Les Ménines de Picasso

C'est suite à la publication en 1966 de l'ouvrage Les Mots et les choses, *qui s'ouvrait par l'analyse du tableau des* Ménines *de Velázquez, chapitre initialement publié dans la revue du* Mercure de France *(« Les suivantes », 1964), que Guy de Chambure contacta Michel Foucault pour lui proposer de participer à l'écriture d'un scénario pour la galerie Maeght sur la série des* Ménines *(58 peintures à l'huile) peinte entre août et décembre 1957 par Pablo Picasso.*

Foucault accepta cette proposition (deux courriers en attestent, le premier daté du 3 juillet 1970 d'Aimé Maeght, le second du 29 décembre 1970 d'Alain de Chambure). Il y travailla à partir de juillet 1970.

Débute alors une collaboration avec la célèbre galerie renforcée par l'engagement l'année suivante du peintre Paul Rebeyrolle au sein du Groupe d'information sur les prisons. Foucault rencontre le peintre par l'entremise de Dominique Eluard, veuve du poète, et rédige en 1973 le catalogue de l'exposition de Rebeyrolle dans la revue de la galerie Maeght Derrière le miroir.

Quant au scénario Picasso, il ne fut jamais suivi d'un tournage en raison de difficultés juridiques et techniques (Alain de Chambure note dans sa lettre que Guy de Chambure s'est vu interdire l'accès au Prado, se faisant aussi confisquer les pellicules qu'il avait tournées à Barcelone).

Sont ici reproduits le dactylogramme de Michel Foucault ainsi qu'un ensemble de peintures de la série que Picasso consacra à ce thème et qui sont conservées au musée Picasso de Barcelone.

I. La disparition du peintre

Le peintre a été agrandi aux dimensions de la toile.

De la toile qu'il est en train de peindre. Il la dépasse même légèrement; son regard est à la hauteur du bord supérieur. Il est tout près derrière elle; les lignes de son vêtement, de sa palette, de ses pinceaux, de la croix qui orne sa poitrine s'enchevêtrent si bien avec les montants du chevalet et le cadre de la toile qu'ils forment, sur toute la droite du tableau, un seul et même hérissement, un grand quadrillage qu'on ne saurait décomposer, - comme si là, une fois pour toutes, avaient été données toutes les lignes dont le tableau et ses variations pourront disposer par la suite. A mesure qu'on va vers la droite du tableau, [illegible] se défait et il ne restera plus à l'extrême bord que de grandes nappes noires et blanches, avec, seulement, le croisillon régulier des fenêtres, et la silhouette sinueuse, arrondie de l'enfant au chien. Mais là-bas, vers la gauche, équilibrant ces taches, il y a le grand emmêlement du peintre et du tableau dans un réseau de lignes qu'on a du mal à débrouiller.

Grand par rapport à sa toile (Velasquez, lui, l'avait représenté un peu en recul et deux fois plus petit) le peintre occupe, ou presque, toute la hauteur de [illegible]. A vrai dire, il n'est plus logé, parmi les autres personnages, au milieu d'un espace qui leur serait commun: il est plutôt, hors de toute dimension, l'échelle, l'universelle mesure. A partir de lui, de son architecture majeure et exemplaire, les lignes se dessinent, les personnages se distribuent: sur son épaule s'articule l'angle du plafond, - Atlas. Sous son pinceau et sa palette, le troupeau des enfants et des servantes agenouillées. Sur sa poitrine, les axes verticaux et horizontaux. A sa main, un faisceau de diagonales: les pinceaux. Il est la nervure même de la toile: moins un spectateur aux agguets que l'araignée, qui, de son propre [illegible], tisse la trame. Il est le mètre, l'équerre, le fil.

De là une première série de variations.

Le quadrillage qui se défaisait assez tôt dans la variation 1, - n'imposant guère sa formule qu'à la première des suivantes - gagne en puissance et en extension. Il a maîtrisé maintenant toute la toile. Le peintre peut alors se résorber [illegible], apparaître bien sagement à sa place (31), se fondre parmi les lignes ou les couleurs comme un personnage dans une devinette (33) ou demeurer aux aguets dans sa pyramide (34). En apparence, il est réduit à n'être plus qu'un personnage parmi les autres. Et pourtant son sort est particulier, puisque, des 6 personnages qui sont au premier plan du tableau de Velasquez, il est le seul qui n'ait pas été traité à part, le seul auquel aucune toile ne soit singulièrement consacrée. Comme si, seul de tous, il ne pouvait pas être mis à part ni détaché. Après tout, c'est lui qui fait la toile. Même invisible, même repoussé hors d'elle, même passé de l'autre côté du bord, il ne peut s'en détacher.

Un nouvel ensemble de variations se comprend alors. Le peintre a disparu de la toile. Mais il a laissé une trace. Zigzag bleuté de 13 qui résume dans ce seul signe la manche claire et la palette colorée qui font tache sur la gauche du tableau de Velasquez. Ce petit tourbillon (bras, pinceau, palette), c'est le sillage du geste rapide qui fait osciller le pinceau sur la pâte des couleurs: comme si le peintre en disparaissant avait laissé derrière lui, à la manière d'une spirale de fumée, le mouvement par lequel il mélangeait les couleurs, choisissait la nuance, en imprégnait son pinceau, hésitait et laissait un instant balancer sa main déjà certaine. Sortant du tableau, pivotant sur lui-même, et se mettant au travail sur cette toile que nous voyons maintenant, le peintre aurait laissé en surimpression la trace du dernier geste qu'il avait fait avant de commencer à réellement peindre.

En 14, son absence est presque un vide: l'équivalent en tous cas de la fenêtre bleue, de l'autre côté de la pièce. Chez Velasquez

le côté de la toile s'opposait à celui de la fenêtre comme l'obscurité à la lumière: dans la variation 33, Picasso lui-même l'opposait comme le rouge au jaune. Ici la symétrie pour la première fois est posée: la toile vaut une ouverture; elle fait sortir de l'espace clos, plus largement encore que, de l'autre côté, la petite croisée bleue. De part et d'autre de la pièce, c'est le vide.

Devenue la réplique du jour, le peintre et sa toile peuvent encore subir une transformation: se faire eux-mêmes lumière. Dans la transformation 28, là où devrait être la main du peintre, là où dans la variation première le bras, les doigts, les pinceaux, la palette formaient un faisceau d'angles, il n'y a plus qu'un triangle clair et vide, entre deux grandes plages vertes: comme une lampe ou un grand oeil lumineux qui prendraient la scène dans leur faisceau, l'illumineraient ou le donneraient en spectacle; ou comme une lanterne magique qui ferait pour un instant apparaître les personnages avant de les effacer à nouveau; au milieu de la pénombre verte et bleue, à mi-chemin entre cette source invisible et les rectangles pâles des fenêtres, la robe de l'infante forme une surface jaune. Jaune est la lumière dans la version 29: elle répartit, au dessus d'elle-même, une région noire; au dessous et courant jusqu'à l'autre bout de la pièce, une grande plage rouge; au centre se découpe la silhouette épaisse, verte et bleue, de la suivante agenouillée. Dans ces deux versions, le peintre a glissé hors du tableau: ce lieu surdéterminé qui chez Velasquez, mais encore dans la première des interprétations de Picasso, était oeil, main, palette, pinceau, n'est plus maintenant, de l'autre côté du bord, que le point d'origine d'un "pinceau de lumière".

32. C'est l'inverse des variations précédentes. Le peintre a disparu tout à fait; et là où il y avait la marque lumineuse de sa présence décalée, il n'y a plus que le monument de son oeuvre (presque un cercueil dressé): un hexagone noir fendu en son milieu.

Et du coup le tableau tout entier passe à la nuit; les fenêtres qui partout ailleurs jettent une grande clarté sont maintenant murées. A gauche, aucune lumière ne vient plus du côté du peintre; à droite, de façon symétrique, aucune clarté ne passera par les fenêtres. Toile sombre d'un côté, murs noirs de l'autre: seul un serpent de lumière les sillonnent, une étoile filante, un éclair courbe qui, pour une seconde, fait surgir, sur un fond rouge et noir, des robes vertes, jaunes, bleues, des visages gris.

Dans les deux dernières versions d'ensemble, toutes les marques du peintre ont été effacées; la scène se déroule comme un pur spectacle: elle nous est donnée sur fond d'un rideau rouge sans qu'il y ait sur le côté ce spectateur-ouvrier, cet oeil-lumière, qui à la fois la contemple, la fait exister et la donne à voir. Faut-il, entre 47 et 48, qui sont assez proches l'une de l'autre, reconnaître pourtant une différence importante? L'espace qui est vide dans la version 47, est peuplé, en 48, de petites surfaces rondes, jumelles , lumineuses et noires qui forment comme autant de paires d'yeux attentifs. On dirait que l'infante et sa suite sont maintenant épiées de partout: ou que la présence latérale du peintre s'est dispersée dans tout l'espace du tableau; que son regard passe à travers toutes les ouvertures ou lacunes de la toile rouge. Chez Velasquez, le peintre (représenté sur le tableau) se penchait légèrement sur le côté de la toile (représentée) qu'il était en train de peindre pour regarder le modèle - ou nous-mêmes peut être regardant la scène, et le regardant regarder. Ici le peintre (non représenté) est passé tout à fait derrière la toile (non celle qui était représentée, mais celle que nous voyons); et il profite de toutes ces lacunes pour glisser son regard, et surveiller, d'en haut ou du fond de la pièce, les personnages qui à leur tour semblent regarder, à leurs pieds, le chien. Le chien qui nous regarde d'un regard fixe, intense, où se cache sans doute, de nouveau, le regard du peintre.

II. La croissance du musicien

Dans la première interprétation, Picasso a donné une importance et des dimensions singulières au personnage que Velasquez a placé à l'extrême droite: le bouffon qui joue avec le chien. Il l'a fait grandir de moitié ou presque, alors que chez Velasquez il a la taille (et l'âge) de l'infante elle-même; il l'a opposé comme une simple silhouette claire plongée dans la lumière au hérissement du peintre qui veille dans l'obscurité; enfin il a effacé tous les traits de son visage et de son costume, il l'a réduit à un seul contour, alors que de l'autre côté, il surchargeait la forme du peintre et de la suivante à genoux. Il se donne là comme une figure à remplir, un point d'inachèvement; un problème peut-être à résoudre. Sur la gauche le peintre aura à disparaître; sur la droite, l'enfant à peine ébauché devra se mettre à exister.

De tous les éléments du tableau, il est, avec l'infante, l'un des plus constants. Il est toujours là - à une exception près - debout, la main levée, le pied en avant, esquissant un étrange pas de danse parmi tous ces personnages figés dans des gestes qui vénèrent. Insolent danseur, insolemment rouge.

Il exerce trois fonctions: il s'oppose au peintre; il est la dernière note, la plus haute, de cette gamme de personnages qui se succèdent de gauche à droite sur le front de la scène; enfin il règne insidieusement sur tout le tableau.

Il s'oppose au peintre
Le peintre sortait de la toile: l'espiègle y entre. Dans la première interprétation, c'est une silhouette vide; il a la transparence de cette lumière qui se déverse largement par la fenêtre de droite; on dirait qu'il a été introduit par elle, ou formé à travers elle par une danse de poussières. Il est de couleur invisible et d'impalpable substance. Il n'a d'autre corps que la lumière elle-même; et s'il est porté par elle, il la transmet à son tour,

l'introduisant dans l'ombre de la pièce et du tableau par le triangle effilé de sa main tendue, par l'avancée de son genou et de sa jambe. En face de tous les personnages graves (c'est-à-dire lourds) et posés (c'est-à-dire solidement installés sur la terre), il est composé d'une autre matière; il leur apporte ce qui les rend visibles: cette clarté qui baigne le visage de la suivante agenouillée, ou qui vibre sur le satin de la robe de l'infante. N'est-ce pas, peut-être, cette lumière dont il est fait, n'est-ce pas lui-même, qui viennent se défaire et se recomposer, de l'autre côté du tableau, dans le geste du peintre mélangeant ses couleurs, - très exactement dans ce zigzag qui éclate sur sa manche au dessus de la palette et qui marque la vibration du pinceau? Le ludion de lumière a traversé la scène et disparaît dansmon éclair. Le peintre l'a capté d'un geste avide et va le transcrire sur la toile.
A moins que ce soit lui qu'on voit réapparaître - par une nouvelle métamorphose de la lumière - au creux du miroir; ou lui encore qui s'introduit, au fond de la pièce, par une enjambée analogue, mais devenu cette fois le négatif de lui-même, ombre dense. Aux quatre coins de l'espace, il court et joue avec lui-même: danse, éclair, visage, sournoise silhouette; éclat, image, reflet, ombre; lumière, peinture, miroir, substance épaisse.

Il a joué tous ses tours. Il disparaît. Ou plutôt le voilà déjà qui réapparaît;(13) il glisse sa jambe gauche à travers le bord droit du tableau. Non plus lumière cette fois, mais large graphisme. Puis le voilà tout entier,(14) mais très discret encore. Entre le chien et la naine, il n'est qu'un jeu de traits noirs autour desquels tournent des flocons de lumière; il se dessine sur fond de cette couleur rouge qui va maintenant devenir sa substance propre. Désormais il peut croître sans interruption et prendre une importance de plus en plus considérable dans le tableau. C'est encore un petit bonhomme marginal au n° 28; de 30 à 33, il grandit; en 34, c'est une violente virgule rouge qui barre tout le devant du tableau, faisant reculer au loin tous les personnages. De 42 à 44, il domine largement ses compagnons. Par rapport à eux, il est aussi grand

grand, aussi dominateur que l'était le peintre dans l'interprétation première..Son geste qui était alors de transmettre à des personnages attendant immobiles, dans l'ombre, la lumière qui le portait lui-même, est maintenant, semble-t-il, de les offrir au spectateur; plus encore de les faire naître, de les façonner de ses propres mains, de les pousser du pied sur le devant de la scène. Sur le côté gauche du tableau, le peintre regardait en face de lui, dans le vide, vers un spectacle inaccessible, et cachait avec soin ce qu'il transcrivait sur sa toile. Sur le côté droit, le démon danseur porte vers l'intérieur du tableau et la lumière et son regard; c'est lui finalement qui devient, aux dépens du peintre distrait, puis disparaissant, le démiurge de ce petit monde.

III. Les transformations de la phrase

Rouge est la couleur du ludion de droite: celle dans laquelle il est plongé (14); celle qui l'oppose aux autres personnages (42, 43); celle qui est infléchie vers l'orange quand la tonalité générale du tableau est bleu-vert (28), ou vers le rose-mauve, quand elle est rouge et bleue (33). Rouge, il reste lorsqu'il est traité pour lui-même (41). C'est ce même rouge qu'il semble répandre sur tout le tableau dans quelques unes de ses apparitions dernières (47-48). Il est le maître du rouge - et par là de toutes les couleurs - comme le peintre, de l'autre côté de la scène, était le maître du dessin et des lignes.

Dans le tableau de Velasquez, chacun des 5 personnages porte la couleur qui lui est propre. Vert pour la duègne à genoux, jaune pour l'infante, vert à nouveau pour la dame d'honneur, bleu pour la naine, rouge pour le bouffon. Celui-ci formait la note la plus intense et la plus chaude de cette mélodie simple. Mais en surimpression, une série de petites taches rouges parcourait comme un feston tous les personnages de gauche à droite, annonçant et préparant le costume rouge du petit danseur. Ces notations rouges, il en faisait varier la hauteur dans l'espace et l'intensité dans la couleur. La grande croix rouge, en haut, sur la poitrine du peintre (et qui fut rajoutée lorsque le roi honora Velasquez); plus bas, sur la palette, trois taches (une orange, une rose, et une rouge); plus bas encore et plus à droite, le petit vase d'un rouge intense, brillant, et sphérique, offert par la suivante à la princesse; plus haut et à l'alignement l'un de l'autre, deux noeuds roses, l'un sur la poitrine, l'autre dans les cheveux de l'infante; plus bas de nouveau, un ruban rose à son poignet; enfin toutes deux à la même hauteur deux taches roses aux manches de la dame d'honneur.

Ce feston de points roses et rouges qui monte et descend autour des visages et des mains, ces rubans qui se répondent des chevelures aux poignets, Picasso les neutralise: il les fait passer

au jaune (12), au vert (14, 16), au blanc et vert (47). Quant au petit vase rouge et luisant qui, dans l'espace sombre entre la robe claire de l'infante et le corsage satiné de la duègne, épinglait un minuscule point lumineux, - de ce vase Picasso retient le geste de l'offrande, le mouvement d'un personnage à l'autre, l'échange et l'enchaînement, et non point la rencontre du rayon lumineux, de la forme sphérique et de la couleur rouge: noir et blanc (2), jaune (3), blanc (4), blanc et gris (6), jaune (11), noir (13), ocre (27), vert clair (28), blanc (30). Un instant (36) le vase redevient rouge, mais pour se décomposer aussitôt en brun, violet, orange (37, 38, 39).

La phrase fondamentale que Picasso reprend telle quelle à Velasquez - vert, jaune, vert, bleu, rouge -, dépouillée de sa surimpression rose et rouge, dégagée aussi du clair obscur et de la lumière dorée où elle était plongée, va maintenant chanter pour elle-même - chaque note pouvant être portée à sa plus haute intensité, à sa plus grande force de contraste (32, 34).

C'est là que réside le principe des deux grandes [illegible] de variations qui sont au centre de la série.

Dans le premier ensemble, tous les éléments de la variation sont ramenés au seul personnage, à la seule figure de l'infante. Chante une seule voix. Grise et neutre d'abord (4, 5); puis jaune (6), de la couleur qui la caractérise - couleur de la majesté, disait au XVIIème siècle la vieille symbolique; grise encore une dernière fois (7), avant d'apparaître enfin en couleurs (8): les couleurs mêmes de la phrase fondamentale - vert, jaune, bleu, rouge. Et elles se disposent sur ce visage qu'elles dessinent, comme, dans le tableau de Velasquez, sur les personnages qu'elles colorent: un grand arc vert, replié sur la gauche, entoure le visage et retombe en s'infléchissant sur la droite; il reproduit la position des deux duègnes en robe verte qui enveloppent l'infante de leur regard, de leur sollicitude et de leurs gestes; la courbe jaune du

visage qui se termine par le disque rond de l'oeil répète l'infante elle-même, son visage circulaire et son regard attentif; la jaue bleue correspond à la vaste robe de la naine; et sur la droite la ligne rouge avec ses deux angles tournés vers l'intérieur du tableau correspond au bouffon qui, bras et jambe tendus, danse devant la fenêtre. Les mêmes éléments se retrouvent dans les trois toiles suivantes: mêmes traits, mais épaissis en 9 et désarticulés en 10; et en 11, la ligne verte qui jusque là fermait la chevelure se détache du visage et vient redessiner la servante dont elle était jusque là le signe déplacé.

Dans quatre autres toiles qui appartiennent toujours au grand ensemble des "variations-Margaretha", le principe de transformation est différent; ce n'est plus la métamorphose des surfaces en lignes et le déplacement de ces lignes; c'est la contraction et le mélange des couleurs, ou leur séparation et leur contraste. En 12 les couleurs, dans leur pureté, sont réparties autour du visage de l'enfant (formant, pour le bleu, le vert et le rouge, le fond du tableau, ou, pour le jaune, le haut du corsage); quant au visage lui-même, il va, de droite à gauche, du rose pâle au gris bleu, au gris vert, puis au jaune pâle, pour laisser éclater au coin de l'oeil, là où lumière et regard se rencontrent, un jaune vif: ce qui est la note personnelle de la petite princesse. Ce qui est ici contracté, atténué et éclairci, est, en 15, décomposé, renforcé, assombri: bleu soutenu, jaune intense, vert foncé, avec à la périphérie des reflets et des flamboiements rouges difficilement détachés de la nuit. Puis (17) à nouveau contraction et mélange : gris teintés de rose, de bleu, de jaune et de vert. Toutes les notes de la phrase fondamentale sont ici mêlées dans un accord léger: à la base du tableau, une tache blanche renforce ce gris, et un rectangle vert rehausse, dans ce gris, les roses complémentaires. Les variations Margaretha se terminent ici sur visible hommage au gris de Velasquez. Les quatre notes de la phrase fondamentale, si nettement séparées et exaltées à leur première apparition (8), sont ici rendues à leur discrétion d'origine.

Le second grand ensemble de variations commence plus tard. Il débute par la remise en jeu, sur le seul personnage de l'infante, et avec leur plus vive intensité, des quatre couleurs de la phrase fondamentale (27). Mais c'est sur toute l'ampleur de la scène qu'on va maintenant les retrouver: elles retrouvent leur espace naturel et leur répartition surchacun des personnages dont elles forment comme le blason. Le principe de variation va être alors le suivant: chacune des quatre couleurs, soit toute seule, soit mêlée avec une des trois autres, soit encore juxtaposée avec le noir, servira, non seulement de marque pour l'un des personnages, mais de tonalité fondamentale pour le tableau lui-même - et du coup fera varier en valeur, en intensité, ou en nuance, les couleurs propres aux cinq personnages. Ainsi sur ce fond constitué à partir de l'un de ces éléments la mélodie peut varier. Voici (28) l'oeuvre passée au vert, - au vert (bleu): dans cette lumière glauque, les contours se fondent, les nappes de couleur se déplacent par rapport aux formes; elles semblent s'en détacher et flotter comme à la dérive; les parties claires - les visages et les mains - virent au bleu pâle; les robes vertes des suivantes changent d'intensité - l'une, la plus éloignée de la fenêtre, devient vert foncé, l'autre, près de la lumière, jaunit; et le bouffon rouge tire alors sur l'orange.

Dans la variation 30, le fond du tableau est constitué de nappes vertes et rouges - et puisqu'elles sont complémentaires, de leur résultante le noir: les formes se découpent avec précision, les couleurs deviennent plus intenses et se localisent mieux sur chaque personnage, un cerne blanc sur les visages marque les surfaces où s'accroche la lumière; au centre le jaune prend son éclat le plus vif.

Par la fenêtre maintenant (31) une lumière bleue, avec une composante jaune, se répand dans la pièce: les formes se décomposent à nouveau, mais cette fois selon leur géométrie: angles, triangles, trapèzes dont la lumière vient frapper les arêtes qui surgissent tantôt bleues, tantôt jaunes; au centre la robe de l'infante est barrée de deux traits jaunes vifs, sur un fond bleu; les suivantes,

tout autour, ne sont plus qu'un enchevêtrement de figures vertes, où le jaune et le bleu sont venus se mélanger.

32: lumière rouge sur fond noir. Les formes se simplifient à l'extrême; les couleurs deviennent mates; les personnages ne sont plus que de grands découpages massifs, avec des visages gris.

La lumière en 33 est dévoyée par une grande verrière jaune, - avec des reflets rouges. Les formes sont à nouveau disloquées, moins en figures géométriques qu'en traits qui forment des faisceaux ou qui s'entrecroisent. Le vert est repoussé dans les coins du tableau. La couleur qui règne est alors le bleu mélangé au rouge - allant du mauve le plus léger presque rose, à un violet presque noir.

Enfin la dernière variation de ce groupe introduit comme couleur fondamentale une nuance qui ne fait point partie de la phrase première: l'ocre. Intrusion apparente, rupture du jeu, insertion d'une note nouvelle. En fait, c'est le retour à la tonalité fondamentale de Velasquez. Et tout comme le groupe des variations de l'infante se fermait par un retour au gris des tissus, des velours et des soieries propre à Velasquez, ce second groupe de variations s'achève par une retour à cette lumière ocre qui baignait tout le tableau des Ménines. Mais l'action de cette lumière est exactement inverse chez Velasquez et chez Picasso. Dans les Ménines, la lumière ocre - et légèrement dorée - à la fois atténuait l'éclat des couleurs et les diffusait en leur donnant un volume; chez Picasso la lumière ocre - et nettement plus rouge - concentre les couleurs, les ramasse et les recroqueville sur des personnages devenus tout petits et qui semblent perdus dans le fond de la pièce; en même temps elles apparaissent chacune avec sa force qui lui est propre: le jaune de la petite princesse et à un moindre degré le rouge du bouffon avancent et sautent aux yeux; le vert et le bleu surtout reculent - donnant ainsi pour la première fois à cette série de tableaux une profondeur que Velasquez demandait au clair-obscur.

IV. La danse et les métamorphoses

De ce groupe des cinq personnages, la moitié gauche (la suivante à genoux et la princesse) reste stable. Quatre fois (36, 37, 38, 39), Picasso sans le transformer, sans même en modifier la couleur, a reproduit l'agenouillement de la duègne, et son geste d'offrande.

En revanche, le groupe de droite (la dame d'honneur inclinée vers la princesse, la naine tournée vers le nain, et le bouffon dansant) est presque sans cesse varié par Picasso: comme s'il était le principe du mouvement, l'élément de déséquilibre, le lieu de la confusion et de l'équivoque, du jeu, des métamorphoses. Tour à tour ces trois figures s'éclipsent, se mélangent, se cachent les unes derrière les autres - et peu à peu réussiront à faire entrer dans leur jeu l'infante et sa duègne agenouillée.

Ces alternances et ces jeux occupent la plupart des variations à partir du tableau 42. Mais à dire vrai, elles avaient insidieusement commencé depuis plus longtemps. Par exemple en 28 la grosse tête ronde de la naine était confondue, dans une tache vert jaune, avec les paniers de la robe que portait la suivante; quant à sa robe à elle, son bleu s'était mélangé en un rose-violet avec le rouge du bouffon qui à son tour s'était décalé vers l'orange. En 30, le bouffon s'était approprié la tête de la naine, dont la robe bleue avait disparu. En 31, cette même tête est devenue la jupe de la dame d'honneur; et il lui a fallu alors devenir triangulaire pour s'ajuster à sa taille serrée. Voilà qu'en 32 les trois personnages ont repris leur indépendance; mais la naine et la dame ont échangé la couleur de leur robe: translation réciproque du vert et du bleu.

