

Cours du 12 janvier 2000

Doutes et réflexivité. – Naissance du champ artistique. – Commentaire du texte de Mallarmé sur Manet. – Critique de la critique. – Le paradigme Zola-Manet-Mallarmé. – Les incohérences du Bar aux Folies-Bergère. – Mallarmé sur Manet. – Homologie de structure entre le champ artistique et le champ religieux. – Croyance et retour aux sources.

Doutes et réflexivité

Je vais commencer par une sorte de confession, de confidence. Au fond, je suis amené à me demander comment je me suis mis dans la situation où je suis en ce moment, d'avoir à faire un cours sur un sujet à l'instant même où j'ai les plus grands doutes sur la possibilité, sur ma possibilité, de parler d'un tel sujet. C'est peut-être un peu bizarre de dire pareille chose, mais il se trouve que plus j'avance dans la connaissance, à la fois de l'œuvre de Manet et de ce qu'on appelle le contexte de l'œuvre – c'est-à-dire de l'histoire sociale, de l'histoire du champ artistique, etc. – plus il me paraît difficile de dire des choses à la fois nouvelles et nécessaires sur le sujet que j'ai eu l'imprudence de donner à ces cours.

Cela dit, je suis embarqué, et je vais continuer, mais ce prélude n'a rien de rhétorique. Il me permet de continuer à parler malgré tout, à un moment où j'ai des doutes sur la légitimité de ce que je vais dire. Très rapidement, je vais rappeler comment j'en suis venu à m'occuper de Manet. L'an passé, après toute une série de

réflexions préalables sur la possibilité d'une histoire sociale critique de l'art, j'ai présenté des réflexions sur une manière d'aborder l'œuvre d'art qui consistait à se servir de la réception sociale de l'œuvre comme d'un instrument méthodique d'analyse de l'œuvre. Cette réception de l'œuvre n'est pas prise à sa valeur faciale, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de prendre les textes mêmes des critiques comme principe d'interprétation de la critique, mais de prendre les textes laissés par la critique et de les soumettre à une analyse critique comme instrument d'interprétation de l'œuvre. Et cette sorte de réflexivité préalable – que je désignais comme la condition de l'usage des discours critiques – est peut-être en même temps autodestructrice. Elle est peut-être au principe de l'anxiété que j'ai exprimée en commençant.

Naissance du champ artistique

En fait, je pensais qu'en faisant ce que j'ai l'habitude de faire, c'est-à-dire une analyse de l'espace des prises de position sur une œuvre en rapportant cet espace des prises de position à l'espace des positions occupées par ceux qui prennent ces positions, je pourrais stopper le mouvement circulaire et trouver une sorte de point fixe à partir duquel je pourrais travailler. J'avais essayé de décrire ce qu'était l'institution académique, comment elle fonctionnait, quelle en était la logique, comment se recrutaient les maîtres – je les appelais des « maîtres » par opposition aux « artistes » qui s'inventent contre eux –, comment ils se formaient, comment ils formaient leurs élèves, comment fonctionnait l'atelier, ce qu'était une culture d'atelier, qui présente beaucoup d'analogies avec celle des classes préparatoires – analogies qu'il faut interroger, comme je l'avais rappelé. J'avais essayé de montrer que c'est dans la logique du fonctionnement de l'institution académique que l'on trouvait le véritable principe de l'esthétique académique, de ce que j'appelais l'« œil académique ».

L'œil académique a une cohérence, une logique. Et comme la tâche d'un anthropologue est de trouver de la cohérence, j'ai essayé de trouver la cohérence de cet œil, de ce regard qui s'exprime dans la peinture pompier, et je l'ai trouvée dans l'institution académique, sans oublier cependant qu'elle est traversée par des contradictions, par des conflits – le danger de toutes les tentatives d'interprétation est de donner un excès de cohérence alors que les institutions sont souvent traversées par des contradictions et des conflits internes. Par exemple, Thomas Couture, le maître de Manet, était lui-même un académique, non pas anti-académique, mais marginal par rapport à l'institution académique. Ensuite, j'avais indiqué plus rapidement, mais je serai amené à y revenir, l'ensemble des facteurs qui me paraissent capables d'expliquer les transformations qu'a subies l'institution académique, en particulier le passage du *nomos* académique à l'anomie postérieure à la révolution opérée par Manet et symbolisée par le scandale du *Déjeuner sur l'herbe*¹.

Étudier ce passage du *nomos* à l'anomie est au fond une manière de décrire autrement la naissance d'un champ artistique, c'est-à-dire d'un espace dans lequel l'idée même d'art est en question. La définition de l'art ne va plus de soi, il n'y a plus de lieu central où se décide ce qui est de l'art (« Ceci est un tableau »), il y a une lutte à propos de la question de savoir ce que c'est qu'un tableau et qui a le droit de dire ce que c'est qu'un tableau. Ce qui est en question, c'est à la fois le statut d'artiste, le statut de critique et, plus généralement, le statut de tous les personnages engagés dans le champ artistique (les marchands d'art, les commerçants d'art, etc.). Ce sont des choses sûres que j'ai établies, qui ne sont pas très nouvelles, mais je pense que je rends justice du fait que Manet ait suscité des fureurs aussi immenses, sans comparaison dans l'histoire. Il a mis en question, de manière très radicale, l'univers dans lequel il est entré, et il a fait une série d'actes qui changeaient tout ou qui, en tout cas, obligeaient tout le monde à

1. Voir P. Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », art. cité, et *infra*, p. 551-596.

tout changer. Il y a eu un cas analogue dans le domaine du théâtre, comme je l'avais dit, avec André Antoine, l'inventeur du théâtre Antoine, qui, par une série d'innovations dans la mise en scène, a fait surgir d'un coup une série de questions auxquelles on n'a pas fini de donner des réponses.

Voilà ce qu'étaient à peu près mes intentions de l'an passé. Je ne rappelle pas l'analyse que j'avais proposée : il y a tout un ensemble de facteurs – des facteurs morphologiques, comme disaient les durkheimiens – tels que l'accroissement du nombre des peintres. Il y a sur le sujet de très beaux travaux, que je ne vous avais pas cités en français, comme les travaux des White (l'homme est sociologue et la femme est historienne de l'art) sur l'histoire du mouvement impressionniste¹ : leur étude repose sur des statistiques très rigoureuses. C'est un livre exemplaire. J'avais évoqué ces processus de transformation des bases sociales de l'univers artistique, et j'en étais venu ainsi à rendre compte, assez précisément, du système des facteurs explicatifs qui a été, me semble-t-il, capable de déterminer ce changement global. Parmi ces facteurs explicatifs, évidemment, il y a Manet lui-même, qui est en quelque sorte l'hérésiarque², le fondateur de la secte hérétique qui, à la faveur de toutes les occasions qui lui étaient données par les changements historiques et sociaux que j'avais évoqués, a été capable d'opérer cette transformation très profonde.

Commentaire du texte de Mallarmé sur Manet

Voilà en gros un rappel approximatif, un peu simple, de l'histoire. Je m'en tiens à ça. Je pense que je ne peux pas aller beaucoup

1. H. C. et C. A. White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, op. cit.
2. Voir P. Bourdieu, « Genèse et structure du champ religieux », art. cité, et « Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber », art. cité.

plus loin. Aujourd'hui, ce qui est une façon de vous remettre dans le coup, doucement, je vais reprendre le commentaire d'un très beau texte que Mallarmé a consacré à Manet [1876], c'est-à-dire à peu près à mi-carrière de Manet, texte qui a une histoire assez étrange¹. Je vais essayer de vous situer le contexte dans lequel il faut l'appréhender. Au fond, il y a, dans l'histoire que je vais vous raconter aujourd'hui, trois protagonistes : il y a Manet, qui est l'objet de l'analyse de Mallarmé, il y a Mallarmé et il y a un troisième personnage, qui est Zola – il y en a même un quatrième, qui est Baudelaire, mais qui est très rapidement évoqué. Et c'est ce trio qu'il faut, me semble-t-il, prendre et affronter globalement parce qu'il balise assez bien l'espace des questions que l'on peut se poser à propos de Manet ou, plus exactement, des questions que Manet a fait surgir par son existence et par ses œuvres.

