

Michel Foucault. La peinture de Manet.

Conférence à Tunis, le 20 Mai 1971.
Résumé avec illustrations.

Foucault travaillait, paraît-il, à un ouvrage sur Manet "Le noir et la couleur" mais n'a réalisé qu'une conférence, prononcée avec quelques variantes, à Milan en 1967, à Tokyo et à Florence en 1970, puis à Tunis en 1971. C'est la transcription de l'enregistrement audio de cette conférence qui est présentée ici, sous forme de résumé accompagné de reproductions des tableaux de Manet.



Manet photographié par Nadar (1874)

Manet figure dans l'histoire de l'art, dans l'histoire de la peinture du XIXesiècle, comme celui qui a modifié les techniques et les modes de représentation picturale, de manière qu'il a rendu possible ce mouvement de l'impressionnisme qui a occupé le devant de la scène de l'histoire de l'art pendant presque toute la seconde moitié du XIXe siècle. Mais il a aussi opéré des modifications qui au delà de l'impressionnisme, ont rendu possible la peinture qui allait venir après. Cette rupture en profondeur de Manet est plus difficile à situer que l'ensemble des modifications qui ont rendu possible l'impressionnisme, à savoir, de nouvelles techniques de la couleur avec l'utilisation de couleurs pures ainsi que de nouvelles formes d'éclairage

et de luminosité. Ces modifications là sont plus difficiles à reconnaître et à situer, mais on peut tout de même les résumer d'un mot: Manet est celui qui pour la première fois dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le quattrocento, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait.

Depuis le XV^{ème} siècle, depuis le quattrocento, c'était une tradition d'essayer de faire oublier, de masquer ou d'esquiver le fait que la peinture était déposée ou inscrite sur un certain fragment d'espace qui pouvait être un mur dans le cas de la fresque ou un panneau de bois ou encore une toile ou un morceau de papier. C'est ainsi que la peinture a essayé de représenter les trois dimensions alors qu'elle reposait sur un plan à deux dimensions. C'est une peinture qui privilégiait les grandes lignes obliques et les spirales pour masquer et nier le fait que la peinture était pourtant inscrite à l'intérieur d'un carré ou d'un rectangle de lignes droites se coupant à angle droits. La peinture essayait également de représenter un éclairage intérieur à la toile ou encore un éclairage extérieur, venant du fond ou de droite ou de gauche, de manière à nier ou à esquiver le fait que la peinture reposait sur une surface rectangulaire, variant d'ailleurs évidemment avec la place du tableau et l'éclairage du jour. Il fallait nier aussi le fait que le tableau était un morceau d'espace devant lequel le spectateur pouvait se déplacer, autour duquel le spectateur pouvait tourner, dont il pouvait par conséquent, saisir un angle ou saisir éventuellement les deux faces, et c'est pourquoi, cette peinture, depuis le quattrocento, fixait une certaine place idéale à partir de laquelle on pouvait et on devait voir le tableau.

Ce que Manet a fait, c'est de faire resurgir à l'intérieur même de ce qui était représenté dans le tableau, ces propriétés, ces qualités ou ces limitations matérielles de la toile que la tradition picturale avait jusque là eu pour mission en quelque sorte d'esquiver ou de masquer. Manet réinvente, ou peut-être invente-t-il, le tableau-objet, le tableau comme matérialité, comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel ou autour duquel vient tourner le spectateur.

Il s'agit de montrer cela sur les tableaux eux-mêmes. Une douzaine de toiles groupées en 3 ensembles :

1. Comment Manet a traité l'espace même de la toile, comment il a fait jouer les propriétés matérielles de la toile, la superficie, la hauteur, la largeur ; de quelle manière il a fait jouer les propriétés spatiales de la toile dans ce qu'il représentait sur cette toile.
2. Comment Manet a traité le problème de l'éclairage, comment il a utilisé, non pas une lumière représentée qui éclairerait de l'intérieur du tableau, mais la lumière extérieure réelle.
3. Comment Manet a fait jouer la place du spectateur par rapport au tableau. Pour ce point, une seule toile est étudiée qui résume toute l'œuvre de Manet, une des dernières et des plus bouleversantes : Un bar aux Folies-Bergère.