Au début des variations finales (42 à 59), chacune des deux femmes a repris sa couleur initiale. Le groupe qu'elles forment avec le clown et le chien est traité pour lui-même. C'est pourquoi le visage de la dame d'honneur pivote sur lui-même et se tourne vers la naine; de l'autre côté, le petit danseur grandit; la naine

se dilate, s'étale, occupe béatement le milieu du tableau. Du coup, le groupe des trois personnages latéraux répète, pour son propre compte, la disposition du groupe central. La naine prend la place de l'infante; le bouffon prend l'attitude, l'inflexion de tête, toute la sollicitude de l'ancienne dame d'honneur; et celle-ci, le visage tourné vers la droite, reproduit la duègne autrefois agenouillée. La dernière partie de la phrase répète - la cape - la figure centrale de la mélodie. Et tout le tableau se resserre en ces trois figures.

Qui ne sont plus bientôt que deux (45) - dame d'honneur et naine; les deux couleurs, qui ne sont plus portées par des personnages, servent seulement sur les bords du tableau de signes équivoques entre l'absence et la présence. Et puis - soit rotation dans l'espace, soit décalage vers la gauche -, la dame d'honneur reprend sa place à droite, cependant qu'à son côté (à son autre côté) la princesse resurgit. Le bleu de la naine disparaît (46). Et si la scène presqu'entière se reconstitue, c'est avec des simplifications massives. On approche de la fin: un fond rouge monochrome, et des personnages d'un jaune et vert sans presque aucune nuance. Plus de trace de bleu. Ainsi réduits aux mêmes éléments, dépouillés de leurs marques individuelles, ayant échangé leurs attributs, les personnages deviennent interchangeables; ils peuvent se métamorphoser indéfiniment les uns dans les autres. Voici (49) la suivante de gauche - jaune et verte sur fond rouge; voici (50-51) celle de droite - verte et jaune sur fond rouge; elle ressemble étrangement à celle de gauche qu'on vient de voir à l'instant; peut-être est-ce la même, qui a subi seulement un retournement dans l'espace, et dont la robe, passée de la lumière à l'ombre, a viré du jaune au vert. Mais quelle est donc celle-ci, debout bien solidement plantée en face de nous, comme autrefois l'infante, avec comme l'infante aussi, la taille étroitement serrée au dessus de la jupe évasée; et comme l'infante aussi un semis de points lumineux sur sa robe jaune? Et pourtant elle a la tête inclinée comme la dame d'honneur; un noeud de ruban, placé comme elle, sur le côté gauche de la tête;

la figure, comme elle, éclairée d'arrière en avant; comme elle, enfin, elle est un peu à droite de la porte qui s'ouvre dans le fond et laisse passer l'imbre de l'intrus. Mais à regarder le visage de ce personnage déjà ambigu, ce qui s'y dessine, ou plutôt s'y insère comme un grand bec jaune, c'est, déplacé mais sans modification, le visage, à gauche de la femme agenouillée. Les trois femmes qui occupent, chez Velasquez, le centre de la scène, sont ici ramassées en une stelle que l'oeil parvient mal à démêler. C'est ce personnage composite que l'enfant joueur vient saluer pour la dernière fois: rouge, vert, jaune sont réunis sur ou autour de cette figure où trois formes viennent effacer leur individualité. Mais l'enfant ici ne porte plus la lumière; une région d'ombre déjà le sépare de l'oeuvre. Et lui-même, reculant dans le mouvement par lequel il salue, se décolore, commence à se disaiper dans l'invisibilité du blanc, et sort du tableau. Le gros oeil rond, noir, immobile de la femme devant laquelle il s'incline, et qu'il semble ainsi présenter au public, comme s'il était le chef d'une troupe dont elle serait l'étoile, a du mal à le fixer tant il est brouillé déjà et près de disparaître. Et la voilà seule maintenant, et pour la dernière fois, cette femme unique et mêlée; les couleurs franches qui avaient jusque là articulé la phrase, sont cassées: rouge du fond tirant sur le brun, robe allant du vert foncé au vert clair, volant gris et rose, visage gris, avec des reflets verts, roses et bleutés. Après avoir rassemblé en soi tous les personnages du tableau, après avoir ramené les couleurs de Picasso à la palette de Velasquez, -troisième et ultime hommage-, l'étrange figure salue à son tour et disparaît

Mais qu'était donc ce danseur, ce ludion lumineux et rouge, qui est resté si longtemps sur le côté du tableau comme la note dernière de la mélodie? Que signifiait donc cet élément rouge, et mobile, symétrique à la masse linéaire immobile et sombre du peintre, de l'autre côté de la scène? Il était la lumière puisqu'il entrait avec elle et qu'il était fait de son impalpable substance; il était la couleur majeure, puisqu'il était le rouge et qu'il le diffusait

tout autour de lui; il était le mouvement, parmi toutes ces figures immobiles, - mouvement et principe de transformation. C'était le nain malicieux, l'elfe, le génie des métamorphoses dans une nuit d'été. Il était - rendue visible - l'âme des variations: autant dire qu'il était l'ange musicien. Et Picasso l'a bien reconnu pour tel, car au seuil de ces dernières variations, et comme pour les conduire et en donner le principe, il l'a vu à son piano (40), une main levée au dessus du clavier, l'autre plaquant son accord, un pied tendu vers la pédale. En face du peintre Velasquez, régnant dans l'ombre sur des figures que nous ne voyons pas, et appelé à disparaître, Picasso a fait croître un autre magicien: celui qui est du côté de la lumière, de la danse, de la couleur pure, de la mélodie et de ses infinies transformations. Velasquez faisait glisser toute la scène vers la gauche, vers l'ombre: du côté de la peinture, et de la peinture peignant la peinture. Picasso fait glisser toutes ses variations vers la droite, - vers la lumière: du côté de la musique, et de la musique transformant la peinture.

Mais l'espiègle qui, à son piano, fait chanter les notes et varier la mélodie, avez-vous remarqué qu'il est sans visage? Que sa tête est une grosse ronde qui s'est comme arrêtée au dessus du clavier. Chez Velasquez, n'importe qui pouvait occuper la place du spectateur - et être aussi bien celui qui surprend la scène que celui qui est regardé avec la même attention méticuleuse par le peintre, l'infante, la dame d'honneur, le signor Nieto, arrêté au seuil de la porte sur les dernières marches de l'escalier, le chambellan veillant dans l'ombre, et la naine immobile. N'importe quelle figure anonyme peut venir se loger ici dans cette lucarne ronde et tirer à son tour les variations qui lui plaisent. Nul n'y verra à redire. Nul ne l'y surveillera. Qu'il joue donc à sa fantaisie.

Mais, attention, il ne faut pas s'y fier. Là où Velasquez avait placé un chien insolemment endormi, voilà que nous surveille un inquiétant regard. Un regard fixe qui, d'abord éteint (1), ne nous a guère quittés depuis un bon moment (28, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 48).

V Regarder au dehors

Ce regard obstiné du chien - ce regard qui est fixé comme en sous-titre du tableau, et qui semble prendre ironiquement le relais de ce qui était chez Velasquez le regar du peintre- vers quoi est-il dirigé? Qu'y a-t-il donc au bord de cette scène où sont venus se placer les uns à côté des autres (et dans la position équivoque soit de spectateurs attentifs soit d'acteurs prêts à saluer après avoir donné leur spectacle), le peintre vite évanoui, la duègne et l'infante, la dame d'honneur, les deux bouffons? Y a-t-il quelque chose à regarder , alors que nous, indûment postés à la place de ce qui est vu, nous ne pouvons rien saisir?

En plaçant au fond de son tableau un miroir, Velasquez avait amené derrière la frise des personnages, le reflet - bien incertain - de ce qu'ils voyaient devant eux.

Picasso n'a jamais omis ce miroir, chaque fois qu'il a varié le tableau dans son ensemble. Mais il n'y a fait apparaître l'ombre possible d'un personnage que bien rarement. L'interprétation I est la seule où on puisse déchiffrer un visage. Visage du roi? Plutôt le double ironique du visage du peintre, qui se trouve ainsi pris à revers, et comme moqué dans un reflet optiquement impossible Mais le plus souvent le miroir est une surface vide: obscurité profonde (37), carré rouge qui ramasse et relance dans la nuit la lumière générale du tableau (32), simple fenêtre blanche qui ouvre la toile sur un dehors sans forme ni figure (46). Deux fois cependans le miroir est curieusement habité: par deux yeux noirs(48) , ou au contraire par un inquiétant regard clair au fond d'une lucarne sombre (33)

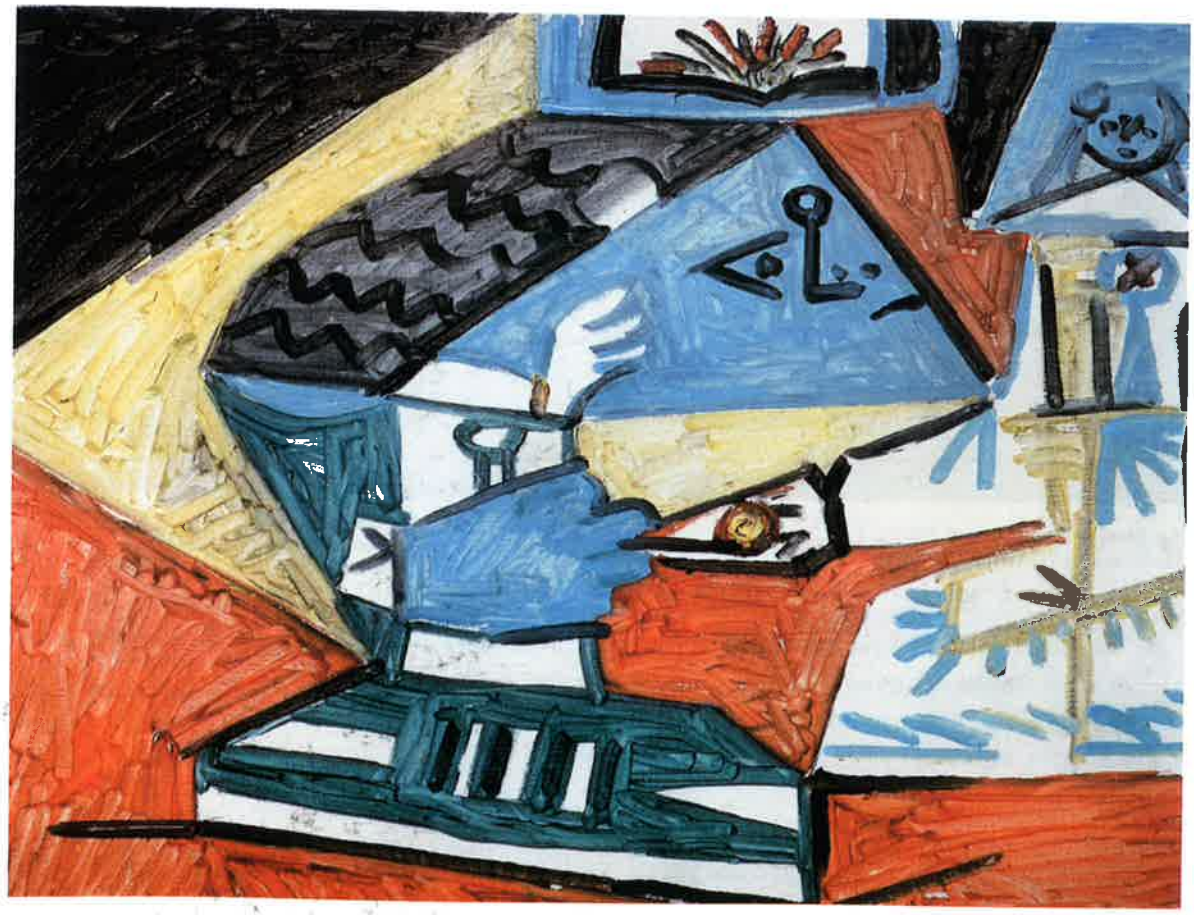
Au lieu de faire entrer au fond du tableau l'invisible qui borde sa surface, Picasso se sert du miroir pour multiplier les yeux et l'énigme de ce qui est à regarder, et de ce que voit le peintre lorsqu'il détache les yeux du tableau. Mais de quel tableau au juste? Celui que, dans la toile de Velasquez, il est en train de peindre? Ou celui dont on voit l'envers dans la première des variations de Picasso? Ou ce tableau des Menines que Picasso à son tour transforme? Ou celui, ceux qu'il peint successivment po pour faire toutes ses variations? En tous cas, lorsque de tous ces tableaux réel ou fictifs, représentés ou peints, présents ou absents, visibles ou invisibles, il lève les yeux , que voit-il? Quittant du regard l'infante intemporelle et toutes ces figures sans âge que la peinture et les musées ont transmises, Picasso, le matin du 6 Septembre 1957, voit ceci: I8, I9. Et pendant les jours qui vont suivre, la "grande volière sauvage" envahit l'atelier chassant la princesse et sa suite. Car tel était, cette saison-là, le dehors du tableau, telle était la lumière là-bas qui passait à travers les hautes baies vitrées, et les paysages que reflétaient en silence tous ces yeux immobiles.

Mais libre à qui veut de reconnaître encore, dans cette série de paysages, brusquement insérée au milieu des Ménines, la présence insidieuse du tableau. Le pigeonnier qui , chez Picasso, ferme la vue sur la gauche prend la place de la toile retournée et invisible chez Velasquez. (12, 14, 20 ih) Le croisillon de bois qui marquait la porte du fond ouverte sur l'extérieur, se retrouve maintenant comme le de la fenêtre. (18, 20, 22, 24) Et faut-il dans les 5 oiseaux répétés en haut ou en bas du tableau (I8, I9, 22) reconnaître nos 5 personnages? Et ici (22, 26) la duègne agenouillée près de l'infante, telles que les a métamorphosées le subtil oiseleur?

Las Meninas [1], non signé, 1957
Huile sur toile : 194 × 260 cm

Las Meninas [14], non signé, 1957
Huile sur toile : 46 × 37,5 cm
(voir p. 16)

Las Meninas [28] (sans Velásquez), non signé, 1957
Huile sur toile : 129 × 161 cm
(voir p. 17)



Las Meninas [29] (María Agustina Sarmiento et l'infante Margarita María), non signé, 1957
Huile sur toile : 32,5 × 41 cm
(voir p. 17)

Las Meninas [32], non signé, 1957
Huile sur toile : 161 × 129 cm
(voir p. 17)

Las Meninas [48] (sans Velásquez ni María Bárbola), non signé, 1957
Huile sur toile : 35 × 27 cm
(voir p. 18)

Las Meninas [47] (sans Velásquez), non signé, 1957
Huile sur toile : 130 × 96 cm
(voir p. 18)

Las Meninas [42] (Isabel de Velasco, María Bárbola et Nicolasito Pertusato), non signé, 1957
Huile sur toile : 130 × 96 cm (voir p. 20)

Las Meninas [43] (Isabel de Velasco, María Bárbola et Nicolasito Pertusato), non signé, 1957
Huile sur toile : 130 × 96 cm (voir p. 20)

Las Meninas [44] (Isabel de Velasco, María Bárbola et Nicolasito Pertusato), non signé, 1957
Huile sur toile : 130 × 96 cm (voir p. 20)

Las Meninas [5] (l'infante Margarita María), non signé, 1957
Huile sur toile : 33 × 24 cm (voir p. 23)

Las Meninas [30] (sans Velásquez), non signé, 1957
Huile sur toile : 129 × 161 cm
(voir p. 25)

Las Meninas [31], non signé, 1957
Huile sur toile : 129 × 161 cm
(voir p. 25)

Las Meninas [4] (l'infante Margarita María), non signé, 1957
Huile sur toile : 100 × 81 cm (voir p. 23)

Le Piano [40], non signé, 1957
Huile sur toile : 130 × 96 cm
(voir p. 30)

Les Pigeons [19], non signé, 1957
Huile sur toile : 100 × 80 cm
(voir p. 32)

Les Pigeons [18], non signé, 1957
Huile sur toile : 100 × 80 cm
(voir p. 32)

Atlas de l'impossible
Warburg, Borges, Deleuze, Foucault

Georges Didi-Huberman

Tableau, table, relecture

Le tableau : « une image ou représentation de quelque chose faite par un peintre », ainsi que le définissait Furetière au XVIIe siècle ; ou « la représentation d'un sujet que le peintre renferme dans un espace orné pour l'ordinaire d'un cadre ou bordure », comme on le lit, au XVIIIe siècle, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert[1]. Mais, par-delà ce sens habituel du tableau de peinture, s'est dégagée très vite une acception plus générale qui supposait à la fois l'*unité visuelle* et l'*immobilisation temporelle* : « *Tableau,* moment d'arrêt d'une scène créant une unité visuelle entre la disposition des personnages sur la scène et l'arrangement des décors, de façon à ce que l'ensemble donne l'illusion de former une fresque », ce que dénote parfaitement l'expression « tableau vivant », dont on connaît l'enjeu esthétique crucial, du XVe au XIXe siècle, pour la peinture comme pour le théâtre et, plus tard, pour la photographie et même le cinéma[2].

Or, le mot prestigieux de *tableau,* en français tout au moins, vient directement d'un mot latin extrêmement banal, *tabula,* qui veut dire une planche, simplement. Une planche à tout faire : à écrire, à compter, à jouer, à manger, à ranger, à déranger[3]... Dans la pratique de l'*Atlas* chez le peintre Gerhard Richter comme, autrefois, dans les séries de *planches* gravées en plusieurs « états » par Rembrandt, il est sans doute question de *tables* plus que de tableaux. Cela signifie, d'abord, le renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle : des espaces et des temps hétérogènes ne cessent de s'y rencontrer, de s'y confronter, de s'y recroiser ou de s'y amalgamer. Le tableau est une œuvre, un résultat où tout a déjà été joué ; la table, elle, est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. Un tableau s'accroche aux cimaises d'un musée ; une table se réutilise sans cesse pour de nouveaux banquets, de nouvelles configurations. Comme dans l'amour physique où le désir constamment se rejoue, se relance, il faut, en somme, constamment *remettre la table.* Rien n'y est donc fixé une fois pour toutes, et tout y est à refaire – par plaisir recommencé plutôt que par châtiment sysiphéen –, à y redécouvrir, à y réinventer.

Depuis ses définitions les plus instrumentales et bassement matérielles – « *Table,* se dit de plusieurs choses qui sont plates[4]... » – jusqu'à la grande variété de ses usages techniques, domestiques, juridiques, religieux, ludiques ou scientifiques, la table se donne d'abord comme un *champ opératoire du dispars et du mobile,* de l'hétérogène et de l'ouvert. Le point de vue anthropologique, si cher à Warburg, présente cet avantage méthodologique considérable de ne pas séparer la triviale manipulation des *monstra* (les foies de mouton divinatoires que l'on voit sur la première planche de son atlas *Mnémosyne*[5]) et la sublime élaboration des *astra* (les tableaux de Raphaël que Warburg reproduit sur d'autres planches, dont la dernière[6]). Comme, plus tard, Claude Lévi-Strauss refusera de séparer les menus gestes des « manières de table » et les aspirations aux plus grandioses « systèmes du monde[7] ».

Il me semble significatif qu'Aby Warburg ait toujours échoué à fixer sa pensée lorsqu'il en tentait des tableaux « définitifs », qu'il laissait en général vides ou incomplets[8]. Le projet du *Bilderatlas,* par son dispositif de *table de montage* indéfiniment modifiable – par l'entremise

des pinces mobiles avec lesquelles il accrochait ses images et de la succession des prises de vue photographiques par lesquelles il documentait chaque configuration obtenue –, lui permettait de toujours remettre en jeu, de multiplier, d'affiner ou de faire bifurquer ses intuitions relatives à la grande *surdétermination des images*. L'atlas *Mnémosyne* fut donc l'appareil concret d'une pensée que Warburg lui-même a bien exprimée en conclusion d'un discours prononcé pour l'ouverture de l'Institut allemand d'histoire de l'art à Florence, en 1927 : « *Si continua – coraggio ! – ricomiciamo la lettura*[9] *!* » Comme si « lire ce qui n'a jamais été écrit » – expression cruciale de Walter Benjamin pour toute notion de lisibilité[10] *(Lesbarkeit)* – exigeait la pratique d'une lecture toujours recommencée : la pratique d'une incessante *relecture du monde*.

Percevoir les « rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies », comme Baudelaire l'écrit dans sa fameuse définition de l'imagination[11] ? Cela ne va sans doute pas sans cette perpétuelle *remise en jeu* qui se voit, notamment, dans la planche 50-51 de l'atlas *Mnémosyne* où Warburg, sur sa noire « table de montage », aura disposé, à côté d'un tableau célèbre de Mantegna reproduit à une échelle très réduite, différents jeux de cartes reproduits comme autant de dignes « tableaux » *(fig. 1)*. On y voit les *Muses* du Maître des Tarots de Ferrare y voisiner avec le jeu populaire contemporain des *Tarots de Marseille*, avec ses figures bien connues, le Bateleur, l'Amoureux, la Roue de la Fortune… Remettre en jeu, donc : rebattre et redistribuer les cartes – de l'histoire de l'art – sur une table quelconque. Et tirer de cette redistribution la faculté – que Baudelaire disait « quasi divine[12] », mais je comprends mieux, à présent, qu'il voulait sans doute dire « quasi devine » ou « quasi divinatoire » – , bref, la faculté de *relire les temps* dans la disparité des images, dans le morcellement toujours reconduit du monde.

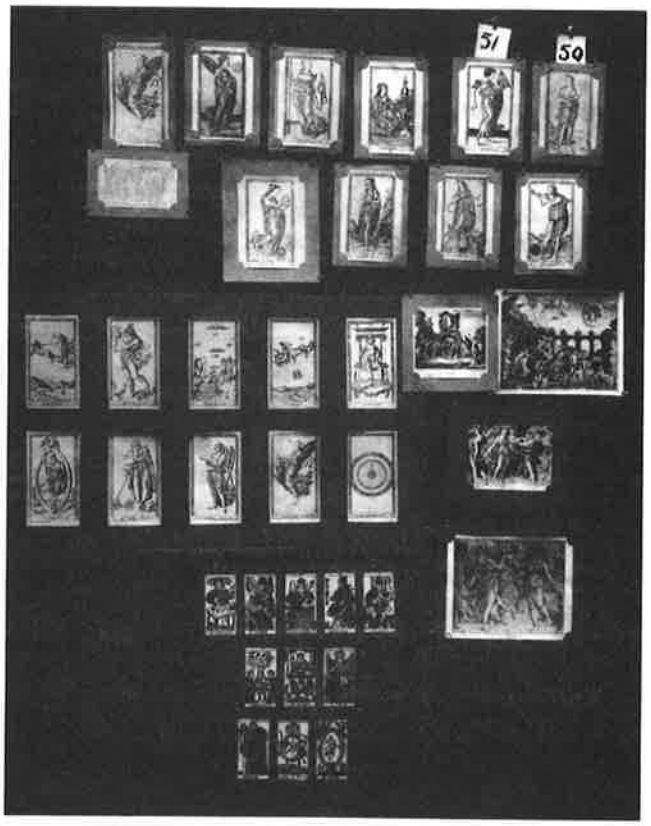


Fig. 1

Battre et redistribuer les cartes, démonter et remonter l'ordre des images sur une table pour créer des configurations heuristiques « quasi devines », c'est-à-dire capables d'entrevoir le travail du temps à l'œuvre dans le monde visible : telle serait la séquence opératoire de base pour toute pratique que je nommerai ici un *atlas* en référence à l'œuvre magistrale de Warburg. Or celui-ci aura, d'emblée, construit cette pratique à partir d'un recours explicite à l'archéologie : les foies divinatoires étrusques non loin des *Leçons d'anatomie* de Rembrandt, ou bien les sarcophages romains non loin du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet[13]. Les perspectives « archéologiques » ouvertes depuis ce temps par Michel Foucault dans le domaine de l'histoire des sciences ne sont pas sans rapport, me semble-t-il, avec cette redistribution opérée par Aby Warburg dans le domaine de l'histoire de l'art[14]. Dans les deux cas sont battues en brèche les irrévocabilités de la valeur (l'« œuvre d'art » critiquée par une image populaire, une carte à jouer ou un timbre-poste, le « discours de la science » critiqué par des pratiques transversales, déviantes, politiques), les distributions du temps (où le point de vue archéologique démonte les certitudes chronologiques), enfin les unités de la représentation (puisque, dans les deux cas, c'est le « tableau classique » qui se verra bouleversé jusque dans ses fondements).

On peut espérer, de cette connivence, tirer quelques enseignements de base pour une *archéologie du savoir visuel.* Il est frappant que Michel Foucault ait souvent « encadré » ses analyses épistémologiques par des « images » stratégiques empruntées à l'histoire de la peinture et de la littérature. Comme l'*Histoire de la folie* commençait avec *Les Régentes* de Frans Hals, *Les Mots et les choses,* on s'en souvient, commencent avec *Les Ménines* de Diego Velázquez : deux *tableaux,* donc, deux façons de signifier – et de donner à comprendre, à analyser – la puissance de la représentation à l'« âge classique », ainsi qu'aimait dire Foucault[15]. Mais cette archéologie n'avait de sens qu'à définir les lignes de fractures et les lignes de front d'un conflit structural d'où émergera cette « modernité » qu'exemplifient, non plus des tableaux monumentaux fixant la dignité sociale des guildes bourgeoises et des cours royales, mais des *séries* d'images violentes dans lesquelles, au XIXe siècle, Francisco Goya explorera le domaine de « l'homme jeté dans la nuit » à travers ses petites compositions sur les prisons et les asiles de fous, ses gravures des *Disparates* ou ses énigmatiques peintures de la *Quinta del Sordo*[16].

