

GEORGES BATAILLE

# Manet

*Préface de Michel Surya*

*Studiolo*

L'ATELIER CONTEMPORAIN

## TABLE

MICHEL SURYA :  
*MANET, L'IMMANENT* / 11

L'ÉLÉGANCE DE MANET / 33  
*Portrait de Zacharie Astruc* / 39  
*Portrait de Stéphane Mallarmé* / 40

UNE SUBVERSION IMPERSONNELLE / 41

LA DESTRUCTION DU SUJET / 51  
*Le Vieux musicien* / 72  
*L'Exécution de l'empereur Maximilien* / 73

LE SCANDALE DE L'Olympia / 75  
*Olympia* / 74

LE SECRET / 93  
*Le Déjeuner dans l'atelier* / 107  
*Le Saumon* / 108  
*Le Balcon, détail* / 109  
*L'Enterrement* / 110  
*Bal masqué à l'Opéra* / 111  
*Départ du vapeur de Folkestone* / 112

*En bateau / 113*

*Le Grand Canal à Venise / 114*

DU DOUTE À LA VALEUR SUPRÊME / 115

*L'Asperge / 138*

*Un coin du jardin de Bellevue / 139*

Dates et concordances / 141



**Autoportrait à la palette, 1879**

Huile sur toile, 83 × 67 cm, collection particulière



Argenteuil, 1874

Huile sur toile, 149 × 115 cm, Tournai, musée des Beaux-Arts

## MANET, L'IMMANENT

*Michel Surya*

La situation est nouvelle sans doute pour Bataille, qui a été longtemps, toute sa vie pour ainsi dire (il a plus de cinquante ans à ce moment), sans les moyens de penser posément (de poser sa pensée), qui a dû plutôt l'imposer, et il lui est donné de le faire par deux fois la même année, avec deux livres, l'un sur Manet<sup>1</sup>, l'autre sur Lascaux, chez le même éditeur: en 1955<sup>2</sup>.

Des livres de commande, c'est ce qu'on est tenté de penser. En même temps, que penser sérieusement est impossible. Parce qu'il n'a aucun titre à faire valoir pour écrire sur Lascaux par exemple (ni anthropologue ni historien de l'art pariétal), qu'il y a à peine quinze ans qu'on a découvert, sinon la curiosité infatigable qui est la sienne, que justifie seule, comme de travers, l'idée qu'il a depuis toujours d'écrire une « histoire universelle », laquelle ne peut que l'être de l'art aussi ou d'abord, selon lui – Lascaux de ce point de vue s'impose, qui en daterait, dira-t-il, la « naissance ».

---

1. Manet (c'est son court titre : pas de prénom ni de sous-titre), mais suivi de : « Études biographique et critique », coll. « Le goût de notre temps », achevé d'imprimer le 30 septembre 1955. Collection également dirigée par Albert Skira.

2. Lascaux ou la naissance de l'art, coll. « Les grands siècles de la peinture », achevé d'imprimer le 30 avril 1955. Collection dirigée par Albert Skira.

Il a à peine plus de titre d'écrire sur Manet, qui n'a jusqu'alors jamais produit que quelques rares articles sur l'art en général, essentiellement sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle, dont il a l'âge, âge qu'ont les artistes qui comptent, des amis souvent, tous venus du surréalisme ou de ses parages, fidèle à celui-ci, ou, comme lui et avec lui, ses hérétiques: André Masson, Max Ernst, Hans Bellmer, Pablo Picasso, Gaston Louis-Roux, etc.

Goya et Van Gogh seuls, parmi les peintres des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles – il est vrai qu'il ne pouvait que se trouver des traits communs, et nombreux, avec l'un comme avec l'autre –, l'ont préoccupé assez sérieusement pour qu'il consacra deux études importantes à chacun<sup>3</sup>. Bataille, il faut commencer par là, aucunement pour l'excuser, au contraire pour faire ressortir ce que son approche aura d'inattendu, n'est donc ni un critique d'art ni un historien de l'art. Qui n'est «rien» d'ailleurs en particulier, sinon un chartiste par formation, qui n'en a pas moins étonné chaque fois qu'il n'a pas craint, souvent, de s'aventurer sur des terres qu'il n'était pas fait pour connaître (l'ethnologie, l'économie, etc.), ne disputant aucunement les récents savoirs acquis, les étendant tout au plus, les rénovant parfois (le potlatch, Mauss en avait établi le premier un savoir

---

3. Goya, bien sûr, convient mieux à son tempérament propre, auquel il fera une place considérable dans *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961 ; sur Van Gogh, il avait écrit : « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », dans *Documents*, n° 8, deuxième année, 1930 ; et « Van Gogh Prométhée », dans *Verve*, 1<sup>ère</sup> année, n° 1, décembre 1937.

innovant ; Bataille en déduira un autre, d'économie générale, dit par lui : de la dépense improductive).

Bataille n'a donc pas de titres explicites ou incontestables à écrire sur l'art. À l'exception près, exception considérable, de ceux que lui ont valus sa direction (direction de fait, sinon en titre) de la très inaugurale revue *Documents* (1929-1931), grande revue d'art d'avant-garde comme on pouvait dire encore, premier fait d'armes déterminant de Bataille dans la théorie de l'art et ses querelles inhérentes<sup>4</sup>.

Nul ne semble s'être avisé de cela cependant, qui n'a qu'une importance anecdotique, qui change tout de même de peu le point de vue. Les titres que Bataille n'a pas, sa cousine – et fidèle amie – Marie-Louise Bataille, elle, les a, qui est historienne de l'art, et qui, à ce titre, a collaboré avec Paul Jamot & Georges Wildenstein, à l'édition d'un « catalogue critique des œuvres de Manet », c'est son titre, dès 1932, soit... vingt-trois ans plus tôt<sup>5</sup> ! Première notation. On ne notera pas sans intérêt (deuxième notation) que, discrètement, Bataille cite ce livre vers la fin du sien, qu'il qualifie d'« essentiel », nommant

---

4. Querelles contre la dérive idéalisante du surréalisme selon lui par exemple, passe-d'armes violentes, ce qu'on retient. Mais réécritures aussi bien de pans entiers de l'art passé, très ancien même, et « écritures » créatrices de l'art populaire moderne (« l'art nègre », entre autres), dont on sera plus long à mesurer l'apport, l'importance.

5. En deux volumes, *Les Beaux-Arts, Édition d'études et de documents*, 1932. Marie-Louise Bataille et Georges Wildenstein seront ensemble, beaucoup plus tard, en 1961, un an avant la mort de Georges Bataille, les auteurs du « catalogue des peintures, pastels et aquarelles » de Berthe Morisot (aux éditions Les Beaux-Arts, coll. « L'art français »).

« M.L. Bataille » comme la collaboratrice des auteurs Paul Jamot & Georges Wildenstein, précisant encore que le premier fut l'élève de Mallarmé au temps où Manet fit son (admirable) portrait. Ne disant pas (troisième notation) que le second, Georges Wildenstein, marchand de tableaux anciens et éditeur d'art, est le même, au même moment, qui finança... *Documents*, que lui-même anima, qu'en réalité il dirigea entre 1929 et 1931<sup>6</sup>.

