

Originalveröffentlichung in: Michel, Régis (Hrsg.): *Où en est l'interprétation de l'oeuvre d'art?*
Ouvrage collectif ; [Conférences qui tenu au Louvre ... au printemps 1998 (28 avril - 22 juin)],
Paris 2001, S. 157-204

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008706>

Michael F. Zimmermann

PRÉSENCES DE L'ABSENT

**Le jeu des identités
dans la peinture de Manet**



*Édouard Manet, Le Déjeuner dans l'atelier, 1868, huile sur toile,
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen*

L'histoire de l'art allemande – la vieille Kunstgeschichte, d'obédience hégélienne – est en voie d'évolution: elle prend ses distances avec le culte de l'histoire (presque une révolution...) Michael Zimmermann est l'un des promoteurs actifs de ce changement salutaire. Il est vrai que sa formation très cosmopolite à Rome, Paris, Florence, Cologne ou Berlin, sans oublier la Californie, est un gage d'ouverture intellectuelle. Ses écrits, qui portent tous sur l'art de la modernité (XIX^e et XX^e siècles), traduisent un passage rapide de la critique du discours au discours de la critique. Aux Formes circulaires de Delaunay, Zimmermann applique d'emblée les thèses de Bergson sur l'illusion cinématographique, dans le droit fil d'un Deleuze analysant le statut du film à travers l'image-mouvement (1987/1988). L'année suivante, dans un autre article, il interroge le style de Van Gogh à la lumière de la philosophie analytique et des catégories formelles du code, du réel et du simulacre (1989). Et deux ans plus tard, c'est le mythe de Seurat qu'il soumet à une révision massive, où priment l'analyse politique et la critique sociale (1991). Cet ouvrage monumental, qui résulte d'une thèse, est – pour une fois – traduit, mais... épuisé. L'exégèse de l'artiste y diffère heureusement du Seurat hygiénique – incolore, inodore et sans saveur – que nous vaut l'historiographie dominante. Zimmermann nous montre un artiste épris d'anarchisme humanitaire, mi-Proudhon mi-Kropotkine, dont les tableaux sont autant de constats cliniques sur le privilège social du loisir bourgeois et la violence industrielle du capitalisme urbain. Seurat, dans cette relecture, c'est un peu l'anti-Gauguin. Il n'est pas le prophète d'un impossible ailleurs, d'un exotisme primitif aux corps héroïques, miraculeusement épargnés par la colonisation. Il est l'interprète d'une mélancolie de classe, où s'exhale quelque chose comme la grande césure des années 1890, quand le peuple se détourne d'une République libérale qui n'est pas faite pour lui. Les symbolistes se retirent du siècle dans leur tour d'ivoire. Seurat, lui, s'attache à décrire le désenchantement populaire du monde avec les moyens que lui offrent les progrès de l'optique (entendons le mythe positiviste d'une science progressiste). De là vient la solitude absolue de ses figures pointillistes, qui semblent s'être absentes d'elles-mêmes, pour mieux traduire la dissolution du lien social. De là vient aussi le corps triste, malingre et méditatif des Poseuses, qui fait contraste avec les morphologies glorieuses (en apparence) des modèles de Degas: cet ingrisme prolétaire est le négatif cinglant du canon bourgeois.

C'est une autre somme – très attendue – que Michael Zimmermann prépare aujourd'hui sur un artiste moins célèbre mais non moins stratégique: Pellizza da Volpedo, l'un des rares chantres du prolétariat dans l'art occidental. Et le discours de l'auteur s'enrichit d'approches nouvelles dont témoigne entre autres sa contribution récente à l'exposition de Strasbourg sur Eugène Carrière (1997), le peintre obsessionnel des maternités glauques: Lacan lui fournit pour clef de lecture la théorie spéculaire du désir – le désir du désir de l'autre, en l'espèce de la mère... Aussi n'a-t-il cessé d'organiser depuis Munich, dont il anime l'Institut d'histoire de l'art, des colloques internationaux de première grandeur, sur la peinture d'histoire au XIX^e siècle, dont l'épais volume vient d'être publié en codirection avec le très regretté Stefan Germer (Bilder der Macht. Macht der Bilder, 1998), ou sur l'école de Barbizon (Barbizon. Malerei der Natur, Natur des Malerei, 1999). Ces manifestations ambitieuses ont le rare mérite de la discussion. Car on y débat avec vigueur. Et ces débats-là n'ont rien d'académique. Ce sont de vrais échanges où s'épanouit la liberté de l'interprétation, contre la fixité du sens, l'ingénuité de la certitude, et l'imposture de la vérité...

R.M.

« Aliénation » : tel est le terme clé du débat que l'histoire de l'art suscite autour du *Déjeuner*, tableau exposé sous ce titre au Salon de 1869 et peint par Manet l'année précédente (voir figure, p.157). C'est à l'exposition universelle de 1900 que le tableau fut appelé *Déjeuner dans l'atelier*. En 1884, quand Antonin Proust organisa l'exposition commémorative de Manet, son ami de jeunesse, le titre était encore : *Après le café*¹. L'œuvre fut acquise par Hugo von Tschudi pour les musées de Bavière à Munich². Elle serait la « manifestation la plus radicale d'une conception du tableau qui s'oppose aux postulats traditionnels d'unité », selon la formule avec laquelle Hans Körner introduit son interprétation de la toile dans son livre sur Manet, paru en 1996³. L'absence de relation entre les personnages, le jeune homme et les autres, qui pourraient, vu leur âge, être ses parents, mais dont l'un est une servante et l'autre un visiteur qui a gardé son chapeau sur la tête, le manque d'ordre dans le déjeuner, dans la suite des plats – le visiteur qui fume déjà tandis qu'on sert encore les huîtres, la servante attendant pour offrir le café, enfin le bric-à-brac des armes orientalistes peu conforme à la personnalité de Manet, qui est pourtant l'auteur de ce portrait de groupe et donc le maître de cet atelier –, toutes ces absences justifient, pour Werner Hofmann, dans sa monographie sur l'ouvrage publiée en 1985, d'y voir le témoignage d'une nouvelle époque, celle de l'aliénation⁴. On ne parlera pas ici de *liberté*, de liberté nouvelle, liberté d'un récit qui doit faire sens, liberté d'une histoire qui dépasse les limites temporelles du tableau : on parlera plus volontiers d'un manque.

Le temps nécessaire pour se faire une idée de ce qui est représenté dans la toile correspond absolument au temps qui s'écoule, ou plutôt qui ne semble pas s'écouler, qui semble arrêté dans l'instant représenté. On ne sait guère ce qui s'est passé avant : de toute

manière cela n'a pas d'importance, on ne sait pas combien de temps cet instant va encore durer. Pourtant, l'on peut presque sentir les petits bruits faits par le fumeur qui exhale ostensiblement la fumée de son cigare, et par le chat – tache noire à côté du casque oriental – qui « fait sa toilette », comme disait un biographe du peintre, Adolphe Tabarant⁵. Et le spectateur moderne semble toujours prisonnier de cet instant. Comme s'il n'avait toujours pas appris à demander autre chose d'un tableau, il est pris par les « postulats traditionnels d'unité » dont parle Hans Körner⁶, il est troublé par cette évidence absolue, par cette présence si peu explicite d'un passé qui donnerait sa logique à la situation, qui la justifierait en quelque sorte, en un mot, par ce temps suspendu entre un passé et un avenir.

Le travail de l'interprétation se trouve devant l'alternative ou de combler cette vacuité du sens, de raconter l'histoire de ce jeune homme qui était peut-être le fils de Manet, supposition que l'on ne pourra jamais vérifier (mais bien sûr, c'était son fils, dit-on, depuis Théodore Reff⁷, tandis que les historiens, jusqu'à Tabarant, avaient plutôt exprimé leurs doutes), ou de nous enseigner à vivre avec cette carence, de nous situer dans le manque du sens, d'accepter le tableau comme une manifestation de la vie moderne, un symptôme de l'aliénation, d'un présent toujours défaillant par rapport au passé plus complet, plus satisfaisant⁸, même si c'est un passé purement fictif, peut-être seulement le passé des historiens d'art, des narrations picturales qui produisent du sens: un sens consistant dans une *synthèse* temporelle ou dans un *temps synthétique*, *l'instant*, un instant paradoxal, à la fois tangible et abstrait, qui est encore absorbé par la continuité d'un réel déjà narratif. Cet instant serait sous le contrôle de quelque pouvoir qui le dépasse. Perspective où la vacuité du tableau devient acceptable, puisque c'est celle de la condition humaine dans la modernité baudelairienne, selon Walter Benjamin⁹. Résumons les stratégies interprétatives proposées par les historiens d'art. Elles consistent d'une part à restituer du sens au tableau en philosophant sur la jeunesse, la puberté, le pas que ce jeune homme va bientôt faire pour jouir du rayon de soleil qui irradie déjà son visage, etc., d'autre part, à justifier le défaut de sens en expliquant que ce n'est pas un défaut de la peinture, mais de la vie, de notre vie. On reconstruit la *vérité du tableau*, ou la *vérité de la vie*. Le tout devant un ouvrage peint contre les vérités qui dépassent l'instant, autour d'une instantanéité qui *confronte* le vécu avec les vérités où ce vécu s'insère normalement, autour d'un réel qui *est là*, d'un présent *libéré* du temps passé ou des certitudes de l'avenir. Peut-on sortir

de cette aporie ? Si l'interprétation était une stratégie pour donner du sens au tableau, certainement non. Mais on peut changer de stratégie : au lieu de partir du tableau, de le décrire d'abord, de décrire ce qui se passe, pour l'expliquer ensuite, on pourrait peut-être y parvenir, en plaçant la description, pour ainsi dire, à la fin. On verra que l'on peut se passer de cette description (qui est aussi une définition, une décision quant à la lecture du tableau) si l'on consent d'abord à la différer dans un stade ultérieur. Cette stratégie nous permettra peut-être de parler du sens, mais pas de celui qui est dans le tableau, ni même de celui qui y fait défaut, mais du sens écarté par le peintre, du récit auquel il se réfère pour le ruiner. On comprendra par cette stratégie que l'instantanéité n'est point ce qui arrive quand la narration doit être différée, mais qu'elle est le résultat d'une négation compliquée, d'un paradoxe astucieux. Il est si difficile d'arrêter le temps, de suspendre le sens et la justification narrative de ce qui advient ! Telle est la seule stratégie par laquelle nous pourrions, peut-être, accepter ces limites, apprécier la liberté qu'elles produisent.

Observons d'abord le détail du tableau. Ce n'est pas une description : il n'est pas question de dire ce qui se passe. Il s'agit d'observer le tableau avec un regard prolongé mais superficiel, qui ferait *attention à l'attention du peintre*, à la calligraphie qui lui a permis de peindre ce qu'il a vu dans la toile¹⁰. Il y a un jeune homme légèrement penché, presque assis sur une table, la main droite dans la poche de son pantalon clair, et la gauche appuyée sur le bord du meuble (fig. 1). Il ne nous regarde pas, son regard se perd sur la droite, où il semble fixer, mais sans excès d'attention, comme en rêvant, un objet qui s'interpose entre lui et la lumière, une fenêtre sans doute. Son visage est peint avec le plus grand soin, d'une couleur fluide mais épaisse, comme si le peintre avait reproduit ses traits par un procédé qui ressemble au maquillage. On ne voit la touche du pinceau qu'en s'approchant au plus près de la surface peinte. Même si l'on examine l'œuvre à distance d'environ vingt centimètres, la fluidité du coloris semble correspondre à l'apparence intangible de l'incarnat. La bouche, étroite mais charnue, est à peine plus petite que le nez, pointu mais retroussé. Les yeux d'un vert un peu jaunâtre sont assez éloignés l'un de l'autre et situés dans un visage encore joufflu, qu'ornent des oreilles légèrement décollées. Le chapeau de paille cachant le front, la chemise et la cravate rayées sont peints avec le plus grand soin : on devine la structure et les ombres aussi bien de la paille que du ruban de soie noire qui rend la coiffure à la fois discrète et élégante. La couleur jaune et noire



Fig. 1 - 2. Le Déjeuner dans l'atelier (détails) : le jeune homme ; l'homme qui fume

a son écho dans la cravate rayée de jaune et de noir, les deux correspondant parfaitement à la couleur des yeux et au teint du jeune homme. Mais la veste noire est peinte à grands coups de pinceau, qui traduisent la désinvolture de son attitude. Il y a même des repentirs, des erreurs très visibles dans le contour des bras, où le peintre a corrigé d'une touche emphatique la silhouette du personnage. Il lui importait surtout de suggérer, par le contour, le *contrapposto* du corps – les hanches qui se tournent dans le sens opposé aux épaules. Le pantalon blanc crème à rayures a reçu plus d'attention, d'autant qu'il jouxte la nappe au motif d'échiquier, même si la jambe droite – appuyée sur l'autre – a des rayures moins exactes.