Très vite, comme on fait au théâtre, je rappelle quelques propriétés des personnages. Manet est parisien, d'origine bourgeoise, même grande-bourgeoise (son père est un haut fonctionnaire du ministère de la Justice et sa mère est issue d'une famille de diplomates). Il a fait ses études au collège Rollin où il a eu pour condisciple Antonin Proust, qui sera un de ses biographes et commentateurs. Il a suivi les cours de l'École navale, ensuite il a fait un voyage en mer, puis, avec l'aide d'un oncle maternel, il a rompu avec sa carrière probable – la carrière à laquelle il était destiné – pour se tourner vers l'art et se diriger vers l'atelier de Thomas Couture.

1. S. Mallarmé, « The Impressionists and Édouard Manet », loc. cit. ; « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité. Le commentaire que P. Bourdieu fait de ce texte dans cette leçon et les deux suivantes doit beaucoup à l'analyse ligne à ligne que, parallèlement à celle de « Crise de vers », Pascal Durand développe dans sa thèse (*Le Messager du livre*, op. cit., t. II, chap. 7) et qu'il reprend dans son ouvrage *Crises. Mallarmé via Manet (de « The Impressionists and Édouard Manet » à « Crise de vers »)*, op. cit. Membre du jury de la thèse, P. Bourdieu en avait souhaité la publication dans la collection « Liber » ; ce projet aboutira au livre de P. Durand, *Mallarmé*, op. cit., paru en 2008.

Dans son *Autoportrait à la palette* (1879), on voit Manet de façon semblable aux gravures qui le représentent : il a une barbe, ce qui le mettrait dans la catégorie des bohèmes, mais c'est une barbe très travaillée, très soignée, et tous les témoins de l'époque qui allaient le visiter dans son atelier insistaient sur son côté bourgeois, et même dandy. Le paradoxe est qu'il était un révolutionnaire dandy. D'ailleurs, ses défenseurs, très tôt, invoquent ce caractère bourgeois comme antidote contre les attaques de ceux qui voyaient en lui une espèce de barbare inculte et illettré : le fait qu'il soit passé par les écoles est utilisé pour démentir en quelque sorte *a priori*, par une sorte d'argument d'autorité, le fait qu'il puisse avoir commis des barbarismes inconscients. Voilà pour l'habitus très bourgeois.

Mallarmé a dix ans de moins que Manet. C'est un provincial mais qui est venu très tôt à Paris. Son père est fonctionnaire, mais il est de moins haute volée que le père de Manet : c'est d'abord un sous-chef qui devient directeur de l'administration de l'Enregistrement, ce qui n'est pas aussi élevé que la famille Manet. Il a fait des études peu brillantes, donc il a déçu sa famille, comme Manet. Il a fait un certificat d'aptitude à l'enseignement de l'anglais ; il a été professeur dans différents lycées, en province, puis à partir de 1871 à Paris, jusqu'au moment où il est mis en disponibilité, un peu avant l'âge de la retraite.

Ces quelques propriétés très sommaires, mais qui sont relativement importantes, rapprochent beaucoup ces deux personnages qui ont beaucoup en commun, en particulier d'être d'assez haute origine sociale mais en déclin relatif dans la mesure où, dans un milieu bourgeois, embrasser la carrière artistique ou littéraire n'est pas une promotion – surtout s'il s'agit d'une carrière artistique ou littéraire marginale. Si, au moins, ils avaient pris la voie royale de la carrière académique, l'un et l'autre, ils auraient pu donner quelque consolation à leur famille bourgeoise, mais ils ont choisi des trajectoires marginales.

Manet a fait le portrait de Mallarmé (en 1876) et celui de Zola (en 1868). Il est intéressant de les juxtaposer, de les mettre côte à côte. Manet avait des rapports très différents avec les deux

personnages. Je pense qu'il était beaucoup plus en sympathie avec Mallarmé qu'avec Zola, ce qui est un des effets de l'affinité d'habitus. Les gens que l'on trouve sympathiques sont souvent des gens qui ont un habitus voisin, ou du moins homologue au sien. Ils se trouvaient bien ensemble et passaient des après-midi entiers [l'un avec l'autre]. Jusqu'à la mort de Manet, Mallarmé est passé le voir dans son atelier presque tous les jours car ils habitaient presque dans le même quartier, ce qui n'est pas non plus par hasard, l'espace parisien étant un espace socialement structuré : habiter sur la rive gauche ou sur la rive droite, ce n'est pas indifférent, et ils habitaient tous les deux sur la rive droite¹. Ce n'est pas par hasard si, en marchant vers son lycée, Mallarmé passait devant l'atelier de Manet, s'y arrêtait, parlait avec lui, s'y trouvait très bien. Et le portrait que Manet a fait de Mallarmé est un portrait qui est sûrement fait dans son atelier. Mallarmé est présenté dans une pose très décontractée ; il est incliné légèrement en arrière, penché sur le coude droit ; la main droite tient un cigare, ce qui est signe de détente et de désinvolture ; la main gauche est dans la poche ; son regard n'est pas un regard frontal, il ne fait pas front ; il a une expression semi-ironique. Chose très importante, il est du côté du souple, du mou, du flou, avec le divan et le coussin mou. J'oubliais la moustache, c'est important, et non pas la barbe. La moustache est un attribut que l'on pourrait dire nietzschéen, mais ça serait un anachronisme.

On s'interroge souvent sur la vérité d'un portrait ; je pense qu'un des critères que l'on peut adopter, c'est l'aptitude d'un portrait à saisir non seulement la manifestation corporelle d'une personne, mais ce que j'appelle son *hexis* corporelle, cette manière d'être corporelle, cette manière de tenir le corps, cette tenue – au sens où

1. Voir sur ce point P. Bourdieu, « La production de la croyance », art. cité, et, dans le même numéro, l'article de Christophe Charle, « Situation spatiale et position sociale. Essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, p. 45-59.

l'on dit : « Il a de la tenue » -, cette manière de porter son corps, de se porter avec son corps, de se comporter avec son corps, ce qui exprime des choses que l'on met du côté de l'âme, du côté du profond. Ce qui me paraît important dans les portraits réalisés par Manet, c'est qu'il saisit, me semble-t-il, très profondément l'habitus de l'un [Zola] et de l'autre [Mallarmé], et en particulier comment cette sorte de désinvolture, de détachement de Mallarmé s'exprime dans le rapport au spectateur : il ne prend pas la pose, il est là, très naturel, dans un rapport de distance au spectateur, dans une sorte de laisser-aller, de naturel étudié, de naturel désinvolté qui est un des traits de l'habitus bourgeois ou grand-bourgeois¹. Par exemple, le rapport au langage dans lequel s'expriment très bien les habits est caractérisé, chez les grands bourgeois, par un mélange de tension et de détente : c'est la détente dans la tension, c'est la capacité d'être, de dire des choses très tendues de manière détendue, alors que le rapport petit-bourgeois au langage se caractérise par la propension à ce que Labov, le sociolinguiste, a appelé l'hypercorrection, c'est-à-dire la tendance à être plus correct qu'il ne faut, à en rajouter dans la correction².

Je reviens à la pose de Mallarmé. (Dans ce domaine, il se dit tellement de choses avec tellement de liberté - c'est une des raisons de ma tristesse et de mon scepticisme ce matin - que j'ai l'impression d'entrer dans un univers où on peut dire n'importe quoi, et je n'aime pas beaucoup être dans cette situation, mais ce n'est pas une raison pour [que je dise moi aussi] n'importe quoi.) Dans la mesure où l'habitus est un principe générateur de pratiques unifiées par le fait qu'elles sont engendrées par le même principe³, je pense qu'il n'est pas excessif de dire qu'il y a quelque chose

1. Voir Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14, 1977, p. 51-54.

2. William Labov, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976.

3. Pour une analyse des styles de vie, voir P. Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*

comme une affinité de style, une « affinité élective ». Max Weber avait repris cette expression de Goethe, *Les Affinités électives* (1809), pour dire les rimes qu'on peut trouver à l'intérieur des manifestations d'une même époque¹, entre le style artistique d'une époque et le style des meubles par exemple. La notion d'habitus permet de comprendre que l'on retrouve aussi cette affinité élective entre les traits d'une même époque, à l'intérieur des manifestations d'une même personne, d'une même personnalité, d'un même habitus.