Commande ou pas, il y aura fallu pour cela la rare intuition d'Albert Skira, éditeur. Lequel, comme toute cette époque dans ce qu'elle eut de meilleur, a préféré la pensée et la littérature contemporaines, fussent-elles faiblement qualifiées, à l'autorité des critiques et au savoir des historiens de l'art. J'y insiste un peu parce que la question est sans conteste intéressante des titres que Bataille n'avait pas plus de parler de Manet, que Malraux n'avait pas davantage, Malraux dont Skira publia pourtant *La Psychologie de l'art* (3 volumes, de 1947 à 1949) repris en 1951 sous le titre des *Voix du silence*.

Signe sûr que ce sont des voix neuves et « transversales », comme on ne disait pas encore, qu'il lui fallait solliciter, et faire lire, pour que quelque chose de ce que les artistes les meilleurs du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ont mis en jeu fût rejoué par ce que les écrivains et les penseurs les meilleurs du milieu

du XX<sup>e</sup> en recueilleraient. Comme ça avait été d'ailleurs des écrivains, des poètes – Baudelaire, Mallarmé, Zola (Gautier à un degré bien moindre) –, pas des critiques, pas des historiens, qui le dirent du vivant de Manet. La peinture engageait plus qu'elle déjà, qui ne le savait peut-être pas elle-même. À moins, mais c'est la même chose inversement, que le mouvement dans laquelle celle-ci s'engageait répondit au mouvement dans lequel tout était déjà engagé. À la fin, cette hypothèse du moins n'est pas douteuse: le mouvement dans lequel la peinture et la littérature s'engageaient en même temps n'était interprétable qu'à la condition qu'on en jugeât ensemble, et non plus séparément.

Parce qu'il est à tout instant question dans ce livre d'un *mouvement* au moins, d'un *passage* au juste, qu'il s'agit d'expliquer. À ce mouvement, à ce passage, cent ans après, Bataille a donné ce sens qu'on n'eut pas pu lui donner alors, que je vais reproduire d'abord sous son aspect le plus simple: le moment aurait été venu d'en finir avec un « *épuisement* », c'est son mot, celui de « *la peinture éloquente que rien n'animait plus* »; passage qu'il marque autrement, brièvement (appelant bien des précisions que le livre apporte): d'un « *langage qui raconte, à ce qu'elle est nue* » (appelant bien des précisions parce que, à ce stade, peu de moyens encore de savoir ce que c'est qu'une peinture nue, laquelle ne se déduit pas d'un geste d'une peinture qui « raconte »). Le mouvement, le passage aurait donc été aussi celui d'entrer « *dans un monde de formes nouvelles* » – et il l'aurait été pour tous pour peu qu'ils se prétendissent artistes. Bataille

---

6. Aucune correspondance entre Georges et Marie-Louise Bataille, nombreuses au demeurant et publiées pour beaucoup, ne permet d'attester que celle-ci ait pris quelque part que ce soit au livre de celui-là (Georges Bataille, *Choix de lettres*, établi par M. Surya, Paris, Gallimard, 1997).

ajoute, heureux ajout : un tel moment constitue une «*grâce*», mot dont on déduit qu'il ne se produit que rarement, même qu'il tient du miracle. Tout du long qu'il regarde et «lit» Manet, Bataille en effet ne sépare pas entre le mouvement – combien perplexe, hésitant même – qui est celui de sa peinture et celui auquel son époque obéit.

Grande époque, époque majeure pour peu qu'on les suive, Manet et Bataille, et qu'on admette avec eux que celle-ci a commencé de constituer et consolider la liberté de l'art. Ce que Bataille ne dit pas si simplement, bien sûr. Pas critique, pas même historien si l'on veut, autant qu'on veut, mais philosophe, et le philosophe qu'il est, étrange philosophe, veut dire cependant ceci, qui dépasse le cas de Manet : jusque-là, la peinture, la grande peinture avait le goût des grandes majestés et des grandes architectures : auxquelles elle devait tout, qu'elle célébrait. Dette et célébration vaines : le temps en aurait été passé. Lesquelles persistaient cependant, mais comme au-dessus d'un vide depuis des années déjà ouvert. Vide dont la plupart s'angoissaient. Dont quelques-uns s'enchantèrent.

Plus sûrement, Bataille y insiste aussitôt, on le comprend d'autant mieux qu'il a de tout temps soutenu la même chose s'agissant de la littérature, parlant de la sienne bien sûr quand il pouvait sembler qu'il parlât de la littérature en général ou en tant que telle : le destin de l'art, et littéraire et pictural, de tout art en réalité, consiste et consistera dorénavant à s'affranchir de toute subordination, de quelque sorte qu'elle soit :

religieuse, politique, morale. Subordination à la convention aussi bien : des habitudes, du goût. Au titre des premières, on s'offense ; des secondes, on s'esclaffe. Les premières écartent, interdisent ; les secondes rient, ridiculisent. «*L'édifice majestueux*» dont parle Bataille dans ce livre, en grande partie héritée par la bourgeoisie de l'Ancien Régime (à ceci près que la bourgeoisie n'a pris à l'aristocratie que le pouvoir, pas les formes fastueuses de sa manifestation), c'est ainsi qu'il le nomme : celui de la «*totalité intelligible*». Par quoi la modernité se marquera-t-elle, et se marquera-t-elle contre la bourgeoisie selon Manet, entre autres, et selon Bataille, après que la bourgeoisie s'est marquée contre l'aristocratie ? Par ceci, explicitement – plus qu'un changement, un renversement – : par le passage de la téléologie à l'autotélie, de l'allégorie à la tautogorie (ce ne sont pas leurs mots, pas même ceux de Bataille, encore moins ceux de Manet ; c'en est le sens pourtant). *Ante litteram* : de l'art, à l'art pour l'art. Rien ne peut paraître plus simple après coup : parce qu'aucune fin ne pourra plus être opposée à l'art dès lors qu'il sera à lui-même sa propre fin. Il n'y est ni plus ni moins question que de l'art depuis, de sa liberté sans condition donc, sinon la condition seule de sa liberté – fût-il un siècle après devenu ivre d'une telle liberté, trop grande pour lui, qu'il ne sait plus contre qui conquise et à quoi l'exercer (sinon à l'esbroufe et au profit).

Ce mouvement, selon les uns, Manet l'a incarné seul, qui, selon les autres, l'a accéléré, la question n'est plus à ce stade que des prédilections (Manet ou Courbet ou Delacroix...) C'est

ce que Bataille dit, comme d'autres l'ont dit, qui ne dit pas seulement qu'il l'accélère, qui dit qu'il l'incarne *par excellence*. Ce que Manet pourtant ne fait pas volontiers, c'est ce que Bataille ajoute et qui est touchant. Quelque chose en lui de timide, dit-il, de timoré ou de « bourgeois », s'en fût volontiers abstenu. Son milieu, son éducation ne l'y avaient pas préparé. « *Timidité morale* », qui le fait en effet affirmer – affirmation dont sa modestie ne mesure pas lui-même la portée – qu'il « *n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture, ni en créer une nouvelle* ». Et, en effet, sa peinture donne parfois l'impression qu'il rénove ou qu'il ravive les formes anciennes, bien plus qu'il ne les renverse. Il n'en est pas moins arrivé, ce fut son génie, que certaines de ses œuvres eurent cet effet qu'il n'avait pas prévu, qu'il avait encore moins cherché : qu'elles scandalisèrent. Si le scandale est devenu depuis un indice réputé sûr de la « modernité », il n'en allait pas de même de son temps, auquel il ne se serait montré « nouveau » que malgré lui. Trop nouveau selon toute apparence, nouveauté qui ne lui fit certes pas peur d'abord, mais que la peur qu'il suscita gagna à son tour.