Fig. 3. Le Déjeuner dans l'atelier (*détail*): la serveuse

Puis vient l'homme qui fume (fig. 2). Son visage est dans l'ombre, son teint plus sourd, voire un peu gris. Les yeux, les sourcils et la barbe ne sont indiqués qu'avec des traits de couleur brune, qui s'éclaircissent un peu en se mêlant aux couleurs du vêtement et du cigare. Le haut de forme en soie grise qui se fond dans le mur gris a bénéficié du plus grand soin pictural. Car la main qui s'aventure dans la lumière du soleil n'est qu'une masse informe. Les doigts sont peints avec des hachures dont l'incertitude pourrait s'expliquer par un léger mouvement de la main du fumeur que le peintre aurait hésité à rendre sur la toile. Le personnage, coupé par le bord de celle-ci, est d'allure approximative. Sur la physionomie, l'effet lumineux est saisi avec une admirable simplicité

de moyens – voyez l'ombre du chapeau qui coupe le nez en deux –, mais le peintre n'a pas voulu détailler son personnage au-delà de la seule présence. Le fumeur n'entre dans la perspective que pour que le spectateur réalise qu'il est là. Car son attention est plus attirée par la nature morte qui s'étale devant lui, sur la table.

Il en va de même pour la serveuse (fig. 3). Son visage est presque divisé en deux par l'ombre grise et brune qui court le long du nez, de la bouche et du menton. Ses yeux sont deux taches sombres, celle de gauche étant même placée un peu trop haut. La femme nous regarde, et c'est tout. La cafetière en argent est un morceau de bravoure de la peinture dite *instinctive* que l'on commençait à attribuer à Manet. La lumière est miraculeusement rendue par quelques taches, y compris le reflet de la main et de la serviette sur le métal rond. La main et le bras, qui sont peints, comme toute la figure, presque à la hâte, ne traduisent pas le même brio.

Nous ne poursuivrons pas l'analyse jusqu'au détail des deux natures mortes, l'une claire sur la table, et l'autre plus sombre sur le fauteuil rouge Titien. L'essentiel est dit : les personnages dans le tableau ne sont pas également présents. C'est avec la plus grande franchise que Manet nous laisse entrevoir l'exacte importance qu'il a accordée aux êtres et aux choses. Son regard est extrêmement subjectif. Bien que la lumière unifie la composition, le traitement inégal des personnages leur donne une *présence* différente. Ils sont bien là, mais le peintre a diversement *représenté* leur *présence*. Il serait trivial de définir cette *présence* sur le mode quantitatif en termes de plus et de moins. Il vaut mieux évoquer plus simplement le plus ou le moins d'attention que Manet voue à ses créatures. La psychologie mécaniste des Jean-Martin Charcot, Paul Richter et Charles Féré, qui n'en était encore qu'au début de son parcours triomphal, aurait certainement mesuré cette attraction sur une échelle savante. En 1890, Féré publia une étude, qui résumait des recherches antérieures, sur la *Physiologie de l'attention*¹¹. Manet a certainement fixé sur la toile son attention *subjective*, mais il l'a fait, autant que possible, de manière *objective*.

En comparant son approche à celle de Daumier, nous pouvons mieux nous rendre compte de la stratégie du peintre qui rend de manière *objective* l'attention *subjective*. Voici, de Daumier, *L'Amateur d'estampes* (fig. 4). L'artiste a créé autour du personnage principal un espace lumineux correspondant à l'action psychologique, à l'intérêt quelque peu dérisoire qui l'absorbent¹². D'après Charles Blanc, fondateur de la *Gazette des Beaux Arts*, la création de ces espaces à la fois lumineux et mentaux, où le clair-obscur enveloppe le personnage dans une atmosphère qui s'accorde avec

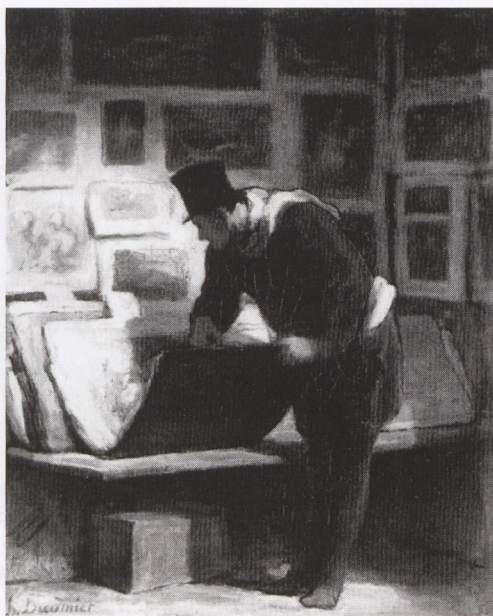


Fig. 4. Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, vers 1860, huile sur toile, Paris, musée du Petit Palais

ses intérêts vitaux, était le mérite de Rembrandt¹³. Daumier utilise cette stratégie à contre-courant. Sans doute l'avalanche de lumière soutient-elle de ses clartés la curiosité du personnage trop maigre et trop grand, mais elle marque aussi sa présence peu idéale et l'isole dans le contraste entre l'idéalité qui le motive au-delà du raisonnable et le ridicule de sa vitalité mal équilibrée. La lumière employée par Manet est tributaire de celle de Daumier. Elle permet au jeune homme, le personnage principal, une confrontation audacieuse avec la lueur matinale, en obligeant les personnages secondaires, par la diminution abrupte et arbitraire de l'éclairage du fond, de rentrer par degrés, sur une diagonale qui culmine avec le pot de fleurs décoré d'oiseaux, dans la grisaille de la paroi. Lumière subjective donc, puisque le spectateur est situé près du jour inondant la scène, en accord avec son attention, son émotion. On mesure le degré de la manipulation si l'on compare avec la fenêtre à gauche, derrière l'arbre gommier, une fenêtre si aveugle qu'elle ne contraste plus avec le gris vivace du fond, qui sert d'écran aux figures.



Fig. 5. Honoré Daumier, Intérieur d'un wagon de première classe, 1863-1865, crayon et aquarelle, Baltimore, Walters Art Gallery

Ce n'est pourtant pas la seule stratégie qui rapproche la subjectivité de Manet de celle de Daumier. Considérons les personnages surpris par ce dernier dans un train (fig. 5). C'est une théorie de caricatures placées l'une à côté de l'autre sans qu'elles entrent en contact, sans que le mouvement corporel de l'une trouve sa continuation dans le geste, la lumière ou le rythme de l'autre. L'effet lumineux devient un moyen pour les isoler dans leur confiance en l'avenir. L'être-ensemble de ce groupe dans le train (ou dans le tableau) n'est qu'un hasard, déterminé non par l'intérêt qui les unirait, mais seulement par l'intérêt de chacun. Le trait de Daumier n'exagère pas seulement les caractères individuels: il insiste, écriture forte et violente, avec une emphase manifeste, sur la physionomie et la mimique, sur le mouvement quelque peu crispé de chaque corps. Le trait reproduit la raideur de ces attitudes qui semblent dire surtout: nous n'avons pas de rapport.

Chez Daumier comme chez Manet, la lumière et l'espace sont un langage qui exprime l'intérêt vital des personnages aussi bien que le rayon du soleil, l'espace social qu'ils ont à leur disposition pour le déployer. L'insistance de Daumier sur la physionomie, son trait fort mais approximatif pour rendre le mouvement du corps,

ne sont pas étrangers à Manet, comme nous l'avons vu dans le visage du jeune homme, dans les coups de pinceau répétés de sa veste noire, qui dessinent le contour des bras. Les deux peintres accordent une attention subjective aux personnages et à leur environnement. Certes, Manet ne caricature pas. Il ne mêle pas, comme Daumier, à l'attention subjective un jugement moral, qui est la condamnation du caricaturiste, sur le ridicule de ces ambitions vaines, de ces attitudes gratuites, sur la folie des intérêts et des désirs. Daumier est un observateur archaïque, puisqu'il est à la fois dedans et dehors, puisqu'il ose représenter la société comme s'il ne faisait pas partie du jeu. Il érige l'empathie en jugement. Manet donne une version plus rigoureuse de son observation. Il s'observe en observant, sans aller plus loin. Il exprime la subjectivité nécessaire, inévitable, qu'il eût fallu supprimer, s'il avait voulu peindre un tableau soi-disant réaliste. De la subjectivité de l'attention, celle qui se cache derrière l'instant donné, qui se réalise inévitablement dans le temps vécu, dans la période transitoire nécessaire à l'observation et à sa notation sur la toile, Manet se distancie par une attitude objective. C'est peut-être là le sens de son *détachement* de dandy, qui observe les sentiments sans leur permettre de le surprendre, qui les observe comme si c'étaient les sentiments d'autrui. L'observation *dédoublée*, l'observation objective de phénomènes subjectifs est d'une rare efficacité manipulatrice. La « physiologie de l'attention » naturelle est si bien reproduite, ou mieux imitée dans *Le Déjeuner*, que l'on discerne à peine le caractère hétérogène, voire fragmenté, de la facture, et que la toile est le plus souvent considérée comme une description conforme.

Le tableau de Manet témoigne donc d'un processus qui est celui de l'observation vitale vécue, de l'attention prêtée par le peintre à ses modèles, et qui atteint avec le jeune homme du centre sa forme la plus intense, la contradiction la plus aigüe entre l'emphase et la description. Et la contemplation du tableau est d'abord la répétition presque inconsciente de l'action de regarder, d'observer, d'apercevoir, sans y faire vraiment attention. Manet a soigneusement construit un moment d'atelier qui dure peut-être autant que le premier coup d'œil sur la toile, celui qui est nécessaire pour fixer la première image dans la mémoire. Une synchronie extrêmement économique de la représentation et de l'aperception. Mais comme l'artiste a pris plus de temps pour peindre son tableau que cette période où presque rien ne se passe – cette durée d'un instant –, nous restons plus de temps devant la toile, redoublant son instantanéité par un regard analytique.



Fig. 6. Radiographie du Déjeuner dans l'atelier

Manet songea d'abord à un autre tableau, qui aurait montré un véritable atelier. Une verrière, formée de sept vitres verticales dans un montage métallique, aurait fermé l'espace pictural. Le motif aurait donné dans le fond un arrière-plan plus ouvert, un écran plus lumineux, un effet de contre-jour différent de l'effet actuel, où le spectateur se trouve en phase avec la source de la lumière. Le vitrage descendant sur la gauche, jusqu'au bord inférieur de la toile, aurait causé un certain vertige dans une composition sans fond précis ni plancher solide. Telle la grille devant le train quittant la Gare Saint Lazare dans *Le Chemin de fer*, la verrière aurait propulsé l'espace pictural vers le spectateur, aux prises avec une scène trop proche et trop étroite, dont la lumière traduit la vertigineuse modernité. On n'y voyait rien que le jeune homme, la table confusément servie, un pot de fleurs légèrement moins grand sur un haut trépied, plus proche du personnage principal, et le fumeur encore plus distant, le visage de trois quarts est plus trapu. Le jeune homme avait les bras plus allongés, la main posée sur le bord de la table était un peu moins élevée. (La radiographie ne semble pas justifier l'interprétation selon laquelle la main était ouverte et non repliée: elle était seulement située un peu plus bas; fig. 6). La même approximation portait

sur la main droite, qui ne semble avoir disparu dans la poche du pantalon qu'à un stade avancé. On mesure combien de fois Manet aura effacé ce qu'il avait peint, pour rendre la désinvolture, l'élégance et en même temps le sérieux du personnage principal. Très étrange est le motif – d'ailleurs censuré par les descriptions – qu'on devine sur le sexe du jeune homme. Je n'arrive à le lire que comme la tête d'un chien, l'oreille tombante, la courbe du crâne, un œil et la bouche inclinés vers la droite (fig. 7 et 8)¹⁴. On imagine difficilement le jeune homme caressant l'animal à la manière anglaise. Pourtant un chien, un lévrier ou sa version parodique, un griffon, aurait du sens dans un tel tableau. Dans la peinture anglaise, le portrait d'un adolescent est conventionnellement enrichi par un chien¹⁵. Puis le chat se léchant le sexe, qui est absent dans la radiographie, allusion sexuelle, aurait remplacé le chien posé grossièrement devant le sexe du garçon. Le motif fait allusion, cette même année 1868, à l'affiche lithographique de Manet pour le livre de Champfleury, qui ornait les murs de Paris¹⁶. Quoi qu'il en soit, la version dévoilée par la radiographie aurait été le portrait d'un jeune homme accompagné d'un personnage secondaire, seul apte à marquer le fond du tableau, personnage passablement caricatural et fortement caractérisé par son corps lourd et sensuel, pris dans un instant de jouissance fugace. Le jeune homme aurait été ancré dans la surface struc-



Fig. 7-8. Radiographie du Déjeuner dans l'atelier (détails)



Fig. 9. Lovis Corinth, Autoportrait avec squelette, 1896, huile sur toile, Munich, Lenbachhaus

turée par la grille, laquelle ne l'aurait pourtant pas assuré contre un arrière-plan trop ouvert qui servait d'écran au fond de la toile.

Cette verrière était un élément d'identification qui restituait assez exactement, pour les contemporains, l'ambiance d'un atelier. Vingt ans après la méditation de Manet sur son *Déjeuner*, un mur en verre caractérise l'*Autoportrait* de Lovis Corinth (fig. 9), lequel pose à côté d'un squelette dont on voit le crâne, accessoire d'atelier qui confère au magnifique portrait du peintre à contre-jour, le sens d'une allégorie « réelle »¹⁷. Si Léon était apparu devant la verrière, on aurait attendu quelque chose de caractéristique d'un atelier, un portrait, une pose, ou en l'absence de pose, le portrait d'un personnage familier de l'artiste, voire même un autoportrait. À ce stade, le tableau envisagé par Manet était un portrait, dans une pose qui se donne pour un envers de la pose, un instant d'immobilité presque par hasard à l'endroit même où l'artiste oblige le modèle qu'il veut peindre à rester immobile. Soit un portrait qui révèle quelque chose que l'on a coutume de cacher comme l'endroit où il a été fait, aussi profane que l'atelier du photographe, tout en dissimulant quelque chose qu'on a coutume de montrer, la pose, l'aspect que le personnage se donne pour être vu.