Là où, d'autre part, Cervantes ouvrait le chapitre des *Mots et les choses* consacré à la « représentation classique[17] », ce sera désormais chez un autre auteur hispanisant – mais dans une constellation où surgissent aussi les noms de Nietzsche, de Mallarmé, de Kafka, de Bataille ou de Blanchot[18] – que Foucault situera le « lieu de naissance » de sa propre entreprise archéologique et critique. Cet auteur est Jorge Luis Borges :

> « Ce livre *[Les Mots et les choses]* a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite "une certaine encyclopédie chinoise" où il est écrit que "les animaux se divisent en *a)* appartenant à l'Empereur, *b)* embaumés, *c)* apprivoisés, *d)* cochons de lait, *e)* sirènes, *f)* fabuleux, *g)* chiens en liberté, *h)* inclus dans la présente classification, *i)* qui s'agitent comme des fous, *j)* innombrables, *k)* dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau, *l)* et caetera, *m)* qui viennent de casser la cruche, *n)* qui de loin semblent des mouches[19]". »

Les Ménines offriront à Foucault, quelques pages plus loin, l'occasion d'une analyse de la représentation classique focalisée sur un *tableau de sujets* royaux portraiturés par Velázquez : un tableau *existant,* majestueux, complexe par ses mises en abymes successives – le sujet dans le tableau, les sujets entre eux, le tableau dans le tableau, l'encadrement de porte, etc. – toujours plus concentrées. *Le Marché céleste des connaissances bénévoles,* titre donné par Borges pour une encyclopédie dont

l'existence semble bien douteuse, provoque un tout autre genre de dépaysement : ce serait plutôt une *table des matières* équivalente à celle du traité hépatoscopique que je citais plus haut, avec son affolement sémiotique et son vertige non pas concentrique, mais centrifuge.

La « table de Borges » ne joue pas dans le cadre d'un seul tableau qu'organiserait son quadrillage voire sa malice perspectivistes. Elle évoque plutôt les énormes compilations de dessins chinois ou d'estampes japonaises (je pense par exemple à l'insatiable *Manga* d'Hokusaï *[fig. 2]*), elle brise les cadres ou les cases de l'espace classificatoire en *exigeant* que soient ouvertes des contrées dont chacune n'aura jamais été déterminée par la précédente : les « chiens en liberté » se sont déjà évadés déjà du tableau, les « innombrables » échapperont toujours à notre comptage, les « qui viennent de casser une cruche » sont inattendus et indiscernables, les « et caetera » ne pourront jamais être recensés, alors même que les « qui de loin semblent des mouches » s'imposent immédiatement à notre imagination par leur force de suggestion visuelle.

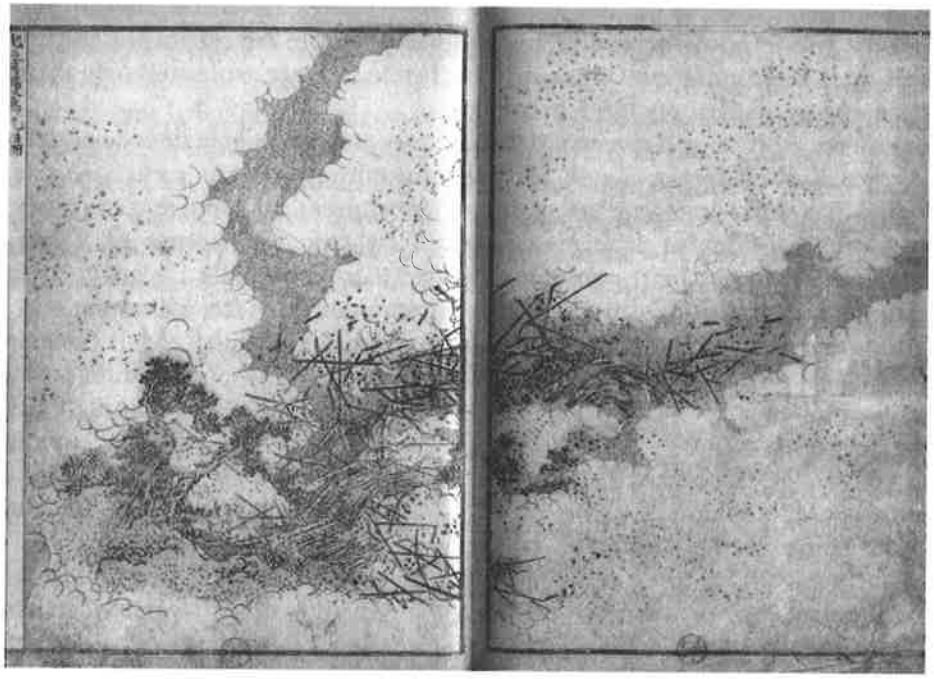


Fig. 2

Ébranlement, malaise, hétérotopie

Cette force, comme Michel Foucault le dit d'entrée de jeu, n'est autre qu'un mouvement « ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres. » D'un côté, elle ruine le tableau ou le système habituel des connaissances, d'un autre elle libère ce *rire* « qui secoue toutes les familiarités de la pensée », ce rire énorme qui ne va pas sans *malaise,* comme Foucault le répétera plusieurs fois[20]. Pourquoi ce rire ? Parce que la stabilité des relations vole en éclats, parce que la loi de gravité est mise sens dessus dessous, donc vouée au burlesque : les choses fusent, s'élèvent, s'écrasent, se dispersent ou s'agglutinent comme, dans une célèbre image des *Disparates* de Goya – et dans le contrepoint qu'elle forme avec toutes les autres de la série –, les hommes se voient eux-mêmes transformés en pantins désarticulés qui semblent crachés en l'air par la force d'une « surface d'ébranlement », un simple drap secoué par six femmes, un sombre drap qui recèle encore dans ses plis un homme couché sur le ventre et… un âne *(fig. 3)*. Ici comme là, c'est un rire qui nous secoue jusqu'au malaise, parce qu'il vient d'un fond de ténèbre et de non-savoir.

Fig. 3

Mais de quel malaise, de quelle secousse s'agit-il ? Qu'est-ce donc qui est menacé dans la série disparate de Borges (comme dans le recueil, tout à la fois comique et menaçant, des *Disparates* de Goya) ? Foucault prend bien soin de préciser : « Encore ne s'agit-il pas de la bizarrerie des rencontres insolites. On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport[21]. » Le disparate, l'hétéroclite ne se réduisent donc pas à la « bizarrerie » d'un simple contraste : façon, pour Foucault, de nous suggérer que la piste du fantastique (à la Roger Caillois) ou de la rêverie matérielle (à la Gaston Bachelard) n'est certainement pas la bonne piste à suivre. Ce qui nous secoue de rire et secoue aussi « toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres », c'est justement que *les plans d'intelligibilité se morcellent* jusqu'à l'effritement. Ce qui s'effondre dans l'encyclopédie chinoise ou la « table de Borges » n'est autre que la cohérence et *le support même du tableau classique* en tant que surface classificatoire du pullulement des êtres.

Dans l'intervalle entre les animaux « qui viennent de casser la cruche » et ceux « qui de loin semblent des mouches », ce qui se crevasse, se ruine, est donc bien « l'espace commun des rencontres », « le site lui-même où elles pourraient voisiner », ce *lieu commun* qu'il faut bien nommer un tableau, – « tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences[22]. » Toute l'entreprise des *Mots et les choses* a été résumée par son auteur comme une « histoire de la ressemblance », une « histoire du Même[23] », et c'est dans le tableau, en effet, qu'elles trouvent leur forme « classique » d'exposition. Foucault, dans cette entreprise, aura procédé dialectiquement : il a commencé par respecter et par déniaiser la notion académique de tableau. Il lui a rendu sa complexité en tant que « série de séries[24] ». Un tableau comme *Les Ménines* n'est pas le lieu pour une *totalité de l'unique,* comme l'auraient voulu je ne sais quels esthètes. C'est, plutôt, une *totalité du multiple* qui s'y trouve organisée synoptiquement sous l'autorité du semblable.

Or, cette autorité engage une cohérence culturelle fixant, justement, la forme des rapports entre les choses vues et les mots énoncés : le tableau serait alors un espace pour « la possibilité de *voir* ce qu'on pourra *dire,* mais qu'on ne pourrait pas dire par la suite ni voir à distance si les choses et les mots, distincts les uns des autres, ne communiquaient d'entrée de jeu en une représentation[25]. » Et c'est ainsi que se sera construit, à l'âge classique qui est l'« âge de la représentation » par excellence, un « grand tableau sans faille[26] » agencé comme support d'exposition classificatoire des « communications », comme dit ici Foucault, entre les mots et les choses[27]. Mais on sait que toute l'entreprise foucaldienne consiste également à raconter le démontage de ce système à l'âge – qualifié

de « moderne » – où le point de vue de l'histoire morcelle dramatiquement cette grande vision intemporelle et hiérarchisée des similitudes[28]. Il y a sans doute des « tableaux d'histoire », comme on dit, et sans doute l'*istoria* fut-elle pour Alberti la « grande œuvre » du tableau, ce qui le rendait lisible. Il n'en demeure pas moins qu'à partir de Goya – et de Sade, selon Foucault –, le grand « tableau des choses » se trouvera irrévocablement ruiné par le disparate du devenir : « Le champ épistémologique se morcelle, ou plutôt il éclate dans des directions différentes[29]. »

Voilà pourquoi la dépaysante « table de Borges » est si bien nommée, dans ces premières pages des *Mots et les choses,* un « atlas de l'impossible[30] ». Voilà pourquoi elle engage immédiatement l'élaboration d'un concept qui sera crucial dans toutes les dimensions de la pensée de Foucault – de l'épistémologie à la politique en passant par l'esthétique –, concept propre à désigner un champ opératoire qui ne serait justement pas celui du « tableau » ou du « lieu commun » : ce concept est celui d'*hétérotopie* qui peut, sans difficulté, se comprendre à partir des disparates inventions goyesques ou borgésiennes. L'hétérotopie, « ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'*hétéroclite* ; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont "couchées", "posées", "disposées" dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun*[31]. »

Comme le disparate ou l'hétéroclite se distinguent de la « bizarrerie » ou de l'« incongru », les hétérotopies se distinguent des utopies dont Foucault nous dit qu'elles « consolent » – quand les hétérotopies menacent ou inquiètent –, façon de suspecter ce que Louis Marin, plus tard, aura clairement montré dans ses analyses de Thomas More, à savoir que les espaces utopiques ne sont qu'un avatar particulier de l'espace représentationnel classique[32]. « Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la "syntaxe", et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses[33]. » En 1982, Foucault envisagera les hétérotopies sous un angle beaucoup plus politique : mais ce sera pour dire encore que « la liberté est une pratique » et, même, une technique[34]... Comme avaient été, à leur échelle, les choix techniques de Warburg pour faire fonctionner librement son atlas d'images telle une véritable *hétérotopie de l'histoire de l'art.*

En 1984, dans un texte magnifique intitulé « Des espaces autres », Foucault précisera encore ce qu'il veut entendre par « hétérotopies » : espaces de crise et de déviance, agencements concrets de lieux incompatibles et de temps hétérogènes, dispositifs socialement isolés mais aisément « pénétrables », enfin *machines concrètes d'imagination* qui « créent un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée[35]. » L'altas ne serait-il pas, dans cette perspective même du décloisonnement – et en dépit du fait que Foucault, en 1966, se refuse encore à faire une nette distinction entre « table » et « tableau » –, ce champ opératoire capable de mettre en œuvre, au niveau épistémique, esthétique voire politique, « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons », bref, l'espace même pour « la plus grande réserve d'imagination[36] » ?

La « table de Borges », comme la notion d'hétérotopie qui la commente, transforme la connaissance même dans son support, dans son exposition, sa disposition et, bien sûr, son contenu. Elle anticipe également l'idée de *plateau* dont Gilles Deleuze et Félix Guattari feront bientôt l'élément constitutif des « rhizomes » de la pensée inventive, celle où se font les véritables découvertes. Plateau : « toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome[37]. » Et l'on comprend, devant les planches mobiles de l'atlas *Mnémosyne,* que les *images* y sont moins considérées comme des monuments que comme des *documents,* et moins fécondes comme documents que comme *plateaux* connectés entre eux par voies « superficielles » (visibles, historiques) et « souterraines » (symptomales, archéologiques) à la fois. Tout, ici, répond à un principe de « cartographie ouverte

et connectable dans toutes les dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications[38]. » Ce qu'admirent dans les mêmes pages Deleuze et Guattari à travers la « méthode Deligny » – « faire la carte des gestes et des mouvements d'un enfant autiste, combiner plusieurs cartes pour le même enfant, pour plusieurs enfants[39]… » *(fig. 4)* – peut se reconnaître, au niveau des migrations de cultures dans la courte comme dans la longue durée, à travers cette « méthode Warburg » que nous interrogeons ici, cette « histoire de fantômes pour grandes personnes » où furent dressées de multiples cartes mobiles pour les émotions humaines, les gestes, les *Pathosformeln*[40] *(fig. 5)*.

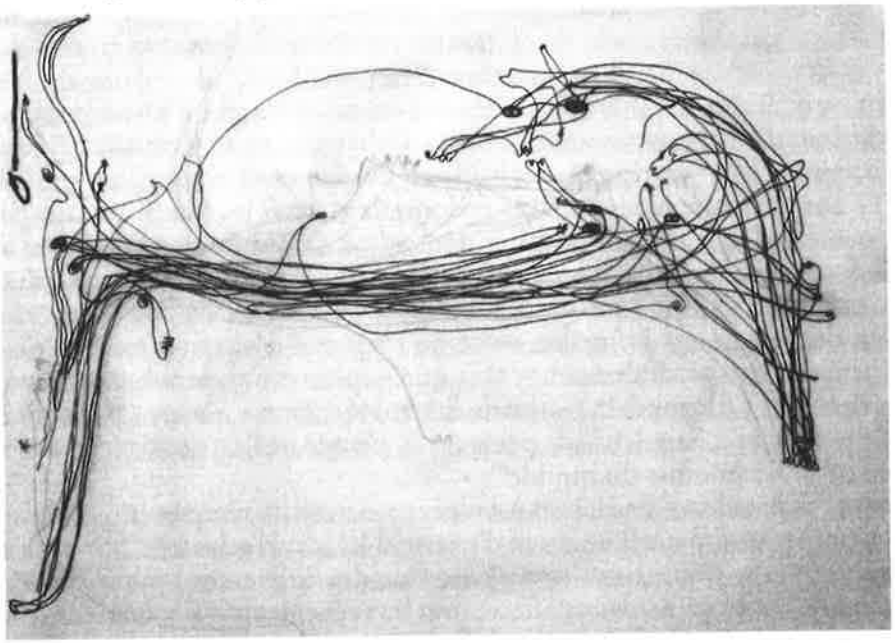


Fig. 4

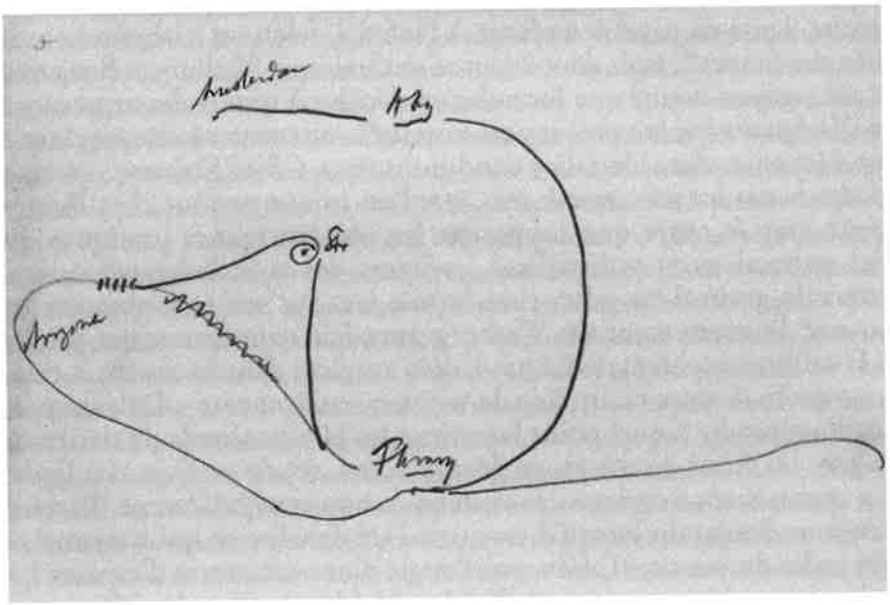


Fig. 5

De ce point de vue, l'« iconologie des intervalles » inventée par Aby Warburg entretient avec l'histoire de l'art qui la précède les mêmes relations que la « science nomade » – ou « excentrique », ou « mineure » – entretient, dans *Mille Plateaux,* avec la « science royale » ou « science d'État[41] ». C'est un savoir « problématique » et non « axiomatique », fondé sur un « modèle de devenir et d'hétérogénéité qui s'oppose au stable, à l'éternel, à l'identique, au constant[42]. » Là où Panofsky proposera *encore* une science du *compars* en quête de la « forme invariable des variables », Warburg proposait *déjà* cette science du *dispars* que Deleuze et Guattari envisagent dynamiquement : « Il ne s'agit plus exactement d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue[43]. »

Or, bien avant de reconnaître aux hétérotopies foucaldiennes leur fécondité philosophique presque fraternellement assumée[44], Gilles Deleuze aura trouvé, chez Borges précisément, de quoi faire éclater de rire le savoir, donc de « secouer toutes les familiarités de la pensée » ou d'« ébranler toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres ». Le chapitre de *Logique du sens* consacré au « jeu idéal », par exemple, s'ouvre sur un rappel de la « course de Caucus » chez Lewis Carroll, où « l'on part quand on veut et où l'on s'arrête à son gré », ainsi que de la « loterie de Babylone » chez Borges, où « le nombre des tirages est infini [en sorte qu'] aucune décision n'est finale[45]. » De tels paradoxes ne peuvent être généralement pensés que « comme non-sens » et pourtant, affirme Deleuze, « précisément : [ils sont] la réalité de la pensée même », ils sont par conséquent « le jeu réservé à la pensée et à l'art [...], ce par quoi la pensée et l'art sont réels, et troublent la réalité, la moralité et l'économie du monde[46]. »

En ajoutant les paradoxes de Borges à l'idée stoïcienne de temporalité, Deleuze parvient alors à nous faire comprendre quelque chose d'essentiel à l'idée d'atlas telle que nous tentons ici de la construire : ce qui se passe dans l'*espace paradoxal* des différentes « tables de Borges » n'est possible que parce qu'un *temps paradoxal* affecte tous les événements qui y surviennent. Ce temps n'est ni linéaire, ni continu, ni infini : mais « infiniment subdivisible » et morcelable, temps qui ne cesse de se démonter et de remonter à ses conditions les plus immémoriales. Ce temps est l'*Aiôn* stoïcien posé par Deleuze en opposition au *Chronos* mesurable : temps « à la surface » – ou à la table – duquel les événements sont, dit-il, « recueillis en tant qu'effets[47]. » C'est ainsi que « chaque présent se divise en passé et en futur, à l'infini », selon un « labyrinthe » dont Borges aura inventé bien des formes[48], mais dont il faut se souvenir que Warburg et Benjamin, quelques décennies plus tôt, avaient donné une formulation décisive à travers des expressions telles que *Vorgeschichte* et *Nachgeschichte,* la « pré- et post-histoire[49] » attenantes à chaque chose du monde.

Comment s'étonner, dans de telles conditions, que Gilles Deleuze – toujours *via* les stoïciens – ne sépare pas les *jeux avec le sens,* que l'on trouve partout chez Borges ou Lewis Carroll, des *jeux avec le temps* que supposent les plus anciennes pratiques divinatoires, « diviser le ciel en sections et y distribuer les lignes des vols d'oiseaux, suivre sur le sol la lettre que trace le groin d'un porc, tirer le foie à la surface et y observer les lignes et les fissures[50] », soit là exactement où Warburg aura fait commencer ses propres « tables visuelles » de la culture occidentale ? Que l'*Aiôn* surgisse dans le visible à travers un vol d'hirondelles, un groin de porc ou un foie de mouton, voilà encore – Deleuze y insiste – qui peut nous faire comprendre à quel point les enjeux les plus profonds du destin de l'homme ont partie liée avec les éclats de rire et, en général, cet « *art des surfaces,* des lignes et points singuliers qui y apparaissent » comme des cristaux de non-sens[51]. Comme Warburg dans son *Bilderatlas* et comme Benjamin lorsqu'il évoquait l'art de « lire ce qui n'a jamais été écrit », Deleuze parlera enfin du jeu avec l'*Aiôn* sous l'angle d'une rencontre d'espaces hétérogènes, par exemple « les deux tables ou séries [du] ciel et [de] la terre[52] », du sidéral et du viscéral, des *astra* et des *monstra.*

Borges lui-même est passé maître dans l'art – tout à la fois superficiel et profond, humoristique et bouleversant – d'inventer des objets qui soient autant de jeux, autant de tables où le foisonnement des espaces et des temps se recueillera tout à coup, mais pour mieux se rediffracter, se remorceler à l'infini. Dans « Le miracle secret », par exemple, un homme ouvre un « atlas inutile » parmi les quatre cent mille tomes de la bibliothèque du Clementinum, tombe par hasard sur une « vertigineuse » carte de l'Inde, pose sans y penser son doigt sur « l'une des plus petites lettres » de la carte puis, dans le même temps, éprouve la certitude d'avoir « trouvé Dieu » et se réveille d'un rêve désormais en morceaux perdus[53]. Mais, dans chaque débris, dans chaque parcelle de matière ou de langage, depuis le A de l'*Aleph* jusqu'au Z du *Zahir,* Borges trouvera aussi le cristal de mondes démontés et remontés à l'infini. Le Zahir est cette absolue *rareté* capable de focaliser – voire de porter, comme les Justes de la tradition juive – l'univers entier sous la forme la plus dissimulée qui soit, humble et changeante en même temps, *commune et passagère* en même temps :

> « À Buenos Aires, le Zahir est une monnaie courante, de vingt centimes ; des marques de couteau ou de canif rayent les lettres N T et le nombre deux ; la date qui est gravée sur l'avers est celle de 1929. (À Guzerat, à la fin du XVIIIe siècle, un tigre fut Zahir ; à Java, un aveugle de la mosquée de Surakarta, que lapidèrent des fidèles ; en Perse, un astrolabe que Nadir Shah fit jeter au fond de la mer ; dans les prisons de Mahdi, vers 1892, une petite boussole que Rudolf Carl von Slatin toucha, enveloppée dans un lambeau de turban ; à la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, une veine dans le marbre de l'un des mille deux cents piliers ; au ghetto de Tétouan, le fond d'un puits[54].) »

Quant à l'Aleph, ce n'est finalement qu'une toute « petite sphère aux couleurs chatoyantes » et au « diamètre de deux ou trois centimètres »… mais où viennent converger, paradoxalement « sans diminution de volume », toutes les choses du monde, parmi lesquelles :

> « Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, je vis un labyrinthe brisé (c'était à Londres), je vis des yeux tout proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta, je vis dans une arrière-cour de la rue Soler les mêmes dalles que j'avais vues il y avait trente ans dans le vestibule d'une maison à Fray Bentos, je vis des grappes, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, je vis de convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable, je vis à Inverness une femme que je n'oublierai pas, je vis sa violente chevelure, son corps altier, je vis un cancer à sa poitrine, je vis un cercle de terre desséchée sur un trottoir, là où auparavant il y avait eu un arbre, je vis dans une villa d'Adrogué un exemplaire de la première version anglaise de Pline, celle de Philemon Holland, je vis en même temps chaque lettre de chaque page (enfant, je m'étonnais que les lettres d'un volume fermé ne se mélangent pas et ne se perdent pas au cours de la nuit), je vis la nuit et le jour contemporain, je vis un couchant à Quérétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose à Bengale, je vis ma chambre à coucher sans personne, je vis dans un cabinet de Alkmaar un globe terrestre entre deux miroirs qui le multiplient indéfiniment, je vis des chevaux aux crins en bataille, sur une plage de la mer Caspienne à l'aube, je vis la délicate ossature d'une main, je vis les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, je vis dans une devanture de Mirzapur un jeu de cartes espagnol, les vis les ombres obliques de quelques fougères sur le sol d'une serre, je vis des tigres, des pistons, des bisons, des foules et des armées, je vis toutes les fourmis qu'il y a sur la terre, je vis un astrolabe persan, je vis dans un tiroir du bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino, je vis un monument adoré à la Chacarita, je vis les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo, je vis la circulation de mon sang obscur, je vis l'engrenage de l'amour et la modification de la mort, […] je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai[55] […]. »

Cette citation a beau être longue, elle ne forme après tout qu'une seule phrase, ce qui nous oblige à y voir une seule planche de ce qui serait l'« atlas de Borges », un atlas lui-même formé par un nombre indéfini de « tables » de ce genre. Mais ce qui compte, dans une telle énumération d'images ou de « choses vues », n'est pas leur sommation, leur liste ou inventaire, mais bien les relations qu'elles tissent entre elles, depuis le lointain de la « mer populeuse » jusqu'au proche d'un corps de femme aimée, depuis l'impersonnel « cercle de terre desséchée sur un trottoir » jusqu'à l'intime « circulation de mon sang ». C'est bien la « rigueur secrète » des choses chaotiquement réunies qui importe ici, comme le dira Borges à propos de Lewis Carroll[56].