Ce mélange de mondanité et de discrétion, cette sorte d'élégance discrète, apparaît comme une sorte de distinction « naturelle », comme on dit, alors que rien n'est moins naturel que la distinction : celle que l'on dit pourtant « naturelle », ou qui a l'air de rien, c'est cette sorte d'élégance, de laisser-aller correct, mais pas hypercorrect, correct mais pas trop. Mallarmé, dans sa prose, a des espèces d'audaces syntaxiques absolument extraordinaires qui côtoient des expressions très relâchées que l'universitaire hypercorrect corrigerait tout de suite - il mettrait « mal dit » en marge -, mais s'il sait que c'est Mallarmé, il dira que c'est très bien (mais spontanément, il mettrait « mal dit » en marge).

Voilà pour Mallarmé. J'en viens à Zola, qui est très différent : il est de profil, il ne fait pas face, il est « coincé » comme on dirait aujourd'hui. Bizarrement, il ne regarde pas mais on a l'impression qu'il pose : il est devant une table de travail encombrée, c'est un grand travailleur, il n'a pas de cigare, il a un encrier, il a une plume, il a un livre à la main, il a, derrière lui, au lieu d'un décor élégamment japonais, une estampe japonaise, une gravure de Vélasquez, et [une petite reproduction de] l'*Olympia*, qui est une sorte de contre-don - Zola avait défendu Manet. Il est chez lui, il est raide, il est cambré. Si on fait des oppositions duales, simplistes, fausses mais utiles, il est plus petit-bourgeois : on est dans l'opposition petit-bourgeois contre grand-bourgeois, dans l'opposition cambré, raide, tendu contre détendu, souple, etc.

Si je me livre à cet exercice, c'est parce que je pense qu'il

1. M. Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, *op. cit.*

est important de garder à l'esprit que le texte de Mallarmé que je vais commenter ne se balade pas dans un espace pur : il a un sujet, et ce sujet lui-même n'est pas un sujet quelconque, c'est un sujet socialement enraciné qui écrit sur un autre sujet socialement enraciné. Ils ont parlé ensemble. Mon rêve serait qu'on retrouve des enregistrements, on sait que ce n'est pas impossible grâce à la sténotypie qui venait d'être inventée. Dans *Manette Salomon*, qui est un assez mauvais roman raciste des frères Goncourt, on a des transcriptions littérales de débats entre rapins, entre artistes, etc., et on peut se faire une idée précise de ce dont discutaient les artistes de l'époque. Si on avait les conversations entre Mallarmé et Manet, ça serait extraordinaire ; on en a quelques indices à travers ce que raconte Mallarmé, car, de temps en temps, il écrit à propos de Manet « dit-il », et on peut donc penser qu'il cite ce qu'il a vraiment entendu de la bouche de Manet.

J'ai toujours fait l'hypothèse – aucun historien de l'art ne l'a faite avant moi, alors je n'ose pas la dire – que le fameux texte dans lequel Zola défend Manet¹ – il a été le premier à le défendre – est tellement peu zolesque dans son esthétique que je pense que Zola a écrit, non pas sous la dictée, mais sous l'inspiration de Manet, dont tout le monde disait, et Mallarmé entre autres, qu'il parlait très bien de son art.

Critique de la critique

Voici donc les protagonistes campés, caractérisés de manière sommaire, mais, je crois, suffisante. Pourquoi est-il important de

1. Émile Zola, « M. Manet », *L'Événement*, 7 mai 1866, repris in *Mes haines*, Paris, Charpentier, 1879, p. 287-297. Voir aussi « Édouard Manet, étude biographique et critique » (1867), repris in *Mes haines*, op. cit., p. 325-372. Les deux textes sont reproduits in *Écrits sur l'art*, op. cit., respectivement p. 112-120 et 137-169.

les avoir à l'esprit ? C'est parce que tout ce que nous savons, tout ce que nous pouvons dire sur Manet, nous le savons à travers la critique, et c'est pour cela, je pense, que la critique était incontournable, comme on dit aujourd'hui, et c'est aussi pour cela que la critique de la critique est indispensable. Cette critique, me semble-t-il, va se distribuer entre des positions esthétiques qui sont assez bien représentées par ce que dit Mallarmé qui se fait l'interprète de Manet, avec une part de reprise à son compte sur la base d'une identification profonde doublement fondée. Elle est fondée socialement, puisque, comme je l'ai dit, ils ont à peu près le même habitus d'origine, ils ont à peu près la même origine et la même trajectoire – tous les deux viennent de haut et déclinent ou dévient légèrement. Ils ont donc une affinité liée à une trajectoire commune, mais ils ont aussi une affinité liée à une position commune dans leur champ respectif : tous les deux sont des hérétiques et, sans avoir la brutalité et la violence des rapports entre Manet et le Salon, les rapports entre Mallarmé et les parnassiens sont tout de même assez conflictuels pour que Mallarmé puisse se voir comme un hérétique et se sentir solidaire de Manet, et donc se faire spontanément l'interprète de la position de Manet.

(On dit toujours que les historiens doivent faire la critique des sources, et ils pensent qu'il suffit d'établir que c'est bien le type qui a écrit ça, etc. Ce que je suis en train de faire, en revanche, c'est une forme de critique des sources tout à fait spéciale. J'ai assez dit mes doutes pour que, lorsque je suis sûr de quelque chose, je le dise avec insistance : je pense que la critique des sources que je suis en train de faire est rarement pratiquée parce que, souvent, elle amène celui qui ferait cette critique à s'englober. Vous ne pouvez pas ne pas avoir pensé, pendant que je parlais, que j'avais moi aussi un habitus, que j'étais d'un côté ou de l'autre, plutôt près de l'un ou plutôt près de l'autre, etc. ; je le savais, et je savais que vous le saviez. Les historiens ou les sociologues n'aiment pas s'embarquer dans ce processus réflexif, d'abord parce que ce n'est pas leur formation mais aussi parce que c'est quand même plus reposant de prendre les choses comme elles sont et de se dire :

« C'est comme ça. » C'est tellement plus simple de se dire qu'un fait est un fait, un chat est un chat, une source est une source, une citation est une citation, autant de choses que, vous le verrez, on est amené à remettre en question. Faire la critique des conditions sociales de production du discours, du discours critique en particulier, c'est mettre en route un processus de réflexivité infini un peu angoissant dans lequel on risque d'être emporté malgré soi. Cela dit, je pense qu'il faut absolument faire ce travail pour avoir quelque chance de s'arracher à la naïveté totale.)

La littérature sur Manet est quelque chose d'absolument effrayant. Je ne parle plus de la critique du temps de Manet, mais de la critique contemporaine, qui est un océan dans lequel je me suis jeté tête baissée un peu inconsciemment : c'est vraiment la « traversée de l'océan à la rame » – une métaphore de Manet¹. Cette littérature ne s'est pratiquement pas soumise à la critique, et ce serait un travail considérable que je ne désespère pas de faire. Peut-être que la manière de sortir du désespoir absolu où je vous ai introduits au début sera de faire une analyse historique systématique de l'univers des critiques portées sur une seule œuvre, *Un bar aux Folies-Bergère*, qui est une œuvre très énigmatique et, à ce titre, très excitante pour les critiques, et qui a fait l'objet d'une quasi-infinité de commentaires. Je me suis dit qu'après tout on pourrait prendre le risque d'enregistrer l'univers de tous ces critiques – c'est un travail considérable – et les soumettre à une analyse systématique pour transférer l'énigme qui est dans l'œuvre et qui est lancée aux critiques au niveau des critiques, et faire que l'énigme soit l'énigme de la critique.