L'art, pourtant, si peu qu'on y cède, et sans doute Manet y a-t-il tout entier cédé, est plus fort. Lui qui ne rêvait pas moins qu'un autre d'honneurs et de décorations, n'était pas préparé à une tâche si grande qui l'a plus d'une fois dépassé. Des tableaux sont nés de lui dont il s'est étonné qu'on fût choqué, ou qu'on rit. Il s'en est plaint, beaucoup, et toute sa vie. À Baudelaire lui-même, son ami, qui en a payé le premier le prix fort, et qui l'a vertement remis à sa place, par amitié pour autant (amitié

sévère et vraie). Lui disant en somme qu'il lui fallait se tenir à la hauteur de son art, pour n'en pas démériter, comme lui-même se tenait à la hauteur du sien, qui ne lui valait pas une moindre réprobation. Lui disant en substance, et Bataille dira de même après Baudelaire : tu ne peux pas vouloir peindre ce que tu peins et être aimé de ceux que ta peinture a dégoûté ou fait rire (les deux à la fois aussi bien) – leçon que Bataille a toute sa vie faite sienne, raison pour laquelle Manet bien sûr l'intéresse : s'il faut composer, c'est superficiellement, passant parfois pour ce qu'on n'est pas pour, chaque fois qu'il le faut, dans l'art donc, faire passer ce qu'on veut, qui veut qu'on veuille tout, de quelque violence qu'il faille en payer le prix (le jeu de Bataille avec les apparences, toute sa vie, est un exemple, un petit théâtre même, où quelque chose de la candeur de Manet se retrouve pourtant<sup>7</sup>).

Baudelaire a raison sans doute de tous les points de vue, de tous ceux dont la modernité dépendra en tout cas, auquel il ne fait pas de doute que Bataille lui-même donne raison. Qui montre cette mansuétude cependant, laquelle lui fait dire de Manet (et le dire contre Baudelaire), que celui-ci « *ne voulut pas s'enfler* », qu'il n'était pas plein de lui-même au point de se faire le même que « *le tourment impersonnel* » dont l'époque souffrait – au juste, qu'il s'était fait fort et ne s'était fait fort que de cela : peindre lui-même l'impersonnel : « *Les réponses qu'il a cherchées*

---

7. Il est vrai, les pseudonymes sont une aide à l'écrivain, dont on voit peu les peintres faire usage, qui le pourraient pourtant. Cependant, la censure ne frappe pas différemment l'auteur sous son nom ou sous un pseudonyme.

*ne pouvaient s'adresser à lui personnellement<sup>8</sup>. Seul l'exaltait la grâce d'entrer dans un monde de formes nouvelles qui le délivrât, et les autres avec lui [...]*»

Ce portrait trouble ou tremblant de Manet par Bataille est beau aussi, bizarrement, qui fait un peu du premier l'auteur involontaire de son œuvre, quelque chose comme son idiot – beau, parce que c'est l'œuvre seule qui compte. Laquelle le possède dit-il tantôt, qui le dépasse dit-il ailleurs, sans pouvoir dire à la fin lequel est le maître de l'autre. Quand la question est en effet de la maîtrise de l'artiste sur son œuvre, et de nul autre, seule question, dont c'est tout l'art qui dépendra après, dont il dépendra que nul ne la lui dispute plus, ce qu'il est possible de dire, facile même, cent ans plus tard, qu'ont dit presque en même temps Malraux et Bataille, et pour en créditer tous deux Manet dans l'ordre de la peinture.

Beaucoup sans doute sépare par ailleurs Bataille de Malraux, sinon tout. Il n'empêche, s'agissant de l'art, s'agissant précisément de ce qui s'est passé au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'histoire de l'art, à quoi Manet a pris, bon gré mal gré, cette part considérable, ils ne sont pas loin de dire (presque) les mêmes choses (presque) en même temps. Il n'est pas rare que les analyses qui intéressent plus tard à peu près tout le monde se soient écrites ainsi dans un petit entre-soi rival, mais complice aussi, ou mimétique, qui n'intéressa à peu près

---

8. C'est moi qui souligne.

personne sur le moment, qui intéresse tout le monde ou presque après, le moment venu de comprendre. Anecdotique, si l'on veut, autant qu'on veut, mais significative après-coup, cette lettre inédite de Bataille à Malraux, au sujet de son *Manet* justement, un an après sa sortie: «*J'ai été d'autant plus touché de votre mot que je me suis senti étroitement proche de vous en lisant Les Voix du silence. / Albert Skira, particulièrement heureux de votre appréciation aimerait, si vous l'autorisez, utiliser une phrase pour la publicité. Je m'excuse de vous le demander, mais je ne pourrais guère me prétendre étranger aux préoccupations dont témoigne sa préoccupation.*»<sup>9</sup>

«*Étroitement proche*», dit Bataille, qu'il dit à Malraux lui-même. Comme Malraux aurait pu le dire, et lui dire, s'il avait montré moins d'assurance ou plus de considération. Se tenant dans la proximité d'*Olympia*, emblématique aux yeux de l'un comme de l'autre, dont Malraux avait dit le premier quel emblème il formait, d'une phrase tout de même parfaite: «*Nous ne prenons pas conscience sans quelque attention que depuis le XV<sup>e</sup> siècle, l'Europe n'avait pas connu un chef-d'œuvre auquel l'illusion ne participât pas, ni de ce que, après Olympia, elle n'en n'a pas connu un seul qui ne la rejetât.*» Parfaite sans doute aucun, encore que, la lisant, on ne reste pas longtemps sans en ressentir l'excès (ce qu'elle cherche à avoir de définitif). Excessive est l'affirmation que ce fût d'emblée un chef-d'œuvre, nul ne l'a alors reconnu, tout au plus quelques-uns

---

9. Lettre inédite, du 18 janvier 1956. À laquelle Malraux répondra, la retournant à son auteur, mais ainsi aimablement complétée: «*Je me réjouis de tout ce qui peut servir votre livre.*»

« excusèrent »-ils son auteur (Zola leur fit exception, mais combien d'autres). Bataille dit autrement de quelle façon ce qui s'est passé – la violence avec laquelle il a été accueilli – emblématise *a contrario* ce tableau: « *C'est d'un déchainement qu'il est nécessaire de parler: le tableau qui devait, en 1907, entrer au Louvre atteignit d'emblée la célébrité, mais c'était celle du scandale. [...] Nous ne saurions trop souvent rappeler cette origine infâme de l'art moderne. D'autres, Cézanne, Van Gogh... n'éveillèrent pas une colère égale, c'est qu'ils passèrent inaperçus. Le mépris du public ne permit pas au scandale qui les atteignit d'avoir une aussi grande ampleur. Sans doute Cézanne chercha le scandale, il éprouva un vif plaisir chaque fois qu'il eut l'occasion d'horrifier, mais ce fut Manet, qu'il rendait malade, qui le personnifia...*<sup>10</sup> » « Origine infâme »: Bataille aime les origines, qui les aime d'autant plus qu'elles sont infâmes.

