dans la scène représentée. Fried remarque d'ailleurs que cet aspect de surface remarqué dans la peinture de Manet pourrait être « le produit d'un essai pour obtenir du tableau dans son ensemble – de la peinture comme peinture, c'est-à-dire comme tableau – qu'il soit à même de faire face au spectateur comme jamais auparavant » (127).

s'agit d'une personne "réelle"⁴ déguisée. Le personnage (dont le modèle est Victorine Meurent), vêtu des attributs de l'*espada*, joue un rôle. Ce portrait "en costume" – soulignons au passage que le déguisement est amplifié par un travestissement puisque le métier d'*espada* est réservé aux hommes – propose deux temporalités différentes avec d'un côté le taureau et la scène de tauromachie supposée, et d'un autre côté un personnage figé qui regarde le spectateur, un portrait.

Manet Edouard, *Mlle V. en costume d'espada*, 1862, huile sur toile, 165X127cm., Etats-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art, Crédit photo : © Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN.

Qu'ils soient clairement déguisés comme dans *Mlle V. en costume d'Espada*, *Le Fifre*, *Acteur en Hamlet*, etc. ou de façon moins évidente comme dans *le Balcon*, les

⁴ Mlle V. : la formulation fait référence aux portraits exposés au salon dont le nom est masqué.

personnages manétiens entretiennent tous un rapport avec le genre du portrait. *Le Balcon* réunit des amis de Manet, liés à son cercle artistique et au salon de Mme Manet⁵ : Berthe Morisot, Antonin Guillemet et Fanny Claus. Pourtant, plutôt que de les présenter comme artistes ou amis, Manet les représente dans des costumes bourgeois. Georges Bataille écrit qu'il s'agit d'un portrait de Berthe Morisot. Mais un portrait qui ne peut se réaliser que dans « l'équivoque du Balcon » (114), dans le calme des figures habitant un espace désolidarisé. Les personnages n'ont aucune raison d'être réunis : ils regardent tous dans une direction différente, ils semblent ne pas appartenir à la même scène. L'accumulation insignifiante de personnages indique que Manet a représenté des modèles posant séparément avant de les réunir sur le tableau. Il a prélevé des éléments puis les a assemblés sur le tableau, ce qui se produit dans toute peinture. Mais, chez Manet, cette réunion de différents éléments, de différents personnages, ne tend pas à une unification. Chaque personnage reste isolé et le tableau demeure morcelé, conservant par là la trace de sa propre réalisation. Le morcellement de l'espace pictural – procédé séculaire exposé dès Alberti – est exacerbé par la peinture manétienne.

Le modèle permet la convenance lorsqu'il est une aide à la composition. Manet, en conservant la trace du modèle, donne au personnage du tableau un statut différent. Le rapport qu'entretient sa peinture au modèle est équivoque car les personnages sont à la fois peints comme des portraits *et* représentés dans une action. Pour le dire encore autrement, l'action de la scène est niée par la présence du portrait (qui implique une attention au modèle et un aspect figé).

Manet peint donc des modèles jouant un rôle, des portraits en costume ou des acteurs, sans suspendre l'identité de l'acteur. Cela se révèle même choquant pour le public, qui voit dans *Le Christ aux Anges* un modèle qui pose dans le rôle du Christ. Car, si dans les ateliers du XIX^e siècle, il n'est pas gênant qu'un peintre se serve d'un modèle pour peindre le Christ, il est cependant nécessaire que ce modèle disparaisse au profit de son rôle. Le modèle ne doit être présent que pour des questions de convenance, puisqu'il sert uniquement à structurer de façon vraisemblable le personnage (concordance des membres, faisabilité de la pose, etc.). Une phrase de Disdéri, photographe de l'époque de Manet, éclaire de façon perspicace ce double usage du personnage : « Le dessin photographique dans son inexorable fidélité, ne manquerait pas d'indiquer l'origine des personnages et

⁵ Voir l'ouvrage de Darragon à ce propos.

représenterait bien plutôt les portraits en action de ces auteurs qu'un sujet de mœurs ou une scène de sentiment » (Disdéri 300).