Écrire – qu'il s'agisse de *Fictions* ou de chroniques, de poèmes ou d'essais documentaires – consisterait donc, sous cet angle, à former l'atlas ou la cartographie dépaysante de nos expériences incommensurables (ce qui est très différent de faire le récit ou le catalogue de nos expériences commensurables). Il y a par exemple, dans *L'Auteur*, des listes aléatoires d'impressions fugitives ou les tentatives pour recenser les souvenirs hétéroclites qui, à notre mort, disparaîtront dans le néant[57]. Mais il y a aussi des listes parfaitement rigoureuses – elles ne sont aléatoires qu'en apparence –, listes de choses *(Sachen)* très différentes quoique engendrées par une seule cause *(Ursache)*, comme lorsque la réalité de l'esclavage justifie à elle seule une réunion d'événements très disparates tels que : « les *blues* de Handy, [...] la grandeur mythique d'Abraham Lincoln, les cinq cent mille morts de la guerre de Sécession, [...] l'admission du verbe *lyncher* dans la treizième édition du dictionnaire de l'Académie espagnole », etc., etc[58]. Un seul tas de poussière au fond d'une étagère témoignera pour Borges de l'« histoire universelle[59] », et c'est pourquoi il faut constamment inventer, pour le langage lui-même, de nouvelles règles opératoires destinées à ouvrir les possibilités d'une connaissance des « rapports intimes et secrets » entre les choses.

Telle est bien l'« encyclopédie chinoise » évoquée par Borges dans le cadre de son essai sur « La langue analytique de John Wilkins », où la référence érudite à un certain « docteur Franz Kuhn » n'apaisera ni l'éclat de rire, ni l'ébranlement des surfaces, ni le malaise philosophique[60]. Telles seront la « machine à penser » de Raymond Lulle – qui, évidemment, ne fait que dysfonctionner –, le monde hyper-métaphorique des *Kennigar*, le système de numérotation inventé par Funes – un mot différent pour chaque nombre –, le « labyrinthe des impies » selon Aurélien d'Aquilée ou encore la langue extraordinaire des *Yahoos* dans laquelle « le mot *nrz*, par exemple, suggère l'idée de dispersion ou de taches [et donc] peut signifier le ciel étoilé, un léopard, un vol d'oiseaux, la variole, l'éclaboussure, l'éparpillement ou la fuite qui suit une défaite[61]. »

Il semble que Borges, l'âge avançant, ait concentré une grande partie de son énergie, comme Aby Warburg l'avait fait depuis son expérience psychotique, à reconfigurer sa propre expérience poétique sous la forme d'atlas qui auraient tous pu s'intituler *Mnémosyne*. En 1960, il s'est constitué un petit « musée » de citations éparses[62]. En 1975, il a établi une collection de désastres tout en reconnaissant le caractère incommensurable – trop petits, trop grands, trop disparates –des « faits mémorables », par exemple en s'essayant à faire l'« inventaire » de son grenier[63]. En 1981, il est revenu, une fois encore, à son amour déraisonnable – et à son usage hétérodoxe – des encyclopédies[64]. En 1984, deux ans avant sa mort, Borges a, enfin, publié cet ouvrage intitulé *Atlas*, livre « faits d'images et de mots », de découvertes agencées selon un ordre « savamment chaotique », et où les photographies ne sont disposées que pour autrui, puisque cet atlas illustré n'était, après tout, que l'œuvre d'un homme à peu près aveugle[65]. Atlas de l'incommensurable, comme doit être tout atlas véritable, en ce qu'il mettait à égale dignité les images visuelles du monde parcouru – un totem indien, une tour de pierre, la place San Marco de Venise, la ruine d'un temple grec, un tigre vivant, une brioche à déguster, quelques coins de rues à Buenos Aires, le désert en Égypte, une inscription japonaise, un poignard ancien avec un couteau de cuisine *(fig. 6)* – et des images de rêves qui hantaient ses nuits, rêves de femmes et de guerres, rêves de « tables d'ardoise » et d'encyclopédies dont les articles ont une fin mais pas de début[66].

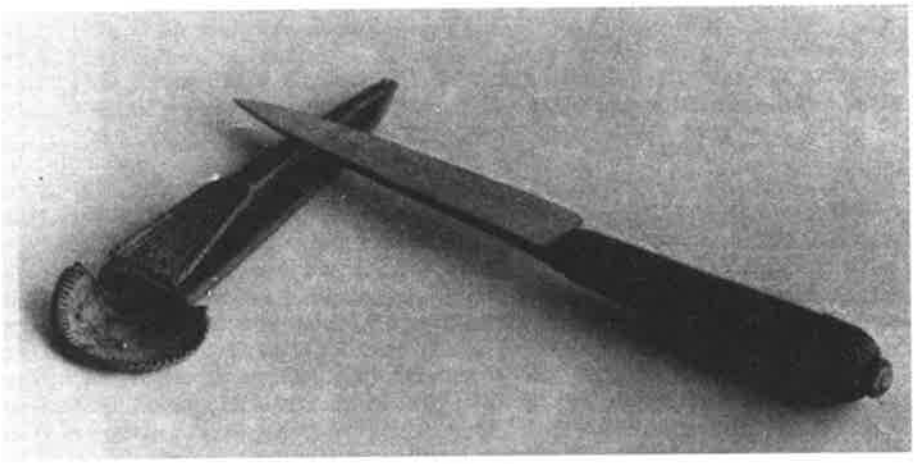


Fig. 6

On retrouve ici l'essentielle dialectique de l'atlas, telle que Walter Benjamin a pu la caractériser au fil de ses textes sur la mémoire, la collection, le monde des images : c'est une pratique *matérialiste* au sens où elle laisse aux choses leur anonyme souveraineté, leur foisonnement, leur irréductible singularité[67]. Mais c'est en même temps une activité *psychique* où l'inventaire raisonné fait place à l'association, à l'anamnèse, à la mémoire, à la magie d'un jeu qui a partie liée avec l'enfance et l'imagination[68]. L'*imagination,* à nouveau : la « reine des facultés » selon Baudelaire, celle qui « touche à toutes les autres », analyse et synthèse à la fois parce qu'elle est *matérielle* jusqu'à ne voir dans le monde qu'un « immense magasin d'observations », *poétique* puisqu'elle « décompose toute la création et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau[69]. » Ce « monde nouveau » dont l'atlas fait une cartographie paradoxale et féconde, une cartographie capable de nous dépayser et de nous orienter en même temps dans les espaces et les mouvements de l'histoire.

NOTES

1. A. Furetière, 1690, III, p. 1982. D. Diderot et J. d'Alembert, 1765, p. 804.
2. P. Imbs (dir.), 1971-1994, XV, p. 1294-1295. B. Jooss, 1999. B. Vouilloux, 2002.
3. A. Ernout et A. Meillet, 1932, p. 672-673. *Cf.* A. de Ridder, 1904, p. 1720-1726.
4. A. Furetière, 1690, III, p. 1981.
5. A. Warburg, 1927-1929, p. 14-15.
6. *Ibid.*, p. 132-133.
7. C. Lévi-Strauss, 1968, p. 390-411.
8. *Cf.* G. Didi-Huberman, 2002, p. 249-251.
9. A. Warburg, 1927, p. 604.
10. W. Benjamin, 1933, p. 363.
11. C. Baudelaire, 1857, p. 329.
12. *Ibid.*, p. 329.
13. A. Warburg, 1927-1929, p. 100-101.
14. *Cf.* M. Hagelstein, 2009, p. 87-111.
15. M. Foucault, 1961, p. 5. *Id.*, 1966a, p. 19-31.
16. *Id.*, 1961, p. 549-554.
17. *Id.*, 1966a, p. 60-64.
18. *Ibid.*, p. 394-395.
19. *Ibid.*, p. 7 (citant J. L. Borges, 1952, p. 747).
20. *Ibid.*, p. 7, 9, 10.
21. *Ibid.*, p. 8.
22. *Ibid.*, p. 8-9.
23. *Ibid.*, p. 15.
24. *Id.*, 1969a, p. 19.

25. *Id.*, 1966a, p. 142.
26. *Ibid.*, p. 173.
27. *Ibid.*, p. 86-91.
28. *Ibid.*, p. 229-233.
29. *Ibid.*, p. 357.
30. *Ibid.*, p. 9.
31. *Ibid.*, p. 9.
32. *Ibid.*, p. 9. *Id.*, 1984, p. 755-756. *Cf.* L. Marin, 1973, p. 87-114.
33. M. Foucault, 1966a, p. 9. *Cf. id.*, 1966b, p. 21-36.
34. *Id.*, 1982, p. 275 et 285.
35. *Id.*, 1984, p. 761.
36. *Ibid.*, p. 756 et 762.
37. G. Deleuze et F. Guattari, 1980, p. 33.
38. *Ibid.*, p. 20.
39. *Ibid.*, p. 22-23.
40. *Cf.* G. Didi-Huberman, 2002, p. 115-270.
41. *Cf.* G. Deleuze et F. Guattari, 1980, p. 446-464.
42. *Ibid.*, p. 447-448.
43. *Ibid.*, p. 458.
44. *Cf.* G. Deleuze, 1986, p. 101-130.
45. *Id.*, 1969, p. 74 et 77.
46. *Ibid.*, p. 76.
47. *Ibid.*, p. 77.
48. *Ibid.*, p. 78.
49. W. Benjamin, 1928, p. 44.
50. G. Deleuze, 1969, p. 168.
51. *Ibid.*, p. 168.
52. *Ibid.*, p. 81.
53. J. L. Borges, 1944, p. 539-540.
54. *Id.*, 1949, p. 623.
55. *Ibid.*, p. 662-663.
56. *Id.*, 1975a, p. 335.
57. *Id.*, 1960, p. 5 et 18.
58. *Id.*, 1935, p. 303.
59. *Id.*, 1985, p. 954-955.
60. *Id.*, 1952, p. 747-751 (*cf.* F. A. Kuhn, 1886).
61. *Id.*, 1936, p. 385-400. *Id.*, 1937, p. 1106-1110. *Id.*, 1944, p. 515-517. *Id.*, 1949, p. 583. *Id.*, 1970, p. 252.
62. *Id.*, 1960, p. 57-59.
63. *Id.*, 1975a, p. 462-469. *Id.*, 1975b, p. 485. *Id.*, 1975c, p. 563-564.
64. *Id.*, 1981, p. 790-791.
65. *Id.*, 1984, p. 865.
66. *Ibid.*, p. 863-920.
67. *Cf.* W. Benjamin, 1937, p. 224-225.
68. *Id.*, 1932, p. 181-182. *Id.*, 1933-1935, p. 27-135.
29. C. Baudelaire, 1859, p. 621-622.

BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES CITÉS

Baudelaire C., 1857. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes, II,* éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 319-337.

Baudelaire C., 1859. « Salon de 1859 », *Ibid.*, p. 608-682.

Benjamin W., 1928. *Origine du drame baroque allemand,* trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.

Benjamin W., 1932. « Fouilles et souvenir », trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée,* Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 181-182.

Benjamin W., 1933. « Sur le pouvoir d'imitation », trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres, II,* Paris, Gallimard, 2000, p. 359-363.

Benjamin W., 1933-1935. « Enfance berlinoise », trad. J. Lacoste, *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains,* Paris, Maurice Nadeau, 1988 (éd. 2000), p. 27-135.

Benjamin W., 1937. « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », trad. R. Rochlitz, *Œuvres, III,* Paris, Gallimard, 2000, p. 170-225.

Borges J. L., 1935. *Histoire universelle de l'infamie,* trad. R. Caillois et L. Guille, revue par J. P. Bernès, *Œuvres complètes, I,* éd. J. P. Bernès, Paris, Gallimard, 1993, p. 297-362.

Borges J. L. 1936. *Histoire de l'éternité,* trad. R. Caillois et L. Guille, revue par J. P. Bernès, *ibid.*, p. 363-447.
Borges J. L., 1937. « La machine à penser de Raymond Lulle », trad. J. P. Bernès, *ibid.*, p. 1106-1110.
Borges J. L., 1944. *Fictions,* trad. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye, revue par J. P. Bernès, *ibid.*, p. 449-559.
Borges J. L., 1949. *L'Aleph,* trad. R. Caillois et R. L.-F. Durand, revue par J. P. Bernès, *ibid.*, p. 561-669.
Borges J. L., 1952. *Autres Inquisitions,* trad. P. Bénichou, S. Bénichou-Roubaud, J. P. Bernès et R. Caillois, *ibid.*, p. 671-819.
Borges J. L., 1960. *L'Auteur,* trad. J. P. Bernès, R. Caillois et N. Ibarra, *Œuvres complètes, II,* éd. J. P. Bernès, Paris, Gallimard, 1999, p. 1-61.
Borges J. L., 1970. *Le Rapport de Brodie,* trad. F. Rosset, revue par J. P. Bernès, *ibid.*, p. 187-254.
Borges J. L., 1975a. *Préfaces avec une préface aux préfaces,* trad. F. Rosset, revue par J. P. Bernès, *ibid.*, p. 299-478.
Borges J. L., 1975b. *Le Livre de sable,* trad. F. Rosset, revue par J. P. Bernès, *ibid.*, p. 479-556.
Borges J. L., 1975c. *La Rose profonde,* trad. J. P. Bernès et N. Ibarra, *ibid.*, p. 557-576.
Borges J. L., 1981. *Le Chiffre,* trad. C. Esteban, *ibid.*, p. 781-820.
Borges J. L., 1984. *Atlas,* trad. F. Rosset et J. P. Bernès, *ibid.*, p. 863-920.
Borges J. L., 1985. *Les Conjurés,* trad. C. Esteban, *ibid.*, p. 921-956.
Deleuze G., 1969. *Logique du sens,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
Deleuze G., 1986. *Foucault,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
Deleuze G. et Guattari F., 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
Diderot D. et d'Alembert J., 1765. « Table, tableau », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, XV,* Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765 (rééd. Anastatique, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1967), p. 797-806.
Didi-Huberman G., 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
Ernout A. et Meillet A., 1932. *Dictionnaire étymologique de la langue latine,* Paris, Klincksieck, 1932 (éd. revue, 1959).
Foucault M., 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Gallimard, 1972.
Foucault M., 1966a. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966.
Foucault M., 1966b. *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies,* éd. D. Defert, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
Foucault M., 1969. *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.
Foucault M., 1982. « Espace, savoir et pouvoir », *Dits et Écrits 1954-1988,* IV. 1980-1988, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 270-285.
Foucault M., 1984. « Des espaces autres », *ibid.*, p. 752-762.
Furetière A., 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts,* La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 (rééd. électronique, Paris, France-Expansion, 1972).
Hagelstein M., 2009. « *Mnemosyne* et *Denkraum* renaissant. Pratique du document visuel chez Aby Warburg », *MethIS. Méthodes et interdisciplinarité en sciences humaines,* II, 2009, p. 87-111.
Imbs P. (dir.), 1971-1994. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960),* Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994.
Jooss B., 1999. *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit,* Berlin, Reimer, 1999.
Kuhn F. A., 1886. *Mythologische Studien,* Gütersloh, Verlag von C. Bertelsmann, 1886.
Lévi-Strauss C., 1968. *Mythologiques, III. L'origine des manières de table,* Paris, Plon, 1968.
Marin L., 1973. *Utopiques : jeux d'espaces,* Paris, Éditions de Minuit, 1973.
Ridder A. de, 1904. « Mensa », *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, III-2,* dir. C. Daremberg, E. Saglio et E. Pottier, Paris, Librairie Hachette, 1904, p. 1720-1726.
Vouilloux B., 2002. *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre,* Flammarion, 2002.
Warburg A., 1927. « Begrüssungsworte zur Eröffnung des kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15. Oktober 1927 », *Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance,* éd. G. Bing et F. Rougemont, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932 (rééd. H. Bredekamp et M. Diers, Berlin, Akademie-Verlag, 1998), p. 601-604.
Warburg A., 1927-1929. *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-1,* éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (2ème éd. revue, 2003).

ILUSTRATIONS

1. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne,* 1927-1929. Planche 50-51. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.
2. Katsushika Hokusai, *Manga,* 1814. Gravure sur bois, 29,5 x 21 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France (Res. Dd 654, vol. 7, fol. 28v°-29r°). Photo DR.
3. Francisco Goya, *Disparate femenino,* vers 1815-1824. Eau-forte et aquatinte, 24 x 35 cm. Épreuve d'artiste. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Photo G. D.-H.
4. Fernand Deligny, *Calque de Monoblet,* 1976. Encre de Chine sur calque, 36,6 x 49,7 cm. Archives Jacques Allaires et Marie-Dominique Guibal. Photo DR.
5. Aby Warburg, *Schéma d'une géographie personnelle,* 1928. Dessin au crayon. Londres, The Warburg Institute. Photo The Warburg Institute.
6. « Le poignard de Pehuajó ». D'après Jorge Luis Borges, *Atlas,* Buenos Aires, 1984, p. 66. Photo G. D.-H.

Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines*

Daniel Arasse

Je crois qu'il faut tenter d'éviter l'anachronisme, mais il faut être aussi conscient qu'il est inévitable, car inscrit dans l'œuvre elle-même par ce mélange des trois temps que j'ai évoqué. Le supprimer est impossible, on peut le corriger et ensuite l'exploiter.

Quelle méthode utiliser ? Il y a les lectures permettant de connaître l'iconographie, les commanditaires, l'histoire des techniques, tous ces éléments qui, extérieurs à l'œuvre, la situent dans ses conditions historiques de production. C'est une sorte de méthode, et il y a des instruments qui se sont perfectionnés. On peut faire de la mauvaise iconographie, en se trompant, cela montre bien qu'il y a une bonne méthode iconographique. J'aime bien cette discipline, même si je pense qu'elle ne fait qu'épeler le tableau et ne pourra jamais l'interpréter. Il n'en reste pas moins que, sans iconographie, on passera à côté d'éléments indispensables à la compréhension d'un tableau. Si l'on prend par exemple une Annonciation pour une Visitation, ou une Annonciation pour Napoléon au pont d'Arcole, on a aucune chance de pouvoir comprendre une *Annonciation* de Léonard de Vinci !

Comment, à part cela, tenter de corriger un anachronisme ? Je ne crois pas qu'il y ait de méthode générale. Le terme, je le reprends à Paul Veyne dans son livre *Comment on écrit l'Histoire*, c'est la familiarité. La familiarité avec la culture d'une époque, ses pratiques sociales, ce qui y était possible, vraisemblable. Il ne s'agit pas de dire que c'était vrai, mais à force de lire et relire, de regarder, d'avoir lu des choses extrêmement diverses, sans retrouver jamais l'état d'esprit du Quattrocento ou du XVIe siècle, on aura tout de même une plus grande familiarité avec ce que ces gens avaient l'habitude de penser, de voir dans une œuvre. Je pense, tout comme Paul Veyne, que cette familiarité est un des meilleurs correctifs à l'anachronisme constitutif de notre relation avec les œuvres d'art.

L'anachronisme de la relation de l'historien à son objet, il faut tenter de l'éviter, de le corriger, il faut surtout tenter de l'exploiter. C'est là une position paradoxale par rapport à celle de beaucoup d'historiens ayant une conception traditionnelle de l'histoire de l'art : exploiter l'anachronisme dans lequel je me trouve en tant qu'historien du début du XXIe siècle par rapport à une œuvre du début ou de la fin du XVIe siècle. Cet anachronisme constitutif de ma relation, qu'il soit matériel ou mental, peut aboutir à des résultats, théoriques d'un côté, historiques de l'autre, extrêmement intéressants et même fructueux.

Je vais prendre un exemple célèbre, celui des *Ménines* de Velázquez, et du fameux texte que lui a consacré Michel Foucault, en préface de son livre séminal *Les Mots et les Choses*, qui date de 1966. Ce livre, vous le savez, est une archéologie du savoir : l'*épistémè* et la Renaissance, puis le passage à l'âge classique et à la représentation classique, avec le « Je pense » qui doit pouvoir accompagner toute représentation… Michel Foucault met en exergue de cette réflexion *Les Ménines* de Velázquez qu'il qualifie, après une magnifique analyse, de « représentation de

la représentation classique ». C'est un texte célèbre, fondamental, splendide, qu'il faut lire et relire même si on l'a lu il y a vingt ans. C'est un modèle d'intelligence, de description et d'élégance d'écriture. C'est en même temps un texte historiquement faux.

Il est inconcevable que le tableau ait pu être pensé comme Michel Foucault l'écrit, ou produit avec une telle pensée au moment où il a été peint par Velázquez. Et pour une simple raison : tout le système de Michel Foucault repose (je cite de mémoire) sur le miroir bien sûr, qui est au fond des *Ménines* et qui reflète le portrait du roi et de la reine que le peintre est supposément en train de peindre. On se rappelle que, dans les *Ménines*, Velázquez nous regarde, face au tableau, avec sur sa droite de son point de vue, à gauche pour nous, le revers d'une toile qui a apparemment les mêmes dimensions que celle que nous regardons. Dans la salle vous avez l'Infante, avec un groupe de suivantes, d'où le titre *Les Ménines*, dans une pièce éclairée par des fenêtres sur notre droite. Sur le mur du fond, à peu près au centre du tableau, parmi d'autres peintures accrochées au mur que l'on distingue mal, un miroir où se reflètent le roi et la reine d'Espagne. Velázquez est donc supposé être en train de les peindre. La lecture du tableau par Foucault se fonde sur l'hypothèse qu'il faut feindre que nous ne savons pas ce qui se reflète dans ce miroir. Or, historiquement, c'est absolument impossible puisque ce tableau a été peint à la demande du roi d'Espagne, et destiné à son bureau privé. Je ne peux pas imaginer le roi d'Espagne faisant semblant de ne pas savoir que c'est lui qui se reflète dans le miroir du fond. Je trouve très intéressant ce qu'a fait Foucault, parce qu'il a « démocratisé » *Les Ménines*. Il a regardé *Les Ménines* telles qu'elles sont accrochées dans un musée. Effectivement, je peux feindre de croire que c'est moi, spectateur, qui me reflète dans le miroir. Non. C'est le roi dans son bureau d'été, et il était seul spectateur. Le roi a été peint au fond du tableau dans un miroir, mais il était aussi le destinataire du tableau. Donc, l'idée que l'on peut feindre de ne pas savoir ce qui se reflète dans le miroir est historiquement fausse.

Et pourtant, cet anachronisme des *Ménines* démocratiques, muséales, a été extraordinairement producteur non seulement du texte de Foucault, mais aussi d'un débat théorique interminable sur *Les Ménines*, parce que Foucault a lancé une telle machine théorique que, maintenant, toute personne ayant envie de faire une théorie de la peinture va être obligée, à un moment ou à un autre, de s'intéresser aux *Ménines*. Il a aussi lancé tout un débat sur la conception de la perspective des *Ménines*: où étaient placés le peintre, le spectateur, etc. Il y a une masse très importante de textes sur ce sujet. Surtout, le texte de Foucault a le mérite considérable d'avoir obligé les historiens de l'art traditionnels à faire attention aux *Ménines*. Pour pouvoir se débarrasser de l'explication de Michel Foucault, magnifique mais historiquement erronée, ils ont dû faire un immense travail dans les archives pour comprendre ce qu'était ce tableau. Comment répondre à un texte aussi fort que celui de Foucault sinon par une étude de documents et d'archives permettant de reconstituer la culture, les pratiques sociales du tableau? Voilà donc un effet très intéressant de l'anachronisme de Foucault, tant un niveau théorique qu'au niveau de la production historique sur *Les Ménines*.

Ce qui est aussi intéressant avec ce texte, c'est qu'il n'est pas complètement arbitraire. Il y a effectivement un piège dans *Les Ménines*, mais un piège dont Velázquez n'est pas lui-même l'auteur. Voilà l'occasion de développer une phrase d'Hubert Damisch que j'aime beaucoup : « La peinture ça ne montre pas seulement, ça pense. » Il se trouve que *Les Ménines*, telles que nous les voyons aujourd'hui, pensent toutes seules, et indépendamment de ce qu'a pensé faire Velázquez. Car ce que ne savait Foucault et qu'il ne pouvait pas savoir, on ne s'en est rendu compte que lors de la dernière restauration des *Ménines*, c'est que le tableau que nous voyons aujourd'hui est en fait le résultat de deux tableaux superposés. Dans la première version, vue par radiographie, il n'y avait pas le peintre en train de peindre. Il y avait le miroir, un grand rideau rouge, et un jeune garçon tendant vraisemblablement un bâton de commandement à l'Infante, qui était à ce moment-là juste au centre du tableau. C'était donc un tableau dynastique très clair. Il y avait l'Infante, héritière du trône, et ce miroir au fond comme présence auratique du roi et de la reine

comme fondateurs de cette lignée dynastique. Cette composition entrait de manière très intelligente dans le programme politique d'un tableau dynastique. Et puis, quelques années plus tard, un héritier est né, Prospero. Le trône est bien sûr revenu à l'héritier mâle et non plus à l'héritier femme. La version dynastique du tableau ne valait donc plus, et c'est à ce moment-là que Velázquez, à la demande du roi, a changé la partie gauche du tableau (pour nous), en enlevant le jeune homme qui tend le bâton de commandement, et s'est peint lui-même en train de peindre supposément le roi et la reine qui sont au fond. Le miroir avait changé de fonction tout en gardant la même, car le roi et la reine demeuraient ces êtres mystérieux, le sujet absolu, comme le dit je crois Louis Marin, dont la présence est à la fois l'origine de toute la représentation et en même temps incertifiable dans la représentation.

