



HAL
open science

autopsie d'un acte manqué

Gilbert Beaugé

► **To cite this version:**

| Gilbert Beaugé. autopsie d'un acte manqué. 2009. halshs-00356960

HAL Id: halshs-00356960

<https://shs.hal.science/halshs-00356960v1>

Preprint submitted on 10 Feb 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version définitive

Autopsie d'un acte manqué.

L'Hommage à Delacroix d'Henri Fantin Latour -1864.

Gilbert Beaugé

Sommaire

La mort viendra et elle aura tes yeux.
La perplexité de nos maîtres.
Principes d'anatomie : la vertu des sacrifices.
Delacroix perdu de vue.
Ecriture/peinture.
La Société des trois.
La présence de l'absent et le sourire de Manet.
Un trou dans l'opinion publique.
La violette, le dahlia et la perruque bleu ciel.
Le sans façon de Baudelaire.
La masse, le décousu, l'abominable et le paradoxe.
Regards croisés.
L'inconnu, le jeune artiste américain et le « bon symptôme ».
La société des aquafortistes et le rôle de Félix Bracquemond.
La figure d'un nom, ou l'air de rien qu'à le beau.
Les faux fuyants d'Edmond Duranty.
Du profil comme « Coupe d'aspect ».
Des premières esquisses aux toiles qui suivent.
Un atelier aux Batignolles.
Moi le n°1 montrant la Vérité.
Fantin le masque, Autoportraits.

Epilogue.

Notes

Bibliographie

Liste des illustrations

Consacré à une seule image ce texte tente de mettre en œuvre ce qu'il étudie, comme condition de possibilité de ce qu'il met en œuvre. Ce qu'il met en œuvre, est donc un texte consacré à une seule image (L'Hommage à Delacroix d'Henri Fantin-Latour) et ce qu'il étudie sont, à l'intérieur de cette image, les rapports entre textes et images. Sorte de « tableau de famille » réunissant des peintres et des écrivains, la question se posait en effet de savoir ce que tous ces personnages pouvaient bien avoir en commun, du simple fait de figurer ensemble dans le même tableau. Groupement « fictif », elle était de savoir ce qui pouvait bien soutenir cette fiction. La signature dissimule ici une dispersion : signée Fantin, ce n'est pas uniquement à Fantin que nous devons à tous ces personnages d'être là.

Sorte de Galerie de portraits, cela passe d'abord par un questionnement de la ressemblance seule susceptible, sur chaque figure, de nous permettre de lui mettre un nom, et que ce nom lui soit propre. Opération donnée comme allant toujours d'elle-même, c'est d'abord autour du nom propre - et donc de l'identité du sujet - que se noue ce qui nous préoccupe. C'est cette opération qui ouvre le tableau sur ce qui le divise : d'un côté la surface visible mais muette de la toile ; de l'autre, l'épaisseur invisible mais bavarde de tout ce qui a été dit, non seulement sur le tableau lui-même, mais sur l'ensemble des personnages qu'il réunit. Tout ce qui a été dit, mais également tout ce qui aura été peint. Or, sur le double registre de ce qui aura été dit et/ou de ce qui aura été peint, le « sujet » se dérobe, ou plus exactement, il se fractionne. L'intérêt, et c'est ce que nous avons tenté de montrer, est que chaque personnage se divise dans ce qui pour lui, et lorsqu'il y engage son rapport à l'Autre, oppose l'écriture à l'image. Jamais de la même manière pour tous, et toujours de manière particulière pour chacun : c'est ce dont témoigne cette épaisseur d'écriture que nous évoquions : correspondances croisées interrompues puis reprises, alliances conjoncturelles suivies de ruptures définitives ou pas, articles critiques ou de justification, pamphlets, manifestes, comptes-rendus d'exposition etc.. C'est également, pour nous en tenir aux seuls portraits, ce dont témoigne ce qui aura été peint. La plupart des peintres présents dans l'*Hommage* auront fait leur propre autoportrait, et certains d'entre eux le portrait de certains

autres, mais pas tous, ni de tous. Questionner ces portraits, c'était se poser la question de ce qui les unifiait.

Ce type de questionnement ouvre sur la complexité des rapports rapprochant ou éloignant chacun des personnages de chaque autre, sur les types d'images ou d'écritures qui sont mis en œuvre pour le signifier, sur les réseaux et les entrelacs compliqués de ce qui aura été vu, montré, dit ou entendu. Chacun figure ici avec ce qu'il croit et ce qu'il ignore, ce qu'il accepte et ce qu'il refuse, ce dont il se souvient ou ce qu'il aura oublié. Tout cela contribue finalement à redessiner le graphe, ou encore l'anatomie, d'une relation impossible - et pour tout dire monstrueuse - puisque l'un de ses premiers effets aura été de faire voler en éclats le texte, aussi modeste fut-il, qui l'annonçait : *Hommage à Delacroix*.

Or ce monstre il nous faut le prendre au sérieux : c'est celui qui définitivement compromet la manière dont l'écriture a pris en charge l'histoire de la peinture : comme une « histoire de famille », doublée d'une « galerie de portraits ».

*

Peu de temps avant de mourir, Delacroix se porte d'emblée au cœur des difficultés de son art et, pourrait-on même dire, de son existence de peintre : « *Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de raison : c'est comme les beaux vers, toute la raison du monde ne les empêchent pas d'être mauvais s'ils choquent l'oreille* » (1). Ce sont les derniers mots du journal de Delacroix, ils sont datés du 22 juin 1863, le 13 août le peintre meurt et ses obsèques ont lieu le 17 au Père Lachaise.

Quoique l'on puisse y voir l'enjeu autour duquel la « génération de 1863 » va faire basculer la peinture, ce qui nous frappe dans ces quelques lignes, c'est moins le parallèle entre la « fête de l'œil » et celle de l'oreille, que sous cet angle elles rapprochent, plutôt que la conjonction qu'elles établissent entre la peinture et la poésie dans ce souci de ne pas « choquer » l'organe auquel l'une et l'autre auraient en commun respectivement de s'adresser, en les opposant l'une et l'autre à la « raison ». Or, même s'il n'y a pas d'organes correspondant à l'exercice de la raison, tout cela nous introduit à une géographie des visages, à strictement parler déroutante. Cette observation est d'autant plus inattendue - et Delacroix en est conscient - que lui même n'aura jamais cessé de « *choquer l'œil* ». De cette remarque on déduit généralement que si - à ses yeux - jamais la raison ne sera choquante, jamais non plus le choc ne sera une fête. Tout cela bien évidemment soulève des difficultés sans nombre, et en premier lieu celle de savoir ce que pourrait être une « fête de la raison » qui n'exclurait pas le plaisir de l'œil, ni celui de l'oreille. Un tableau, s'il nous faut l'avoir à l'œil, n'est-il pas légitime aussi de lui demander ses raisons d'être ? Notre plaisir à nous - et on ne tergiverse pas sur quelque chose d'aussi essentiel - passe un exercice de la raison qui se mette à l'épreuve du plaisir qu'elle y éprouve. Cela pourrait avoir quelque chose de choquant, mais peu importe.

*

Moins d'un an après la mort de Delacroix - au salon de 1864 - Henri Fantin-Latour expose deux toiles. La première - *Tannhäuser Venusberg* - passe totalement inaperçue, éclipsée

par la deuxième qui, au contraire va s'inscrire durablement dans les mémoires et revenir régulièrement sous la plume des critiques et des historiens d'art : il s'agit de *l'Hommage à Delacroix* dont Fantin pensait de plus en plus être le dernier héritier légitime (2). Deux toiles à l'opposé strict l'une de l'autre, et dont la deuxième pourrait bien démentir la première en posant la question de savoir de quelle fête il s'agirait, dans l'un et l'autre cas ?

Sorte d'Hommage à Wagner, le *Tannhäuser Venusberg* (Fig.1) est une fantaisie romantique où Fantin tente la synthèse des influences contradictoires qu'il a accumulées jusqu'alors (Titien, Véronèse, Rubens) en transposant sur la toile un épisode du livret du célèbre opéra. L'épisode représenté (acte I, scène 2) est celui du royaume de Vénus lorsque le héros (Tannhäuser) sort de sa rêverie et que l'héroïne (Vénus) lui demande : « *O toi que j'aime à quoi songes-tu ? Dis ?* ». Question, bien évidemment sans réponse, sauf à accepter de faire semblant, puisque justement le héros songeait à mettre un terme à cette relation. L'épisode va donc se solder par une rupture entre les amants, le thème de la rupture opposant la vie de volupté et de plaisir que symbolisait Vénus, au monde réel qui appelait le héros à son devoir : principe de plaisir vs plaisir du principe comme dictature de l'idéal du Moi. Il s'agit d'une scène champêtre ou forestière parfaitement rustique avec montagnes, lac et végétation luxuriante aujourd'hui conservée au Conty museum of Art de Los Angeles. Au premier plan, en habit et chapeau à plumage, allongé sur le sol et s'appuyant sur sa lyre, le héros porte ses regards en dehors de la toile tandis que l'héroïne qui est allongée nue contre lui, l'interroge du regard. Virevoltant à côté d'eux, quatre nymphes dansent et jouent sur des instruments de musique : tambour basque et flûte de pan. C'est le noyau dramatique de l'opéra de Wagner que Baudelaire décrivait à peu près au même moment comme « *la lutte de deux principes qui ont choisis le cœur humain comme champ de bataille, c'est à dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu* » (3). Plus loin Baudelaire évoque encore des « *langueurs, délices mêlés de fièvre et coupés d'angoisses, retours incessant vers une volupté qui promet d'éteindre, mais n'éteint jamais la soif ; palpitations furieuses du cœur et des sens, ordre impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour se fait entendre ici* ». L'ensemble sera repris dans l'Art romantique et Douglas Druick - qui le rappelle - fait observer que « *ce thème séduisit Fantin pour des raisons très personnelles* » (4). Il ne dit pas lesquelles.

L'Hommage à Delacroix (Pl.1) est d'une toute autre facture. Oublions momentanément, tout ce que nous pouvons en savoir - « par ailleurs » - et bornons nous à regarder la toile. Le tableau - du moins sur sa surface visible - n'est pas signé, il n'est pas daté, il n'a pas de titre et nous ne pouvons pas le retourner. Tout au plus peut-on imaginer qu'il aura été signé, daté et intitulé sur son envers, mais cela nous échappe. Il est scellé au mur - très exactement dans la salle n°29 du dernier étage du musée d'Orsay (Paris) consacrée aux impressionnistes - et il n'est pas prêt d'en partir. Cela fait plus vingt ans que - bon an mal an - nous fréquentons l'étage : il aura toujours été là ; il se trouvait antérieurement au musée du Jeu de paume.

Au premier coup d'œil le tableau est déconcertant. C'est une grande composition de 2.50 sur 1.60 et l'un des plus grand format que Fantin ait peint. Ce n'est pas un tableau monumental comme par exemple *l'Atelier* de Courbet que l'on peut voir au rez-de-chaussée, mais ce n'est pas une miniature non plus. Cela occupe de la place, requiert un accrochage approprié, et exige un minimum de recul pour une saisie d'ensemble. Cette possibilité existe, et donc la possibilité également d'aller et de retours fréquents permettant de passer du détail à la totalité, et réciproquement. Dans le détail d'un regard rapproché, la question est de savoir de qui il s'agit.

Avec du recul, la question est de savoir ce que tous ces personnages ont à faire les uns avec les autres, et chacun d'entre eux en particulier, avec tous les autres en général. Or nous avons très rapidement le sentiment que n'ayant pas répondu à la première question, il nous sera impossible de répondre à la deuxième.

La mort viendra et elle aura tes yeux.

Dix personnages réunis autour du portrait encadré du onzième - défunt - nous regardent droit dans les yeux, ou peu s'en faut. Disposés tout autour du cadre central et - soit que la structure horizontale ou verticale de la composition nous retienne - nous dirons que six personnages debout y surplombent quatre personnages assis ou que, cinq personnages à gauche s'y opposent à cinq autres à droite : trois debout et deux assis de part et d'autre du portrait, de chaque côté. Dans la série des personnages debout, celui qui se trouve immédiatement à gauche du portrait encadré empiète sur lui, alors que celui qui se trouve immédiatement à droite ne le fait pas : le premier nous regarde et s'appuie sur une canne (l'homme à la canne) ; le second ne nous regarde pas, il sourit, les yeux dans le vague et la main dans la poche (l'homme qui sourit). C'est l'inverse pour les personnages assis : la tête de celui de droite empiète sur le coin inférieur droit du portrait, alors que le corps de celui de gauche ne le fait pas, et qu'il se dissimule derrière l'homme à la canne. Tous les deux nous regardent mais le premier a les bras croisés (l'homme aux bras croisés) alors que le second tient dans sa main une palette (le peintre). Restent six autres personnages : trois à gauche, et trois à droite. Commençons par la gauche.

Juste derrière le peintre, sur le registre inférieur des personnages assis, quelqu'un apparaît de profil et c'est le seul dans toute la toile à le faire. Cela suffit pour le caractériser (l'homme de profil). Juste au-dessus de lui, sur le registre supérieur des personnages debout, un autre qui ne nous regarde pas non plus, apparaît de trois quart gauche et a l'air de rêver (l'homme qui rêve debout). Reste, sur le registre supérieur du côté gauche, ce personnage que le peintre en partie nous dissimule et qui cette fois nous regarde fixement de face, une écharpe blanche autour du cou (l'homme à l'écharpe). Sur ce côté là de la toile, trois personnages nous regardent, et deux nous ignorent. Continuons par le côté droit.

Sur ce côté, les trois personnages qui restent nous regardent. Celui qui est assis a une main posée sur la cuisse et une pochette blanche au veston (l'homme à la pochette). Derrière lui, sur le registre supérieur, et en partie dissimulées par le premier et par l'homme qui sourit, deux autres têtes surgissent, uniquement des têtes et pratiquement symétriques l'une de l'autre, pour ne pas dire substituables. Tous deux nous regardent ; l'un est brun et l'autre rouquin, mais tous deux sont barbus. Bref, il est difficile de les distinguer l'un de l'autre. Nous notons simplement une ressemblance entre le personnage de droite, et l'homme qui sourit.

Si maintenant nous divisons la toile par tiers verticaux successifs, nous avons quatre personnages dans le tiers gauche, quatre autres dans le tiers droit, et deux dans le tiers central, de part et d'autre du portrait - l'un assis, l'autre debout - ce qui a pour effet de déséquilibrer la toile, ou - mieux que cela - de la rééquilibrer autour de ce déséquilibre, puisque nous avons trois personnages debout et un assis dans le tiers droit, deux debout et deux assis dans le tiers gauche.

Un doute soudain nous assaille sur la question de savoir si les quatre personnages de rang inférieur sont tous bien assis. Pour les deux de droite c'est indéniable, mais pour les deux de

gauche nous pourrions hésiter. Revenons sur le peintre : il a l'air debout, tout en étant situé sur la même ligne horizontale inférieure que les trois autres qui sont assis, et en cela il s'oppose à l'homme à la canne qui - tout en étant debout et donc sur le registre supérieur - cependant le dissimule en partie : on situe rarement des gens debout devant des gens assis, et pourtant cela semble être ici le cas. Dans le même ordre d'idée, nous ne savons pas si le personnage qui est situé derrière le peintre sur la même ligne horizontale que lui est debout ou bien assis, mais nous savons déjà qu'il est trois fois mis à l'écart : sur la ligne inférieure, à l'extrémité gauche, et de profil. A cet égard il s'oppose à son symétrique de droite, qui est véritablement assis et qui nous regarde de face, droit dans les yeux.

L'absence de profondeur de champ et - à l'exception du peintre - l'uniformité noire des habits de ville sur fond sombre nous frappent également. Seuls - avec le cadre doré du portrait - les cols de chemise et les visages recueillent la lumière, mais une lumière venue de nulle part et quasiment artificielle. Nous sommes, sans aucun doute possible, dans une logique du « replis », sinon du repliement sur soi. A un ou deux indices près - le sourire de l'homme qui sourit et l'œil pétillant de l'homme à la canne - l'atmosphère est sinistre. Et jusqu'à ce bouquet de fleurs qui accentue ce côté « veillée funèbre » de la situation, ou encore réunion de famille - mais réunion pénible - et pas uniquement due au fait qu'il n'y ait pas de femmes. Cela aussi est pesant.

La gravité des visages ensuite nous frappe, et le fait également que personne ne parle. De cette toile, toute parole a été éliminée et c'est en vain qu'entre ces personnages nous chercherions la trace d'une parole échangée, ou du désir de le faire. Espace de paroles raréfiées, il s'agit également d'un espace « confiné » et calfeutré où l'air, pas plus que les paroles, ne circule. La toile toujours est muette, mais celle-ci l'est davantage que n'importe qu'elle autre de signifier - sans aucune ambiguïté possible - que l'on aura définitivement renoncé à parler. Tout pourrait bien se jouer dans ce face à face muet entre nous et cette dizaine de personnages qui nous regardent sans dire un mot, droit dans les yeux. Une sorte de malaise se confirme, indéfinissable

Au premier abord, nous nous disons qu'il s'agira d'un groupe d'amis nous prenant à témoin de quelque chose qui aura été suffisamment important dans leur existence pour justifier qu'ils se réunissent et que - s'étant réunis - ils auront éprouvés le désir de nous en faire part. Cet appel à témoin est d'ailleurs l'un des aspects les plus frappant de la toile : sur dix personnages, sept nous regardent droit dans les yeux, même si les trois autres ne le font pas. Quoi que nous dirons par la suite, cette structure du témoignage et du « faire-part » sera incontournable et, fatalement, le portrait central en constituera le pivot.

Nous pourrions comme cela continuer à décrire la toile et tenter de voir ce qui s'y joue, mais nous voyons bien que, tant que nous ne serons pas en mesure de nommer ces personnages, de savoir d'où ils viennent et où ils vont, cela ne nous conduira nulle part. D'une certaine manière, inéluctablement, il nous faudra savoir « qui est qui » ? Derrière cette interrogation - et bien au-delà des seules apparences - quelque chose se joue de ce qu'un groupe veut dire, quelque chose qui requiert qu'une parole soit dite.

Concernant le portrait, et contrairement à Diderot (5) qui pensait que la postérité n'était en rien intéressée par la ressemblance qu'elle supposait toujours « après coup », cette ressemblance nous importe ici au plus haut point. En effet, nous avons vite le sentiment que nous ne pourrions pas faire un pas de plus sans identifier chacun, dire qui il est, et pourquoi il se trouve là. La

remarque de Diderot était pertinente, mais elle ne venait qu'après avoir identifié le (ou les) personnage(s). Sachant qui il était - mais « après coup » - qu'il fut ressemblant ou pas pouvait alors passer au second plan ; mais ici la situation s'inverse puisque nous ne savons pas de qui il s'agit. La difficulté n'est pas mince et pourrait même dissimuler de redoutables embûches. Au point où nous en sommes, tentons au moins de la formuler correctement : la ressemblance est liée au savoir que nous pourrions élaborer sur la toile, et ce savoir à ce que nous pourrions en dire, ou pas. C'est à la ressemblance des portraits, interne à la toile et donc à la possibilité d'identifier chacun des personnages, qu'est lié un savoir, externe à la toile, et concernant chacun d'eux.

Nous voyons très bien comment la difficulté se noue. Sans disposer de ce savoir, fondé sur la ressemblance, et pour nous en tenir uniquement à ce que nous voyons uniquement, très rapidement ce que nous pourrions dire du tableau va s'amenuiser, s'amoinrir et s'étioler, jusqu'à disparaître. Mais simultanément, nous voyons bien aussi qu'en disposer risquerait de nous faire sortir de la toile, et de la perdre de vue : après avoir identifié l'un ou l'autre personnage, nous pourrions par exemple écrire des livres entiers sur leur relation, sans dire un mot de plus de la toile de Fantin. Nous verrons comment il était inévitable de parvenir à cette identification pour l'oublier aussitôt, et toutes les difficultés que cela soulève. Mais imaginons un instant que nous sachions d'emblée de qui il s'agisse. Dans ce cas, deux possibilités se présenteraient :

Soit il s'agirait d'une collection de personnages strictement inconnus qui ne devraient qu'au peintre (Fantin) d'être venus scintiller momentanément à l'horizon de l'intérêt que nous portons aux choses de ce monde, mais pour retomber aussitôt dans l'oubli ou l'indifférence. Que nous importerait en effet, une collection de personnages anonymes que personne ne connaîtrait, et nous-mêmes encore moins que quiconque ? Soit il s'agirait au contraire d'une réunion de personnages « illustres » mais dans ce cas, inévitablement, nous serions renvoyés vers l'infinité sans fin des choses qui auraient été écrites sur eux, ou qu'eux-mêmes auraient écrites ou peintes : ouvrages, tableaux, anecdotes, lettres, correspondances, biographies, souvenirs, compte rendus etc. Mais dans ce cas, le tableau prendrait le risque de s'effacer sous la masse des choses écrites qui progressivement le ferait disparaître. Nous voyons le danger, et il est symétrique : dans un cas le tableau serait voué à l'oubli ou à l'indifférence par un déficit d'écriture ou de notoriété, alors que, dans l'autre, il disparaîtrait sous son excédent : plutôt que de parler de la toile, nous parlerions alors de ce que nous saurions des uns et des autres, en prenant appui sur ce savoir que nous aurait transmis l'écriture. Techniques policières de l'identification, de la recherche d'indices et du recoupement dont l'histoire de l'art n'a pas à se priver, mais qu'il nous faudra questionner en tant que telles, il nous faut des noms, et que ces noms soient propres. Continuons, momentanément au moins, à ne compter que sur nos propres forces.

*

Ce tableau comporte une légende - *Hommage à Delacroix* - qui donc nous renvoie au portrait encadré qui occupe le centre de la composition et que le peintre - qui se sera représenté dans la toile (il tient une palette) - viendra de terminer. Nous reconnaissons Delacroix car tout le monde reconnaît Delacroix, et si nous ne connaissions pas Fantin, maintenant c'est fait. Il dispose d'un visage, nous avons le sentiment de mieux le connaître et le moment venu nous saurons qu'il s'agit de lui même si - à proprement parler - ce savoir n'aura aucun sens.

Une connaissance même modeste de l'art et de la littérature du XIX^{ème} siècle nous permet d'identifier Baudelaire - dans l'angle inférieur droit de la toile (l'homme à la pochette) - et, juste au dessus de lui Manet : le barbu rouquin, la main gauche dans sa poche (l'homme qui sourit). Une compétence légèrement accrue nous permet assez rapidement de reconnaître Whistler (l'homme à la canne) et Champfleury (l'homme aux bras croisés) qui encadrent le portrait de Delacroix : le premier - debout sur la gauche prend appui sur l'accoudoir du fauteuil où le second, assis sur la droite, se tient en effet les bras croisés. Tous ces personnages - Baudelaire, Manet, Champfleury, Whistler, Fantin-Latour - ressemblent aux portraits qui nous sont parvenus d'eux. Chacun à sa manière aura marqué l'époque, et observons tout de suite qu'ils se groupent dans une pyramide dont la médiane du portrait de Delacroix constituerait le sommet en rejoignant les bords verticaux droite et gauche de la toile pour prendre appui sur les têtes du premier rang .

Mais nous avons beau questionner les cinq autres visages, ils ne nous disent rien. Plus exactement ces visages ne nous rappellent personne en particulier. L'histoire les aurait-elle rejeté à sa périphérie, comme Fantin aux marges de sa toile ? Ici, une compétence même honorable de l'histoire ne suffit plus et des recherches plus minutieuses seront nécessaires. Le conservateur du musée se sera posé la même question que nous, et lui aura donné une réponse probablement appropriée : dans le coin inférieur gauche, il aura placé un petit cartel indiquant le nom du peintre (Fantin-Latour), la date de la composition (1864), et son titre (Hommage à Delacroix). Mieux que cela, il aura reproduit la silhouette de chacun des personnages qui y était représenté en numérotant chacune d'elle et, en face de chaque numéro, il nous aura donné un nom propre : propre au moins à nous faire croire qu'ayant fourni une réponse à la première difficulté, nous pouvions passer à la deuxième (fig.2). Outre les personnages que nous avons déjà identifiés, nous apprenons donc qu'il s'agit de Duranty, de Legros, de Bracquemond, de Balleroy et de Cordier. Sachant maintenant de qui il s'agirait (un tel est bien un tel) nous n'aurions même plus à nous poser la question de ce qu'ils auraient à faire ensemble puisque le titre nous l'indiquerait : *Hommage à Delacroix*. Nous n'aurions plus qu'à passer à la toile suivante, et l'affaire serait dans le sac. De ce sac, justement, tentons d'explorer le contenu.

Cela nous avance-t-il - et en quoi ? - de savoir de qui il s'agit, et quelle est au juste la consistance de savoir ? Une connaissance déjà soutenue de la peinture et de la littérature du XIX^{ème} siècle est nécessaire pour faire une place à Duranty, Legros ou Bracquemond. Ces noms nous disent bien quelque chose, mais il faudrait vérifier et le recours aux sources écrites paraît inévitable. Avec Balleroy c'est déjà plus délicat car il disparaît pratiquement des bibliographies. Mais qui est ce Louis Cordier, et suffit-il maintenant de voir son visage, pour savoir qui il est, qu'est ce qu'il fait là et quel est son rôle dans cette toile ? Le Bénézit le mentionne à peine en lui consacrant deux lignes : « *Louis Cordier, peintre de genre, né à Paris le 3 septembre 1823. En 1864 il commence à exposer au salon. Il a surtout peint des femmes* ». C'est peu. Le Thieme & Becker n'est guère plus loquace. On n'indique ni où ni quand il meurt, de qui il a été l'élève etc., ce qui - pour des ouvrages de cette nature - est la règle générale, y compris pour le plus obscur d'entre eux. Il débute donc au salon en 1864, l'année même où Fantin peint sa toile, mais tardivement puisqu'il a quarante et un ans. On ne peut pas ne pas s'en étonner : comment - dans la toile de Fantin - le plus obscur des peintres a-t-il pu venir côtoyer le plus illustre d'entre eux, et être associé à l'hommage qui lui était rendu ?

Mais cette question que nous nous posons à propos de Louis Cordier - après tout - pourquoi ne pas nous la poser à propos de chacun d'entre eux en nous demandant par exemple pourquoi il se trouve là - lui et pas un autre - à commencer d'ailleurs par Fantin Latour. Pour cela il nous faut regarder la toile, et faire des hypothèses. La première, parce que cela saute aux yeux est que - s'agissant d'une réunion de peintres et d'écrivains - l'un des sujets au moins de ce tableau pourrait bien porter sur les rapports entre écriture et image. L'idée que nous puissions disposer là d'une image qui, à sa manière, dépeindrait l'une des pages de l'histoire des rapports entre l'écriture et l'image n'était pas à écarter : finalement, il n'est pas si fréquent que, dans un tableau, peintres et écrivains se retrouvent et se côtoient autour d'un même tableau (6). Ce n'est pas totalement absurde. Dans ce cas, cette difficulté que nous venons de rencontrer pour identifier chacun des protagonistes, et la nécessité pour la surmonter d'avoir à nous reporter à des sources écrites, nous situerait d'emblée au cœur du sujet.

Avant d'approfondir dans cette direction, faisons observer que cette difficulté à reconnaître les personnages ne nous est pas propre. Les critiques du salon de 1864 - et nous abordons ici la première strate d'écriture consacrée au tableau (7) - la rencontrent également et chacun la surmonte avec plus ou moins de bonheur. A l'exception de La Fizelière qui identifie correctement tous les protagonistes et de Challemeil-Lacour qui prétend n'en connaître aucun, la plupart réussissent plus ou moins bien à les nommer. Tous reconnaissent Baudelaire et Champfleury. Rousseau prétend ne connaître personne « à part *Fantin, Baudelaire et Champfleury* », la plupart reconnaissent Fantin et Manet et, bien que l'on ait pu confondre ce dernier avec Whistler, nombreux sont ceux qui l'identifient comme le peintre de *La fille blanche*. Quelques uns seulement reconnaissent Bracquemond et Legros. Gautier est le seul à mentionner Balleroy (avec qui il avait posé pour la Musique aux Tuileries de Manet) quant à Cordier, personne ne semble le reconnaître. Inversement on croit reconnaître des personnes qui n'y figurent pas : de manière symptomatique, Sault par exemple est persuadé - ou alors fait-il semblant - que Courbet fait partie du groupe. Mais il est finalement assez remarquable que l'éventail des difficultés d'identification annonce, dès cette époque, celui qui est encore le nôtre aujourd'hui. Depuis, tout s'est aplani : on sait qui est qui, on sait même que Cordier est Cordier, mais on ne sait toujours pas qui est Cordier. Cordier est un nom derrière lequel surgit du vide. Nous attendons encore celui qui nous dira, qui est Cordier.

Nous avons insisté sur cette opposition entre une approche interne, strictement limitée à ce que nous montrait le tableau, et une approche externe, cherchant dans ce qui avait été écrit autour de lui quelque garantie au regard, et nous avons montré que nous passions de l'une à l'autre en mettant des noms propres sur des visages. C'est le dilemme devant lequel nous placent la plupart des tableaux auxquels nous sommes confrontés, et qui dicte la manière dont nous allons en parler. La difficulté est accrue lorsqu'il s'agit d'un groupe de personnages, plutôt que d'un paysage ou d'une nature morte, et elle ne fait que se renforcer au fur et à mesure que nous remontons dans le temps : dans ce cas, les compétences culturelles dont nous disposons se raréfient, les mécanismes de reconnaissance visuelle qui sont les nôtres se heurtent à des obstacles plus nombreux, les traces écrites ou visuelles disparaissent, et il se pourrait même que la signification de certains tableaux - pour cette raison - nous ait définitivement échappé. S'agissant d'un groupe de peintres et d'écrivains, la difficulté rebondit et ce passage de la figure au nom propre devient crucial : non seulement il réintroduit toute l'épaisseur d'écriture que l'on peut mettre sous le nom de chaque protagoniste ou entre eux (correspondance), mais également un style particulier d'écriture pour en rendre compte.

Nous disions qu'avec les critiques du salon de 1864 nous rencontrons la première strate d'écriture consacrée au tableau. En fait elle était précédée d'une autre qui va venir se torsader sur la première, et dont elle va tenir compte. En passant de *l'homme à la pochette blanche* à Baudelaire, et de *l'homme qui sourit* à Manet, non seulement se sont les écrits de Baudelaire que ce passage convoque, mais également la correspondance entre Baudelaire et Manet, et cela de proche en proche. Mais ce n'est pas tout.

En mettant un nom propre sur chaque visage, la manière de parler du tableau glisse insensiblement de la description de ce que l'on voit au récit que l'on va faire des rapports existant entre chacun, mais que la toile ne montre pas. Cet aspect n'aura pas échappé à Francis Bacon qui notait en 1966 - mais justement pour le déplorer - que « ... à partir du moment où un certain nombre de figures se trouvent réunies dans une toile, on se heurte aussitôt à l'aspect narratif des rapports qui relient les figures les unes aux autres. Elles s'articulent immédiatement selon l'ordre d'un récit » (8). La remarque est tout à fait pertinente, mais on voit aussitôt la difficulté qu'elle soulève : l'ordre du récit n'est pas celui de l'analyse et si la description précède l'interprétation, elle n'en prépare pas forcément l'issue. A propos d'un tableau, nous pourrions toujours nous raconter des histoires et les raconter à d'autres, tout en faisant semblant de dire « le vrai sur le vrai » : à la vérité, nous ne ferons guère que nous raconter des histoires.

Depuis 1864, cette strate d'écriture critique n'a fait que s'approfondir et proliférer en énonçant, pour chaque tentative, sa prétention à dire le vrai. En prendre connaissance va forcément modifier le regard que nous portons sur le tableau mais - outre la question de savoir jusqu'où et de quelle manière l'écriture aurait vocation à restituer l'image - cela soulève une double difficulté : celle de la compatibilité et/ou de l'incompatibilité des discours possibles sur une même image et celle, ensuite, du terme que l'on peut raisonnablement espérer y mettre. Quelque chose ici a valeur de symptôme : le caractère interminable de ce que l'on pourrait dire d'une image est lié au fait que tout ce que l'on pourra (ou aura pu) en dire, sera ou était de nature à s'équivaloir. La conclusion en est immédiate : a moins de concevoir une vérité « plurielle » - mais cette pluralité soulève des difficultés redoutables - il n'y aurait pas de vérité du tableau, et tout discours qui y prétendrait serait illusoire.

La question n'est pas uniquement d'école puisque la « vérité » de l'image et celle du discours sur l'image sont ici en jeu. Autrement dit le discours sur l'art ne serait pas « falsifiable » au sens que Bachelard donnait à ce terme en proposant d'y voir l'un des critères du discours scientifique. Tous ces discours seraient interminables puisque les discours les plus contradictoires y seraient compatibles, et dans ce cas nous retomberions dans la rhétorique des goûts et des couleurs dont le sens commun prescrivait de ne pas parler, et sans doute avait-il quelques raisons d'y prétendre. A la première difficulté, on pourrait être tenté de fournir un semblant de réponse : le discours sur le tableau prendrait fin lorsque la preuve aurait été faite de ce qu'il voulait démontrer. Passons sur la difficulté qui ferait que, l'art n'étant pas démonstratif, essayer de démontrer ce que le tableau démontrerait n'aurait strictement aucun sens. Elle pourrait rebondir de manière totalement imprévisible - et interminable - s'il s'agissait de démontrer que le rapport du texte à l'image - outre qu'il ne serait pas démontrable - ne serait jamais fini. En effet, si la prise en charge de l'image par l'écriture était interminable, alors ce rapport serait impossible et les discours les plus contradictoires y auraient également droit de cité, mais c'est impossible également. Il nous faut rompre ici avec cette logique paranoïaque de la « projection » qui ferait

que - un peu comme dans une auberge espagnole ou une planche de Rochschach - chacun ne trouverait dans l'image, que ce qu'il lui apporte. C'est une constante dans l'histoire de l'art : chaque image qui compte n'est là que pour briser l'horizon d'attente auquel on suppose, à tort, qu'elle correspond. Cela n'exonère pas le discours sur l'image d'avoir à fournir les preuves de ce qu'il avance. Voilà en gros l'état actuel du débat en ce début de vingt et unième siècle (9).

Que ces deux difficultés soient couplées, cela saute immédiatement aux yeux. Il n'est pas certain qu'une approche interne, ou uniquement attentive à lier l'image à l'image, mette plus rapidement un terme satisfaisant à ce que l'on peut en dire - d'autant que le commentaire pictural de l'image pourrait s'avérer au moins aussi complexe que le commentaire écrit de l'écriture (10) - mais il est certain que le couplage de l'un avec l'autre nous renvoie vers le double infini du commentaire, auquel justement il convient de mettre un terme, comme à une « fatalité ». On ne « commente » pas une œuvre peinte, on tente simplement de l'analyser et, pour cela, on s'interdit de l'aimer ou de ne pas l'aimer.

Signalons avant de poursuivre que nous rencontrons ici une difficulté assez analogue finalement à celle que rencontrait Freud lorsqu'il se posait la question du caractère « sans fin » (unendlich) de l'analyse, et du critère (liquidation du transfert) permettant d'y mettre un terme. Il est trop tôt pour en développer systématiquement l'indication, mais toute la question de la fin de la cure tournait chez lui autour des difficultés que soulevait le transfert comme « *fausse association* », ou encore comme « *combat entre intellect et vie pulsionnelle* » etc. Dans l'article qu'il y consacre en 1937, Freud ne tranche pas. Il donne bien comme critère « *la liquidation durable d'une revendication pulsionnelle* » mais pas - dit-il - pour « *l'amener à disparaître au point qu'elle ne fasse plus jamais parler d'elle* ». Finalement, il propose d'articuler la fin du transfert sur le roc de la différence des sexes : envie du pénis chez la femme, « *protestation virile* » chez l'homme, c'est à dire refus de la part de l'homme de la position passive vis à vis de l'homme (11). Son propos, et c'était tout à fait compréhensible, était de ne « *pas réveiller les chiens qui dorment* ». N'allons pas plus loin dans cette direction, mais n'excluons pas qu'un tableau soit toujours l'expression d'une « *revendication pulsionnelle* » dont il nous faille « *réveiller les chiens* » et que la relation entre peintre et écrivain soit de nature « transférentielle », positive ou négative, d'amour ou de haine : « *chez beaucoup, le chemin vers les sciences passait uniquement par les personnes des maîtres* ». C'est très exactement ce que met en scène l'*Hommage à Delacroix*, et pas uniquement à l'endroit de Delacroix.