Arrêtons-nous un peu à ce stade, à cette idée première du tableau pour exposer des faits que la plupart des visiteurs du Salon ignoraient. C'est un récit qui n'est pas celui du tableau. Le jeune homme est Léon Leenhoff, qui parlait de Manet comme de son « parrain », mais qui était peut-être son fils. Sa mère était Suzanne Leenhoff, une hollandaise qui donnait depuis 1849 – elle avait à peine vingt ans – des leçons de piano dans la famille Manet. En 1863, à Zalt-Bommel, en Hollande, elle contracta mariage avec Édouard Manet. Le 29 janvier 1852, Suzanne avait donné naissance à un garçon, déclaré à l'état-civil, sous le double prénom de Léon-Édouard, comme le fils d'un certain Koëlla, « artiste-musicien » qui est resté obscur. Suzanne avait deux sœurs et deux frères, Ferdinand, âgé de onze ans à la naissance de Léon, et Rodolphe, qui avait huit ans. On faisait passer Léon pour un autre frère. La grand-mère de Suzanne – et non pas celle de Léon (comme l'a montré Beth Archer Bromberg) –, Suzanna Van Aanholt Leenhoff, vint vivre avec sa petite fille jusqu'à sa mort en 1860, et se faisait passer pour la grand-mère de Léon Leenhoff. On loua un appartement dans une rue qui s'appelle de nos jours la rue Nollet, située au Nord-Ouest de la Place Clichy, non loin de la rue homonyme – la rue de Clichy – où Manet avait, depuis 1855, un atelier. Le baptême eut lieu plus de trois ans après la naissance : fait surprenant si l'on se souvient que les épidémies de diphtérie maintenaient un taux de mortalité infantile très élevé dans la capitale. À l'église néerlandaise réformée des Batignolles, Édouard Manet, catholique de vingt-trois ans, devint le parrain de l'enfant, et Suzanna Leenhoff, probablement la grand-mère de Suzanne, sa marraine. Après la mort de la grand-mère, mais avant le mariage, Suzanne, Édouard et Léon vivaient ensemble dans un appartement d'une seule chambre à coucher, près de la mairie des Batignolles. Dans un cahier que conserve le fonds Moreau-Nélaton du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, Léon se rappelle qu'il dormait sur un lit pliant dans le salon, et qu'avant le mariage de sa mère, surtout en 1862 et 1863, Eugène, frère cadet d'Édouard Manet, venait souvent les voir. Mais Léon se garde de nommer Suzanne sa mère, n'hésitant pourtant pas à l'appeler *moedge*, mot tendre pour *moeder*, qui signifie bien la mère en hollandais. Léon Leenhoff ne connut son patronyme complet qu'à vingt ans, quand il eut à remplir les formalités requises pour le service militaire volontaire d'un an. Ce ne fut qu'après la mort de sa mère qu'il se fit appeler Koëlla au lieu de Leenhoff¹⁸. Adolphe Tabarant, biographe de Manet, l'a souvent interrogé sur ce « secret de famille », sans que Léon lui-même pût lui révéler une vérité cachée¹⁹.



Fig. 10. Édouard Manet, *La Pêche*, 1861-1863, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art

Tabarant était, comme beaucoup de ceux qui avaient fait la connaissance du peintre, intrigué par le manque de ressemblance du jeune homme. Comme le critique Théodore Duret, il était troublé par l'hypocrisie qui consiste à cacher un fils illégitime derrière une identité factice, artifice qu'il croyait impossible à un esprit libéral comme Manet²⁰. Dans son testament, rédigé le 30 septembre 1882, le peintre avait pourtant fait de ce « beau-frère » son héritier à l'égal d'un fils : « J'institue Suzanne Leenhoff, ma femme légitime, ma légataire universelle. Elle léguera par testament tout ce que j'ai laissé à Léon Koëlla, dit Leenhoff, qui m'a donné les soins les plus dévoués, et je crois que mes frères trouveront ces dispositions toutes naturelles »²¹. Edmond Bazire, cité par Tabarant comme un témoin très proche de la famille, laisse le dossier ouvert dans sa remarque publiée en 1884, un an après la mort du peintre : « De ce parent qu'il s'était donné il reçut tous les témoignages de la tendresse filiale. Entre sa femme et ce fils – c'était un fils que ce beau-frère – il était protégé contre les désolations et les accablements »²².

Nous ne pouvons pas suivre ici la relation personnelle entre Manet et sa femme, relation documentée par une série de tableaux importants. Ce serait le sujet d'une autre étude. Bornons-nous

à parler du Manet peintre de Léon Koëlla-Leenhoff. C'est Léon lui-même qui a noté les informations nécessaires sur le premier tableau de Manet où il apparaisse (fig. 10), que Tabarant décrit ainsi : « Ce tableau, simplement appelé d'abord *Paysage*, connu aussi sous le nom de *L'Île Saint-Ouen*, fut peint, d'après des croquis pris devant le motif, à l'atelier que Manet, en 1861, vint occuper 81, rue Guyot. Le monsieur et la dame dont les atours archaïques détonnent singulièrement ici, ne sont autres qu'Édouard Manet lui-même et son amie, M^{lle} Suzanne Leenhoff [...]. Le garçonnet est le fils de Suzanne, Léon Koëlla-Leenhoff, alors dans sa dixième année [...] et qui apparaît là pour la première fois »²³. Le tableau, synthèse picturale de l'autoportrait de Rubens avec sa femme Hélène Fourment (*Parc du château de Steen*, Vienne, Kunsthistorisches Museum), de gravures d'après des paysages de Rubens que Manet avait trouvées dans *l'Histoire des Peintres de toutes les époques* par Charles Blanc²⁴, et de deux paysages d'Annibal Carrache, a été analysé maintes fois, de Sandblad à Reff²⁵. L'identité du garçon qui pêche ne fut jamais mise en doute – peut-être parce que sa présence fait contraste avec les autres pêcheurs, qui sont empruntés à Carrache : un garçon pêchant à la ligne, surtout s'il est seul, n'est point un personnage qui fait normalement partie de la figuration dans une peinture baroque. Mais on pourrait dire la même chose de l'homme au chapeau de paille qui est dans le bateau. On a simplifié les allusions aux sources, au portrait de mariage, à l'arc-en-ciel dérivé des paysages de Rubens, pour en déduire un symbolisme trop facile. On a fait aussi allusion au péché symbolisé par la pêche, à la rivière séparant la mère et le « parrain » de ce fils aimé dont l'identité plénière fut pourtant sacrifiée, à sa position solitaire mais protégée par l'arc-en-ciel²⁶. L'historiographie n'a pas accepté la date de 1859 proposée par Théodore Duret pour le tableau, et préfère supposer une date qui se situe entre la mort du père de Manet (septembre 1862) et son mariage (octobre 1863), période qui, par un heureux hasard, se trouve être aussi celle où il travailla *Le Déjeuner sur l'herbe* (fig. 11)²⁷. Tout cela fait sens. Mais trop de sens. Le tableau a été interprété comme s'il était hors de doute que Manet fût le père de Léon. On l'a transformé en allusion à un secret que nous avons déjà arraché au silence. C'est lui ôter son ambiguïté – sa raison d'être. La signature a été posée par Manet, sur une espèce de coffre noir placé à côté d'un poteau qui arbore, comme un levier, un arbre noir, espèce d'instrument phallique menaçant le jeune garçon, espèce de canne à pêche monstrueuse correspondant à l'instrument innocent tenu par l'enfant de dix ans. Manet, qui est



Fig. 11. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

accompagné d'un lévrier magnifique, que l'on associe plutôt à l'homme qu'à la femme – attribut qu'il refusa, plus tard, à Léon –, ne semble se pencher vers Suzanne, que pour montrer du doigt le garçon pêchant sur l'autre bord de la rivière, tout en tenant son chapeau noir dans la main. La femme ne regarde ni son amant ni ce qu'il semble lui désigner, mais son regard inquiet trahit des préoccupations plus naturelles.

Il serait fort superficiel de limiter l'ambiguïté du sentiment à la situation particulière de ce couple : c'est un jeu de désigner quelque chose sans rien dévoiler. Quelqu'un qui est peut-être le père montre du doigt le fils de la femme qu'il aime. Mais peintre, il le sépare au moyen d'une rivière de la femme en question, pour former avec elle un couple galant. Cet enfant solitaire, à la tête trop inclinée, replié sur lui-même, avec un œil, mais sans visage, un peu comme le petit prince dessiné par Saint-Exupéry, suit la même préoccupation que les pêcheurs dans le bateau, ces représentants du peuple, de la vie concrète. Mais il se sert

d'un instrument un peu trop grand, d'une canne à pêche pour adulte, et il ne faut pas être grand psychologue pour s'imaginer qu'un garçon de dix ans pêchant de la sorte serait certainement fier de son occupation. Manet, en effet, est le seul personnage qui regarde quelqu'un dans cette toile, en s'adressant apparemment à sa compagne. Que dit-il? Qu'il veut être père, qu'il doit l'être, qu'il accepte de l'être? Nous ne savons pas. Le « parrain » montre son « beau-frère » (entre guillemets). Autant de métonymies (Freud parlerait de *Verschiebungen*) dans le jeu des rôles sociaux, autant de métonymies dans la peinture. C'est un couple dont l'homme montre du doigt le fils de la mère, rien de plus. Et c'est bien sûr un tableau sur la relation de l'homme à la mère, de l'homme à l'enfant, de la mère à son enfant, qu'elle ne regarde pas, et qui est l'objet de ses soucis, aussi bien que son amant. C'est un tableau sur les relations familiales, sur la canne comme objet phallique, sur la transmission du pouvoir phallique de qui était peut-être le père du garçon à la canne, lequel ne paraît pas être l'objet des soins de la mère, et n'est pas le phallus, pour la mère, seul objet de son désir. Dans un tableau de famille, toutes ces relations sont occultées par les stéréotypes des portraits familiaux. Si c'est un tableau sur une famille illégitime, ou sur la légitimation d'un enfant illégitime par un père généreux, quelle banalité que ce jeu de clé qui est heureusement à jamais perdue, la lettre à jamais volée, si l'on veut ²⁸. Charles S. Moffett a vu dans l'ouvrage la preuve que Léon était vraiment le fils du peintre. Ne forçons pas la discrétion de Manet lui-même!

Vers la même époque, Léon servit de modèle à un portrait déguisé (fig. 12). Il fut exposé à la galerie Martinet à partir du 1^{er} mars 1863, avant que le jury du Salon ne rende son verdict sur les envois des artistes. Quatre ans après, Zola en jugeait ainsi: « La tête de ce petit garçon est une merveille de modelé et de vigueur adoucie ». Mais il ne cachait pas qu'il la trouvait trop travaillée: « Si l'artiste avait toujours peint de pareilles têtes, il aurait été choyé du public, accablé d'éloges et d'argent; il est vrai qu'il serait resté un reflet, et que nous n'aurions jamais connu cette simplicité sincère et âpre qui constitue tout son talent. Pour moi, je l'avoue, mes sympathies sont ailleurs parmi les œuvres du peintre; je préfère les raideurs franches, les taches justes et puissantes d'*Olympia* aux délicatesses cherchées et étroites de *l'Enfant à l'épée* » ²⁹. L'épée, Manet l'avait empruntée au peintre Charles Monginot, qui lui prêtera également le casque et le sabre qu'il peignit dans *Le Déjeuner* ³⁰. Ce jeune page, déjà apparu dans les *Petits cavaliers* de Velázquez, que Manet avait copié au Louvre



Fig. 12. Édouard Manet, *L'Enfant à l'épée*, 1861, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art

deux ans plus tôt (fig. 13), regarde son maître, auquel Manet s'identifie, selon Théodore Reff, comme il s'identifiait à Velázquez, peintre de la cour et de la vie³¹. Un personnage secondaire, isolé dans un gris marron lumineux et vibrant de vie, dont la tête est trop soignée, qui fixe d'un regard sérieux, voire soumis, le spectateur, l'identifie également comme le chevalier auquel il porte l'épée, ou bien l'acteur qui joue au chevalier, tout comme le garçon joue à l'enfant écuyer, le peintre s'identifiant, on l'a dit, à Velázquez, pour faire entrer ce garçon dans l'environnement esthétique, dans l'altérité historique, la vérité supérieure que l'on rencontrait dans les tableaux du maître espagnol. Aussi le spectateur ayant le privilège de connaître, comme nous, la famille de Manet, ne peut-il se contenter de rester le « parrain » de cet enfant. Ce regard d'enfant qui introduit un jeu avec l'identité du peintre aussi bien qu'avec celle du spectateur, paraît dans cette tête si objective, placée sur la surface noire uniforme de

la veste, toujours plus décidé, plus éloigné, comme un défi. L'épée empruntée au collègue, objet fort curieux pour un enfant de cet âge, Léon la porte avec un soin vaguement excessif, en la poussant vers son corps de la main droite, en la tenant comme au bout des doigts, dans une position un peu crispée, de la main gauche. Les doigts sont rougis. On sent l'effort de la pose. C'est un objet singulier aussi bien pour le page que pour le garçon qui pose, mais aussi pour le peintre. Fort ancré dans la géométrie de la toile, Léon marche, dans la stabilité du regard, de la relation visuelle, de sa réflexion spéculaire dans le miroir de la toile. La lumière vient du spectateur, elle isole la tête, en hiérarchisant par degrés les autres zones qu'elle illumine aussi, le col, les mains, puis le reste. Le spectateur est l'instance par où le garçon réalise qu'il est vu. C'est ainsi que le spectateur prend la position du surmoi, dont l'enfant est d'une manière ou d'une autre, d'une façon douce et nécessaire, ou d'une façon violente, la victime.