Bataille a beau dire les choses avec plus de brutalité que Malraux, il n'en dit pas moins les mêmes, *à peu près*. Et suivant un procédé dans le cas de ce livre-ci assez au point: écrivant des phrases dont il est *pour moitié* l'auteur, mais dont il lui emprunte l'autre: « *C'est de Manet [et chez lui, d'Olympia] que date le refus de "toute valeur étrangère à la peinture", l'indifférence à la signification du sujet.* » Ou l'un, parlant moitié de théâtre<sup>11</sup>

---

10. G. Bataille, « L'impressionnisme », Critique n° 104, janvier 1956. Le Déjeuner sur l'herbe, cependant, avait suscité déjà les rires et les indignations. De la foule, mais pas seulement: de la critique aussi bien.

11. S'inspirant sans doute de cette métaphore théâtrale, Bataille parle ailleurs, s'agissant de ce qui se passe en cette circonstance, et au moyen de ces œuvres, de « changement à vue ».

moitié de prestidigitation, dit « *illusion* » (*l'Europe n'avait pas connu un chef-d'œuvre auquel l'illusion ne participât pas*), l'autre parle de « *valeur* » (*le refus de toute valeur étrangère à la peinture*). « Illusion », pour l'un, dans laquelle l'art se serait attardé trop, qui aura consisté à entretenir les puissances spirituelle et temporelle, commanditaires jusqu'alors de la plupart des œuvres qui ont compté. « Valeur » pour l'autre, qui consiste à en finir à la fois avec le sujet et le sens. Au lieu qu'*Olympia* abolisse si peu que ce soit la solennité passée, ce qui aurait si fort fait rire, elle établit une solennité du tout au tout nouvelle, et qui scandalise ou qui effraie: la solennité, dit Bataille, « *de n'importe qui, et déjà de n'importe quoi* ». Si loin que Malraux ait semblé prêt à aller, il ne sera pas allé jusque-là, jusqu'à cette immanence-là de l'art, que Manet, selon Bataille, d'autres après lui, aura établie, établissant l'égalité de tout au regard de la représentation<sup>12</sup>.

« Plaques », « taches », « couleurs » donc qu'*Olympia*! Pas que. Pas une divinité nue<sup>13</sup>, juste une nudité. Robert Rey dira, phrase que Bataille aurait pu écrire, qu'il a peut-être inspiré, en tout cas à laquelle tout l'accorde: « [...] *jamais image d'un corps dénudé n'avait été aussi nue.* » Nudité plus que nue, alors. Pas celle d'une « fille » (au sens social bourgeois – incongruité, inconvenance), laquelle aurait suffi au rire laid ou sale de la

---

12. Écho persistant et tardif, Malraux parlera dans L'Intemporel, parlant d'*Olympia*, de « première Vénus du néant » – où, on en conviendra, « néant » concède à Bataille ses « n'importe qui » et « n'importe quoi » dont il aura fait une valeur, la valeur nouvelle selon lui de l'art.

13. Le nom d'« Olympia » ne lui sera donné qu'après.

foule à la « *vue faible* » (Zola). Zola, qui voit ce tableau le premier peut-être dans l'atelier de Manet, et dira aussitôt que c'est son chef-d'œuvre, aucune autre œuvre ne pouvant comme lui le contenir « *tout entier* » et ne contenir que lui, faisant d'elle et lui, Olympia et Manet, les mêmes<sup>14</sup>. Cette entièresité, Bataille l'affirme aussi, comme reprenant le mot au vol pour ne rien laisser à ceux qui ont pensé et crié contre : « *L'Olympia tout entière se distingue mal d'un crime ou du spectacle de la mort.* » Ce qui, relu à la lumière de ses conceptualités paradoxales, fait de cette œuvre une œuvre (moderne) *sacrée*. Sacré que convoque aussi Zola, et qu'il convoque dans le sens que Bataille établira plus tard, en disant son admiration pour un autre des tableaux de Manet, qu'il semble bien seul à admirer, étrange tableau en effet, et raide, qui rompt avec la tradition, *Le Christ mort et les anges* : « *un cadavre peint en pleine lumière* ». Pas le cadavre d'un dieu, certes, à peine plus que celui d'un homme. Du Christ mort d'Holbein, Dostoïevski avait dit qu'il était de nature à « *faire perdre la foi à n'importe qui* ». *Le Christ mort et les anges* est lui aussi assez bien fait pour que n'importe qui doute de la sienne.

Ce que Malraux et Bataille ne disent pas de la même façon, ils le disent quand même d'une façon que chacun complète, et qui s'imposera, vite, qui ne s'était pas encore imposée jusqu'à eux. Personne jusqu'à eux en effet n'avait dit à ce point

---

14. Idem, p.51. Ce qu'il n'est pas loin de dire d'un autre de ses tableaux, dont par contre personne ne parle, qu'il admire aussi, mieux, qu'il défend.

que Manet avait séparé en deux l'histoire de l'art, histoire que beaucoup d'autres aussi avaient rompu, avant, sans qu'on en fit un cas pareil. Une interprétation nouvelle, inattendue et brutale, plus ou moins selon chacun, de bout en bout immanentiste, la renouvelle soudain – comme s'il n'y avait que l'art à avoir pu poursuivre ce que la bourgeoisie, abandonnant la révolution, abandonnant surtout sa portée décisive, avait abandonné.

Il reste admirable que Zola en ait tout de suite vu et dit autant. Qu'il a dit parlant des œuvres elles-mêmes, de beaucoup de ces œuvres, et dans le détail (pas toutes, il choisit entre elles, et bien), pour certaines avant que Manet même les montrât au public. Mais qui le dit aussi, par exemple, en passant, au moyen d'un trait interprétatif insolite qu'on s'étonne de ne pas voir Bataille ni Malraux reprendre : « [...] *je crois pouvoir affirmer que [Manet] n'a jamais fait la sottise, commise par tant d'autres, de vouloir mettre des idées dans sa peinture.* »<sup>15</sup> Trait que cet autre, comme trivial mais qui ne l'est pourtant aucunement, soutient : Manet « *veut, avant tout, dire franchement ce qu'il voit.* » Théorie *a minima*, à moins qu'*a contrario* : fin de la peinture de genre, fin de la peinture d'histoire, fin des mythes et des allégories, fin de toutes les apologétiques possibles, soit ce que Zola

---

15. Émile Zola, Édouard Manet, étude biographique et critique, accompagnée d'un portrait d'Édouard Manet par Bracquemond et d'une eau-forte d'Édouard Manet d'après Olympia. Paris, E. Dentu, 1867. Disponible dans et ici cité à partir de Émile Zola, Édouard Manet, suivi d'une étude biographique par Natalia Broskaïa, New York, Parkstone Press international, édition en langue française, 2011.

appelle pour Manet les « idées », et que Bataille appelle pour lui *l'éloquence*, pour, à la place, des formes (« *n'importe quoi* »), des vies (« *n'importe qui* »), tout étant assez bon pour ce que, la plupart avec mépris, et de rares avec admiration, ont appelé parlant de lui : taches, plaques, couleurs, croyant y réduire cette peinture, au juste identifiant avec une exactitude involontaire en quoi elle rompait avec tout ce qui l'avait précédée et permettrait tout ce qui la suivra. Bataille appelle cette identification : *le silence* (le mot est le même qu'il emploie pour parler de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle que pour parler de la peinture du XIX<sup>e</sup>, dont il fait pour l'une comme pour l'autre un salut<sup>16</sup>).