Il n'y a en fait jamais eu de tableau commun du roi et de la reine, contrairement à ce que prétend Velázquez. Les archivistes et les historiens en ont cherché sans succès. Quand il y a un couple, ce sont deux tableaux séparés en pendants. Velázquez n'est pas en train de peindre le roi et la reine. En s'ajoutant au tableau, il a fait une fiction courtisane selon laquelle, et c'est la deuxième version du tableau, il était en train de peindre le roi et la reine quand l'Infante est arrivée dans la pièce. Voilà l'anecdote que suggère le tableau. Mais, à partir du moment où le miroir qui est au fond a une fonction extrêmement précise dans la première version du tableau (la version dynastique), ce miroir changeait de fonction, devenait anecdotique et courtisan, mais gardait cependant sa fonction dynastique dans la deuxième version. Le tableau devient ainsi insoluble, parce que le miroir, objet central, change apparemment de fonction tout en la gardant. L'analyse de Foucault, historiquement fausse, devient donc parfaitement légitime si l'on fait profondément l'histoire du tableau. Sans savoir l'histoire détaillée du tableau, Foucault a mis le doigt sur ce qui est à mon avis le piège maximum du tableau *Les Ménines*. Velázquez ne respecte pas le principe de base de la peinture classique énoncé par Alberti au XVe siècle, à savoir que le peintre n'a affaire qu'avec ce qui se voit. Il représente ce qui se voit sous la lumière du soleil, dit aussi Poussin au XVIIe siècle. En peignant le roi et la reine dans un tableau dynastique au départ, puis en les mettant comme sujets supposés de la représentation dans la deuxième version, Velázquez a joué à l'apprenti sorcier. Le roi et la reine ne peuvent pas être là où ils deviendraient anecdotiquement des modèles en train d'être peints. Hélas, il n'y avait jamais de séances de pose à la cour d'Espagne. Hélas, il n'y a pas de tableau double du roi et de la reine en couple. Le tableau lui-même propose donc une énigme insoluble.

C'est grâce à Foucault que l'on peut s'interroger de cette façon sur le tableau. Il est évidemment dangereux de vouloir trouver dans un tableau du XVIIe siècle ce qui légitime l'interprétation du philosophe du XXe siècle : le philosophe se trompe mais il a raison. Cela peut être charmant, brillant et intéressant, mais aussi arbitraire et dangereux. On peut toujours tout démontrer, il suffit de bien parler pour ce faire. L'historien inévitablement réagit. En tant que tel, je ne peux pas chercher à mettre l'histoire au service de l'anachronisme. Il faut cependant le faire de temps en temps, car c'est ainsi que l'histoire de l'art s'est faite. Je parle ici de l'histoire de l'art des artistes eux-mêmes. Dès lors qu'ils regardent les œuvres du passé, ils n'ont que faire des catégories de l'histoire de l'art. Ils se les approprient, comme Foucault avec *Les Ménines*. Dans le fond, Foucault a réagi en artiste, en philosophe artiste, d'une certaine manière. Ce ne sont pas des historiens qui ont fait l'histoire de l'art au sens de succession des œuvres dans l'histoire, ce sont bien les artistes, qui ont regardé les œuvres du passé et se les sont appropriées en fonction de leurs propres souhaits, de leurs propres recherches et de leurs propres interrogations. Et cette pratique historienne de l'anachronisme contrôlé, qui va de Foucault aux *Ménines*, ou de Manet à Titien pour voir comment la *Vénus d'Urbin* peut légitimer l'*Olympia*, est une porte passionnante qui s'ouvre à l'histoire de l'art, et à la réflexion sur ce qu'est l'Histoire. Car celle-ci n'existe pas en dehors des gens qui en font le récit.

Je crois qu'il existe une distinction en allemand entre « *Geschichte* », le récit, et « *Historie* », la succession des faits. L'anachronisme est dans la « *Geschichte* », puisque c'est le récit de faits passés,

mais aussi en ce qui concerne l'histoire de l'art, dans l'« *Historie* », parce que les artistes se sont régulièrement approprié les œuvres du passé à leur fin propre. Ils en font ce que bon leur semble pour leur propre fin. C'est pour cela que j'aime beaucoup la phrase d'Hubert Damisch que je citais plus haut. Il a dit aussi : « La peinture a son poids de peinture. »

La peinture est un objet historique produit à un certain moment dans des conditions précises, mais la pensée de la peinture peut aller au-delà des conditions historiques de la pensée de son temps. Vous remarquerez par exemple que sur les pochettes de disque, pour illustrer une musique du XVIIIe siècle, on mettait très souvent des tableaux du XVIe siècle. J'ai été frappé par ce décalage, que je vais essayer d'expliquer. La peinture n'ayant pas à conceptualiser, à verbaliser son contenu, elle se veut seulement une représentation du visible, une imitation, mais elle peut aussi par cette représentation du visible aller autrement que les concepts du temps. Elle n'est pas obligée de représenter les concepts du temps ; elle le peut, mais comme elle n'est pas verbalisée, elle peut figurer autre chose que ce qui se conceptualise à l'époque.

Je prendrai un seul exemple, dont nous avons déjà parlé, qui est celui de la perspective, et du point de fuite où se rejoignent les lignes de fuite. Ce point de fuite, nous savons qu'il est situé à l'infini, parce que les parallèles se rejoignent à l'infini. Dans cette optique, la perspective nous montrerait l'infini. Oui, elle nous le montre, mais il faut rappeler que l'infini n'était pas pensable à l'époque. Quelques individus pensaient que l'univers pouvait être infini, mais ce n'était pas un concept courant, et certainement pas celui des peintres de la perspective, ni celui d'Alberti qui en était le théoricien. Que se passe-t-il, dès lors que la peinture nous montre en acte l'infini des lignes de fuite se rejoignant au point de fuite, alors que cet infini est impensable à l'époque où la perspective se fonde comme technique de représentation ? Les peintres, ou Alberti ou même Nicolas de Cues, grand théoricien du monde indéfini, n'ont pas l'idée de l'infini en acte, mais la peinture le montre par ses propres moyens non conceptuels, et le pense. Cela fait de la peinture un objet parfois anachronique par rapport à son temps. Effectivement, les lignes de fuite se rejoignent à l'infini, or, au XVe siècle l'infini n'est pas pensable par la société contemporaine. La peinture est donc anachronique par rapport à son temps. Elle ne se contente pas de montrer, elle pense, non par des concepts mais par des figures.

Le noir et la surface

Ce texte intitulé « Le noir et la surface », lu par Foucault lors d'une conférence sur le peintre Manet, fait partie d'un projet d'ouvrage entrepris à partir de 1966 qui était promis aux éditions de Minuit. Ces recherches donnèrent lieu à plusieurs conférences : à Milan en 1967 où il fit la rencontre d'Umberto Eco, à la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo le 8 avril 1970 sur Le Bar des Folies Bergères ainsi qu'à Florence en novembre 1970, à Tokyo durant l'automne de la même année, et enfin à Tunis en 1971. N'était connue jusqu'alors que la présentation faite par Foucault à Tunis le 20 mai 1971 au Club Haddad et intitulée « la Peinture de Manet », reprise dans les Cahiers d'esthétique *et que nous republions ici à la suite des notes.*
Des notes de la conférence « Le noir et la surface » n'ont été retranscrits que les passages non biffés par l'auteur. De même les ajouts et l'ordre souhaités par Michel Foucault ont été suivis.
La transcription a été réalisée par Jean-François Bert.

Le noir et la surface.

—

Tradition^ne, Manet est considéré c/ [illegible]

1/ Le premier peintre du XIXe s. qui est rompu, sur le mode de la violence et du scandale, avec l'Académisme, — avec la tradition des Ateliers (tradition assez imprécise et contraignante).

Et [illegible] non pas c/ Courbet, par le choix des sujets, mais par la manière ni de peindre.

Une certaine éducation de la main et de l'œil est remise en jeu par Manet.

2/ Le 1er peintre impressionniste

- éclaircissement de la palette
- jeu des valeurs pr signifier l'espace et la perspective
- rapport nouveau de la ~~couleur~~ [illegible] et de ~~la lignes~~ [illegible]
- technique n^elle : couleur posée dir^t sur la toile.

Le noir et la surface

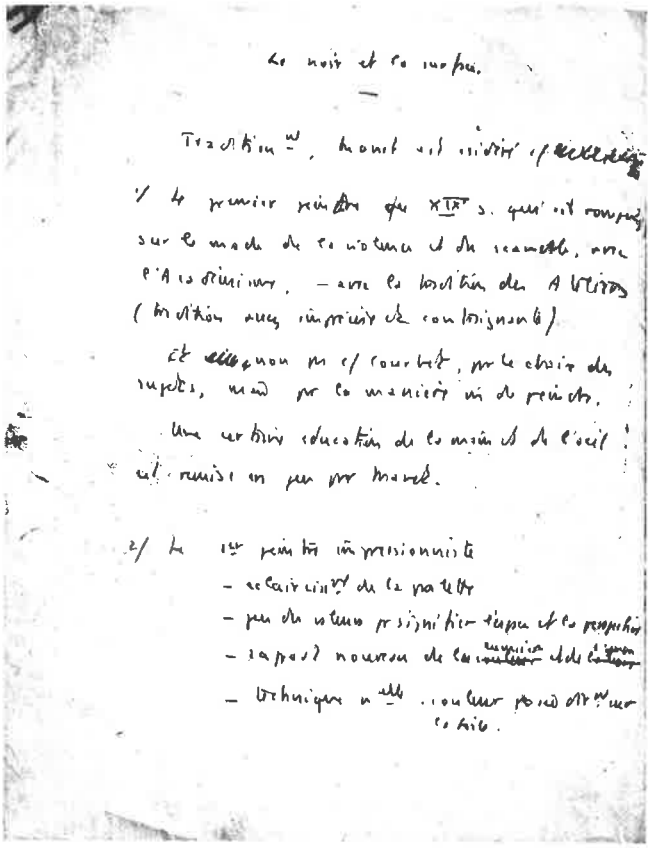
Traditionnellement, Manet est considéré comme

1/ Le premier peintre au XIXe siècle qui ait rompu, sur le mode de la violence et du scandale, avec l'Académisme. - Avec la tradition des Ateliers (tradition assez imprécise et contraignante).

Et non pas comme Courbet, par le choix des sujets, mais par la manière même de peindre.

Une certaine éducation de la main et de l'œil est remise en jeu par Manet.

2/ Le premier peintre impressionniste :
- éclaircissement de la palette
- jeu des valeurs pour signifier l'espace et la perspective
- rapport nouveau de la lumière et de l'espace
- technique nouvelle : couleur posée directement sur la toile.



2

Or il n'est pas sûr que la modernité de Manet soit liée à la naissance de l'impressionnisme.

- les toiles impressionnistes de Manet sont tardives (à partir du *Port de Bordeaux*, 1871)
- Manet n'a pas participé à la naissance du mouvement impressionniste :
  - Atelier Gleyre
  - Atelier Suisse

Il n'a pas exposé au Salon des Indépendants

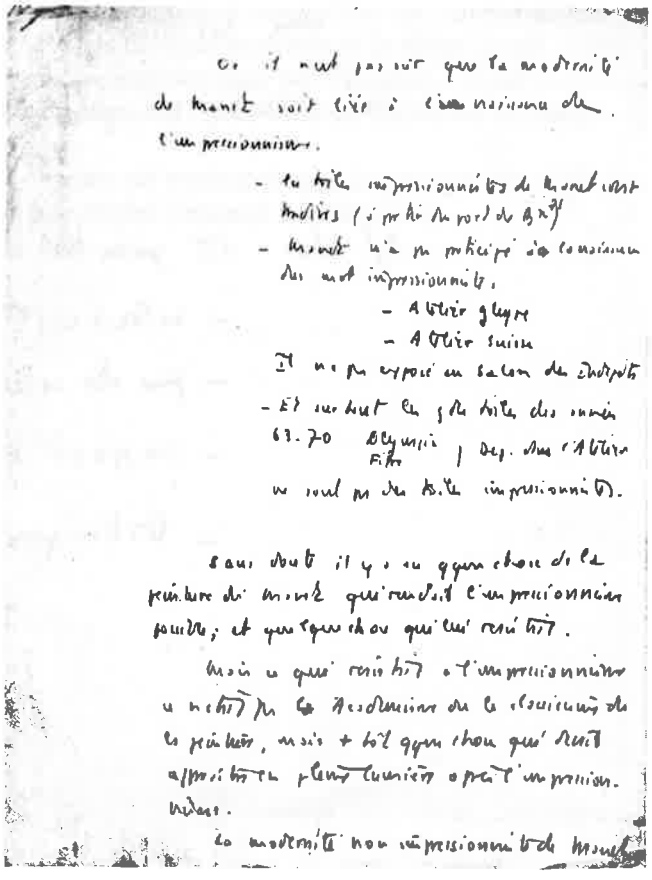
- Et surtout les grandes toiles des années 1863 -1870 *Olympia* / *Fifre* | *Déjeuner dans l'Atelier*

ne sont pas des toiles impressionnistes.

Sans doute il y a eu quelque chose de la peinture de Manet qui rendait l'impressionnisme possible ; et quelque chose qui lui résistait.

Mais ce qui résistait à l'impressionnisme ce n'était pas l'Académisme ou le classicisme de la peinture, mais plutôt quelque chose qui devait apparaître en pleine lumière après l'impressionnisme.

La modernité non impressionniste de Manet



I

Le rapport de Manet à la tradition picturale.

Il n'est pas de simple rupture

Manet, élève de Couture (6 ans)

- *Les Romains de la décadence*
  les querelles (*Le Buveur d'absinthe*[1])
- mais après tout il est resté 6 ans.

Et comme par chance Couture a laissé deux petits ouvrages[2] théoriques, on peut savoir quel était son enseignement (meilleur sans doute que sa peinture)

1 Ce n'était pas l'Académisme pur et simple
- il en refuse les sujets (Turqueries)
- il en refuse la froideur (Ingres)
- il fait l'apologie de l'insoumission (refus du consacré, qui donne l'indépendance de la pensée)

Et contre cet Académisme, Couture invitait à un retour au passé : peinture du XVIe-XVIIe siècle, Titien, Poussin, Lorrain, Salvator Rosa.

Certes, ce retour aux maîtres était dans la tradition

de l'Académisme, mais ces maîtres n'étaient pas ceux de l'Académie. Et surtout, cette incitation était le premier signe de l'apparition d'une peinture de musée :
- non plus l'atelier, avec ses moulages et ses modèles
- non plus la nature
- mais une peinture qui serait en référence avec les tableaux.

Tableaux qui sont dans un rapport latéral avec les autres tableaux.

Manet : *Le Déjeuner sur l'herbe* a plus de rapport avec *Giorgione* qu'avec un vrai déjeuner.
Olympia avec *La Vénus d'Urbin*[3]

2 D'une façon plus précise Couture trouvait chez les peintres du XVIIe siècle
- la technique de l'écho : Poussin. Une série de valeurs identiques se répercutent dans le tableau et lui fixent sa profondeur et sa perspective.

L'écho ne se substitue pas à la perspective mais il la double.

cf. *Déjeuner sur l'herbe*	en profondeur
	blanc – bleu
Déjeuner dans l'atelier	rouge – bistre
	et en cercle

5

- chez Lorrain, substitution de la couleur au gris – selon Couture, Lorrain pour éviter que ses tableaux ne paraissent sombres,

  - au lieu de renforcer simplement la lumière et les ombres (ce qui fait tomber dans les tons noirs)
  - donner à la totalité un ton ambré

- chez le Corrège, Couture trouvait une technique de contraste

  - sur les bords du tableau, dégradé de ton et de valeur
  - mais au centre contraste vif
    - des valeurs (claires, sombres)
    - des tons (chaud et froid) sans intermédiaire

- chez Poussin à nouveau, simplification architecturale. Au lieu de feuilles multiples et exactes, quelques-unes, mais agrandies

  - dépouillement-agrandissement d'où disproportion (cf. *Maîtresse* de Baudelaire)

Enfin chez tous les classiques un jeu de lignes courbes et de lignes droites

Contre la sinuosité d'Ingres.

- *Maximilien*
- *Nana*

6

Cet enseignement de Couture – il est certain que Manet l'a suivi et écouté. Copies

Titien : *Vénus d'Urbin*
Vierge au Lapin
Jupiter et Antiope

Véronèse : *Noces de Cana*

Rembrandt : *Leçons d'anatomie*

Velásquez : *Infante Marie-Thérèse*
attr : *Petits Cavaliers*[4]

3 Mais en dehors de cela, Couture transmettait des leçons d'Atelier et posait avec clarté les problèmes de cette peinture d'atelier

- composition en flamme de bougie
  clair au centre
  vert sur les côtés
  bleutés et noirs sur les bords
- organisation triangulaire
  - verticale vers le sommet du tableau
  - horizontale vers la ligne d'horizon

Or il me semble que c'est à la fois
- l'utilisation
- le déplacement
- et bien souvent aussi le bouleversement de ces recettes et conseils qui vont donner lieu à cette peinture de Manet
et la particularité de cette peinture qui résiste à l'impressionnisme.

Beaucoup de solutions données par Manet aux problèmes
- qu'il avait vu naître dans son travail chez Couture
- ou _____ contre Couture

beaucoup de ces solutions vont rester cachées par l'impressionnisme.

Ils resteront en suspens, inaperçus jusqu'à ce que la peinture post-impressionniste – Cézanne et Gauguin, Bonnard, les Nabis, les Fauves – en réveillent pour nous les pouvoirs ensommeillés.

II

Les premières grandes expériences.

Quelques toiles qui permettent de repérer les grandes ruptures, – ou plutôt les problèmes principaux de Manet et les solutions apportées par lui.

1 *Musique aux Tuileries* (1860)

Sandblad[5] a montré tout ce qui était encore propre à Couture

a ton fondamental : vert noir

b composition en flammes de bougie

c opposition | vert-rouge
| orangé-bleu

d colonnes, fermeture par le haut (*Les Romains de la décadence*)

malgré cette fidélité, on peut noter déjà

1 parti pris d'horizontalité :
- les personnages forment frise au premier rang, le long de la toile (contrairement à Debucourt)
- le moutonnement se poursuit jusqu'au fond sans perspective plongeante
- regard à hauteur du tableau lui-même un extérieur traité en intérieur

9

2 Une répartition des lignes droites et des lignes courbes en deux secteurs séparés
- le haut dans tout le tableau
- le bas pour les personnes — tubes / crinoline

Un axe orthogonal qui se substitue à la profondeur

3 Opposition entre robes claires sans ombre et costumes noirs qui absorbent les ombres

De sorte que s'il n'y avait la tonalité fondamentale vert-sombre, il y aurait le clair et le noir traités comme couleurs séparées

4 Enfin le tableau est séparé en deux moitiés, droite-gauche
- soit maladresse, due à ce refus de la profondeur
- soit encore (mais ce n'est pas exclusif) parti pris, caractéristique de la disposition de l'espace chez Manet

10

2 *Le Déjeuner sur l'herbe*. Il doit son importance

a à la décomposition du modèle de la flamme. Le noir est projeté au milieu du tableau, à côté du clair
- ce qui en un sens est conforme au fameux modèle de *L'Antiope* (Corrège) mais il faut noter

① Qu'il ne s'agit pas d'une opposition clair-foncé (valeur), mais de deux systèmes d'oppositions superposés
- { - le corps clair de la femme / - les vêtements sombres des hommes
- { - les deux personnages colorés (un clair et un sombre) / - le personnage noir

Le noir fonctionne comme couleur et comme valeur (se distinguant ainsi du blanc et du clair qui continuent à être assimilés : pas de blanc chez Manet.)

Donc il y a à la fois
- déplacement local du noir
- déplacement fonctionnel

11

② Ce qui entraîne, par conséquent, une diffusion des tâches claires qui autour de ce foyer sombre vont se répartir en écho

- le clair dans la profondeur, donnant les lignes de fuites
- le rouge, dans la hauteur, formant une couronne.

③ À partir du moment où le noir fonctionne comme couleur, les autres couleurs s'en libèrent :

- le vert acide des arbres
- les visages et le corps sont absolument lisses
- le fond s'éclaircit

donnant un curieux effet d'éclairage double

- le premier plan étant vu sous une vaste lumière frontale
- et puis une lumière venant du fond par rapport à quoi les visages devraient être à contre-jour.

④ L'opposition des visages clairs et des costumes sombres était fréquente dans la peinture du XVIe – XVIIe | Lotto Bronzino

12

Mais ceci n'existait que dans les portraits : le costume sombre n'était qu'un élément du contraste.

Manet abolit la distinction scène-portrait

- Gainsborough avait placé des portraits sur fond de paysage
- Courbet et Corot avaient placé des personnages (parfois ressemblants) dans des paysages, et ils étaient éclairés comme eux.

Jamais on avait peint dans un paysage des portraits ayant la taille d'un portrait, l'éclairage d'un portrait, le contraste abrupt d'un portrait

Il est évident que dans l'évolution de Manet (au moins jusqu'en 1870) c'est la technique du portrait qui va l'emporter sur les exigences des paysages.

— 3 La chanteuse de rue et l'Olympia

Ces deux toiles sont importantes parce qu'elles résolvent deux problèmes liés l'un à l'autre :

- les fonctions réciproques de la ligne et de la couleur
- l'homogénéisation, dans leur substance, de l'ombre et de la lumière.

a Ombre-lumière

① Dans la tradition académique

- les ombres étaient transparentes (pâte très liquide), baignant l'objet et lui laissant sa couleur fondamentale
- la lumière était rendue
  - ou par des couleurs mates et claires (en contraste avec des ombres)
  - ou par des touches de pâte

② Les Vénitiens faisaient une préparation homogène, pâteuse, épaisse et au-dessus ombre et lumière pouvaient avoir une égale consistance (transparence)

C'est cette solution vénitienne que Manet reprend

mais en l'inversant entièrement.

a. - pas de préparation pâteuse, les ombres et les lumières sont établies de façon homogène sur la toile.

- et ceci non pas par une transparence commune mais par une identique matité
  - les sourcils : à la fois ligne et ombre, couleur et valeur identifiées, et traitées comme le clair
  - les plis de la robe (comme dans la peinture du XVIe - XVIIe, comme chez Velásquez) ne forment pas des coins d'ombre mais dessinent plutôt comme le froissement d'un tissu uniformément éclairé

[Noter à nouveau le double éclairage : de face et par derrière. On ne sait si elle entre ou elle sort ; si c'est un intérieur ou un extérieur]

— b Même chose dans l'*Olympia*

1 C'est la même consistance de pâte qui donne sa couleur claire au drap et au corps, mais aussi aux deux rideaux derrière

(la transparence du vert se laisse seulement deviner)

la juxtaposition de la femme noire et de la femme blanche, du bouquet et du visage de la femme noire manifeste cette homogénéisation

c En même temps la ligne change de fonction dans la peinture. Dans la tradition académique

– elle limite la couleur

ou bien – elle isole les volumes en se fondant dans des ombres

ou bien – indique le mouvement

Or a Il n'y a pas de mouvement chez Manet

b Les ombres sont posées comme des lignes

c À l'égard des volumes, elle les <u>isole</u> ;

isole,
non pas en les répartissant
dans la profondeur
mais en les découpant dans
l'immobilité du plan

mais au lieu de suggérer l'espace qui les sépare, au lieu de faire passer l'air entre elles, et d'instaurer la distance
elle les <u>découpe dans le plan</u>.

De là l'effet curieux :

- ni plus ni moins de distance entre la tête et le cou d'Olympia d'une part et le corps et le drap
- les plis de l'oreiller sont de même nature que le petit ruban de velours.

La ligne comme cerne noire reçoit à elle seule et dans son extrême exiguité les mêmes pouvoirs

que jadis l'ombre, le modelé, le relief et la perspective.

Ou plutôt elle est maintenant chargée d'un pouvoir :

- elle découpe la surface du tableau pour séparer et répartir les éléments qui s'échelonnent en profondeur

-mais elle abolit en même temps les modes traditionnels de la représentation ; et rabat la vieille illusion de la troisième dimension dans un espace qui n'est plus que surface.

À faire passer après d [7]

17

d Par là aussi disparaît un des éléments les plus importants de la peinture classique : le ton local
(ton de l'objet lui-même, opposé au ton fondamental du tableau).

Mais la manière dont Manet supprime le ton local n'est pas la manière dont les impressionnistes arrivent au même résultat

- les impressionnistes par la couleur pure, à la fois substance de la lumière et substance de l'objet

- chez Manet elle est supprimée par l'utilisation de couleurs complexes offertes à la lumière, mais à la lumière qui éclaire réellement le tableau.

peut-être *Mme Manet au canapé bleu*

L'éclairage frontal est presque constant chez Manet, si bien qu'il n'y a pas de lumière intérieure au tableau (à la différence des impressionnistes) : les tableaux de Manet sont des plages de couleur offertes à la lumière réelle (cf. l'ombre sur la main du Fifre), et la *Femme à l'éventail*

Fifre

Sans doute, il trouve des éclairages venant

18

de l'intérieur du tableau (sous l'influence des impressionnistes). Mais c'est rare.
Et ce que Manet préfère, c'est une sorte d'affrontement et de rivalité entre l'éclairage venant de devant, et un éclairage représenté comme venant du fond :

- *La Liseuse*
surtout : *Le Clair de lune sur le port de Boulogne*

- Et *Le portrait de Zacharie Astruc*

– c La conséquence de cela, c'est à la fois un rapprochement systématique du fond par rapport à la surface, et de l'espace d'arrachement de la figure sur le fond

- la figure se résorbe dans le fond
- et elle en immerge mystérieusement ce qui permet aussi bien

la solution du Fifre = effet de carte à jouer

Th. Duret[8]

III

L'espace du noir.