Antonin Proust rapporte que, pour Manet, le modèle n'est pas présent uniquement par souci de vraisemblance. Cette remarque de Proust se confirme lorsqu'on contextualise la peinture de Manet. Il suffit d'évoquer les différents problèmes liés à l'apprentissage dans les ateliers, et notamment à l'apprentissage que reçut Manet chez son maître Thomas Couture. Cette formation aurait mécontenté Manet car, selon Proust, Manet et Couture ne considéraient pas leurs modèles de la même manière. Les modèles, pour Couture, doivent être présents uniquement en tant qu'aide à la vraisemblance, de telle sorte que dans une scène, les poses des personnages sont codifiées et leurs postures permettent de composer. La pose répond à certains impératifs académiques, qui ne nuisent pas à l'originalité du tableau mais *expriment* quelque chose. L'académisme, avec tous ses diktats, qu'il s'agisse des poses des modèles vivants, des vêtements ou de la facture picturale, est pour Couture un moyen, un médium, un intermédiaire.

Le rapport au vêtement est intéressant dans cette perspective puisque les personnages chez Manet semblent déguisés, et la façon dont ils sont vêtus ne correspond pas à ce qu'ils sont en train de faire. Proust rapporte encore que Manet aurait souhaité faire poser dans l'atelier de Couture un modèle habillé, et que le maître, exaspéré, aurait alors demandé pourquoi les modèles étaient payés si ce n'était pour poser. Et poser, pour Couture, suppose que ce soit nu : les modèles permettent d'étudier le fonctionnement du corps humain, la structure et la morphologie, l'anatomie, de façon à pouvoir ensuite peindre sans nuire aux convenances. Selon nous, Manet n'utilise pas ses modèles comme des types, de façon générique. Le modèle qui pose ne définit plus chez lui un genre ou une catégorie mais pose "pour lui-même". L'analogie des propos de Couture avec les théories physionomistes en vogue au XIX^e siècle est évidemment tentante : l'âme est exprimée par un médium selon Couture ; et l'âme, le caractère ou l'intériorité transparaît sur le visage des hommes qui peuvent ainsi être répertoriés en catégories d'après leurs caractéristiques physiques selon les théories physionomistes. La peinture manétienne, contrairement à la peinture académique que propose Couture, est une apparence qui n'est plus transcendée par l'esprit.

Revenons au costume et à la fonction de déguisement qu'il revêt chez Manet : les habits de *Mlle V. en costume d'espada* sont peu conformes à la réalité de la tauromachie.

Les habits d'un matador ne sont pas noirs, ils n'ont pas de poche (d'où sort un tissu jaune chez Manet), un matador ne porte pas de foulard sur la tête, enfin, le chapeau dont est coiffée Mlle V. n'a rien à voir avec la *montera*. Manet a en fait revêtu son modèle des mêmes chapeau et foulard que ceux du *Guitarero* ! La période dite espagnole de Manet reprend des thèmes que l'on trouve chez Murillo, Zurbaran ou Goya. Le peintre y accoutre ses modèles d'habits espagnolisans sans s'encombrer du respect de la convenance, pourtant primordiale lorsqu'il choisit de représenter un thème. La référence à Goya, outre le ton général qui en fait un tableau espagnoliste, se remarque aussi dans Mlle V. avec la scène du fond. Elle semble tout droit sortie d'une gravure de Goya (*Tauromachia*, planche 5). Excepté deux choses : le costume que porte le personnage de Goya correspond à une époque à laquelle on tenait justement sa pique ainsi ; or, Manet habille son personnage d'un costume moderne, qui fait son apparition en même temps qu'une nouvelle façon de tenir sa pique, par-dessous le bras (Bois 82). Encore une erreur de convenance, qui se double d'une seconde anomalie : la scène entière, transposée en peinture à partir d'une gravure de Goya, est inversée, comme si elle se trouvait dans un miroir.