Fig. 13. Édouard Manet, *Souvenir de Velázquez ou Cavaliers espagnols*, 1859, huile sur toile, Lyon, musée des Beaux-Arts



Fig. 14. Édouard Manet, *La Lecture*, vers 1865-1873, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Plus tard, Léon donne au peintre l'occasion de détruire ou presque un formidable portrait de sa femme, *La Lecture* (fig. 14)³². En 1865, Manet avait peint un portrait fort sensuel de son épouse, assise en contre-jour devant la fenêtre, dans une position détendue, et regardant le spectateur avec une patience résignée, et peut-être amoureuse, sans être occupée à coudre ou à lire, selon la convention propre au genre du portrait de femme dans l'intimité. Elle est inondée d'étoffes blanches et transparentes. Le peintre a pris soin de ciseler la beauté de ses mains agiles, mais non coquettes, qui révèlent son métier de pianiste. Philippe Burty relevait, en juin 1866, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, une « excellente étude de femme vêtue de mousseline blanche », exposée la même année à la *Société des Amis des Arts de Bordeaux*. Françoise Cachin, non sans raison, a rapporté cette remarque au tableau, bien qu'il fût exposé, en 1884, comme un portrait de Madame Manet et de Léon Koëlla datant de 1868 environ. Il est évident que l'effigie du garçon le montre à un âge qui se situe vers la fin de l'adolescence, tandis que sa mère, née en 1830, ne semble guère avoir trente-huit ans. L'hypothèse selon laquelle l'artiste a peint la figure de Léon lisant

un livre quelques années après dans ce qui demeure le plus beau portrait de sa femme semble donc convaincante. La tête du fils est trop petite, à la fois trop obscure et trop charnue, dessinée plutôt que peinte, dans un style tributaire des tableaux de Daumier. Il apparaît que Manet a retravaillé le coin sombre à côté de la fenêtre, et quelques détails en sus, pour l'harmoniser autant que possible avec le reste de la toile: telle l'ombre trop grise du bras gauche de la femme, qui répond à la veste grise de son fils. Le tableau est altéré par l'introduction de Léon. Le regard de l'auditrice ne se *dirige* plus vers le spectateur, mais, en écoutant, se *perd* plutôt dans sa direction. La figure étrange du fils lecteur joue le rôle de muse pour cette femme qui était auparavant la muse de l'artiste. Il faut attendre Munch et Schönberg pour retrouver le pire des sentiments aussi manifeste dans un tableau: la jalousie. Manet ne s'est imposé aucun frein pour confronter la beauté de Suzanne et la laideur de Léon, le trait lumineux, impressionniste même (avant Monet et Renoir) de la figure féminine, et le trait caricatural du personnage de Léon: en un mot, l'amour et la malveillance.

C'est le constat récurrent des incertitudes de la paternité. L'enfant y est toujours un être à part. La biographie de Léon, au fond, ne dit rien sur les tableaux où il figure, et les tableaux ne disent rien sur la biographie du garçon. La seule relation entre Manet et Léon qui fût hors de doute était la tendresse paternelle du peintre. Si nous n'acceptons pas cette série comme la preuve ultérieure d'une paternité toujours démentie, conformément à l'opinion courante (au moins depuis vingt ans), les tableaux révèlent une expérience psychologique très moderne de l'*impossible* position du fils dans le triangle familial, et de l'*impossible* relation du père au fils.

Ce qui ne marche plus, dans ces portraits de famille, c'est le statut du père en général, pas seulement de ce père, qui peut-être ne l'était pas. C'est le regard paternel. Pas celui de Manet. *Le Déjeuner* est peut-être le seul tableau qui montre un Manet fier d'avoir ce garçon dans sa famille. Nous avons assisté à la transformation picturale de l'atelier en salle à manger, et aux incertitudes liées au titre (*Le Déjeuner* ou *Le Déjeuner dans l'atelier*). Si l'on scrute l'inspiration et la situation de Manet pendant l'été et l'automne 1868, on découvre que le peintre hésitait sur l'environnement où il voulait placer le garçon. D'après ce que Léon Koëlla a raconté à Tabarant, il a posé pour Manet d'abord pendant les vacances d'été à Boulogne, puis dans l'atelier parisien de la rue Guyot. Tabarant, dans une description, qui est peut-être la plus précise de ce qui se passe dans le tableau, fait, sur le conseil de Léon,

une observation qui n'est pas justifiée par la composition : « une fenêtre fermée, à six carreaux, et à travers le carreau de milieu, à gauche, la mer s'entrevoit avec de grands navires amarrés au port ». Il parle aussi d'« une servante boulonnaise »³³. La scène a changé peu après, dans la pose du portrait, avant qu'elle ne change dans le tableau.

L'hésitation scénographique de Manet, depuis la première exposition jusqu'à nos jours, la critique l'a toujours cristallisée dans les deux natures mortes du *Déjeuner*. Castagnary remarquait dès 1869 : « En regardant ce *Déjeuner*, par exemple, je vois sur une table où le café est servi, un citron à moitié pelé et des huîtres fraîches ; ces objets ne marchent guère ensemble »³⁴, et Théophile Gautier se demandait « pourquoi ces armes sur la table ? Est-ce le déjeuner qui suit ou qui précède un duel ? »³⁵ Werner Hofmann doutait que l'on pût assembler sur une même table des huîtres, que l'on prend avec du vin, un verre de porto, que l'on prend comme apéritif, et du café, que l'on prend après le déjeuner³⁶. Si l'ambiance était encore définie comme Manet le souhaitait d'abord, c'est-à-dire comme un atelier, ce désordre n'eût guère surpris. Dans les portraits de groupe, on trouve souvent un étal de petits rafraîchissements sur la table, qui peuvent correspondre aux préférences de chaque visiteur (des visiteurs qui viennent l'un après l'autre). Le fameux portrait de groupe dit *Un coin de table*, exposé en 1872 par Henri Fantin-Latour, qui montre, à côté de Paul Verlaine et d'Arthur Rimbaud, six autres écrivains et poètes, s'articule autour d'une table à moitié desservie (fig. 15)³⁷. Un citron et des oranges voisinent avec une carafe de vin et une, plus petite, de porto, une tasse à café et une sucrière en argent. Fantin-Latour répéta la nature morte dans un ouvrage autonome (1873, Art Institute of Chicago)³⁸. Les huîtres seraient une adjonction particulièrement raffinée. Castagnary s'est évidemment ému que le citron ne fût pas préparé de manière à pouvoir être pressé sur les huîtres, et encore, qu'il n'y eût pas de boisson pour les accompagner. Le titre du tableau a donné sa logique à cette nature morte. En 1884, il devint un *Déjeuner dans l'atelier*, ce qui correspond au caractère désordonné de cette fin de repas – mais peut-être attend-on encore quelqu'un ? À Munich, Hugo von Tschudi a rebaptisé le tableau *Atelierfrühstück*, qui se traduit littéralement par *Petit déjeuner dans l'atelier* – titre sous lequel tout le monde le connaît en Allemagne³⁹. On s'imagine une espèce de *brunch*.

Ce n'est pourtant pas, en dernière instance, la logique de la *comestibilité* qui rend cette nature morte à demi étrange, mais la logique *artistique*. C'est une panesthésie à la fois sensuelle



Fig. 15. Henri Fantin-Latour, *Un coin de table*, 1872, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

et esthétique, qui détonne entre ce citron à moitié pelé, comme dans une nature morte néerlandaise du dix-septième siècle, les huîtres et le couteau à huîtres, dont le manche dépasse le coin de la table tout en accentuant la profondeur du champ, mise en scène d'objets disparates qui ne se rencontrent peut-être pas comme une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection, mais comme un ensemble de goûts et d'odeurs qui contrastent de façon sensuellement intéressante, et comme un ensemble d'allusions artistiques trop manifestes: les natures mortes hollandaises, l'étiquette réaliste sur la bouteille, les huîtres qui évoquent, pour les connaisseurs, les natures mortes de poissons, où excellait le pinceau de Manet – comme celle de 1864, qui est à Chicago (Art Institute) –, dévoilant sa prédilection pour le contraste du noir et du gris avec les tons de la chair vivante, le frisson léger produit par l'antithèse entre la sensualité de la chair et le froid de la mort. C'est bien le déjeuner (ou ce qui en reste) qui fait de ce tableau un portrait non pas de Léon Leenhoff, mais un portrait de groupe, malgré la négligence avec laquelle sont traités les personnages secondaires. Or ce n'est pas un déjeuner sur une table. Mais une nature morte artistique. Et de même que celle-ci fait allusion aux natures mortes opulentes des écoles du Nord, la carte



Fig. 16. Édouard Manet, *Chez le père Lathuille*, 1879, huile sur toile, Tournai, musée des Beaux-Arts

géographique dans un cadre à baguettes sur le mur se prête au décor d'un tableau qui entre dans la tradition du portrait de groupe⁴⁰.

Un portrait de groupe où les personnages n'ont pas de rapport. On sait que les effigies hollandaises aussi bien que les familles paysannes des frères Le Nain montraient une parentèle, ou un cénacle, ou un cercle professionnel⁴¹. Ce n'est pas le cas dans le tableau de Manet. Parlons de la servante. Elle attend, si l'on veut, comme « en garde », l'ordre de servir le café, ou bien la permission de s'en aller, voire de desservir la table, et elle fixe du regard celui qui peut lui faire signe, le spectateur, qui est en même temps le maître de la salle, de cet atelier qui en demeure un grâce à la nature morte sur le fauteuil. Ce n'est d'ailleurs pas le seul tableau de Manet qui montre une figure en expectative. *Chez le père Lathuille* (fig. 16), tableau notoire du Salon de 1880, nous sommes confrontés de près à une scène qui se passe sous la tonnelle d'un restaurant fameux du quartier des Batignolles. On doit à Robert L. Herbert d'avoir déchiffré cette image très particulière. « Le garçon tient une cafetière, et se demande sans doute s'il est temps de

servir le café à cette table. Il souhaiterait le faire, parce que la femme est sa dernière cliente – les tables situées derrière la paroi vitrée, en tout cas, sont vides. Bien sûr, s'il sert le café, cela ne peut être que la fin du repas. Et en effet, nous voyons sur la table le dernier plat. La femme tient un couteau à fruit de lame épaisse dans sa main droite, et il y a un fruit rond dans l'assiette qu'elle tient entre les mains. Le garçon a donc raison, elle ne devrait pas tarder à finir son dessert et à boire son café. Du coup, nous remarquons que la table n'est mise que pour un couvert; l'homme n'en a pas. Le verre de vin qu'il touche n'est pas le sien, c'est celui de la femme [...]. Il effleure son verre, c'est le geste familier d'un homme qui tente d'entrer dans l'intimité d'une femme. [...] Le fait est que le jeune homme n'est pas venu à ce restaurant avec elle. Non seulement il n'a pas pris de repas, mais il n'a pas de chaise non plus. À moins de lui attribuer [...] un tabouret, il nous faut bien conclure qu'il est accroupi à côté d'elle »⁴². C'est Louis-Gauthier Lathuille, à l'époque en permission, également peint par Manet en uniforme. Quant au garçon, il n'ignore pas que c'est le fils du patron qui peut donner l'ordre de servir, et il a compris qu'il dérangeait le couple, s'il servait le café tout de suite. Il regarde dans la direction du spectateur, puisque la personne dont il attend l'ordre est près de lui. La servante du *Déjeuner* regarde aussi le spectateur, puisque c'est lui qui détient l'ordre de servir.

Des servantes en attente, il y en a beaucoup dans la peinture antérieure. La plus connue est peut-être celle qu'a portraiturée Jean-Étienne Liotard, vers 1744-1745, déjà fort appréciée de ses contemporains comme un des plus beaux pastels qu'il eût jamais faits. Le comte Algarotti l'identifiait à une *camerista tedesca*, une femme de chambre allemande, mais le catalogue des collections de Dresde y voyait, dès 1865, une servante viennoise⁴³. La peinture hollandaise est assez riche en figures ancillaires dotées d'un pot en argent, mais il s'agit d'un pot à vin et non d'une cafetière. *L'Histoire des peintres de toutes les écoles* de Charles Blanc reproduit plusieurs tableaux montrant la même figure, dont un autoportrait du peintre François Mieris dans son atelier (à la galerie de Dresde; fig. 17), assis devant le portrait d'une dame élégante dont la stature altière dissimule partiellement l'effigie. Peut-être discute-t-elle avec le maître sur la ressemblance⁴⁴. C'est la femme du peintre, comme l'explique Charles Blanc, d'après Gérard de Lairese. Et à l'arrière-plan, la servante attend, avec un verre sur un plateau, et la carafe en argent dans la main, pour servir le vin. Théodore Reff a bien souligné l'importance qu'eut pour Manet le recueil de Charles Blanc.