Il l'avait dit déjà un peu de Goya, lequel, à ses yeux, avait occupé dans l'histoire de la peinture cette place rare : d'être lui-même la fin, l'étranglement de *l'éloquence*. Une fin, un étranglement convulsifs. Trop convulsifs, précise-t-il, pour ne pas garder de l'éloquence quelque chose que Manet, lui, abandonnera : *ils ne sont pas indifférents*. Ce qui revient à dire que les œuvres de Goya auraient encore appartenu au monde qu'elles s'employaient à ruiner. De toutes les ruptures qu'eût à opérer la peinture, rupture dont Manet fut l'« opération » comme lui-même l'a dit, sans nul doute celle-ci fut-elle la plus brutale. Que Bataille mesure ainsi : « *Il est vrai que la peinture de Manet raconte, elle ne raconte pas moins que celle de Goya. Mais dans l'indifférence à ce qu'elle raconte.* » Malraux l'avait dit déjà,

---

16. Muet, mort (in-éloquent), l'admirable Torero mort, qui n'y atteint sans doute que parce qu'il constitue le reste, le vestige, d'un tableau qui, de l'avis même de Manet, lui aura paru trop... éloquent.

on ne s'en étonnera plus, et de façon sèche aussi : « L'exécution de Maximilien *c'est le Trois mai de Goya, moins ce que ce tableau signifie.* »

On sait Bataille capable des pires leçons – il arrive souvent qu'on l'en accuse encore. Le fait est pourtant, à quelque sujet qu'il s'intéresse ou touche, il est à la vérité toujours parfaitement « moral » (montrant la même perfection morale que Sade). Morale est cette injonction qu'il fait à l'art, après Manet, s'autorisant de lui le premier dans l'histoire de la peinture, de représenter ce qu'on voit et non ce qu'on aurait dû voir (ce que les conventions veulent qu'on voie), comme il s'était autorisé de l'injonction de Sade dans celle de la littérature et de la philosophie, qui consistait à représenter les passions ainsi qu'elles sont et non pas ainsi que la morale et la religion auraient voulu qu'elles fussent. Leçon pérenne : l'habitude reforme sans cesse toutes sortes de conventions dans lesquelles l'art d'aujourd'hui ne baigne pas moins que du temps de Manet.

\*

« [...] *Manet dérange et ne veut pas satisfaire : il cherche même à décevoir* » : quel trait faut-il croire et retenir ? Celui par lequel tout le monde montre Manet, Bataille y compris, abattu de ne pas plaire plus ? Ou celui selon lequel, ainsi que le dit le même Bataille, il ait cherché à *décevoir* ? C'est sans importance, on peut sans mal imaginer que Manet n'ait pas toute sa vie voulu

la même chose, que son humeur, même à ce sujet, ait aussi pu être changeante (les biographies figent trop souvent ce qui a la mobilité de l'humeur ou de l'âge). Ceci est sûr : les lignes par lesquelles commence le chapitre : « Du doute à la valeur suprême » sont parmi les plus belles qui auront été écrites sur ce qu'il entre de « moral » dans la peinture, et les plus belles qui auront été écrites sur la tentation de renoncer qui n'épargne personne, pas même Manet, lequel est le nom de peu d'*œuvres* au total. Ce qu'il y a lieu d'entendre ainsi : peu d'entre elles se hissent et se tiennent à la hauteur que Manet cherchait, dont il se faisait une règle, hauteur que d'autres règles, de circonstances, trahissent, qui montrent un fléchissement, presque, qui sait, une tentation, momentanée du moins, celle d'être le « *peintre d'un pittoresque* » de son époque, comme le dit Bataille<sup>17</sup>.

Au total, une étude, un portrait<sup>18</sup> ?

D'un bout à l'autre de son livre, Bataille saute d'un pied sur l'autre, tergiverse... Insistant sur les tableaux qui lui semblent « démontrer » son théorème (de l'immanence de la peinture), mais sans se dissimuler qu'il n'y a pas jusqu'à la détermination de Manet à ne pas pouvoir s'y être tenue, souvent, à ne pas l'avoir « déçue ». Tergiversation qui fait à la fin que le portait l'emporte sur l'étude, et en établit de quelque façon la

vérité paradoxale, paradoxe qui ne permet pas qu'on décide si c'est Manet qui aura eu raison de la peinture ou la peinture de Manet.

Sans doute, achevant son livre, Bataille a-t-il formé le vœu qu'ait « transparu » dans ce portrait involontaire de Manet ce qu'il dit « transparaître » si sensiblement dans celui que Manet a peint de son ami Mallarmé : la « *suprême valeur qui hante* » – qui hante qui écrit comme qui peint.

Non sans douter d'avoir réussi ; doutant d'avoir réussi à « *montrer en Manet l'un des peintres les plus secrets et les plus malaisément pénétrables.* »

---

17. Qui cite ici, à titre d'exemples, Chez le père Lathuille ou La Serveuse de bocks.

18. Je rappelle qu'à défaut de sous-titre, la belle page précise : « Études biographique et critique ».



**Le Gamin au chien, 1860-1861**  
Huile sur toile, 92 × 72 cm, collection particulière



Sur la plage, 1873  
Huile sur toile, 59,6 × 73,2 cm, Paris, musée d'Orsay

## L'ÉLÉGANCE DE MANET

Le nom de Manet a dans l'histoire de la peinture un sens à part. Manet n'est pas seulement un très grand peintre: il a tranché avec ceux qui l'ont précédé; il ouvrit la période où nous vivons, s'accordant avec le monde qui est maintenant, qui est nôtre; détonnant dans le monde où il vécut, qu'il scandalisa. C'est un soudain changement qu'opéra la peinture de Manet, un renversement acide, auquel le nom de révolution conviendrait s'il n'en découlait pas une équivoque: le changement à vue de l'esprit dont cette peinture est significative diffère au moins pour essentiel de ceux que l'histoire politique enregistre.

Ce changement a d'ailleurs un aspect double.

D'un côté, une toile de Manet tranchait en elle-même avec l'idée de la peinture alors établie dans les esprits. Un critique de ce temps, Duranty, a clairement souligné ce contraste.