Ces anomalies sont particulières et nous font osciller de nouveau entre une impression d'erreur d'inattention et une impression d'erreur volontaire. Que Manet ait pris un modèle féminin ne peut être anodin, qu'il ait inversé la gravure de Goya non plus. Cependant, qu'il ait vêtu son modèle de la sorte peut laisser penser à une certaine hâte, à une volonté d'inscrire vulgairement, rapidement, son tableau dans une thématique espagnole sans se soucier de la convenance, et rendant impossible toute vraisemblance. Comme si Manet espagnolisait son modèle de façon à proposer une sorte d'image d'Épinal : il rend grossièrement un thème espagnol en reprenant des lieux communs (tauromachie, Goya) et des accessoires évocateurs (chapeau, sans qu'il n'ait à voir avec le rôle).

Nous saisissons une première possibilité de penser l'erreur de manière féconde en supposant que les erreurs commises par Manet, qu'elles participent d'un système général ou qu'elles apparaissent comme lapsus, permettent de maintenir une tension dans l'œuvre entre différents statuts, différentes interprétations possibles, différents regards. Les personnages se construisent par les erreurs quant à la vraisemblance. Ces erreurs, qu'on est enclin à aborder en termes d'écart, sont empêchées par une autre erreur : le fait de faire système (erreur volontaire) tout en dérogeant au système (erreur involontaire). En d'autres

termes : il y a d'abord invraisemblance, puis impossibilité d'établir un système de représentation basé sur l'écart et la dissonance avec le modèle. L'invraisemblance est toujours maintenue en deçà du système.

2- Les antécédents : la pose du modèle et la facture

L'inversion que nous avons remarquée avec le tableau de Goya peut prendre tout son sens lorsqu'on constate que beaucoup de tableaux de Manet présentent des inversions. Les eaux-fortes ou les aquarelles qu'il réalise à partir de ses tableaux sont souvent retournées, inversion qui rétablit le "bon" sens. C'est ainsi ce qui se produit avec *Mlle V. en costume d'Espada*, *Le Guitarero* et *Le Christ aux anges*. L'accordage de la guitare devient alors adéquat et la plaie du Christ se trouve du bon côté. Manet utilisait des calques pour peindre. En constatant la différence de taille, on peut supposer que Manet photographiait ses tableaux avant d'utiliser un calque pour les reproduire, comme il a probablement décalqué la gravure de Goya qui lui sert au fond de *Mlle V. en costume d'espada*. Conserver le "bon sens", celui de l'original, est aisé avec un calque puisqu'il suffit de calquer à nouveau. Or Manet conserve cette inversion, comme s'il conservait la trace de l'utilisation d'un calque, ce qui insiste sur la différence qui s'établit avec le modèle.

Manet Edouard, *Le Christ mort aux anges*, 1864, huile sur toile, 179X150cm., Etats-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art, Crédit photo : © Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN.

Manet Edouard, *Le Christ mort aux anges*, dessin, 32X27cm., Paris, Musée du Louvre, fonds Orsay, Crédit photo : © RMN (Musée d'Orsay) / Thierry Le Mage.

La façon dont il se sert de la photographie (avant de la calquer) n'est pas non plus exempte de traces dans son œuvre. La position figée du personnage remarquée dans *Mlle V.* et qui déstabilise l'action qu'est censé présenter le tableau est sans doute due à la façon dont Manet multiplie les sources de ses tableaux. Les photographies, dont Delacroix ou David D'Angers trouvaient qu'elles ne rendaient que les apparences et non l'âme ou l'intériorité, ont la particularité de figer les personnages. Son utilisation chez Manet laisse des traces, non pas par le cadrage ou l'impression d'images prises sur le vif, mais par la façon dont les modèles sont figés : le modèle dans l'image est différé par le code photographique. Selon George Mauner, Manet se sert également d'allégories d'Alciati (ce qui semble probable pour *Mlle V.*) qui ont aussi la particularité de proposer des personnages dans une position figée.