Ce sont ces expériences qui font comprendre certaine structure permanente de la peinture de Manet, – structure que l'impressionnisme (dans les toiles de 1872 à 1880) a modifiée parfois, mais a laissée intacte pour l'essentiel c'est cette structure qui fait de Manet autre chose que le premier impressionniste.

1 Le noir a beau être une couleur comme les autres, il a une fonction spatiale que n'ont pas les autres couleurs

- on a vu quel rôle il jouait à titre de cerne
- mais il joue aussi un rôle organisateur comme tache centrale.

Ce rôle est complexe :

a En un sens il répartit et repousse les autres éléments dans le fond : il constitue une sorte de pyramide horizontale dont

le sommet serait tourné vers le spectateur, la base étant au contraire tournée vers le fond du tableau

Le Déjeuner à l'atelier

(c'est le contraire de la pyramide classique ; inversion qui est d'autant plus sensible que le triangle traditionnel est maintenu)

Les échos se répartissent autour du noir

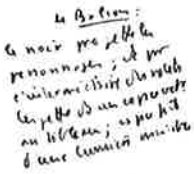
b D'un autre côté, il rapproche puisque le contraste de valeurs fait surgir le clair qui maintenant est passé du côté du fond

La femme aux éventails. Le noir n'avance pas, il appelle au contraire les éventails qui entourent le visage de la femme et le résorbe

c De là le disparate spatial qu'il introduit et qui va tordre sur place l'espace dans lequel il est placé, le faisant avancer pour partie et reculer pour partie ; apparaissant à la fois en avant et en retrait.

Le Grand Canal

- une moitié du fond avance, une autre recule
- les piquets de droite sont nets, ceux de gauche flous



Le Balcon :
Le noir projette les personnages, et par l'intermédiaire des volets les jette dans un espace extérieur au tableau ; espace fait d'une lumière invisible

d De sorte finalement que l'espace du tableau s'éclate sous l'effet de ce noir, et semble se volatiliser par le pouvoir de cette tache énigmatique.

Sorte de tache aveugle qui fait scintiller le visible.

Alors que le noir comme valeur sombre ordonnait l'espace des tableaux classiques, l'enfermait dans son cadre et l'engageait dans le chemin d'une perspective à l'horizon,

le noir de Manet regroupe vers la surface tout le visible du tableau, mais le distend, le tord, le diffuse dans la direction latérale, et fait curieusement sortir le visible du tableau lui-même

(au lieu de lier d'une façon douce le visible du premier plan, à l'invisible du fond, le noir, ici, force le visible du tableau à enjamber le cadre et à mordre sur l'invisible extérieur au tableau)

Celui-ci cesse d'exister comme représentation et se met à exister comme espace autonome et lieu souverain

2 C'est pourquoi sans doute l'espace des tableaux de Manet est à la fois si fortement structuré dans le plan et si complexe.

Fortement structuré dans le plan
- par une architecture de verticales et d'horizontales en général très appuyées

- *La Mort de Maximilien*
- et surtout *Nana*

a la verticale droite du miroir
_____ sinueuse de *Nana*

b l'horizontale droite de la cheminée
_____ sinueuse du canapé

c le triangle qui à l'horizontale du plancher porte le miroir, les meubles, la femme, le triangle sur la surface du tableau fait reposer l'ensemble sur la pointe du soulier.

- Simple aussi par une configuration en marche d'escalier

① un plan vertical, un plan horizontal
un plan vertical

La Jetée de Boulogne

② Plus fréquemment, un plan horizontal très court où s'entassent les personnages, un plan vertical haut, un plan horizontal

Le Bal à l'Opéra

- la découpe du fond
de la scène toute entière en rectangles

- soit sous forme de simples à plat
Portrait de Zola 1868

(et ces à plats sont surtout des livres,
du papier, des reproductions de tableaux,
de pures surfaces qui ne sont pas faites pour
introduire des volumes supplémentaires)

3 Or cette simplification de l'espace est compensée par une complexité interne ou plutôt par un jeu qui disperse cet espace ainsi ramassé, clos et cloisonné.

Cette dispersion est due en général à la divergence des regards, au déboitement des espaces, à une décentration du tableau, à une dislocation des dimensions.

a La divergence des regards
- depuis la Renaissance italienne, la divergence des regards avait pour fonction de définir et en quelque sorte d'encadrer, de parcourir et de solidifier l'espace du tableau

- chez Manet, les regards sortent du tableau, mais dans une direction inappréciable [?], non pas pour regarder le spectateur, mais vers quelque chose qui conteste le tableau (il a l'air de n'être pas complet ; on voudrait savoir ce qu'il voit) et qui pourtant assoit le tableau comme espace réel

- Au café
- Monet dans son atelier

b Dans ce tableau déjà, on voit se combiner la divergence des regards et l'emboîtement d'un espace dans un autre :

- l'espace de l'eau
- celui du bateau
- celui de la cabine et le coteau

Il faudrait peut-être ajouter le tableau peint par Monet et les berges

Une combinaison subtile fait que d'un lieu à l'autre, on se regarde : le zig zag des regards parcourant les différents lieux.

On a la même chose sur *Le père Lathuille*

Et la solution la plus brutale dans *La Serveuse de bocks*

Un regard dirigé devant
tous les autres dirigés vers l'arrière
or dans cette direction, il y a une scène
déboîtée, à peine vue, et d'ailleurs
sans profondeur
un peu comme *Les Ménines* à l'envers.

c Il y a dans *La Serveuse de bocks* un curieux effet de cadrage, une décentration qui n'est pas l'asymétrie traditionnelle.

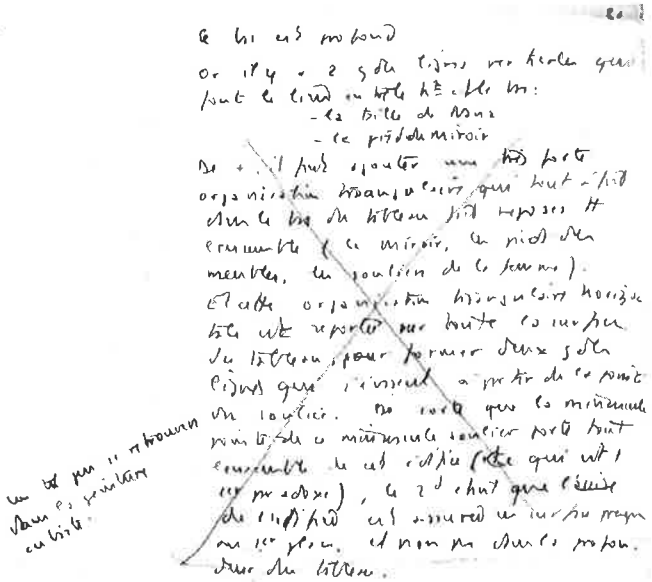
- Dans la peinture classique, on dispose à l'intérieur du tableau et de l'espace qu'il représente des personnages ou des objets selon un certain rythme, une certaine asymétrie autour d'un centre qui n'est jamais occupé réellement par un objet central (par rapport à la peinture du quattrocento les personnages ont été déplacés par opposition au centre).

- Chez Manet, c'est en quelque sorte le tableau lui-même qui s'est déplacé par rapport à l'espace qu'il représente. De telle sorte que le fait que les personnages ne soient pas au centre du tableau n'est pas dû à eux, mais à un glissement du tableau par rapport à son propre espace.

De là des personnages coupés […]
de là, la présence de ces marges qui
ont l'air d'avoir laissé un vide.

cf. *La Gare Saint-Lazare*

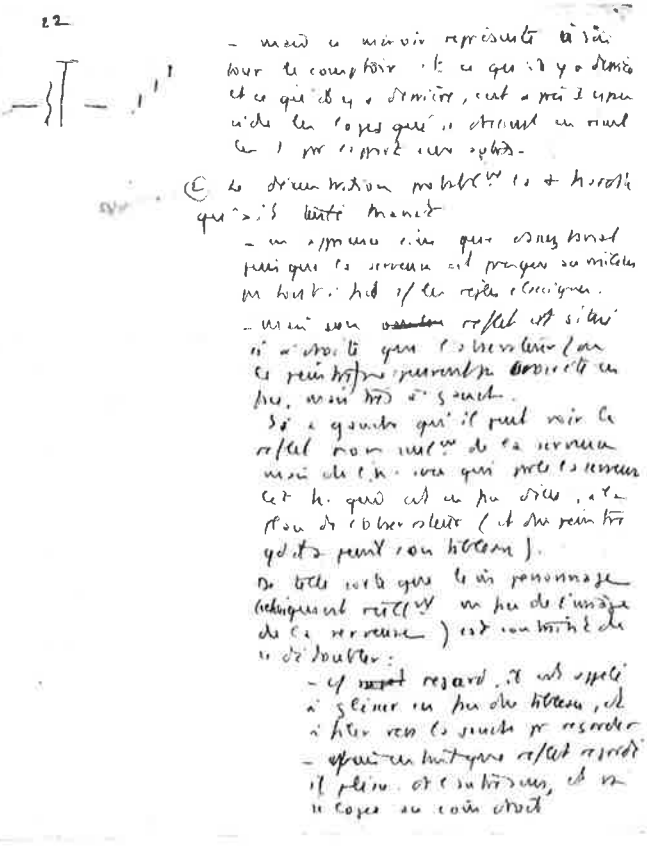
d La dislocation des proportions
- Victorine Meurent
- L'exposition



un tel jeu se retrouvera dans la peinture cubiste

— Peut-être tout l'ensemble de cet édifice se ramasse-t-il dans un des derniers tableaux : *Un Bar aux Folies-Bergères*

① Composition en escalier, mais fort complexe en un sens il y a le comptoir et aussitôt après un creux à peine visible, le grand mur recouvert d'une glace.



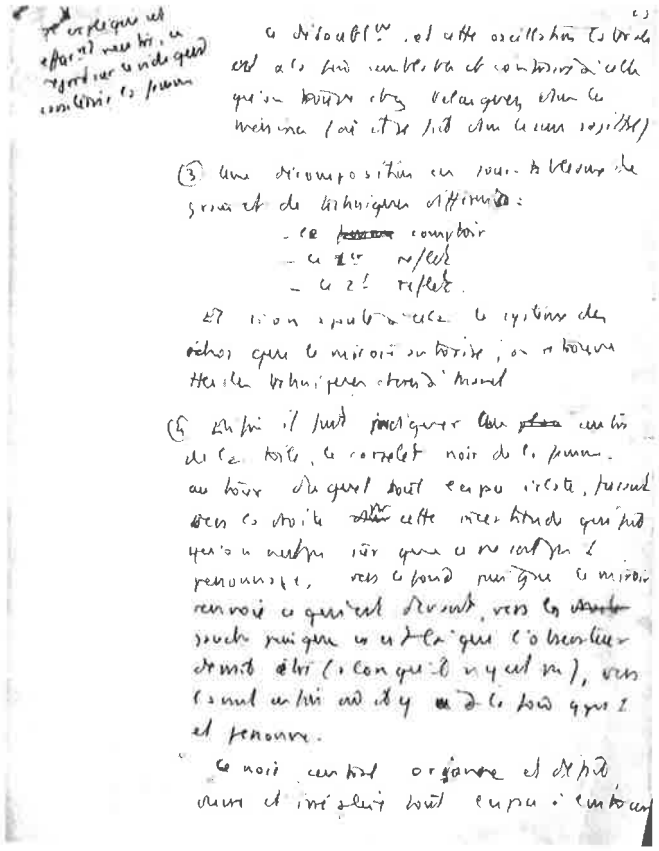
22 - Mais ce miroir représente à son tour le comptoir et ce qu'il y a derrière et ce qu'il y a derrière, c'est après un espace vide les loges qui se dressent en recul les unes par rapport aux autres.

② La décentration probablement la plus hardie qu'ait tentée Manet

- en apparence rien que d'assez banal puisque la serveuse est presque au milieu pas tout à fait selon les règles classiques

- Mais son reflet est situé si à droite que, l'observateur(ou le peintre) ne peuvent pas avoir été en face, mais très à gauche si à gauche qu'il peut voir le reflet non seulement de la serveuse mais de l'homme avec qui parle la serveuse. Cet homme qui est en face d'elle, à la place de l'observateur (et du peintre quand il a peint son tableau).
De telle sorte que le même personnage (techniquement réellement en face de l'image de la serveuse) est contraint de se dédoubler :

  - comme regard, il est appelé à glisser en face du tableau, et à filer vers la gauche pour regarder
  - puis en tant que reflet regardé il glisse dans l'autre sens, et va se loger au coin droit



pour expliquer cet effacement neutre, ce regard sur le vide qui caractérise la femme

23

ce dédoublement et cette oscillation latérale, est à la fois semblable et contraire à celle qu'on trouve chez Vélasquez dans *Les Ménines* (où il se fait dans le sens sagittal)

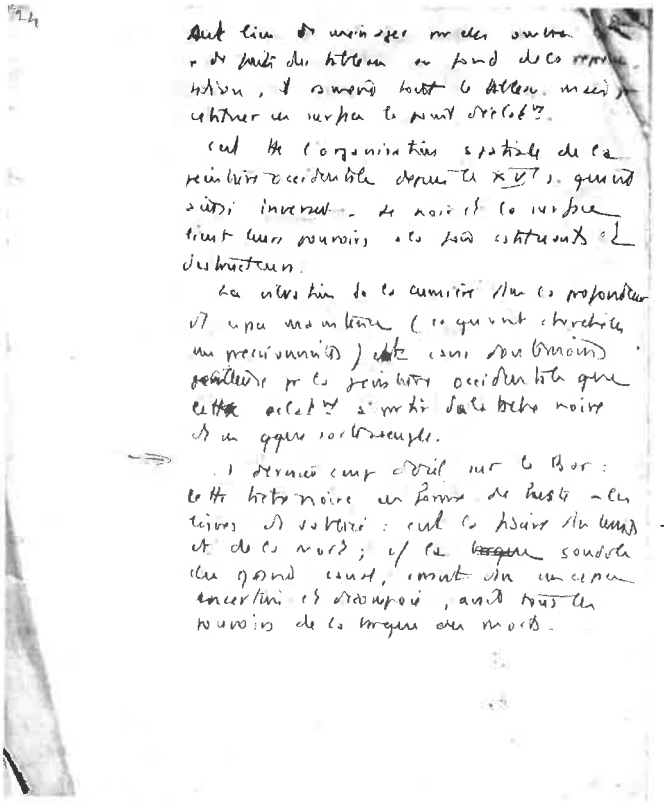
③ Une décomposition en sous-tableaux de grain et de techniques différents :

- le comptoir
- le premier reflet
- le second reflet.

Et si on ajoute à cela le système des échos que le miroir autorise, on retrouve toutes les techniques chères à Manet

④ Enfin il faut indiquer au centre de la toile, le corselet noir de la femme autour duquel tout l'espace éclate, fusant vers la droite par cette incertitude qui fait qu'on est pas sûr que ce ne soit pas un personnage, vers le fond puisque le miroir renvoie ce qui est devant, vers la gauche puisque c'est là que l'observateur devrait être (alors qu'il n'y est pas), vers l'avant enfin où il y a à la fois quelqu'un et personne.

Ce noir, central, ordonne et défait, ouvre et irréalise tout l'espace à l'entour.



24

Au lieu de ménager par des ombres le point de fuite du tableau au fond de la représentation, il ramène tout le tableau mais pour restituer en surface le point d'éclatement.

C'est toute l'organisation spatiale de la peinture occidentale depuis le XVIe siècle qui est ainsi inversée. Le noir et la surface lient leurs pouvoirs à la fois constituants et destructeurs.

La vibration de la lumière dans la profondeur d'un espace maintenu (ce qu'ont cherché les impressionnistes) est sans doute moins périlleuse pour la peinture occidentale que cet éclatement à partir de la tache noire et en quelque sorte aveugle.

→ Un dernier coup d'œil sur le *Bar* : cette tache noire en forme de buste a les lignes d'un sablier : c'est la figure du temps et de la mort ; comme la gondole du *Grand Canal*, errant dans un espace incertain et décomposé, avait tous les pouvoirs de la barque des morts.

NOTES DU TRANSCRIPTEUR

1. Foucault fait ici référence à la querelle entre Manet et Couture suite au *Buveur d'absinthe.* Thomas Couture devait condamner le tableau. On lui attribue cette phrase : « Peint-on quelque chose d'aussi laid ? Mon pauvre ami, il n'y a ici qu'un buveur d'absinthe, c'est le peintre qui a produit cette insanité. »
2. Il s'agit de *Méthodes et entretiens d'atelier* (1867) et de *Paysages : entretiens d'atelier* (1869).
3. Tableau du Titien (1538).
4. Foucault utilise « attr. » puisqu'il s'agit d'une eau forte qui a été réalisée par Manet d'après le tableau de Velásquez intitulé *La Réunion de treize personnages* (1855).
5. N. Sandblad, *Manet : Three studies in artistic conception,* Lund (Sweden), C. W. K. Gleerup, 1954.
6. Aussi intitulé *Victorine Meurent.*
7. Nous avons respecté la note de Foucault et fait passer le point c après le point d.
8. Portrait peint par Manet en 1868.

La peinture de Manet

Michel Foucault

Je voudrais aussi m'excuser[1] de vous parler de Manet, parce que, bien sûr, je ne suis pas spécialiste de Manet ; je ne suis pas spécialiste de peinture[2], c'est donc en profane que je vous parlerai de Manet. Et ce que je voudrais vous en dire, c'est en gros ceci : je n'ai pas du tout l'intention de vous parler en général de Manet, je ne vous présenterai, je crois, qu'une dizaine ou une douzaine de toiles de ce peintre, que j'essaierai sinon d'analyser, du moins d'expliquer en certains de leurs points. Je ne vous parlerai pas en général de Manet, je ne vous parlerai même pas des aspects sans doute les plus importants et les mieux connus de la peinture de Manet.

Manet figure toujours, dans l'histoire de l'art, dans l'histoire de la peinture du XIXe siècle, comme celui, bien sûr, qui a modifié les techniques et les modes de représentation picturale, de manière telle qu'il a rendu possible ce mouvement de l'impressionnisme qui a occupé le devant de la scène de l'histoire de l'art pendant presque toute la seconde moitié du XIXe siècle.

Il est vrai que Manet est bien, en effet, le précurseur de l'impressionnisme, c'est bien lui qui a rendu possible l'impressionnisme ; mais ce n'est pas à cet aspect-là que je voudrais faire allusion : il me semble en effet que Manet a fait autre chose, qu'il a fait peut-être même bien plus, que de rendre possible l'impressionnisme. Il me semble que par-delà même l'impressionnisme, ce que Manet a rendu possible, c'est toute la peinture d'après l'impressionnisme, c'est toute la peinture du XXe siècle, c'est la peinture à l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain. Cette rupture profonde ou cette rupture en profondeur que Manet a opérée, elle est sans doute un peu plus difficile à situer que l'ensemble des modifications qui ont rendu possible l'impressionnisme.

Ce qui a rendu dans la peinture de Manet l'impressionnisme possible, vous le savez, ce sont ces choses relativement connues : nouvelles techniques de la couleur, utilisation de couleurs sinon tout à fait pures, du moins relativement pures, utilisation de certaines formes d'éclairage et de luminosité qui n'étaient point connues dans la peinture précédente, etc. En revanche les modifications qui ont rendu possible, au-delà de l'impressionnisme, en quelque sorte par-dessus l'impressionnisme, la peinture qui allait venir après, ces modifications-là sont, je crois, plus difficiles à reconnaître et à situer.

Je crois que ces modifications, on peut tout de même les résumer et les caractériser d'un mot : Manet en effet est celui qui, pour la première fois me semble-t-il, dans l'art occidental au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le *Quattrocento*, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait.

Voici plus clairement ce que je veux dire : depuis le XVe siècle, depuis le *Quattrocento*, c'était une tradition dans la peinture occidentale d'essayer de faire oublier, d'essayer de masquer et d'esquiver le fait que la peinture était déposée ou inscrite sur un certain fragment d'espace qui pouvait être ou un mur, dans le cas de la fresque, ou un panneau de bois, ou encore une toile ou éventuellement même un morceau de papier ; faire oublier, donc, que la peinture reposait sur cette surface plus ou moins rectangulaire et à deux dimensions, et substituer à cet espace matériel

sur lequel la peinture reposait, un espace représenté qui niait, en quelque sorte, l'espace sur lequel on peignait ; et c'est ainsi que cette peinture, depuis le *Quattrocento*, a essayé de représenter les trois dimensions alors qu'elle reposait sur un plan à deux dimensions.

C'est une peinture qui, non seulement, représentait les trois dimensions, mais privilégiait, dans toute la mesure du possible, les grandes lignes obliques ou les spirales, pour masquer et nier le fait que la peinture était pourtant inscrite à l'intérieur d'un carré ou d'un rectangle de lignes droites se coupant à angles droits.

La peinture essayait également de représenter un éclairage intérieur à la toile ou encore un éclairage extérieur à la toile, venant du fond ou de droite ou de gauche, de manière à nier et à esquiver le fait que la peinture reposait sur une surface rectangulaire, éclairée réellement par un certain éclairage réel, variant d'ailleurs évidemment avec la place du tableau et variant avec l'éclairage du jour.

Il fallait nier aussi que le tableau était un morceau d'espace devant lequel le spectateur pouvait se déplacer, autour duquel le spectateur pouvait tourner, dont il pouvait, par conséquent, saisir un angle ou saisir éventuellement les deux faces, et c'est pourquoi, cette peinture, depuis le *Quattrocento*, fixait une certaine place idéale, à partir de laquelle, et à partir de laquelle seulement, on pouvait et devait voir le tableau ; de sorte que si vous voulez, cette matérialité du tableau, cette surface rectangulaire, plane, éclairée réellement par une certaine lumière et autour de laquelle, ou devant laquelle, on pouvait se déplacer, tout cela était masqué et esquivé par ce qui était représenté dans le tableau lui-même ; et le tableau représentait un espace profond, éclairé par un soleil latéral et qu'on voyait comme un spectacle, à partir d'une place idéale.

Voilà, si vous voulez, le jeu d'esquive, de cache, d'illusion ou d'élision que pratiquait la peinture représentative occidentale depuis le *Quattrocento*.

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

La surface rectangulaire, les grands axes verticaux et horizontaux, l'éclairage réel de la toile, la possibilité pour le spectateur de la regarder dans un sens ou dans l'autre, tout cela est présent dans les tableaux de Manet, et redonné, restitué dans les tableaux de Manet. Et Manet réinvente (ou peut être invente-t-il ?) le tableau-objet, le tableau comme matérialité, le tableau comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel, ou autour duquel, vient tourner le spectateur. Cette invention du tableau-objet, cette réinsertion de la matérialité de la toile dans ce qui est représenté, c'est cela je crois qui est au cœur de la grande modification apportée par Manet à la peinture et c'est en ce sens qu'on peut dire que Manet a bien bouleversé, au-delà de tout ce qui pouvait préparer l'impressionnisme, tout ce qui était fondamental dans la peinture occidentale, depuis le *Quattrocento*.

Eh bien, c'est cela que je voudrais maintenant vous montrer un petit peu sur les faits, c'est-à-dire sur les tableaux eux-mêmes, et je prendrai une série de tableaux, une douzaine donc de toiles que j'essaierai d'analyser un peu avec vous ; et si vous voulez, pour la commodité de l'exposé, je vous les grouperai en trois rubriques : premièrement, la manière dont Manet a traité de l'espace même de la toile, comment il a fait jouer les propriétés matérielles de la toile, la superficie, la hauteur, la largeur, de quelle manière il a fait jouer ces propriétés spatiales de la toile dans ce qu'il représentait sur cette toile. Ça sera le premier ensemble de tableaux que j'étudierai ; ensuite, dans un second ensemble, j'essaierai de vous montrer comment Manet a traité du problème de l'éclairage, comment dans ses tableaux, il a utilisé, non pas une lumière représentée qui éclairerait de l'intérieur le tableau, mais comment il a utilisé la lumière extérieure réelle. Et troisièmement,

comment il a fait jouer aussi la place du spectateur par rapport au tableau ; et pour ce troisième point, je n'étudierai pas un ensemble de toiles, mais une seule, qui résume d'ailleurs sans doute toute l'œuvre de Manet, qui est d'ailleurs une des dernières et une des plus bouleversantes de Manet, c'est *Un bar aux Folies-Bergère.*

L'ESPACE DE LA TOILE

Eh bien donc, si vous voulez, premier ensemble de problèmes et premier ensemble de toiles : de quelle manière est-ce que Manet a représenté l'espace ?

Alors là, maintenant, nous allons passer aux projections, il faudrait donc éteindre.

(Michel Foucault profite de l'interruption pour retirer sa veste et sa cravate et inviter ses auditeurs à se mettre à l'aise.)

La Musique aux Tuileries[3]

Alors, vous avez là une des premières toiles peintes par Manet, toile encore très classique ; vous savez que Manet avait suivi une formation tout à fait classique : il avait travaillé dans les ateliers conformistes de l'époque, relativement conformistes, il avait travaillé chez Couture et c'est toute la grande tradition picturale qu'il a maîtrisée et qu'il possède ; et dans cette toile-là (c'est une toile qui date de 1861-62), on peut dire que Manet utilise encore toutes les traditions qu'il a pu apprendre dans les ateliers où il avait fait ses études.