Il écrivait en 1870: «Dans toute exposition, à deux cents pas à travers les enfilades de salles, il n'y a qu'un seul tableau qui se détache de tout le reste: c'est toujours le tableau de Manet. On peut rire parce qu'il est bizarre qu'une chose ne ressemble pas aux autres.»

L'autre aspect du changement auquel cette peinture répondait n'est pas moins saisissant. Jamais avant Manet le divorce du goût public et de la beauté changeante, que l'art renouvelle à travers le temps, n'avait été si parfait. Manet ouvre la série

noire; c'est à partir de lui que la colère et les rires publics ont aussi sûrement désigné le rajeunissement de la beauté. D'autres avant lui avaient provoqué le scandale; l'unité relative du goût de l'époque classique était alors touchée: le romantisme l'avait brisée, qui avait suscité des colères; Delacroix, Courbet, et, très classique, Ingres lui-même avaient fait rire. Mais l'*Olympia* est le premier chef-d'œuvre dont la foule ait ri d'un rire immense.

Ce fait étrange est souligné par le caractère effacé de Manet. Degas, seulement de deux ans moins âgé que lui, avait au contraire un caractère si abrupt que Valéry, qui le connut bien, songeait à lui en imaginant Monsieur Teste. Mais il marqua longtemps le pas. Manet, malgré lui, depuis 1863, avait suscité le scandale, dont le Salon de l'*Olympia* ne fut que l'apothéose: en 1865, à ce même Salon, Degas présentait encore ce tableau d'histoire assez terne, et conforme aux conventions de la peinture alors régnante, qu'il intitulait *Les Malheurs de la Ville d'Orléans*. Personnellement, Degas n'en a pas moins un relief qui manquait à Manet. Manet, un homme du monde, à vrai dire en marge du monde, en un sens insignifiant. Ses propos que nous connaissons à la fois par Antonin Proust et par un conte de Baudelaire, *La Corde*, relèvent souvent de la baliverne brillante (mais quelquefois d'un grand bon sens).

La reconstitution de figures historiques était l'un des sujets d'hilarité de Manet: «Est-ce qu'on peint un homme d'après son permis de chasse?» disait-il. Antonin Proust, qui rapporte ce propos, le poursuit: «Il n'y a qu'une chose vraie. Faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est. Quand ça n'y est pas, on recommence. Tout le reste est de la

blague.» Ces mots nous donnent le ton. De son côté, un « petit poème en prose » de Baudelaire, *La Corde*, lui prête (sans donner son nom, mais l'identification n'est pas douteuse) un langage dont évidemment le style est revu: «... Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes...» Le reste du poème est un conte en vérité, un conte dont Manet, sans nul doute, se fit le narrateur subtil (je parle plus loin de l'incident qu'il rapporte qui, je crois, mais indirectement, se lie à son premier chef-d'œuvre, *Le Gamin au chien*).

Seules les amitiés – et la peinture – d'Édouard Manet relèvent à travers l'agréable flâneur l'exigence de la poésie. Successivement, Manet fut l'ami, l'un des plus proches amis de Baudelaire et de Mallarmé. Il eut avec Mallarmé, pendant dix ans, presque chaque jour, une conversation que la mort seule interrompit. Cette duplicité de l'effacement et de la passion est d'ailleurs assez bien marquée dans une lettre de Baudelaire (à Théophile Thoré, du 20 juin 1864): «M. Manet, que l'on croit fou ou enragé, est simplement un homme très loyal, très simple, faisant tout ce qu'il peut pour être raisonnable, mais malheureusement marqué de romantisme dès la naissance.»

Je me figure Manet, au-dedans, rongé par une fièvre créatrice qui exigeait la poésie, au-dehors railleur et superficiel. «Railleur à Tortoni», dit Mallarmé, dans une page qu'il consacra au peintre après sa mort. Du Café Tortoni, qui était

alors le café élégant, Manet, comme avant lui Baudelaire, était un habitué. La vie de café était importante en ce temps, elle fut à l'homme d'esprit ce qu'est le champ de courses aux élégantes, en marge d'une vie de salon gourmée et peu accessible. Encore qu'il ait confié à Zola « qu'il adorait le monde et qu'il trouvait des voluptés secrètes dans les délicatesses parfumées et lumineuses des soirées », Manet, homme du monde, élégant causeur, n'était pas homme de salon, mais il bavardait au café. À Tortoni, où, parfois, ceux qu'il rencontrait ignoraient qu'il était peintre. Plus souvent au Café Guerbois, plus modeste, où il trouvait les peintres et les hommes de lettres, ses amis : une table au Café Guerbois était réservée chaque soir à son entourage. Manet avait certainement « de l'esprit ». Georges Clémenceau (dont il fit le portrait), qui passait pour être mordant, aimait causer avec lui : « Il était, disait-il, si spirituel ! » Mais le matin, l'atelier l'attendait et « la furie qui le ruait sur une toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint... »

C'était là que le rejoignait Mallarmé, témoin de sa profonde ardeur, de cette passion pour un indéfinissable bien que sa main cherchait dans la fièvre sur la toile... Apparemment, un bavardage facile avait, chaque jour, la charge de le détendre.

Dans l'insignifiance de son entretien et de son aspect, cet homme, qui ouvrait la voie d'un nouveau monde, a dissimulé un tourment.

Il était de taille moyenne. « À la campagne comme à la ville, dit son ami d'enfance Antonin Proust, il était invariablement vêtu d'un veston ou d'une jaquette serrée à la taille, d'un pantalon de couleur claire, et il se coiffait d'un chapeau très élevé

à bords plats ». « Barbe et blond cheveu rare, grisonnant avec esprit », dit Mallarmé. Et Zola : « ... l'œil est vif et intelligent, la bouche mobile un peu railleuse par instants ; la face entière, irrégulière et expressive, a je ne sais quelle expression de finesse et d'énergie. » Mallarmé a ces mots, plus vivants, qu'il liait à ce sentiment de « déboire » qui rongeaient son ami : « une ingénuité de chèvre-pied au pardessus mastic... » Un homme entre autres en somme, mais charmant, vulgaire... à peine.

« Il avait une allure rythmée, dit Proust de Manet très jeune, à laquelle le déhanchement de sa démarche imprimait un caractère de particulière élégance. Quelque effort qu'il fit en exagérant ce déhanchement et en affectant le parler traînant du gamin de Paris, il ne pouvait parvenir à être vulgaire... Peu d'hommes ont été aussi séduisants. »

Il maintint à peu près jusqu'à la fin cette élégance délurée.