Fig. 17. Gravure d'après François Mieris, Mieris dans son atelier, (détruit à Dresde en 1944), d'après Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles

La servante, invention *d'après coup*, lorsque Manet transforma son atelier en salle à manger, a donc plusieurs fonctions: elle permet d'abord de compléter la scène avec une figure secondaire pour en faire un portrait de groupe, puis elle contribue à évoquer l'atmosphère d'une peinture hollandaise, elle place enfin le spectateur dans un rôle éminent, celui du scénographe, sinon de l'artiste. Les armes, qui n'avaient de sens que dans l'atelier d'un peintre, ne permettent pas d'identifier ce peintre à Manet, lequel n'était ni peintre de bataille, ni peintre orientaliste. Ce n'était donc pas, dit-on, une exigence de Manet. Nous savons pourtant que cette hypothèse est fautive: pour peindre Léon en *Enfant à l'épée*, Manet avait déjà emprunté une épée à Charles Monginot. Il s'adressa de nouveau à ce voisin d'atelier pour peindre Léon⁴⁵. Mais nous ne voudrions pas écarter tous les doutes quant au propriétaire dudit atelier.

Ce n'est pas le seul tableau où Manet invite le spectateur à jouer son rôle dans la scène. Il est banal d'insister encore, après tout ce qu'a écrit Michael Fried, sur l'absence d'une quatrième personne dans la peinture de Manet⁴⁶. Mais il est moins banal de dire que le spectateur, si souvent confronté de manière systématique aux regards de ses personnages, n'est point un être quelconque. Dans *l'Olympia*, c'est le client qui apporte les fleurs que la servante remet à sa maîtresse. Dans *Le Bar aux Folies-Bergères*, on le voit dans le miroir : c'est la figure caricaturale, avec haut-de-forme en soie, monocle, gants et canne, du boulevardier en quête d'aventures, personnage familier de la caricature d'époque. Le spectateur n'est pas n'importe qui. Pas un être abstrait ou arbitraire. Manet l'a figé dans un rôle. Notre hypothèse est que, dans *Le Déjeuner*, il le contraint à s'identifier au peintre, qui est peut-être Manet portraiturant Léon Koëlla, lequel est peut-être son fils. Double jeu d'une identité problématique.

Mais il faut aller plus loin. À l'identification du spectateur au peintre, et celle du peintre à Manet, il faut ajouter une certaine identification de Manet à Léon. Nous ne parlons pas du sentiment nécessaire à n'importe quel portrait. On est très bien renseigné sur l'image flatteuse que Manet se forgeait dans le grand public, pour lequel il était un peintre fort connu. On n'a pas dit grand chose quand on insiste sur sa mise bourgeoise et vaguement *dandy*, qui évoque impérieusement le flâneur baudelairien. Manet rajoute des subtilités à cette image conventionnelle. D'une vêture correcte mais simple, toujours chaussé de clair, d'une bonne humeur, voire d'une bonhomie inébranlables, avec le charme d'un gamin des rues, un certain côté gavroche, pourtant jamais grossier, toujours subtil, élégant, parfait : tels sont les clichés ressassés par la critique, dont la partie la plus mal informée s'attendait toujours qu'un roi de la bohème fût l'auteur des tableaux discutés. Ce fut d'abord un thème dont on ne parlait que par hasard : l'image de Manet dans la société. Mais surtout pendant la dernière décennie de son existence (et après sa mort), ces archétypes entrèrent dans les descriptions de son art à la fois violent et raffiné. Manet a certainement soutenu et encouragé ce lien public entre l'homme et l'œuvre⁴⁷. Zola insistait, dès 1868, sur sa tenue impeccable. Charles Ephrussi était assez éloigné du personnage pour déceler dans sa peinture les contradictions de son caractère (1881) : « naïf et excentrique, visionnaire et observateur, ignorant et savant, attirant les yeux et les repoussant, séduisant et choquant »⁴⁸. Et Félix Fénéon, bureaucrate du Ministère de la Guerre, assidu chez le Mallarmé des *mardis* de la rue



Fig. 18. Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1865, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

de Rome, conclut : « Quelque effort qu'il fit en exagérant ce déhanchement [de sa démarche] et en affectant le parler traînant du gamin de Paris, il ne pouvait parvenir à être vulgaire. » Aussi connaissons-nous de Manet un grand nombre de photographies. En 1863, ce fut Chardin qui le photographia. En 1867, Nadar nous a gratifiés de plusieurs portraits du peintre. Vers la même époque, il y a aussi Franck. En 1875, c'est à Reutlinger que nous devons un document photographique notoire⁴⁹. Manet, de même, a souvent été peint. En 1863, Alphonse Legros l'a montré dans une posture fort détendue⁵⁰. En 1865, le peintre a une place d'honneur dans *L'Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour, à côté du portrait du maître (fig. 18), et cinq ans plus tard, dans un hommage qui, cette fois, lui est destiné, il est assis dans son atelier des Batignolles, entouré d'artistes, d'écrivains et de critiques (Musée d'Orsay)⁵¹. On observe, d'ailleurs, sur la table, un bric-à-brac d'atelier, où figurent une Athéna en plâtre et des pots chinois, qui n'étaient guère les modèles de ses natures mortes...

Il y a beaucoup de ce Manet-là dans le portrait de Léon Koëlla-Leenhoff. Le peintre n'a certainement pas essayé de créer ou, au contraire, de dissimuler une ressemblance dans les traits. Mais dans l'allure, il a mis beaucoup de lui-même. Ce garçon légèrement chaussé, qui arbore un canotier chic, audacieusement élégant et fort juvénile, reflète un peu dans son habit correct, le style de Manet. On peut s'en convaincre en le comparant au canon

du chic dans les années 1860, que documentent les photographies de Disdéri⁵². Ceux qui connaissaient Manet – les seuls à pouvoir comprendre les sous-entendus privés du tableau –, devaient reconnaître ce mélange assez personnel de désinvolture et de mode, de dandysme et de *comme il faut*.

La relation père/fils se trouve donc au cœur de la peinture – une peinture qui est à compléter par le spectateur. Autant dire qu'il s'agit de relier l'œuvre aux images qui ont pour thème le lien filial. En voici un exemple éloquent. Il s'agit d'un tableau exposé par Ary Scheffer, en 1852 : *Le Comte Eberhard de Württemberg, coupant la nappe entre lui-même et son fils* (fig. 19). L'anecdote est contée par Schiller, en 1781, l'année des *Brigands* (*Die Räuber*) qui marquent le triomphe du théâtre historiciste et néogothique : drame de la monarchie et ruine de la famille, faisant suite aux errements du père quant à sa succession. La ballade, illustrée

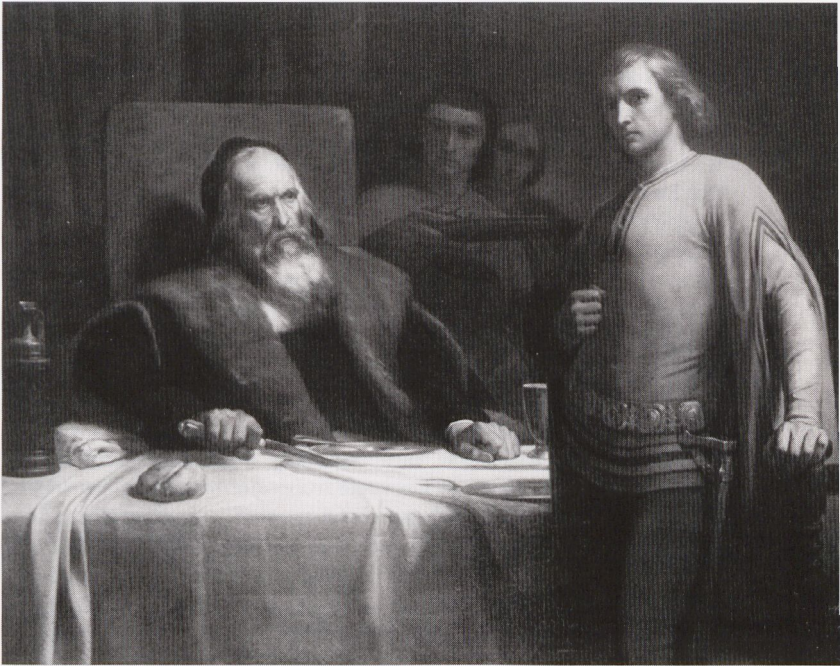


Fig. 19. Ary Scheffer, *Le Comte Eberhard de Württemberg coupant la nappe entre lui-même et son fils*, 1852, huile sur toile, Rotterdam, musée Boymans-van Beuningen

par Ary Scheffer, relève du même esprit: Ulrich, fils du comte Eberhard de Württemberg, a perdu une bataille, où il a risqué sa vie. En rentrant au château paternel, il retrouve son père. C'est là qu'advient la scène effroyable du tableau. Scheffer a fait sur ce thème un dessin à la plume et au pinceau (1848), où il capte le regard à la fois mélancolique et résolu d'Ulrich. L'artiste a trouvé la scène dans un poème de Ludwig Uhland publié en 1815, pendant le Congrès de Vienne. Uhland, dont l'attitude bourgeoise fut tenue pour utopique pendant la Restauration, mais, qui pour le lecteur moderne, est d'une bonhomie libérale et nationaliste peu supportable, a conçu son poème apparemment comme une réaction à la restauration conservatrice, que déploraient les libéraux de tendance nationale en Souabe. « *Dem Vater gegenüber sitzt Ulrich an dem Tisch, / Er schlägt die Augen nieder, man bringt ihm Wein und Fisch; / Da faßt der Greis ein Messer und spricht kein Wort dabei, / Und schneidet zwischen beiden das Tafeltuch entzwei.* » (« Face au père, Ulrich est assis à la table. Il baisse les yeux, on lui porte du vin et du poisson. Alors le vieillard prend le couteau, et sans un mot, il coupe la nappe en deux entre lui et son fils. ») Mais Scheffer peint aussi dans son tableau la réaction des « jeunes » républicains contre le *Dix-Huit brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*. Le peintre, également imprégné d'esprit protestant et libéral, a changé la scène: Ulrich est debout, pour quitter la place. Il vient de se lever d'un bond, tandis que le père est sur le point d'achever son geste cruel. Mais le fils paraît hésiter, sous l'effet de sentiments contraires, dont le conflit semble arrêter le temps. Le plat n'a pas encore été servi, deux valets suspendent leur geste. La mauvaise foi du père ne tarde pas à entraîner des conséquences désastreuses. À la bataille suivante, qui est cette fois victorieuse, Ulrich est blessé à mort. Et voilà, dans un autre tableau, le comte Eberhard pleurant sur le corps de son fils sacrifié, tel un Christ de pitié, mort pour la patrie et le pouvoir paternel. Un dessin nous révèle un détail éloquent: le glaive énorme, incliné contre le mur, symbole unissant désormais ce que le couteau a séparé⁵³. Les tableaux étaient célèbres. En 1852, *L'Illustration* publia le premier avec un article sur Ludwig Uhland⁵⁴. Manet avait alors vingt ans. Dans *Le Déjeuner*, le jeune homme est poussé par la table légèrement en dehors de la scène, vers le spectateur, vers la lumière (du jour) qui vient de la droite. Comme le fils du comte, il est prisonnier du moment qui précède la scène, et prisonnier du regard paternel. Quant à la figure propre du comte, celle du fumeur en est un substitut, de même

que la servante remplace les valets. Chez Ary Scheffer, dans cet engrenage du zèle viril et de l'honneur mal compris, dans ce zig-zag visuel des personnages – les valets regardant le père, celui-ci regardant son fils, et celui-là regardant à gauche, derrière nous – le spectateur est invité à s'identifier au fils du comte, mais dans *Le Déjeuner* de Manet, le jeu est plus compliqué, le spectateur étant invité à s'identifier au fils, après s'être identifié – peut-être – au (regard du) père.