La perplexité de nos maîtres.

A l'époque où, pour la première fois, nous avons rencontré le tableau de Fantin-Latour, ces difficultés - pour nous - s'exprimaient de manière exemplaire dans deux ouvrages paru l'un et l'autre à quelques années d'intervalle : la *Scénographie d'un tableau* que Jean Louis Scheffer consacrait à *Une partie d'échec* de Paris Bordone (12) ; *Les mots et les choses* que Michel Foucault faisait précéder d'une étude sur *Les Ménines* de Vélasquez (13).

L'entreprise de Scheffer était hardie, mais nous pouvons nous demander - avec le temps - si elle n'aura pas tourné court. Il s'agissait à la fois de reconstituer le système complet du tableau selon le modèle que lui suggérait la théorie Hjemlevienne de l'écriture, tout en récusant que la toile soit structurée comme un langage : exercice d'équilibriste donc. Mais il s'agissait surtout d'engager cette opération à partir d'un tableau qui aux yeux de l'auteur - se livrait à la

formalisation picturale du système représentatif. Double défi donc, dont il n'est pas certain que le texte qui le relevait alors en soit sorti indemne : aujourd'hui ce livre est devenu à peu près strictement illisible.

Ce n'est pas faire injure à la tentative de Scheffer que de reconnaître qu'elle nous apporte davantage aujourd'hui par ce qu'elle « rate » que par ce qu'elle « cible », et ce qu'elle rate n'est pas rien, puisqu'elle échoue précisément à construire la fréquentation du tableau comme *lecture*. Cette idée finalement que le tableau puisse constituer un texte qu'il suffirait de lire pour prendre connaissance de ce qu'il aurait à nous dire est littéralement increvable, mais il s'agit ni plus ni moins que d'une métaphore. Dans un texte récent Michel Picard s'en étonne encore, et nous avec lui : « *lecture est d'ailleurs un mot qu'on rencontre dans les ouvrages modernes sur l'art avec une fréquence exceptionnelle. Francastel y recourt constamment. On le relève même dans les titres. Dufrenne en abuse dans son article de l'Encyclopedia universalis (...) mais il ne faudrait pas oublier qu'il s'agit d'une image : comparaison n'est pas raison* » (14). Derrière cette difficulté s'en dissimule une autre : cela a-t-il un sens de vouloir « rendre raison » d'un tableau ? n'est ce pas avant tout une histoire de cœur ou de sensibilité ?

Sur ce point Pascal pourrait se tromper. Le cœur n'a pas des raisons que la raison ne connaîtrait pas : il a avant tout des raisons que la raison « ne veut pas connaître » et auxquelles il oppose ce qu'il nous faut bien, en effet, désigner comme des résistances. Il ne s'agit pas - on l'aura compris - d'avoir raison à tout prix. Il s'agit de payer le prix pour connaître les raisons que le cœur ne veut pas s'avouer, autrement que sur le mode de la dénégation : « je sais bien mais... ». C'est tout l'enjeu, chacun le sait, de la psychanalyse et probablement la raison qui fait qu'aujourd'hui l'histoire de l'art la sollicite pour monter en première ligne. Qu'elle y soit mal préparée est une question que nous aborderons ailleurs.

Tout à la fois la peinture n'est pas une langue, mais le recours à la langue s'impose insidieusement, de manière incontournable, comme moyen d'accès vers ce qu'elle aurait « à nous dire », c'est à dire sa signification. De là découle à la fois la nécessité de sa « prise en charge » par l'écriture, et la nécessité qu'elle-même soit structurée comme un langage, sans toutefois en être un. Dans le cas contraire la peinture ne signifierait pas, ou trop de choses différentes pour trop de gens différents, ce qui le cas la plupart du temps. De là une approche toujours en déséquilibre entre une saisie interne et une saisie externe - déséquilibre dont il n'est pas exclu qu'il nous faille maintenir l'exigence - mais toujours en pure perte, qui toujours fera symptôme dans l'écriture qui s'y vouera. Dans le texte de Scheffer, des symptômes il n'y a que cela, mais ils se condensent principalement autour de deux termes : celui de « confins » et celui « d'infini ». Abordons les difficultés dans l'ordre.

*

Pour Scheffer, les « confins » d'un tableau, sont tout à la fois ce qui l'excède et le déborde de toutes parts, mais qui en recentrent constamment la lecture, c'est à dire ce qui n'y figure pas mais qu'il est nécessaire d'y supposer pour le « lire », sa périphérie invisible mais audible qui le détermine, et qui le détermine tout particulièrement comme texte : « *le tableau comme système ne peut être appréhendé à partir de la structure du système encore inconnu. Autrement dit, cette même structure n'est lisible qu'à travers les stratifications de discours où le texte se constitue* »

(15). Nous voyons bien ici comment le mouvement de l'analyse à la fois repousse à l'extérieur de la toile ce qu'il s'interdit d'y supposer (la langue) mais pour mieux le rapatrier, après avoir feint de l'éliminer : « *le tableau est donc la structure qui confine à un certain nombre de codes en tant que probabilité de son texte. Le problème de l'analyse est de définir une structure et ses confins ; il n'est pas de choisir entre tous les codes, le plus pertinent* » (16). L'Avertissement nous en donnait déjà la mesure : « *la peinture n'est pas une langue, ce qui veut dire qu'un tableau ne pourra se lire que par ses confins...* ». Dans la toile de Fantin, ces confins d'écriture nous y accéderions en liant la ressemblance à un nom propre, lequel d'ailleurs ne ressemble à rien... ou rarement. Champfleury par exemple aura signé certains de ses articles « Bloomfield ».

Nous retrouvons ici l'obsession de la « lecture » liée à cette notion de « confins » et il nous vient à l'esprit que ce mot, nécessairement, ne s'utilise qu'au pluriel. Un confins tout seul n'existe pas ; du latin *confines* et de sa racine *finis* « la limite » - toujours utilisé au pluriel, il désigne ces parties d'un territoire situées à ses extrémités les plus lointaines ou encore à ses frontières. Le contraire d'un confins c'est l'intérieur, avec ce premier paradoxe que, confiner un espace, plutôt que de l'ouvrir sur l'extérieur, consiste à le replier et à le refermer sur lui-même. Double dialectique de l'ouverture et de la fermeture qui ne referme jamais mieux le domaine qu'elle isole, qu'au moment où elle paraît l'ouvrir. Dans les prisons, le confinement, vous condamne à l'isolement le plus radical « *par dégradation d'honneur, confiscation d'etat, de biens, et confinement que l'on appelle mort civile* ». On peut également « *confiner un héritage* » et - d'une manière générale - on se confinait en province ou dans un cloître. Retenons ce double mouvement contradictoire d'ouverture et de fermeture, de l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement. La peinture et l'écriture se situeraient donc aux confins l'une de l'autre. Or ce mouvement de va et vient, rien ne peut y mettre un terme, il est interminable et c'est là que prend place la notion d'infini qui au premier abord peut avoir quelque chose de désespérant pour l'esprit. Nous avons longuement rêvé que ces deux joueurs d'échecs de Paris Bordone soient respectivement un peintre et un écrivain.

D'une certaine manière, l'analyse du tableau serait interminable, rien ne permettrait jamais de « conclure », nous y serions constamment renvoyé de ce que Freud désigne comme le « *roc d'origine* » du transfert, vers ses confins les plus reculés auxquels - en droit - rien ne permettrait d'assigner une limite : « *en somme l'analyse est sans fin et la digression son ordre parce que le signifié est toujours déplacé, et que l'autre est toujours le garant d'une identité renvoyée* » (17). C'est le mouvement même de la métaphore, mais pas de n'importe quelle métaphore : celle qui, se donnant la fréquentation du tableau comme « lecture », oppose toutes les résistances possibles à se transformer en concept opératoire. La « lecture » serait constamment à reprendre sur des bases différentes, chaque lecture particulière laisserait toujours à désirer, laisserait subsister un « reste » que la lecture suivante se proposerait de prendre en charge, et cela à l'infini.

La difficulté ne serait pas tellement de bien nommer ou de bien décrire ce que l'on voit ou encore - à propos de figures - de faire le « récit » de ce qu'elles nous montrent mais, le tableau étant constitutif d'une multiplicité infinie de « codes » qu'il ne feindrait d'appliquer qu'en les détruisant l'un après l'autre, la lecture en serait constamment différée, une digression en appelant une autre et ainsi de suite, sans que nous ne parvenions jamais à faire retentir le « fin mot » de l'affaire, c'est à dire le mot de la fin.

Constamment donc sur le métier il nous faudrait remettre l'ouvrage, et la tâche d'historien de l'art - à proprement parler - serait intenable. Nous serions pris dans une sorte de spirale, à l'infini, des rapports entre texte et image, mais tout particulièrement du texte qui se donnerait encore l'illusion de prendre en charge la signification (y compris illusoire) de l'image : le leurre en quelque sorte, et l'argent du leurre. Cette illusion à proprement parler n'aurait donc pas d'avenir : nous y passerions alternativement de l'intérieur vers l'extérieur de l'image et/ou du langage mais sans jamais changer de bord, et cela à l'infini. On doit à Jacques Lacan (mais jusqu'où ?) de nous avoir rappelé que Moebius en avait fait l'objet central de sa « topologie ». Scheffer, d'une certaine manière, aura tenté d'en tenir compte, mais désespérément : « *en même temps que présent en chacune de ses articulations, le tableau est la composition en fugue de ce texte illisible, la périphérie de ses discours (et c'est en quoi, sans doute, on touche la structure pour ainsi dire textuelle du tableau : je ne peux le parler qu'en le parlant indéfiniment, renvoyé sans cesse du sens à l'image, de celle-ci à celui-là, (...)) c'est encore pourquoi aucun texte, si démultiplié qu'il soit, ne vient à épuiser l'image : elle a ses propres formes, mais notre vocabulaire* » (18). Cette figure de la fugue, décidément, s'impose à chacun de nos parcours : c'est que probablement - mais nous souffrons de ne pouvoir en juger en connaissance de cause - elle se propose comme le seul analogon, dans l'expression musicale, de l'infini de la variation sur le thème et donc, à l'intérieur du thème principal des thèmes secondaires et ainsi de suite, lesquels en sont comme l'extérieur intériorisé, ou le contraire. Epistémologie de l'errance donc que certains - selon leurs goûts - tenteront de présenter comme interdisciplinaire, mais que pour notre part nous préférons tenter de discipliner, c'est à dire de sédentariser. L'histoire de l'art n'est pas une succursale de l'histoire.

Certains discours sur l'art sont tenables, d'autres ne le sont pas. Les seuls discours tenables étant ceux dont nous pourrions montrer qu'ils ne le sont pas totalement, et en donner la preuve. C'est probablement une des intuitions que Michel Foucault aura eut lorsque - à tort ou à raison - il aura considéré que les « *Suivantes* » étaient de nature à valider ce texte qu'il consacrait aux rapports entre les mots et les choses, à l'âge classique : trois ans plus tôt en effet, l'auteur faisait paraître un ouvrage dont on aura pu penser - à l'époque - que le premier chapitre (« Les suivantes ») se situait justement aux confins de son objet, et n'avait rien à voir avec lui. Il s'agissait d'une analyse des *Ménines* de Vélasquez fournissant en quelque sorte la « loi préalable » du propos puisque la représentation y était représentée en chacun de ses moments : « *peintre, palette, grande surface foncée de la toile retournée, tableaux accrochés au mur, spectateurs qui regardent, et qui sont à leur tour encadrés par ceux qui les regardent ; enfin au centre, au cœur de la représentation, au plus proche de ce qui est essentiel, le miroir qui montre ce qui est représenté, mais comme un reflet si lointain, si enfoncé dans un espace irréel, si étranger à tous les regards qui se tournent ailleurs, qu'il n'est plus que le redoublement le plus frêle de la représentation* ». Le propos lui, consistait à analyser de quelle manière, à partir du début du XVIIe siècle l'homme s'était constitué dans l'espace de la représentation classique par une mutation interne à notre culture, comment - à l'intérieur de cet espace du Discours régit par la Grammaire générale, l'histoire naturelle et l'analyse des richesses il s'y était maintenu, et comment - à partir des dernières années du XVIIIe siècle - ce *tableau général du savoir* s'était disloqué ouvrant, en lieu et place des savoirs antérieurs, le champ fragmentaire et non encore unifié de la modernité et des sciences humaines : philologie, biologie, économie politique. Dans l'espace classique de la représentation, le Discours avait ce privilège de pouvoir faire se coïncider exactement le mot avec la chose, c'est à dire l'être de l'homme avec l'ordre du monde, selon une architecture où ce que l'on observait renvoyait immédiatement et sans reste à ce que l'on pouvait

nommer. Tout cela, non sans un système subtil d'esquives, de retraits, de réserves et de flexions partielles ou locales permettant d'entrer dans la complexité par laquelle les choses étaient perçues, décrites, énoncées, caractérisées et classées, mais qui toujours préservait l'ajustement, la co-incidence de l'être avec la pensée, et de la pensée avec les noms et les images qui représentaient les choses : « *le centre du savoir au XVII et XVIIIe siècle, c'est le tableau* ». Partis des confins, nous étions reconduit au « centre ». Nous avons là l'analyse d'une image qui se donnait comme étant de nature à valider l'analyse d'un savoir et, réciproquement, et il y avait un savoir de l'image, puisque nous disposions d'une image du savoir.

C'est à cela - c'est à dire au discours qui assurait de l'intérieur le déploiement de la représentation en tableau général du savoir - que voulait nous introduire l'analyse des Ménines. Représentation de la représentation, l'architecture du tableau présentait et reproduisait en somme l'architecture du savoir classique sans que le savoir lui-même, et l'écriture qui le prenait en charge, ne bénéficiât de cette réflexivité.

On discutera à perte de vue - dans le seul espace des positivités classiques - sur la légitimité et les fondements de cette double structure symétrique (en miroir), en amont et en aval. A nos yeux la difficulté ne vient pas de là. Elle serait plutôt de savoir si véritablement cette analyse du tableau était isomorphe à l'analyse du savoir classique et, si c'était le cas, quel était ce privilège de réflexivité dont l'image était dotée. Si ce n'était pas le cas, il s'agirait - ni plus ni moins - que d'une métaphore impossible construite sur le principe d'une double incomplétude : typiquement celle de *l'Ut pictura poesis* qui, donnant la peinture comme poésie muette (ou clairvoyante), donnait symétriquement la poésie comme peinture parlante (ou aveugle). Elle est ensuite de savoir si - à l'analyse des Ménines qui inaugure l'âge classique - ne correspondrait pas une toile qui, en le clôturant, annoncerait la modernité - ou pour le moins la « présenterait » - à supposer qu'elle soit encore « représentable » ? Que penser par exemple de *l'Atelier* de Courbet ? Elle est enfin de savoir si Foucault aura écrit ce chapitre inaugural après avoir terminé la rédaction de son livre, ou le contraire. Dans un cas, l'analyse de l'image aurait dicté celle du savoir ; dans l'autre, l'analyse du savoir aurait dicté celle de l'image.

Isomorphe n'est peut être pas le terme exact, mais pour que l'analyse des Ménines précédât celle du savoir classique en conférant à l'image de Vélaquez un privilège de réflexivité dont ce savoir ne disposait pas sur lui même - et encore moins le savoir classique sur l'image - ne fallait-il pas qu'elle soit conduite en des termes qui, non seulement échappaient à ce savoir, mais également à celui qui lui succéderait ? Sous cette hypothèse, le privilège de réflexivité dont l'image était créditée ne tenait-il pas au fait que par deux fois, elle aurait été localisée aux confins de ce savoir ? Une première fois parce qu'en contrepoint de la Grammaire générale, de l'histoire naturelle et de l'analyse des richesses, il eu fallu faire intervenir la rhétorique classique sur l'image - et tout particulièrement sur le portrait - depuis Le Brun jusqu'à Diderot inclus. Une deuxième fois parce qu'il fallait que cette analyse échappât également au discours esthétique qui en prenait le relais, justement à partir de Diderot - à nouveau inclus - et sans doute jusqu'à Mallarmé qui en ouvre les perspectives à l'infini. Non seulement il fallait qu'un miroir s'interposât entre le savoir classique et la toile de Vélasquez, mais il fallait de plus regarder ce qui s'y reflétait dans un deuxième miroir qui - en rétablissant ce qui s'inversait dans le premier - pouvait donner l'illusion d'un redoublement, « *représentation de la représentation* » et donc allégorie inconsciente de ce savoir, nous renvoyant au savoir inconscient de l'allégorie, en dehors de toute « positivité » vraiment assignable, puisqu'ici, littéralement, nous nous installions dans

une sorte de vertige. Si ces quelques remarques sont exactes, ce n'est pas un, mais plusieurs tableaux qui clôtureraient l'âge classique ; pas un, mais plusieurs tableaux qui ouvriraient la modernité, et pas forcément les mêmes. *L'Hommage à Delacroix* s'inscrit dans cette constellation.

Le plus fascinant est que Foucault - il était si lucide, il en savait si long et il écrivait des ouvrages si remarquables - en ait eu pleinement conscience. Il ne s'y attarde pas, il note simplement la difficulté et il poursuit sa route, comme si de rien n'était : « *le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, par des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe* ». Cette difficulté il la rencontre - et cela n'est pas indifférent pour la suite de notre propos - lorsqu'il se demande, au bout de quelques pages, s'il ne vaudrait pas mieux finalement qu'il nomme par leur noms (Dona Sarmiente, Niéto, Pertusato, Philippe IV, Mariana) tous ces personnages qu'il n'a désigné jusqu'alors que par des termes vagues (le peintre, les modèles, les spectateurs...) : « *ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës* ». C'est justement ce qu'il s'interdit de faire car c'est autour du nom propre que vient se nouer - à ses yeux - l'irréductibilité du langage à la peinture : « *le nom propre dans ce jeu n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est à dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est à dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats* ». Clé de voûte du savoir classique et de la Grammaire générale, le Nom constitue bien ici le symptôme de l'inadéquation de l'image à l'écriture et ce autour de quoi s'opère un premier confinement de l'image, aux frontières du savoir classique, sur lequel Foucault ne reviendra jamais.

Pour poursuivre, il lui faut donc opérer une inversion de point de vue qui va consister non pas à tenter de combler ce fossé entre l'image et l'écriture, mais à prendre appui sur cette incompatibilité, ou encore sur cet « entre deux » que creuse tout ce qui les oppose : « *si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un comme de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche* ». Mais comment parler de ce que l'on s'interdit de nommer - non pas tellement que ce soit innommable - mais parce que le faire reviendrait à donner une solution illusoire au problème que l'on rencontre, et à refermer la question sur ce qui faisait qu'on l'avait ouvert ? Du reste, dans cette logique, pourquoi limiter la remarque aux seuls noms propres et ne pas la généraliser à l'ensemble des substantifs (porte, miroir, tentures...) dont on feindrait encore de croire qu'ils nous permettraient de dire ce que l'on voit alors qu'à proprement parler, c'est ce transfert, cette « traduction » ou encore ce déplacement qui ne vont pas de soi. Est-ce parce que ce transfert ne va pas de soi, qu'il faudrait envisager qu'il soit interminable et le poursuivre à l'infini ? Ou est-ce parce que - ne disposant pas d'un terme tiers sur lequel prendre appui - l'écriture même descriptive de ce que l'on croit voir ne cesserait de nous dérober son objet ?

La réponse que Foucault apporte à cette difficulté nous laisse plus perplexe encore. Nous étions sorti de l'espace du Discours classique où le Nom propre venait faire symptôme de l'irréductibilité de la peinture à l'écriture. Là, tout naturellement, la toile venait prendre place aux

confins de l'espace de la représentation, structurée sur l'absence de celui qu'elle devait représenter : le roi. Mais ce n'était pas non plus pour la situer vis à vis de ce qui ultérieurement - dans le langage - ferait retour sur sa dislocation, qu'il désigne aussitôt comme « *l'être morcelé du langage* », ou encore cette « *multiplicité énigmatique qu'il faudrait maîtriser* » et que plus rien désormais ne permet d'unifier : principalement la philologie, l'exégèse, la formalisation et la littérature. Nous sommes ici en des confins où l'acte d'écrire ne « *désigne rien de plus que soi* » (Mallarmé). Non ; très curieusement, sur ce plan, Foucault fait appel à ce qu'il désigne comme un « langage gris », « anonyme » et qui feindrait de ne pas savoir : « *c'est peut être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture, petit à petit allumera ses clartés. Il faut donc feindre de ne pas savoir qui se reflétera au fond de la glace* » (19). Or là, sans pouvoir y parer, nous sommes renvoyé à un double obstacle : « *en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité (l'aveuglement) de celui qui regarde* ». C'est sans issue autre que métaphysique et l'écrivain déjà s'est éclipsé. Une autre issue possible serait que le Nom propre dissimule une division. C'est l'hypothèse que nous avons retenue.

Nous nous sommes longtemps demandé quel serait ce tableau qui au seuil de la modernité serait venu témoigner de la destitution de l'espace de la représentation, comme Les Ménéages témoignaient au seuil de l'âge classique de sa constitution ? Après tout, ce souci de symétrie n'était pas étranger à la pensée de Foucault : « *les dernières années du XVIIIe siècle sont rompues par une discontinuité symétrique de celle qui avait brisé, au début du XVIIe la pensée de la Renaissance* » (20). Chez Foucault cela est davantage préoccupant. C'est dans les premières années du XVIIe siècle qu'il situe les ruptures décisives dans l'ordre du savoir ; Les Ménéages datent de 1656, la place qu'elles occupent en ouverture de *Les Mots et les choses*, cet enjeu de redoublement et de réflexivité - « représentation de la représentation » - tout indique que - dans l'ouvrage - elles jouent un rôle pivot, qui très largement anticipe sur les analyses à venir, en leur donnant une profondeur de champ. L'image ici non seulement anticipe sur les savoirs qui se constituent, mais elle en déploie la charpente et en fournit l'épure, tout comme elle paraît fournir à l'ouvrage son impulsion. Nous n'avons pas d'équivalent pour les dernières années du XVIIIe, mais ce que nous avons désigné comme une « constellation » dont il faudrait étudier les règles de dispersion. Cela excède très largement notre ambition.

Il se pourrait même qu'après la dislocation du mode d'être du langage et son éparpillement dans l'espace de la modernité (philologie, interprétation, formalisation, « *acte d'écrire qui ne désigne rien de plus que soi* ») la question ait cessé d'avoir un sens, pas plus d'ailleurs que n'aurait encore de sens la question de savoir si Foucault aurait écrit « les suivantes » à la suite de ce qu'il venait d'écrire - donc « après coup » - ou s'il l'aurait écrit avant, donnant ainsi l'impulsion initiale de son écriture.

Dans la première hypothèse l'écrivain serait légèrement en retrait de son livre. Il jetterait un dernier coup d'œil sur ce qu'il vient d'écrire et il s'agirait alors pour lui d'ajouter un dernier chapitre (le premier) à ce qu'il vient d'écrire pour en démultiplier les enjeux, et comme par jeu. Mais il se pourrait aussi que le premier n'ait pas encore été écrit et dans ce cas le modèle du livre - à proprement parler - serait le tableau.

Incertitude de la préséance de l'image sur l'écriture ou le contraire, mais dont l'écriture sur l'image viendrait - comme après coup et c'est essentiel - donner une confirmation pour aussitôt la démentir. La confirmation, est que toute l'analyse des Ménines n'est faite ici que pour introduire à une mise en représentation du savoir de la « représentation » qui serait sans issue : la conclusion sur ce point est que les sciences de l'homme, y abolissent sa figure. Le démenti - outre qu'il manque une image qui soit symétrique des Ménines pour en clôturer l'issue - porte sur le retard que l'image, qui l'anticipait, aurait pris sur le savoir. Le petit travail que Foucault consacrera à Magritte, sur ce point, ne convaincra pas (21). Il reposait entièrement sur la distinction entre ressemblance et similitude et sur la manière dont les textes de Magritte, à l'intérieur même de ses tableaux ou dans leurs légendes, en piégeaient la désignation. La seule possibilité pour nous était de changer de registre, sans perdre de vue la difficulté et d'en appeler, non pas à une archéologie, mais à une autopsie .

*

Avant de devenir un terme de médecine légale prescrivant les opérations à conduire sur un cadavre afin de déterminer les causes de sa mort, l'autopsie - du grec auto (soi-même) et ophis (la vue) - désigne simplement le fait d'avoir vu de ses propres yeux ce dont on parle. Cela s'oppose au simple oui-dire (akoé) et accroît d'autant la crédibilité du témoignage. Bien évidemment, cela ne résout en rien la complexité des rapports entre le voir et le dire mais, en posant la prééminence du regard sur la parole et sur l'écoute, on affirme au moins que tout ce qui pourra avoir été dit ou entendu de ce dont il s'agissait, devra se plier à ce que chacun aura pu observer par lui-même, avec ses propres yeux, pour l'avoir regardé d'abord, et montré aux autres ensuite. L'autopsie finalement ne pose qu'un seul problème : comment parler de ce que l'on a vu et en fournir la preuve ? Dans ce cas, fournir la preuve, consistera à parler de telle sorte que les autres puissent voir à leur tour ce que vous avez vu.

Mais la situation est tout à fait réversible puisque - dans certaines circonstances - il s'agira de montrer ce dont on s'interdit - pour une raison ou pour une autre - de dire quoi que ce soit. Disons pour faire vite que c'est le lot du peintre. Dans ce cas le défi est démultiplié puisque rien ne garantit que l'autre voit ce que vous lui montrez, de l'œil que vous mêmes avez cru le regarder pour le lui donner à voir. Mais ce déficit n'est nullement celui du regard vis à vis de la parole : c'est celui - tout court - du rapport à l'autre. Il y a tout autant de « malentendu » dans l'écoute, que ce qu'il y a de « bévue » dans le regard. Nous n'en finirions pas d'en tirer toutes les conséquences. Sur le plan du langage, ne pas se comprendre, est le plus sûr critère du fait que l'on parle la même langue. Sur le plan de l'image, ne pas voir la même chose, est le critère le plus certain du fait que l'on regarde la même chose. Il faut donc repartir en sens inverse et coupler les deux démarches.

Notre hypothèse est que le tableau de Fantin-Latour constitue un acte manqué, une sorte particulière de lapsus ou - mieux encore - une « bévue ». De même qu'un acte manqué consiste à faire quelque chose que l'on ne désirait pas, et qu'un lapsus consiste à dire un mot pour un autre, une « bévue » consistera à voir - et peut être aussi à montrer - une chose à la place d'une autre : on désirait voir ou montrer quelque chose, mais c'est une autre chose que l'on aura vu, ou donné à voir. De même que le malentendu constitue la structure la plus immédiate de l'entendement, et le lapsus le surgissement dans ce que l'on dit de ce que l'on veut taire, la « bévue » constitue la

structure la plus commune du regard. Mais comment voir et dire qu'il s'agit d'une bévée, sans retomber aussitôt dans les pièges qu'elle nous tend ? Autrement dit, comment voir et dire qu'il s'agit d'une bévée sans y souscrire à son tour ? Il faudra bien un jour, lorsque quelqu'un aura cru voir quelque chose - et tout particulièrement lorsqu'il aura cru voir que quelque chose n'était pas montré - qu'un accord s'établisse, définitivement, sur ce qu'il était possible d'en dire, ou pas. C'est ni plus ni moins que la question de la « vérité » de la peinture qui ici est en jeu et, derrière elle, la possibilité ou non d'en faire l'histoire. Bien que cela puisse avoir un sens, il ne s'agit plus ici de faire l'histoire des goûts et des couleurs, plutôt que de rompre avec cette histoire, pour fonder celle de l'image, indépendamment - cela va sans dire - de celui qui la regarde. Autrement dit, face à l'image, il s'agit de sortir de cette logique paranoïaque de la « projection » où ce qui en jeu c'est l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, le réel et le fantasme. Nous montrerons que chez Fantin - dans le Toast - cette exigence surgit à la surface de la toile sous les espèces dédoublées d'une femme nue, et de l'inscription qui la désigne : la « vérité » en effet.

La peinture n'est pas un langage puisque le jeu sur la règle fait partie ici de la règle du jeu, mais chaque toile, indépendamment de chaque autre, se présente comme l'équivalent d'un « énoncé », et quasiment d'un idiolecte. On dira ce que l'on voudra, mais si une toile ne nous « disait » pas quelque chose, elle n'aurait pas lieu d'être. L'intérêt de la toile de Fantin est de nous dire quelque chose en disant son contraire, et qu'il s'agisse justement des rapports entre textes et images.

Principes d'anatomie : la vertu des sacrifices.

La difficulté ne serait-elle pas plutôt de savoir comment entrer dans cette toile - et donc par qui commencer - sachant que, dans cette aventure, chaque personnage n'a de sens que par rapport à l'ensemble de tous ceux qui l'accompagnent ? Un simple test en donnerait immédiatement la mesure. Imaginons que, dans cette toile, nous remplacions le visage de chaque personnage par celui de n'importe quel autre pris, au hasard. La signification d'ensemble du tableau en serait-elle modifiée ? Quels rapprochements allons nous donc opérer, quelles proximités allons nous donc dégager qui nous permettraient - dans cette image - d'y frayer notre parcours ? C'est une question que - pour son propre compte au moins - Fantin n'aura pas pu ne pas se poser. Choisir de réunir dix personnages, dont lui-même - pas douze, pas huit - autour du portrait de Delacroix - et non pas de son buste ou de l'une quelconque de ses oeuvres - cela soulève d'emblée un délicat problème de sélection et de composition, de répartition, d'emplacement, de maintien et de statut. Cela non plus ne va pas de soi, mais le mieux en la matière ne serait-il pas de nous laisser guider par le rythme de la composition ?

A l'époque où Fantin peint cette toile, la composition lorsqu'il s'agit d'un tableau désigne quelque chose qui est extrêmement précis, et qui pratiquement n'a pas varié depuis Diderot. La composition est ce qui fait qu'une toile constitue une totalité. C'est en quelque sorte son architecture, ou encore son anatomie. Pour Diderot cela ne souffre pas l'ombre d'une hésitation : une toile bien composée est « *un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres d'un seul animal* » (22). Pour Delacroix, c'est à peu près exactement la même chose. On sait qu'il projetait de publier un Dictionnaire des Beaux Arts que jamais il n'aura fait paraître mais, dans son Journal et à la date du 22 février 1860, il nous donne à ce sujet toutes les précisions nécessaires. L'intérêt est que ces précisions pourraient bien s'appliquer telles

quelles à la toile de Fantin-Latour en nous permettant de la regarder d'un autre œil : « *dans la plupart des compositions modernes je vois l'auteur appliqué à décrire avec le même soin un personnage accessoire et les personnages qui doivent occuper le devant de la scène. Il s'épuise à me montrer sous toutes ses faces le subalterne qui ne paraît qu'un instant, et l'esprit s'y attache comme au héros de l'histoire. Le premier des principes est celui de la nécessité des sacrifices. Des portraits séparés, quelle que soit leur perfection, ne peuvent former un tableau. Le sentiment particulier peut seul donner l'unité, et elle ne s'obtient qu'en montrant seulement ce qui mérite d'être vu* » (23). De Diderot à Delacroix une constante se dessine : celle d'une hiérarchie des figures et d'une subordination des parties à une visée unique d'ensemble, selon un dégradé de soins et de visibilité qui exige des « sacrifices »; celle ensuite d'une dialectique serrée du détail, du subalterne et de l'accessoire vis à vis de ce qui est central et qui, de ce fait, doit être spécifié sur le devant de la scène. Celle enfin de ce qui permet d'y concourir, et que Delacroix désigne comme un « sentiment particulier ». Voyons voir.

Nous avons déjà fait intervenir des critères de position (assis/debout), de localisation (sur le côté droit ou gauche, dans la pyramide centrale) ou d'attitude (certains nous regardent, d'autre pas). Traditionnellement dans un groupe peint, la partie centrale l'emporte sur la partie droite, qui l'emporte sur la partie gauche et - bien que le critère ici soit faiblement discriminant - celui qui nous regarde, sur celui qui détourne son regard. Maintenant que nous savons qui est qui, est-il possible de faire intervenir d'autres critères (d'âge, de statut, de notoriété) en nous demandant si tout cela serait susceptible de fonder une hiérarchie entre eux, ou tout au moins un jeu d'équivalence et de substituabilité, et dans ce cas par rapport à qui ?

Quoique cette opposition d'âge et de statut n'ait ici qu'une valeur générique et toute relative - chacun ne pourrait-il pas être remplacé par chaque autre ? - elle pourrait cependant régir l'ensemble de la composition : seize ans d'écart séparent les plus vieux des plus jeunes : Champfleury et Baudelaire, sont tous les deux nés en 1821, Legros est né en 1837 - c'est donc le plus jeune - et tous ceux que Fried regroupe sous la bannière de la « génération de 63 » ont au maximum cinq ans d'écart : il s'agit de Manet (1832), de Bracquemond et Duranty (1833) de Whistler (1834) et de Fantin (1836). Dans l'intervalle nous trouvons Cordier et Balleroy respectivement nés en 1823 et 1828 que déjà donc un effet d'âge isole.

Dans le triangle central, tout le monde nous regarde à l'exception de Manet qui se trouve dans le tiers vertical droit, alors que les deux autres à ne pas nous regarder (Duranty, Cordier) se trouvent dans le tiers gauche, l'un debout et l'autre assis. De même si la position assise semble être ici le privilège de l'âge et de l'écriture (Champfleury, Baudelaire) elle est démentie par celle de Fantin (jeune peintre) qui s'inscrit dans la pyramide centrale où se trouvent deux personnages debout et trois assis, et par celle de Duranty (jeune écrivain) qui - assis - en est exclu : si tous les écrivains sont assis, tous les peintres sont debout à l'exception de Fantin qui, tout en étant debout se situe sur le même rang que ceux qui son assis. Bref, quel que soit le bout par lequel nous prenions les choses, il est impossible de hiérarchiser ce groupe, vis à vis de critères qui eux mêmes seraient susceptibles de l'être. Il y a même mieux : chaque critère formel (de position, de posture, de distribution...) combiné avec des critères que l'on dira être plus « objectifs » (d'âge, de statut, de notoriété) ne fait que générer des exceptions et des écarts. La conclusion est immédiate : il ne s'agit pas d'un groupe hiérarchisé ou - s'il s'agit d'un groupe hiérarchisé - nos critères ne sont pas pertinents pour le mettre en évidence. Un doute cependant nous effleure : cette toile en effet pourrait bien ne pas être « composée », au moins au sens où Diderot et

Delacroix l'entendaient : on discerne mal en effet quel serait ce point de vue « unique », ou encore ce sentiment particulier, à partir duquel elle se constituerait comme totalité ; mais serait-elle pour autant « décomposée » ? la multiplication des angles de lecture pourrait bien accréditer l'idée de la juxtaposition de morceaux ressemblants et - du coup - le caractère fragmentaire des motifs en disséminer la signification d'ensemble. Autrement dit ce groupe n'en serait pas véritablement un. Tout au plus une collection hétéroclite d'individus que le hasard seul aurait rassemblé et que le hasard - l'instant suivant - disperserait. On voit tout ce que cela pourrait avoir d'insatisfaisant pour l'esprit. Mais peut-on s'en tenir là ?