Un chroniqueur, en 1881 (Manet, qui avait près de cinquante ans, était alors une « physionomie bien parisienne »), le représente : « La tête et le chapeau rejetés en arrière, regardant de haut, et plutôt du nez que des yeux ; la faïence de ceux-ci chauffée par une volonté indomptable, une bouche gouailleuse, sceptique, s'ouvrant à deux battants sur une barbe blonde taillée en éventail... Ganté de jaune, cravaté de frais, chaussé de fin, pantalonné de clair, une fleur étoilant... la boutonnière..., on le rencontre arpentant le Boulevard des Italiens, du pas pressé d'un homme courant à un rendez-vous de jolie femme, ou on le remarque installé, un cigare de prix aux lèvres, sur la terrasse du Café Riche ou de Tortoni, devant des breuvages dispendieux. »

À coup sûr, un homme élégant. Et il le savait. Toutefois cette allure assurée cachait une amertume rentrée. Peu d'hommes ont plus souffert de n'être pas reconnu, d'être l'objet, bien au contraire, d'un décri continu... Baudelaire dut le morigéner pour sa faiblesse: «C'est vraiment bête, lui disait-il, ce que vous exigez...» Une lettre de Berthe Morisot le montre ravagé jusqu'à la fin par l'incompréhension du public. Il manquait de calme au point de rencontrer en duel un ami, le réaliste Duranty, romancier et critique, dont l'attitude, devenue réservée et tendue, un moment lui porta sur les nerfs.

Au Café Guerbois, le soir même où avaient paru quelques lignes, à vrai dire un peu froides, de Duranty dans *Paris-Journal*, Manet, en entrant, alla vers lui et le gifla: «Un seul engagement, rapporte le procès-verbal, a eu lieu, d'une violence telle que les deux épées ont été faussées. M. Duranty a été blessé au-dessous du sein droit, de façon légère, l'épée de son adversaire ayant glissé sur une côte...» Manet et Duranty se réconcilièrent: peu de mois plus tard, un article chaleureux de Duranty (dont j'ai plus haut tiré une phrase) souligna le sens d'une amitié que seul avait troublée l'énervement.

Ce peu de sûreté de soi et ces réactions trop rapides témoignent d'un côté de l'inconsistance; mais cette inconsistance s'accorde bien avec le caractère impersonnel de l'aventure, de la seule aventure que courut Manet, dont l'histoire entière est impersonnelle. Manet, cet homme un peu superficiel, mais sur les nerfs, possédé par un but qui le débordait, qui le laissait insatisfait et l'épuisait, qu'il comprenait péniblement, qui le dépassait à coup sûr.



Portrait de Zacharie Astruc, 1866

Huile sur toile, 90 × 116 cm, Brème, Kunsthalle Bremen

Le sculpteur, poète et critique Zacharie Astruc et l'écrivain Émile Zola furent les défenseurs de Manet au moment où il était l'objet du tollé le plus général dont un peintre eût jamais été l'objet. C'est à un poème baudelairien d'Astruc qu'est dû le superbe nom d'Olympia (*Quand lasse de rêver, Olympia sommeille...*). Zola, dans la tempête que devait soulever le célèbre tableau, eut le courage d'écrire, scandaleusement, prophétiquement: «La place de M. Manet est au Louvre...»



Portrait de Stéphane Mallarmé, 1876  
Huile sur toile, 27,5 × 36 cm, Paris, musée d'Orsay

Dans l'histoire de l'art et de la littérature, ce tableau est exceptionnel. Il rayonne l'amitié de deux grands esprits ; dans l'espace de cette toile, il n'y a nulle place pour ces nombreux affaisements qui alourdissent l'espèce humaine. La force légère du vol, la subtilité qui dissocie également les phrases et les formes marquent ici une victoire authentique. La spiritualité la plus aérée, la fusion des possibilités les plus lointaines, les ingénuités et les scrupules composent la plus parfaite image du jeu que l'homme est en définitive, ses lourdeurs une fois surmontées.

## UNE SUBVERSION IMPERSONNELLE

Qu'est donc Manet, sinon l'instrument de hasard d'une sorte de métamorphose ? Manet participa au changement d'un monde dont les assises achevaient lentement de glisser. Disons dès l'abord que ce monde était celui qui jadis s'ordonna dans les églises de Dieu et dans les palais des rois. Jusqu'alors, l'art avait eu la charge d'exprimer une majesté accablante, indéniable, qui unissait les hommes : mais rien ne restait désormais de majestueux, selon le consentement de la foule, qu'un artisan eût été tenu de servir. Les artisans qu'avaient été – comme les littérateurs – les sculpteurs et les peintres ne pouvaient exprimer à la fin que ce qu'ils étaient. Ce qu'ils étaient, cette fois, souverainement. Le nom équivoque d'artiste témoigne en même temps de cette dignité nouvelle et d'une prétention difficile à justifier : *l'artiste* est-il souvent plus qu'un artisan que gonfle la vanité, le vide d'une ambition sans contenu ? *L'artiste* ? Cet individu ombrageux, sachant mal ce qui le fait plein de lui-même ! C'est là, le plus souvent, « ce qu'est souverainement » celui que n'incline plus la majesté de forces qui l'imposent.

Dans ce désordre d'une émancipation précipitée, Manet représente la diversité des inclinations divisant la vie livrée à elle-même. Il offre à nos yeux la folle oscillation d'une aiguille aimantée que rien n'oriente. D'autres plus tard ont su

choisir. Manet se borne à s'éloigner brusquement du système mort occupant la place. Il eut pour cela la force qu'il fallait, mais s'il y perdit la sûreté de soi, s'il saisit mal ce qui survenait, si le rire de la foule le rendit malade, nous devons d'autant moins l'accabler que jamais il n'a rien aperçu qui le tirât du désarroi. Un peu tard, il s'efforça de suivre les voies de l'impressionnisme, mais l'impressionnisme était pauvre auprès de ce désordre de possibles qui lui étaient l'un après l'autre apparus sans le fixer. Dans son « déboire » interminable, aurait-il pu solidement s'affirmer ? Aurait-il pu cesser cette agitation ombrageuse qu'entretenait la méconnaissance ? De chaque refus d'un jury misérable, il souffrait, comme il se réjouit d'être enfin médaillé, « hors concours », ou bien de recevoir la croix de la Légion d'honneur. Baudelaire avait beau jeu de lui reprocher sa faiblesse. Baudelaire dont le romantisme indécis prolongeait la nostalgie de fantômes déçus ; Baudelaire qui n'eut sur lui qu'un avantage : d'être plus indécis et, dans un beau désordre, où l'audace et la peur se mêlaient, d'être plus malheureux.

Ce qui embarrasse est l'effacement, la timidité morale de Manet. Dans la préface du catalogue de l'exposition qu'il dut, en 1867, organiser à ses frais, il s'adressait à ce public qui le malmenait dans les termes les plus modestes : « M. Manet, écrivait-il, n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, au contraire, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté... M. Manet a toujours reconnu le talent là où il se trouve, et n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture ni en créer une nouvelle. » Est-il rien de plus contraire au temps présent, où l'allure outrageante est de règle, où le parti pris d'étonner s'affirme ?