I. Le problème de la représentation de l'espace



1. La musique aux Tuileries, 1862, 76 x 118 cm, London, National Gallery.

Dans cette toile qui date de 1862, Manet utilise encore toutes les traditions qu'il a pu apprendre dans les ateliers où il avait fait ses études (chez Couture). A noter cependant que la toile s'organise selon deux grands axes: un axe horizontal qui est signalé par la dernière ligne de têtes des personnages et les grands axes verticaux des arbres qui sont redoublés ou pointés par ce petit triangle de lumière central par lequel se déverse toute la lumière qui va éclairer le devant de la scène. Les personnages forment une sorte de frise plate, et la verticalité prolonge cet effet de frise avec une profondeur relativement raccourcie.



2. Le bal masqué à l'Opéra, 1873, 60 x 73 cm, Washington, National Gallery of Art.

Dix ans plus tard, Manet peint un tableau avec les mêmes types de personnages, mais tout l'équilibre spatial s'est modifié. La profondeur est maintenant fermée par un mur épais, bien signalé par les deux piliers verticaux et l'énorme barre horizontale, qui redoublent à l'intérieur du tableau, l'horizontale et la verticale du cadre de la toile.

L'espace est aussi fermé par devant, les personnages se trouvent projetés en avant dans une sorte de phénomène de relief, et le noir des costumes, de la robe également, bloque absolument tout ce que les couleurs claires auraient pu ouvrir en fait d'espace.

La seule ouverture, tout à fait en haut du tableau, n'ouvre pas sur quelque chose comme le ciel ou la lumière, mais sur des pieds, des pantalons etc. C'est-à-dire, le recommencement de la même scène, indéfiniment, dans un effet de tapisserie, de papier peint, avec l'ironie des deux petits pieds qui pendent en haut et qui indiquent le caractère fantasmagorique de cet espace, qui n'est pas l'espace réel de la perception mais un jeu de surfaces et de couleurs répandues sur la toile. Manet a entièrement refermé l'espace et ce sont les propriétés matérielles de la toile qui sont représentées dans le tableau lui-même.



3. L'exécution de Maximilien, 1867, 252 x 305 cm, Mannheim, Stadtliche Kunsthalle.



Francisco Goya: The Third of May 1808, 1814, Madrid, Museo del Prado

Tableau de 1867, antérieur au précédent, mais qui présente déjà les mêmes procédés. Fermeture violente et appuyée de l'espace par un grand mur qui n'est que le dédoublement de la toile elle-même. Tous les personnages sont placés sur une étroite bande de terre, avec un effet de marche d'escalier. Ils sont si près les uns

des autres que les canons des fusils viennent toucher leur poitrine. Il n'y a pas de distance, cependant les victimes sont représentées plus petites que le peloton d'exécution, alors qu'elles devraient être de la même taille, étant sur le même plan. Manet s'est servi d'une technique très archaïque, d'avant le quatrecento, qui consiste à diminuer les personnages sans les répartir dans le plan.

La perception picturale devait être comme la répétition, la reproduction de la perception de tous les jours. Ce qui devait être représenté, c'était un espace quasi réel où la distance pouvait être lue, appréciée, déchiffrée comme lorsque nous regardons nous-mêmes un paysage. Ici, nous entrons dans un espace pictural où la distance ne se donne plus à voir, où la profondeur n'est plus objet de perception et où la position spatiale et l'éloignement des personnages sont simplement donnés par des signes qui n'ont de sens et de fonction qu'à l'intérieur de la peinture.