La temporalité provoquée par la pose du personnage induit un clivage entre lui et la scène de l'arrière-plan : d'une part, l'action des taureaux est niée par la position du personnage, d'autre part, le temps de la pose n'est pas le même. Le portrait (*Mlle V.*) renvoie à l'atelier, avec tout ce que cela implique sur la façon dont on représente une personne dans un lien particulier à la ressemblance, tandis que le combat de taureaux renvoie à des esquisses prises dans l'arène, "sur le vif", à une attention portée à l'action elle-même. Cette temporalité clivée, en adéquation avec le double statut du personnage, trouve son répondant dans la facture de l'œuvre. L'aspect du tableau laisse en effet supposer que l'exécution fut rapide, le brosseage sommaire. Comme si Manet peignait vite pour saisir le modèle, interprétation de sa peinture que la perception impressionniste de son œuvre renforce encore. Manet se ruait sur la toile pour peindre, témoigne Mallarmé. Manet se vante même, selon Antonin Proust, dans une phrase qui fait suite à celle citée plus haut sur *Le Guitarero*, d'avoir brossé sa figure en deux heures seulement : « Figure-toi que la tête, je l'ai peinte du premier coup. Après deux heures de travail j'ai regardé dans ma petite glace noire, ça se tenait » (Proust 28).

Cette rapidité d'exécution se laisse percevoir dans le tableau par les traces de pinceau et par l'absence de détails. La peinture de Manet n'est pas minutieuse : sans doute est-ce aussi en réaction à la peinture académique qui tend produire des images d'une fidélité photographique – cela ne signifie pas, bien entendu, que pour ne pas proposer une peinture académique, il soit nécessaire de peindre rapidement. Manet se positionne par

rapport à la photographie en laissant des traces de son utilisation (position figée des personnages) comme nous l'avons dit, mais aussi en mimant, par les traces de son geste, sa rapidité. Ce n'est pas l'aspect photographique qui nourrit l'œuvre de Manet mais l'exécution photographique.

En fait, cet empressement à peindre ne correspond pas exactement à une rapidité d'exécution. Philippe Burty, peu favorable à Manet, résume ainsi plusieurs paradoxes :

Tout à son but de traduire la sensation extérieure que donne aux yeux un regard jeté sur un individu, une fleur, une draperie, un meuble, il semble vouloir s'arrêter au relatif de l'esquisse. Je sais pourtant qu'il fait poser ses modèles plusieurs séances, plusieurs semaines, plusieurs mois même. Le résultat paraît quelques fois trop hâtif (Fried 209).

Ainsi est-on par deux fois confronté à un clivage entre le temps de l'exposition et le temps de l'exécution. D'abord la présence de la photographie laisse des traces, donc dans le temps de l'exposition, mais des traces d'une exécution. Ensuite, ces traces de rapidité ne sont en fait qu'une apparence de rapidité, puisque si Manet se ruait sur la toile, comme l'écrit Mallarmé, pour se confronter à une sorte d'urgence, il passait pourtant du temps à peindre et Manet ne cherche pas à confondre le temps de la peinture avec celui de l'instant photographique.

Manet passe du temps à peindre et à composer ses images bien que sa peinture semble réalisée "d'une traite". Ce paradoxe temporel nous renvoie au paradoxe que nous énoncions à propos des modèles et, plus haut, à propos des deux types d'erreurs contradictoires : les compositions de Manet sont extrêmement précises (précision qui construit des aberrations spatiales). Les tableaux sont minutieusement composés, et pourtant, comme si le peintre procédait rapidement, ils admettent des erreurs d'inattention (la guitare à l'envers) et un traitement esquissé, et, comme s'il s'agissait de peindre la fugacité d'un moment, aucun détail, aucun geste minutieux ou précis n'est visible. Ces deux paradoxes s'assortissent d'un troisième : la rapidité d'exécution s'oppose à la posture figée des personnages. Dans une représentation paradoxale du mouvement, le tableau présente le portrait brossé rapidement d'une figure immobile. Il subit alors un inversement logique : la peinture ne fixe plus un instant fugitif (la vie) puisque les personnages sont immobiles. L'énergie renvoie au traceur, la vivacité à l'exécution, et le personnage figé au modèle.