La composition nous égare, ou ne permet pas d'avancer ; mais pouvons nous nous fier au titre ? Avant de devenir une marque de respect, un témoignage d'admiration, de reconnaissance ou même de vénération, ou encore la preuve du dévouement d'une ou de plusieurs personnes pour une tierce, l'hommage - qui vient de homme - désigne au moyen âge la cérémonie par laquelle le vassal se déclarait « l'homme » de son seigneur en lui promettant une fidélité et un dévouement absolu. La cérémonie de l'hommage était suivie de l'aveu qui sanctionnait par écrit cet engagement envers le Seigneur, en raison du fief qu'on avait reçu de lui. D'où, par contraste, l'homme « sans aveu » qui n'est lié à rien ni personne, sinon à l'errance. Dégagé de toute allégeance, sans feu ni lieu, l'homme qu'aucun hommage ne lie, pèlerine. D'une manière que l'on pourrait croire paradoxale, en s'engageant de cette façon, l'homme devient « libre » : c'est l'homme lige, du latin *liticus*.

« *Hommage à Delacroix* » qui pose donc en premier lieu la question de savoir ce que tous les hommes regroupés autour de lui sur cette toile ont en commun de lui devoir, éventuellement chacun d'eux en particulier à lui tout seul, et peut être même chacun d'eux à chaque autre présent, mais nous n'en sommes pas encore là. Dans le cas contraire, nous ne comprendrions pas ce qu'ils feraient là, les raisons de leur présence, le fait qu'ils aient acceptés et peut être même demandés d'être présents, ou alors refusés d'y être etc. Et d'abord nous ne comprendrions pas ceci que, lui rendant « hommage », tous lui tournent le dos. Il nous faut faire ici l'hypothèse que, s'étant réunis pour le faire, au dernier moment, tous se seront détournés de lui. De manière incontestable, il y a eu détournement.

Nous avons déjà évoqué les regards, mais avançons d'un pas car cela - si l'on peut dire - nous saute immédiatement aux yeux. Autour du portrait de Delacroix dont le regard se perd hors de la toile dans une sorte de lointain qui se situerait bien au-dessus de notre épaule droite, tous ces personnages ont détournés leur regard de lui, et sept d'entre eux nous fixent droit dans les yeux. De façon frontale sinon effrontée, ils nous dévisagent, si bien que notre regard ne cesse d'osciller du portrait de Delacroix, qui nous ignore et que tout le monde ignore, aux regards de ces personnages qui au dernier moment feindraient de l'ignorer pour s'intéresser à nous, plutôt qu'à lui. Pour ce qui les concerne, la « fête de l'œil » - si fête il y avait - se situerait donc en dehors de la toile ; deux fois en dehors si l'on considère qu'ils s'étaient réunis pour « rendre hommage » au portrait de Delacroix - si bien que l'on se prend à penser qu'ils ont quelques « raisons » de le faire et que - dans le cas contraire - cela ne rimerait à rien. Sept sur dix disions nous, car à cela nous avons au moins trois exceptions, mais qui confirment le diagnostic d'ensemble : assis dans le coin inférieur gauche Duranty ne regarde pas le portrait de Delacroix mais - bizarrement - paraît absorbé dans la contemplation de la nuque de Fantin, qui lui tourne le dos ; c'est le seul en tous les cas à diriger son regard à l'intérieur de la toile, et c'est le seul également à être représenté de profil ; juste au dessus de lui, le regard de Cordier se perd dans le

vide, mais hors de la toile et sans pour autant nous regarder, et on peut en dire autant de Manet : debout entre Baudelaire et Champfleury, son regard rêveur se perd hors de la toile, à l'opposé strict de celui de Delacroix. C'est le seul à regarder dans cette direction - légèrement au dessus de notre épaule gauche - et il sourit de telle sorte que ce sourire pourrait supplanter ce regard, d'autant qu'il est le seul à le faire, tous les autres étant sérieux comme des papes. A nous fier à la seule orientation des regards - et l'on sait l'importance que Michael Fried accorde à cette composante (24) - tout se passe comme si l'image que nous avons sous les yeux démentait le titre qu'elle porte et que le spectateur - à son insu il est vrai - avait ravi ce qui de droit revenait à celui à qui elle s'adressait au premier chef, Delacroix.

N'excluons pas que pour Fantin, cet *Hommage à Delacroix* ait pu se transformer en un hommage au spectateur - celui-ci ne devant sa renommée qu'à celui-là - selon une logique qui faisant des amis qu'il réunissait autour de l'image du maître les témoins de ce déplacement, aurait authentifié aux yeux de tous qu'il n'y avait de vrai grand artiste, que plébiscité par le grand public. Reste que le hiatus est sensible et qu'il saute aux yeux des premiers spectateurs de l'œuvre, jusqu'à les faire douter - justement - qu'il puisse s'agir d'une œuvre. Nous n'avons pas épuisé la logique des regards. Essayons de la mener à terme.

Ce qui nous frappe en effet dans cette toile - outre ces regards qui nous fixent - c'est cet aspect « séance de pose » - quasi photographique - qui nous placerait dans le rôle du photographe tout en faisant de nous les témoins d'une scène qui en partie au moins nous échapperait, puisque nous n'aurions pas contribué à la construire. C'est extrêmement frappant. Tous ces personnages nous fixent droit dans les yeux. Ils ont figés leurs mouvements, ont adopté une contenance et cessés de s'adresser la parole. Le silence s'est installé, ils ne bougent plus et les rayons convergents de leurs regards nous assignent à cette place qui maintenant ne peut être que la nôtre : à la perpendiculaire du portrait de Delacroix, dans le prolongement de la médiane qui le divise verticalement, laquelle divise également la composition de Fantin puisque le portrait en occupe très exactement le centre. Il y a dans cette toile - incontestablement - le simulacre d'un portrait photographique de groupe. En poussant d'un cran l'analogie photographique, il suffirait d'un rien pour imaginer que la place que nous occupons est en fait une place vide, ou encore une place vacante : retardant le déclenchement de la prise de vue, le peintre l'aura abandonnée pour venir s'inscrire dans le groupe, confiant à une absence le soin d'enregistrer ce qu'il désirait nous donner à voir. Ayant déserté sa place pour nous installer à la sienne, le peintre récuserait que ce regard soit le sien et notre regard en somme serait pris en otage. Cela également n'aura pas manqué de frapper les contemporains, mais c'est moins ce constat qui pose problème, que l'interprétation qui en est donnée : « réaliste » comme l'image photographique, mais à l'articulation du réel et du symbolique.

« *L'hommage à Delacroix par M. Fantin-Latour est, j'en demande pardon au réalisme de l'auteur, du symbolisme quintessencié. Devant un portrait de Delacroix, mais lui tournant le dos, sont groupés quelques écrivains et quelques artistes, qu'une bonne et noble confraternité lie plus étroitement, j'aime à le croire, que cette pose simultanée et parfaitement silencieuse. Ni parole, ni action. Ils semblent tous sous le coup du fatidique « Ne bougeons plus » du photographe ; et encore le soleil nous eut-il donné des finesses dont nous sommes ici privés* » (25). Ces « dos tournés » auront retenus l'attention, et nous les retrouverons. Le groupe est ici caractérisé comme étant un groupe de « confrères » mais le plus troublant ne porte pas là-dessus ; il porte sur le fait que le critique ait cru devoir s'excuser auprès du *réalisme de l'auteur* de ce que cette toile fut du

symbolisme quintessencié. Nous verrons ce qu'il nous faut penser du réalisme de l'auteur et cela ne va pas de soi mais, à l'époque où cette appréciation est portée, non seulement le réalisme s'oppose au romantisme dont Delacroix aura été le chef de file, mais il s'oppose également à la notion de symbole générant ce paradoxe d'une analogie - entre peinture et photographie - qui aurait à symboliser un réel qui lui-même serait factice puisqu'il reproduirait la situation de prise de vue, c'est à dire l'artifice du studio. Nous sommes donc reconduit à la situation de départ consistant à nous demander qui sont ces personnages, qu'est ce qu'ils peuvent bien faire là et par quel artifice - ou au contraire par quelle nécessité - ils auront été regroupés ensemble, eux et pas d'autres, dans cet ordre et pas autrement.

Les premiers spectateurs - et pas forcément des moindres, ni de ceux qui à priori lui étaient hostiles - relèvent cette scission dans la toile de Fantin et en concluent qu'elle n'est pas « composée ». Autrement dit cette scission entre le réel et le symbolique disloque l'imaginaire de la toile (les raisons d'une amitié admirative) qui du coup tombe en morceaux. Théophile Gautier par exemple - un compagnon de route du romantisme - ne fait dire par personne ce qu'il en pense : « *Sur le devant sont groupés, vus à mi corps, et tournant le dos à l'objet de leur vénération pour regarder le public, les amis du peintres, artistes et littérateurs, que réunit une commune admiration du maître illustre tant regretté de tous. L'œuvre de M. Fantin-Latour est plutôt une collection de portraits qu'une composition raisonnée et dirigée dans le sens de son motif ; mais ces portraits sont eux mêmes fort bien peints et très ressemblants (...). Il y a malgré la bizarrerie de l'arrangement ou pour mieux dire malgré l'absence de tout arrangement, un véritable mérite dans cette toile dont le public s'est fort préoccupé* » (26). Cette observation soulève de nombreuses difficultés. Pour Gautier, Fantin a réuni dans sa toile les amis du peintre et ces amis ont en commun l'admiration, la dévotion ou - mieux encore - la vénération que chacun lui porte. Il souligne donc la composante quasi religieuse du culte porté au regretté maître illustre mais pour accentuer aussitôt le hiatus dont nous parlions : il lui « tournent le dos ». Comment peut-on vénérer quelqu'un à qui on tourne le dos ? Voilà sur le fond, la difficulté que Gautier rencontre et le point au-delà duquel il ne peut se porter : non seulement l'admiration suppose le face à face, mais il ne peut envisager que la seule manière digne de rendre hommage, soit de se détourner de lui. Or non seulement cette contradiction se présente à lui comme un hiatus entre ce que le texte dit (le titre, la légende) et ce que montre l'image, mais le texte à son tour divise l'image en lui ôtant toute espèce de « raison » : littéralement il la « décompose » ou encore il la « déränge ». Le texte, c'est à dire le titre de la toile, étant ce qui fournit le *sens du motif* - et sa raison d'être - que la composition doit traduire de manière raisonnée, il suffit qu'elle paraisse le démentir, pour que la toile se défasse et tombe en morceaux : le mot n'est pas encore employé ici - et nous y reviendrons - mais la collection de portraits, même ressemblants, s'oppose à la composition raisonnée comme le texte s'oppose à l'image, qu'il divise. Ce point de vue est loin d'être isolé.

Louis Leroy quelque jours plus tôt ne comprenait pas non plus et - pour les mêmes raisons - il exprimait les mêmes réserves : « *En quoi le portrait d'un grand artiste placé sur une table à laquelle des personnages tournent le dos, peut-il constituer un hommage suffisant à sa mémoire ? Je l'ignore. Ah ! si vous eussiez montré une statue ou un buste du merveilleux coloriste et qu'autour du piédestal, j'eusse vu dans des poses admiratives ou simplement recueillies les apôtres du maître, j'aurais compris* » (27). Pour lui comme pour Gautier, l'admiration est d'essence religieuse et elle requiert, avec une prosternation frontale vis à vis de l'objet du culte, une fascination qui passe par l'œil. Il parle de piédestal, de poses admiratives, d'apostolat. Dans

tous les cas, la composition dément ce que le texte promet, la raison en est bafouée et si c'est une fête pour l'œil, ce n'est que fragments par fragments, morceaux par morceaux, à l'encontre donc de ce qu'était la profession de foi du *grand coloriste*. On voit très bien ici l'impact du titre de la toile sur le regard qu'on lui porte, lequel jouit en quelque sorte d'un bénéfice d'antériorité. Un hommage ce n'est pas n'importe quoi, et plutôt que de regarder la toile en essayant de voir de quelle manière elle en infléchit la notion, on part de la notion pour voir de quelle manière la toile se conforme à l'idée que l'on s'en fait, ou pas. Ne correspondant pas à cette idée, elle n'a plus ni rime ni raison. Dans ce cas, la structure de l'image (tourner le dos) dément le symbolisme auquel elle prétend (l'hommage) et du même coup, elle devient irréaliste.

Le dernier clou est enfoncé par Chesneau qui - dans son appréciation - oppose directement le tableau, l'œuvre et l'intention dont témoigne la « composition », à ce qu'il désigne comme une juxtaposition de « morceaux », fussent-ils intéressants ou ressemblants : « *Le tableau en lui-même n'existe point comme tableau, il n'est là ni composition ni intention nettement marquée, ce n'est point une œuvre en un mot (...) Ne pense-t-il point (Fantin) qu'il serait temps de songer à présenter au public autre chose que des morceaux intéressants pour quelques amateurs seulement ?* » (28). La conclusion en est immédiate : il ne s'agit pas d'un « groupe » à proprement parler, mais d'une collection d'individus juxtaposés, une sorte de foule restreinte que rien ne disposait à se regrouper, et que tout prédispose à se disperser. Par voie de conséquence, le tableau *en lui-même n'existe pas comme tableau*. Il n'a pour ainsi dire aucune réalité, pas plus imaginaire que symbolique. Cela pose la question de ce qu'est le *propre* du tableau, mais comme on le dirait d'un nom propre (en lui-même) après avoir reconnu qu'il était divisé (en morceaux).

De même que la « composition », cette notion de « groupe » désigne dans l'histoire de l'art quelque chose de très précis, et les deux aspects sont liés. En italien *gruppo* désigne un noeud, un assemblage et dans une œuvre d'art (peinture, sculpture) c'est la réunion de plusieurs personnages formant une unité organique, un assemblage de figures tellement unies que l'œil les embrasse simultanément, et le contraire d'un attroupement. Diderot, pour s'en tenir à lui, insiste sur ce point : « *les avantages qui résultent de cette union dans les ouvrages de la peinture, tiennent, à ce que je crois, d'une part au principe d'unité, qui dans tous les arts est la source des vraies beautés ; d'un autre ils ont rapport à l'harmonie, qui est la correspondance et la convenance générale des parties d'un tout* » (29). Ici chacune des parties se donne comme totalité et la totalité se disloque en chacune des parties - jouant alternativement sur le registre de la métaphore et de la métonymie - de sorte que le peintre échoue à conjoindre le réel (celui du groupe qui du coup n'existe pas) avec ce que la composition aurait du symboliser (son existence de groupe « lige » et d'hommes rendant hommage).

Au regard de ces critères, peut-on dire comme le pense Gautier, que la toile de Fantin n'est pas composée, qu'il s'agit d'une collection de portraits trouvés et que sous cet angle - comme le pense Delacroix - ils ne peuvent « former un tableau » ? Gautier, nous l'avons vu se fie au titre et dans la mesure où l'image le dément, il conclue à l'absence d'œuvre. Delacroix ignore le titre, pour s'en remettre au sentiment particulier du peintre, qui seul donnera son unité à la toile. La question de savoir si la toile de Fantin correspond bien à un hommage devient donc accessoire. Une autre question passe au premier plan : celle du *sentiment particulier* du peintre et donc du « sujet » de la peinture, mais au sens de celui qui lui appose son nom propre : Fantin-Latour, c'est à dire un nom tout à la fois « composé » et divisé.

Le sentiment particulier de Delacroix vis à vis de cette toile jamais nous ne le connaissons et pour cause : il est mort. Il est plus étrange en revanche que nous ne disposions pas non plus du sentiment de ceux qui y figuraient et - en premier lieu - de celui des écrivains à qui - après tout et plus qu'à d'autres - il incombaient d'abord de nous en faire part. Baudelaire n'en dit pas un mot, Champfleury non plus. Duranty, le plus jeune, attend trois ans pour se prononcer (30). Nous y reviendrons, mais c'est quant même un peu mince, et tout se passe comme si cette toile piégeait la parole de ceux qui y figuraient .

*

Gautier parlait d'amis du peintre et d'admirateurs ; Leroy d'artistes, de littérateurs et d'apôtres. De Sault pour sa part évoquait la notion de « confrères », et plus récemment, Michael Fried nous parle - à propos de la toile de Fantin - de la « génération de 1863 » (31). A ses yeux, comme à ceux de Gaétan Picon, l'année 1863 marque avec le salon des refusés une césure que seul le hasard fait coïncider avec la mort de Delacroix. Cette césure, il en discerne l'effet dans une structure de « double divisé » qui serait commune à tous les membres de cette génération. Cela exige quelques précisions.

Chez Fried, tout tourne autour de la question de savoir « comment le tableau fait face » (issues of facing) selon une logique qu'il oppose à celle de l'absorbement (absorption). Cette opposition entre l'absorbement et le facing est très largement fondée sur le regard que le peintre suppose au spectateur, vis à vis des regards de ceux qu'il lui montre dans sa toile, de la conscience que ces derniers ont - ou feignent - d'être regardés ou pas, des jeux de substitution ou de déplacement résultant des positions respectives de chacun, à l'intérieur de la toile et à l'extérieur. Il ne pouvait pas ne pas être fasciné par cette situation que l'*Hommage* met en scène, où pratiquement tous les personnages sont « absorbés » dans ce « face à face » avec le spectateur, d'où cette « double structure divisée ».

L'auteur note en effet que si aucun des personnages ne regarde le portrait de Delacroix, ni ne regarde personne d'autre et que sept d'entre eux nous fixent dans les yeux (facing), trois autres - et même quatre si on y compte Delacroix - paraissent « absorbés » dans leurs propres pensées. Ainsi « *le regard de Manet sort du champ et dérive abstraitement vers la gauche* ». Pourquoi Michael Fried n'a-t-il pas poussé davantage l'analyse de cette « double division » ? Soucieux sans doute d'isoler cette structure comme un effet de génération et d'une génération dont la cohésion aura été de courte durée - « *La génération de Manet ne fut visiblement cohérente que pour un petit laps de temps* » (32) - sans doute lui importait-il davantage d'élargir le champ comparatif vers d'autres toiles en réduisant les limites de temps (années 60) que d'approfondir l'analyse d'une seule d'entre elles, en élargissant le champ de sa généalogie, ou de sa postérité. Par ailleurs, et c'est sûrement ce qui aura prévalu, tentant de rectifier l'interprétation « impressionniste » de Manet en centrant son analyse sur les années 60 - « *le petit laps de temps* » - il devenait presque inévitable de souligner les effets de cohésion interne, au détriment des effets de dispersion. Du coup, l'interprétation qu'il donne de cette double division va osciller entre un effet de groupe, et un effet strictement individuel dont il rencontre l'hypothèse sous la plume de Chesneau : « *il reconnaît le conflit lové au cœur de l'art de Fantin et situe la source de ce conflit dans la personne même de l'artiste* » (33). Nous touchons peut-être ici à quelque chose d'essentiel, mais continuons avec Fried.

Il est symptomatique que partant de la toile de Fantin, l'historien la recompose entièrement de sa main en opérant ce que Delacroix aurait appelé des « sacrifices ». De tous les peintres présents dans l'Hommage - « *tableau emblématique de leur engagements à plus d'un titre* » (34) et qui « *témoigne de leur association* » (35) - l'auteur ne retient que Fantin, Whistler, Legros et Manet - exactement comme le fera Duranty - l'examen des oeuvres des trois premiers introduisant à la lecture du quatrième. Comme la plupart des commentateurs, il passe Cordier et Balleroy sous silence et - de façon plus curieuse encore - il « oublie » Bracquemond. Parmi les écrivains, c'est plus caractéristique encore : il ne dit pratiquement pas un mot de Champfleury et c'est à peine s'il évoque Baudelaire ; là c'est moins compréhensible. Enfin il recentre toute son attention à la fois sur Duranty et sur les critiques qui - sans être forcément « extérieurs » à la toile - cependant n'y figurent pas : Chesneau, Castagnary, et Astruc.

Il ne s'agit pas de nier que - pour partie au moins des personnages présents dans l'hommage - il s'agisse de la génération de 1863. Mais outre que cette génération est profondément divisée, on voit de moins en moins pourquoi elle aurait éprouvé le besoin de rendre hommage à Delacroix, d'autant qu'elle se divisait justement sur l'opportunité qu'il y avait à le faire. Par ailleurs - et tout en témoigne - on trouve au moins deux générations dans cette toile. Il y a pire : l'accent porté sur l'effet de génération, pourrait dissimuler des disparités autrement plus radicales dont cette structure de double divisé - par ailleurs indéniable - ne serait que l'effet, hypostasié au plan de l'analyse formelle ; des disparités de pensée, d'école, de statut etc. et pourquoi pas de « sensibilité » ? C'est un aspect qui n'aura pas échappé aux premiers observateurs. Jean Rousseau, dans l'Univers Illustré du 1^{er} juin, va même jusqu'à inverser le sens de la toile en voyant dans cet hommage à Delacroix, un hommage à Champfleury ! S'il s'agit d'un manifeste, si cette toile témoigne comme le pense Michael Fried de « l'engagement » mutuel de ceux qui y figurent et de leur « association » alors - aux yeux de Rousseau - il s'agit d'une imposture ou, au mieux, d'une tentative d'annexion de la mémoire du grand homme par ceux qui de son vivant l'avaient toujours combattus : « *Son tableau de cette année est un peu à la gloire du réalisme dont il nous montre les principaux apôtres groupés, dans une touchante union, autour de leur maître et seigneur, Champfleury. Mais pour l'amour du ciel et de la vérité, que fait là ce portrait de Delacroix placé derrière eux ? L'école réaliste prétendrait-elle se rattacher au plus grand fantaisiste des temps modernes ? Je serais bien curieux de voir son arbre généalogique (...) Je ne crois pas que la poétique de M. Delacroix ait jamais été celle de M. Courbet. Comment donc une alliance s'est-elle subitement établie entre ces deux écoles qui semblaient s'exclure et qui se sont si longtemps fait la guerre ? Il faut que le réalisme ait singulièrement modifié son programme, et nous serions curieux d'en connaître la nouvelle formule* » (36). Le même Jean Rousseau, quinze jours plus tôt, radicalisait encore davantage son point de vue en y voyant trois générations représentant trois écoles différentes : « *Voilà M. Fantin qui représente la peinture actuelle, M. Baudelaire qui représente le romantisme de 1830, M. Champfleury qui représente le réalisme de ces dernières années* » (37). En toute rigueur ce n'est pas entièrement faux quoique le critique n'envisage à aucun moment que la toile - justement - puisse faire voler la notion d'école en éclats. Un retour à l'image est donc nécessaire.

Delacroix perdu de vue.

Au centre, dans le tiers médian, de part et d'autre du portrait de Delacroix sur lequel nous avons dit qu'en partie ils « empiétaient », le jeune peintre Whistler - debout - prend donc appui sur l'accoudoir du fauteuil dans lequel le vieil écrivain Champfleury, qui croise les bras, est

assis ; et chacun d'eux, avons nous dit, nous regardent. Delacroix nous ignore. Entre les deux un bouquet de fleurs ; ce genre de bouquet dont Fantin déjà s'est fait une spécialité, avec les portraits. A tout bien considérer ce portrait de Delacroix devient de plus en plus étrange. Leroy évoquait la possibilité d'une statue ou encore d'un buste et nous verrons que Fantin y aura pensé. C'était simplement qu'à ses yeux la statue ou le buste eussent mieux convenu à la majesté ou encore à la solennité d'un hommage, qu'il soit adressé à Delacroix, ou à n'importe qui d'autre. Cézanne on le sait - et apparemment sans malice particulière - peindra une apothéose de Delacroix. Il reste dans la manière du maître, mais y reste-t-on avec un portrait, doublé d'un autoportrait ?

Ce que nous aurions pu prendre tout d'abord pour la reproduction par Fantin-Latour d'un autoportrait de Delacroix n'est pas un autoportrait, mais un portrait tout court dont le modèle - déjà disparu - aurait approximativement l'âge qui était le sien à sa disparition : 65 ans. Ce n'est un secret pour personne : Delacroix n'était pas portraitiste - au point d'ailleurs que Baudelaire semble ignorer qu'il ait pu faire des portraits (38) - et nous ne connaissons en tout et pour tout de lui que quatre autoportraits dont le dernier - celui des Offices - date de 1842. A cette date aucun des personnages présents ici ne l'a rencontré. Baudelaire qui est le premier à le faire, le rencontre en 1847, à cette date Fantin-Latour à six ans. En revanche, il se trouve exactement dans cette position de trois quart gauche où nous le montre une photographie de Victor Laisné et Emile Defonds prise en 1854 que Fantin aura pris pour modèle en le vieillissant (Fig.3), à moins qu'il ne s'agisse du portrait de Carjat pris en 1862 (Fig.4) et dans ce cas il l'aurait rajeuni (39). Si dans tous ses autoportraits peints Delacroix porte la raie sur le côté droit (effet miroir), dans tous ses portraits photographiques il la porte sur le côté gauche (effet négatif) sauf précisément dans les daguerréotypes (qui échappent à l'effet négatif). Ici il la porte sur le côté gauche, et Fantin lui a conservé ce foulard dont on sait qu'il représentait pour lui autre chose qu'une coquetterie vestimentaire : la nécessité de se prémunir en permanence contre une laryngite chronique à laquelle d'ailleurs il succombera, et qui régulièrement le rendait aphone.

Ce portrait de manière étrange accentue la sévérité du regard et souligne ce sentiment de repliement sur soi et de solitude dont toute sa vie Delacroix se sera plaint. Rien n'indique qu'il s'agisse d'un peintre, il ne prend pas la lumière, les carnations s'estompent et - comme si progressivement le personnage disparaissait - son habit déjà ne se distingue plus du fond sur lequel il devrait encore pouvoir se détacher. C'est à peine si le visage en émerge ; figé, hiératique, d'une nervosité toute crispée il pourrait correspondre à l'inverse de ce que Delacroix disait des portraits, mais pour le déplorer. Il déplorait les visages éclairés se détachant sur des fonds obscurs et c'est très exactement ce qui se passe ici, où l'obscurité du fond semble avoir absorbé le visage : *« La plupart des maîtres ont pris l'habitude (...) d'exagérer l'obscurité des fonds qu'ils mettent aux portraits, ils ont pensés ainsi rendre les têtes plus intéressante, mais cette obscurité des fonds à côté de figures éclairées comme nous les voyons, ôte à ces portraits le caractère de simplicité qui devrait être le principal (...) Est-il naturel en effet qu'une figure éclairée se détache sur un fond très obscur, c'est à dire non éclairé »*. Plus loin il poursuit : *« je ne met pas au nombre des portraits ceux où on cherche à idéaliser les traits d'un homme célèbre qu'on n'aura pas vu et d'après des images transmises (...) les vrais portraits sont ceux qu'on fait d'après les contemporains »* (40). Or non seulement Fantin ne semble pas avoir voulu idéaliser les traits de l'homme célèbre, mais au contraire les estomper. Ici, seuls les montants latéral droit et horizontal inférieur du cadre prennent la lumière, si bien que la toile en est divisée dans sa diagonale reproduisant sans doute cette division d'avec lui-même que le peintre déplorait dans son rapport

aux autres. Il note en 1854 : « *il n'est point d'homme plus sociable que moi ; une fois en présence de gens qui me plaisent (...) je me sens gagné par le plaisir de me répandre* ». Cependant - quelques lignes plus loin - il ajoutait : « *j'attribue à ma constitution nerveuse et irritable cette singulière passion pour la solitude qui semble si fort en opposition avec des dispositions bienveillantes poussées à un degré presque ridicule. Je veux plaire à un ouvrier qui m'apporte un meuble* » (41).

On connaît la remarque de Delacroix dans son journal : « *c'est une des plus grandes misères de ne pouvoir jamais être connu et senti tout entier par un même homme ; et quand j'y pense je crois que c'est là, la souveraine plaie de la vie : c'est cette solitude inévitable à laquelle le cœur est condamné* » (42). La toile de Fantin, y ferait-elle exception ? Par l'hommage qu'il lui adresse serait-elle une tentative pour rompre cette solitude dont l'artiste se plaignait, regrouper autour de lui ceux dont il se sentait le plus proche et - en quelque sorte - cicatrifier cette « plaie de la vie » qui chez lui toujours sera restée ouverte ? C'est peu probable. Et d'abord pourquoi avoir attendu que Delacroix meure pour lui rendre hommage ? C'était très exactement la question que se posait Diderot en 1863 à propos de Michel van Loo peignant le *Portrait de l'Auteur, accompagné de sa sœur et travaillant au portrait de son père* lui-même peintre lequel, à sa manière, constituait une sorte d'hommage, mais vingt ans après qu'il fut mort (43). La toile, on le sait, était devenue interminable. Il y a dans celle de Fantin quelque chose qui évoque, irrésistiblement, un recours en paternité et il n'y a pour lui - au moins à cette époque - de grand homme que mort. Depuis dix ans, il passe des jours et des jours au Louvre à « imiter » les maîtres anciens. Mais cette remarque implique que nous retournions la question.

A l'exception de Baudelaire qui certainement aura été le plus proche de Delacroix - mais nous verrons dans quelles conditions - aucun des personnages présents dans la toile de Fantin n'est mentionné dans son Journal. Champfleury par exemple - qui a pourtant exactement le même âge que Baudelaire - y brille par son absence, tout comme Manet, Whistler ou Fantin, sans parler des autres.

Faut-il appliquer à Fantin à propos de Delacroix, ce que Delacroix disait de Dumas à propos de Balzac : « *Dumas a raison de vouloir rendre à son confrère mort (Balzac) qu'il détestait de son vivant, ce petit bonheur qui ne lui coûtera rien* » (44) ? Ce serait oublier que - à proprement parler - Fantin n'est pas le « confrère » de Delacroix : trente ans d'âge les séparent. Ce serait également oublier que Fantin n'avait aucune raison particulière de détester Delacroix. Ou bien faut-il considérer que Fantin éprouvait pour Delacroix ce que lui-même éprouvait pour Chenavard : « *c'est toujours le même homme qui vous attire et vous repousse* » (45) ? Ce serait oublier que la relation entre Delacroix et Chenavard était d'une complexité toute autre. Une chose est certaine : Fantin n'idéalise pas Delacroix, comme Baudelaire par exemple aura pu le faire.

Il suffit d'ailleurs d'écouter Baudelaire s'exprimant dans les quelques semaines qui suivent la mort de Delacroix : « *Eugène Delacroix était un curieux mélange de scepticisme, de politesse, de dandysme, de volonté ardente, de ruse, de despotisme, et enfin d'une espèce de bonté particulière et de tendresse modérée qui accompagne toujours le génie (...). A ses yeux l'imagination était le don le plus précieux, la faculté la plus importante, mais cette faculté restait impuissante et stérile, si elle n'avait pas à son service une habilité rapide, qui pu suivre la grande faculté despotique dans ses caprices impatientes (...). C'est à cette préoccupation incessante qu'il faut attribuer ses recherches perpétuelles relatives à la couleur (...). Delacroix*

était passionnément amoureux de la passion » (46). C'est un portrait écrit, et nous aurons à tirer parti de ce parallélisme.

Nous ne retrouvons rien de tel dans le portrait que nous donne Fantin. Le grand coloriste, ses recherches perpétuelles relatives à la couleur disparaissent ici dans une obscurité que l'on pourrait déjà presque mettre au compte de l'injure du temps. Cet air martial, ce regard glacé, gris et faux, ces lèvres pincées, ces tons brutalement amalgamés, rien ne va dans le sens d'une idéalisation du personnage. Aucun de ceux qui l'entourent ne regardent dans la même direction que lui. Le cadre qui le fige en l'éternisant présente déjà quelque chose de mortuaire et nous ne retrouvons pas dans ce portrait ce « curieux mélange » qui faisait l'admiration de Baudelaire.

On sait le test auquel Hubert Damish nous invite dans la préface qu'il donne en 1996 au *Journal de Delacroix* : le lire chronologiquement, du début jusqu'à la fin, et entrecouper notre lecture de coups d'œil sur les portraits photographiques de Delacroix, et uniquement les portraits photographiques, à l'exclusion des portraits peints : Nadar, Calvat, Pierre Petit etc. Expérience désagréable pour lui et qui rencontre de sa part de fortes résistances, mais où il discerne le meilleur moyen de couper court au « *fantasme de désir* » dont le lecteur du *Journal*, fatalement investi sa lecture : « *il (le lecteur) supporte mal, si j'en crois mon expérience, l'épreuve de réalité que lui impose, paradoxalement, la photographie quand elle fait irruption au point de son désir* ». Ce point du désir Damish lui donnait un nom : c'était le « *point nommé* » (47) où il voyait - par une sorte d'excès de mise au point - l'occasion d'un glissement d'un registre à l'autre de l'imaginaire, et de celui de l'admiration vers celui de la répulsion : « *il me déplait que l'auteur ait eu cette tête et surtout ce genre là, mi-rapin, mi-académicien qui s'accorde trop bien avec toute une part de sa peinture que je n'apprécie guère* » (48). Baudelaire qui aurait apprécié ce jugement sur la photographie, n'aurait probablement pas apprécié qu'on l'applique à Delacroix, mais il ne faut pas exclure que Fantin y aura été attentif. A regarder ce portrait de Delacroix par Fantin, nous éprouvons en effet ce pénible sentiment que génère « l'effet de réel ». A tout bien prendre ce portrait est plus qu'un portrait « réaliste ». A supposer que l'on puisse ranger Fantin sous cette étiquette, et consistant à transposer une photographie en peinture, en effet il touche au symbole... mais d'y venir justement compromettre l'imaginaire romantique. Tentons de nous maintenir dans ce tiers médian de la toile (Whistler / Delacroix / Champfleury) et de mieux voir ce qui s'y joue.

Ecriture / peinture.

Sans doute n'est-il pas tout à fait fortuit que, dans la partie centrale de son hommage, de part et d'autre du portrait, Fantin ait disposé le jeune peintre debout, aux côtés du vieil écrivain assis. On ne sait trop par lequel des deux commencer, quoique l'opposition entre ces deux personnages saute immédiatement aux yeux, comme il saute aux yeux - mais ce n'est pour l'instant qu'une impression difficile à préciser - que cette décision de nous maintenir dans le tiers médian de l'image pourrait bien n'être pas la bonne. Irrésistiblement, le groupe semble soumis à une double poussée centrifuge autour de l'axe que constituerait avec le bouquet de fleurs le portrait de Delacroix et que contiendraient difficilement les supports latéraux, gauche et droite, de la toile.

C'est particulièrement net sur le côté gauche où malgré le désir que nous ayons de nous arrêter sur la figure de Whistler, notre regard est comme capté, derrière lui, par cette trouée

lumineuse que constitue la chemise blanche de Fantin. Il suffira d'ailleurs de la dissimuler un instant et de supposer par exemple qu'il se soit habillé de noir, pour que toute la toile se recompose. La torsion du corps de Whistler accentue encore cette impression, jusqu'à susciter un début de trouble : sa stature, au premier plan, paraît faire ombrage au visage de son ami, de même que son corps recouvre partiellement son corps, ainsi qu'une partie de sa palette qu'il tient de la main droite, dissimulant ainsi les pinceaux dont on suppose que - contre tout usage - il les tient de la main gauche ; mais cette main est dissimulée et aussi bien il aura déposé ses pinceaux. Comme si fonctionnait entre eux un schéma d'inversion, l'un est debout habillé de noir et l'autre est assis habillé de blanc, on en vient à se demander ce qui aura pu interdire que Fantin prenne la place de Whistler ? Y eut-il été déplacé ? Nous l'avons déjà indiqué, mais rappelons qu'à cette époque Whistler est connu en France comme le peintre de la *Jeune Fille en blanc* qui l'année précédente avait fait scandale au salon. Fantin s'habille de blanc.