4. Le port de Bordeaux, 1871, 66 x 100 cm, Zurich, collection Buhrle.

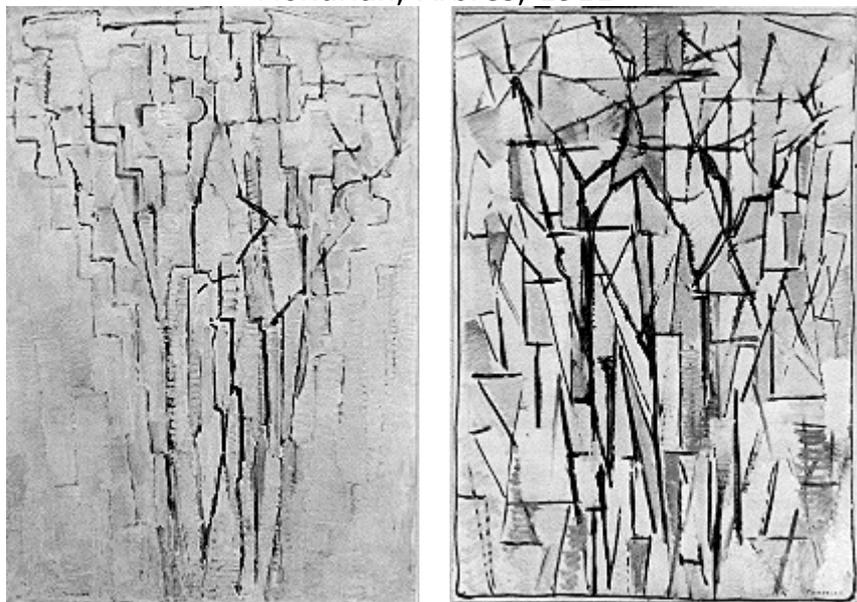
Dans ce tableau, ce qui se joue, ce sont essentiellement des axes horizontaux et verticaux qui sont la répétition à l'intérieur de la toile de ces axes horizontaux et verticaux qui forment le cadre même du tableau. Mais c'est également la reproduction en quelque sorte, dans le filigrane même de la peinture, de toutes les fibres horizontales et verticales qui constituent la toile elle-même, dans ce qu'elle a de matériel.

En isolant cette partie, ce quart, ce sixième de la toile, l'enchevêtrement des bateaux, il y a un jeu presque exclusif d'horizontales et de verticales, de lignes qui se coupent comme à angles droits. Ces bateaux sont traités un peu comme dans la

série de variations que Mondrian a faites sur l'arbre, pendant les années 1910-1914, à partir desquelles il a, en même temps que Kandisky, découvert la peinture abstraite.



Mondrian, Arbres, 1911



Mondrian, Arbres, 1912



5. Argenteuil, 1874, 149 x 115 cm, Tournai, musée des Beaux-Arts.

Même jeu qui consiste à représenter sur la toile les propriétés même du tissu: l'axe vertical du mâ et le banc horizontal redoublent les bords du tableau, mais aussi représentation de vrais tissus avec des lignes horizontales et verticales sur les personnages.



6. Dans la serre, 1879, 115 x 150 cm, Berlin, Nationalgalerie.

Résumé des précédents:
-- tapisserie de plantes vertes, pas de profondeur.
-- énorme visage trop près pour être vu.
-- jeu de diagonales très courtes, écrasées par les horizontales et les verticales (le banc, la robe, le parapluie).

Mais il existe une autre façon pour Manet de jouer des propriétés matérielles de la toile, car la toile, c'est bien en effet une surface à horizontales et verticales mais aussi une surface à deux faces, verso/recto.



7. La serveuse de bocks, 1879, 77 x 65 cm, Paris, musée d'Orsay.

Les 2 regards sont représentés dans deux directions opposées verso et recto, sans qu'aucun des deux spectacles ne nous soit donné. La toile ne dit au fond que l'invisible.



8. Le chemin de fer, 1872-1873, 93 x 114 cm, Washington, National Art Gallery.

Le spectateur se trouve en quelque sorte forcé à tourner autour de la toile, le spectacle est invisible au dessus des épaules des personnages.

II. Le problème de l'éclairage



9. Le fifre, 1866, 160 x 98 cm, Paris, musée d'Orsay.

La profondeur a été supprimée, le fifre semble nulle part. L'éclairage vient de l'extérieur de la toile et plein face comme le prouvent la petite ombre de la main ainsi que celle du pied qui forme une diagonale avec le fourreau.