La confrontation de Manet avec le tableau de Scheffer n'est pas sans conséquences. *Le Déjeuner* apparaît comme le dernier stade d'une tradition iconographique dédiée au pouvoir paternel. Déjà Scheffer avait renversé les valeurs de cette iconographie traditionnelle, donnant tort au père irascible – qui pourtant se rachète en priant sur le corps de son fils –, et non pas au fils prodigue. La version classique de cette rébellion du fils, suivie par la soumission au père, était jusqu'alors celle de Greuze. Nous ne pouvons que citer ici les ouvrages de Greuze comme une transposition bourgeoise du drame religieux, l'allégeance inconditionnelle qui favorise l'autorité patriarcale : *La Malédiction paternelle : le fils ingrat*, et son pendant, *Le fils puni* (fig. 20 et 21), peints en 1777 et 1778, et aussitôt connus par des gravures de Moreau le jeune et autres. Le fils, qui se souvient de la parabole évangélique du fils prodigue, aussi bien que d'une scène du drame en prose de Diderot, *Le Père de famille* (1758), semble partir sous les imprécations du père, qui, chez Diderot, se lisent ainsi : «Éloignez-vous de moi, fils ingrat et dénaturé. Je vous donne ma malédiction : allez loin de moi». Dans l'article «Malédiction» de l'*Encyclopédie*, Diderot précise : «On croit que la malédiction assise sur un être est une espèce de caractère.» En 1780, Restif de la Bretonne complète cette identification du pouvoir paternel et de la loi naturelle par sa propre *Malédiction paternelle*, histoire d'un homme conduit à la misère et à la tragédie par cet ostracisme implacable. Le second tableau, qui montre, selon Bachaumont, le premier critique du Salon à en parler, le fils «en proie à ses remords et à sa douleur», n'offre pas au regard le pardon du père évangélique⁵⁵. N'imaginons pas que la version biblique du drame ait perdu son attrait dans une société bourgeoise ! En 1882, James Tissot eut un grand succès avec quatre tableaux (Musée de Nantes) qui transposent le récit biblique dans la société moderne. On y voit, dans la version gravée à la taille douce, *L'Enfant prodigue : le départ* et *l'inévitable Retour*, qui s'effectue à l'heure, pour la consolation du père bienveillant (fig. 22 et 23). Et l'on notera la position du fils décidé



Fig. 20. Jean-Baptiste Greuze, La Malédiction paternelle: le fils ingrat, 1777-1778, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

à partir, assis sur un coin de la table paternelle, comme le témoignage d'une espèce d'iconographie inconsciente sur le thème du fils quittant l'éclat solaire de la paternité⁵⁶.

Jamais sans doute l'identification du père à la loi, non pas morale ou religieuse, mais naturelle, ne fut poussée plus loin que dans le *Brutus* de David, exposé au Salon de 1789 (Musée du Louvre). Déjà, quatre ans plus tôt, Jean-Simon Berthélemy avait présenté un grand tableau où l'on voit le consul Manlius Torquatus condamnant son fils (Tours, musée des Beaux-Arts). Chez David, Brutus, premier consul de la République, condamne ses fils Titus et Tiberius à mort, puisqu'ils ont pactisé avec Tarquin le Superbe, qui usurpe la dignité royale. Dans le drame de Voltaire, qui date de 1730, et que l'on rejoue à Paris en novembre 1790, les fils pardonnaient à leur père avant de mourir. David montre la figure ténébreuse de l'homme d'État en même temps que les plaintes de sa femme et de ses filles. Le devoir masculin s'oppose en l'espèce au désespoir féminin. La figure de Brutus divise les esprits en deux camps qui correspondent, en 1790, aux factions politiques. Brutus s'identifie au contrat social, fondement de la



Fig. 21. Jean-Baptiste Greuze, *La Malédiction paternelle: le fils puni*, 1777-1778, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

république et de la vertu, pour transformer la volonté de tous en volonté générale. Le pouvoir divin est naturalisé, tout en restant un pouvoir paternel. En tant que porte-parole de cette volonté générale, Brutus est sans merci. Son pouvoir est *naturel*: il le tient, non de Dieu, mais des choses, comme un droit de la nature qui ne peut se contredire, puisqu'il équivaut à la liberté, qu'il rend possible. Et c'est au nom de ce pouvoir inflexible que David peint Brutus, dont le regard déchiré se dirige, sans le fixer, vers le spectateur, l'invitant à démontrer la même virilité dans la cruauté que ce père implacable⁵⁷. Si Ary Scheffer contredisait le pouvoir paternel, ce n'était pas pour y échapper. En vérité, le fils du comte Eberhard a déjà pris ledit pouvoir. Le père, tout en le répudiant, le lui a conféré. La malédiction paternelle, si fatale qu'elle soit, est en fait une onction politique.

Revenons à Manet, qui est au moins le père du *Déjeuner*. Il serait contradictoire de conclure ce parcours par une interprétation franchement freudienne ou lacanienne, qui s'imposerait comme superstructure métaphorique du tableau, en prétendant que Manet, puisqu'il n'était, au fond, pas le père de Léon, pouvait

échapper à la mort symbolique, cette castration qu'inflige nécessairement le fils, ou que Manet voulait mettre Léon dans la position de porteur du phallus pour qu'il cessât d'être l'objet du désir maternel. Sans doute, la servante, qui se substitue à Suzanne, regarde le peintre, et non pas le jeune homme, écartant quelque peu Léon de l'axe visuel qui la relie perpendiculairement à la surface du tableau. On conclura plutôt sur un registre anti-œdipien⁵⁸. Manet invite le spectateur au jeu complexe et même contradictoire des identités. Le spectateur a de bonnes raisons pour entrer dans la scène ou pour rester dehors, pour s'identifier au maître de l'image ou pour rester indifférent, pour identifier ce maître à Manet ou à un peintre quelconque, pour identifier le jeune homme au fils hypothétique du fumeur, ou plutôt du spectateur peintre, dont il n'est pourtant pas le fils. S'il évoque une atmosphère hollandaise, allusion directe aux portraits de groupe et aux natures mortes de l'école de Haarlem, où les personnes et les objets voisinent ordinairement pour de bonnes raisons, c'est pour souligner qu'ici le motif de leur association demeure introuvable. Pour les initiés, la filiation nordique peut faire allusion à l'origine de Léon. Manet a évoqué le drame de l'adolescence, par la tenue



Fig. 22. James Tissot, *L'Enfant prodigue: le départ*, 1880, huile sur toile, Nantes, musée des Beaux-Arts

un peu trop élégante du jeune homme, et la direction que prend la lumière. Quoique s'identifiant à cette lumière qui incarne l'avenir, le spectateur est tout de même exclu du tableau par l'attitude du personnage principal. Le fumeur, qui pourrait, par son âge, être le père du jeune homme, donne à ce portrait la connotation d'un conflit filial, à travers des tableaux familiers comme celui de Scheffer. Tout en étant intégré, de manière peu concluante, dans la composition, le spectateur n'est donc pas en mesure de se l'approprier. Il est libre. Le peintre suggère des multiples moyens de construire des types picturaux et des archétypes iconographiques, mais il n'en met aucun en vigueur. Il n'évoque l'autorité que pour donner corps à la liberté que produit son absence. Scrutons la facture de Manet: il a peint le tableau à son gré, vouant tous ses soins au visage de Léon, et s'autorisant à caricaturer la servante – ou presque. Stéphane Mallarmé témoignait en 1876 de cette liberté du peintre: «Un de ses aphorismes coutumiers est [...] qu'on ne doit jamais peindre un paysage et un portrait de la même façon, avec la même méthode et le même métier, et encore moins deux paysages et deux portraits.» Il n'avait pas de méthode, et très peu de métier.

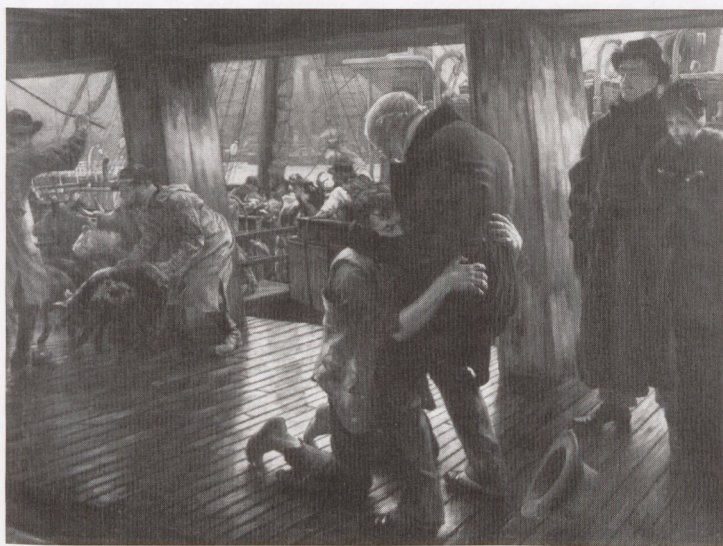


Fig. 23. James Tissot, *L'Enfant prodigue: le retour*, 1880, huile sur toile, Nantes, musée des Beaux-Arts

«La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte.» C'est ce processus d'oubli qui permet de réapprendre ce que Manet montre dans *Le Déjeuner*, ouvrage nécessairement personnel, puisque la liberté est toujours personnelle. Si nous n'avons pas hésité à l'interpréter, pour ne suggérer qu'un processus de mise à distance, nous avons essayé de suivre une stratégie circonscrite, en des termes abstraits, par le même Mallarmé: «Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour le moment résorbés, ignorés ou mis à l'écart pour jouir de son autonomie personnelle. Un tel résultat ne peut s'obtenir au premier coup. Pour y atteindre, le maître doit franchir plusieurs étapes, avant d'avoir acquis cet isolement en soi-même et assimilé cette mutation.»⁵⁹ Ce qui manque au tableau, c'est en somme la *structure* paternelle. On espère n'avoir en rien comblé ce manque...

Notes

1. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture [...], exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1869*, Paris (Charles de Mourgues), 1869, p. 216, n° 1617. Le tableau fut exposé avec *Le Balcon* (1868-1869, huile sur toile, 169 x 125 cm, Paris, musée d'Orsay), n° 1616; *Modern Art in Paris, 44: Exhibitions of Impressionist Art, École Nationale des Beaux-Arts, Exposition des œuvres d'Édouard Manet. Préface par Émile Zola. Catalogue*. Reprint New York et Londres (Garland), 1981, n° 48; *Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Centennale de l'Art Français de 1800 à 1889*, Paris (Ludovic Buschet), 1900, p. 210, n° 447. Le titre fut choisi probablement aussi pour écarter toute confusion avec *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, musée d'Orsay), exposé également en 1900. Voir W. Hofmann, *Édouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens*, Francfort am Main (Fischer Taschenbuch), 1985, p. 17.
2. Hugo von Tschudi, directeur des collections de peinture de l'état de la Bavière (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), choisit le tableau dans la collection de l'industriel Auguste Pellerin (1852-1929). En 1910, celle-ci avait été acquise en bloc par les marchands d'art Bernheim-Jeune, Paul Cassirer et Durand-Ruel. Apparemment, Tschudi préféra *Le Déjeuner dans l'atelier* à *Un bar aux Folies-Bergères* qui était également à vendre. Ce n'est qu'après la mort de Tschudi, en novembre 1911, que l'œuvre entra dans la collection du musée – grâce à une donation de Georg Ernst Schmidt-Reissig, industriel de Starnberg, en mémoire de H. von Tschudi. Pellerin était propriétaire du tableau depuis 1898. Le chanteur Jean-Baptiste Faure l'avait acheté à Manet, en 1873, pour le vendre, en 1894, à Paul Durand-Ruel. Voir F. Cachin, Ch. Moffett avec M. Melot, *Manet, 1832-1883*, cat. exp., Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum of Art, 1983, Paris (RMN), 1983, p. 290-294 (notice par Françoise Cachin); B. Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz (Philipp von Zabern), 1994, p. 298-301; J.G. Prinz von Hohenzollern et P.-Kl. Schuster (éd.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, cat. exp., Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie et Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 1996, Munich et New York (Prestel), 1997, p. 74-76 (notice par Christian Lenz).
3. H. Körner, *Édouard Manet. Dandy, Flâneur, Maler*, Munich (Wilhelm Fink), 1996, p. 119-124.

4. W. Hofmann, 1985, *op. cit.*, p. 27-45, 64-77.
5. A. Tabarant, *Manet. Histoire catalographique*, Paris (éd. Montaigne), 1931, p. 188-189.
6. H. Körner, 1996, *op. cit.*, p. 96. Voir également, H. Körner, *Auf der Suche nach der «wahren Einheit». Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, Munich (Fink), 1988.
7. Th. Reff, «The symbolism of Manet's frontispiece etching», *Burlington Magazine* CXII, mai 1962, p. 182-186, voir p. 185 «The master at whom he gazes and whose sword he carries so reverently is of course his father»; Tabarant 1931, *loc. cit.*
8. J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris (Galilée), 1983.
9. W. Benjamin, «Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus», *Gesammelte Schriften*, vol. I, n^o. 2, éd. par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Francfort (Suhrkamp), 1977. Voir M. Steinhäuser, «Der inszenierte Blick des Flaneurs. Manet und Baudelaire», *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol. I, 1994, p. 9-40; K. Stierle, «Baudelaire's *Tableaux Parisiens* und die Tradition des *Tableaux de Paris*», *Poetica*, vol. 6, 1974, p. 285-322.
10. Pour un contexte plus large de ce regard, qui essaie de reproduire la désinvolture du peintre, son attention inattentive, voir J. Clay, «Onguents, fards, pollens», *Bonjour Monsieur Manet*, cat. exp., Paris, musée National d'Art Moderne, 1983, p. 6-25; J. H. Rubin, *Manet's Silence and the Poetics of Bouquets*, Londres (Reaction books), 1994, p. 11-31, sur *Le Déjeuner* p. 77-78. Tschudi s'était aperçu de l'écriture fort inégale du pinceau de Manet: «Derrière la table où sont disposés les restes du petit déjeuner, un homme tenant un cigare est assis dans la pénombre. Sa main, captant un faisceau de lumière, est informe et floue. Il en va de même pour la serveuse en robe grise qui apporte une cafetière d'argent: la figure est peinte presque "à la hâte" dans des tons mornes et fades. Seules les natures mortes (accessoires) éclairent la composition. Le vase clair de majolique avec le grand ficus et la nappe blanche avec la vaisselle brillante équilibrent la structure du tableau par rapport au visage du jeune homme, lumineux et joufflu» («*Hinter dem Tisch mit den Resten des Frühstückes sitzt im Halbschatten ein Herr, man sieht fast nur seine beleuchtete Hand, die eine Zigarre hält. Auch die Magd im grauen Kleid, die eine silberne Kaffeekanne bringt, ist durch den gedämpften Ton, die flüchtigere Behandlung zurückgedrängt. Nur nebensächliche Dinge, wie die helle Majolikavase mit dem großblättrigen Ficus und die weiße Tischdecke mit dem glänzenden Geschirr, halten als helle Flecken dem in fast vollem Licht breitflächig modellierten Gesicht des jungen Mannes das Gleichgewicht*»). H. von Tschudi, *Édouard Manet* (1902), Berlin, (Paul Cassirer), 1913, p. 32.
11. Un rôle fondateur de la psycho-physiologie des sens échut à H. L. F. von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, 1868. Voir *id.*, «Les Faits dans la perception», *Revue Philosophique*, 1879, 1^{er} semestre, p. 561-567. Ch. Richet, *L'Homme et l'intelligence. Fragments de physiologie et de psychologie*, Paris,