Le cadre à l'intérieur duquel je souhaite analyser cette réflexivité,

1. Pierre Bourdieu fait peut-être ici allusion à un propos de Manet rapporté par Mallarmé : « Chaque fois qu'il attaque un tableau, nous dit [Manet], il y plonge la tête la première, partageant le sentiment que la plus sûre méthode, bien que dangereuse en apparence, pour devenir bon nageur, est de se jeter à l'eau. » S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet. 1875-1876 », art. cité, p. 149.

ce sont ces trois personnages : le peintre et ses deux grands commentateurs, Zola et Mallarmé, qui dessinent me semble-t-il deux pôles. Globalement, la critique contemporaine est post-clarkienne. Timothy J. Clark est un historien d'art américain qui, dans les années 1980, a écrit un livre sur Manet qui est devenu un classique¹. Ce livre a fait date parce qu'il a restructuré complètement le débat, et de même qu'il n'est plus possible de faire de la peinture après Manet sans se référer à Manet – c'est une chose que dit Mallarmé –, de même, il n'est plus possible de parler de Manet aujourd'hui sans se référer à Clark. Cet univers de critiques post-clarkiennes est un champ, un espace dans lequel sont engagés des présupposés communs à tous. Une des questions est de savoir s'ils ont suffisamment de présupposés communs conscients pour qu'on puisse parler de *profession* à propos des critiques, pour que l'on dise que l'histoire de l'art est une *profession*, avec une déontologie, des normes en matière d'établissement de la vérité, en matière de preuves, en matière de choix d'objet, en matière de documents, etc. Est-ce qu'ils sont d'accord pour désigner comme document une évocation iconographique – par exemple, lorsqu'un critique dit : « Ça me fait penser à *L'Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco », est-ce que c'est un document ou pas et est-ce qu'ils sont d'accord sur l'usage du document ? Autrement dit, est-ce qu'il y a un contrat scientifique minimal ? Ce n'est pas sûr du tout.

Ensuite, faut-il s'en tenir au niveau des intentions conscientes de Manet ? [...] Ou bien est-ce qu'on dit qu'on n'en sait rien mais que, sur la base du principe de cohérence ou de vraisemblance, on suppose qu'il y a un *meaning* immanent, un sens immanent ? (J'ai parlé en anglais parce que cette littérature est à 90 % américaine, même s'il y a aussi quelques grands spécialistes français de Manet.) Mais est-ce qu'il y a une cohérence à appliquer cette herméneutique qui se donne le droit de décaler de l'œuvre des intentions qui ne sont pas nécessairement celles de l'auteur ? Est-ce qu'elle

1. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.

a des postulats tacites ou explicites ? Est-ce que ces postulats sont cohérents entre eux ? Sont-ils cohérents chez le même auteur et, d'un auteur à l'autre, sont-ils compatibles ? C'est très douteux. Si l'on prend les différentes grandes classes de systèmes explicatifs, comme par exemple l'explication de type marxiste, avec des gens comme Herbert¹, l'explication de type sémiotique avec des gens comme Reff², l'explication de type socio-historico-psychanalytique comme celle de Clark³ qui fait une lecture de ce tableau [*Un bar aux Folies-Bergère*] à partir de l'analyse lacanienne du miroir, etc., est-ce que les axiomatiques théoriques de ces différentes interprétations sont compatibles et cumulables ? Si on dit qu'elles ne le sont pas, est-ce qu'il faut faire table rase, revenir à l'« œil neuf » – l'œil neuf devant le monde est une des choses que préconise Manet qui, explicitement, réclame l'œil neuf devant le tableau⁴. Est-ce qu'il faut revenir à l'œil neuf et retrouver l'éblouissement ou l'étonnement que peut produire le tableau chez la plupart des spectateurs ? Faut-il revenir au tableau lui-même, à un niveau qu'on pourrait appeler non pas pré-clarkien, mais pré-icongraphique, en ce sens que l'on abandonne tout souci d'explication par l'histoire et par le contexte : le grand magasin, Zola, Boucicaud, la foule, la révolution capitaliste⁵, etc. ? Si on abandonne tout cela, est-ce

1. Robert L. Herbert, *L'Impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1991 [1988].

2. Theodore Reff, *Manet : Olympia*, Londres, Penguin, 1976.

3. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, *op. cit.*

4. Toujours selon Mallarmé : « Cet œil – Manet – d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait naguère l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard, à narguer, dans la pose, ensuite, les fatigues de vingtième séance. » (« Médaillons et portraits », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 532.)

5. Ces exemples illustrent les rapprochements opérés par T. J. Clark entre modernité capitaliste et modernisme esthétique (Aristide Boucicaud [1810-1877] est le créateur du Bon Marché, le premier grand magasin parisien, dont Zola s'inspirera pour son roman *Au bonheur des dames*

que l'on peut regarder l'œuvre avec l'innocence que préconise Mallarmé ?

Un historien allemand, Herding, a fait un compte rendu remarquable du livre de Clark¹. Je pense que Clark et Herding balisent très bien l'espace des interprétations : Herding dit que toutes ces explications de type socio-historique, qui vont chercher des principes explicatifs hors du tableau, dans le contexte (dans le capitalisme, les explicatifs hors du tableau, dans le contexte [...] doivent être suspendues grands magasins, la rue, le flâneur) [...], doivent être suspendues aussi longtemps que les faits visuels n'ont pas été établis. Il faut commencer par regarder les choses comme elles sont. Mais est-ce qu'on ne sort pas d'une illusion que l'on pourrait appeler intellectueliste – la recherche des principes explicatifs – pour tomber dans une illusion que l'on pourrait qualifier de positiviste ? C'est ce que j'ai appelé, à propos de tout à fait autre chose, l'« illusion de l'immaculée conception² » : on peut voir le savant regarder le monde en face mais, en fait, on sait bien qu'il n'y a pas de regard pur et que tout regard est armé, quoi qu'on fasse. Donc il n'y a pas d'œil neuf, il n'y a pas d'œil pur, un œil est toujours relativement neuf. Si l'on peut dire que l'œil de Mallarmé est neuf, c'est parce qu'il a enlevé les lunettes académiques...

Le paradigme Zola-Manet-Mallarmé

Cette sorte de « purification » à laquelle appellerait la critique de la critique contemporaine a une limite dans le fait que les artistes et les critiques ont forcément, qu'ils le veuillent ou non,

[1882-1883], qui décrit les mutations urbanistiques, économiques et sociales issues du Second Empire que nombre d'œuvres impressionnistes illustrent).

1. Klaus Herding, « Manet's imagery reconstructed », *Art Bulletin*, 37, été 1986, p. 113-125.

2. P. Bourdieu, « Post-scriptum. Éléments pour une critique vulgaire des critiques pures », in *La Distinction*, *op. cit.*, p. 565 sq.