Cette impression est également sensible sur le côté droit - entre les deux écrivains - où malgré le désir que nous ayons de nous arrêter sur la figure de Champfleury - et pour de toutes autres raisons - notre regard irrésistiblement se déplace vers la figure de Baudelaire. Ce n'est plus ici une trouée lumineuse qui nous attire - comme c'était le cas entre les deux peintres - mais davantage ce que l'on pourrait désigner comme une *trouée des regards*, une posture des corps et une tension des visages. Après tout, entre les deux hommes, si quelqu'un a joué pour nous un rôle de *phare* ce n'est pas Champfleury, et ce n'est pas faire injure à la mémoire de l'historien de Laon de reconnaître que son acuité n'était déjà plus - à cette époque - ce qu'elle avait été autrefois. C'était également le point de vue de ses contemporains, et là dessus les Goncourt ne se sont pas trompés. Tout comme Fantin vis à vis de Whistler, il n'est pas entièrement saugrenu de penser que Baudelaire aurait très bien pu occuper la place de Champfleury, sans y être déplacé. Qu'il nous suffise ici d'avoir signalé ce double mouvement centrifuge qui viendrait donner de l'eau au moulin de Michael Fried : celui de la « double structure divisée ». La division passe ici entre peinture et écriture, mais entre peintres sur le côté gauche, et écrivains sur le côté droit, autour de l'axe que forment le visage de Delacroix, avec le bouquet qui lui rend hommage. Cette digression n'était pas là pour nous détourner du droit chemin. Simplement pour signaler, avant de nous engager plus loin, des possibilités de glissements, de déplacement et de défocalisation.

*

A gauche du portrait de Delacroix, Whistler disions nous - et c'est le seul - semble s'être détourné au dernier moment de l'attention qu'il portait au portrait : il a pivoté sur lui-même, imprimant à son corps une torsion telle qu'en partie donc il nous apparaît encore de dos. Toutes choses égales d'ailleurs, nous sommes frappés par sa ressemblance avec son illustre prédécesseur. Le portrait que nous donne ici Fantin de son ami Whistler, pourrait bien être, finalement, l'autoportrait inversé - actuellement conservé au Louvre - que Delacroix nous donne de lui en 1839 (Fig.5). Cette impression est renforcée par le fait que la plupart des portraits - et des autoportraits - de Whistler, le représentent à cette époque avec un monocle rivé sur l'œil. Ce n'est pas le cas ici, et le rapprochement (la ressemblance donc) avec Delacroix en est d'autant renforcée. A l'époque, Delacroix à douze ans de plus que Whistler n'en avait au moment où Fantin peignait la toile - soit 41 ans - c'est à dire l'âge de Champfleury qui - comparativement - fait bien ici figure de vieillard. Whistler, incontestablement, imprime son rythme à la toile et Whistler n'est pas n'importe qui.

James Abbott Whistler naît à Lowell aux Usa en 1834, et meurt à Londres en 1903. Son père militaire voyage beaucoup, notamment à Saint Pétesbourg où James prend des cours de dessin à l'Académie impériale. De 1851 à 1853, il fréquente West Point d'où il est renvoyé ; il exerce un temps au bureau des plans et cartes de Washington dont il donne sa démission pour finalement arriver en France en novembre 1855 - où il passera quatre ans avant de s'installer à Londres en 1859, mais sans cesser de faire des aller et retour fréquents entre la France et l'Angleterre. C'est au cours de ces quatre années qu'il se lie avec certains des personnages représentés sur la toile, mais notamment avec Fantin dont il est sûrement ici le plus proche ami, et il commence à graver à Londres lors d'un séjour chez son beau-frère Seymour Haden. L'une de ses premières toiles - Le piano - est refusée au salon de 1859, mais acceptée l'année suivante à Londres. Il voyage, se lie en Angleterre avec le groupe des préraphaélites (Rossetti, Swinburne...) et, en 1863, il expose au salon des refusés la *Jeune fille blanche* rebaptisée ultérieurement par ses soins *Symphonie en blanc n°1*. Son succès est aussi considérable que le scandale qui la précède. Nous sommes en 1864 - l'année où il peint *Caprice in purple and gold : the Golden screen* - qui marque le début de sa passion pour les estampes japonaises. L'une des clefs de son art.

En 1864 Whistler à exactement trente ans. L'œil vif et malicieux, c'est un dandy londonien, nocturne, ténébreux et imprévisible qui signe ses toiles d'un papillon : « *on appelle ces hommes des exquis, des incroyables, des beaux, des lions, des dandys, tous naissent du même ventre, tous partagent une qualité caractéristique d'opposition et de révolte* » (49). Patrick Chaleysin, dans la monographie qu'il lui a consacré, souligne bien cet aspect : « *sa toilette élaborée, sa boucle de cheveux blancs très spectaculaire, son long manteau élégant, sa canne et son monocle affecté, même la succession de ses maîtresses, faisaient partie d'un code du dandysme établi depuis longtemps...* » (50). En 1864, Whistler est déjà celui à qui - devenu son ami - Mallarmé consacra l'un de ses « Médaillons et portraits en pied », d'une fulgurance peu commune : « *un monsieur rare, prince en quelque chose, artiste décidément (...) guerroyant, exultant, précieux, mondain* » (51). Whistler fera le portrait de Mallarmé, mais jamais celui - à notre connaissance - d'aucun des personnages présents dans la toile, à l'exception justement de Fantin. Sur un crayon représentant Fantin dessinant dans son lit, emmitouflé dans une écharpe et coiffé d'un haut de forme, il griffonne : « *Fantin au lit à la poursuite de ses études, sous des difficultés* ».

Dans la toile de Fantin et à côté de Whistler, mais sur l'autre bord : Champfleury. Ce dernier s'est installé dans un fauteuil, il s'est croisé les bras sur la poitrine et il nous regarde sans conviction. Quoique vivant, ce regard paraît éteint, las et comme abattu. Il porte sur lui tout l'ennui du monde et le fardeau de renoncements prématurés. Il nous donne à penser qu'à partir d'un certain âge, chacun n'a que le physique qu'il mérite, et celui de Champfleury à cet égard est ingrat. Les Goncourt qui - il est vrai - ne lui portent aucune sympathie particulière, le décrivent à peu près à la même période comme « *un garçon malingre, qui a la figure cabossée comme un vieux chapeau, la vue basse, de grands cheveux et de grands souliers. On voit dans sa tête, dans ses yeux sans éclat, dans sa parole qui zézaie, dans sa pensée terne, que ce n'est point une intelligence, mais seulement une volonté, un de ces hommes qui font leur sillon comme un bœuf. Une physionomie malheureuse dans tout son ensemble* » (52). A quelques nuances près, c'est l'image que tout le monde en a, et le contraire de Baudelaire.

Natif de Laon, de son vrai nom Jules Husson dit Fleury - Champfleury met les pieds pour la première fois à Paris en 1838 (53); il y passe un an ou deux comme commissionnaire en

librairie, puis il revient à Laon où son père le rappelle, et enfin il retourne à Paris en juillet 1843. Il a vingt deux ans et - sur les vingt ans qui suivent - il va se construire une carrière de critique d'art, de journaliste, d'homme de lettres, d'historien et de chef d'école. Ses premiers articles, dans *l'Artiste*, datent de 1844. Il couvrira régulièrement les salons de 1846 à 1853. Son premier Essai sur les Le Nain date de 1849, mais ne trouvera une forme définitive qu'en 1862. L'année précédente il avait publié *Les grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, un essai sur Balzac, Gérard de Nerval, Wagner et Courbet mais - sur ce plan - il est surtout connu par un recueil d'articles critiques paru en 1857 - *Le Réalisme* - où il se confirme comme le théoricien du mouvement dont Courbet incarnait alors - sur le plan pictural - la figure de proue. Sur un plan plus strictement littéraire, en 1847 il publie *Chien-Caillou*, fantaisie d'hiver chez Martinon ; en 1852, *Les Exentriques* ; en 1853 *Les aventures de mademoiselle Mariette* ; en 1855 se sont *Les bourgeois de Molinchart* et en 1859 *Les sensations de Josquin*. Nous sommes en 1864, et cette année là il fait paraître *Les demoiselles Tourangeau*. A partir de là sa carrière s'infléchit et prend un tour différent. Il se consacrera principalement à des études historiques.

Ce qui est étonnant - à tout bien considérer - c'est qu'il n'y ait rien de commun entre ces deux hommes. A notre connaissance - et au moins jusqu'en 1864 - Champfleury n'a pas dit un mot de Whistler. Il ne le fera que beaucoup plus tard, et il s'agira alors pour lui, sans le nommer, de railler son goût pour les « japonaiseries ». Inversement, c'est en vain que l'on chercherait dans les oeuvres de Whistler ou dans sa correspondance, la moindre allusion au premier. Littéralement ils s'ignorent, mais il y a mieux. Nous avons vu que Delacroix ignorait jusqu'à l'existence de Whistler et c'était tout à fait normal : on peut être admiré par quelqu'un que l'on ne connaît pas, surtout si la différence d'âge joue. Nous serions dans ce cas de figure, sauf que rien n'indique que Whistler ait admiré Delacroix, et là c'est beaucoup plus préoccupant. Cette turbulence au cœur de la toile pourrait se préciser, aussitôt atténuée - il est vrai - par sa contrepartie : l'admiration que Champfleury portait à Delacroix est indéniable et attestée, mais elle n'était pas réciproque.

Dés 1846, et à une époque où cela ne faisait pas encore l'unanimité, Champfleury monte au créneau pour défendre Delacroix. Ce combat est déjà en partie gagné, mais on ne peut pas dire qu'il vole au secours de la victoire. S'il y a une difficulté elle ne vient pas de là ; elle viendra plutôt de la simultanéité des combats contradictoires que Champfleury aura mené, et il aura combattu. L'intérêt est qu'il nous donne alors - à sa manière - un portrait écrit de Delacroix que l'on pourra toujours mettre en regard du portrait peint par Fantin. Il commence par évoquer ses « manières d'homme du monde et son exquise politesse » puis il poursuit : « *Delacroix n'est pas l'artiste échevelé ; il est d'une méthode dans sa toilette, d'une simplicité propre et brossée qui fait tomber à la renverse ceux qui poussent trop loin les rapports de l'homme et de la peinture. Mais il y a chez Delacroix le regard noir et brillant qui n'appartient qu'aux grands coloristes ; il y a chez Delacroix, déjà âgé, (quarante huit ans) une forêt de cheveux noirs, signe de force. Et maintenant ne vous arrêtez pas trop aux habits, et tachez de fouiller dans cette figure jaune et citronneuse, vous y verrez des traces de souffrances, d'inquiétude et de chagrin ; vous y trouverez en même temps qu'une inflexibilité puissante, cachée dans deux lèvres pincées, des colères sans cesse attisées par les quarts d'intelligence, la race des critiques amis ou ennemis, la race des artistes, la race des connaisseurs etc, etc. ; enfin les trois cent personnes de Paris qu'on rencontre partout et toujours, dont on a besoin, et avec qui il faut échanger des paroles* » (54). On ne sait si Fantin, avant de faire le portrait de Delacroix, aura relu ses quelques lignes. Il en avait en tous les cas la possibilité, et nous y retrouvons certains des éléments qui sont présents dans sa toile : le regard noir et brillant, la forêt de cheveux noirs, cette figure jaune et citronneuse,

les traces de souffrance, d'inquiétude et de chagrin, les lèvres pincées. Incontestablement des convergences se nouent entre le portrait que nous donne Fantin et celui que nous donne Champfleury qui justifieraient à elles seules la présence de ce dernier dans le tableau, à supposer que Fantin et Champfleury ne se soient pas connus ; ce qui n'est pas le cas, et la difficulté à nouveau vient d'ailleurs.

Dix huit ans séparent ce qu'écrit Champfleury (1846) de ce que peint Fantin (1864) et si Champfleury ne reviendra jamais sur ce qu'il avait écrit sur Delacroix - au fur et à mesure qu'il prendra fait et cause pour Courbet - il cessera de parler de lui. En 1855, lors de la grande rétrospective Delacroix, il n'en souffle mot. Progressivement le silence se substitue à l'éloge et ce silence - en temps utile - il nous reviendra de le questionner. Or Baudelaire suit un cheminement exactement inverse jusqu'à nous donner - au lendemain de la mort du peintre - le pendant écrit de l'entreprise de Fantin. Ainsi, ce qui jusqu'à maintenant n'était qu'un simple soupçon pourrait se confirmer : il revenait à Baudelaire d'occuper la place que Fantin réserve à Champfleury lequel - à la réflexion - pourrait bien être de trop. On voit le déséquilibre que cela introduit dans la composition en accreditant l'idée de la turbulence : côté gauche un désintéret avéré de la part des peintres pour le peintre ; côté droit un intérêt réel de la part des écrivains, mais inverse et peut être même symétrique - l'un de l'autre. Plus que jamais, pour ne pas perdre pied, un retour à l'image est nécessaire mais comment ne pas la déséquilibrer ?

*

On se souvient de la thèse de Michael Fried - celle d'une « double structure divisée » - laquelle sans aucun doute nous aura orientée vers cette tentative de découpage formel : verticalement, horizontalement, en triangle central et par tiers verticaux successifs. On se souvient également du relatif échec auquel nous sommes parvenus au terme de ce premier balayage qui, cependant, nous a fourni jusqu'ici un semblant de fil directeur : accorder toute notre attention au tiers central de la toile. Or ce fil vient maintenant de se rompre, mais cette rupture est-elle une bénédiction, ou alors une malédiction ?

Comment se fait-il que nous ayons pu jusqu'à maintenant ne pas voir que - de part et d'autre du portrait de Delacroix et sans en avoir l'air - les choses se décomposaient ? Décomposer nous paraît être le terme exact, dans la mesure où le principal reproche qui était adressé à Fantin, était que sa toile ne l'était pas. Derrière le calme apparent de tous ces personnages, derrière ce que nous avons désigné comme un simulacre de portrait photographique de groupe - lequel d'ailleurs se confirme - comment avons nous pu ne pas voir que des tensions se dessinaient, que des drames se nouaient ? Que chacun fasse ici « bonne figure », c'est ce à quoi il fallait que nous nous attendions, et c'est bien toujours ainsi de partout l'ordre des choses. De cela personne ne s'étonnera. Mais comment ne pas nous étonner de ne pas avoir vu ce qui pourtant nous crevait les yeux ?

Autour des deux personnages centraux - Whistler et Champfleury - qui s'ignoraient mutuellement et dont la proximité avec Delacroix était pratiquement nulle pour le premier, très distendue pour le second, une rupture s'opère à la hauteur de ce bouquet de fleurs, symbole même de l'hommage. Pour comprendre la présence de Whistler, il nous faut revenir derrière lui à Fantin, de même que, pour comprendre la présence de Champfleury, il nous faut aller vers

Baudelaire ; l'amitié commune des deux peintres, la longue correspondance qu'ils amorcent à partir de 1859 et qui se poursuivra bien au-delà de 1864, permet dans un cas de l'expliquer ; l'amitié commune des deux écrivains et leur position « en miroir » vis à vis de Delacroix, le permet dans l'autre. De ces quatre personnages, avons-nous dit, c'est incontestablement Baudelaire qui est le plus proche de Delacroix, mais après que Delacroix - de son vivant - ait pris ses distances avec lui. La dissymétrie - et c'est en partie là dessus que repose le dynamisme de cette composition - est que si la présence de Champfleury s'explique à partir de celle de Baudelaire, et celle de Whistler à partir de celle de Fantin, il faudrait au moins que la relation entre Fantin et Baudelaire puis entre Baudelaire et Whistler aient été consistantes, ou entre Fantin et Champfleury. Ce n'est pas vraiment le cas. Il nous faut donc faire intervenir d'autres personnages, de telle sorte que ce déséquilibre, se rééquilibre. Tous les personnages représentés dans cette toile doivent nécessairement à Fantin d'y figurer, mais pas tous de la même manière, et il pourrait y avoir des absents.

Sur la gauche, le couple Whistler / Fantin se complète immédiatement par Legros, debout derrière lui, de même que le couple Champfleury / Baudelaire se complète immédiatement par Manet, debout entre eux deux, en paraissant inverser le premier. Cela jusqu'à maintenant nous avait échappé mais, dans un cas, les visages de Legros, de Whistler et de Fantin s'inscrivent dans un triangle dont le visage de Fantin constituerait le sommet, orienté vers le bas ; dans l'autre, les visages de Champfleury, de Baudelaire et de Manet s'inscrivent dans un triangle symétrique dont le visage de Manet constituerait le sommet, orienté vers le haut. Deux personnages de part et d'autre rééquilibrent cette symétrie inversée et ce n'est qu'à partir de là - semble-t-il - que la toile prend sa véritable ampleur, en se complexifiant. Encore faut-il que cette double structure en triangles symétriques inversés trouve dans le « réel » un répondant.

La « Société des trois ».

A l'époque où Fantin peint son *Hommage*, c'est la cohésion entre Fantin, Legros et Whistler qui saute aux yeux, et c'est Whistler qui lui a donné un nom : la *Société des trois*. Peut être aurions nous dû commencer par là. Après tout, cette toile c'est à Fantin que nous la devons et, tout autant qu'un *Hommage à Delacroix*, il s'agit - ne l'oublions pas - d'un autoportrait. Derrière Whistler, c'est bien Fantin en effet qui apparaît en chemise blanche, la palette dans la main droite. Si cette chemise tranche par sa luminosité sur les vêtements uniformément sombres de tous les autres figurants, son visage en revanche ne prend pas la lumière et il s'estompe, un peu comme si Whistler lui faisait ombrage. Position inconfortable et pour ainsi dire entre deux chaises, mais ni assis ni debout : assis la palette à la main, sa position serait invraisemblable. Debout elle accuserait sa petite taille. Fantin lui-même serait-il divisé, et l'*Hommage* serait-il inconciliable avec l'autoportrait ?

Henri Fantin-Latour naît en 1836 à Grenoble, où il apprend d'abord le dessin auprès de son père avant de s'inscrire aux cours du soir de la petite école de dessin, rue de l'école de médecine, puis dans l'atelier de Lecoq de Boisbaudran. En 1852, il a donc quatorze ou quinze ans, mais dès cette période, il se livre à une intense activité de copiste au Louvre (55). De son côté, peintre de portraits et de scènes religieuses, Lecoq de Boisbaudran est alors connu pour son enseignement fondé sur le dessin de mémoire. En 1847, il a fait paraître *l'Education de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste* chez Luard, et c'est dans son atelier que Fantin va rencontrer François Bonvin, Charles Cuisin, Cazin et Guillaume Regamey.

En 1853 il fait la connaissance au Louvre de Bracquemond qui fait son portrait (Fig.6) et l'année suivante il est reçu au concours d'entrée de l'Ecole des Beaux arts, où il ne s'attarde pas, mais où il rencontre Alphonse Legros dont il fera le portrait en 1858 (Fig.7). En 1855, il rencontre Zacharie Astruc et - entre 1855 et 1856 - il collabore à l'Album de Cuisin. En 1857, il se lie d'amitié avec Otto Schölderer et les deux peintres, par la suite, ne se quitteront plus de vue. La même année, il rencontre Manet, mais il faudra attendre 1861 - après qu'il ait vu *le Guitarrero* - pour que sa relation avec lui évolue et se confirme.

En 1858, il s'installe au 11 rue de Sèvres et il rencontre Whistler au Louvre. En automne 1858 il forme avec Legros et Sinet un groupe informel et éphémère, « la Société des vrais bons ». D'une certaine manière, avec l'arrivée de Whistler et l'effacement de Sinet, la Société des trois prend la place de la Société des vrais bons. Notons dès maintenant chez Fantin, cette fascination pour le groupe restreint, fondée vraisemblablement sur un surinvestissement de l'idéal du moi, une rhétorique obsessionnelle de l'excellence, et une exacerbation de la composante narcissique. Dans une lettre à Ludovic Barrie, l'oncle de Legros, le journaliste Ferlet les décrit en ces termes : « *ils se drapèrent dans leur gloire... future et, du haut du piédestal qu'ils s'étaient dressés sur les ruines de l'art moderne, ils regardèrent patauger les pauvres diables comme nous, qui n'avions point eu notre part de leur soleil. Il n'était plus permis alors que de se prosterner en silence devant leur supériorité* » (56).

L'année suivante (1859), Fantin fait la connaissance de Courbet et tente d'exposer au salon où il est refusé, alors que Legros est accepté. Il voyage ensuite en Angleterre et se met à la gravure sous la direction du beau-frère de Whistler : Seymour Haden. En 1861, nous le retrouvons en France où il participe pour la première fois au salon. Il fréquente l'atelier de Courbet - installé au 82 rue Notre Dame des petits Champs - et il rend visite, dit-on, à Saint Sulpice pour y voir le décor de Delacroix, sur lequel Baudelaire s'était déjà prononcé. En 1862, il expose à la Royal Academy de Londres et en 1863, il présente Manet à Whistler et Swinburne. Nous arrivons en 1864, l'année de l'*Hommage*, et Fantin a vingt huit ans. Il a noué des contacts en Angleterre et en France il fréquente chez Paul Meurice, où fréquente également Baudelaire ; il faut attendre l'année suivante (1865) pour le rencontrer dans le salon du commandant Lejosne.

En 1864 donc, Fantin est en contact étroit avec Whistler et Legros ; les trois connaissent bien Manet et Bracquemond, mais rien n'indique qu'ils soient proches de Baudelaire et de Champfleury ; Fantin aura probablement rencontré Baudelaire chez les Meurice ou par l'intermédiaire de Manet, mais déjà ce lien n'est plus de même nature que les précédents. Il n'aura jamais rencontré Delacroix, c'est un fait. Nous aimerions savoir quand et comment il rencontre Duranty, mais là c'est plus délicat. Restent Balleroy - un ami de Manet et un proche de Legros - et ce Cordier que personne ne connaît, mais dont la présence ici ne peut s'expliquer que par la relation qu'il entretenait avec Fantin, mais là c'est un mystère. Pour comprendre la cohésion du groupe que Fantin forme avec Whistler et Legros, il nous faut donc revenir à Legros.

*

Peintre et graveur, Alphonse Legros naît à Dijon en 1837 et mourra à Watford en 1911. D'abord élève de la Petite Ecole à Paris (1851), puis élève de Lecoq de Boisbaudran, il suit donc

le même parcours que Fantin, et nous avons vu qu'ils se rencontraient à l'École des beaux arts. Il débute au salon de 1857 et, en 1859, il n'expose qu'une seule toile - *L'Angélu* - dont Baudelaire dit aussitôt tout le bien qu'il en pense (57). En 1860, il peint *L'Ex-voto* et en 1861, la *Vocation de saint François* (58) : ces deux toiles figurent en 1862 à la galerie Martinet, et l'influence de Courbet y est indéniable. Cependant, au cours de l'été de l'année suivante, Legros part s'installer en Angleterre, répondant ainsi à l'incompréhension de la France et à la pression de Whistler. Cette année là il figure encore au salon des refusés, mais pendant trois ou quatre ans il ne remettra plus les pieds en France, où il n'obtiendra de médailles qu'en 1867 et 1868. A partir de 1863 il travaille donc en Angleterre où il rencontre un vif succès, intensifiant et affinant son activité de graveur. En 1876 il est nommé professeur des Beaux Arts à la Slade School, où il restera jusqu'en 1892.

Nous avons vu que Whistler arrivait à Paris en novembre 1855 puis qu'il s'installait à Londres en 1859 : le début de sa correspondance avec Fantin date de cette période. En 1855 il s'était inscrit dans l'atelier de Lecoq de Boisbaudran et l'année suivante (1856) nous le trouvons dans l'atelier de Gleyre où il fréquentait le groupe des artistes anglais : c'est là qu'il rencontre Legros, indépendamment donc de Fantin qu'il rencontre au Louvre (octobre 1858) et de Bracquemond qu'il rencontre à peu près dans les mêmes circonstances, alors que ce dernier exécute un dessin pour Erasme d'après Holbein. Ce n'est qu'après un séjour à Londres puis un voyage en Hollande (1858) qu'il fera à Paris la connaissance de Manet par l'intermédiaire de Fantin. Mais les liens de Whistler avec ces deux derniers (Manet, Bracquemond) sont moins solides et moins réguliers qu'avec Fantin et Legros.

De 1858 jusqu'à l'époque de *l'Hommage* et au-delà, Whistler, Fantin et Legros forment tous les trois un groupe très fortement soudé par l'admiration commune qu'ils portent à Courbet : ils s'intègrent au groupe de ses admirateurs qui se réunit au café Molière, où nous retrouvons également Bracquemond, Carolus-Durand et Astruc, dont Whistler fait le portrait gravé qu'il exposera à la Royal Academy en 1860. On voit assez bien comment Bracquemond d'un côté et Manet de l'autre, peuvent fonctionner comme trait d'union. Quant à Zacharie Astruc qui appartient au groupe des amis de Fantin depuis 1855, à cette période il exprime leurs idées dans une conversation imaginaire entre Fantin, Legros, Whistler et Régamey : tous sont d'accords pour dire que les études artistiques sont superflues, qu'il n'y a pas de meilleur maître que la nature et ils évoquent comme preuve d'une lucidité exemplaire le fait que Delacroix n'ait jamais eut d'élèves (59). La conversation imaginaire, dans la lignée de la tradition inaugurée en France par Félibien, fait partie de la manière dont un écrivain, également peintre, fait le portrait d'un groupe de peintre. Totalemment à l'opposé, Duranty créera un personnage imaginaire et composite, à partir de trois personnages réels (Le peintre Louis Martin). Dans l'intervalle, Champfleury romancera la vie d'un personnage réel (Les demoiselles Tourangeau) tandis que Baudelaire la sublimera (Le peintre de la vie moderne).

En 1859 Legros est accepté au salon mais Whistler et Fantin sont refusés et ils improvisent ensemble - en même temps que Ribot - une exposition dans l'atelier de François Bonvin qui reçoit la visite enthousiaste de Courbet. En 1861 ce sont eux en partie qui poussent Courbet à ouvrir un atelier à Paris, et en 1863 Whistler parvient à convaincre Legros de s'installer à son tour et définitivement à Londres. *Wapping on Thames* qu'il date de 1861 mais qu'il recommencera plusieurs fois, et à quoi il travaille encore en 1863, représente son ami Legros en

compagnie de Joe Hifferman, son modèle et amie du moment, dont Courbet également fera le portrait, en septembre 1865 à Trouville.

Au Salon des refusés de 1863 la *Symphonie en blanc* de Whistler est un des événements. A son ouverture le 16 mai, il se trouve en Hollande et Fantin lui écrit : « *tu es célèbre, le tableau a été accroché dans un passage où tout le monde est obligé de le voir. Courbet le qualifie d'apparition, Baudelaire le trouve charmant, charmant, absolument exquis, Legros, Manet, Bracquemond, Balleroy et moi-même pensons tous qu'il est admirable* ». On voit bien, aux yeux de Fantin, quels sont alors les gens dont le jugement compte : Courbet, Manet, Baudelaire, Bracquemond et Balleroy ; avec Whistler, Legros et lui-même, mais à l'exception de Courbet, ils se retrouveront dans l'*Hommage*. Manquent Champfleury, Duranty et ce pauvre Cordier...

Une chose est certaine, en 1864 l'admiration que les trois peintres portent à Courbet est sans faille apparente ni cachée. Avec Legros, Whistler et Fantin nous avons un groupe homogène de trois peintres étroitement liés l'un à l'autre, triangulé sur le côté gauche de la toile de Fantin, et dont la cohésion - à cette date - repose sur l'admiration commune qu'ils portent à Courbet de vingt ans leur aîné. Cette admiration de la *Société des trois* pour Courbet ne durera pas, au point que l'on peut se demander à quoi elle tenait antérieurement : une fois éteinte, la cohésion du groupe volera en éclats ; nous verrons dans quelles circonstances. Cependant, pour Fantin, la rupture avec Courbet semble relativement précoce puisqu'elle pourrait se situer vers 1863, l'année du départ de Legros en Angleterre. Cette année là il « *décréta que la production récente de l'artiste était déplorable* » (60) et en 1865, la rupture est à peu près définitive. Or, c'est dans l'intervalle qu'il peint l'*Hommage*. Ceci pourrait au moins en partie expliquer ce brusque revirement d'intérêt de Courbet pour Delacroix, mais un revirement contradictoire, puisqu'il y entraîne des gens que tout éloignait de lui.

A l'époque de l'*Hommage*, Whistler est donc à Londres mais il est venu à Paris en mars et avril poser pour son ami - avec Legros d'ailleurs - et l'*Hommage à Delacroix* ne lui paraît pas incompatible avec l'admiration que lui-même continue à porter à Courbet. Dans une lettre à Fantin datant du début de l'été, l'effet de « reconnaissance » (prendre place) l'emporte sur le hiatus esthétique : « *Je voudrais être avec toi dans ton succès, te voir enfin prendre la place qu'on te doit depuis si longtemps à Paris. Je pensais avec bonheur à tout ce que nous aurions à nous dire. Tu as dû avoir grand besoin de me causer pendant ce salon, car je suis heureux de penser que nous sommes nécessaires l'un à l'autre* ». Whistler apprécie Courbet, mais probablement moins que Legros, et pas au point de se lancer dans des querelles d'écoles auxquelles il se sent d'autant moins lié, qu'il ne cessera d'être regardé comme un « étranger » par tous ceux qui les alimentent.

La présence de l'absent et le sourire de Manet.

Le trio que forment Champfleury, Baudelaire et Manet - un peintre et deux écrivains - n'est pas de même nature que celui que forme la *Société des trois*, dévouée à la cause de Courbet. A la fois proche de Champfleury et de Manet qui ne le sont pas vraiment l'un de l'autre, Baudelaire pourrait en constituer le pivot. Mais si l'ombre de Courbet, très longtemps très proche de Champfleury devait se confirmer, sans qu'il nous faille oublier présence de Delacroix, proche de Baudelaire - alors qu'ils le sont pas du tout l'un de l'autre - dans ce cas c'est toute la structure

de l'*Hommage* qu'il nous faudrait reconsidérer. Nous avons déjà présenté Champfleury. On ne présente plus Manet ni Baudelaire. En 1864, le premier à trente deux ans et le second quarante trois.

Baudelaire est déjà devenu celui qu'il deviendra par la suite. *Les Fleurs du Mal* ont été publiées en 1857 avec tout le parfum de scandale que l'on sait - sept ans plus tôt donc - et il mourra trois ans plus tard. Mais il s'est surtout signalé à l'attention des artistes par ses critiques d'art : il a couvert les salons de 1845, de 1846 et de 1859, ainsi que l'exposition universelle de 1855. Il a consacré une longue étude à Constantin Guys, « *le peintre de la vie moderne* » et il s'est prononcé sur « *l'œuvre et la vie de Delacroix* ». En janvier 1862 il a rendu compte de l'exposition Martinet, et il reprendra tout cela dans « *Peintres et aquafortistes* ». Bref, il passe pour un écrivain - sulfureux en effet - mais auquel rien de ce qui touche à l'art n'est étranger.

Pour Manet, c'est un peu différent, mais le danger - et sur ce point Michael Fried a raison - serait de voir en lui, celui qui à partir de 1874 sera regardé comme le chef de file de l'impressionnisme, rôle qu'en partie d'ailleurs sous l'influence de Fantin, il refusera d'assumer. Nous sommes en 1864, Manet s'est attardé dans l'atelier de Couture jusqu'en 1856, il n'a pas exposé en 1857 et son *Buveur d'Absinthe* a été refusé au salon de 1859. *Le Chanteur espagnol* est accepté au salon de 61 et en 1863 il expose quatorze toiles à la Galerie Martinet, dont *La musique aux Tuileries* qui date de 1860 où figurent Astruc, Baudelaire et Champfleury mais également Fantin et Balleroy. Astruc donc y remplaçait Duranty, mais Legros, Whistler et Bracquemond en étaient absents. Ne parlons pas de Cordier.

La même année, au salon des refusés, il présente *Le déjeuner sur l'herbe* ; l'année suivante - en 1864 donc - l'*Episode d'une course de taureaux* ainsi que le *Christ mort et les anges* sont acceptés au salon. Antonin Proust, dont Manet fera le portrait, nous en donne un portrait écrit singulièrement tranchant : « *Manet était de taille moyenne, fortement musclé. Cambré, bien pris, il avait une allure rythmée à laquelle le déhanchement de sa démarche imprimait un caractère de particulière élégance. Quelque effort qu'il fit, en exagérant ce déhanchement et en affectant le parler traînant du gamin de Paris, il ne pouvait parvenir à être vulgaire. On le sentait de race. Sous son front large, le nez dessinait franchement sa ligne droite. Sa bouche, relevée aux extrémités était railleuse. Il avait le regard clair. L'œil était petit, mais d'une grande mobilité. Très jeune, il rejetait en arrière une chevelure longue qui se bouclait naturellement. A dix sept ans le front s'était déjà dégarni, mais la barbe ayant poussé, estompant le trait de ses lèvres et laissant découvert un cou d'une blancheur mate, le bas de la figure s'était fait plus doux, tandis que des cheveux d'une extrême finesse grisonnaient pour harmoniser le haut de son visage. Peu d'homme ont été aussi séduisants* » (61).

Ce sont ces trois hommes dont il nous faut tenter de voir ce qu'ils ont en commun ou pas, ce qui les rapproche ou ce qui les éloigne, la manière dont ils se seront connus, appréciés ou ignorés. Bref, ce qui - aux yeux de Fantin - aura fait qu'il se devait de les réunir dans sa toile en construisant la fiction de leur rapprochement. Bien évidemment, comme toute fiction, ce rapprochement trouve dans le réel des points d'ancrage, mais pas totalement non plus.

Un trou dans l'opinion publique.

On ne sait trop où ni comment Champfleury et Manet se rencontrent, probablement par l'intermédiaire de Baudelaire - donc après 1857 - mais ils ne feront jamais que se croiser. En 1860, Manet le fait figurer dans *La Musique aux tuileries*, mais il ne fera jamais vraiment un portrait de lui. Aux yeux de l'un comme aux yeux de l'autre, ils passent l'un et l'autre pour être les amis d'un ami commun : Baudelaire. Ils semblent se rapprocher et se fréquenter de façon plus assidue en 1864, et cette année là Manet offre à Champfleury l'une de ses toiles : « Pivoines ». L'année suivante, à propos de l'*Olympia* Champfleury écrit à Baudelaire : « *comme un homme qui tombe dans la neige, Manet a fait un trou dans l'opinion publique* » mais en été, alors que Champfleury et Stevens devaient le rejoindre à Madrid, ils lui feront faux bond. Manet les attendra vainement, et s'en plaindra auprès de Baudelaire : « *encore deux êtres sur lesquels je ne compterais plus, même pour traverser le boulevard* ». Il ne faut pas exclure que Champfleury ait eut l'intuition du talent particulier de Manet, mais cela sera resté à l'état d'intuition. Il aurait pu lui consacrer un article : mais il ne le fait pas. Après les articles de Zola de 1866, sans doute juge-t-il la démarche inopportune, d'autant que Zola dès cette période lui porte directement ombrage. Il note par exemple en 1865 que « *le maître (Manet), avec sa réhabilitation de l'ancien et les excellents procédés dont il recouvre la présentation du moderne, facilitera peut être l'arrivée d'un Vélasquez noble et grand, d'un Goya railleur et satirique* ». C'est une critique à peine dissimulée de ce qu'il lui reproche : pirater les espagnols. On sait que la même année cette question fera l'objet d'une polémique entre Baudelaire et Théophile Thoré (William Bürger) dans laquelle Baudelaire, croyant défendre son ami, manquera totalement de discernement : Baudelaire croît - ou fait semblant de croire - que pour Théophile Thoret, Manet serait un pliagiaire. Par la suite (automne 69) Champfleury commandera à Manet une composition destinée à une affiche lithographique pour servir à la publicité de son livre sur les Chats. Intitulée *Rendez vous de Chats* elle représentait, sur un toit peuplé de cheminées, un chat blanc et un chat noir se rencontrant au clair de lune (fig.8). L'affiche fut bientôt sur tous les murs de la capitale et reproduite dans la *Chronique parisienne* du 25 octobre 1869. Mais c'est un malentendu : jugée obscène, elle devait être violemment critiquée. Champfleury en concevra un ressentiment durable. On aura dit que dans *Le bal masqué à l'opéra* de Manet (1873) le polichinelle était une allusion évidente à Champfleury qui racontait partout qu'en sortant d'un bal à l'opéra, il s'était retrouvé dans un lupanar vêtu en polichinelle. C'est difficilement vérifiable, mais on connaît la prédilection de Champfleury pour les personnages de la comédie italienne (62).