Ces paradoxes qui semblent désigner un clivage entre le tableau et son exécution sont aussi à mettre en parallèle avec l'absence de signification qui se dégage de l'œuvre de Manet. Pourquoi la réunion d'une femme nue et de deux hommes habillés dans *Le Déjeuner sur l'herbe* ? Que font ces personnages à leur balcon ? Comme s'il s'agissait de peindre la fugacité d'un moment, qui ne nécessite pas de faire sens vers l'*historia*, les scènes qu'il présente confrontent le spectateur à l'absence d'un sens. Mais ces tableaux proposent des aberrations : les scènes sont invraisemblables. Ce qui se produit est une sorte de montage (le montage photographique fait d'ailleurs ses débuts dès le XIX^e siècle), comme si Manet avait détaché des morceaux de réalité (il se serait en ce sens servi du modèle comme aide à la vraisemblance ainsi que le conseille Couture), de divers modèles, puis les avait assemblés, sans prendre garde à la cohérence d'un tout ensemble faisant sens vers l'histoire représentée. Manet expose en quelque sorte un processus absurde : il découpe des fragments de réalité mais sans programme (signifiant). Ce découpage est d'ailleurs encore plus matériellement présent chez Manet par les découpages de ses propres toiles (*Le Torero mort*, *Courses à Longchamp*, etc.) ainsi que de celle de Degas (à qui cela n'a bien sûr guère plu, comme le raconte Rewald).

Les reprises de tableau qu'il effectue prennent alors tout leur sens. Nous avons évoqué l'arrière-plan de *Mlle V.* qui vient d'une gravure de Goya. Les reprises effectuées par Manet sont parfois plus générales : *Le Déjeuner sur l'herbe* se réfère à une gravure de Raimondi d'après Raphaël⁶, *Olympia* est composée sur le modèle de *La Vénus d'Urbain* du Titien. Manet laisse aussi des traces des modèles de ses tableaux : il reprend aussi bien un "genre" comme les *okyo-e* japonais ou des postures de Vélasquez, ou un mode de composition hollandais (*Zacharie Astruc*). Un motif, présent dans plusieurs œuvres de Manet, nous propose aussi d'une certaine manière une sorte de trace et nous plonge dans l'abîme propre à l'image toujours liée à son antécédent : il s'agit de *L'Enfant au plateau* (vers 1865), dont on connaît deux versions dans différents sens. On retrouve ce tableau dans *Les Cavaliers espagnols*⁷, œuvre qui présente un atelier d'artiste du XVII^e siècle et dans laquelle sont présents trois autres personnages empruntés au tableau alors attribué à Vélasquez et présent au Louvre, *Les Petits Cavaliers*, et à partir duquel Manet avait réalisé une eau-forte et une aquarelle. Cette œuvre prétendument de Vélasquez était alors intitulée *Rencontre d'artistes* et présentait les portraits de Vélasquez, Murillo et Zurbaran. Si Manet

⁶ Voir à ce propos l'ouvrage de Damisch, *Le Jugement de Pâris*.

⁷ Toute cette généalogie des formes est précisément expliquée par George Mauner.

inclut l'enfant au plateau dans les *Cavaliers espagnols*, c'est certainement en référence à la toile très célèbre de Zurbaran, référence elle-même alors présente dans la toile supposée de Vélasquez⁸. *La circoncision du Christ*, de Zurbaran (1639), montre au premier plan un garçon apportant un plateau. Rappelons aussi que les modèles qui posent, et dont on a vu qu'une trace de ces poses était présente, sont souvent plusieurs fois peints par Manet dans différents costumes et différentes activités (Victorine Meurent, Berthe Morisot, Léon Koëlla-Leenhoff). Ces reprises, ces traces, ces parcours que subissent images, détails, fragments et modèles, le rappel de la pose des modèles ainsi que le rappel d'antécédents et d'excédants au tableau correspondent à une mise en scène quasi symbolique de la dissonance de l'acte de production.