Il faut simplement tout de même signaler déjà un certain nombre de choses : vous voyez le privilège que Manet accorde à ces grandes lignes verticales qui sont représentées ici par les arbres. Et vous voyez que la toile de Manet s'organise en fait selon, au fond, deux grands axes, un axe horizontal qui est signalé par la dernière ligne de têtes des personnages et puis les grands axes verticaux qui sont indiqués ici avec, comme pour les redoubler ou comme pour les pointer plutôt, ce petit triangle de lumière par lequel se déverse toute la lumière qui va éclairer le devant de la scène. Cette scène, le spectateur ou le peintre la voit très légèrement en vue plongeante, de telle manière qu'on peut voir un peu ce qui se passe derrière ; mais on ne le voit pas très bien : il n'y a pas beaucoup de profondeur, les personnages de devant masquent d'une façon presque complète ce qui se passe derrière, d'où cet effet de frise. Les personnages forment une sorte de frise plate ici, et la verticalité prolonge cet effet de frise avec une profondeur relativement raccourcie.

Le Bal masqué à l'Opéra[4]

Eh bien maintenant dix ans plus tard, Manet va peindre un tableau qui est en un sens le même et qui est comme une autre version de ce même tableau, c'est « Un soir à l'Opéra », pardon, *Le Bal à l'Opéra.* En un sens, c'est le même tableau, vous voyez: même type de personnages, hommes en habit avec des hauts de forme, quelques personnages féminins avec des robes claires, mais vous voyez que, déjà, tout l'équilibre spatial s'est modifié.

L'espace a été obturé, fermé par derrière ; la profondeur dont je vous disais qu'elle n'était pas très marquée dans le tableau précédent mais qui existait cependant, cette profondeur, elle est maintenant fermée, elle est fermée par un mur épais ; et comme pour bien signaler qu'il y a un mur et qu'il n'y a rien à voir derrière, vous remarquez les deux piliers verticaux et cette énorme barre horizontale [Michel Foucault écrit « verticale »]qui est ici et qui encadre le tableau, qui redouble en quelque sorte à l'intérieur du tableau la verticale et l'horizontale de la toile. Ce grand rectangle de la toile, vous le trouvez répété à l'intérieur et il ferme le fond du tableau, empêchant, par conséquent, l'effet de profondeur.

Non seulement l'effet de profondeur est effacé mais la distance qu'il y a entre le bord du tableau et ce fond est relativement courte de sorte que tous les personnages se trouvent projetés en avant ; loin qu'il y ait profondeur, vous avez au contraire une sorte de phénomène de relief ; les personnages, ici, avancent et le noir des costumes ici, de la robe également, le noir bloque absolument tout ce que des couleurs claires auraient pu, en quelque sorte, ouvrir en fait d'espace. L'espace est fermé dans le fond par le mur et voilà qu'il est fermé devant par ces robes et ces costumes. Vous n'avez pas véritablement d'espace, vous n'avez que des sortes de paquets, de paquets de volumes et de surfaces qui sont là projetés en avant, aux yeux du spectateur.

La seule ouverture réelle ou plutôt la seule ouverture qui soit représentée dans le tableau, c'est cette très curieuse ouverture qui est ici, tout à fait en haut du tableau, et qui n'ouvre pas sur une profondeur véritable, qui n'ouvre pas sur quelque chose comme le ciel ou la lumière. Souvenez-vous, dans le tableau précédent, vous aviez, là, un petit triangle de lumière, un petit triangle qui ouvrait sur le ciel et par où se répandait la lumière ; ici, par une sorte d'ironie, l'ouverture n'ouvre que sur quoi ? Eh bien, voyez-vous, sur des pieds, sur des pieds, des pantalons, etc. C'est-à-dire le recommencement même de cela ; comme si le tableau recommençait ici, comme si c'était la même scène et ceci indéfiniment : un effet par conséquent de tapisserie, un effet de mur, un effet de papier peint que vous voyez se prolonger tout le long, avec l'ironie des deux petits pieds qui pendent ici et qui indiquent le caractère fantasmatique de cet espace qui n'est pas l'espace réel de la perception, qui n'est pas l'espace réel de l'ouverture, mais qui est le jeu de ces surfaces et de ces couleurs répandues et répétées indéfiniment du haut en bas de la toile.

Les propriétés spatiales de ce rectangle de toile sont ainsi représentées, manifestées, exaltées par ce qui est représenté dans la toile elle-même, et vous voyez comment Manet, par rapport à la toile précédente, qui traitait au fond un peu du même sujet, a entièrement refermé l'espace, mais, maintenant, ce sont les propriétés matérielles de la toile qui sont représentées dans le tableau lui-même.

L'Exécution de Maximilien[5]

Est-ce que vous voudriez passer au tableau suivant, qui est *L'Exécution de Maximilien* ? Tableau qui date de 1867, évidemment, et où vous retrouvez, vous le voyez, la plupart des caractéristiques que je signalais tout à l'heure à propos du *Bal à l'Opéra* ; ceci est un tableau antérieur, mais vous y voyez déjà les mêmes procédés, c'est-à-dire fermeture violente marquée et appuyée de l'espace par la présence d'un grand mur, un grand mur qui n'est que le redoublement de la toile elle-même ; de sorte que, voyez-vous, tous les personnages sont placés sur une étroite bande de terre ici, de sorte que l'on a comme une marche d'escalier, un effet de marche d'escalier, c'est-à-dire horizontale, verticale, et à nouveau, quelque chose comme une verticale, une horizontale qui s'ouvre là avec des petits personnages qui sont en train de regarder la scène. Vous voyez d'ailleurs qu'on a là presque le même effet que tout à l'heure dans la scène à l'Opéra, où vous aviez un mur qui était fermé et une scène qui recommençait là : eh bien là vous avez, accroché au-dessus du mur à nouveau une petite scène qui redouble le tableau.

Or, si je vous ai montré cette toile ce n'est pas simplement parce qu'elle redonne, ou qu'elle donne à l'avance ces éléments que l'on devait retrouver plus tard dans le *Bal à l'Opéra*, c'est pour une raison supplémentaire : vous voyez que tous les personnages sont donc placés sur un même et étroit petit rectangle sur lequel ils ont les pieds placés (une sorte de marche d'escalier derrière laquelle vous avez une grande verticale). Ils sont tous resserrés, sur ce petit espace, ils sont tous très près les uns des autres, ils sont tellement près les uns des autres que, vous le voyez, les canons des fusils viennent toucher leur poitrine. J'aurais dû vous signaler d'ailleurs que ces horizontales-là et la position verticale des soldats ne font, là encore, que multiplier et répéter à l'intérieur du tableau les grands axes horizontaux et verticaux de la toile. En tout cas les soldats ici touchent du bout de leurs fusils ces personnages qui sont là. Il n'y a pas de distance entre

le peloton d'exécution et les victimes du peloton d'exécution. Or, si vous regardez, vous voyez que ces personnages-là sont plus petits que ceux-là, alors que normalement, ils devraient être de la même taille, puisqu'ils sont très exactement sur le même plan et qu'ils disposent les uns et les autres de très peu d'espace pour se déployer ; c'est-à-dire que Manet s'est servi de cette technique fort archaïque qui consistait à faire diminuer les personnages sans les répartir dans le plan (c'est la technique de la peinture avant le *Quattrocento*), il utilise cette technique pour signifier ou symboliser une distance qui n'est pas réellement représentée.

Dans son tableau, dans l'espace qu'il se donne, dans ce tout petit rectangle où il a placé tous ses personnages, il est bien évident que Manet ne peut pas représenter la distance. La distance ne peut pas être donnée à la perception ; on ne voit pas la distance. En revanche, la diminution des personnages indique à une sorte de reconnaissance purement intellectuelle et non perceptive, qu'il devrait y avoir une distance entre ceux-ci et ceux-là, entre les victimes et le peloton d'exécution ; et cette distance non perceptible, cette distance qui n'est pas donnée au regard, elle est simplement signalée par ce signe qui est celui de la diminution des personnages. Ainsi sont en train, vous le voyez, de se défaire, à l'intérieur même de ce petit rectangle que s'est donné Manet et où il place ces personnages, quelques-uns des principes fondamentaux de la perception picturale en Occident.

La perception picturale devait être comme la répétition, le redoublement, la reproduction de la perception de tous les jours. Ce qui devait être représenté, c'était un espace quasi réel où la distance pouvait être lue, appréciée, déchiffrée comme lorsque nous regardons nous-mêmes un paysage. Ici, nous entrons dans un espace pictural où la distance ne se donne plus à voir, où la profondeur n'est plus objet de perception et où la position spatiale – l'éloignement des personnages – est simplement donnée par des signes qui n'ont de sens et de fonction qu'à l'intérieur de la peinture (c'est-à-dire le rapport en quelque sorte arbitraire, en tout cas purement symbolique entre la taille de ces personnages et la taille de ceux-là).

Le Port de Bordeaux[6]

Est-ce que vous voudriez maintenant passer au tableau suivant, qui, lui, va jouer avec une autre propriété de la toile ? Dans celles que je vous ai présentées tout à l'heure, *Le Bal à l'Opéra* ou *L'Exécution de Maximilien*, ce que Manet utilisait, ce qu'il faisait jouer dans sa représentation, c'était surtout le fait que la toile était verticale, qu'elle était une surface à deux dimensions, qu'elle n'avait pas de profondeur ; et cette absence de profondeur, Manet en quelque sorte essayait de la représenter en diminuant au maximum l'épaisseur même de la scène qu'il représente. Ici, dans ce tableau, qui date de l'année 1872, si j'ai bonne mémoire, ce qui joue, vous le voyez, c'est essentiellement les axes horizontaux et verticaux ; ces axes horizontaux ou verticaux qui sont bien sûr la répétition à l'intérieur de la toile de ces axes horizontaux et verticaux qui encadrent la toile et qui forment le cadre même du tableau. Mais, vous le voyez, c'est également la reproduction en quelque sorte, dans le filigrane même de la peinture, de toutes les fibres horizontales et verticales qui constituent la toile elle-même, la toile dans ce qu'elle a de matériel.

C'est comme si le tissu de la toile était en train de commencer à apparaître et à manifester sa géométrie interne, et vous voyez cet entrecroisement de fils qui est comme l'esquisse représentée de la toile elle-même. Si d'ailleurs vous isolez cette partie, ce quart, ce sixième, je ne sais, de la toile, vous voyez que vous avez un jeu presque exclusif d'horizontales et de verticales, de lignes qui se coupent comme à angles droits, et ceux d'entre vous qui ont dans l'esprit le tableau de Mondrian sur l'arbre, enfin la série des variations que Mondrian a faites sur l'arbre, vous savez, pendant les années 1910-1914, vous y voyez la naissance même de la peinture abstraite. Mondrian a traité son arbre, son fameux arbre à partir duquel il a, en même temps que Kandinsky, découvert la peinture abstraite, un peu comme Manet a traité les bateaux du *Port de Bordeaux*. De son arbre, il a extrait finalement un certain jeu de lignes qui se recoupent à angles droits et qui forment

Olympia, É. Manet, 1863
Huile sur toile : 130 × 190 cm
© RMN (Musée d'Orsay, Paris) / Hervé Lewandowski

Le Déjeuner sur l'herbe, É. Manet,1863
Huile sur toile : 208 x 264,5 cm
© RMN (Musée d'Orsay, Paris) / Hervé Lewandowski

Le Buveur d'absinthe, É. Manet,1858-1859
Huile sur toile : 180,5 x 105,6 cm
© Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague

La Musique aux Tuileries, É. Manet, 1862
Huile sur toile : 76 x 118 cm
© National Gallery, Londres

La Chanteuse de rue, É. Manet, 1862
Huile sur toile : 171,3 × 105,8 cm
© Museum of Fine Arts, Boston

Le fifre, É. Manet, 1866
Huile sur toile : 161 × 97 cm
© RMN (Musée d'Orsay, Paris) / Hervé Lewandowski

Le Balcon, É. Manet, 1868-1869
Huile sur toile : 170 × 124,5 cm
© RMN (Musée d'Orsay, Paris) / Hervé Lewandowski

La Serveuse de bocks, É. Manet, 1879
Huile sur toile : 77,5 × 65 cm
© RMN (Musée d'Orsay, Paris) / Hervé Lewandowski

Un bar aux Folies-Bergère, É. Manet, 1881-1882
Huile sur toile : 96 × 130 cm
© The Courtauld Institute of Art, Londres

Le Bal masqué à l'opéra, É. Manet, 1873
Huile sur toile : 59 × 72,5 cm
© National Gallery of Art, Washington

comme une trame, un damier, une trame de lignes droites horizontales et verticales. Eh bien, de la même façon, de cet enchevêtrement de bateaux, de toute cette activité du port, Manet est arrivé à extraire ceci, ce jeu de verticales et d'horizontales qui sont la représentation géométrique de la géométrie même de la toile dans ce qu'elle a de matériel. Ce jeu du tissu de la toile, vous allez le revoir alors, d'une manière à la fois amusante et pour l'époque absolument scandaleuse, dans le tableau suivant qui s'appelle *Argenteuil.*

Argenteuil[9]

Et si vous vouliez passer la toile suivante ? Vous voyez l'axe vertical du mât, qui vient redoubler le bord du tableau, cette horizontale-là qui vient redoubler cette autre ; et les deux grands axes sont donc représentés à l'intérieur de la toile, mais vous voyez que ce qui est représenté, c'est précisément des tissus, des tissus qui ont des lignes verticales et des lignes horizontales ; et le caractère à la fois populaire, fruste, et des personnages, et de ce qui est représenté dans cette toile-là, n'est qu'un jeu pour Manet, le jeu qui consiste à représenter sur une toile les propriétés mêmes du tissu et l'entrecroisement et les recoupements de la verticale et de l'horizontale.

Dans la serre[10]

Vous voudriez passer la toile suivante, qui s'appelle *Dans la serre* et qui est tout de même une des plus importantes toiles de Manet pour comprendre la manière dont il joue… [*Il semble qu'il y ait eu à ce moment quelques difficultés pour trouver la reproduction en question ; par ailleurs quelques secondes d'enregistrement ont été perdues lors du retournement de la cassette*]… la verticale, l'horizontale et cet entrecroisement des lignes mêmes du tableau. Vous voyez combien l'espace, la profondeur du tableau est restreinte. Immédiatement derrière les personnages, vous avez cette tapisserie de plantes vertes qu'aucun regard ne peut percer et qui se déroule absolument comme une toile de fond, absolument comme un mur de papier qu'il y aurait là ; aucune profondeur, aucun éclairage ne vient percer cette espèce de forêt de feuilles et de tiges qui peuplent la serre où se passe la scène.

Le personnage de la femme est ici entièrement projeté vers l'avant, les jambes elles-mêmes ne sont pas vues dans le tableau, elles débordent ; les genoux de la femme débordent en quelque sorte le tableau dont elle est projetée en avant pour qu'il n'y ait pas de profondeur et le personnage qui est derrière elle bascule entièrement vers nous avec cet énorme visage que vous voyez, qui le montre en quelque sorte trop près de nous, presque trop près pour être vu, tant il a basculé en avant et si court se trouve l'espace dont il dispose lui-même. Fermeture donc de l'espace et bien sûr le jeu des verticales et des horizontales, tout le tableau barré par cette planche, ce dossier du banc, ligne du dossier qui se trouve répétée une première fois ici, qui se trouve répétée une seconde fois là, qui se trouve répétée une quatrième fois ici, ligne qui se trouve redoublée en blanc cette fois-ci par le parapluie de la femme ; et pour les verticales maintenant alors, tout ce quadrillage-là, avec simplement cette petite diagonale très courte pour indiquer la profondeur. Tout le tableau est architecturé autour et à partir de ces verticales et de ces horizontales.

Et si vous ajoutez maintenant que les plis de la robe de la femme se trouvent être des plis verticaux ici, mais que ici vous avez tout ce mouvement d'éventail de la robe de la femme, qui fait que les premiers plis sont à l'horizontale comme ces quatre lignes fondamentales, mais que, en tournant, la robe finit par accéder presque à la verticale, vous voyez que ce jeu de plis qui va du parapluie jusqu'aux genoux de la femme reproduit en tournant le mouvement qui va de l'horizontale à la verticale ; et c'est ce mouvement-là qui est reproduit ici. Ajoutez maintenant que vous avez une main qui pend et une main dans l'autre sens et vous avez au centre même du tableau, en tache claire, reproduisant les axes du tableau, les mêmes lignes verticales et horizontales que vous retrouvez en lignes sombres, constituant l'armature même du banc et

l'architecture intérieure du tableau. Et là, vous avez donc tout le jeu qui consiste à supprimer, effacer, tasser l'espace dans le sens de la profondeur, exalter au contraire les lignes de la verticalité et de l'horizontalité.

Voilà ce que je voulais vous dire en ce qui concerne le jeu de la profondeur, de la verticale et de l'horizontale chez Manet, mais il existe encore une autre façon pour Manet de jouer avec les propriétés matérielles de la toile ; car la toile, c'est bien, en effet, une surface, une surface qui a une horizontale et une verticale, mais c'est de plus une surface à deux faces, un *verso* et un *recto*. Et c'est ce jeu-là, du *verso* et du *recto*, que d'une manière beaucoup plus vicieuse et méchante encore, si vous voulez, Manet va faire jouer.

La Serveuse de bocks[11]

Et voici comment, si vous voulez passer le tableau suivant, qui est *La Serveuse de bocks*, on en a un assez curieux exemple. En effet, en quoi consiste ce tableau et qu'est-ce qu'il représente ? Eh bien, en un sens, il ne représente rien, en ce sens qu'il ne donne rien à voir. En effet, vous avez presque en tout et pour tout dans ce tableau, ce personnage de la serveuse, que vous voyez très proche du peintre, très proche du spectateur, très proche de nous, qui a le visage soudain tourné vers nous comme si brusquement devant elle un spectacle se produisait par lequel son regard était attiré ; vous voyez qu'elle n'est pas en train de regarder ce qu'elle fait, c'est-à-dire de poser son bock, elle a l'œil attiré vers quelque chose que nous ne voyons pas, que nous ne connaissons pas, qui est là, en avant de la toile. Et d'autre part, la toile est composée de un, deux, à la limite trois autres personnages, en tout cas certainement un et deux que nous ne voyons presque pas puisque de l'un d'entre eux nous ne voyons guère que le profil fuyant et puis de celui-là nous ne voyons que le chapeau. Or eux ils regardent, ils regardent eux aussi et ils regardent dans la direction exactement opposée. Qu'est-ce qu'ils voient ? Eh bien nous n'en savons rien, nous n'en savons rien puisque le tableau est coupé de telle sorte que le spectacle qui est là, et par lequel ces regards-ci sont attirés, ce spectacle nous est, lui aussi, dérobé.

Songez maintenant à n'importe quelle peinture, si vous voulez, de type classique. Il arrive en effet très traditionnellement dans la peinture qu'un tableau représente des gens en train de regarder quelque chose. Par exemple, si vous prenez dans Masaccio le tableau du denier de Saint Pierre[12], vous voyez des personnages qui sont en cercle et qui sont en train de regarder quelque chose ; ce quelque chose, c'est un dialogue ou c'est plutôt l'échange d'une pièce d'argent entre Saint Pierre et le passeur. Il y a donc un spectacle, mais ce spectacle que les personnages du tableau sont en train de regarder, nous le connaissons, nous le voyons, il est donné dans le tableau.

Or ici, nous avons deux personnages qui regardent ; or premièrement ces deux personnages ne regardent pas la même chose, et deuxièmement le tableau ne nous dit pas ce que les personnages regardent. C'est un tableau où ne sont représentés que deux regards, deux regards dans deux directions opposées, deux regards dans les deux directions opposées du tableau *recto verso*, et aucun des deux spectacles qui sont actuellement suivis avec tant d'attention par les deux personnages, aucun de ces deux spectacles ne nous est donné ; et pour bien souligner ceci, vous avez la curieuse ironie de ce petit morceau de main que vous voyez là et de ce petit morceau de robe.

C'est qu'en effet dans une première version de ce tableau, Manet avait représenté ce qui était regardé par ces personnages-là ; ce qui était représenté, c'est une chanteuse de cabaret, de café concert en train, là, de passer, de chanter ou d'esquisser un pas de danse, (c'est une version qui se trouve à Londres) ; et après cette version-là, cette seconde version[13] que je vous montre maintenant : eh bien Manet, dans cette seconde version, a coupé le spectacle de telle manière qu'il n'y ait en quelque sorte rien à voir, que le tableau, ça soit des regards tournés vers l'invisible, de sorte que la toile ne dit au fond que l'invisible, ne montre que l'invisible et ne fait qu'indiquer

par la direction des regards opposés quelque chose qui est forcément invisible, puisque ceci est en avant de la toile et que ce qui est regardé par celui-là au contraire est en arrière de la toile. De part et d'autre de la toile, vous avez deux spectacles qui sont regardés par les deux personnages mais la toile au fond, au lieu de montrer ce qu'il y a à voir, le cache et le dérobe. La surface avec ses deux faces, *recto verso*, n'est pas un lieu où se manifeste une visibilité ; c'est le lieu qui assure, au contraire, l'invisibilité de ce qui est regardé par les personnages qui sont dans le plan de la toile.

Le Chemin de fer[14]

Et ceci est clair dans ce tableau, plus net encore dans celui que vous allez voir maintenant et qui s'appelle *La gare Saint Lazare*[15]. Alors là, vous avez à nouveau le même truc ; bien sûr vous voyez à nouveau toujours les mêmes verticales et les mêmes horizontales que nous retrouvons : ces verticales et ces horizontales qui définissent un certain plan du tableau, le plan en quelque sorte de la toile et puis vous avez deux personnages comme tout à l'heure dans *La serveuse de bocks*, deux personnages que nous appelons tête-bêche, l'un regarde dans notre direction, l'autre regarde dans la même direction que nous. L'un nous tourne son visage, l'autre nous tourne au contraire le dos. Or ce que regarde la femme, et vous voyez qu'elle le regarde avec une espèce d'intensité assez grande, c'est un spectacle que nous ne pouvons pas voir puisqu'il est en avant de la toile ; et ce que la petite fille est en train de regarder, eh bien nous ne pouvons pas le voir puisque Manet a déployé là, le nuage d'un train qui est en train de passer de telle manière que nous, nous n'avons rien à voir. Et pour voir ce qu'il y aurait à voir, il faudrait ou que nous regardions par dessus l'épaule de la petite fille ou que nous fassions le tour du tableau et que nous regardions par dessus l'épaule de la femme.

Et vous voyez comment Manet joue ainsi avec cette propriété matérielle de la toile qui fait que c'est un plan, un plan qui a un *recto* et un *verso* ; et, jusqu'à présent, jamais aucun peintre ne s'était amusé à utiliser le *recto* et le *verso*. Là, il l'utilise non pas en ceci qu'il peint le devant et le derrière de la toile, mais qu'il force en quelque sorte le spectateur à avoir envie de tourner autour de la toile, de changer de position pour arriver enfin à voir ce qu'on sent qu'on devrait voir, mais qui n'est pourtant pas donné dans le tableau. Et c'est ce jeu de l'invisibilité assurée par la superficie même de la toile que Manet fait jouer à l'intérieur même du tableau, manière dont, vous le voyez, on peut dire tout de même qu'elle est vicieuse, malicieuse et méchante ; puisqu'enfin c'est la première fois que la peinture se donne comme ce qui nous montre quelque chose d'invisible : les regards sont là pour nous indiquer que quelque chose est à voir, quelque chose qui est par définition et par la nature même de la peinture, et par la nature même de la toile, nécessairement invisible.

L'ÉCLAIRAGE

Est-ce que vous voudriez maintenant passer à la toile suivante, qui nous amène alors à la seconde série de problèmes dont je voulais vous parler ? Ce sont les problèmes de l'éclairage et de la lumière.

Le Fifre[16]

Vous connaissez ce tableau, c'est *Le Fifre*, qui date de 1864 ou 5[17], tableau qui, à l'époque même, a eu un certain retentissement scandaleux. Vous voyez que Manet a (et ceci n'est que la conséquence de ce que je vous ai dit jusqu'à présent) entièrement supprimé la profondeur du tableau. Vous voyez qu'il n'y a aucun espace derrière le fifre ; non seulement il n'y a aucun espace derrière le fifre, mais le fifre n'est placé en quelque sorte nulle part. Vous voyez que le lieu où

il pose ses pieds, ce lieu, ce plancher, ce sol, n'est indiqué que par presque rien ; cette toute petite ombre, cette très légère tache grise ici, qui fait la différence entre le mur du fond et l'espace sur lequel il pose les pieds. La marche d'escalier, que nous avions vue dans les tableaux précédents, est même supprimée ici. Il n'y a comme lieu où il pose les pieds que cette très légère ombre. C'est sur une ombre, c'est sur rien du tout, c'est sur le vide qu'il pose le pied.

Mais ce n'est pas de cela surtout que je voulais vous parler à propos du *Fifre*, c'est de la manière dont il est éclairé. D'ordinaire dans la peinture traditionnelle, vous savez bien que l'éclairage est toujours situé quelque part. Il y a, soit à l'intérieur même de la toile, soit à l'extérieur une source lumineuse qui est ou représentée directement ou simplement indiquée par des rayons lumineux : une fenêtre ouverte indique que la lumière vient par exemple de droite, ou d'en haut, de gauche, d'en bas, etc. ; et en dehors de la lumière réelle qui vient frapper la toile, le tableau représente toujours, en outre, une certaine source lumineuse qui balaie la toile et provoque sur les personnages qui sont là soit des ombres portées soit des modelés, des reliefs, des creux, etc. C'est toute cette systématicité de la lumière qui avait été inventée au début du *Quattrocento* et à laquelle, vous savez, Le Caravage, auquel il faut bien évidemment rendre un hommage particulier ici, avait donné sa régularité et sa systématicité parfaites.