Bref, au total, la relation entre Champfleury et Manet n'aura marqué ni l'un ni l'autre, ni dans un sens, ni dans l'autre. Ce n'est pas le cas en revanche de la relation entre Baudelaire et Champfleury qui est beaucoup plus ancienne et encore moins - peut être - entre Manet et Baudelaire qui, bien qu'étrange, est probablement beaucoup plus intense.

La violette, le dahlia et la perruque bleu ciel.

A l'exception d'un épisode malheureux sur lequel nous reviendrons, la relation entre Baudelaire et de Champfleury fait partie de ces amitiés sans failles ni réserves, mais nouée sur des bases à peu près incompréhensibles, au moins au premier abord. A notre connaissance Champfleury n'aura jamais dit ce qu'il pensait de la poésie de son ami et - à une ou deux exceptions près, qui remontent d'ailleurs aux tous débuts de leur rencontre - la réciproque est également vraie. Il est même plus que probable que les deux écrivains ne s'appréciaient pas comme écrivains. Un mot de Champfleury - prononcé en 1869 et donc deux ans après la mort de Baudelaire - pourrait bien sur ce point jeter un curieux éclairage : « *J'ai refeuilleté le tout*

dernièrement, et malgré mon amitié pour l'homme, je trouve bien peu d'idées et cette lecture me laisse triste et vide ». Le manieur d'idées - pour autant que l'on puisse désigner Champfleury de cette manière - incontestablement méconnaît le poète, qui ignore le penseur. L'écriture (la théorie/la poésie) trouve entre eux son principe de division interne, de manière d'autant plus étrange que l'amitié entre les deux hommes semble s'être fondée sur une passion commune pour la peinture, mais en ce point justement où elle les divisait : cette division prenant la forme ici de l'opposition entre Delacroix et Courbet. Pour en saisir les enjeux, il nous faut remonter plus haut.

Champfleury revient donc à Paris en 1843 et les deux hommes se rencontrent la même année, au Corsaire Satan. A partir de là, ils ne se quitteront plus de vue. Peu de temps avant que le premier ne meure, le second se mobilisera encore pour lui faire obtenir quelques subsides. Pour le remercier, Mme Aupick lui fera parvenir deux gravures, ainsi que les Oeuvres complètes de son fils. Un article et une caricature de *La Silhouette* du 24 mai 1846 (Fig.9) les montre tous les deux en grande conversation, Baudelaire disant à Champfleury : « *Delacroix me disait encore hier soir...* ». En 1852, ils auront même le projet de fonder ensemble un journal, *Le Hibou philosophe*. Ce projet - tout comme l'éphémère *Salut Public* dont il ne paraîtra que deux numéros - était forcément voué à l'échec, mais il faut le resituer dans l'effervescence des journées de 1848. Evoquant en 1887 ses souvenirs pour Eugène Crepet, Champfleury lui écrit que « *de 1848 à 1852 ses relations avec Baudelaire étaient quotidiennes et de douze à quinze heures par jours* » (63). Cela incontestablement crée des liens.

Dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse*, publiés en 1872 (64) Champfleury nous donne un portrait de Baudelaire à la fois physique et moral - comme on le disait encore à l'époque - où transparait assez bien ce que purent être les relations entre les deux hommes. L'article conclue sur leur amitié : « *l'auteur des Fleurs du mal a laissé quelques amis intimes et je me compte au nombre de ceux là* ». Il y a du vrai là dedans mais - compte tenu de leurs caractères et de leurs personnalités - c'est justement cette amitié qui nous paraît aujourd'hui incompréhensible. L'ascendant de Baudelaire sur Champfleury ne laisse aucune place au doute, mais l'inverse n'est pas vrai. Baudelaire avait besoin d'admirateurs et Champfleury avait besoin d'admirer, quitte à marquer des réserves : « *de longues fréquentations avec le poète me firent passer par des admirations saugrenues et des hébêtements naïfs dont je n'avais pas le sens. Quelquefois les enthousiasmes de Baudelaire me paraissaient des mystifications ; mais, comme j'étais plein de docilité, je laissais aller le poète, me promettant de revoir les peintures et de relire certains livres qu'alors je n'étais pas en état de juger (...) Baudelaire m'enleva à l'admiration des choses de convention et me força souvent à raisonner, quelquefois à déraisonner* ». Champfleury nous donne ici le sentiment de devoir à Baudelaire son discernement (livres, peintures) tout en le regrettant. Il le désigne alternativement par son nom ou comme « le poète » tout en utilisant - de manière très curieuse - un vocabulaire baudelairien. Il le décrit comme étant « *d'une bizarrerie déjà caractéristique (...) un esprit névralgique (...) d'une intelligence dévoyée, malade, sombre, violemment grotesque ou terrible* ». Pour parler de Baudelaire, Champfleury utilise les mots de Baudelaire. Baudelaire ne parle pas de Champfleury, ou peu.

Il y a dans le portrait que nous donne Champfleury de son « ami intime », un étrange mélange d'attraction et de répulsion, quelque chose qui - tout à la fois - le fascine et lui fait horreur, quelque chose qui le dépasse mais dont il ne saurait se passer : « *il s'insurgeât contre elle (la foule) et affecta de se montrer terrible, impitoyable, cruel et féroce (...) Et il releva ses*

compositions par des piments aigus, et il attifa ses héroïnes de clinquant, et la pourriture s'attaqua à de beaux corps (...) il revient avec complaisance dans ses oeuvres sur le titre de « parfait comédien » (...). C'est du point de vue du tigre que j'étudie le poète Baudelaire (...). Il préférerait le dahlia à la violette, je ne saurais mieux expliquer l'homme ». Champfleury ne joue pas : il construit une œuvre ; il ne simule pas : il s'en tient au réel ; il ne provoque pas, mais respecte l'opinion. A ses yeux Baudelaire est un saltimbanque, un mystificateur et un barbare. Tout à la fois il ne peut le supporter, mais il a pour lui une affection profonde.

Nous avons noté ce clivage entre le poète et le théoricien, immédiatement réarticulé sur une passion commune pour l'image qui - parce qu'elle divisait chacun d'eux - finalement les réunissait. De manière obsessionnelle, récurrente et toujours reconduite, chaque fois que Champfleury parle de Baudelaire - lui qui n'en avait aucune - ne cesse d'évoquer ses « apparences ». Aux yeux de Champfleury, Baudelaire est un être apparent ou - mieux encore - il n'est un être, qu'en apparence. A vrai dire, il manque d'être et - tout bonnement - il n'est pas : c'est un sauvage, un tigre, il scintille, il brille mais il n'est pas de l'or. Cela le divise mais il joue le jeu. Baudelaire accepte la castration et même la recherche, Champfleury la refuse : *« il ne m'en voulu pas d'avoir répandu le bruit que je l'avais rencontré un jour, appuyé sur la balustrade du Pont des Arts, regardant dans l'eau les reflets d'une jolie perruque à frises couleur bleu de ciel, remplaçant l'élégante chevelure qui, la veille, venait d'être rasée jusqu'à la chair par un coiffeur obéissant. Une perruque bleu de ciel, Baudelaire l'admettait. Il a bien admis plus tard à son col une sorte de boas violet sur lequel bouclaient de longs cheveux grisonnants, soigneusement entretenus, qui lui donnaient quelque physionomie cléricale (...). Dans les endroits les plus divers Baudelaire entrait avec les signes d'une rare distinction (...) les êtres vulgaires haïssaient l'homme, les femmes se plaisaient à l'entendre dérouler le chapelet de ses fantaisies (et) l'horreur que lui inspirait l'artisterie ».* Une note de l'auteur précise que tout cela était écrit vers 1863 *« alors que le poète vivait encore »*. C'était écrit, mais ce n'était pas publié. Champfleury n'a jamais eut aucun succès auprès des femmes. Baudelaire, qu'elles fascinaient, les a souvent méprisés. C'est sur ce point qu'ils se brouilleront, et très exactement pendant que Fantin peindra l'Hommage.

Lorsque Champfleury nous parle de Baudelaire, nous avons le sentiment qu'en miroir, il nous parle de ce qui lui manque et que - pour cette raison - il attribue à l'autre : *« le manque de personnalité faisait tellement souffrir Baudelaire que, sans doute par crainte de certain rapport d'idées avec Heine et Stendahl, il détruisit tous les exemplaires qui restaient de sa première brochure sur les arts, un salon de 1845 qu'il lui coûtait de reconnaître »*. Le salon de 1845, est très exactement celui où Baudelaire rencontre Delacroix.

On se demande inversement ce que pouvait bien être, pour Baudelaire, le « répondant » de Champfleury. Les Goncourt nous l'avaient vu lui refusaient toute espèce d'intelligence, et c'est probablement excessif. Le fait est que, si nous trouvons ici ou là le nom de Champfleury dans la correspondance de Baudelaire, c'est toujours de manière anecdotique, ou pour mémoire. Soyons clairs : Baudelaire ne dit pas un mot de Champfleury. Ce serait en vain par exemple que l'on rechercherait dans toute l'œuvre de Baudelaire l'équivalent du « portrait » que le premier nous donnait du second. Ecrivains séparés par l'écriture, Champfleury et Baudelaire se seront retrouvés sur la peinture qui cependant les séparait, mais sur laquelle ils auront pu - en permanence - trouver des terrains d'entente, ou de compromis. Il y a dans la lettre du 11 avril 1866 que Champfleury adresse à Poulet-Malassis - leur éditeur commun - quelque chose qui, à

l'endroit de Baudelaire, ne laisse planer aucun doute sur ce qui les oppose : « *Il (Baudelaire) mourra en poète, et il vaut mieux qu'il meure rapidement* » (65). Baudelaire en effet ne fera pas long feu ; ce n'est pas le cas de Champfleury. Il y a en revanche dans l'appréciation que porte Pichoix sur la relation entre les deux personnages quelque chose qui, tout en étant profondément exact, laisse cependant à désirer : « *amis séparés par leur conception de l'essence de l'art, ils sont complémentaires* » (66). Tout porte en effet sur cette opposition et cette complémentarité qui se joue entre eux dans l'opposition entre Delacroix et Courbet, à laquelle Manet échappe, échappant à l'un, probablement autant qu'il échappe à l'autre. Malgré tout ce qui aura été écrit là-dessus, et bien que la relation entre Manet et Baudelaire aura été d'une intensité toute autre que la relation entre Manet et Champfleury, il faut admettre que Manet échappe tout autant à Baudelaire qu'à Champfleury. La raison en est simple : la peinture de Manet est tout aussi éloignée de Delacroix que de Courbet.

Le sans façon de Baudelaire.

La rencontre entre Baudelaire et Manet remonte à 1857 et l'amitié entre les deux hommes - jusqu'à la mort de Baudelaire survenue dix ans plus tard - aura été sans faille. Ils se sont rencontrés chez Hippolyte Lejosne, « le commandant » et un ami de la famille Manet, qui régulièrement réunit autour de lui écrivains et artistes. Là fréquentent Balleroy et Bracquemond que Baudelaire aura pu y rencontrer, mais également Barbey d'Aurevilly qu'il connaît depuis 1854, Nadar ou encore Constantin Guys, le « *peintre de la vie moderne* ». C'est Lejosne qui présente Baudelaire à Manet et l'intérêt que chacun porte à l'autre est immédiatement réciproque. Dans les dix années qui suivent, la proximité entre les deux hommes est indéniable. Pendant cinq ou six ans, jusqu'au moment où Fantin Latour les réunit dans son *Hommage à Delacroix*, les deux hommes ne cessent de se voir, de se fréquenter et d'échanger leurs points de vue. Ils déjeunent ensemble chez Pavard ou, rue Breda, chez Dinocbau. Manet prête de l'argent à Baudelaire qui visite régulièrement son atelier, Baudelaire est reçu à déjeuner par Mme Manet mère et ils flânent ensemble au jardin des Tuileries. Nous savons tout le bien que Baudelaire pensait de Manet et réciproquement : le premier ne s'en est jamais caché, et le deuxième nous l'a montré en le peignant.

Mais cette amitié s'agence d'une étrange manière : Baudelaire reste silencieux. Le nom de Manet ne figure pratiquement pas dans son œuvre, et à peine s'il le mentionne dans sa correspondance. Amitié, ou échange de bons procédés fondés sur une fausse reconnaissance mutuelle ? Dans ce cas nous dirions que l'écrivain à scandale (Baudelaire) cherchait un appui du côté de l'homme conformiste, alors que le peintre qui ne le désirait pas scandalisait (Manet), et réciproquement. Cela aura certainement joué, mais très rapidement l'analyse tourne court. Vis à vis de Manet, et par comparaison avec Zola par exemple ou Mallarmé, il nous faut apprécier le relatif mutisme de Baudelaire sur Manet en fonction de ce qu'il nous dit sur Delacroix, ou encore sur Constantin Guys.

On sait que, dans certaines circonstances au moins, Baudelaire n'hésitait pas à se considérer comme infaillible et à le faire savoir. C'est le cas par exemple de la réponse qu'il adresse à la lettre de Martinet de juillet 1861 lui demandant de supprimer certains passages sur Daumier : « *je ne puis pas me soumettre à des circonstances. J'ai pris l'habitude, depuis mon enfance, de me considérer comme infaillible* » (67). C'est encore plus net, deux ans plus tard, dans une lettre à Charpentier : « *je vous avais dit : supprimez tout un morceau si une virgule vous*

déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule, elle a sa raison d'être » (68). Si nous prenons ces propos au sérieux, et nous n'avons aucune raison de ne pas le faire, l'attitude de Baudelaire envers Manet est préoccupante, et a déjà suscité beaucoup de perplexité.

Il faut attendre le 4 janvier 1863 pour que Manet apparaisse pour la première fois dans sa correspondance, et encore s'agit-il d'une reconnaissance de dette pour 1000 francs (69). En mars de la même année, Baudelaire présente Manet à Auguste de Chatillon : « *Venez donc déjeuner demain matin dimanche à l'hôtel. J'attends Manet, vous ferez sa connaissance* » (70). A peu près à la même date, il remercie madame Manet, qui sans doute l'invitait pour le remercier de l'intérêt qu'il portait à son fils : « *je vous suis bien reconnaissant de votre gracieuse invitation. Quand aux sentiments que je puis avoir pour votre fils, vous savez que je n'y ai pas grand mérite* » (71). Le reste de la correspondance est postérieur à la toile de Fantin, nous y reviendrons, mais tout cela est remarquablement mince et laisse à désirer.

Sur un autre plan, Manet n'apparaît qu'à trois reprises dans l'œuvre, et encore faut-il distinguer ici entre l'œuvre littéraire et l'œuvre critique. Nous trouvons trace de lui une première fois en 1859 à propos d'un épisode douloureux : il s'agit de la mort d'Alexandre que Manet employait à de menues besognes, qui lui avait servi de modèle pour le *Garçon aux cerises* et qu'il retrouve un soir pendu dans la soupente de son atelier. Le peintre en est durement affecté et à cette occasion Baudelaire rédige un sonnet, *La Corde*, qu'il dédie à Manet.

Il apparaît une deuxième fois en 1862 : il s'agit alors du sonnet que Baudelaire rédige sur *Lola de Valence*, une toile de Manet datée de la même année : « *entre tant de beautés que partout on peut voir, je comprends bien, amis, que le désir balance ; Mais on voit scintiller en Lola de Valence, le charme inattendu d'un bijou rose et noir* ». Quelque chose là, à n'en pas douter, aura profondément marqué Baudelaire, mais l'allusion érotique échappe à Manet et il est difficile de trancher sur la question de savoir si le poète parle du « modèle réel » ou du tableau. N'entrons pas dans ce débat.

Il apparaît enfin une troisième fois dans la note de 1862 - « *Peintres et aquafortistes* » à propos de l'exposition de la Galerie Martinet - que Baudelaire reprend et amplifie au mois de septembre : « *Monsieur Manet est l'auteur du guitariste (autre dénomination pour le Chanteur espagnol) qui a produit une vive sensation au salon dernier* ». Nous y reviendrons, mais c'est tout, et ce sont les seules traces du nom de Manet que nous trouvons dans les écrits de Baudelaire. Jusqu'en 1864, nous ne trouvons plus rien. C'est peu, et cela peut surprendre. Or, ce n'est pas que les occasions lui aient manqué : en 1859, *Le buveur d'Absinthe* est refusé, c'est un fait ; mais en 1861 *Le chanteur espagnol* est accepté et obtient un vif succès sans que Baudelaire n'en parle. Il ne dira pas un mot en 1862 des quatorze toiles exposés à la galerie Martinet, dont *La musique aux Tuileries* dans laquelle cependant il figure, de même il ne dira pas un mot en 1863 du *Déjeuner sur l'herbe* du Salon des refusés. La veille de l'ouverture du salon de 1864, alors que Manet expose l'*Episode* et Fantin son *Hommage à Delacroix*, Baudelaire part pour la Belgique. Pour son ami, c'est une désertion.

On ne sait donc pas ce que Baudelaire pensera de l'*Hommage* mais en mars 1864, il écrit une lettre à Fantin pour lui demander l'adresse de Swinburne et lui dire que - sans le consulter - il a écrit à Chennevières pour le prier de bien placer ses tableaux, ainsi que ceux de Manet. Directeur des Beaux arts, Chennevières fait la pluie et le beau temps sur le salon, et Baudelaire a

conservé le contact avec lui : « *je désire vous recommander vivement deux de mes amis...* ». Il s'agit pour Manet de *l'Episode d'une course de taureaux* ainsi que du *Christ Ressuscitant* pour laquelle il a beaucoup de soucis ; il s'agit pour Fantin-Latour du *Tannhäuser au Venusberg* ainsi que d'un *Hommage à feu Eugène Delacroix*. Pas un mot sur cette toile (72), et c'est la seule lettre que nous connaissions. En mars la toile est donc terminée, mais demandant l'adresse de Swinburne, c'est à l'ami de Whistler qu'il s'adresse, avec qui donc il n'a pas non plus le contact direct. Baudelaire ne recommande ni Bracquemond, ni Legros, ni Whistler, encore moins Cordier ou Balleroy qui n'en a pas besoin. Quant à Manet, nous avons le sentiment - ni plus ni moins - qu'il le traite de haut : « *Je vous remercie de votre affectueuse lettre (...) si vous avez à m'apprendre des choses agréables sur la destinée de vos tableaux, écrivez moi* » (73). Il part donc en voyage.

Plus tard il y aura cette fameuse lettre du 11 mai 1865, écrite de Bruxelles, où la condescendance semble le disputer à l'équivoque : « *Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez (...) vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du sans façon avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous etc...* » (74). On a interprété ces quelques lignes comme un démenti que Baudelaire aurait donné à l'admiration qu'il portait à Manet. Même si de sa part c'est maladroit, il faut plutôt y voir l'effet de la fascination qu'il portait à la décrépitude et celui - avec son ami - d'une divergence tactique. Pour Baudelaire le scandale nourrit la renommée alors que Manet s'en méfie, mais tous les deux la recherchent. Baudelaire a d'ailleurs conscience d'être allé trop loin et trois jours plus tard, il entremet dans cette affaire Mme Paul Meurice, une amie commune : « *Quand vous verrez Manet dites lui ce que je vous dit, que la petite ou la grande fournaise, que la raillerie, que l'insulte, que l'injustice sont des choses excellentes, et qu'il serait ingrat s'il ne remerciait l'injustice. Je sais bien qu'il aura quelque peine à comprendre ma théorie ; les peintres veulent toujours des succès immédiats ; mais, vraiment, Manet à des qualités si brillantes et si légères qu'il serait malheureux qu'il se décourageât. Jamais il ne comblera absolument les lacunes de son tempérament. Mais il a un tempérament, c'est l'important ; et il n'a pas l'air de se douter que, plus l'injustice augmente, plus la situation s'améliore - à condition qu'il ne perde pas la tête (vous saurez lui dire tout cela gentiment et sans le blesser)* » (75). Reste son silence - incompréhensible - et ce qu'il considère comme les « lacunes de son tempérament ».

Or ce silence est d'autant plus incompréhensible, que l'inverse n'est pas vrai. On peut même dire que - de 1857 à 1864 - Baudelaire est très présent dans l'œuvre de Manet. L'année même où ils se rencontrent (1857) Manet fait un portrait de lui « *Baudelaire en chapeau, de profil* » (Fig.10) ; dès 1861 c'est un deuxième portrait, à l'eau forte cette fois. En 1869 il fera un troisième portrait du poète d'après une photographie de Nadar, pour l'ouvrage d'Asselineau, *Baudelaire, sa vie, son œuvre*, paru en 1869 (Fig.11). Baudelaire figure dans la *Musique aux Tuileries* de 1860. Deux ans plus tard, nous trouvons encore le *Portrait de Jeanne Duval*, la maîtresse de Baudelaire etc...

Ce décalage nous n'avons pas fini de l'interroger, d'autant que Constantin Guys pourrait venir le combler, et compromettre ce que nous disions précédemment du rôle pivot que Baudelaire jouait entre Manet et Champfleury. S'il est délicat de dire sur quoi se fonde cette amitié, une chose est certaine : il ne s'agit pas d'une commune admiration pour Delacroix, et encore moins pour Courbet. En revanche, si l'antagonisme entre Courbet et Delacroix passait

définitivement au premier plan, alors ce serait Manet qui constituerait le pivot de ce tandem étrange que forment Champfleury et Baudelaire.

*

En 1855, en compagnie d'Antonin Proust, Manet rend visite à Delacroix mais plus par curiosité qu'autre chose. Cette année là - proche de la soixantaine - Delacroix triomphe avec la rétrospective que lui consacre l'exposition universelle et c'est à ce triomphe que l'exposition Courbet lance un défi. Manet a vingt trois ans, il se trouve encore dans l'atelier de Couture et il en sort déçu du conseil que son illustre prédécesseur lui aurait donné de s'intéresser à Rubens ; c'est d'ailleurs chez Manet qu'il faut sans doute rechercher l'une des sources de l'aversion que Baudelaire disait avoir pour Rubens. Henri Perruchot rend bien compte de cet aspect : « *l'art de Delacroix n'est pas de ceux qui exaltent Manet (...) mais Delacroix l'intrigue s'il ne le séduit pas* » (76). On ne trouve pas un mot sur Manet dans le journal de Delacroix mais cela ne l'empêche pas - devenu enfin membre du jury du salon de 1859 - de voter pour le *Buveur d'absinthe* et de le faire savoir. Il sera le seul à le faire, et cela n'aura aucune conséquence, mais le geste importe. De même, à l'occasion du salon des refusés de 1863 - et donc quelques mois avant sa mort - on prête à Delacroix un article paru dans la Gazette de France : « *parmi les refusés, les neuf dixième l'ont été tout simplement parce qu'ils sont ridicules (...) Une demi douzaine d'ouvrages au plus, rappellent la fougue d'autrefois. Ce sont par exemple et avant tout les trois toiles de Monsieur Manet. M. Manet a les qualités qu'il faut pour être refusé à l'unanimité par tous les jury du monde* » (77). Manet lui en sera toujours reconnaissant, mais pas au point de partager l'admiration inconditionnelle que lui vouait Baudelaire, et à laquelle nous allons venir. Lorsque Delacroix évoque « la fougue d'autrefois » c'est bien évidemment de lui dont il parle, mais il ne faut pas exclure que, de sa part, cette reconnaissance tardive de Manet ait fait partie de la distance qu'il désirait marquer avec Courbet.

A la vérité, et contrairement à la *Société des trois* qui ignore Delacroix et que soude une admiration inconditionnelle portée à Courbet, Manet est tout aussi éloigné de Delacroix que de Courbet. C'est probablement à cela d'ailleurs qu'il doit de figurer debout, entre Champfleury et Baudelaire assis, et de sourire sans nous regarder. Lorsque Michael Fried fait observer que « *Manet se maintint à une plus grande distance de Courbet, de sa puissance exemplaire, que ne le firent, Fantin, Legros ou même Whistler* » (78), incontestablement il a raison. Il ne cessera d'ailleurs de revenir sur ce point : « *La version de l'entreprise picturale selon Manet était aux antipodes de celle de Courbet en ce qui concerne la question cruciale du regard* » (79). Si cela devait se vérifier, nous verrions la difficulté : sous couvert de rendre hommage à Delacroix, Fantin rendrait hommage à Courbet ; mieux que cela, à titre posthume et avec la complicité de Baudelaire, il assujettirait Delacroix au cercle d'influence de Courbet.

Il est donc temps de retrouver Delacroix et la seule manière d'y parvenir sans quitter le tableau des yeux, est de revenir à Baudelaire et à Champfleury, en tirant au clair les relations entre Courbet et Delacroix.

La masse, le décousu, l'abominable et le paradoxe.

Dans l'évolution des relations de Champfleury et de Baudelaire avec Courbet et Delacroix les années 1855 à 1857 constituent - à n'en pas douter - une période charnière. Delacroix que Champfleury ne rencontrera jamais, rencontre Baudelaire en 1845 et les deux écrivains rencontrent Courbet en 1847. A cette époque, Delacroix a cinquante ans, Baudelaire et Champfleury qui ont le même âge, en ont vingt cinq et Courbet - qui appartient à la même génération qu'eux - vingt sept. Ne parlons pas de Manet : en 1847 il a quinze ans.

Bien que cela n'ait pas la même signification pour l'un que pour l'autre, et aussi étrange que cela puisse paraître, jusqu'à la mort de Delacroix (1863) Baudelaire et Champfleury ne cesseront de dire et de publier tout le bien qu'ils pensent de lui. Etrange, de la part de Champfleury parce que, proche de Courbet, il s'affirme tout au long de cette période comme le théoricien du réalisme qui construit (au moins en partie) sa cohésion en s'opposant au romantisme dont Delacroix est le chef de file, mais nous sommes ici sur le registre le plus strict du « débat d'idées ». Etrange, de la part de Baudelaire car, si dès le départ son admiration pour Delacroix est inconditionnelle et le restera jusqu'à sa mort - le décès de Baudelaire (août 1867) intervient quatre ans après celui de Delacroix (août 1863) - elle n'est pas réciproque : en 1857 Delacroix refusera de continuer à le voir. Pour Baudelaire, nous sommes ici sur le registre, strict également, de ce que lui-même désigne comme une « passion de l'âme ». Vis à vis de Delacroix, l'écriture et Champfleury et celle de Baudelaire s'opposent comme un « débat d'idées » et une « passion de l'âme ».

Avec Courbet c'est peut être un peu plus compliqué. Jusqu'en 1855 Champfleury et Courbet sont très proches l'un de l'autre et le premier publie tout le bien qu'il pense de la peinture du second. A partir de 1855, les deux hommes s'éloignent l'un de l'autre et, si la rupture n'est pas franche, leurs relations ne cessent de se dégrader. On peut dire qu'en 1864, désormais ils s'ignorent. Baudelaire suit un cheminement inverse : sans être éloigné de Courbet jusqu'en 1855 il l'ignore et si à partir de là il dit du bien de lui, c'est à contre emploi alors que, de son côté, Courbet tentera de maintenir le contact avec lui, mais en vain. Or simultanément Courbet et Delacroix se détestent. La situation bien évidemment est plus complexe et nous allons le montrer, mais nous avons là en quelque sorte l'épure de cette relation à quatre. Comme on voit les années 1855-1857 sont décisives.

*

Il est peu probable disions nous que Champfleury ait jamais rencontré Delacroix et même si c'était le cas, cela ne changerait rien ; il se borne à écrire et à publier tout le bien qu'il pense du peintre - cela, de façon paradoxale, est particulièrement net dans les années 1846 à 1851 - mais jamais il n'aura éprouvé le désir de pénétrer l'intimité du peintre. Champfleury aura estimé Delacroix, pas davantage. Nous avons déjà évoqué le portrait qu'il faisait de lui en 1846. Au salon de la même année l'éloge est sans réserves : « *singulier génie que Delacroix qui peint des immensités (...) et qui se repose les septièmes jours en faisant des noces juives, des interprétations de Shakespeare et de Goethe, des lithographies et aujourd'hui, des tableaux de fleurs...* » (80). Pour Champfleury, il y a dans la manière dont la peinture de Delacroix prend en charge l'écriture (Shakespeare, Goethe) quelque chose qui toujours l'attirera, mais parce qu'il ne peut y accéder. De manière inattendue, il évoque dès cette période l'impossibilité pour l'écriture de prendre en charge cette peinture ou, plus exactement, sa propre impossibilité (par l'analyse critique) d'y parvenir : « *non seulement Delacroix est infatigable, mais il est en progrès tous les*

jours (...) il est impossible de rendre cet immense chef d'œuvre par l'analyse ou la critique » (81). En 1847 pour son recueil de nouvelles « *Pauvre trompette - Fantaisie de printemps* » il écrit une dédicace enthousiaste à Delacroix et, contre l'Académie, il le place à la tête de ceux qui « *n'ayant pas été à Rome* » n'en sont pas moins « *plein de talent* ». C'est peut être à l'occasion du salon de 1849 qu'il manifeste au mieux toute l'admiration qu'il lui porte : il évoque alors ce « *singulier génie qu'est Delacroix* » (82) mais, parallèlement, et à propos de François Bonvin, il parle de « *toute une génération nouvelle qui part de principes opposés à ceux des peintres romantiques de 1830* » (83) et c'est eux qu'il va soutenir. A partir de 1857, ce ne sera plus le cas avec Duranty qui va le relayer, mais disons que Champfleury place Delacroix au-delà, ou au dessus, des clivages d'école et qu'entre Delacroix et le mouvement réaliste dont il est cependant le principal théoricien, il n'éprouve pas le besoin de trancher.

Le temps, sur ce plan, n'entame en rien sa vision des choses. En 1860, dans les « *Grandes figures...* » Champfleury qui défend encore Courbet maintient un parallélisme entre lui et Delacroix : « *Courbet ne semble pas avoir cédé aux satisfactions éphémères que donnent de trop faciles succès, car ses succès ont été des luttes acharnées ; il résiste également aux goûts du public ; il n'a certainement pas mis son art au service de la mode, ni aux caprices du jour, car, à l'heure qu'il est, le peintre est plus mal compris de la masse que M. Delacroix en 1830* » (84). La masse, c'est très exactement ce qui oppose Baudelaire à Champfleury, et Delacroix à Courbet. Déjà, en 1848 il plaçait Courbet - en même temps que Rubens - sur un même plan d'égalité que Delacroix.

Ce n'est pas le cas de Baudelaire qui lui rend régulièrement visite dès 1846 après le coup d'envoi que constituait pour lui le salon de 1845, que par la suite - en effet - il regrettera. Dès le salon de 1845, l'admiration que Baudelaire porte à Delacroix est sans borne : « *M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu'y faire ?* » (85). L'année suivante il récidive : « *en fait de geste sublime, Delacroix n'a de rivaux qu'en dehors de son art* » (86). Il y revient lors de l'exposition universelle de 1855 en donnant de nouvelles précisions : « *une autre qualité, très grande, très vaste du talent de M. Delacroix, et qui fait de lui le peintre aimé des poètes, c'est qu'il est essentiellement littéraire* » (87). Au salon de 1859 son admiration n'a pas faibli : « *je ne crois pas m'y tromper, M. Delacroix a reçu le génie* » (88). Enfin, en 1863, au lendemain des obsèques du maître, Baudelaire persiste et signe : « *je voudrais une fois encore, une fois suprême, rendre hommage au génie d'Eugène Delacroix* » (89). On aura rarement affirmé avec autant de constance et de ténacité une admiration aussi peu réservée. Comment Delacroix y aura-t-il répondu ?

La première mention de Baudelaire dans le Journal de Delacroix date de février 1849 : « *M. Baudelaire venu comme je me mettais à reprendre une petite figure de femme à l'orientale (...) Il m'a parlé des difficultés qu'éprouve Daumier à finir. Il a sauté à Proudon qu'il admire et qu'il dit l'idole du peuple. Ses vues me paraissent des plus modernes et tout à fait dans le progrès. Continué la petite figure après son départ* » (90). Derrière cette mention par Baudelaire de Proudon devant Delacroix, il nous faut voir l'influence de Champfleury ou mieux, la manière qu'à Baudelaire de maintenir le lien avec Courbet, en dehors de Champfleury. Reste qu'elle est maladroite et que c'est la raison pour laquelle Delacroix conclue que son interlocuteur est « *tout à fait dans le progrès* » ce qui à ses yeux est méprisable. Nous sommes au lendemain des journées de 48.

En janvier 1855, il ne fait que le mentionner avec son adresse, rue de Seine 27, et le 6 avril 56 il commence la lecture de Poe que Baudelaire vient de traduire : « *je lis avec beaucoup d'intérêt depuis quelques jours la traduction d'Edgar Poe de Baudelaire (...) cette continuité dans l'horrible ou l'impossible rendu probable est pour nous un travers d'esprit* ». Cette lecture il la poursuit jusqu'au bout puisque le 30 mai 56 il y est encore : « *en rentrant continué ma lecture d'Edgar Poe. Cette lecture réveille en moi ce sens du mystérieux qui me préoccupait davantage autrefois dans ma peinture, et qui a été, je crois, détourné par mes travaux sur place, sujets allégoriques etc.* ». Mais déjà on sent poindre chez lui une réserve et, soit qu'il redoute le soutien intempestif que risque de lui apporter le premier, soit qu'il y discerne une tentative de « récupération », il marque la distance : « *Baudelaire dit dans sa préface que je rappelle en peinture ce sentiment d'idéal si singulier et se plaisant dans le terrible. Il a raison : mais l'espèce de décousu et l'incompréhensible qui se mêle à ses conceptions ne va pas à mon esprit. Sa métaphysique et ses recherches sur l'âme, la vie future, sont des plus singulières et donnent beaucoup à penser (...) ce n'est à vrai dire, que cette lueur fantasmagorique dont il éclaire ces figures confuses mais effrayantes, qui fait le charme de ce singulier et très original poète et philosophe* ». Delacroix rangeait-il déjà Baudelaire dans le « *groupe des anecdotiers antipathiques* » ? Toujours est-il qu'à partir de là, nous ne trouvons plus trace de Baudelaire dans son Journal, que cet effacement correspond au moment où Baudelaire publie les *Fleurs*, et que lui-même - au terme de sept tentatives infructueuses - est enfin élu membre de l'Académie (1857).

Une certitude est acquise : après 1857 - pour une raison ou pour une autre - Delacroix fermera sa porte à Baudelaire, mais cela n'empêchera pas ce dernier de continuer à lui témoigner son admiration. On sait que Delacroix se sera dit être agacé par Baudelaire, et agacé au point qu'il aura souhaité ne plus le voir. Jules Buisson, ami de jeunesse de Baudelaire, rapportera à Eugène Crépet en 1886, que Delacroix se plaignait dans l'intimité « *du critique qui trouvait à louer dans sa peinture, je ne sais quoi de malade, le manque de santé, la mélancolie opiniâtre, le plombé de la fièvre, la nitescence anormale et bizarre de la maladie - « Il m'ennuie à la fin » disait-il* » (91). Baudelaire de son côté se plaindra amèrement de « l'égoïsme » du peintre mais ne reviendra pas sur son point de vue. Derrière cette admiration sans réserve, il y a chez Baudelaire un attachement physique à Delacroix qu'il ne faut jamais perdre de vue. Il s'en confie à Jules Troubat, à propos justement de la maladie de Manet qui lui rappelle l'agonie de Delacroix : « *je n'ai éprouvé d'émotions de ce genre - pour la santé d'autrui - que pour E. Delacroix qui était pourtant un grand égoïste. Mais les affections me viennent beaucoup de l'esprit* » (92). Toujours à propos de ces articles, il confiera à sa mère n'avoir jamais rien dit d'aussi dur sur les femmes, ce qui n'est pas rien : « *Je crois qu'il n'a jamais été rien dit de si dur (sur les femmes) que ce que j'ai dit dans le Delacroix et dans l'article du Figaro. Mais cela ne concerne pas la femme mère* » (93). Sans doute n'est-il pas exagéré de dire que Baudelaire regarde tous les autres peintres avec les yeux qu'il porte à Delacroix, mais il les regarde également - en négatif - avec les yeux que Champfleury porte à Courbet. Or ces deux regards évoluent en raison inverse l'un de l'autre, et les choses rapidement se compliquent.