À vrai dire, Manet, sur ce point, retarde sur son temps. Le romantisme avait su provoquer, et Baudelaire choquait volontiers, dans le double mouvement d'une angoisse et d'une joie enfantines. Manet lui-même... mais l'angoisse d'étonner le détruisait, et il n'en tirait silencieusement que le « déboire ». Ce qu'il voulait était l'accord, le succès officiel et la consécration d'un monde devenu aveugle à la mort qui était en lui. Cette volonté, Zola l'a décrite simplement : « Ce peintre révolté, qui adorait le monde, avait toujours rêvé le succès tel qu'il pousse à Paris, avec les compliments des femmes, l'accueil louangeur des salons, la vie luxueuse galopant au milieu des admirations de la foule. » Que voulait dire ce pauvre désir ? Il avait la charge de compenser cette lourde *hypertrophie du moi* qui est le partage de l'artiste et qui, essentiellement, oppose l'artiste à l'artisan. L'artisan était anonyme. C'est le désir d'être reconnu de *ses semblables* – non plus, comme l'artisan, de ceux qu'il sert – qui permet à l'artiste d'échapper à la maladie qu'est un *moi* enflé de vide. Mais si la foule, si le public ne se compose pas de semblables ? Si la foule est fermée à ce que l'artiste lui propose ? Serait-il condamné à l'orgueil romantique ?

Baudelaire écrivait (en juin 1865) à Manet : « Je me fous du genre humain... » (Même il sous-entendait la complicité de son ami, car il ajoutait : « Vous comprenez, mon cher Manet, que je vous écris secrètement, relativement à beaucoup de choses... » Il disait à la même époque à sa mère : « Je voudrais mettre la race humaine tout entière contre moi, je vois là une jouissance qui me consolerait de tout. ») Mais, quoi qu'en eût Baudelaire, Manet a refusé ce que le poète lui offrait : il n'a pu se moquer



**Le Ballet espagnol, 1862**  
Huile sur toile, 61 × 91,5 cm,  
Washington, Phillips Memorial Gallery



**La Maîtresse de Baudelaire, 1862**  
Huile sur toile, 90 × 113 cm,  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

du genre humain. Il n'était pas, pour cela, assez plein de sa personne. Il hésitait: il ne sut ni se détacher des autres ni s'y accorder. Il n'avait pas *en lui*, comme Baudelaire, je ne sais quoi de plein et de fort, qui était malédiction, qui était en même temps ironie, qui était à coup sûr déchirant, et qui lui eût permis de s'affirmer. Il se tenait entre deux eaux. Manet paraît, rapproché de Baudelaire, insignifiant. Pourtant, bien qu'il en sollicitât les suffrages, il n'était pas réductible à cette foule de son temps que rien d'authentiquement grand n'inclinait. Et sa modestie le porta plus loin que Baudelaire.

Baudelaire, je le répète, s'accrochait, en une sorte de délire, au passé... Dans la dépression morale engendrée par la révolution industrielle, dont il eut conscience, son désarroi était immense. (Il a dit de «la grande folie industrielle» qu'elle avait mis fin au «bonheur de rêver». Mais qu'était, dans le passé, ce rêve, sinon cette *majesté* monumentale dont les ruines du monde ancien sont encore empreintes?). Le désarroi de Baudelaire était le plus grand, qui le fit, quelque admirable qu'il fût, se contenter du pire: l'enflure du moi, le vide enfin, et le mépris des autres, les grands cris, le regard rivé à la malheureuse splendeur d'autrefois. En peinture, Baudelaire s'en tint à Delacroix, à la splendeur *crépusculaire* d'un art désormais sans objet. Il est vrai qu'il aima, qu'il encouragea les premiers efforts de Manet: mais il ne sut ni le soutenir ni le guider. Apparemment, il l'encouragea dans la voie – ou plutôt dans l'impasse – de l'espagnolisme. Les seuls tableaux dont nous sommes sûrs qu'il les aima sont ces curieuses compositions faites à Paris, le plus souvent d'après des Espagnols de passage: elles sont

parfois admirables. *Le Ballet espagnol* est l'un des plus séduisants tableaux de cette veine, où Manet concilia «ce qu'il voyait» avec un souci d'effet exotique. *La Maîtresse de Baudelaire*, qui s'apparente à ces toiles alors saillantes, à partir d'une étonnante simplification transpose un pittoresque facile en une fugue légère de linge et de dentelles où merveilleusement le modèle, cassé comme un pantin, s'annule et disparaît négligemment. Baudelaire aima de tels tableaux, mais se laissa peut-être aimer plus qu'il n'aima: Manet était plus jeune que lui de onze ans; il était riche, Baudelaire en reçut des services d'argent (à sa mort il devait encore cinq cents francs, que payait Mme Aupick) sans parler de démarches que, de Belgique, il lui demandait de faire à sa place. Théoricien de l'art velléitaire, souvent profond, mais plus souvent brillant, Baudelaire ne dut porter à Manet que le réconfort de l'amitié, la connaissance d'un monde secret, et la promesse de rares trésors ouverts à ceux qui avaient le cœur de les chercher. Cela sans doute eut plus de prix que rien au monde, mais laissait Manet à ses doutes. Certes, au-delà de l'affirmation fondamentale, selon laquelle la beauté est «toujours bizarre», Manet dut-il retenir une indication du poète: «Celui-là, disait Baudelaire, serait le peintre, le vrai peintre, qui saurait nous faire voir et comprendre combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies.» Vers 1860, *La Musique aux Tuileries*, où Baudelaire lui-même est représenté, mêlé à la foule, répondit à cette formule. Mais il est peu probable que le poète aimât ce tableau. L'auteur de *Olympia*, qui reprit d'autres fois ce thème moderne, échappait quoiqu'il en

fût à l'enseignement formel de son ami. Ce qui reste de la théorie de Baudelaire est le sentiment qui l'opposait à son temps et qui plaçait l'imagination avant la nature, Manet n'avait pas d'imagination, vaguement catalysé – peut-être – par la rencontre du poète, il chercha dans la nuit, dans l'hésitation, une issue permettant de sortir de la décrépitude de l'art ancien.

Manet ne cria pas, ne voulut pas s'enfler: il chercha dans un véritable marasme: rien ni personne ne pouvait l'aider. Dans cette recherche, seul un tourment *impersonnel* le guida.

Ce tourment n'était pas celui du peintre isolément: même les rieurs, sans le comprendre, *attendaient* ces figures qui les révélaient mais qui plus tard empliraient ce vide qui s'ouvrait en eux. Manet, qui répondit à cette forme paradoxale de l'attente, fut le contraire de celui que possède une idée fixe, une image *personnelle* obsédante, qu'à tout prix et chaque fois il doit trouver sous des aspects nouveaux. Les réponses qu'il a cherchées ne pouvaient s'adresser à lui personnellement. Seule l'exaltait la grâce d'entrer dans un monde de formes nouvelles qui le délivrât, et les autres avec lui, des contraintes, de l'ennui, des mensonges que le temps révélait dans des formules mortes.



La Musique aux Tuileries, 1862  
Huile sur toile, 76 × 118 cm,  
Londres, The National Gallery

Premières éditions : Skira, collection « Le goût de notre temps », 1955 ;  
in *Œuvres complètes*, vol. 9, Gallimard, 1979 ;  
Skira, collection « La Peinture », 1983

Chargée d'édition : Alice Kremer  
Éditeur : François-Marie Deyrolle  
Conception graphique : Juliette Roussel  
Impression : Jelgavas Tipografija

La collection *Studiolo* a été créée grâce au concours  
de la DRAC et de la Région Grand Est,  
et de la Fondation Michalski.

© L'Atelier contemporain, mai 2021  
ISBN 978-2-85035-023-8  
[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)