des catégories de perception historiquement construites dont ils ne peuvent pas se débarrasser. Il reste toujours le paradigme Zola-Manet-Mallarmé. Zola n'est pas neutre dans cette affaire. Pour comprendre Manet, un des ouvrages de Zola est très important, bien que tout le monde dise qu'il n'est pas intéressant : c'est le roman intitulé *L'Œuvre*, qui est un des romans qui m'ont déterminé à m'intéresser à Manet, parce qu'il m'apparaissait que Zola y soulève une énigme sociologique intéressante. Il met en scène un personnage, un peintre, Lantier, qui a beaucoup de propriétés de Manet, avec lequel Zola entretenait des rapports très ambivalents — on dit que Zola était un peu jaloux de Manet, pour des raisons à la fois artistiques et sociales, qu'il a dit des choses assez malveillantes sur Manet à l'époque où Mallarmé écrivait ces choses que je vais vous commenter. Zola insiste sur le fait que l'histoire de Lantier est l'histoire d'un échec. Le roman s'appelle *L'Œuvre*, et non pas *Le Chef-d'œuvre* — tous les Anglais et les Américains qui veulent faire voir qu'ils savent bien le français font remarquer qu'on a traduit le titre du roman par *The Masterpiece* ; or ce n'est pas *The Masterpiece*, c'est *The Work* —, et Zola a fait intentionnellement ce choix. C'est l'histoire d'un peintre qui se lance à corps perdu dans une entreprise révolutionnaire et qui, peu à peu, s'épuise à faire une sorte de chef-d'œuvre absolu ; il finit par se suicider devant la découverte progressive de son incapacité à peindre l'œuvre totale, qui serait à la fois la femme, la ville, la modernité, etc. Zola a, me semble-t-il, une philosophie de l'œuvre de Manet assez proche de celle qui est sous-jacente à celle de tous les commentateurs. Je me demandais tout à l'heure s'il y a quelque chose de commun à tous les commentateurs contemporains. Je pense que oui : ce sont tous des scolastiques qui ont en commun l'illusion scolastique. Ce sont des profs qui posent des problèmes de profs à un artiste. Ils se demandent : « Qu'est-ce que le peintre cite ? » Ils cherchent des références à mettre dans des *footnotes*, se demandent ce que l'artiste a voulu faire, comment il a fait, etc. Ils cherchent donc des sources, des références. Zola, lui, va jusqu'au bout, parce qu'il est poussé un

peu par la malveillance, la jalousie et aussi l'inquiétude sur lui-même. Le personnage principal de *L'Œuvre*, qui s'appelle Sandoz, est un écrivain dont on a dit : « Zola, c'est Sandoz. »

En fait, ce n'est pas si simple. Je pense que Zola, dans *L'Œuvre*, s'interroge sur lui-même, sur son œuvre (« Est-ce que j'ai fait une œuvre ? »). Il s'agit d'une inquiétude banale chez quiconque travaille dans les choses intellectuelles : « Est-ce que j'ai vraiment fait une œuvre ? Est-ce que ce que je fais est vraiment une œuvre ? Qu'est-ce qu'une œuvre finie, une œuvre achevée, un chef-d'œuvre ? Est-ce qu'une œuvre est un chef-d'œuvre ? Zola dit : « Non, une œuvre, ce n'est pas qu'une seule œuvre », et il reproche constamment à Manet, à travers Lantier dans son roman, de ne jamais avoir fait de grande œuvre. On pourrait dire qu'il lui reproche de ne pas avoir tenu en quelque sorte un programme artistique cohérent, conforme à l'idée que Zola se fait de l'œuvre : Zola avait une théorie globale du monde social et une théorie de la construction d'une œuvre d'art ; il avait même une théorie un peu scientifique, une ambition de totalisation et de systématisation, et il se venge un petit peu de Manet en lui disant : « Oui, tu es très grand, mais tu n'as pas fait une grande œuvre. » Je pense donc que le postulat tacite des contemporains — j'en suis à peu près sûr, mais je le vérifierai si j'ai le temps —, le socle commun de toutes les interrogations marxistes, sémiologiques, psychanalytiques, c'est l'idée qu'il y a [chez Manet] une intention globale, cohérente, qu'il faut retrouver ; c'est aussi l'idée qu'une fois admise cette intention globale cohérente il y a quelqu'un qui va « gagner le pompon » [en la mettant au jour].

Les incohérences du Bar aux Folies-Bergère

C'est donc un exercice intéressant que d'étudier la compétition à l'intérieur de ce champ. Et l'idée de prendre l'ensemble des commentateurs d'une même œuvre, *Un bar aux Folies-Bergère*,

est un joli coup scientifique dans la mesure où il permet de voir à quoi jouent ces gens-là, de voir qu'ils jouent à « qui aura le dernier mot », à « qui donnera l'interprétation ultime », à « qui va permettre de mettre un point final ». Mais on fait comme si Manet avait fait ce tableau pour poser un problème à des *scholars*, alors qu'il n'en avait rien à faire : il ne posait pas un problème, il faisait une œuvre. Vous verrez ce qu'en dit Mallarmé : il dit que « poser un problème » est une idée typiquement académique, qui consiste à attendre une solution ultime. Tout *scholar* digne de ce nom doit connaître toutes les solutions préalables, comme un bon mathématicien doit tout connaître en mathématiques depuis Fermat jusqu'à nos jours avant d'apporter la dernière solution...

Cette œuvre est tout à fait intéressante parce qu'elle est pleine d'incohérences et de contradictions : le reflet des natures mortes au premier plan dans la glace est décalé, les bouteilles ne correspondent pas à leur image – c'est une chose qui a été remarquée par tous les commentateurs (il y avait quand même des points d'accord) : normalement, la personne qui est à droite et qui parle avec la jeune femme, devrait être dans le plan, devrait être à la place où est le spectateur, c'est-à-dire en face de la femme, donc on ne devrait pas la voir, elle devrait être cachée, etc. Il y a toute une série d'incohérences (de perspective, etc.) et, en cumulant toutes les trouvailles de tous les commentateurs, on pourrait passer deux heures à les énumérer.

Évidemment, les contemporains, les critiques de l'époque se sont précipités sur ces incohérences mais c'était déjà un peu tard, on commençait à comprendre que Manet savait ce qu'il faisait, les critiques ne pouvaient pas en parler comme ils avaient parlé, quatorze ans plus tôt, du *Torero mort* (1868). Mais il y en avait encore qui s'obstinaient et continuaient à dire : « Vous voyez, il ne sait pas peindre, ce n'est pas possible, il ne connaît pas la perspective, il ne sait pas ce que c'est qu'un miroir. » Encore aujourd'hui, les gens qui relèvent les incohérences continuent à maintenir l'idée de cohérence [à laquelle doit obéir un tableau], sans voir – je dis tout de suite ce qui me paraît être la solution, et ce sera dit dans

le texte de Mallarmé – que Manet ne peignait pas selon un plan avec une intention de cohérence : il avait des intentions pratiques et les incohérences sont celles de toute logique pratique. (Je renvoie ceux qui connaissent mon travail [à ce que j'ai écrit à propos du] système rituel kabyle, qui est un système cohérent, enfin qui a sa cohérence, mais ce n'est pas une cohérence logique, c'est une cohérence d'un autre ordre¹.)

Mallarmé sur Manet

J'ai fait tous ces préambules, beaucoup plus longs que je ne voulais, pour essayer de vous mettre en situation d'entendre Mallarmé et ce que je vais en dire. Ce n'est pas un commentaire de plus, mais il faut dire pourquoi le commentaire de Mallarmé, entre mille autres, se distingue des autres. Pour cela, il faut resituer Mallarmé dans l'espace des commentaires possibles, et en particulier dans l'espace abstrait des grandes positions possibles. On aurait d'un côté le commentateur artiste d'un artiste se faisant le porte-parole inspiré et en sympathie d'un autre artiste en remplissant les blancs avec sa propre intuition, avec sans doute une part d'erreur. Je pense qu'il ne faut pas faire comme si tout ce que dit Mallarmé était du Manet, loin de là, mais il faut voir que, en gros, il est en affinité avec Manet ; comme son portrait l'atteste, il l'a compris. Tous les mallarméens vous diront d'ailleurs que c'est le meilleur portrait de Mallarmé, que l'on retrouve Mallarmé dans ce portrait, comme on dit de quelqu'un : « Ah oui, ça, c'est tout toi », ce qui veut dire : « C'est ton habitus. » Cela veut dire que c'est l'habitus qui s'est exprimé en totalité. Cette sorte d'intuition très forte que Mallarmé, sur la base de l'affinité d'habitus, avait de Manet, fait que, je pense, on peut lui faire grandement confiance, même quand il prolonge les pointillés ou quand il bouche les trous. On aurait

1. Voir P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, op. cit., p. 333 sq.

donc, d'un côté, Mallarmé et, de l'autre, Zola qui, me semble-t-il, est une forme durcie et raidie du commentateur scolastique petit-bourgeois, [tel ce] prof américain qui débarque avec des livres plein la tête et qui, avant d'aller voir *Un bar aux Folies-Bergère*, relit toute l'œuvre de Zola, ce qui n'est pas mauvais en soi... Maintenant, je reviens à ce qui devait être l'essentiel de ce que je dirai aujourd'hui.