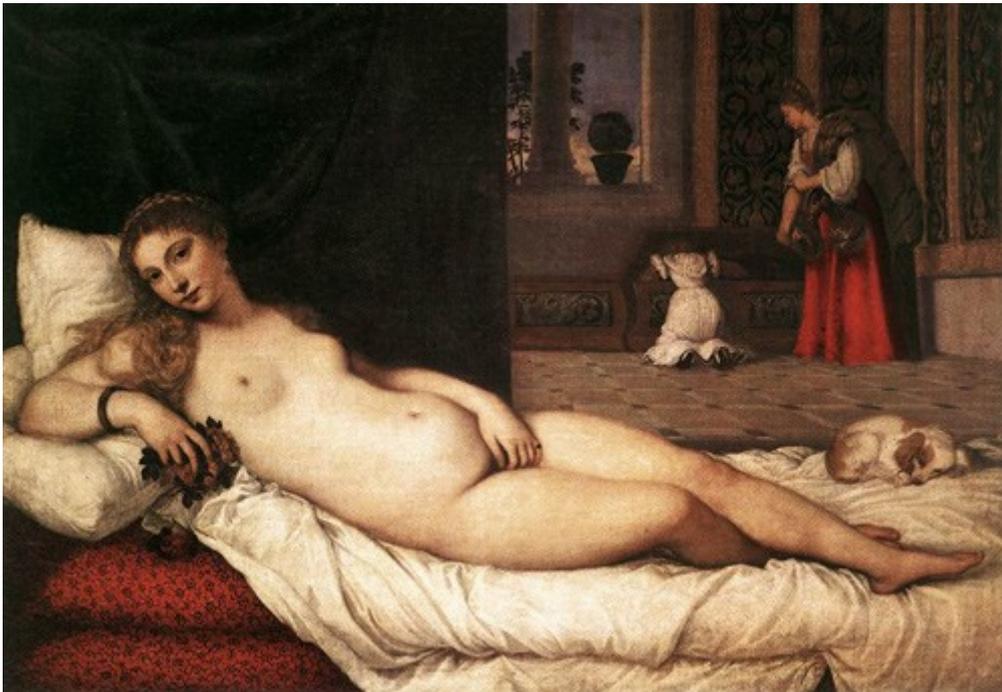
10. Le déjeuner sur l'herbe, 1863, 208 x 264 cm, Paris, musée d'Orsay.
Deux systèmes discordants et hésitants d'éclairage en profondeur.



11. Olympia, 1863, 130 x 190 cm, Paris, musée d'Orsay.

Pourquoi ce tableau a-t-il fait scandale ? A la différence de la Vénus du Titien, où la source lumineuse à gauche crée un jeu entre la lumière et la nudité, dans l'Olympia,

il n'y a pas ces trois éléments: la nudité, l'éclairage et le spectateur: c'est notre regard qui éclaire l'Olympia. Tout spectateur se trouve ainsi impliqué dans la nudité de la toile .



Venus d'Urbino, Le Titien, 1538, 119 x 165 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Olympia (détail)



12. Le balcon, 1868-1869, 169 x 125 cm, Paris, musée d'Orsay.

Combinaison du jeu sur l'espace et l'éclairage, pas de clair-obscur: toute la lumière en avant du tableau, toute l'ombre de l'autre côté. Les trois personnages se tiennent à la limite ombre/lumière, intérieur/extérieur, vie/mort.



Goya, *Las majas en el balcón*, 1812, New York / Magritte, *Le balcon de Manet*, 1950, Gand.

III. Le problème de la place du spectateur.



13. Un bar aux Folies-Bergère, 1881-1882, 96 x 130 cm, London, Courtauld Institute.

Le reflet du miroir est infidèle, il y a distorsion entre ce qui est représenté dans le miroir et ce qui devrait y être. Trois systèmes d'incompatibilités:

1. Le peintre doit être ici et là.
2. Il doit y avoir quelqu'un et personne.
3. Il y a un regard descendant et ascendant.

Il est impossible de savoir où le peintre s'est placé et où nous placer nous-mêmes, rupture avec la peinture classique qui fixe un lieu précis pour le peintre et le spectateur.

Il s'agit là de la toute dernière technique de Manet: la propriété du tableau d'être non pas un espace normatif mais un espace par rapport auquel on peut se déplacer. Le spectateur est mobile devant le tableau que la lumière frappe de plein fouet, les verticales et horizontales sont perpétuellement redoublées, la profondeur est supprimée. Manet n'a pas inventé la peinture non-représentative mais la peinture-objet dans ses éléments matériels.

Edité pour Foucault.info Mars 2002, les notes parfois lacunaires ont été adaptées pour une lecture plus aisée, il est donc possible que des écarts apparaissent avec le texte original de la conférence, disponible sur bande audio à l'IMEC, Paris.

Réédité en Avril 2006 en reprenant les résumés à partir de cette transcription: "La peinture de Manet", Paris, Editions du Seuil, 2004.