Ici, au contraire, vous voyez qu'il n'y a absolument aucun éclairage venant soit d'en haut soit d'en bas, soit de l'extérieur de la toile ; ou plutôt tout l'éclairage vient de l'extérieur de la toile mais il vient la frapper absolument à la perpendiculaire, ici. Vous voyez que le visage ne présente absolument aucun modelé, simplement deux petits creux de chaque côté du nez, pour indiquer les sourcils et le creux des yeux. Vous voyez d'ailleurs que l'ombre, pratiquement la seule ombre qui est présente dans le tableau, c'est cette minuscule petite ombre qui est ici sous la main du fifre et qui indique qu'en effet l'éclairage vient bien absolument d'en face, puisque c'est derrière le fifre, dans le creux de la main, que se dessine la seule ombre portée du tableau, avec ceci qui assure la stabilité, et vous le voyez, cette minuscule petite ombre ici, qui est l'indication du rythme que le fifre imprime à sa musique en tapant du pied : vous le voyez, il soulève légèrement le pied, ce qui donne de cette ombre à celle-ci, la grande diagonale qui est reproduite ici en clair par le fourreau du fifre ; éclairage donc entièrement perpendiculaire, éclairage qui est l'éclairage réel de la toile, si la toile dans sa matérialité était exposée à une fenêtre ouverte, devant une fenêtre ouverte.

Alors que, traditionnellement, c'était une habitude dans la peinture de représenter à l'intérieur du tableau une fenêtre par laquelle un éclairage fictif balayait les personnages et leur donnait leur relief, là, il faut admettre une toile, un rectangle, une surface qui est placée elle-même devant une fenêtre, une fenêtre qui l'éclaire absolument de plein fouet. Cette technique radicale de la suppression d'un éclairage intérieur et de son remplacement par l'éclairage réel extérieur et frontal, Manet ne l'avait pas évidemment réalisée, mise en jeu dès le départ ; et dans un de ses plus célèbres tableaux, le premier de ses grands tableaux, vous allez voir qu'il avait utilisé d'une manière concurrente deux techniques d'éclairage.

Le Déjeuner sur l'herbe[18]

Est-ce que vous voudriez passer le tableau suivant, je vous prie ? C'est le fameux *Déjeuner sur l'herbe*. Ce *Déjeuner sur l'herbe*, je ne prétends pas du tout l'analyser entièrement, il y a évidemment des masses de choses à dire à son sujet. Je voudrais simplement parler de l'éclairage. En fait, dans ce tableau-là, vous avez deux systèmes d'éclairage qui sont juxtaposés et qui sont juxtaposés en profondeur. Vous voyez en effet, que, dans la seconde partie du tableau, si l'on admet que cette ligne-là, de l'herbe, partage le tableau en deux, vous avez un éclairage qui est un éclairage traditionnel avec une source lumineuse qui vient d'en haut, à gauche, qui balaie la scène, qui éclaire cette grande prairie du fond, qui vient frapper le dos de la femme, qui modèle ici son visage, pour une part plongé dans l'ombre ; et cet éclairage vient mourir ici sur deux

buissons clairs (on ne le voit pas très bien parce que la reproduction n'est pas très bonne), deux buissons clairs et un peu flamboyants, qui sont en quelque sorte les points d'arrivée de cet éclairage latéral et triangulaire ici et là. Vous avez donc un triangle lumineux qui balaie le corps de la femme et modèle son visage: éclairage traditionnel, éclairage classique qui laisse le relief et qui est constitué par une lumière intérieure,

Maintenant, si vous prenez les personnages de devant, ce qui les caractérise, c'est le fait qu'ils sont éclairés par une lumière, elle, tout à fait différente et qui n'a rien à voir avec la précédente qui meurt et s'arrête sur ces deux buissons. Vous avez un éclairage qui, lui, est frontal et perpendiculaire, qui vient frapper, vous le voyez, la femme et ce corps entièrement nu, qui vient la frapper absolument de face : vous voyez qu'il n'y a absolument aucun relief, aucun modelé. C'est une sorte d'émail que le corps de la femme, de peinture à la japonaise. L'éclairage ne peut venir que brutalement et d'en face. C'est cet éclairage qui frappe également le visage de l'homme, qui frappe ce profil également absolument à plat, sans relief, sans modelé, et les deux corps sombres, les deux vestes sombres de ces deux hommes, sont les points d'aboutissement et de butée de cet éclairage frontal, tout comme les deux buissons ici étaient les points d'aboutissement et de flamboiement de l'éclairage intérieur. Un éclairage extérieur bloqué par le corps des deux hommes et un éclairage intérieur redoublé par les deux buissons.

Ces deux systèmes de représentation, ou plutôt ces deux systèmes de manifestation de la lumière à l'intérieur du tableau sont ici juxtaposés dans cette toile même, sont dans une juxtaposition qui donne à ce tableau son caractère en quelque sorte discordant, son hétérogénéité intérieure ; hétérogénéité intérieure que Manet a essayé en quelque sorte de réduire ou peut-être encore de souligner, je ne sais, par cette main qui est là, cette main claire qui est au milieu du tableau ; souvenez-vous d'ailleurs des deux mains que je vous montrais tout à l'heure dans *La Serre*, et qui étaient la reproduction par les doigts des axes même du tableau, eh bien ici, vous avez cette main avec ses deux doigts, un doigt qui pointe dans cette direction ; or, cette direction, c'est précisément la direction de la lumière intérieure, de cette lumière qui vient d'en haut et qui vient d'ailleurs. Et au contraire le doigt est plié, plié vers l'extérieur, dans l'axe du tableau et il indique l'origine de la lumière qui, elle, vient frapper ici ; de sorte que là encore, vous avez dans ce jeu de la main, les axes fondamentaux du tableau et le principe à la fois de liaison et d'hétérogénéité de ce *Déjeuner sur l'herbe.*

Olympia[19]

Voudriez-vous maintenant arriver à celui-là, alors, sur lequel je serai bref. Je ne vous parlerai pas beaucoup de ce tableau, simplement parce que je n'en suis pas capable et que c'est trop difficile ; je voudrais simplement vous en parler du point de vue de l'éclairage ; ou, si vous voulez, je vais vous en parler du point de vue du rapport qu'il peut y avoir entre le scandale que cette toile a provoqué et un certain nombre de ses caractéristiques purement picturales, et je crois, essentiellement, la lumière.

Cette *Olympia*, vous le savez, a fait scandale quand elle a été exposée, au Salon de 1865 ; elle a fait un scandale tel qu'on a été obligé de la décrocher. Il y a eu des bourgeois qui, visitant le Salon, ont voulu la percer avec leur parapluie, tellement ils trouvaient cela indécent. Or la représentation de la nudité féminine dans la peinture occidentale est une tradition qui remonte au XVIe siècle et on en avait vu bien d'autres avant l'*Olympia*, on en voyait d'ailleurs bien d'autres au Salon même où cette *Olympia* a fait scandale. Qu'est ce qu'il y avait donc de scandaleux dans ce tableau, qui a fait qu'il n'a pas pu être supporté ?

Les historiens de l'art disent, et ils ont évidemment profondément raison, que le scandale moral n'était qu'une manière maladroite de formuler quelque chose qui était le scandale esthétique : on ne supportait pas cette esthétique, ces aplats, cette grande peinture à la japonaise, on ne supportait pas la laideur même de cette femme, qui est laide et qui est faite pour être laide ;

tout ceci est absolument vrai. Je me demande s'il n'y a pas, d'une façon un peu plus précise, une autre raison du scandale et qui est liée précisément à l'éclairage.

En effet (malheureusement, j'ai oublié de l'apporter là) il faut comparer cette toile à celle qui lui sert jusqu'à un certain point de modèle et de repoussoir ; vous savez que cette Vénus, enfin cette *Olympia* de Manet est le double, la reproduction, disons en tout cas une variation sur le thème des Vénus nues, des Vénus couchées et en particulier de la *Vénus* du Titien. Or dans la *Vénus* du Titien, vous avez une femme, une femme nue qui est couchée à peu près dans cette position, il y a autour d'elle des draperies comme ici, une source lumineuse qui est en haut, à gauche, et qui vient éclairer doucement la femme, qui lui éclaire, si j'ai bonne mémoire, le visage, en tout cas certainement le sein et la jambe, et qui est là comme une espèce de dorure qui vient caresser son corps et qui est en quelque sorte le principe de la visibilité du corps. Si le corps de la *Vénus* du Titien, si la *Vénus* du Titien, est visible, si elle se donne au regard, c'est parce qu'il y a cette espèce de source lumineuse, discrète, latérale et dorée qui la surprend, qui la surprend en quelque sorte malgré elle et malgré nous. Il y a cette femme nue qui est là, ne songe à rien, ne regarde rien, il y a cette lumière qui, indiscrètement, vient la frapper ou la caresser, et nous, spectateurs, qui surprenons le jeu entre cette lumière et cette nudité.

Or ici, vous voyez que si l'*Olympia* de Manet est visible, c'est parce qu'une lumière vient la frapper. Cette lumière, ce n'est pas du tout une douce et discrète lumière latérale, c'est une très violente lumière qui la frappe là, de plein fouet. Une lumière qui vient de devant, une lumière qui vient de l'espace qui se trouve devant la toile, c'est-à-dire que la lumière, la source lumineuse qui est indiquée, qui est supposée par cet éclairage même de la femme, cette source lumineuse, où est-ce qu'elle est, sinon précisément là où nous sommes ? C'est-à-dire qu'il n'y a pas trois éléments : la nudité, l'éclairage et nous qui surprenons le jeu de la nudité et de l'éclairage, il y a la nudité et nous qui sommes au lieu même de l'éclairage, il y a la nudité et l'éclairage qui est au lieu même où nous sommes, c'est-à-dire que c'est notre regard qui, en s'ouvrant sur la nudité de l'*Olympia*, l'éclaire. C'est nous qui la rendons visible ; notre regard sur l'*Olympia* est lampadophore, c'est lui qui porte la lumière ; nous sommes responsables de la visibilité et de la nudité de l'*Olympia*. Elle n'est nue que pour nous puisque c'est nous qui la rendons nue et nous la rendons nue puisque, en la regardant, nous l'éclairons, puisqu'en tout cas notre regard et l'éclairage ne font qu'une seule et même chose. Regarder un tableau et l'éclairer, ce n'est qu'une seule et même chose dans une toile comme celle-là et c'est pourquoi, nous sommes – tout spectateur se trouve – nécessairement impliqués dans cette nudité et nous en sommes jusqu'à un certain point responsables ; et vous voyez comment une transformation esthétique peut, dans un cas comme celui-là, provoquer le scandale moral.

Le Balcon[20]

Voilà ce que je voulais vous dire sur ce jeu de l'éclairage chez Manet, et maintenant, ce que je vous ai dit à la fois sur l'espace et sur l'éclairage, je voudrais le synthétiser brièvement dans un tableau qui sera l'avant-dernier de ceux dont je parlerai, c'est *Le Balcon*.

Voudriez-vous passer la toile suivante ? Alors là, dans cette toile-là je crois que nous avons la combinaison de tout ce que je vous ai dit jusqu'à présent. Malheureusement, là encore, la reproduction est fort mauvaise. Il faut que vous le supposiez, le tableau, un peu plus large ; le photographe a d'une façon vraiment stupide, coupé le tableau. Là, vous avez des volets qui sont verts, d'un vert beaucoup plus strident d'ailleurs que vous ne le voyez ici, et des volets, des persiennes très exactement, avec des lignes horizontales très nombreuses qui viennent border le tableau. Vous avez donc, vous le voyez, un tableau qui est architecturé très manifestement, par des lignes verticales et horizontales. La fenêtre elle-même redouble très exactement la toile et reproduit ses verticales et ses horizontales. Le balcon qui est devant la fenêtre, ou plutôt la ferronnerie qui est devant la fenêtre reproduit là encore les verticales et les horizontales, les diagonales n'étant

faites que pour leur servir d'appui et mieux manifester ces grands axes. Si vous ajoutez à cela ces persiennes que vous ne voyez pas, vous voyez que tout le tableau est encadré par ces verticales et ces horizontales. Loin que Manet ait voulu faire oublier le rectangle sur lequel il peignait, il ne fait que de le reproduire, d'insister sur lui, de le redoubler, de le multiplier à l'intérieur même de son tableau.

Bien plus, vous voyez que tout le tableau est en noir et blanc avec comme seule couleur non noire et blanche, comme couleur fondamentale, le vert. Or, c'est une inversion même de la recette qui était celle du *Quattrocento*, où les grands éléments architecturaux devaient être plongés dans l'ombre, représentés simplement en sombre, avec des personnages qui eux, portaient des couleurs, ces grandes robes bleues, rouges, vertes, etc., comme vous le voyez dans les personnages des tableaux de cette époque là ; donc les éléments architecturaux sont en clair et sombre, noir et blanc, et les personnages sont traditionnellement colorés. Là, vous avez tout le contraire, les personnages sont en noir et blanc et les éléments architecturaux, au lieu d'être noyés dans la pénombre, sont au contraire exaltés et ressortis en quelque sorte par le vert criard de la toile. Voilà pour le vertical et l'horizontal.

En ce qui concerne la profondeur, là encore, le jeu de Manet est là particulièrement vicieux et méchant parce que le tableau ouvre bien, par une fenêtre, sur une profondeur ; mais vous voyez que cette profondeur, elle est tout aussi esquivée ici que tout à l'heure dans la *Gare Saint Lazare* le paysage était esquivé par la fumée du train ; là vous avez une fenêtre qui s'ouvre sur quelque chose qui est entièrement obscur, entièrement noir : on distingue, à peine un très vague reflet d'objet métallique, une sorte de théière qui est là avec un petit garçon qui la porte, mais c'est à peine visible. Et tout ce grand espace creux, ce grand espace vide qui normalement devrait ouvrir sur une profondeur, nous est rendu absolument invisible et il nous est rendu invisible pourquoi ? Eh bien tout simplement parce que toute la lumière est à l'extérieur du tableau.

Au lieu de pénétrer dans le tableau, la lumière est dehors, et elle est dehors puisque, précisément, on est sur un balcon ; il faut supposer le soleil de midi qui vient frapper le balcon de plein fouet, frappe les personnages ici, au point de ronger les ombres et vous voyez ces grandes nappes blanches des robes dans lesquelles ne se dessine absolument aucune ombre, à peine simplement quelques reflets plus éclatants ; aucune ombre par conséquent, et puis toute l'ombre est derrière, parce que, par l'effet de contre-jour bien sûr, on ne peut pas voir ce qu'il y a dans la pièce ; et au lieu d'avoir un tableau clair-obscur, au lieu d'avoir un tableau où l'ombre et la lumière se mélangent, vous avez un curieux tableau dans lequel toute la lumière est d'un côté, toute l'ombre de l'autre, toute la lumière est en avant[21] du tableau, toute l'ombre est de l'autre côté du tableau, comme si la verticalité même de la toile séparait un monde d'ombre, derrière, et un monde de lumière, devant.

À la limite de l'ombre et la lumière il y a trois personnages qui sont en quelque sorte suspendus et ne reposent presque sur rien, au point que le petit pied de la sœur de Berthe Morisot pend comme s'il n'avait rien sur lequel reposer, comme dans la *Donation du manteau* de Giotto. Les personnages sont donc suspendus entre l'obscurité et la lumière, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la pièce et le plein jour. Ils sont là : deux blanches, une noire, comme trois notes de musique ; ils sortent de l'ombre pour parvenir à la lumière avec un côté un peu résurrection de Lazare, à la limite de la vie et de la mort. Magritte, peintre surréaliste a fait une variation sur ce tableau où il a représenté les mêmes éléments mais au lieu des trois personnages, il a représenté trois cercueils[22]. C'est bien cette limite de la vie et de la mort qui est manifestée par ces trois personnages ; ces derniers regardent avec intensité vers quelque chose que nous ne voyons pas.

L'invisibilité est comme signalée par le fait que les trois personnages regardent dans trois directions différentes, tous trois absorbés par un spectacle intense, l'un devant la toile, l'autre à droite de la toile, le troisième à gauche de la toile. Nous, nous ne voyons rien. Nous ne voyons que des regards ; ces éléments divergents ne sont autre chose que l'éclatement de l'invisibilité elle-même.

La place du spectateur

Un bar aux Folies-Bergère[23]

Il y a un personnage central dont on fait en quelque sorte le portrait pour lui tout seul et puis derrière, un miroir nous renvoie son image (procédé classique dans la peinture).

Cependant le tableau de Manet est différent : le miroir occupe pratiquement tout le fond du tableau. Le bord du miroir, c'est la bande dorée de sorte que Manet ferme l'espace par une sorte de surface plane comme par un mur. Manet a représenté dans le miroir ce qu'il y a devant la toile de sorte que c'est une double négation de la profondeur. On ne voit pas ce qu'il y a derrière la femme située immédiatement devant le miroir, on ne voit derrière elle que ce qu'il y a devant. L'éclairage est entièrement frontal et vient frapper la femme de plein fouet. Là encore, Manet représente l'éclairage frontal à l'intérieur du tableau par la reproduction des lampadaires en miroir. Donc, les sources lumineuses sont représentées dans le tableau bien qu'elles ne viennent réellement que du dehors du tableau, dans l'espace de devant.

Beaucoup plus importante est la manière dont les personnages sont représentés dans le miroir. En fait, il y a distorsion entre ce qui est représenté dans le miroir et ce qui devrait y être reflété. La grande distorsion est dans le reflet de la femme. Pour avoir le reflet de la femme tel qu'il est représenté dans le miroir, il faudrait que le peintre et le spectateur qui lui font effectivement face, soient placés latéralement à cette femme, décalés vers la droite. Le peintre occupe donc successivement ou plutôt simultanément deux places incompatibles ; il y a une solution qui pourrait permettre d'arranger les choses ; un cas est possible où l'on pourrait se trouver face à face avec la femme et voir son reflet latéralement : il faut que le miroir soit en oblique. Mais puisque le bord du miroir est bien parallèle au bord du tableau, on ne peut admettre l'hypothèse d'un miroir en diagonale. Il y a donc deux places pour le peintre. Il y a aussi le reflet d'un personnage en train de parler à la femme ; il faut donc supposer quelqu'un dont le reflet est dans le miroir. Or s'il était aussi près de la femme qu'il l'est dans le reflet, il y aurait nécessairement sur le visage de la femme, sur sa gorge blanche, quelque chose comme une ombre. Or, il n'y a rien ; l'éclairage vient de plein fouet, frappe sans obstacle tout le corps de la femme et le marbre.

Donc pour qu'il y ait reflet, il faut qu'il y ait quelqu'un et pour qu'il y ait un éclairage comme celui-ci, il faut qu'il n'y ait personne. Cela pourrait être le regard du peintre dont Manet a signalé la présence dans le reflet et l'absence dans l'éclairage : présence et absence du peintre. Mais le visage reflété ne ressemble pas à celui du peintre, et a une vue plongeante sur la servante et sur le bar. Si donc, c'était le regard du peintre reflété dans le miroir, il faudrait, s'il était en train de parler à la femme, qu'il la voie non pas comme nous la voyons, à même hauteur, mais en vue plongeante et le bar serait vu avec une toute autre perspective. En réalité, le spectateur et le peintre sont à la même hauteur que la servante, peut-être même un peu plus bas (d'où la très petite distance qu'il y a entre le bord du marbre et le bord du miroir).

Il y a donc trois systèmes d'incompatibilité : 1. Le peintre doit être ici et là ; 2. Il doit y avoir quelqu'un et personne ; 3. Il y a un regard descendant et un regard ascendant. Cette triple impossibilité où nous sommes de savoir où il faut se placer pour voir le spectacle que nous voyons est une des propriétés fondamentales de ce tableau et explique l'enchantement et le malaise qu'on éprouve à le regarder.

Alors que toute la peinture classique, par son système de lignes et de perspectives, assigne au spectateur et au peintre un lieu précis, fixe, inamovible d'où le spectacle est vu, là au contraire, malgré l'extrême proximité du personnage, bien qu'on ait l'impression qu'on puisse en quelque sorte le toucher, il n'est pas possible de savoir où se trouvait placé le peintre pour peindre ce tableau comme il l'a fait, et où nous devrions nous placer pour voir le spectacle.

Avec cette dernière technique, Manet a joué la propriété du tableau d'être non pas un espace normatif dont la représentation fixe au spectateur un point unique d'où regarder, mais un espace par rapport auquel on peut se déplacer : le spectateur est mobile devant le tableau que la

lumière frappe de plein fouet ; les verticales et les horizontales sont perpétuellement redoublées, la profondeur est supprimée ; voilà que la toile dans ce qu'elle a de physique est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés, dans sa représentation[24].

Manet n'a certainement pas inventé la peinture non représentative puisque tout chez lui, est représentatif. Mais il a fait jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux de la toile. Il était donc en train d'inventer le tableau-objet, la peinture-objet. C'était là la condition fondamentale pour qu'un jour on se débarrasse de la représentation elle-même et qu'on laisse jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes.

NOTES

1. Après les remerciements d'usage, Michel Foucault ajoute : « Je voudrais tout de même commencer par m'excuser, m'excuser d'abord parce que je suis un petit peu fatigué. Il se trouve que je me suis fait pendant les deux ans où j'étais ici, suffisamment d'amis pour n'avoir plus beaucoup de minutes libres quand je me retrouve à Tunis de sorte que la journée s'est passée en dialogues, discussions, questions, objections, réponses, etc., et me voici arrivé au terme de cette journée déjà à peu près épuisé. Alors je vous demanderai d'excuser les lapsus, les erreurs, l'avachissement peut-être de mon exposé. » Les paroles retranscrites dans le texte ci-dessus interviennent à la suite de ces premières excuses. Précisons que Foucault associait conférences, dialogues amicaux et entretiens politiques lors de chacun de ses voyages en Tunisie [M. S.].
2. Foucault avait donné à Tunis, en 1968, un cours public sur la peinture italienne du *Quattrocento*, à laquelle il fait plusieurs fois référence dans cette conférence. Le cours avait été suivi par un public nombreux, dont plusieurs personnalités [M. S.].
3. Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862, huile sur toile, 76 x 118 cm, Londres, National Gallery. Foucault n'avait pas nommé ce premier tableau devant l'assistance. Les titres des tableaux (que nous notons en italique) ont été indiqués par Rachida Triki dans le texte des *Cahiers de Tunisie*. Quelques compléments d'information nous ont été donnés par Daniel Defert [M. S.].
4. Édouard Manet, *Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, huile sur toile, 60 x 73 cm, Washington D. C., National Gallery of Art.
5. Édouard Manet, *L'exécution de Maximilien*, 1868, huile sur toile, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle. Foucault ne décrit pas le tableau de Boston (1867) dit *L'exécution de l'Empereur Maximilien*, mais celui de Mannheim dit *L'exécution de Maximilien* (1868) [M. S.].
6. Édouard Manet, *Le Port de Bordeaux*, 1871, huile sur toile, 66 x 100 cm, collection privée.
7. Michel Foucault commentait le plus souvent ses diapositives sans pouvoir lire ses notes. Le catalogue établi par Françoise Cachin date le tableau de 1870-1871 [M. S.].
8. L'audition donne « tableaux », nous pensons qu'il faut rétablir « bateaux » [M. S.].
9. Édouard Manet, *Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 149 x 115 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts.
10. Édouard Manet, *Dans la serre*, 1879, huile sur toile, 115 x 150 cm, Berlin, Staalliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.
11. Édouard Manet, *La Serveuse de bocks*, 1879, huile sur toile, 77,5 x 65 cm, Paris, Musée d'Orsay.
12. Il s'agit de la fresque de Masaccio *Le Paiement du tribut* [M. S.].
13. Daniel Defert nous signale qu'il ne s'agit pas vraiment de deux versions, mais que Foucault fait référence au tableau de 1879 *Coin de café concert* (huile sur toile, 98 x 79 cm, Londres, National Gallery), dont la *Serveuse de bocks* présente une autre approche [M. S.].
14. Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, 1872-1873, huile sur toile, 93 x 114 cm, Washington D. C., National Gallery of Art.
15. Même s'il se réfère à la gare Saint-Lazare, le tableau est appelé *Le Chemin de fer* [M. S.].
16. Édouard Manet, *Le Fifre*, 1866, huile sur toile, 160 x 98 cm, Paris, Musée d'Orsay.
17. *Le Fifre* date de 1866.
18. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay.
19. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay.
20. Édouard Manet, *Le Balcon*, 1868-1869, huile sur toile, 169 x 125 cm, Paris, Musée d'Orsay.
21. L'enregistrement initial original est, à partir de ce moment, détérioré. Nos recherches pour retrouver une copie en bon état (nous croyons qu'il y en a au moins une) sont restées sans succès. Nous restituons donc la suite du texte à partir de la publication de 1989, dans *Les Cahiers de Tunisie* et des indications de Daniel Defert [M. S.].
22. Le tableau de Magritte de 1950, qui appartient au Musée de Gand, fut exposé pour un jour, au printemps 2000 au Musée d'Orsay, à côté du tableau de Manet. La correspondance de Foucault avec Magritte est reproduite dans *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973. Les conférences de Foucault sur Manet furent écrites après la mort de Magritte, le 15 avril 1967 [M. S.].
23. Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries. Une esquisse de 1881 se trouve à Amsterdam. Le tableau analysé est la version du Courtauld Institute de Londres et non l'esquisse de 1881 [M. S.].
24. Comme nous l'a fait remarquer Daniel Defert, *Le bar aux Folies-Bergères* était pour Foucault l'inverse exact des *Suivantes* de Vélasquez qu'il décrit aussi minutieusement dans *Les Mots et les choses* (Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31) [M. S.].