Mallarmé a parlé plusieurs fois de Manet. La première fois, c'était en 1874, dans un texte intitulé « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », qui est publié le 12 avril 1874 dans la *Revue artistique et littéraire*, et vous le trouverez dans les *Œuvres complètes* de Mallarmé, dans « La Pléiade », aux pages 695-700. Mallarmé prend une position encore « zolesque ». Dans l'intervention de Zola, il y avait une très belle image : « Je vois un homme lapidé par des enfants, je ne peux pas ne pas intervenir, je suis obligé d'intervenir, et je viens au secours du juste lapidé¹. » Il y a quelque chose de similaire, chez Mallarmé, qui n'entre pas tellement dans le détail ; il écrit que le jury n'a pas autre chose à dire que « ceci est un tableau ». Ce n'est pas mal de dire que le jury n'a pas autre chose à dire que : « Ceci est un tableau, ou encore : voilà qui n'est point un tableau. Défense d'en cacher un : dès que certaines tendances, latentes jusqu'alors dans le public, ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique, ou leur beauté, il faut que celui-là fasse connaissance de celui-ci ; et ne pas présenter l'un à l'autre est faire d'une maladresse un mensonge

1. « J'imagine que je suis en pleine rue et que je rencontre un attroupelement de gamins qui accompagnent Édouard Manet à coups de pierres. [...] Je sais quel crime a commis ce paria qu'on lapide. Il y avait là des sergents de ville – pardon, des critiques d'art – qui m'ont affirmé qu'on lapidait cet homme parce qu'il avait outrageusement souillé le temple du Beau. Je leur ai répondu que le destin avait sans doute déjà marqué au musée du Louvre la place future de l'*Olympia* et du *Déjeuner sur l'herbe*. » É. Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », *loc. cit.*, p. 329.

et une injustice¹. » Il se fait le redresseur de torts, ce qui est son côté zolesque : Zola parlait de Manet comme il parlera de Dreyfus (« Manet est un juste²... »). Il y a aussi chez Mallarmé une sorte d'éloge de la foule qui ne va pas du tout avec l'idée que l'on se fait souvent de Mallarmé comme esthète aristocratique. Il y a un des premiers textes de jeunesse de Mallarmé, très esthète, qu'il a ensuite démenti cent fois, mais on en reste toujours là, cela correspond aux attentes de tout le monde. « La foule à qui l'on ne cède rien, vu que tout émane d'elle, se reconnaîtra, une autre fois, dans l'œuvre accumulée et survivante et son détachement des choses passées n'en sera cette fois que plus absolu. Gagner quelques années sur monseigneur Manet : triste politique³ ! » C'est une belle formule, ça veut dire : « Vous allez gagner à court terme, mais à long terme Manet gagnera. »

Il y a un autre petit texte dont je n'ai pas la date qui est dans les *Œuvres complètes* de l'édition Gallimard-« La Pléiade », p. 532-533, intitulé « Édouard Manet » ; ensuite, il faisait des *finehouse gossips*, des ragots des Beaux-Arts à l'intention d'une revue anglaise et, sur trente-quatre [pages], il en consacre trois à Manet, preuve que cela l'intéressait beaucoup. Et enfin il y a un texte dont je vais faire ligne à ligne l'analyse, un texte intitulé « Les impressionnistes et Édouard Manet » qui est publié le 30 septembre 1876 dans *The Art Monthly Review*, à Londres, sous le titre « The Impressionists and Édouard Manet », et qui est repris en français dans une traduction de Philippe Verdier, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en novembre 1975, p. 147-156. Le texte anglais, pour ceux qui veulent vérifier, car la traduction n'est pas

1. S. Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *La Renaissance artistique et littéraire*, 12 avril 1874 ; repris in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 699.

2. « Je le félicite [...] d'avoir l'œil juste et franc. » É. Zola, « Les actualistes », *L'Événement*, 24 mai 1868.

3. S. Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *loc. cit.*, p. 700.

parfaite – sur beaucoup de points, l'anglais est plus clair –, est republié dans *Documents Stéphane Mallarmé*, présenté par Paul Barbier, Paris, Librairie Nizet, 1968, p. 59 sq. C'est un texte que Mallarmé a écrit en français, il l'a envoyé à un bonhomme dont j'ai oublié le nom, qui l'a traduit en anglais, l'a publié et on l'a retraduit en français, l'original français étant perdu.

Mallarmé, quand il parle de Manet, parle aussi de lui-même de multiples façons sur la base des affinités et de l'identification que j'ai exposées ; une des questions est alors de savoir quelle est la part qui incombe à Mallarmé. À la fin du texte, il y a une sorte de prosopopée dans laquelle Mallarmé se met à dire *je*, et on ne sait plus qui parle. Le texte commence : « Sans le moindre préambule, sans même un mot d'explication au lecteur qui peut ignorer le sens du titre en tête de cet article, j'entrerai d'emblée dans le vif du sujet, me réservant de tirer mes conclusions, neuves du point de vue artistique, à mesure de l'exposé des faits, ou de les laisser s'insinuer au passage. » Il commence son commentaire, de la façon suivante : « Jetons donc un bref coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de l'art. » Il pose donc comme allant de soi quelque chose qui ne va pas du tout de soi : l'idée qu'il y a une correspondance entre le mouvement artistique et le mouvement littéraire. Les deux histoires sont séparées, et il est très rare qu'on les étudie simultanément, alors qu'il me semble absolument nécessaire de lier l'histoire du champ littéraire et l'histoire du champ artistique, dans la mesure où la clé de beaucoup de choses qui se passent dans l'un [se trouve] dans l'autre champ, ou dans la relation entre les deux champs. Mallarmé pose donc comme allant de soi qu'il y a une correspondance entre le mouvement artistique et le mouvement littéraire, ce qui invite à rappeler – ce que je faisais en préalable – qu'il y a une homologie entre leurs positions respectives dans les deux champs : Manet et le Salon, et Mallarmé et le Cercle parnassien. Il évoque Courbet et, au passage, il parle des refusés (« Quelle est cette étrange doctrine qu'ils prêchent ? »), je cite un petit peu : « Beaucoup s'engagèrent sur la voie nouvelle du contemporain [après Courbet], et, sur ces entrefaites, voici que

se montrèrent, sur les murs du Salon par aventure, à coup sûr plus fréquemment aux cimaises des galeries des refusés, de curieux et singuliers tableaux, objets de risée, il est vrai, pour la foule, de par leurs fautes, mais néanmoins mettant dans l'embarras le vrai critique réfléchi, qui ne pouvait s'abstenir de se demander : quelle sorte d'homme est-ce là, quelle est l'étrange doctrine qu'il prêche ? Car il était évident que le prédicateur avait quelque chose à dire. »

Voilà la première entrée de Manet sous la figure d'un prédicateur qui prêche quelque chose de différent. La métaphore religieuse va revenir beaucoup plus clairement. Après avoir évoqué Courbet, Mallarmé évoque les écrivains, et le soutien des écrivains. D'abord, Baudelaire, un amateur qui découvre, qui comprend avant tout le monde – « cet amateur fut notre dernier poète » : « Le second à en faire cas fut Émile Zola, le romancier qui commençait à s'imposer. Avec cette vue seconde du futur qui distingue ses propres ouvrages, il reconnut la lumière qui venait de se lever, bien qu'il fût trop jeune encore pour définir ce que nous appelons naturalisme, et poursuivre non la seule quête de cette réalité qui s'impose absolument à nous, mais ce sentiment essentiel et absolu que la nature elle-même imprime sur ceux qui ont fait vœu de tourner le dos à la convention. »

Il dit, me semble-t-il – ce n'est peut-être pas de la clarté la plus extrême –, que Zola a vu l'essentiel, mais il n'a pas compris ce sentiment essentiel de la nature, que lui-même allait inventer plus tard sous le nom de naturalisme, et que Manet, selon Mallarmé, découvrirait au même moment.