*

A l'époque où Champfleury et Baudelaire le rencontrent, Courbet a vingt huit ans. Contrairement à Delacroix c'est un homme de leur génération et, comme Champfleury, c'est un

provincial. Ses premiers envois au salon (1841-1843) ont tous été refusés. Cependant l'*Autoportrait au chien noir* est accepté en 1844 et le *Guitarrero* l'est en 1845. En 1847 il est refusé et il écrit à ses parents pour leur expliquer la chose : « *c'est un parti pris de la part de ces messieurs du jury ; ils refusent tous ceux qui ne sont pas de leur école, si ce n'est un ou deux contre lesquels ils ne peuvent plus lutter, MM. Delacroix, Decamp, Diaz* » (94). C'est la première fois, dans la correspondance de Courbet, que le nom de Delacroix apparaît. En 1848, dix de ses oeuvres qui sont acceptées et le nom de Delacroix apparaît à nouveau pour faire part - toujours à ses parents - d'un article de Hawke qui lui est favorable : « *il m'a fait les plus grands compliments (...) me disant que j'étais le seul avec Delacroix qui comprenne l'art avec autant d'élévation* » (95). Aux yeux de Courbet, il s'agit là d'un compliment. En 1849, *l'après-dinée à Ornans* est acquis par l'Etat : succès sans lendemain - qu'il faut mettre en regard avec le coup de cravache que Napoléon III portera quatre ans plus tard (1853) sur *Les Baigneuses* - mais qui déjà aura lancé la « bataille du réalisme » et posé les bases d'une réputation sans cesse croissante, future de scandales. *L'enterrement à Ornans* et les *Casseurs de pierre* datent de 1851.

Or en l'espace de dix ans - de 1847 à 1857 - Courbet va s'imposer contre Delacroix avec le soutien de Champfleury, comme le chef de file de « l'école réaliste » en peinture. De son côté, Champfleury engage le combat dès 1848 et s'impose comme le théoricien des écrivains de même obédience, c'est à dire des artistes anti-romantiques. Il officie à la brasserie Andler et dès cette époque nous trouvons autour de lui, Courbet, François Bonvin, Bracquemond, Legros, Duranty, et quelques autres. Il ne fait aucun doute que, de 1848 à 1857, la peinture de Courbet entraîne Champfleury vers le réalisme et que, défendant son ami, ce dernier pose simultanément les bases du réalisme littéraire, tout en construisant cette figure de chef d'école qu'on va lui faire endosser et qu'il revendique, tout en la déniait. De la part de Champfleury cette activité trouve un point culminant avec la publication en 1857 de son recueil d'articles critique sur *Le réalisme* (96) mais à partir de là tout bascule : son engagement théorique auprès de Courbet, sinon auprès des peintres « réaliste », n'est plus ce qu'il était. Il ne se reconnaît plus dans cette étiquette de chef d'école dans laquelle il dit qu'on veut le cantonner, et le relais sur ce plan - nous l'avons dit - est pris par Duranty.

A partir de 1857 - au fur et à mesure d'ailleurs que le succès du réalisme ira se confirmant, Champfleury prendra ses distances à la fois avec Courbet, avec la théorie et avec la peinture de son temps, pour ne plus se consacrer qu'à des travaux d'érudition historique - principalement iconographique d'ailleurs - et élargir la gamme de ses préoccupations. Comme mouvement, le Réalisme se développe et se fonde sur un malentendu croissant entre ses deux principaux représentants : le peintre et l'écrivain. En littérature le naturalisme prendra le relais, et - de manière significative - il n'y aura pas de peintres « naturalistes ».

Bonjour M. Courbet qui évoque la rencontre du peintre avec Alfred Bruyas (1854) et *L'Atelier* de 1855 sur lequel nous reviendrons, gênent le critique. Les deux amis ne se comprennent plus et des disputes interviennent à plusieurs reprises avant la brouille définitive de 1865. Plusieurs éléments vont intervenir, mais principalement cet article de la Revue des deux Mondes du 15 août 1857, « Histoire de M.T. » où tout le monde reconnaît Bruyas que Champfleury ridiculise. De son côté, Courbet disait du mal de Madame de Balzac dont Champfleury était épris. Dans une lettre à Max Buchon de mars 1863, Champfleury note que « *le Retour de la conférence est un échec* ». Plus profondément, et tout en critiquant l'emprise de l'idée sur l'image qu'il avait cependant contribué à accréditer, Champfleury voulait rester

critique, et Courbet artiste. Dans les *Grandes Figures...* il notait par exemple que « *lorsque la peinture se converti en enseignement elle n'est plus de la peinture* » (97) mais c'est à la fois ce qu'il tente de promouvoir et d'interdire, de dire tout en le déniait et d'impulser sans le revendiquer. Ce n'est pas sur le didactisme que le clivage s'opère, mais sur ce qu'il faut transmettre, et la manière de le faire

Le malentendu est autrement plus profond, mais il intervient paradoxalement au moment où le « réalisme » ne cesse de gagner du terrain. En 1863 son succès est déjà suffisamment établi pour que certains artistes, afin de plaire au public, adoptent la manière « réaliste ». Thoré fait observer que « *certaines peintres parmi les plus médiocres, faisaient du réalisme pour la seule raison que cela plaisait et amusait les bourgeois* ». C'est également le point de vue de Chesneau qui observe que « *le réalisme prend pied de plus en plus. Loin de perdre du terrain devant les attaques dont chaque jour il fait l'objet, il menace au contraire d'absorber à son profit et d'enrégimenter toutes les forces des jeunes générations de peinture qui se font place dans l'école* » (98). En 1866, le réalisme a définitivement triomphé, mais ce triomphe correspond également à son déclin ; sur la scène des affrontements d'idées, il est remplacé par le « naturalisme » : c'est l'année où Courbet est médaillé au salon, mais également l'année où Zola écrit ses fameux articles sur Manet.

La commune emportera Courbet, et Champfleury ne fera rien pour sortir le peintre de la mauvaise passe qu'il traversait. Au-delà de 1870, socialement détruit et accusé à tort d'avoir détruit la colonne Vendôme, emprisonné, débiteur de l'Etat et exilé, Courbet n'existe plus. Il meurt en 1877 sans que Champfleury n'ait rien fait pour le soutenir.

Pendant toute cette période, et bien qu'il accompagne le mouvement - mais en silence - pour Baudelaire la situation s'inverse : alors qu'à partir de 1846 Champfleury ne tarit pas d'éloges sur Courbet, Baudelaire ne traite pas des salons où il expose, et il faut attendre 1855 pour qu'enfin il en dise un mot, et ce sera pratiquement le seul. De la part de Courbet ses réactions sont plus étranges encore : en 1847, l'année donc où il rencontre les deux écrivains, Courbet fait le portrait de Baudelaire (Fig.12) et voyage avec Champfleury en Belgique, mais il faut attendre 1855 pour qu'il fasse le portrait de Champfleury (Fig.14) et jamais il ne voyagera avec Baudelaire.

L'année 1855 - de manière incontestable - constitue une césure importante : cette année là Courbet expose son *Atelier*, Champfleury rend publique sa « *Lettre à Georges Sand* » et Baudelaire pour la première fois se prononce sur Courbet, mais il diffère la publication d'un brûlot contre le réalisme qu'il préfère conserver dans ses tiroirs. Quant à Duranty, il prend rang avec la publication d'une revue éphémère mais qui fera date et qui est illustrée par Courbet : *Le réalisme*. Six numéros paraîtront entre le 10 juillet 1856 et avril 1857. Reprenons chacun de ces points.

*

Nous sommes donc en 1855, l'année du triomphe de la rétrospective Delacroix à l'exposition universelle, et le moment également que Courbet choisit - en vis à vis de cette manifestation - pour ouvrir à ses propres frais (et avec le soutien d'Alfred Bruyas) une exposition de quarante toiles placée sous la bannière du réalisme. Parmi ces quarante toiles, nous trouvons

l'Atelier, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique. L'exposition s'accompagne d'un catalogue « manifeste » rédigé par Castagnary, « *Du réalisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de ses oeuvres* » et, de la part de Courbet, il s'agit explicitement d'une machine de guerre lancée contre l'école romantique et d'une prise de distance vis à vis de Champfleury.

L'hostilité déclarée entre Courbet et Delacroix remonte deux ans plus tôt et nous en trouvons des traces dans le Journal de Delacroix. Ainsi, le 15 avril 1853 à propos des *Baigneuses* (Fig.13) qu'il est allé voir au salon son jugement est radical : « *J'avais été avant la séance voir les peintures de Courbet. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau ; mais quel tableau ! quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien ; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables ; et même au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire ! Que veulent ces deux figures ? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux je crois ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais Courbet n'a fait autre chose que mettre en grand une étude que l'on voit là près de sa toile ; il en résulte que les figures y ont été mises ensuite et sans lien avec ce qui les entoure. Ceci se rattache à la question de l'accord des accessoires avec l'objet principal, qui manque à la plupart des grands peintres. Ce n'est pas la plus grande faute de Courbet* » (99). Le propos semble amplifier et prolonger le geste de Napoléon III. Écrivant à ses parents, Courbet leur fait part de l'hostilité de Delacroix, mais cela ne paraît pas le préoccuper outre mesure : « *le tableau de cette année m'a conquis toute une classe du monde qui n'était pas pour moi l'an passé. Les peintres sont furieux (...) et il n'y a pas jusqu'à Delacroix qui va au ministère pour détruire ma peinture. Cet homme se trouve étonné qu'on parle moins de lui* » (100).

Or, deux ans plus tard, l'exposition Courbet - de toute évidence - n'inquiète pas Delacroix qui la visite et qui nous dit même - dans son Journal - tout le bien qu'il pense de *l'Atelier*. Dans ce cas, il se montre grand seigneur et reconnaît des mérites à son rival : « *En sortant je vais voir l'exposition de Courbet, qu'il a réduite à dix sous. J'y reste seul près d'une heure et je découvre un chef d'œuvre dans son tableau refusé ; je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes et cependant cela m'a fait admirer son enterrement. Dans celui-ci les personnages sont les uns sur les autres, la composition n'est pas bien entendue. Mais il y a de superbes détails (...) Dans le dernier (Atelier), les plans sont bien entendus, il y a de l'air et des parties d'une exécution considérable : les hanches, la cuisse du modèle nu et sa gorge ; la femme du devant qui a un châle. La seule chose est que le tableau qu'il peint fait amphibologie : il a l'air d'un vrai ciel au milieu du tableau. On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps ; mais ce n'est pas un gaillard à se décourager pour si peu* » (101). Il s'agit donc de *l'Atelier* dans lequel figurent en bonne place Champfleury et Baudelaire, mais Delacroix ne dit pas un mot des personnages.

Delacroix reviendra sur ce point de vue lorsqu'il aura quelque raisons de penser que le réalisme est de nature à lui porter ombrage, qu'il aura de sérieux motifs de considérer que les dangers se précisent, qu'ils viennent de loin et qu'ils rencontrent désormais les faveurs

croissantes du public. C'est en réponse aux critiques qu'aura suscité le salon de 1859, à l'opinion hostile au romantisme et favorable au réalisme triomphant de Courbet qu'à nouveau il montera au créneau : « *Le réalisme devrait être défini l'antipode de l'art* » (102) Mais pour l'instant, devant l'*Atelier*, il respecte une trêve. Admiration sincère ou replis tactique, cette trêve est d'autant plus étrange et inattendue que l'*Atelier* est l'occasion d'une rupture entre Courbet et Champfleury, à propos justement de l'articulation du réel sur le symbolique.

*

L'*Atelier* est quelque chose d'imposant et même de monumental (359 x 598) où le peintre s'est représenté lui-même - assis au milieu du tableau - devant la toile qu'il est en train de peindre (Pl.2). Derrière lui, la tête penchée, une femme pratiquement dévêtue considère ce qu'il fait (la Vérité ?) - il ne peut donc pas la voir - alors que, de part et d'autre d'eux, sur la droite (douze) et sur la gauche (quinze), un nombre impressionnant de personnages, deux chiens et un chat, ont été regroupés. La plupart ne regardent pas ce que le peintre fait. Sur la droite, il s'agit de Promayet, Bruyas, Cueno, Buchon, Proudhon, Champfleury, une femme du monde avec son mari, Baudelaire, une négresse et deux amoureux. Sur la gauche, la composition du groupe est plus diffuse et nous aurions de la difficulté à donner des noms. L'*Atelier* est plongé dans une semi-pénombre tandis que le peintre paraît mettre la dernière touche à un paysage lumineux qui contraste avec l'environnement du lieu. Rarement un tableau aura suscité autant de commentaires et il ne s'agit pas d'en renouveler l'interprétation (103). C'est sa fonction de symptôme qui ici nous préoccupe, et d'abord le fait que nous puissions nommer les uns, mais pas les autres.

Là, Champfleury est pris de court : contrairement à toute attente, ce n'est pas lui qui a rédigé le catalogue - mais Castagnary - et il comprend d'autant moins ce dont il s'agit qu'une longue lettre de Courbet datée de novembre 1854, le lui expliquait, mais de manière incompréhensible : « *c'est l'histoire morale et physique de mon atelier, première partie : se sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée et participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie, qui vivent de la mort ; c'est la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu ; en un mot, c'est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions ; c'est le monde qui vient se faire peindre chez moi* » (104). Excepté justement Delacroix et Nadar, toutes les critiques sont défavorables. Edouard Houssaye ironise sur « *le Parnasse de M. Courbet avec ses trois muses : M. Promaillet, second violon d'un théâtre quelconque jouant le rôle de la blonde Euterpe ; la sévère Clio incarnée par M. Champfleury, l'agréable historien de Laon et de Molinchart ; polynnie enfin, avec tous ses hymnes, représenté sous les traits de M. Charles Baudelaire, accoudé sur une femme de race jaune* » (105). Six mois plus tard, c'est à peu près le même son de cloche que nous trouvons chez Charles Perriers qui pointe la contradiction que constitue la notion d'*allégorie réelle* qui figure dans le titre. A ce propos il met Champfleury en porte à faux : « *L'Atelier du peintre est le dernier coup de canon de M. Courbet. Allégorie réelle, telle est la qualification que le peintre réaliste donne à son œuvre. Allégorie réelle, voilà encore un mot que, sans doute, on n'est pas tenu de comprendre, car M. Champfleury lui-même a jeté sa langue aux chiens. Quoi qu'il en soit du titre, l'œuvre est parlante, ce n'est ni plus ni moins que l'apothéose du peintre* » (106). Delacroix, non pas à propos du titre, mais du tableau à l'intérieur du tableau et pour le dénoncer, parlait pour sa part d'amphibologie, c'est à dire du double sens d'une proposition, et pour tout dire d'un paradoxe.

De manière symptomatique, c'est autour de cette exposition - et de ce tableau en particulier - que l'écriture de Champfleury se disloque, ou se divise - très exactement dans une lettre qu'il adresse à Georges Sand - l'amie de toujours de Delacroix. C'est également le moment où l'écriture de Baudelaire dérape : très exactement entre le double éloge qu'il fait de Courbet et de Delacroix d'une part, et ce projet d'article qu'il renonce à publier, mais dont on a conservé le manuscrit : « Si réalisme il y a ! ». Double division symétrique l'une de l'autre à laquelle l'amitié de Baudelaire et de Champfleury survivra - c'est sans doute la raison pour laquelle Baudelaire renonce à publier - mais pas l'amitié de Champfleury pour Courbet. Double division qui pour l'un et l'autre écrivain évoluera parallèlement, mais en sens inverse l'une de l'autre, nous permettant de rendre compte - en partie au moins - de leur présence dans la toile de Fantin, neuf ans plus tard. La présence de Baudelaire et de Champfleury dans l'*Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour en 1864, remonte à leur présence dans l'*Atelier* de Courbet en 1855.

Pris de court donc, Champfleury contre attaque en prenant la partie adverse à témoin. Publiée dans l'*Artiste* du 2 septembre 1855, « *Du Réalisme, Lettre à Mme Sand* » est la réponse que celui qui passait alors pour le théoricien du mouvement, adresse non seulement à l'amie de Delacroix, de Berlioz et d'Alfred de Musset mais également à l'un des membres les plus éminent de l'école romantique. Réponse à une lettre datée du 18 janvier 1855, dans laquelle Georges Sand lui faisait part de ses réserves et à laquelle il aura donc mis neuf mois pour répondre, sans doute l'aura-t-il fait « à point nommé », puisqu'il la rend aussitôt publique, tout en l'accommodant de réserves, mais en privé et avant publication. Une lettre de Champfleury à J. Troubat (22 juillet 1855) veut nous faire croire qu'il aura publié la lettre à Sand « *uniquement dans le but de donner, autant que possible, la publicité à cette tentative qui doit finir à faire rentrer Courbet dans ses frais* ». La vérité est que Courbet - à supposer qu'il l'ai jamais subie - se dégage de l'influence de Champfleury qui en éprouve de l'amertume.

Or, de manière très curieuse, c'est ce mot « allégorie réelle » qui surgit comme symptôme de l'articulation entre texte et image, et tout particulièrement ici du rapport entre l'écrivain et le peintre. Champfleury ne supporte pas le paradoxe même s'il le situe au cœur de cette articulation, car dans ce cas la question est de savoir qui va faire « plier » l'autre, du texte ou de l'image, du peintre ou de l'écrivain ? Pour lui la relation entre texte et image doit être univoque : c'est une relation de « traduction » qui va du texte (le sien) vers l'image (de Courbet) et pas le contraire. Rapport de force donc, dont il n'accepte pas qu'il mette la langue (la grammaire) en péril et, avec la langue, sa crédibilité. A ses yeux la « sortie » de Courbet est intempestive et a valeur d'insulte, ou encore de juron. Écoutons le : « *M. Courbet a voulu tenter de sortir cette fois du domaine de la réalité pure : allégorie réelle dit-il dans son catalogue. Voilà deux mots qui jurent ensemble et qui me troublent un peu. Il faudrait prendre garde de faire plier la langue à des idées symboliques que le pinceau peut essayer de traduire, mais que la grammaire n'adopte pas. Une allégorie ne saurait être réelle, pas plus qu'une réalité ne peut devenir allégorique : la confusion est déjà assez grande à propos de ce fameux mot réalisme, sans qu'il soit nécessaire de l'embrouiller encore davantage* » (107). C'est moins le mot qui dicte ici son regard, plutôt que l'aveuglement que suscite le surgissement dans sa langue - et du fait du peintre - d'un mot qui la déstabilise. Il s'attache donc au mot, et là il ne comprend plus. Plus exactement, il voit bien que ces deux mots « allégorie réelle » font paradoxe et « jurent ensemble », mais plutôt que d'essayer de voir si la toile elle-même ne serait pas structurée par un paradoxe, il préfère dénoncer le paradoxe dans le langage, même s'il n'exclue pas - et là il hisse au plus haut de ce que sa pensée l'autorise à entrevoir - que le pinceau puisse le traduire, mais sans trouver les mots pour le dire.

Pour lui le rapport entre texte et image se bloque ici sur l'antagonisme - à forte composante masochiste - entre « faire plier la langue » et « faire adopter par la langue (le réel de l'image) ». Champfleury n'est pas Baudelaire : il a horreur de la confusion et le paradoxe lui fait peur. Deux fois horrifié s'il ne parvenait plus à reconnaître ce qu'il a tenté de théoriser, d'annoncer, de prévoir ou de prédire ; trois fois et davantage trahi par l'image si l'image ne correspondait pas à l'idée qu'il s'en fait, et que l'idée elle-même se détruit en la faisant parler. Champfleury parle alors de « réalité pure » comme d'autres avant lui parlaient de « raison pure » et il reste - sur ce terrain - tributaire d'une esthétique kantienne dont il était fatal qu'il ne puisse pas construire le concept : « *est beau nous disait Kant, ce qui plaît universellement sans concept* », c'est à dire sans phrases.

Sur ce terrain - polémique - il s'égare donc, mais il excelle. Il présente Courbet comme celui dont le nom « *a fait explosion depuis la révolution de février* » en opposant son audace incroyable au reproche de scandale ou d'anarchie dont on l'accuse. A partir de là, toute sa lettre va consister à tracer une ligne de partage entre ce qu'il cautionne et ce qu'il récuse, ce qu'il soutient et ce qu'il condamne, ce qu'il approuve et ce qu'il rejette. Il se prononce pour la liberté contre la contrainte - c'est à dire pour l'individu contre l'institution - et là il joue sur du velours. Déjà cette rhétorique de l'appartenance d'école qui lui est imposée par l'autre, mais qu'il se trouve en situation de revendiquer tout en la récusant, est au point : il la développe jusqu'à la faire jouer entre lui et Courbet. Ensuite, il lui faut opposer l'élite à la foule des ignorants mais là c'est plus délicat car il revendique le suffrage de la foule : donc cette foule n'est pas foule, qui se prétend telle. Conclusion : « *avec dix personnes intelligentes on pourrait vider à fond la question...* ». Enfin, il évoque des personnages illustres que l'on a accusé autrefois de réalisme, dont elle (Georges Sand) et - avant d'en venir aux toiles - il justifie le réalisme sur deux points : il place sur un même plan d'égalité toutes les couches de la société, il représente les costumes de l'époque tels qu'ils sont. Cette importance accordée aux « costumes » vaut la peine d'être notée : il y a chez Champfleury une véritable obsession des apparences. Ultime harmonique, il repousse à plus tard le fait d'avoir à répondre à l'accusation de « manquer d'idéal » : il le fera avec l'aide de « *quelqu'un qui a su tirer de l'œuvre de Courbet, des conclusions pleines d'un grand bon sens* ». Il ne dit pas qui, mais il pense bien évidemment à Duranty. Trois points ici sont importants où nous reconnaissons son style.

D'un côté, il oppose Courbet aux romantiques, et tout particulièrement - mais sans le nommer - à Delacroix : « *on appelle maladroitement coloristes des maîtres dont la palette en fureur fait jaillir des tons bruyants. La gamme de M. Courbet est tranquille, imposante et calme* ». Le coloriste dont la palette est en fureur, est bien évidemment Delacroix.

D'un autre côté, mais tout en le déniait, il dit avoir été le premier à découvrir Courbet, qu'en cela il n'a fait que répéter ce qui avait été le comportement de la génération précédente et que - puisqu'elle a eu raison - à son tour il ne saurait avoir tort. Autre topos de la rhétorique critique du milieu du XIX^e siècle, l'écrivain qui - parce qu'il le découvre avant les autres - fait exister le peintre, aura été chez lui une préoccupation constante : « *il y a près de huit ans que j'ai imprimé, sur M. Courbet, inconnu, des phrases qui annonçaient sa destinée etc.* ». Ce désir de découvrir de nouveaux talents et de s'imposer comme le chef de file du mouvement, se soutiennent et se légitiment mutuellement. Pour cela il lui a fallu prendre date tout en se démarquant de la critique romantique, et c'est cette date qu'il rappelle à Georges Sand, soulignant que, dans cette affaire, la critique romantique (Gautier) s'égare. Cela de surcroît n'est

pas totalement faux puisqu'en 1848 il notait déjà : « *je le dis ici qu'on s'en souviendra ! celui là l'inconnu qui a peint cette nuit (de Walpurgis), sera un grand peintre. Théophile Gautier qui aime à découvrir les jeunes talents et qui les cherche, l'a oublié* ». Rétrospectivement, c'est de l'année suivante qu'il fera partir le mouvement : « *A partir de 49, Courbet exista car le tableau de l'après-dîner à Ornans fut accepté sans contestation par la foule et par le jury qui acheta cette belle toile* ».

Enfin, mais ce n'est qu'à partir de là, il nous donne une description l'*Atelier* - une ekphrasis pourrait-on dire - car c'est bien le tableau qui, en dernier recours, justifiera ou non son propos. Or il suffit d'avoir la toile sous les yeux pour voir qu'il ne l'a pas regardée - ou mal - et que pour en parler à Georges Sand qui ne les connaissait pas, il utilise les termes que Courbet utilisait déjà dans la lettre qu'il lui avait envoyée, mais en les inversant (gauche/droite) et sans donner de noms propres : « *le peintre est au milieu (...) à droite une femme du monde (...) des poètes, des musiciens, des philosophes, des amoureux... (...) à gauche, des mendiants, des juifs, des femmes allaitant des enfants, des croque-morts, des paillasses, un braconnier* ». Plus tard on appellera cela, la lutte des classes. Cependant, entre les deux volets du tableau (droite/gauche) il lui faut faire le lien, et ce lien il le trouve dans la partie gauche de l'image - celle réservée aux juifs, aux paillasses et aux croques-morts - c'est à dire « *tous ces personnages des basses classes (qui) sont ceux que le peintre aime à peindre, en s'inspirant de la misère des misérables* » et qui tous, dans cette partie, « *regardent avec mépris un chapeau à plumet, un poignard, etc* » - c'est à dire les défroques du romantisme - qui à ses yeux représentent l'allégorie, par opposition aux personnages de la partie droite qui représentent le « réel ». Autrement dit, Champfleury démarque Courbet du romantisme avec des accents hugoliens (la misère des misérables) tout en assimilant le romantisme aux accessoires, les accessoires aux « basses classes » et les deux réunis à cette composante « allégorique » qu'il dénonce chez Courbet. Formulée autrement, cette opposition entre le symbolique (l'allégorie) et le réel traverse l'espace même de la toile en rejetant les basses classes, le romantisme et l'allégorie sur le côté gauche, pour exhausser les classes hautes, le réalisme et le réel sur le côté droit. Lui-même figure, avec Baudelaire, sur le côté droit.

Mais de la même manière que l'opposition entre l'allégorie et le réel traverse l'espace de l'*Atelier* dans un antagonisme droite/gauche, elle traverse également la production de Courbet dans une opposition « avant 1855/après 1855 » : tout ce qui est antérieur à l'*Atelier* recueille ses suffrages ; tout ce qui lui est postérieur attire ses foudres. La conclusion est immédiate : « *je préfère pour ma part l'Enterrement à Ornans* » lequel est de quatre ans antérieur à l'*Atelier* (1851). Or sur ce point, Champfleury flaire que le piège qu'il dénonçait quelques lignes plus tôt pourrait ici se refermer sur lui. Le piège est que « *ceux qui auront le plus crié contre l'Enterrement, seront ceux qui nécessairement en feront le plus grand éloge aujourd'hui* » et qui donc feront l'éloge de l'*Atelier*, qu'il vient de condamner. Diderot déjà dénonçait qu'il était d'usage d'assommer les vivants avec les morts ; Champfleury reprend l'observation à son compte et ajoute que désormais, on tue « *les oeuvres nouvelles d'un maître avec ses anciennes* », alors que c'est très exactement ce qu'il est en train de faire. Les temps se sont emballés et malgré son désir d'apparaître comme un précurseur, Champfleury n'hésite plus - même « momentanément » dit-il - à se ranger du côté des « *négateurs de M. Courbet* » (les nihilistes) à condition toutefois « *d'expliquer sa pensée* ». Son idée est que « *la pensée de l'Enterrement est saisissante et claire pour tous* » alors que celle de l'*Atelier* ne l'est pas. Il lui faut un accord de pensée à pensée que l'on puisse formuler dans un énoncé simple, et de cela il ne bronchera pas. Malgré le scandale qui est attaché aux toiles de Courbet depuis 1850, s'il préfère l'*Enterrement* « *à toutes les autres*

toiles », c'est « à cause de la pensée qui y est enfermée ». De la même manière, toutes les toiles qui s'intercalent entre l'Enterrement de 1850 et l'Atelier de 1855 « *les Baigneuses, les Lutteurs, Les Casseurs de pierre, ne renferment pas les idées qu'on a bien voulu y mettre après coup* ». Ce qui intéresse Champfleury, c'est l'attachement au sol, « *sa profonde nationalité locale* » etc... et en un mot ses « convictions ». Comme on voit, c'était injouable.

Vingt cinq ans plus tard, sur ce point, il n'a pas bronché d'un iota et, pour critiquer l'Atelier, c'est tout naturellement qu'il retrouve les accents de Delacroix : ceux très précisément qui permettaient à ce dernier d'opposer la peinture à la photographie et le « détail » (le morceau) à la totalité, qui seule garantie la composition. A nouveau écoutons le : « *Cette grande toile, une des plus mal venues du peintre, ne ressemblait qu'indirectement à l'atelier de l'artiste ; mais déjà Courbet, sur la pente fâcheuse de la symbolisation, n'empruntait que des morceaux à la nature qui lui avait fourni de si heureux motifs pour l'Enterrement* » (108). On voit très bien comment ces deux aspects sont liés : le symbole surgit d'un morcellement du réel (la nature) dont le prix à payer (l'emprunt au lieu du don) est celui de la ressemblance directe.

Si sur ce point Champfleury n'aura cessé d'osciller, Delacroix pour sa part n'aura jamais varié. Ainsi le 1^{er} septembre 1859, il revient à la charge : « *le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines convention de composition ou d'exécution (...) il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée, pour que l'esprit du spectacle ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela il n'y aurait pas d'art* ». Très curieusement, lui qui à l'encontre de la plupart de ses confrères s'était montré favorable à la photographie comme forme d'expression artistique à part entière (109) s'appuie ici sur une critique de la photographie pour dénier à toute forme d'art qui s'en inspirerait, d'y prétendre : « *Quand un photographe prend une vue vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout : le bord est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard (...) ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne c'est la prétention de tout rendre ; l'ensemble disparaît noyé dans les détails, et l'ennui en est la conséquence (...) heureuse la peinture qui ne demandera qu'un coup d'œil pour attirer et pour fixer* ». La critique du paradigme photographique, nous l'avons vu, nourrira quatre ans plus tard la plupart des critiques que l'on adressera au tableau de Fantin Latour, tout comme on lui reprochera son manque de « composition » et cette indistinction entre le détail et la totalité que Delacroix préconisait au nom du principe de sacrifice : « *car quel est le but suprême de toute espèce d'art, si ce n'est l'effet ? (...) Le premier des principes, c'est celui de la nécessité des sacrifices. Des portraits séparés, quelle que soit leur perfection, ne peuvent former un tableau* » (110). L'essentiel des critiques que l'on adressera à Fantin, précisément à propos de son *Hommage à Delacroix*, viendront de Delacroix, et auront été relayées par Champfleury.

D'une certaine manière - aux yeux de Champfleury - Courbet naît en 1849 parce que lui-même l'aura révélé (découvert) un an plus tôt, et il commence à disparaître en 1855 parce que ses idées et les siennes ne se correspondent plus. Mais cela ne l'empêche pas de penser qu'il suffirait que le peintre se conforme à ses « idées » pour qu'enfin il renaisse et - malgré cette rupture de 1855 qui à ses yeux n'en est pas véritablement une - il le pensera au moins jusqu'en 1870. Elle n'en est pas une parce qu'il ne renonce pas à y renoncer.

Qu'en 1855, cette rupture à ses yeux n'en soit pas une, il est assez facile de le vérifier. Nous avons vu que Courbet faisait le portrait de Champfleury l'année même de l'*Atelier*. L'année suivante (1856) ils passent des vacances ensemble chez Courbet et Champfleury écrit un roman - *Les demoiselles Tourangeau* - que l'on peut considérer comme un portrait de Courbet - mais dans lequel ce dernier ne se reconnaît pas. Champfleury ne le fera paraître qu'en 1864 - l'année donc de l'*Hommage à Delacroix* - et ceci n'est probablement pas un hasard. Quand au portrait de 1856 (Fig.14), il s'agit ni plus ni moins que d'un agrandissement du portrait de l'*Atelier* (Fig.15), qu'il faut mettre en rapport avec le portrait photographique que réalise Adrien Tournachon la même année (Fig.16) : atterrant en effet chaque fois, dans l'un et l'autre cas.

Que jusqu'en 1870, Champfleury n'ait pas renoncé à rallier Courbet à ses idées est également vérifiable. Cette année là, alors que la rupture entre les deux hommes est définitivement consommée, et que pendant les événements qui secouent la France, Courbet est devenu président de la commission des Arts (septembre), Champfleury lui adresse une lettre « confidentielle » qu'il publie aussitôt dans le *Diable* du 30 juillet. Il s'agit de « *l'Art libre, indépendant et démocratique* » et sa conclusion à elle seule joue sur tous les registres de l'ambiguïté : « *je lisais un jour dans Le Siècle un article apologétique où il était dit que « vos anciens amis vous avaient abandonnés ». Sans partager vos idées sur l'art, je donne la preuve du contraire. Et si cette lettre est déjà trop longue pour vous démontrer que, loin de vous appartenir en propre, l'art démocratique est commun à tous (...) excusez la franchise d'un homme qui ne croît mieux prouver sa sympathie à ceux dont il apprécie le talent, qu'en leur disant tout, même la vérité* ». Autrement dit, il dénie la rupture et revendique l'amitié de quelqu'un dont il ne partage pas les idées, mais dont il apprécie le talent. La suite de la lettre n'est qu'un long commentaire - par Proudhon interposé - de ce malentendu dont l'histoire reste encore à faire, et l'expression d'un regret : « *l'art démocratique dont je vous voyais alors préoccupé - du mot plus que de la chose il est vrai - je vous en traçais une sorte de programme il y a quinze ans. A votre intention j'esquissais un plan (...) non content de vous tracer un programme, j'en parlai à mon ami Enfantin (...) Ce plan, à moins que je ne m'abuse répondrait à vos aspirations, quoique l'utilité du mot démocratique ne me fut pas alors plus démontré qu'aujourd'hui* ». S'il reconnaissait au début de la lettre que l'art ne s'autorisait que de lui même (l'art ne relevant que de lui même etc.) tout en engageant son ami à « *ne pas équivoquer* » jamais il n'aura totalement renoncé à en être le régisseur et l'usage qu'il fait du futur conditionnel (ce plan répondrait à vos aspirations...) indique que même à cette époque, il n'y a toujours pas renoncé. La lettre paraît en 1870 ; les « *quinze ans plus tôt* » auxquels elle fait allusion nous renvoient donc à 1855 - sensiblement à la période de l'*Atelier* - que Champfleury aura pu interpréter, à juste titre, comme un démenti qui lui était infligé par le peintre.

Rétrospectivement, cette rupture entre le « talent » et « l'idée » est si forte - même si à ses yeux elle ne compromet pas une amitié - qu'on peut se demander si elle n'était pas déjà là au moment où cette amitié s'est nouée et où - partageant alors les mêmes « idées » - il ne risquait pas d'en méconnaître le talent. Dans ce cas l'histoire de Courbet et de Champfleury serait du début à la fin celle d'un malentendu, et l'on sait par ailleurs l'importance que Courbet accordait à « l'idée » (111). Or, cela semble être le cas. De 1848 à 1852 nous ne trouvons pas dans les articles de Champfleury l'ombre d'une réserve sur Courbet, mais le malentendu est présent dès le départ. En 1848 par exemple, il signale parmi dix autres toiles, la *Nuit des Walpurgis* « *peinture provoquée par l'idée générale du Faust* » et c'est à propos de cette toile, on s'en souvient, qu'il prenait date. Mais le peintre lui accordait si peu d'importance que, par-dessus, il repeindra *Les*

lutteurs. De manière symptomatique, nous l'avons vu, il situe alors Courbet entre Delacroix et Rubens que Baudelaire déteste et si jusqu'en 1852 il continue à vanter ses mérites, on repère - à partir de 1853 - des hésitations : « *je ne sais plus que penser des tableaux de Courbet au salon de cette année. Les sottes admirations, les détracteurs acharnés finissent par enlever le libre examen. Il est difficile de se dégager de ces influences et le sentiment personnel en est troublé* » (112). Devant *Le retour de la conférence* qui en effet représente deux curés en état d'ébriété, Champfleury ne peut que marquer son désaccord : « *Courbet veut-il devenir le Kaulbach d'une série de fresques anti-religieuses ? Cela ne prendra pas. Quoi qu'il en dise le Retour de la conférence est un échec. Que Courbet peigne des paysages de sa province, des sujets domestiques, là est son véritable rôle : mais, grands dieux ! qu'il se garde du symbolisme et de la satire, pour lesquels son esprit n'est pas fait* » (113). A la vérité, le peintre et l'écrivain sont partisans de « l'idée », mais ne courent pas après les mêmes idées.