- 1884; Ch. Féré, « Notes sur la physiologie de l'attention », *Revue Philosophique*, 1890, 2^e semestre, p. 393-405.
12. En ce qui concerne les observations sur le procédé de Daumier, voir B. Laughton, *The drawings of Daumier and Millet*, New Haven et Londres (Yale U.P.), 1991, p. 169-175, 178-183; R. Passeron, *Daumier. Témoin de son temps*, Fribourg (Office du Livre), 1979, p. 179-282.
 13. Ch. Blanc, « Rembrandt Harmensz van Rijn », *Histoire des peintres de toutes les écoles. École hollandaise*, vol. I, Paris (Renouard), s.d. [après 1860]; *id.*, *L'œuvre de Rembrandt. Ouvrage comprenant la reproduction de toutes les estampes du maître [...]*, Paris (Renouard), 1880. Voir Th. Reff, « Manet and Blanc, *Histoire des peintres* », *Burlington Magazine* CXII, juillet 1970, p. 456-458.
 14. Françoise Cachin, parlant de la main d'abord déployée et non repliée du jeune homme, suggère sans doute une lecture du motif de la tête du lévrier visible sur la radiographie. *Manet, 1832-1883*, cat. exp., Paris, 1983, *op. cit.*, p. 292.
 15. Depuis la Renaissance, un chien de chasse figure souvent dans le portrait masculin, notamment du peintre (voir, Titien, *Charles V avec un chien*, 1533, Madrid, musée du Prado). Dans la peinture anglaise, il devient, au XVIII^e siècle, un attribut commun des portraits de jeunes hommes ou d'hommes dans la fleur de l'âge, notamment quand il s'agit de souligner l'amour du personnage pour la chasse. Pourtant, dans le portrait d'adolescent, il ne semble pas un attribut usuel. Il ne figure pas dans les plus fameux spécimens de Thomas Gainsborough, ni de l'époque, *Jonathan Buttall (The Blue Boy)*, avant 1770, San Marino / Cal., E. Huntington Art Gallery; *Master Nicholls (The Pink Boy)*, 1782, Waddesdon Manor, National Trust. Voir E. Waterhouse, *Gainsborough*, Londres (Edward Hulton), 1958, n^o 106, p. 57, et n^o 515, p. 83. Manet aurait donc choisi, pour son portrait de Léon, un attribut caractéristique de modèles un peu plus âgés. Voir également, W. Busch, « Gainsborough's *Blue Boy*. Sinnstiftung durch Farbe », à paraître dans *Städel-Jahrbuch*, Nouvelle série 17, 1998. Le *Blue Boy* figure – avec le *Gilles* de Watteau – dans l'histoire « souterraine » du *Déjeuner*.
 16. Édouard Manet, Affiche pour le livre de Champfleury, *Les Chats. Histoire-mœurs-anecdotes*, Paris (J. Rothschild), 1869. 122, 5 x 84,5 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.
 17. Lovis Corinth, *Autoportrait avec squelette*, 1896, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Voir, Ch. Berend-Corinth, B. Hernad, *Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis*. Introduction par H. Imiela. Munich (Bruckmann) 1992, n^o 135, p. 74. Voir l'importante remarque de Tabarant, informé par Léon (Tabarant 1931, p. 189) : « Ce tableau, depuis qu'il est sorti de la collection Faure, est connu sous cette dénomination : *Le Déjeuner à l'atelier*, qui est impropre, et que ne lui donna jamais Manet, car s'il fut peint à l'atelier de la rue Guyot, au retour du séjour estival de la famille Manet à Boulogne-sur-Mer en 1868, il représente, d'après une étude qui a été perdue ou détruite, non pas cet atelier, mais une chambre d'un logement garni qu'avait loué Manet sur le port de Boulogne, dont il pouvait suivre le mouvement

- depuis la fenêtre. Logement sommairement meublé, nous disait Léon Koëlla-Leenhoff, et qu'ornaient les souvenirs du vieux marin retraité qui en était le propriétaire ». Voir également note 33. Quant à l'interprétation de la radiographie, voir Hofmann 1985, *op. cit.*, p. 13-15.
18. É. Darragon, *Manet*. Paris (Fayard), 1989, p. 27-29; B. Archer Brombert, *Édouard Manet. Rebel in a Frock Coat*, Boston, New York, Toronto et Londres (Little, Brown et Cie.), 1996, p. 76-89, 461-462. Ce livre un peu romanesque mais très bien documenté donne sur Léon Leenhoff des informations d'archives inconnues jusqu'ici.
19. Tabarant 1931, *op. cit.*, p. 13, 61, 68-69, et 170-171, 177, 188-189.
20. Th. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris [1902] 4^e éd. (Bernheim-Jeune), 1926, p. 71. Duret parle de Léon discrètement comme du « beau-frère » de Manet, Tabarant l'introduit comme le « fils de Suzanne » (*op. cit.*, p. 61). É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, vol. II, Paris (Henri Laurens), 1926, vol. II, p. 102, l'appelle « le fils de son épouse, qui le nomme avec tendresse son parrain ». Plus tard, à l'âge de 85 ans, Tabarant s'exprima de manière moins ambiguë sur la question de la paternité de Manet. Il souligna surtout les difficultés de Léon à maintenir le silence sur le fait qu'il n'était pas le frère, mais le fils de Madame Manet. Ce n'est qu'après la mort de sa mère qu'il prit le nom de Koëlla, car il était connu partout sous le nom de Leenhoff. Revenons brièvement sur son passé. C'est le 29 janvier 1852 que naît à Paris, « Koëlla, Léon-Édouard, fils de Koëlla et de Suzanne Leenhoff ». Ainsi le dit l'état civil. Qui ça, Koëlla ? [...] Léon-Édouard Koëlla: tel est le nom légal du fils de Suzanne. Édouard, prénom de Manet, lequel est depuis quelque temps l'amant furtif de cette jeune Hollandaise [...]. Mais qu'on ne se hâte pas de conclure. Si notre opinion personnelle nous était demandée, nous dirions, nous tournant vers ceux qui ont tôt fait de voir en Léon Koëlla le fils de Manet, que le solide fils de la Hollandaise ne s'apparentait en rien à cette quintessence de Parisien de Paris, tout en nerfs, qu'était Édouard Manet. En rien. Mais quelle que soit l'hypothèse qu'on puisse envisager, on recule devant les déductions qu'elle entraîne. [...] Si Manet est le père, comment a-t-il pu vouer son fils à cette abominable imposture, [...] le condamner à porter ce masque de frère de sa mère, de beau-frère de son père, à perpétuité ? [...] Quelque impardonnable qu'ait été l'adhésion de Manet au monstrueux maquillage du fils de sa femme, elle n'interdit pas de penser que s'il eût été le père, il eût fini par en crier l'aveu, quoi qu'il pût arriver, l'approbation des gens de cœur lui étant d'avance acquise. Telle était la conviction de Théodore Duret, qui toujours s'éleva contre une imputation si injurieusement accablante. Et telle, finalement, reste la nôtre. En vue de la documentation exhaustive donnée par Tabarant, des précisions qu'il donne sur la vie de Léon, il est infâme de constater, comme le fait Beth Archer Brombert: « *The argument is not convincing, and by then Tabarant was eighty-five* », (*op. cit.*, p. 462). Tabarant cite une lettre que Léon lui écrivit le 6 décembre 1920: « Dans les familles Manet et Leenhoff, je disais toujours parrain et marraine; dans le monde, c'était mon beau-frère et ma sœur. Secret de famille, dont je n'ai

- jamais su le fin mot, ayant été choyé, gâté par tous les deux qui faisaient toutes mes fantaisies. Nous vivions tous les trois heureux, surtout moi, sans aucun souci. Je n'avais donc aucune question à soulever sur ma naissance». Il serait arrogant de vouloir en savoir plus que Léon lui-même. Tabarant conclut : « Nous avons tenté de vider la question Koëlla-Leenhoff, énigmatique, et nul n'y était mieux préparé que nous. Mais elle est sans fond, et l'énigme subsiste ».
- A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris (Gallimard), 1947, p. 480-485.
- Les Sherlock Holmes de l'histoire de l'art récente, voulant aller plus loin, ne sont pas seulement coupables de trahir la discrétion soigneusement gardée par Manet, mais risquent de se trouver dans le ridicule de Watson.
21. Le testament complet est cité par Moreau-Nélaton 1926, *op. cit.*, vol. II, p. 102-103.
 22. E. Bazire, *Manet*, avec illustrations d'après les originaux de Guérard, Paris (A. Quantin), 1884, p. 26.
 23. Tabarant 1931, *op. cit.*, p. 61.
 24. Manet connus les tableaux de Rubens à travers un numéro de la série des monographies d'artistes par Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Flamande*, Paris (Renouard), 1868, cahier sur Pierre-Paul Rubens, p. 7, 19. Là, les gravures d'après Rubens ont le titre suivant, *Le Château de Steen et L'Arc-en-ciel*. Voir Reff 1970, *op. cit.*, p. 456-457. Il s'agit de gravures d'après deux tableaux de Rubens, dont le premier est : *Parc d'un château*, ca. 1631, huile sur bois, 52 x 97 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Le second tableau a disparu après 1930 environ, *Paysage pastoral avec arc-en-ciel*, 50 x 65,5 cm, mais reste toujours connu d'après une incision de Schelte a Bolswert. Voir Wolfgang Adler, *Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard. Part XVIII. Landscapes and Hunting Scenes. I. Landscapes*, Londres et New York (Harvey Miller et Oxford U.P.), 1982, n° 42, p. 42-43, et n° 39 a, p. 133-134; C.G. Voorhelm Schneevooft, *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens*, Haarlem (Héritiers Loosjes), 1873, n° 53, 10, p. 234.
 25. N. Sandblad, *Manet. Three studies in artistic Conception*, Lund (Gleerup), 1954, p. 43-44; Ch. Sterling et M. M. Salinger, *French Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 3, XIX-XX centuries, New York (The Metropolitan Museum of Art), 1967, p. 26.
 26. Körner 1996, *op. cit.*, p. 31-32.
 27. Reff (1962, *op. cit.*, p. 185) croit que l'allusion peu claire du tableau était due au fait que la relation entre Manet et Suzanne demeurait cachée au père de Manet. Körner (*op. cit.*) est sûr que le tableau n'a pu en aucun cas avoir été peint avant la mort du père. Th. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1902, p. 100; Ch. S. Moffett, (*Manet, 1832-1883*. cat. exp., Paris, 1983, *op. cit.*, p. 72), rejetant la datation de Duret, considère une datation entre 1861 et 1863, expressément après la mort du père, en septembre 1862.
 28. J. Lacan, « Le Séminaire sur *La Lettre volée* » [1957], *Écrits*, Paris (Seuil), 1966, p. 11-61.
 29. É. Zola, « Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet », *Revue du XIX^e siècle*, vol. I, n° 1, 1867, p. 55.