Ensuite, il évoque l'exposition de 1867, une « exposition spéciale des œuvres de Manet » qui, écrit-il, « conféra à l'anonyme école de peinture moderne en croissance le semblant d'un parti, et les passions partisanes de monter ». Autrement dit, premier point, il fait une analogie entre le mouvement artistique et un parti, et il dira plus loin qu'on les appelait les « intransigeants », ce qui était le nom qui était donné à ceux qu'on appellerait aujourd'hui les « gauchistes ». Ceux-ci sont d'abord perçus comme un parti, mais il corrige : il y a un parti et des passions partisanes, donc c'est

une lutte d'allure politique. Cependant, il écrit : « La lutte contre le tenace intrus fut, telle une croisade, prêchée du haut des chaires de chaque école. Des années durant un front solide et implacable se forma pour lui barrer la route, jusqu'à ce qu'à la fin, [...] le Jury reconnût le nom de Manet. » C'est une expression importante : « le Jury reconnût le nom de Manet, le reçût et se remit assez de ses ridicules appréhensions pour en arriver à la conclusion qu'on devait ou bien le proclamer souverain pontife de par sa propre élection [...] ».

Mot à mot, on aurait : « souverain pontife autocréé », « pape autocréé ». Le jury est donc obligé de le reconnaître comme pape autocréé, « investi par sa foi de la mission de guérir les âmes » – de *to cure* (Weber parle de la « cure des âmes » à propos du prêtre ou du prophète¹) –, « ou le condamner en tant qu'hérétique et danger public »². Tout le modèle est en place. Il y a de très beaux travaux, je pense à ceux de Bouillon, par exemple, un historien de l'art français qui a étudié l'entreprise impressionniste : il étudie la création de sociétés coopératives par les artistes s'inspirant du modèle des sociétés d'assistance mutuelle que les travailleurs de l'industrie, du commerce, etc., avaient élaboré ; les artistes créent les sociétés coopératives de vente pour essayer de promouvoir en commun leurs œuvres, et il insiste beaucoup sur le rôle très important de ces sociétés, dans lesquelles il voit un des éléments très importants de la cohésion du groupe et de sa réussite³.

1. M. Weber, *Économie et société*, op. cit., 2^e partie, chap. 5 (« Sociologie de la religion »).

2. S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité, p. 148-149.

3. J.-P. Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », art. cité.

Homologie de structure entre le champ artistique et le champ religieux

Je pense que négliger cette dimension matérialiste serait très dangereux, mais s'en tenir à cette seule dimension conduirait à manquer quelque chose d'essentiel, que Mallarmé saisit très bien grâce à la métaphore de la religion. Mallarmé pose une chose que j'ai affirmée par ailleurs avant d'avoir lu ce texte : il existe une homologie de structure entre le champ artistique et le champ religieux, et c'est ce qui explique que l'on puisse trouver des analogies, que l'on puisse dire que le prêtre est au prophète ce que le professeur est à l'artiste. Il existe une structure, dans ces deux espaces, qui fait que tout ce qui advient en leur sein est parcouru par des homologies qui permettent à la fois des descriptions et des explications, car découvrir des homologies structurales, ce n'est pas simplement faire avancer la compréhension et la description, c'est aussi se donner des capacités d'explication, par exemple des conflits et des stratégies employées dans les conflits (on sait par exemple qu'il y aura des stratégies de la prétrise qui s'opposeront systématiquement aux stratégies de l'hérétique). Dans chaque champ, la prétrise est toujours du côté de l'excommunication, elle invoque l'ordre social, l'ordre institutionnel correspondant (par exemple, l'ordre des médecins, l'ordre des artistes), contre les hérétiques qu'elle excommunie et qu'elle exclut.

Mallarmé fait, mine de rien, un coup très important en instaurant d'emblée cette homologie, et je pense qu'il est important de savoir qu'il parlait de peinture avec Manet. Plus tard, Mallarmé n'oubliera pas cette idée qu'avec l'art on est dans l'ordre de la croyance : on est dans une économie d'un type particulier, une économie des biens symboliques, qui, comme toutes les économies, mais particulièrement celle-là, repose sur la croyance dans la valeur des choses échangées. Et la condition, par exemple, de

la reproduction d'un champ artistique, c'est la reproduction de la croyance dans la valeur à la fois des produits échangés, des producteurs qui produisent ces produits, des producteurs qui évaluent la valeur de ces produits, etc., ce qui fait que la crise d'un champ (artistique ou intellectuel, ou religieux) est fondamentalement une crise de croyance, une crise qui porte, non pas sur la croyance en Dieu, mais sur la croyance dans ceux qui défendent la croyance en Dieu.

(Il est très important de faire cette distinction. La sociologie de la religion est particulièrement difficile pour cette raison : on croit, quand on dit que la sociologie religieuse est une affaire de croyance, que ce n'est pas une découverte, et c'est là que la comparaison entre le champ religieux et le champ artistique peut être très intéressante, parce que, dans le champ artistique, et *a fortiori* dans le champ scientifique, il est moins clairement question de croyance.)

Il faut donc redonner au mot croyance son sens véritable : dans un champ, il est question de la croyance dans le champ ; et, dans tout champ, l'hérétique est quelqu'un qui met en question, non pas la croyance, mais les défenseurs d'une forme particulière de croyance, les gens qui prétendent avoir le monopole de la croyance telle qu'elle est aujourd'hui ou, comme dit Max Weber, le monopole de la manipulation légitime des biens de salut. L'hérétique met en question la croyance dans l'institution et dans le jeu, la croyance qu'il vaut la peine de mourir pour l'*Olympia* – les critiques d'art pensent qu'il vaut la peine de mourir pour avoir le dernier mot sur cette œuvre dont la plupart des humains se moquent (à tort, sans doute, car c'est une œuvre très importante et très belle). Mais être dans un jeu artistique, dans un jeu scientifique, dans un jeu quel qu'il soit, c'est être habité par une croyance dans la valeur du jeu et dans la valeur des enjeux qui sont inhérents à ce jeu. Dans le fait [de savoir si] Dieu existe ou n'existe pas, c'est une croyance qui est en jeu dans un jeu où on joue à propos de croyances, en croyant que ça vaut la peine de jouer à propos de croyances. On dira

qu'il y a sécularisation quand les gens croient que ça ne vaut plus la peine de se tuer pour des guerres de religion. [...] Les jeux dans lesquels nous sommes pris [...] obéissent eux-mêmes à des lois de production et de reproduction de la croyance. Je ne prolonge pas [rires].

Croyance et retour aux sources

Mallarmé comprend qu'on est dans l'ordre de la croyance, et il ne l'oubliera pas. Plus loin dans le texte, il est question de valeur fiduciaire, et il redonne à ce terme de « fiduciaire » son sens étymologique – c'était encore une époque où on faisait du latin et Mallarmé avait fait des versions latines, écrit des discours en latin – ce sont des valeurs qui reposent sur la foi, la *fides*, la croyance.

Un peu plus loin Mallarmé parle de retour aux sources, ce qui est une des stratégies classiques des hérétiques qui doublent toujours les orthodoxes à gauche. Et une des façons de doubler l'Église à gauche, c'est de prendre à l'Église les sources au nom desquelles elle se consacre elle-même : c'est la stratégie protestante qui consiste à revenir aux textes dont l'Église s'est attribué une fois pour toutes le monopole de la manipulation légitime. Dans les guerres de religion, on pouvait tuer quelqu'un parce qu'il voulait octroyer les sacrements, parce qu'il s'attribuait un acte religieux. En particulier, les femmes ne pouvaient pas, même en cas de détresse extrême, quand par exemple un enfant allait mourir, donner l'extrême-onction, et donc faire un acte dont le sacerdoce avait le monopole. Mais le monopole des monopoles est celui du texte, de la lettre, de l'accès aux textes sacrés. Les hérétiques déposèrent en quelque sorte le sacerdoce de son monopole en lui volant ses sources, en lui volant ses textes.