Il y a peut être une autre raison qui permet d'expliquer son attitude ; plus insidieuse, moins immédiatement avouable, mais elle vaut cependant d'être évoquée : Champfleury est terrifié par sa propre image. Nadar lui reprochait sa laideur et sa saleté et de cette laideur Champfleury en était conscient au point d'écrire à son ami Max Buchon, justement à propos de *l'Atelier* : « *je n'ose vous donner mon sentiment sur l'Atelier, car j'ai été atterré par ma propre image qui m'a fait l'effet du général des Jésuites. J'avoue que mentalement j'ai pensé que le tableau pouvait être refusé et qu'ainsi je serais sauvé* » (114). Aux yeux de Champfleury il n'y a de salut que par le salon, et hors du salon point de salut, sinon pour lui.

Si maintenant nous regardons la situation avec les yeux de Courbet, cette influence que Champfleury exerce sur lui est symétrique de celle qu'il tente alors d'exercer sur Proudhon, un autre « *homme d'idées qui - de son propre aveu - ne comprend rien à l'art* ». En 1862 Courbet lui demande une plaquette de présentation pour *Le retour de la conférence* qu'il transforme en un véritable essai *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Trois ans plus tard, à titre d'hommage mais également à titre posthume (puisque Proudhon meurt en 1865), Courbet fera son portrait... en le rajeunissant. Il le représente en 1853, l'année de sa sortie de prison, mais l'année également de ses premières divergences avec Champfleury.

Symétriquement - l'année de l'Hommage - dans une lettre à Victor Hugo auquel il l'associe, Courbet évoque encore Delacroix mais pour se hisser au-dessus de lui, et ce sera la dernière fois qu'il le fera : « *A la fleur de votre âge Delacroix et vous n'aviez pas comme moi l'empire pour vous dire « hors de nous point de salut » (...). Delacroix n'a jamais vu chez lui des soldats violant son domicile, effaçant ses tableaux avec un baquet d'essence, par ordre d'un ministre. On ne mettait pas ses oeuvres à la porte de l'exposition arbitrairement ; on ne faisait pas avec ses tableaux des chapelles ridicules en dehors des salons (et) de l'exposition ; les discours officiels de chaque année ne le désignaient pas à l'inimadversion publique ; il n'avait pas, comme moi, cette meute de chiens bâtards hurlant à ses trousses au service de leurs maîtres, bâtards eux-mêmes. Les luttes étaient artistiques, c'étaient des questions de principes, vous n'étiez pas menacés de proscription* » (115). L'ombre de Courbet pèse sur l'hommage d'autant que sa relation avec Baudelaire pourrait en compliquer les enjeux.

*

Vis à vis de Champfleury, si Baudelaire s'en sort mieux, c'est probablement qu'il ne croît pas au rôle de « l'idée » dans l'art, qu'il reste indifférent aux querelles d'écoles, que son attachement pour Delacroix - malgré les revers de fortune auxquels il se heurte - reste indéfectible et que, probablement, il envisage dès cette période de « changer de terrain ». En tous les cas, dans le débat de 1855, il s'interdit de marcher sur les brisées de Champfleury dont il reste complice. Du coup, il navigue au plus près en se fiant pour cela à son sens du paradoxe.

Pendant tout ce temps, Baudelaire - qui cependant accompagne le mouvement - observe une discrétion remarquable et, sur ce point, Champfleury aura en partie vu juste. Baudelaire se méfie des « écoles », des « mots d'ordre » et tout particulièrement d'une école dont le mot d'ordre - aux yeux du public - risquerait de le confondre avec une promotion du « terre à terre » : *« il craignait d'être pris pour une nature vulgaire (...) il était réellement choquant, à première vue, tant le terre à terre lui inspirait d'horreur. Toute espèce de mot d'ordre le révoltait (...) Le public, les masses, deux mots qui remplissaient d'indignation l'auteur des Fleurs du mal »*. Opposés sur les enjeux de l'écriture (théorie/poésie) et de la peinture (l'idée/la passion), Champfleury et Baudelaire le sont également sur ceux à qui on les destine : le peuple dans un cas, l'élite dans l'autre.

Jusqu'en 1855, Baudelaire ne dit donc pas un mot de Courbet, mais probablement s'y sent-il alors tenu de manière contradictoire puisqu'il le fait dans son compte rendu de l'exposition universelle, dont justement Courbet a été exclu. Il l'évoque donc, mais comme une digression dans l'intérêt qu'il dit porter à Ingres et en inscrivant Courbet dans le sillage du premier, un peu comme le revers et l'envers d'un même « fanatisme » qu'ils auraient en commun de partager. Pour rendre hommage au rebelle Courbet, il fait de Ingres un précurseur de la rébellion - ce qui est un comble - mais d'une rébellion qui se retournerait contre lui-même (Baudelaire) et que, pour cette raison, il ne pourrait pas, ne pas saluer. Pour cela, et contre « le réalisme », il forge la notion de « surnaturalisme » auquel il s'identifie aussitôt - une sorte donc de surréalisme avant la lettre - en désignant Courbet comme « antisurnaturaliste » ce qui va lui permettre de le glorifier, tout en s'opposant à lui. C'est une rhétorique de haute voltige et nous sommes loin de « l'allégorie réelle » qui déjà était paradoxale, plus loin encore de la manière dont Champfleury s'y opposait qui voulait rétablir la logique dans ses droits, puisque nous sommes confrontés maintenant à un paradoxe de rang deux : celui qui associe un au-delà (sur) à son contraire (anti) pour s'y opposer (naturalisme), et donc feindre d'y adhérer. Du coup Baudelaire renverse l'ordre des préséances et donc de l'histoire : ce n'est plus Courbet qui se rapproche de Ingres, mais Ingres de Courbet. Écoutons le, c'est peu commun : *« C'est en quoi il (Ingres) se rapproche, quelque énorme que puisse paraître ce paradoxe, d'un jeune peintre dont les débuts remarquables se sont produits récemment avec l'allure d'une insurrection. M. Courbet lui aussi, est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté ; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du grand maître de la tradition raphaélesque, à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de singulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. La politique, la littérature produisent, elles aussi, de ces vigoureux tempéraments, de ces protestants, de ces antisurnaturalistes, dont la seule légitimation est un esprit de réaction quelque fois salutaire. La providence qui préside aux affaires de la peinture, leur donne pour complice tous ceux que l'idée adverse prédominante avait lassés ou opprimés. Mais la différence est que le sacrifice héroïque que monsieur Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaélesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate.*

Dans leur guerre à l'imagination ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation. Maintenant, pour reprendre le cours régulier de notre analyse etc... » (116). C'est fort, c'est très fort - cela même laisse pantois - lorsqu'on voit la manière dont Baudelaire prend la main, et résout la contradiction en la rendant deux fois plus contradictoire. D'une main il fait plaisir à Champfleury et à Courbet, n'en doutons pas. De l'autre, il s'inscrit en faux contre tous les critiques de l'exposition universelle qui ne parlent que de ce qu'ils voient. De la troisième, il martèle son « esthétique du scandale ». Enfin, de la quatrième, il se ménage des arrières auxquels nous allons venir. Toutes les partitions de Baudelaire sont écrites « à quatre mains ».

Mais sur le fond, et au nom de l'imagination, il reste profondément opposé à l'esthétique réaliste. Pour en prendre toute la mesure, il suffit d'évoquer ce petit pamphlet qu'il rédige la même année contre le réalisme et que, probablement par égard pour Champfleury, il renonce à publier... : « Puisque réalisme il y a » (117). Le titre reprend une phrase de Courbet extraite de la lettre à Champfleury où il lui expliquait le sujet de l'Atelier : « *un immense tableau (...) qui fera voir que je ne suis pas encore mort, et le réalisme non plus, puisque réalisme il y a* » (118).

A l'exception des deux ou trois lignes qu'il va encore lui consacrer dans *Peintres et Aquafortistes* (1862), ce sont les seules lignes que Baudelaire consacre à l'œuvre de Courbet. Mais déjà Baudelaire a « changé de terrain » et s'il s'agit pour lui de ne pas se priver d'évoquer celui à qui il accorde volontiers d'avoir contribué à ce qu'il puisse s'y employer (119) il ne s'agit pas pour autant d'hésiter à dire ce que bon lui semble. On ne trouve pas un mot sur Courbet dans la correspondance de Baudelaire, mais nous ne pouvons nous départir de l'idée que - aux yeux de Courbet - il eut été préférable que Baudelaire se posât en théoricien du réalisme, plutôt que Champfleury. En 1856, dans une lettre à Max Buchon, il en parle déjà au passé : « *Quant à Baudelaire, je n'ai pas encore lu ses traductions ni sa préface, il y avait en effet quelques analogies dans nos natures quant à la manière d'envisager certaines choses, la métaphysique par exemple. Maintenant je ne sais pas ce qu'il en reste, car il y a longtemps que je ne le vois plus* » (120). Baudelaire manifestement n'avait pas posé pour l'Atelier. En 1859 Courbet offrira « A mon ami Baudelaire » ce Bouquet d'Aster que l'on peut toujours voir au Kunstmuseum de Bâle, mais il n'en sera même pas remercié : rien ni personne - si ce n'était Champfleury qui s'en éloignait - ne pouvait rapprocher Baudelaire de Courbet. En janvier 1864, alors que Fantin termine ses dernières esquisses, Courbet fait part à Castagnary d'un tableau « *épique, une critique sérieuse quoique comique* » qui était une « *allusion aux poètes modernes (qu'il) faisait aller boire à la source d'Hippocrène* ». Devaient y figurer, Lamartine, Gautier, Dupont, Mathieu, Monselet et Baudelaire « *avec ses notes à la main* » et de nombreux autres encore, « *les uns étaient pendus, les autres étaient noyés* ». Il destinait ce tableau au salon et il était terminé aux deux tiers lorsque par accident il fut détruit (121). En 1866, alors que Baudelaire se trouve à Bruxelles, il demande à Stevens de dire « *bien des choses à Baudelaire* » (122) et deux ans plus tard, il fait encore part à Pierre Dupont, de manière nostalgique, de la période rêvée des débuts : « *nous avons alors notre bande au grand complet : les Monselet, Champfleury, Murger, Baudelaire, Bonvin, Gautier etc, etc.* » (123). Mais jamais Baudelaire ne se sentira proche de Courbet.

Il faudrait peut-être nuancer davantage le point de vue, mais tout se passe comme si - pour des raisons symétriques - Courbet éclipsait Delacroix aux yeux de Champfleury en même temps que Delacroix éclipsait Courbet aux yeux de Baudelaire, mais sans que nous puissions mettre au

compte des deux écrivains pris séparément ce double effet « d'aveuglement mutuel ». Quand ils regardent dans la même direction ils ne voient pas la même chose, et si l'un des deux est clairvoyant, l'autre est aveugle ; quand ils regardent en sens inverses, un aspect au moins échappe à chacun dont l'opposé n'échappe pas à l'autre. Or, la contrepartie de cette clairvoyance et/ou de cet aveuglement, est une immense déception commune. Elles ne sont pas de même nature, mais la déception de Baudelaire par Delacroix est au moins aussi grande que la déception de Champfleury par Courbet. C'est peut être la raison qui fait qu'ils continuent à se fréquenter et - dans la toile de Fantin - à nous regarder côte à côte et face à face. Situation complexe dans l'un et l'autre cas, exigeant dans chaque cas un terme tiers.

Pour Champfleury, c'est vraisemblablement dans ce sens qu'il faut interpréter l'intérêt croissant qu'il accorde alors aux précurseurs de la peinture « réaliste » - principalement Chardin et les Le Nain - ainsi qu'à l'histoire de l'imagerie populaire (124), au détriment de ses expressions contemporaines, mais cela ne fait que l'éloigner davantage de la nouvelle génération dont nous avons vu l'admiration qu'elle portait à Courbet (Legros, Fantin, Whistler...).

Pour Baudelaire c'est peut être un peu plus compliqué et il faudrait faire intervenir ici la gamme complète de ses engouements, et la manière dont elle évolue. Mais, pour le dire à grands traits, c'est dans ce sens sûrement qu'il faudrait réviser cette admiration qu'il porte alors à Constantin Guys, « *le peintre de la vie moderne* » et le modèle à ses yeux du dandy. Ce n'est pas à lui mais à Deroy - mort prématurément - que Champfleury pense dans ses Souvenirs et portraits de jeunesse : « *Baudelaire était en 1846 une sorte de Dandy, vivant avec un peintre qui ne le quittait pas et qui a laissé du poète un fantastique portrait (Fig.17) où se remarquent les agitations de cette nature préoccupée de bizarreries (...) suivi de son peintre, tous deux nu-tête, Baudelaire poussait des pointes dans le faubourg Saint Germain et surprenait ses amis par des opinions excessives et tourmentées* ». Le Peintre de la vie moderne paraît dans les Figaro des 26, 29 novembre et 3 décembre 1863 et succède donc immédiatement aux trois articles de l'Opinion Nationale consacrés à « *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* » (2 septembre, 14 et 22 novembre 1863). On parierait que les deux textes ont été élaborés de concert - peut être même le second pour contrebalancer le premier - et, s'il s'agit incontestablement de la clé de voûte de l'esthétique baudelairienne, nous ne pouvons pas ne pas être frappé du fait qu'il s'agisse également d'une manière d'autoportrait « dédoublé ».

Reste à savoir si Fantin sera parvenu à restituer ce clivage mais - que l'on prenne Baudelaire ou que l'on prenne Champfleury - cette logique en miroir dans laquelle ils se trouvent pris l'un vis à vis de l'autre et les issues qu'ils y cherchent séparément, tout pour l'instant les éloigne l'un de l'autre, et les deux ensemble de la toile dans laquelle ils figurent, mais tout particulièrement de Manet.

C'est extrêmement net pour Champfleury divisé entre la pensée et le regard et - pour cette raison - entre le présent et le passé, la découverte de nouveaux talents et la recherche de précurseurs, de maîtres ou encore de « pères » prestigieux. C'est un aspect qui n'aura pas échappé à Sainte Beuve qui, dans le Constitutionnel du 5 janvier 1863, repris ultérieurement dans Les Nouveaux lundis, signale cette composante : « *il s'est attaché d'une égale ardeur à rechercher curieusement dans le passé, les maîtres desquels il pouvait relever* » (125). Probablement d'ailleurs, c'est un aspect qui ne lui aura pas échappé à lui-même, et il aura été attentif dans l'image qu'il voulait nous donner de lui, à ce partage entre la méditation et

l'observation. Sous ce titre « Le double » publié dans la revue *Le XIXe siècle* du 17 novembre 1871, le sosie de la Bibliothèque nationale n'est autre qu'un auto-portrait : *« le trait caractéristique de sa physionomie était la bouche, qu'il avait pincée, satirique et pleine de volonté. Une profonde ligne, comme une entaille, séparait horizontalement en deux son front qui, sans ce signe, eût paru plus développé ; dans cette entaille était logée la méditation. Les paupières, légèrement fatiguées, accusaient une certaine délicatesse des organes visuels : comme celles des félins, elles se rabattaient fréquemment sur la prunelle ; de longs poils raides et en désordre, qui recouvraient la lèvre supérieure, accentuaient encore cette ressemblance de l'homme avec les chats. S'il est admissible, ainsi que certains physiologistes l'ont avancé, que le nez soit une prolongation de l'intelligence, le double devait jouir de facultés développées, car ce nez étoffé tenait une place considérable dans la figure (...) Ce qui frappa surtout chez l'inconnu, fut l'absence de prétention quelconque en matière de toilette. Le double s'habillait pour se conformer aux habitudes reçues. Ses vêtements étaient propres, mais portés avec la négligence d'un être que s'occuper à de semblables détails ennuie ».*

C'est loin d'être le cas pour Baudelaire qui, bien que divisé, l'est d'une toute autre manière, au point que l'on puisse se demander pourquoi ce n'est pas Manet qui - à ses yeux - aurait incarné le « peintre de la vie moderne » ? La question n'est pas si absurde qu'elle pourrait le paraître. Nous avons vu que Manet n'était pas vraiment proche de Delacroix mais il n'en était pas éloigné non plus : par deux fois au moins (en 1859 et 1863) ce dernier l'aura soutenu sans que l'on puisse dire qu'il soutenait l'ami de Baudelaire. Réciproquement, et contrairement à la *Société des trois* qu'il fréquente, il n'est pas proche de Courbet dont il ne fréquente pas les cercles : on le trouve au café Tortoni. Enfin Manet connaît Baudelaire depuis 1857, ils sont proches l'un de l'autre et Constantin Guys, malgré ses mérites, n'est tout de même pas Manet. La réponse, c'est ailleurs qu'il nous faut la chercher et très exactement en miroir de ce que nous dit Champfleury du « Double » c'est à dire - nous l'avons vu - de lui-même. Nous sommes donc ici dans une logique du « double de l'autre » qui, à proprement parler, n'a pas de Nom propre.

Né en 1802 Constantin Guys est de la génération de Delacroix (M.C. G est vieux) et à travers celui que - pour respecter l'anonymat qu'il lui a demandé (126) - il désigne par ses initiales, c'est lui-même que Baudelaire décrit, y compris physiquement : *« l'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être ».* Et il poursuit : *« Pour tout dire en un mot, notre singulier artiste exprime à la fois le geste et l'attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse dans l'espace ».* Revenons maintenant à ce que nous dit Champfleury de Baudelaire : *« Il est vrai que Baudelaire avait l'art de transformer son masque comme un forçat en rupture de ban. Tantôt sa chevelure ondoyait sur son col en boucles élégantes et parfumées ; le lendemain son crâne nu se teintait de nuances bleuâtres (...). Un matin il apparaissait souriant, avec un gros bouquet à la main, semblable à Robespierre se rendant à la fête de l'être suprême ; deux jours après, la tête penchée, les épaules voûtées, on l'eut pris pour un chartreux creusant sa fosse (...). Le costume jouait alors un grand rôle dans la vie de Baudelaire qui fatiguait son tailleur pour en obtenir des habits pleins de plis. La régularité faisait horreur à cette nature pleine d'irrégularités (...) Ses adversaires l'accusaient de chercher à ne pas paraître naturel ; en effet il ne parlait guère que de choses surnaturelles ».* C'est cela même que d'après Champfleury, Duroy serait parvenu à restituer et c'est cela encore - toujours d'après Champfleury - que Courbet aurait échoué dans son portrait de 1847, et ici de l'aveu même du peintre : *« Un mot de Courbet qui*

plus tard peignit son portrait (1847) fera connaître la nature extérieure du poète : « Je ne sais disait le peintre comment aboutir au portrait de Baudelaire ; tous les jours il change de figure ». Sur ce point d'ailleurs Champfleury partage le point de vue de Courbet, et voit le poète avec les yeux du peintre.

On comprend mieux - sous cet angle - qu'aux yeux de Baudelaire, Manet ne pouvait être le peintre de la vie moderne, et que Fantin-Latour l'ait fait figurer debout et à l'arrière plan entre Champfleury et Baudelaire. Comme on voit l'exercice était périlleux : théoricien du « réalisme » mais théoricien repent, la présence de Champfleury risquait « d'annexer » Delacroix en le dissociant de sa propre école et seule la présence de Baudelaire en justifiait le titre. Dans la toile de Fantin, Manet aura donc imposé (suggéré) Baudelaire, qui aura imposé (suggéré) Champfleury, à condition que certains autres figurants y souscrivent, mais pas forcément Fantin qui - dans cette histoire - aura tenu le rôle de la girouette.

Comme on voit la situation est déséquilibrée et l'énigme ici rebondit. Si sur le côté gauche de la toile de Fantin, la *Société des trois* semble momentanément homogène (Fantin, Legros, Whistler), sur le côté droit et malgré la proximité incontestable des trois autres personnages (Champfleury, Manet Baudelaire) les décalages et les déséquilibres s'accroissent, avec ce paradoxe que - d'un groupe à l'autre - la présence invisible de Courbet vient contaminer de l'intérieur l'Hommage rendu par l'un d'entre eux - mais forcément aussi par tous - à son pire ennemi : Delacroix. Faut-il admettre que l'on n'est jamais aussi éloigné que de ceux dont on est proches ? Ou bien faut-il considérer que le jeu complet des proximités et des éloignements serait de nature à se recomposer si nous prenions en compte le système complet des rapports entre ces six personnages ? Le premier cas de figure n'est pas à exclure, mais le second ouvre des perspectives autrement plus complexes.

Regards croisés.

A l'exception du bien que Champfleury aurait dit de ce qu'exposait Legros au salon de 1857, c'est en vain que l'on rechercherait chez lui un quelconque intérêt porté à Whistler ou à Fantin, et la réciproque est probablement vraie. Il semble bien les avoir ignorés jusque là comme il a ignoré Bracquemond et - à plus forte raison - Cordier et Balleroy. Que les premiers l'aient ignoré également est davantage compréhensible : bien qu'admirateurs de Courbet, mais d'une autre génération, ils n'accordent pas la même importance que lui à « l'idée » ou à la « théorie ». Cet intérêt pour eux sera tardif et, lorsqu'il se manifestera, ce sera pour les diviser.

Pour Legros en revanche cela se discute. Dès 1857 avec le *Portrait du père de l'artiste* (127) et selon le témoignage de Poulet-Malassis, Legros attire l'attention de Champfleury qui « avec sa curiosité pénétrante... avait remarqué au salon (de 1857) un portrait d'homme d'une facture simple et forte, signée de ce nom inconnu, Legros » (128). Le même Poulet-Malassis se souvenait avoir vu pour la première fois en 1860 une eau-forte de Legros chez Champfleury et il s'agissait alors de la *Procession dans les caveaux de Saint Médard* (129).

En revanche, plus tard et sans le nommer - pas plus qu'il ne nomme Baudelaire auquel dans cette affaire il l'associe - il s'en prendra nous l'avons dit à Whistler, et à son goût des « japonaiseries » : « parmi les initiés un jeune peintre américain se faisait surtout remarquer par ses dépenses ; il n'était pas de jour qu'il ne s'offrit quelque laque, quelque bronze, quelque riche

robe japonaise. L'américain avait son atelier à Londres, on le voyait chez la « japonaise » aussi souvent que s'il eu demeuré à Neuilly ; meubles et cabinets, il les expédiait en Angleterre avec la même facilité que s'il les eut confié aux crochets d'un commissionnaire du coin de la rue. Les prêches du poète (Baudelaire), les achats du peintre furent résumés en des peintures franco-américaines si bizarres qu'elles troublèrent les yeux des gens assez naïfs pour rechercher les fonctions de jurés aux expositions de peinture (...) aujourd'hui nous sommes menacés d'une invasion japonaise en peinture » (130). C'est une attaque contre le dandysme que jamais Champfleury ne se serait permise contre Baudelaire qui cependant n'affiche aucune proximité particulière avec Whistler. Sur ce point bien précis, Duranty prendra le relais.

Dans cette toile, Champfleury figure déjà à titre posthume et le regard tourné vers le passé, à titre donc d'ancien admirateur de Delacroix et de thuriféraire déçu de Courbet. Il sera relayé dans le rôle de celui qui regarde vers l'avenir, par Duranty qui s'opposera violemment au romantisme et - sur ce point - Fantin ne s'y trompe pas : bien qu'en retrait, il le situe sur le même bord que la *Société des trois*.

*

Si avec Champfleury et Baudelaire, Manet a affaire à la génération des écrivains qui le précèdent, avec Legros, Fantin et Whistler, il est confronté à la génération des peintres qui le suivent - de peu, mais qui le suivent - et qui admirent Courbet de la même génération que les écrivains, mais dont lui-même se tient à l'écart. Or si l'admiration que ces peintres portent à Courbet, est exclusive de (ou indifférente à) l'admiration qu'ils portent à Delacroix, elle ne l'est pas de celle qu'ils portent à Manet. A statut comparable (peintre et/ou écrivain) on se regroupe pour admirer, mais il n'y a pas de transitivité des engouements même s'il est difficile d'admirer quelqu'un de sa génération.

On se souvient qu'en 1861, lorsque Manet expose le *Guitarrero*, (titre emprunté à Courbet) c'est cette génération de peintres qui « décide de se porter en masse » (131) chez lui rue de Douai, et carrément en délégation, pour l'applaudir, lui exprimer son soutien et mieux connaître son travail : en tête nous trouvons Fantin-Latour, Legros, Bracquemond, mais également Carolus-Durand et quelques autres. C'est également dans leur sillage que se présentent les critiques qui à cette époque défendent le réalisme - Champfleury, Duranty, Zacharie Astruc et Castagnary - avec l'idée de l'enrôler à leur cause, à quoi Manet oppose une fin de non recevoir. Henri Perruchot en a très bien saisi l'enjeu : « il aurait trop peur qu'on ne l'assimilat à ces révolutionnaires qui ont presque ouvertement demandé qu'on mette le feu au Louvre et qu'on ne lui en tînt rigueur par la suite, dans le monde de la peinture officielle, dans la critique ou dans le public » (132). C'est bien vu : sur le fond Manet est un conformiste dont l'art fait scandale, mais à son corps défendant.

C'est donc chez Manet, que Manet et Legros se rencontrent pour la première fois. Relation sincère, mais dissymétrique. On dit que Legros aurait formé Manet à la gravure, c'est peu probable. Legros fera une copie à l'eau forte du *Guitarrero* qui le fascinait tout particulièrement - que Manet gravera également - et on dit que « pour lui retourner le compliment », Manet gravera le *Marchand de cierges*. Il ne faut pas l'exclure : c'était tout à fait dans la manière de Legros. Si nous ne connaissons pas de portrait de Legros par Manet, nous

connaissons en revanche un portrait de Manet par Legros : une huile de 61 x 50 qui est acceptée au salon de 1863 alors que Manet y est refusé et que - pour cette raison - Legros retirera pour l'exposer au salon des refusés (Fig.18) Portrait étrange à la vérité où Manet, assis dans un fauteuil situé dans un coin de son atelier, nous regarde fixement en souriant. Il est en tenue de ville ; il a replié sa jambe droite sur sa jambe gauche et, tandis que son bras droit repose sur l'accoudoir en retenant dans sa main une sorte de mouchoir, sa tête s'appuie sur sa main gauche qui repose sur l'accoudoir opposé. Derrière lui, accrochée au mur, nous trouvons une reproduction du *Guitarrero*, objet en effet de leur première rencontre. Par la suite - et nous y reviendrons - malgré cette rivalité de « chef d'école » qui devait opposer Legros à Manet - mais principalement du fait du premier et par personnes interposées (Fantin, Duranty) - les deux hommes restèrent en bons termes, mais des termes distants, sporadiques, courtois.

Nous serions tentés de dire qu'entre Whistler et Manet, il n'y a pas assez de place pour deux éléphants dans le même marigot, sauf que la toile de Fantin n'est pas un marigot et que ni l'un ni l'autre n'ont encore acquis les dimensions qui par la suite seront les leurs. Ceux à qui, ultérieurement, Mallarmé vouera une égale admiration se croisent, fréquentent le même cercle et se respectent mais ils maintiennent la distance. Si Whistler était resté en France, il serait devenu le rival naturel de Manet. Aucun des deux ne fera le portrait de l'autre. Il s'agit d'une relation courtoise et qui gagnera en longévité, parce qu'elle reste superficielle, ce qu'elle concède en intensité. En 1863 - l'année donc où Legros s'installe à Londres - c'est Fantin qui présente Whistler et Swinburne à Manet. En 1881 - alors que Fantin et Manet se seront éloignés l'un de l'autre - Whistler dînera encore avec le second et rencontrera à cette occasion Edmond de Goncourt qui notera dans son journal : « *un drôle d'être que cet aquafortiste nord-américain avec son cou nu, son rire de bois, sa mèche blanche au milieu de sa chevelure noire et son air de pédéraste fantastique et macabre* ». En 1883 Whistler fera le portrait de Duret qui l'avait présenté à Mallarmé, tout comme Manet avait déjà fait le sien quinze ans plus tôt (1868), les deux hommes s'étant rencontrés par hasard à Madrid en 1865. Entre Manet et Whistler, il n'y a que des « personnes interposées » : Fantin à cette époque en fait partie.

Sur ce registre, c'est probablement la relation entre Fantin et Manet qui rééquilibre l'ensemble : elle est d'une toute autre teneur. Les deux hommes se sont rencontrés au Louvre en 1857 et sont restés proches l'un de l'autre. Fantin figure dans *La musique aux Tuileries* que Manet peint en 1860. La toile - malgré qu'elle mette en scène une foule nombreuse - regroupe déjà au moins six des personnages qui figureront dans l'*Hommage* : Outre Manet et Fantin, on a pu y reconnaître Champfleury, Baudelaire, Balleroy, et Astruc. Le tableau sera exposé à la galerie Martinet en 1862 et c'est l'époque du café Tortoni où se retrouvent Manet, Fantin, Legros et Whistler en rupture - autour de Manet - avec les réunions de la brasserie des Martyrs où l'on se regroupe toujours autour de Courbet, que Manet évite.

Au moins jusqu'en 1875, Fantin et Manet resteront toujours très proches l'un de l'autre. En 1867 le premier fera le portrait du second, et en 1870 il peindra *Un atelier aux Batignolles* représentant Manet, entouré de ses amis, en train de faire le portrait de Zacharie Astruc, dont l'*Hommage* pourrait bien constituer l'un des jalons. Nous retrouverons cette toile. Plus tard, les choses évolueront de manière différente, mais nous n'en sommes pas encore là, et à nouveau il nous faut revenir vers Baudelaire.

L'inconnu, le jeune américain et le bon symptôme.

Avec Baudelaire c'est toujours un peu plus compliqué. Avant avril 1862, et à une seule exception près, Baudelaire n'a pas encore dit un seul mot d'aucun des peintres figurant sur cette toile : l'exception c'est Legros. Si aucun des membres de la Société des trois n'apparaît dans sa correspondance, ou alors incidemment (133), en revanche Legros et Whistler apparaissent dans l'œuvre critique (134) mais pas de la même manière, alors que Fantin n'apparaît pas.

La vérité est que Baudelaire et Fantin ne se connaissent pas. Le premier ignore le second au point que l'on se prend à imaginer que - aux obsèques de Delacroix - c'est Manet les aura présenté l'un à l'autre. Nous étions réservé sur ce qu'avait dit Baudelaire sur Manet. Pour Fantin c'est encore plus clair : il ne le mentionne jamais, même pas dans la note de 1862 dans laquelle il évoque pourtant vingt cinq autres peintres auxquels - dans cette affaire - Fantin était lié. En raisonnant par défaut, c'est Baudelaire qui aura fait à Fantin l'honneur de figurer dans sa toile, pas le contraire. De sa part, cet « honneur » ne pouvait être que conditionnel et il aura probablement s'agit de la présence de Champfleury. De la part de Fantin, cela remontait plus loin, et probablement au Courbet de 1855.

Baudelaire évoque Whistler dans *L'eau-forte est à la mode* puis il reprend l'indication telle quelle dans *Peintres et aquafortistes* : « tout récemment un jeune artiste américain, M. Whistler, exposait à la galerie Martinet une série d'eaux fortes, subtiles, éveillées comme l'improvisation et l'inspiration, représentant les bords de la Tamise ; merveilleux fouillis d'agrès, de vergues, de cordages ; chaos de brumes, de fourneaux et de fumées tirebouchonnées ; poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale » (135). Le 10 octobre 1863 il écrit un courrier à Whistler pour lui recommander Nadar, mais c'est la chute qui est intéressante : « présentez mes amitiés à Legros... » (136). Pour Legros, en effet les choses remontent plus haut.

Le premier dont il parle, est Legros à propos de son *Angélus* du salon de 1859, la seule toile qu'il y expose et qui sera achetée par Seymour Haden. Legros avait débuté au salon deux ans plus tôt et nous avons vu qu'il y avait été remarqué par Champfleury, mais c'est la première fois que Baudelaire entend son nom : « J'avouerai que je n'avais encore jamais vu une production signée de son nom » (137). Baudelaire est en compagnie de celui qu'il désigne comme M.C... et il attire son attention sur « cette production si humble et si pénétrante » à laquelle il consacre plusieurs longs paragraphes où il ne tarit pas d'éloges : « un esprit vigoureux (...) une exécution d'une remarquable solidité (...) une œuvre intime et pénétrante » (138).

De cette marque d'attention que lui porte Baudelaire, Legros sera toujours reconnaissant : En 1860 il lui dédicace un premier tirage du *Savant endormi* : « voici une première épreuve que je vous prie d'accepter. 13 mai 1860 » (139). Le frontispice des *Esquisses à l'eau forte* qui comprenaient 24 sujets gravés sur 21 feuilles et qui paraissent chez Cadart & Chevalier en 1861 est « dédié à son ami Baudelaire » (140) de même que, dans cette livraison, Le Mendiant comporte l'inscription « premier état repris au pinceau par Legros pour Baudelaire » (141).

La même année, à la demande de Poulet-Malassis, Legros entreprend une série de six eaux-fortes pour illustrer les *Histoires extraordinaires* de Poe, traduites par Baudelaire. Le projet n'aboutira pas car l'éditeur « les trouva un peu trop écartées de l'orthodoxie littéraire » et

renonça à les publier, mais la démarche mérite d'être soulignée (142). En novembre 1861, Baudelaire écrit à Rouvière pour lui faire part du désir de Legros de faire son portrait : « *M. Legros est un de mes amis (...) dont j'ai écrit moins de bien encore que j'en pense* » (143). C'est une constante chez Baudelaire : il dit toujours moins qu'il ne pense. On ne connaît pas de portrait de Rouvière par Legros, ni la suite qu'aura eu la démarche de Baudelaire, mais on sait que le portrait de Rouvière sera peint par Manet trois ans plus tard : il s'agit de *l'Acteur tragique*.

De la même manière, en décembre 1862 Baudelaire n'hésite pas à s'entremettre auprès de Chenay, le beau-frère de Victor Hugo, chargé de faire à l'eau forte un album des dessins à la plume du fameux poète : « *M. Chenay m'a dit qu'il aurait bien volontiers pris le portrait fait par vous, si malheureusement le sien n'était pas déjà fait ; mais que dans ce cas la seule marche à suivre était de communiquer à Hugo une bonne épreuve de son portrait par Legros et que, si le portrait lui plaisait, il serait excessivement facile de proposer la vente du cuivre à un éditeur quelconque de Hugo, Hugo en témoignant le désir. Tout cela est très logique. M. Chenay qui d'ailleurs a du talent et de l'esprit est tout prêt à vous servir en toute façon. C'est un malheur que vous ne vous soyez pas dépêché. Vous auriez pu être adopté pour faire le portrait en tête de l'album. Maintenant reste une chance : c'est que le portrait plaise à Hugo puisqu'en somme il est fort bon et que Hugo s'y connaît ; il y a chance. Seulement le fameux poète a pour principe que le portrait d'un homme célèbre doit toujours être offert sous une forme jolie et séduisante. Je ne veux pas avoir l'air méchant. Chenay a fait de lui un admirable portrait et Hugo l'a repoussé comme ayant l'air trop farouche* » (144). Legros a fait deux portraits de Hugo à l'eau forte dont celui conservé à la Bibliothèque Nationale d'après une photographie de l'été 1862, mais l'album s'ouvrira par un portrait de Chenay d'après une photographie prise en 1857.