L'inversion plusieurs fois rencontrée et qui est tant signifiante qu'elle induit des erreurs infligées à la vraisemblance, évoque la spécularité. Comme si la reprise d'un tableau s'effectuait en miroir, insistant sur le décalage de l'un à l'autre en même temps que sur sa fidélité. Manet possédait d'ailleurs un petit miroir circulaire qui ne le quittait jamais pendant ses séances, et grâce auquel il pouvait voir le tableau et le modèle différemment. La spécularité que permet le miroir met en scène l'intrusion de l'auteur au sein du tableau. Le petit miroir, explique Stoichita, induit un va-et-vient entre trois pôles : le modèle, le tableau, le miroir. Manet introduit le paradoxe d'une vision accidentée et médiée dans l'œuvre. Face à une peinture académique qui utilise l'aspect photographique pour prétendre à l'objectivité de la peinture classique, la peinture de Manet se réalise de manière plus "accidentelle" ou plus "occasionnelle", pour emprunter les termes de Duranty. L'œuvre de Manet absorbe de la photographie non l'aspect mais l'instant de la représentation et un rapport au regard biaisé.

L'utilisation de calques ne *résout* pas l'erreur supposée en rétablissant, dans *Le Guitarero* par exemple, le bon sens. Le calque accentue l'erreur. Selon nous, cette erreur est véritablement insignifiante, et l'utilisation de calques participe de cette insignifiance puisque Manet n'a pas jugé utile de retourner ensuite l'image copiée, comme il n'a pas retourné non plus son autoportrait réalisé dans un miroir, et qui le fait apparaître en gaucher. Cette erreur est insignifiante, non parce qu'elle n'a pas d'importance : elle nuit à la vraisemblance, ce qui est éminemment signifiant. Il y a insignifiance, parce que Manet aurait pu ne pas faire cette erreur, ce qui n'aurait pas changé le sens de son tableau – et

⁸ Cette toile dans laquelle on voit un chevalet et Vélasquez peignant est maintenant séparée des *Petits Cavaliers*, mais les historiens, dont Mauner, supposent qu'elle en faisait naguère partie.

c'est là justement que réside la difficulté à impliquer cette erreur dans le mouvement de signifiante (dans le système) du tableau. Le Christ et le joueur de guitare se tiennent dans les deux sens. Cette oscillation entre deux sens possibles participe de l'oscillation perpétuelle que propose le tableau entre modèle et personnage, avec des traces photographiques sans aspects photographiques, entre auteur conscient et actes involontaires. Le tableau affirme alors son absence du champ de l'autorité de la représentation : il est de la sorte comme il pourrait être autrement. Le modèle n'est jamais déjà là d'abord comme le tableau n'est pas là après. Tout est flottant chez Manet, et son œuvre provoque un constant remous temporel et spatial entre ce qui précède et ce qui en découle. Le tableau ne se trouve pas dans un état défini et définitif. L'absence d'orientation participe à la mise en place d'une structure périlleuse et accidentée. Les tableaux de Manet perdent leur orient parce qu'ils n'ont ni origine, ni schéma constructeur (tout s'y mélange), ni prétention à la stabilité.

Les compositions manétiennes fonctionnent sur le mode du désaccord (sans jeu de mot) et admettent de la contradiction. Les erreurs n'ont pas d'importance parce que Manet met en scène un rapport au modèle qui lui permet de le perdre en tant qu'antécédent. Les erreurs se multiplient parce que le tableau fonctionne dans plusieurs états à la fois. Qu'elles soient des détails ayant échappé à l'artiste ou des erreurs qui fonctionnent au sein d'une composition plus globale, les erreurs participent toutes deux d'une mise en péril de la vraisemblance. Elles permettent, ensemble, de maintenir le tableau sur le mode de la dissonance en le situant entre le portrait, transcription d'une réalité supposée première, et une scène, où le modèle n'est que le support pour permettre la représentation d'autre chose. Elles permettent aussi de maintenir le tableau entre deux appréhensions du modèle : rapidité d'exécution et précision d'un rendu. Les erreurs de Manet créent une tension permanente dans ses tableaux en indiquant des antécédents multiples, non seulement allogènes au tableau, mais aussi hétérogènes entre eux. Les tableaux se tiennent sur le mode de la rupture ; ce qui permet de proposer une adéquation entre le geste du peintre qui morcelle la surface pour identifier des formes, la façon dont des éléments excèdent le tableau, et le tableau lui-même, qui oscille entre une scène et l'inaction d'un portrait. Il est tout à fait étonnant de constater que c'est en fonctionnant sur le mode du désaccord que les