30. Ch. S. Moffett, *Manet, 1832-1883*, cat. exp., Paris, 1983, *op. cit.*, p. 75-78.
31. Fr. Cachin, *Manet, 1832-1883*, cat. exp., Paris, 1983, *op. cit.*, p. 46-48.
32. *Ibid.*, p. 258-260.
33. Tabarant 1931, *op. cit.*, p. 188.
34. J. A. Castagnary, «Le Salon de 1869», *Le Siècle*, 11 juin 1869, cité d'après Tabarant 1947, *op. cit.*, p. 161. Voir, G. H. Hamilton, *Manet and his Critics* [1954], New Haven et Londres (Yale U.P.), 1986, p. 137-138. Castagnary continua: «Pourquoi les avoir mis? Je le sais bien, le pourquoi. C'est parce que M. Manet a au plus haut point le sentiment de la tache colorante...».
35. Th. Gautier, «Le Salon de 1869», *L'Illustration*, 15 mai 1869; Hamilton (1954), 1986, *op. cit.*, p. 134-135. Voir aussi les autres critiques citées par Tabarant 1947, *op. cit.*, 159-162, surtout celle-ci: A. Wolff, «Le Salon de 1869», *Le Figaro*, 20 mai 1869: «Parmi les artistes de la génération nouvelle, il n'en est pas un qui m'irrite autant que M. Manet. Si ce peintre n'avait aucun talent, on pourrait hausser les épaules devant ses tableaux et les dédaigner, mais le malheureux a des qualités très réelles qui appellent la discussion; il possède à un très haut degré le sentiment des valeurs en peinture, et il rend admirablement la première impression de la nature [...] M. Manet peint et souvent il peint bien tout ce qui lui tombe sous les yeux: un citron, une femme, un couteau, une cravate bleue ou un gandin [...] M. Manet croit faire des tableaux, alors qu'en réalité il ne brosse que des ébauches».
36. Hofmann 1985, *op. cit.*, p. 17-19.
37. Voir la notice de Michel Hoog, dans D. Druick et M. Hoog (éd.), *Fantin-Latour*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Ottawa, Galerie nationale du Canada, San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 1983, Paris (RMN), 1983, p. 231-236. Hoog cite un article de Théodore de Banville qui ironise sur la nature morte du tableau. Th. de Banville, Feuilleton du *National*, *Le National*, 16 mai 1872: «Comment reconnaît-on qu'il s'agit de faiseurs de sonnet et non d'autres gens quelconques? Ah! cela est bien facile à voir! D'abord voici une tasse à thé en fine porcelaine de Limoges, et elle indique clairement que le café a été pris dans des tasses à thé, gourmandise que se permettent les seuls poètes. On a bu des grogs, car voici sur la merveilleuse nappe de neige damassée et fleurie, un flacon d'eau-de-vie et un citron d'un jaune splendide, et cependant les convives prudents ont gardé sur la table, en même temps que le café et le grog, une pomme d'api pour la couleur, et pour des raisons plus sérieuses une carafe à demi pleine de vin. Et même voici encore un verre plein de vin, et par terre un rhododendron violet dont les fleurs montent jusqu'à la hauteur de la table: vous voyez bien que les convives étaient des poètes!» Voir également, Ed. Lucie-Smith, *Fantin-Latour*, Oxford (Phaidon), 1977.
38. *Fantin-Latour*, cat. exp., 1983, *op. cit.*, p. 257-259.
39. Tschudi (1902) 1913, *op. cit.*, p. 13.
40. V. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris (Klincksieck), 1993, p. 190-201; traduction révisée, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, Munich (Wilhelm Fink), 1998, p. 197-208.

41. A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Vienne (Österreichische Staatsdruckerei), 1931. Voir aussi, sur le rôle du miroir et du « mirrorlike finish » (l'effet de miroir) dans certaines peintures néerlandaises, aussi bien que sur l'emploi qu'en fait Manet pour contredire le paradigme du trompe-l'œil, G. Galligan, « The self-pictured: Manet, the Mirror, and the Occupation of realist Painting », *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 1, mars 1998, p. 139-171.
42. R. L. Herbert, *L'Impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, Paris (Flammarion), 1988, p. 67-68.
43. R. Loche et M. Roethlisberger, *L'Opera completa di Liotard*, Milan (Rizzoli), 1978, n° 76, p. 95-96.
44. Ch. Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les écoles. École hollandaise*, vol. II, Paris (Renouard), s.d. [après 1860], s.p. (p. 5 dans le cahier sur Mieris); O. Naumann, *Frans van Mieris, Doornspijk* (Davaco), 1981, vol. II, n° 19, p. 20-22. Quant à l'importance de l'œuvre de Blanc pour Manet, Reff 1970, *op. cit.*, p. 456-458.
45. Tabarant 1931, *op. cit.*, p. 69.
46. M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago et Londres (University of Chicago Press), 1990, p. 85-147, et *id.*, *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860's*, Chicago et Londres (University of Chicago Press), 1996, p. 399, *cit.* 401. Fried met l'accent sur les stratégies de Manet « to deny the values and effects of absorptive closure at a moment when the alternative values and effects he put in their place were literally indescribable except in negative terms [...] [...] A fundamental tension exists between the desire to read individual works in depth (from whatever point of view or combination of points of view) and the need to come to terms with their place within both Manet's œuvre and the larger artifactual and discursive field of French painting and art criticism between Realism and Impressionism » (« pour nier les valeurs et les effets de la clôture de l'absorption à un moment où les valeurs et les effets alternatifs qu'elle leur substitue étaient littéralement indescriptibles sinon en termes négatifs [...] Une tension fondamentale existe entre le désir de lire en profondeur des œuvres individuelles (quel que soit le point de vue ou la combinaison des points de vue) et le besoin de s'accommoder de leur place à la fois dans l'œuvre de Manet et dans le champ plus large – artefact et discours – de la peinture française et de la critique d'art entre réalisme et impressionnisme ». Le livre reprend un essai : M. Fried, « Manet's Sources: Aspects of his Art, 1859-1865 », *Artforum* 7, mars 1969, p. 28-82. En ce qui concerne la terminologie forgée sur la base du débat autour du *minimal art*, voir, M. Fried, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago (University of Chicago Press), 1980.
47. Les témoignages abondent; voir Tabarant 1947, *op. cit.*, et Hamilton [1954], *op. cit.*
48. É. Zola, *Édouard Manet. Étude biographique et critique*, Paris (Dentu), 1867, p. 14; Ch. Ephrussi, « Exposition des artistes indépendants », *Chronique des arts et de la curiosité*, Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, 16 et 23 avril 1881, p. 126-127, 134-135, réimprimé dans J.-P. Bouillon, N. Dubreuil-Blondin, A. Ehrard, C. Naubert-Riser, *La*

- Promenade du critique influent. *Anthologie d'art en France, 1850-1900*, Paris (Hazan), 1990, p. 228.
49. Beth Archer Brombert 1996, *op. cit.*, ill. p. 37-40.
50. Alphonse Legros, *Portrait d'Édouard Manet*, 1863, huile sur toile, 61 x 50 cm, Paris, musée du Petit Palais. Voir T. Wilcox, *Alphonse Legros, 1837-1911*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts, 1988, Dijon (Mairie de Dijon), 1988, n° 32, p. 66-68.
51. Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, 1864, et *Un atelier aux Batignolles*, 1870, Paris, musée d'Orsay. *Fantin-Latour*, cat. exp., 1983, *op. cit.*, p. 171-178, 205-210.
52. F. Chenoune, *Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine*, Paris (Flammarion), 1993, p. 71-86, surtout la photographie par Disdéri, p. 81.
53. L. Ewalds, *Ary Scheffer. Sa vie et son œuvre*, Nijmegen (Proefschrift Katholieke Universiteit), 1987, p. 321; *Ary Scheffer, 1795-1858. Geviert Romanticus*, cat. exp., Dordrechts Museum, 1995-1996, Zwolle (Waanders Uitgevers), 1995, p. 288-293; voir aussi A.-M. de Brem, *Le Larmoyeur d'Ary Scheffer*, cat. exp., Paris, musée de la Vie Romantique, Maison Renan-Scheffer, Paris (Paris-Musées), 1989.
54. A. du Pays, «Deux Tableaux de M. Ary Scheffer et une ballade du poète Uhland», *L'Illustration*, 26 mars 1852, p. 155-156.
55. E. Munhall, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, cat. exp., Hartford/Connecticut, Wadsworth Atheneum, San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1977, Hartford/Connecticut (Wadsworth Atheneum), 1977, p. 170-181.
56. Les tableaux étaient et sont toujours connus surtout grâce à des réductions graphiques publiées par Tissot en 1881 à Londres (49,5 x 62 cm; 50,1 x 61,4 cm). Voir, W. E. Misfeldt, *J.J. Tissot: Prints from the Gotlieb Collection*, Alexandria/Virginia (Art Services International), 1991, p. 128-135.
57. R. L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an Essay in Art and Politics*, Londres (Penguin Press), 1972.
58. G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris (Minuit) 1972, ch. II: «Psychanalyse et familialisme: la sainte famille», p. 60-162.
59. S. Mallarmé, «The Impressionists and Édouard Manet», *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, Londres, 30 septembre 1876, réimprimé dans Ch. S. Moffett (éd.), *The new Painting. Impressionism 1874-1886*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art et San Francisco, The fine Arts Museum, Phaidon (Oxford), 1986. Retraduit en français par Philippe Verdier, dans D. Riout (éd.), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris (Macula), 1989, p. 88-104 (version citée); S. Mallarmé, *Écrits sur l'art*, présentation par M. Draguet, Paris (Garnier-Flammarion), 1998. Voir, P. Florence, *Mallarmé, Manet and Redon. Visual and aural Signs and the Generation of Meaning*, Cambridge, Londres, New York, etc. (Cambridge U.P.), 1986, p. 11-45; Y. Peyré (éd.), *Mallarmé, 1842-1898. Un destin d'écriture*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, Paris (Gallimard, RMN), 1998.

Débat

Régis Michel :

Dans la mesure où le tableau résiste à toutes les interprétations, que peut-on faire avec les tableaux de Manet, sachant que cette résistance est forcement de l'interprétation et qu'elle doit se critiquer comme telle ?

Michael Zimmermann :

C'est une interprétation à rebours : interprétation en ce sens qu'on parle d'un tableau longtemps après et que celui-ci évoque beaucoup. Il pourrait dans une certaine perspective faire du sens. Mais c'est un tableau qui se contredit volontairement. Et ces contradictions à l'intérieur du tableau détruisent toute possibilité de lecture.

Régis Michel :

Je suis d'accord, de ce point de vue, on est dans le droit fil de l'interprétation de Bataille et de sa réflexion sur l'absence, la distance, l'indifférence dans les personnages de Manet.

Michael Zimmermann :

Pour répondre à cette question, on pourrait faire d'autres récits qui ne seraient pas des interprétations. Par exemple, on pourrait construire un récit à partir des incertitudes qui concernent le tableau : pourquoi a-t-on pensé que Léon était le fils de Manet ? Pourquoi était-on sûr qu'il ne l'était pas ? C'est un roman passionnant, qui reflète l'attitude du lecteur ainsi que celle de l'historien d'art, qui se croit dans l'obligation de révéler la vérité sur le tableau.

Régis Michel :

Cela veut dire qu'en fait, après, l'espace qui s'ouvre, c'est la fiction.

Michael Zimmermann :

Oui, mais selon différentes voies : il n'y a pas une histoire du tableau, mais plusieurs histoires qui se contredisent. Si on essaie de raconter le tableau, ce que je n'ai pas fait, il y aurait différents récits. À l'heure actuelle, le récit que l'on a tendance à favoriser est celui qui consiste à dire : « oui, bien sûr Léon était le fils de Manet et bien sûr il demeure toute une série d'incertitudes en raison de cette paternité cachée. »

Régis Michel :

Parce que le sens, le logos et le phallus ont évidemment partie liée.

Jann Matlock :

C'est une interprétation vraiment magnifique. Je vous ai entendu dire à plusieurs reprises que la façon dont Manet représente la structure filiale manquante est en rapport avec la modernité telle que l'a décrite Baudelaire ou Benjamin. En quoi trouvez-vous moderne cette façon d'aborder la structure paternelle et la filiation ?

Michael Zimmermann :

Je voulais changer de perspective. Ce processus d'aliénation est toujours décrit comme un manque dans le tableau : manque de sens, d'unité... Je voulais inviter à ne pas y voir un manque, mais quelque chose qui a été construit avec beaucoup de soin, quelque chose de libérateur que nous pouvons pleinement accepter et apprécier. Je crois que cette instantanéité est atteinte à travers une stratégie d'écartement du sens: le sens narratif aurait permis d'insérer un temps « cool » dans le tableau. Tandis que cet ensemble de contradictions avec lesquelles Manet a rompu le rythme de ce temps qui s'écoule a créé une instantanéité hors du sens déjà raconté. C'est pourquoi je préfère le terme de liberté à celui d'aliénation généralement employé. Ma conviction personnelle est qu'il n'y a pas d'aliénation dans le tableau ; c'est un acte de libération qui exige une liberté de soi suffisante pour l'apprécier.

Jann Matlock :

Vous diriez donc que la modernité dans ce tableau, c'est le côté temporel et fugitif, en référence à Baudelaire.

Michael Zimmermann :

Je n'ai pas parlé de modernité dans ce tableau. C'est effectivement le discours tenu en général à son propos. Mais je n'ai jamais voulu parler d'une nouvelle lecture du tableau en vous disant : « ceci est la modernité ».

Jann Matlock :

Mais si je vous ai bien compris, vous avez plusieurs fois évoqué quelque chose de moderne dans la façon d'aborder la structure paternelle chez Manet.

Michael Zimmermann :

De nombreuses possibilités permettent de lire le tableau dans ce sens. Première indication : l'incertitude concernant le décor – intérieur ou espace public ? –, soit une intériorité un peu détruite. Il y a ensuite toutes ces contradictions dont j'ai parlé, qui ont ouvert la voie à cette notion d'aliénation. On a même pu tenir un discours marxiste, à l'instar de Timothy Clark, et noter que toutes les couches sociales semblent être mêlées, que l'on ne peut distinguer de statut social particulier (par le biais des vêtements par exemple). On a vu le tableau comme une œuvre clef sur l'aliénation. Mais c'est une interprétation que j'ai voulu écarter, parce que je me trouve bien sans.