Pour reprendre Mallarmé, l'art et la pensée sont obligés de retracer leurs propres empreintes et de retourner à leurs sources idéales qui

ne coïncident jamais avec la source réelle¹. Il est très fort, parce qu'il dit qu'il retourne aux sources idéales, aux textes, mais il n'est pas naïf, il ne parle pas du texte lui-même, mais du texte idéal. Autrement dit, on se sert des textes d'origine, mais transfigurés pour, en général, en radicaliser le sens : c'est une lecture radicale des textes originaires, comme le fait, par exemple, Heidegger avec les présocratiques, avec une stratégie typique d'hérésie – on double Kant à gauche (les kantien sont républicains, de gauche), on veut faire un radicalisme plus radical que le radicalisme faussement radical des républicains, et on refonde les textes archaïques. C'est faire un coup charismatique, comme lorsque Heidegger reprend aux kantien leur texte sacré par excellence, qui est la *Critique de la raison pure*, surtout le texte sacré à l'intérieur du texte sacré, qui est la critique des catégories, et enfin la *Critique du jugement*, en montrant que là où on a vu le fondement d'une pensée rationaliste, il y a en réalité une abdication devant la finitude, devant cette fameuse opposition entre la finitude de la perception humaine et l'infinitude de la perception divine². Le fameux *intuitus originarius* est le coup hérétique par excellence.

(Je fais une parenthèse : une des vertus de la notion de champ, c'est que, une fois qu'on a vu la logique d'un champ, on peut transférer ce qu'on apprend dans un champ pour comprendre ce qu'on trouve dans un autre, évidemment *mutatis mutandis* car homologie ne veut pas dire identité, mais identité dans la différence.)

On dit que l'on fait un retour aux vraies sources. Heidegger illustre parfaitement la phrase de Mallarmé : ce n'est pas la source

1. « [...] ils sont dans l'obligation de revenir en arrière et de retourner à leur source idéale, laquelle ne coïncide jamais avec les débus réels. » S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité, p. 156.

2. Martin Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1953 [1929] ; pour plus de détails, voir P. Bourdieu, *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*, op. cit.

réelle, c'est une source idéale, c'est un Kant relu, un Kant plus Kant que Kant, Heidegger montrant aux kantien qu'il est plus fort que Kant et, évidemment, par implication, qu'il est plus fort qu'eux puisqu'ils lisent bêtement Kant. C'est une chose que Mallarmé dit plusieurs fois de Manet : il va jusqu'au bout, il va vers la limite, ce n'est pas nouveau mais il va jusqu'au bout. J'y reviendrai. C'est quelqu'un qui pousse jusqu'à sa limite extrême des découvertes, des procédés, des formules ou des techniques qu'il n'a pas inventés. Il les radicalise, il est l'homme du passage à la limite – c'est sans doute une des propriétés spécifiques des révolutionnaires radicaux. Ce ne sont pas du tout des gens qui font des ruptures. Le mythe de la rupture initiatrice est une métaphore religieuse. Je pense que la rupture althussérienne a eu du succès dans les années 1970 auprès des adolescents parce qu'elle donnait des satisfactions de type initiatrice : il y avait ceux qui avaient fait la rupture et ceux qui ne l'avaient pas faite, et on se sentait au-delà du delà très facilement. En fait, il n'y a pas de rupture absolue, cela n'existe pas (ça serait long à développer, mais je pense que c'est important d'avoir cette intuition).

Retour aux sources donc, c'est-à-dire ici retour aux vrais maîtres : on nous impose Couture et tous ces peintres pompier ; il faut faire un retour aux sources, un retour aux vrais maîtres, c'est-à-dire à Vélasquez et aux peintres de l'école flamande. Au passage, Mallarmé le dira plusieurs fois, Manet a une immense culture artistique, ce n'est pas du tout un amateur, il est comme les prophètes d'Israël qui, selon Max Weber, ne sont pas du tout des gens qui improvisent : ce sont des gens qui, en général, sortent de la caste des prêtres, qui ont beaucoup de savoir, qui sont capables de défier les docteurs sur leur propre terrain ; mais ils font une chose que les docteurs ne font pas : les docteurs sont en robe, sur une estrade, sur une chaire, etc., alors que l'hérétique va dire dans la rue des choses que d'ordinaire on dit dans les cénacles magistraux ou sacerdotaux ; le prophète est quelqu'un qui va dans la rue, qui a la rue avec lui, ce qui, du point de vue des maîtres, est le scandale par excellence puisque cela consiste à rompre le

devoir d'autonomie et d'autarcie intellectuelle qui fait partie des présupposés tacites de l'appartenance à un corps.

Manet a une culture artistique, il sort de la casac des maîtres, mais il joue Vélasquez contre Couture ; et jouer Vélasquez contre Couture suppose un état d'esprit spécifique : il joue un étranger contre un Français, il joue un ancien contre un contemporain, il joue un mort contre un vivant, ce qui suppose évidemment qu'il a visité des musées. J'avais signalé l'an passé que beaucoup de peintres pompieri étaient de petite origine, comme les khâgneux : ils étaient d'origine petite-bourgeoise, souvent provinciaux, ils étaient libérés par le système scolaire et, devant tout au système scolaire, ils lui donnaient tout. Pour eux, le système scolaire était l'alpha et l'oméga ; ils n'avaient pas l'idée d'aller chercher ailleurs. Il y a une clôture absolument extraordinaire de l'univers académique, autoreproductif, qui mutile les gens et leur fait accepter avec jouissance leurs propres mutilations. Je vous avais dit l'an passé que Manet ne supportait pas bien les plaisanteries d'atelier, les bizutages, et que c'était lié à son habitus aristocratique : il trouvait les plaisanteries sexuelles un peu idiotes et vulgaires, de même qu'il trouvait un peu débile le côté autoritaire des pousseuses d'école, des problèmes d'école, etc. Là aussi, c'est son habitus qui explique le fait qu'il soit allé chercher Vélasquez, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur l'étranger contre le national, sur le lointain contre le proche.

Je vais m'arrêter là, parce que le temps est très avancé. La prochaine fois, j'essaierai de faire deux choses : d'une part, terminer ce commentaire afin de dégager la cohérence de l'esthétique de Manet revue et exprimée par Mallarmé, et [d'autre part,] si je le puis, dans les limites de mon temps, je rappellerai rapidement l'esthétique de Zola, de manière à encadrer la suite de mon discours, qui sera très différent.

Cours du 19 janvier 2000

Zola et Mallarmé. – Formalisme, matérialisme et symbolisme. – « Se jeter à l'eau » comme philosophie de l'action. – Une esthétique pratique.

La dernière fois, j'avais commencé le commentaire d'un texte de Mallarmé à propos de Manet, dont je vous avais donné la référence¹, mais dont je vais vous donner tout de suite une autre référence plus accessible. Vous retrouverez ce texte dans un livre édité par Denys Riout, aux Éditions Macula, en 1989, dans un recueil intitulé *Les Écrivains devant l'impressionnisme*. Et vous trouverez donc l'intégralité de ce texte qui a été bizarrement très peu commenté, parce que vous l'avais dit, il était écrit en anglais, il a été exclu de l'édition française de la Pléiade, et les spécialistes l'ont un petit peu négligé, à part un commentaire en anglais dans *Art Bulletin*², mais qui dit très peu de choses. Je précise que ce texte était destiné d'abord à servir d'introduction à ce cours, mais il s'est avéré pour moi, à la lecture et à la relecture, beaucoup plus riche que je ne l'avais prévu, et d'introduction, il va devenir une petite partie du cours de cette année.

1. S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité.

2. Jean C. Harris, « A little-known essay on Manet by Stéphane Mallarmé », *Art Bulletin*, 46, décembre 1964, p. 559-563.