tableaux de Manet peuvent aboutir à une véritable coïncidence de ces différents pôles de la pratique picturale (médium/modèle et temps de l'exécution/temps de l'exposition).

C'est le mode d'existence des images d'être prises dans une logique quasi infernale de répétition. Les images fonctionnent toujours déjà comme répliques ou comme reprises. Manet indique, insiste, souligne la secondarité de l'origine de chaque image, y compris celles qui lui servent de modèle. Ce mouvement de répétition participe de la création d'un tableau sur le mode du montage, qui induit des invraisemblances et des paradoxes. Comme pour nous rappeler que les antécédents du tableau ne nous seront jamais totalement donnés, Manet brouille les pistes et expose un tableau qui ne présente finalement rien (insignifiance relevée par Bataille), et qui demeure quasiment impossible à regarder (pas de place pour le spectateur comme le démontre Fried). Les tableaux de Manet sont construits sur cette impossibilité de se tenir comme unité. Impossibilité qui permet aux erreurs d'inattention, butant contre le bon sens, de rentrer dans la congruence d'un mouvement général de dislocation.

Ouvrages cités

Alberti, Leon-Battista. *De Pictura (la Peinture)*, traduction française de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost. Paris : Seuil, 2004.

Arasse, Daniel. *On n'y voit rien*. Paris : Gallimard, 2003.

Bataille, Georges. *Manet*. 1955. Paris : Skira, 1983.

Baudelaire, Charles. *Correspondance*. T2. Paris : Gallimard, 1973.

Bois, Mario. *Manet. Tauromachies et autres thèmes espagnols*. Paris : Editions Plume, 1994.

Bourdieu, Pierre. *Manet*. Cours au Collège de France, 1998-1999.

Clay, Jean. « Onguent, fards, pollens ». *Bonjour Monsieur Manet*. Catalogue de l'exposition. Paris : Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, 1983.

Damisch, Hubert. *Le Jugement de Pâris*. 1992. Paris : Flammarion, 1997.

Darragon, Eric. *Manet*. Paris : Fayard, 1989.

Disderi, André Adolphe Eugène. *L'Art de la photographie*. Paris : Chez l'Auteur, 1862.

- Duranty, Louis-Edmond. *La nouvelle peinture*. 1876. Paris : Ed. du Boucher, 2002.
- Fried, Michael. *Le Modernisme de Manet*. Traduction française Claire Brunet. Paris : Gallimard, 2000.
- Huysmans, Karl-Joris. *L'Art moderne/Certains*. Paris : 10/18, 1975.
- Mallarmé, Stéphane. *Ecrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1998.
- Maurer, George. « Manet et la vie silencieuse de la nature morte ». *Manet, Natures Mortes*. Catalogue de l'exposition. Paris : Edition de la Martinière et de la Réunion des musées nationaux, 2000.
- Proust, Antonin, *Edouard Manet Souvenirs*. 1897. Paris : L'Echoppe, 1998.
- Rewald, John. *Histoire de l'impressionnisme*. Traduction française de Nancy Goldet-Bouwens. Paris : Albin Michel, 1955.
- Stoichita, Victor. *Vaporisation vs centralisation. Le sujet en peinture à l'époque de l'Impressionnisme*. Conférence dans le cadre du colloque Daniel Arasse. Paris : Diffusion des savoirs de l'Ecole Normale Supérieure, juin 2008.
- Thore, Théophile. *Les trésors d'Art en Angleterre*, Bruxelles : F. Claassen, 1860.