Il revient à nouveau sur Legros en janvier 1862 à propos de l'exposition permanente Martinet où ce dernier expose deux toiles, et où se trouve justement le Sardanapale de Delacroix. Il s'agit encore de deux sujets religieux : *l'Ex-voto* peint en 1860 et exposé au salon de 1861 (musée de Dijon) et la *vocation de Saint François* peint en 1861 (musée d'Alençon). Baudelaire souligne cette proximité : « *ces deux tableaux dont le dernier fait penser aux plus solides compositions espagnoles sont tout voisins d'une célèbre toile de Delacroix, et cependant là même, dans ce lieu dangereux, ils vivent de leur vie propre ; c'est tout dire* » (145). Il l'évoque enfin dans *Peintres et aquafortistes* d'abord en l'associant à Manet, puis en parlant de l'album que Legros vient de consacrer à Poe : « *Plus récemment encore, deux autres artistes, jeunes encore, se sont manifestés avec une vigueur peu commune. Je veux parler de M. Legros et de M. Manet (...) MM. Manet et Legros unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne - ce qui est déjà un bon symptôme, - une imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maîtres, des agents sans gouvernement* » (146). A ce propos il précise que Balleroy s'est porté acquéreur de *l'Ex-voto* puis, quelques pages plus loin, il revient sur Legros : « *on connaît les audacieuses et vastes eaux-fortes de M. Legros, qu'il vient de rassembler en un album : cérémonies de l'Eglise, magnifiques comme des rêves ou plutôt comme la réalité ; processions, offices nocturnes, grandeurs sacerdotales, austérités du cloître ; et ces quelques pages où Edgar Poe se trouve traduit avec une âpre et simple majesté* » (147). Enfin, en 1862, sur la commande par Baudelaire d'une copie de son portrait par Courbet dont la note sera réglée par Poulet-Malassis, Legros gravera le portrait de Baudelaire à l'eau-forte (148).

A cette période, incontestablement, Baudelaire est plus proche de Legros que de Manet et la distance à laquelle il maintient Fantin est incompréhensible, tout comme est incompréhensible son silence sur les salons de 1861, de 1863 et de 1864.

Il faut donc attendre avril 1862 pour que, dans une chronique anonyme amplifiée six mois plus tard sous son nom, Baudelaire regroupe ensemble Manet, Whistler, Legros et Bracquemond en « oubliant » Fantin qui pourtant fait partie de l'aventure dont il rend compte. Encore ne s'agit-il pas de peinture, mais bien d'eau forte et rien n'indique que Baudelaire « monte au créneau » pour venir en aide à ses amis.

Dans L'Eau forte est à la mode (avril 62), première version de « Peintres et aquafortistes » (septembre 62), il les regroupe donc mais il évoque également Bonvin, Ribot, Jongkind, Jeanron, et John Lewis Brown avec cet aveu surprenant : « *parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est la mieux faite pour trahir l'homme spontané* » (149). Dans *Peintres et aquafortistes* qui amplifie la note précédente, il n'hésite pas à inscrire Legros et Manet - les deux dont il soit le plus proche - dans la lignée de Courbet (!) et il le fait dans cet ordre. Tous les noms cités dans la note précédente reviennent sauf trois (Ribot, Jeanron, Brown) et Meryon qui n'y était pas apparaître. D'autres, - mais il n'a pas la liste sous les yeux - ne sont cités que pour mémoire (Seymour Haden, Millet, Daubigny, Saint Marcel, Jacquemard). C'est à cette occasion qu'il mentionne Balleroy, comme étant l'acquéreur de l'Ex-voto de Legros. Baudelaire qui depuis *La corde* situe Balleroy comme étant l'ami de Manet, ce qui est également le point de vue de Fantin, ne situe pas Cordier - que personne d'ailleurs ne situe - pas plus qu'il ne situe Fantin qui voit d'abord en Baudelaire l'ami de Legros et celui de Manet.

Résumons nous : Baudelaire s'intéresse faiblement à Whistler, et ce dernier ne semble pas s'intéresser à lui : nous ne connaissons pas par exemple de portrait de Baudelaire par Whistler. Fantin s'intéresse à Baudelaire, mais la réciproque n'est pas vraie. Enfin Legros et Baudelaire s'apprécient mutuellement. Il ne fait aucun doute que dans cette toile - en dehors de Delacroix qui est mort - le peintre dont Baudelaire est le plus proche est Legros, puis Manet et peut être ensuite Bracquemond. Pour ce dernier d'ailleurs, rien n'est moins sûr.

Les choses bien évidemment sont complexes et personne ne pourra trancher dans un sens ni dans l'autre, d'autant que les protagonistes eux-mêmes en sont incapables, ou alors s'y refusent. Or, de même que la relation entre Fantin et Baudelaire passe par Manet et/ou Legros, la relation entre Baudelaire et Fantin passe par Legros et/ou Manet. Comme on voit, la toile se recompose autour de la double paire que forment Baudelaire et Legros d'un côté, Manet et Fantin de l'autre, selon le sens dans laquelle on tente de l'appréhender. Or on ne peut le faire qu'en liaison avec la *Société des aquafortistes* à laquelle il nous faut maintenant venir.

En effet, le portrait de groupe que nous donnait Baudelaire dans sa note de 1862 était ni plus ni moins que celui de la *Société des aquafortistes* à laquelle participaient déjà quatre des sept peintres qui - deux ans plus tard - allaient figurer dans *l'Hommage*. Sous cet angle, on peut se demander comment, et au prix de quels ajustements - sous le pinceau de Fantin - cette fraction aura pu se transformer en un *Hommage à Delacroix* qui justement venait de lui refuser son soutien ? Autre paradoxe. Mais souligner cet aspect, c'est déplacer le centre de gravité de la toile de Fantin et mettre en lumière l'un de ceux qui jusqu'à maintenant était resté dans la pénombre :

Félix Bracquemond. C'est également déplacer d'un cran - avec ce qui se joue sur les visages de chacun - la manière dont se réarticulent les rapports entre textes et images.

La Société des aquafortistes et le rôle de Félix Bracquemond.

En 1863 - avant donc que Fantin ne peigne l'*Hommage* et l'année même du décès de Delacroix - Fernand Desnoyers rattache la *Société des Aquafortistes* à la « *Révolution Courbet* » (150). Un siècle plus tard, Douglas Druick et Michel Hoog considèrent pour leur part que « *l'eau-forte et la Société des aquafortistes étaient le lien le plus tangible qui (dans l'Hommage à Delacroix) unissait les modèles de Fantin* » (151). On pourrait donc en conclure que, par le biais de la *Société des aquafortistes*, Courbet unifie les modèles de Fantin et nous serions reconduit vers ce qui n'a cessé de nous préoccuper jusqu'à maintenant - l'unité de la toile - reformulée ici de la façon suivante : qu'est ce qui unifie la *Société des aquafortistes* et d'abord de quoi s'agit-il ?

De septembre 1862 à août 1867, à l'initiative d'un éditeur (Cadart & Chevalier) d'un imprimeur (Delâtre) et d'un graveur (Bracquemond) la *Société des aquafortistes* se constitue à la fois comme un lieu de convergences, de regroupement et d'expérimentations : convergences d'initiatives jusqu'alors isolées et expérimentation sur l'eau-forte comme technique de création à part entière, et non plus réservée uniquement à la reproduction d'oeuvres préexistantes. Autour de ses trois promoteurs, les artistes pressentis se constituent en Société sur la base d'un partage des risques et profits éditoriaux. Depuis sa première livraison en septembre 1862 jusqu'à sa dernière en août 1867, la Société des aquafortistes publiera 300 eaux-fortes en 5 albums annuels, eux mêmes divisés en livraisons mensuelles au rythme de 5 eaux-fortes par mois. Le prix est fixé à 1.50 franc l'épreuve, et à 50 francs l'abonnement aux 60 épreuves annuelles. Jusqu'en 1866, l'entreprise est florissante, mais à partir de là, les déficits se creusent, des conflits internes surgissent et tout cela conduira à la dissolution ; le bilan cependant est loin d'être négligeable.

C'est donc la technique qui fait le lien, mais une technique qui justement repose sur les liens qu'elle crée. Michel Melot voit juste lorsqu'il observe que « *plus qu'une peinture, une estampe rend visible le réseau humain qu'elle tisse avant même d'exister* » (152). Ce réseau, au moins dans ses grandes lignes, essayons de le reconstituer. La division technique des tâches repose, nous l'avons dit, sur l'association d'un éditeur, d'un imprimeur et d'un graveur. Commençons par l'éditeur.

D'abord élève de l'école des Beaux Arts à Lyon, Alfred Cadart (1828-1875) étudie ensuite la photographie à Paris et commence par publier des clichés reproduisant des études de nus et des tableaux de maîtres. Il ouvre sa galerie-maison d'édition de la rue Richelieu en 1859 et en 1861 il s'associe avec le photographe Félix Chevalier pour se lancer avec lui dans la publication d'eaux fortes originales d'artistes, la vente des outillages nécessaires aux graveurs et l'édition d'ouvrages théoriques consacrés à l'eau-forte. Il va donc se charger des livraisons de la *Société des aquafortistes* mais, à côté de cela, il éditera également des albums séparés : l'album Legros de 1861, les Vues de Hollande de Jongking de 1862 etc... En 1872, sous le titre de *L'Eau forte depuis dix ans*, il rééditera une sélection d'estampes. A partir de 1874, il publie « *L'eau forte en 18..* » et un nouveau recueil de Manet paraît chez lui. Dans l'intervalle (janvier 1864) il fonde un hebdomadaire *L'Union des artistes* qui sera relayé en 1868 par *L'Illustration nouvelle*.

Il publiera également le *Traité de la gravure à l'eau-forte* de Lalanne (1866), le *Nouveau traité de la gravure à l'eau forte* de Martial (1873) etc..

L'imprimeur Auguste Delâtre (1822-1907) offre un profil plus typique. De 1843 à 1848 il assure les tirages de Charles Jacques dont il reprendra les deux presses ainsi que la clientèle : il s'intéresse à la reproduction mécanique, à la photographie et à l'estampe d'artiste et il imprime tous les peintres-graveurs de l'école moderne (Corot, Delacroix, Millet, Daubigny Meyrion). En 1848 - à cette époque il a donc vingt six ans - nous le trouvons sur les barricades et, la même année, il ouvre son imprimerie de la rue Saint Jacques. Son atelier devient alors le rendez-vous de tous les graveurs de talent. Théophile Gautier, les frères Goncourt, Philippe Burty le soutiennent. En 1859 il est en contact à Londres avec Thomas et Seymour Haden respectivement l'éditeur du *French Set* de Whistler et son beau-frère, aquafortiste et théoricien du genre, comme Burty (153). En 1862, il se rend de nouveau à Londres pour créer une école de gravure et à son retour en France il fonde la *Société des aquafortistes* avec Cadart. Bracquemond à qui revient le soin d'animer et de conseiller l'entreprise en devient - dira-t-on - le « conseiller artistique ».

Dans la toile de Fantin, il est situé debout - entre Manet et Balleroy - juste au dessus de Baudelaire et nous ne voyons que sa tête. Sa trajectoire personnelle est intéressante. Né à Paris en 1833 et de condition modeste, élève - comme l'aurait dit Baudelaire - de Joseph Guichard « *et de la misère* », Félix Bracquemond est graveur avant d'être peintre. Très tôt il s'occupe de décors pour la céramique trouvant son inspiration dans la Mangwa d'Hosukai. D'une main il gagne sa vie comme ouvrier lithographe, de l'autre il expérimente l'eau-forte. Celui à qui Loys Delteil n'hésite pas à attribuer les vocations de graveurs de Corot, Millet, Rousseau, Manet ou Degas (154) commence par des copies de Watteau et de JJ. De Boissieu. Il multiplie les états avant la planchette, avant le fond, avant la lettre et il expérimente les procédés, au point qu'on lui reprochera ses excès de virtuosité formelle. A la fois il traduit (Leys, Holbein, Millet, Delacroix, Meisonier, Moreau) et il crée (portraits, paysages, animaux). On lui doit par exemple les portraits de Meryon, d'Alfred de Curzon, d'Edmond de Goncourt, de Jules Laurens, de Gautier, mais également ceux de Baudelaire, de Fantin et de Manet qui gravera le sien, et nous y viendrons. Il reproduira également *Le lièvre* de Bracquemond.

De 1850 à 1860 Bracquemond tente de s'imposer par la publication d'albums imprimés par Delâtre et par une présence régulière et assidue dans les salons : parmi les premiers, retenons *Huit sujets tirés des fables de la Fontaine* (1852), ainsi que *Eaux-fortes* par Bracquemond (1854). Symétriquement, au salon de 1855, il expose son Autoportrait en aquafortiste d'après un tableau de 1853 qui constitue en quelque sorte une profession de foi (Fig.19) et quatre eaux fortes dont le *Haut d'un battant de porte* qui date de 1852. En 1856 - malgré la confiance qu'il accorde à Delâtre, et pour de toutes autres raisons - Bracquemond acquiert sa propre presse afin de tirer lui même ses épreuves. En 1857, il présente le Portrait de Théophile Gautier (Fig.22). Il a vingt six ans, mais ni les albums, ni les salons ne parviennent à le faire remarquer (155). Tout se joue ailleurs.

Bracquemond, va se situer en quelque sorte à la charnière de deux entreprises qui, dans la toile de Fantin, pourrait peut-être bien surgir comme symptôme : l'édition d'ouvrages illustrés et l'édition de gravures originales, à la double articulation donc du texte et de l'image, mais également de la peinture et de la photographie. Dans un cas, le texte prédomine et dans l'autre l'image mais - dans l'un et l'autre cas - c'est la relation entre le texte et l'image qui passe au

premier plan, et donc la relation entre écrivains et artistes. La première, il l'engage de 1858 à 1862 avec Poulet-Malassis, l'éditeur notamment de Baudelaire, de Champfleury et de Duranty. En 1862, la faillite de Poulet et son exil en Belgique y met un terme, mais Bracquemond la reconduira à partir de 1866 avec un autre éditeur, Lemerre. La deuxième - de 1862 à 1867 - concerne donc la *Société des aquafortistes*, mais il ne faudrait surtout pas dissocier les deux aspects.

Poulet-Malassis rencontre Bracquemond en 1858, il apprécie tout particulièrement son travail et il l'enrôle dans son entreprise en lui confiant la responsabilité de ses travaux graphiques, avec le soin de réunir autour de lui, les jeunes talents qui pourraient y concourir. Bracquemond arrive alors avec ceux qui - deux ans plus tard - vont constituer le noyau de la *Société des aquafortistes* et - quatre ans plus tard - le noyau de la toile de Fantin.

Un article de la Gazette des Beaux Arts de 1861 (156) en témoigne : « un éditeur bien connu par les soins qu'il apporte aux livres qu'il publie, M. Poulet Malassis, vient d'ouvrir à l'angle du passage Mirès et de la rue de Richelieu, un magasin qui rentre, par sa décoration jeune et hardie dans le ressort de la Gazette (...) Au dessus des armoires, des guirlandes vertes allégées par de grêles feuillages relie une suite de médaillons peints sur nature, ou sur des photographies, d'après les poètes ou les écrivains amis de la maison. Ce sont (...) Charles Baudelaire par Lafont (...) Champfleury par Legros. Les peintures décoratives sont dues à M. Fantin (...) et l'ordonnance générale au graveur Bracquemond » (157). Baudelaire ne dit pas un mot de ce Lafont à qui donc nous devons l'un de ses portraits. Nous avons noté sa proximité avec Legros - un autre de ses portraitistes - mais qui dans ce cas apparaît comme le portraitiste de Champfleury. Bracquemond n'est ici que celui auquel Poulet-Malassis doit « l'ordonnance générale » de sa maison. Quant à Fantin, que Baudelaire aura pu rencontrer dans la maison, on ne lui doit que les peintures « décoratives », sans bien savoir par ailleurs de quoi il s'agit exactement.

Dés 1858 Poulet-Malassis s'adresse à Bracquemond pour des frontispices dont il confie l'impression à Delâtre. En 1859, il lui demande de graver un dessin de Courbet pour *L'œuvre Nouvelle* ou *Les amis de la nature* de Champfleury (Fig.20) et l'ouvrage est précédé d'une « caractéristiques des oeuvres de l'auteur par Edmond Duranty ». En médaillon, l'effigie de Champfleury est gravée d'après une photographie de l'auteur par Nadar (Fig.21). En 1861, c'est également lui qui grave les portraits de Balzac, Nerval, Wagner et Courbet pour *Les grandes figures d'hier et d'aujourd'hui* - un autre ouvrage de Champfleury - et les deux hommes resteront en contact amical. En juillet 1876 par exemple, Champfleury écrira à Chevennevières - directeur des Beaux Arts - pour lui recommander Bracquemond sur un poste qu'il lui fera obtenir : « Il vous faut un fabriquant ou directeur de fabrication, jeune, ingénieux et chercheur, pour entrer dans votre commission. Bracquemond n'est-il pas tout trouvé ? » (158). La même année Bracquemond grave le portrait de Baudelaire pour la deuxième édition des *Fleurs du mal* ; nous allons y venir.

Toujours la même année, Poulet demande à Legros quatre eaux-fortes pour illustrer le roman de Duranty *Le Malheur d'Henriette Guérard*, qui sort aussitôt. Il s'adresse également à Carolus Durand pour son Rabelais ainsi que pour *Le salon intime* de Zacharie Astruc. Bref, il tente de promouvoir une politique éditoriale volontariste dans laquelle l'image occupe une place centrale. Cette expérience est brutalement interrompue par la faillite de Poulet en 1862.

Or, à partir de 1866 - une fois écoulé l'intervalle de temps qu'il consacre à la *Société des aquafortistes* - Bracquemond va la reconduire avec un autre éditeur - Lemerre - sur des bases sensiblement comparables : « *Bracquemond, avec l'éditeur Poulet-Malassis tentait d'inclure des eaux-fortes en petit nombre, dans des ouvrages. La faillite et l'exil de Poulet-Malassis compromirent le développement de projets plus ambitieux, mais il fut relayé par un autre éditeur, Alphonse Lemerre, dont les ressources étaient plus importantes, auprès duquel Bracquemond su jouer le même rôle de conseiller artistique* » (159). En 1869, Bracquemond est - selon le mot d'Asselineau à Fantin-Latour, le « *grand patron* » chez Lemerre. Les conditions sont alors réunies pour Bracquemond et Burty qui entreprennent de démarcher leurs amis peintres aquafortistes pour une publication où l'eau-forte aurait la meilleure part. Chaque artiste était invité à composer une épreuve, d'un format déterminé, en contrepoint d'un poème qui ne servait que de faire-valoir. Bracquemond lui-même, Corot, Carolus Durand, Jongkind, Manet, Millet entre autres se mirent au travail et Lemerre pu publier ainsi en 1869 le recueil intitulé *Sonnets et eaux-fortes* (160). C'est dans l'intervalle donc que se constitue, puis que se destitue, la *Société des aquafortistes*.

Bracquemond - nous venons de le voir - s'est engagé de longue date dans la gravure et le premier dans l'eau-forte. Whistler qui se trouve à Londres rejoindra la Société en 1865, mais *Le French set* - suite de douze eaux-fortes et de pointes sèches qu'il publie en album en novembre 1858 encouragé par Bracquemond, Legros, Burty et Delâtre qui réalise les tirages (161) - constitue sans aucun doute un tournant important. L'année suivante, Delâtre fait le dépôt légal de 7 eaux-fortes de Bracquemond, geste que Bouillon interprète comme une « *volonté de précipiter les choses* » (162), mais il faut attendre 1861 pour qu'il rencontre Cadart & Chevalier et une année de plus encore pour que soit lancée la *Société des aquafortistes* dont il est membre fondateur, et qui va accaparer les cinq années qui suivent de son existence - de 1862 à 1867 - c'est à dire, pour lui, de vingt neuf à trente quatre ans. Une chose cependant est certaine : même s'il nous faut admettre que la double aventure éditoriale - graphique et littéraire - à laquelle Bracquemond va associer son nom est liée - et liée de manière particulièrement étroite à l'époque de *l'Hommage à Delacroix* - la rencontre avec Delâtre précède la rencontre avec Poulet-Malassis qui elle-même précède la rencontre avec Cadart & Chevalier.

Vers 1861 nous dit germain Hédiard l'historiographe de Fantin-Latour, « *la boutique des marchands de tableaux et d'estampes Cadart & Chevalier, rue de Richelieu n°66 était devenue le rendez-vous d'un petit groupe d'artistes. Ces jeunes gens presque tous alors inconnus, s'appelaient Fantin-Latour, Bracquemond, Manet, Legros, Ribot, Vollon et Jacquemard (...) on ne tarda guère à se trouver unis pour une entreprise où l'art et le commerce devaient à la fois trouver leur compte. Ainsi pris naissance la célèbre publication de la Société des aquafortistes dont la première livraison porte la date de septembre 1862 (...) Un jour, Cadart envoya trois pierres (à Bracquemond) et Manet, Legros, Fantin et Ribot en reçurent autant chacun avec instruction de dessiner dessus, absolument ce qu'ils voudraient* » (163). Nous avons dit que quatre parmi les sept artistes cités, figurent dans la toile de Fantin qui en regroupe sept. Whistler est en Angleterre, mais reste très lié au groupe qu'il rejoint en 1865 ; cela en fait cinq. Balleroy et Cordier qui en sont exclus aurait très bien pu être remplacés par Ribot et Vollon pour que *l'Hommage à Delacroix* se transforme strictement en un hommage de la *Société des aquafortistes* à Delacroix, d'autant qu'elle reçoit immédiatement le soutien de Baudelaire. Retenons ces noms : Ribot et Vollon.

Là - d'une certaine manière - autour d'une technique encore marginale et au carrefour de tendances esthétiques relativement hétérogènes se nouent entre tous ces artistes de nouvelles méthodes de travail, une façon de regarder d'un même œil, de répondre, d'accompagner ou d'anticiper les évolutions en cours. Il est caractéristique que - tous deux pressentis pour y participer - Delacroix et Courbet s'en tiennent à l'écart. « *l'absence de Courbet est surprenante. Il fut pourtant poussé, aidé, tiré par Bracquemond avec qui il travailla l'eau-forte vers 1860. Il ne publia finalement qu'un seul cuivre, Les Demoiselles de village (sept 66), d'après son tableau de 1852, sans donc quitter la tradition de l'interprétation gravée de l'œuvre peinte* » (164). Il est probable que cette double désaffection sanctionne la cohésion - sinon la cohérence - de ceux qu'elle regroupe

On connaît les oeuvres gravées de Bracquemond qui impulse le mouvement, et celles de Whistler qui l'accompagne et le rejoint, mais les œuvres gravées de Manet, de Legros et de Fantin-Latour, comme le souligne Michel Melot, « *trouvèrent leur véritable départ dans la Société des aquafortistes* » (165). Dès septembre 1862, en même temps que paraît la première livraison, Cadart publie un album de huit eaux-fortes de Manet qui au total en livrera plus d'une quarantaine dont Les petits cavaliers, Lola de Valence, l'Enfant à l'épée, le Torero mort, le buveur d'Absinthe, l'Olympia, La toilette etc. (166).

C'est la même chose pour Legros : peu de tirages, note Melot, « *mais des états différents qui peuvent aller jusqu'à onze, l'usage de plus en plus fréquent de la pointe sèche, la manie, surtout, de reprendre à la main, au pinceau ou à la plume, ses épreuves gravées, confondant volontiers estampes, dessins et même peinture à l'huile* » (167). L'expérience de Fantin semble avoir été moins concluante que celle de ses amis (168) mais, d'une quelconque manière, tout cela va contribuer à forger une cohésion de groupe dont la toile de Fantin en grande partie témoigne, même si elle est contradictoire. Ce dont elle témoigne en fait, c'est d'un mixage des genres, d'un rapprochement avec l'écriture et d'une visée « élitiste ».

*

De 1862 à 1867, la *Société des aquafortistes* aura joué dans l'histoire de l'art un rôle non négligeable et - pourrait-on dire - symptomatique. Or, soit qu'on la considère du côté de l'histoire de la photographie - et dans ce cas on aura tendance à surestimer son rôle « réactionnaire » - soit qu'on la considère du côté de l'histoire de la peinture - et dans ce cas on soulignera son caractère « marginal » et « éphémère » - dans les deux cas, on négligera le « symptôme ». Sorte de moyen terme - ou encore de compromis - entre la peinture et la photographie, mais également entre l'image et l'écriture, l'eau-forte vient creuser de l'intérieur, relancer et peut être même inverser le rapport de l'image à l'écriture, et du regard à la lecture.

Il faudrait revenir sur les conditions qui - à la fin des années 1850 - vont garantir à la fois le renouveau et le succès d'une technique qui, en grande partie, avait subie la désaffection du public ou des artistes et qui - sans être tombée en désuétude - ne recueillait plus les faveurs qu'elle avait suscitées autrefois. Michel Melot a raison de souligner « *que l'on peut considérer le renouveau de l'eau-forte d'artiste, comme la conséquence d'une reprise à leur compte, par les*

milieux avancés de la monarchie de juillet, de la tradition des grands bourgeois et des aristocrates éclairés d'avant la révolution » (169). L'évolution des techniques industrielles de reproduction, la demande croissante d'images par les milieux éditoriaux et leur prolifération commerciale, les ressources accrues d'une classe moyenne qui ne cesse de s'étoffer en éprouvant le désir de se distinguer ont sans doute créés les conditions d'émergence d'une demande d'images à la fois rares et originales, uniques malgré le nombre de tirages qu'il était possible de contrôler, et davantage abordables que la toile peinte dont le marché restait cloisonné et rigide. C'est dans cette logique qu'il faut situer la requalification d'un « artisanat d'artistes », la mise en place de nouvelles formes collectives de promotion et de diffusion des oeuvres, et la constitution d'un groupe de connaisseurs et d'amateurs - c'est à dire d'une élite restreinte - à la fois attirée par cette esthétique de l'ébauche, de l'esquisse et du « non fini », et par les difficultés de réception qu'elle offrait pour un public plus traditionnel. Sans doute faut-il aller jusqu'à considérer que derrière les querelles d'écoles, les recompositions contradictoires du marché de l'art, les prises de positions et les luttes d'influence dans le champ des instances officielles de légitimation et de reconnaissance des oeuvres, l'eau-forte aura représenté - pour un temps - un espace de distinction, de rupture et de reconnaissance. Le choix d'une technique, celui d'un sujet et même d'un style d'oeuvres, le contrôle du nombre de tirages par les artistes et - au-delà - de l'ensemble des phases de sa fabrication malgré une division technique des tâches toujours plus sophistiquée, une tendance très soutenue à la démocratisation de l'art tout à fait compatible d'ailleurs avec des recompositions élitistes partielles, tout cela permet de comprendre - au moins en partie - le renouveau de l'estampe originale. Il n'est pas jusqu'à l'esthétique de ces oeuvres - toutes conduites sous la bannière du « réalisme » - que l'on ne puisse mettre en rapport avec ces grandes tendances du moment. On aura posé la question de savoir qui aura su jamais ce que qu'était le « réalisme » ? A cet égard Michel Melot est tout à fait fondé à répondre que « *le réalisme n'existe en tant que doctrine esthétique, qu'en rapport avec le nombre d'amateurs qui, se réclamant du peuple, veulent s'en distinguer* » (170). Bref, à la fin des années 1850 un certain nombre de conditions rendent favorable un renouveau de l'estampe originale, mais ces mêmes conditions sont aussi celles qui trahissent au mieux le bouleversement interne des rapports que l'écriture entretient avec l'image. Sous cet angle, les rapports entre Baudelaire et Bracquemond témoignent de cet éclatement des rapports que l'eau-forte entretient avec la peinture, la photographie et l'écriture.

La figure d'un nom, ou l'air de rien qu'a le beau.

On se souvient qu'en 1859, Delâtre désirait « *précipiter les choses* ». Au salon de 1859 et pour la première fois la photographie est accueillie sur un même plan d'égalité que toutes les autres formes d'expression « artistiques » sanctionnant ainsi le combat que la plupart des photographes menaient depuis une quinzaine d'années, mais radicalisant du même coup les antagonismes et les prises de position entre peintres et écrivains.

En décembre 1862 - trois mois après la première livraison des aquafortistes - un groupe d'artistes conduit par Ingres signe une protestation « *contre toute assimilation de la photographie à l'art* ». On sait que Baudelaire n'était pas étranger à ce combat sans pour autant se sentir proche du groupe conduit par Ingres, auquel Delacroix - dont la signature avait été pressentie - refusera formellement de souscrire. La photographie l'intéressait; à l'occasion il en avait fait usage et on sait notamment qu'il aura collaboré sur ce plan avec Eugène Durieu (171). Or la *Société des aquafortistes* se construit explicitement comme une « machine de guerre » dirigée contre toute

forme d'assimilation de la photographie à l'art. Cela est extrêmement net dans toutes les prises de position écrites qui précèdent les livraisons. Pour Baudelaire l'affaire est entendue de longue date, et au moins depuis le salon de 1859 : « *la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude (...) s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, alors malheur à nous* » (172). Sur ce point il ne variera jamais et c'est ce point de vue que relayent Auguste Cadart et Félix Chevalier - pourtant lui-même photographe - dans leur prospectus de présentation de septembre 1862 : « *des éditeurs considérables en sont arrivés à regarder la photographie comme le meilleur moyen de vulgariser les oeuvres d'art. Tout par la photographie, tout pour la photographie, semble être le mot d'ordre de ces marchands qui, ayant jadis répandu dans le public le goût de la bourgeoise gravure à la manière noire, devaient en arriver à cette autre manière noire mécanique : la photographie* » (173). Cela se confirme dans la Préface que Gautier - qui a cette occasion, et probablement sous l'influence de Baudelaire, retourne sa veste du tout au tout - accorde à la livraison d'août 1863, au moment donc où Delacroix s'éteint et où Fantin forge l'idée de l'*Hommage* : « *En ce temps où la photographie charme le vulgaire par la fidélité mécanique de ses reproductions (...) le besoin de réagir contre le positivisme de l'instrument-miroir a fait prendre à plus d'un peintre la pointe du graveur* » (174). Un an plus tard, ce serait donc à un homme - Delacroix - qui a refusé de partager leur combat que ces artistes rendraient hommage. Offre publique d'annexion de sa mémoire, il s'agirait alors d'une trahison. Cependant les choses pourraient se compliquer.

Si par écrit et principalement de la part des écrivains qui l'accompagnent (Baudelaire, Gautier, Burty) ou des « commerciaux » qui en gèrent les destinées (Cadart) la condamnation de la photographie par la *Société des aquafortistes* ne fait aucun doute, ce qu'écrivent les artistes à ce propos (Bracquemond, Seymour Haden) est beaucoup plus nuancé ; quant à leurs pratiques, tout témoigne du fait qu'ils font feu de tous bois et qu'ils convoquent dans leur travail - y compris et surtout leurs travaux à l'eau-forte - les techniques les plus hétéroclites et inattendues, dont la photographie, l'aquarelle, la lithographie, le calque etc. Va-t-on pour autant en conclure qu'ils ne disent pas ce qu'ils font, tout en ne faisant pas ce qu'ils disent, ou que la *Société des aquafortistes* aura été - sur ce plan - le lieu d'une inavouable scission entre la lettre et l'image, et le symptôme de leur clivage ?

Nous évoquons le portrait de Théophile Gautier par Bracquemond (Fig.22), eau-forte exposée au salon de 1857 que Baudelaire n'aura pas remarqué. Il est fait d'après une photographie de Nadar prise un an plus tôt et dite « *Théophile Gautier à la calotte damassée* » (fig.23). Il n'y a aucun doute sur ce point, mais il y a mieux. La série des quatre portraits à l'eau-forte de Baudelaire réalisée par Manet et dont le premier état remonte au moins à 1863 (Fig.24) est également réalisée d'après une photographie de Nadar, format carte de visite, datée de 1862 (fig.25). Nadar et Manet étaient étroitement liés. C'est Baudelaire qui les avait fait se rencontrer et Nadar possédait une Odalisque passant pour être le portrait de l'une de ses maîtresses, datée de 1862 et dédicacée « *A mon ami Nadar, Manet* ». Mais l'usage que fait Manet de la photographie ne se réduit pas à la prendre pour modèle. Il l'utilise également pour effectuer le passage du dessin à l'estampe, et du papier au cuivre : « *des épreuves photographiques de l'Espada ou de l'Enfant à l'épée (tournée à gauche) prouvent qu'il utilisa la photographie de reproduction dès*

l'album de 1862 » (175). Par la suite, il fit photographier systématiquement ses œuvres, redessinant parfois sur les épreuves, tout comme le faisait Bracquemond. A cet égard, l'épisode du portrait que Bracquemond fera de Baudelaire est tout à fait symptomatique. Il viendra orner la deuxième édition des *Fleurs du mal* - en lieu et place de la reproduction d'une gravure de Langlois dont Baudelaire aurait souhaité faire le frontispice, et que Poulet-Malassis avait commandé à Bracquemond. L'affaire roule de janvier 1860 à janvier 1861.

*

En mars 1860, Baudelaire pensait que l'opération était terminée : « *je présume que les ornements et le frontispice de M. Bracquemond sont finis (...) Duranty vient de m'apporter votre livre* » (176). En avril, et au vu des premiers états, il a des doutes et s'en ouvre à Poulet-Malassis : « *Le Bracquemond m'inquiète* » (177). Trois mois plus tard, nous en sommes toujours au même point : « *mon squelette m'inquiète, et même les fleurs. Je veux que tout le squelette soit clairement visible* » (178). A la fin août son inquiétude se précise : « *Voici l'horreur de Bracquemond. Je lui ait dit que c'était bien. Je ne savais que dire tant j'étais étonné (...) je ne souffrirai pas que cela paraisse* » (179). Quelques jours plus tard il entre dans une colère noire : « *Voilà encore ce frontispice à l'horizon ; je suis perdu. Comment pouvez vous avoir encore confiance dans une interprétation d'une idée quelconque par un artiste quelconque ? (...) Croyez moi ; - Rien ou la copie servile de l'image macabre de Langlois* » (180). Finalement Baudelaire prend la liberté d'informer Bracquemond qu'il le débarrasse de l'ennui d'y penser (181) et c'est dans cette circonstance que la décision est prise de remplacer l'estampe de Langlois par son propre portrait, mais le choix de Bracquemond ne lui paraît pas judicieux : « *Je veux que le portrait soit excellent* » (182). Rendez vous est pris pour que Baudelaire aille « poser » chez Bracquemond, mais il tergiverse, prétexte qu'il a oublié son adresse et demande finalement à Bracquemond de venir chez lui, avec ses pierres : « *Je serais chez vous à Passy vendredi. Je ferai en sorte d'y être à midi. Je me souviens que c'est rue des Tournelles. Le terrible est que j'ai oublié le numéro. Tout à vous. Je vous adresse avant de fermer ma lettre, une supplique, mais avec une grande timidité. Je suis absolument ahuri d'occupations - Serait-ce une indiscretion bien tyrannique de vous prier de venir, au lieu de me transporter chez vous ? Emportez une pointe et une planche avec son vernis, est-ce impossible - Il est vrai qu'il y a quatre autres portraits sur la même. Cette proposition si elle ne vous déplaisait pas absolument, annulerait le rendez vous précédant* » (183). Finalement Bracquemond se rendra au désir de Baudelaire, mais le plus étrange est qu'il semble s'être mis en situation de combiner la séance de pose, tout en prenant une photographie pour modèle. C'est du moins ce que laisse entendre la lettre que Baudelaire adresse trois jours plus tard à Poulet-Malassis : « *Bracquemond à passé chez moi la journée de vendredi et a dessiné, séance tenante, le portrait sur le vernis, sans s'occuper de la photographie. - Reste à savoir si c'est ressemblant. Je lui ai dit de s'en reporter à lui-même et de ne revenir que s'il était mécontent* » (184). On ne sait si Bracquemond aura été mécontent ou pas, en tous les cas, il ne reviendra pas et Baudelaire semble avoir renoncé à exercer un quelconque contrôle, sans pour autant obtenir satisfaction. En mars il s'en étonne encore auprès de Poulet : « *les jours précédants j'avais essayé de lui (De broise) demander pourquoi le portrait ne paraissait pas à l'Artiste, et pourquoi je ne recevais pas quelques épreuves du portrait retouché, où elles étaient etc.. Il m'a rit au nez, très bizarrement* » (185). Il semblerait que Bracquemond ait à nouveau transposé un portrait de Baudelaire par Nadar (Fig.26).

A la vérité, la pratique de tous les graveurs ou aquafortistes que Baudelaire va soutenir à partir de septembre 1862 divise sa propre écriture et la dément, tout en lui infligeant d'avoir à les soutenir en dépit de ce qu'ils font, Manet le premier. C'est certainement la raison pour laquelle Michel Melot parle des rapports « occultes » des aquafortistes avec la photographie, et c'est sans doute aussi la raison pour laquelle Baudelaire va accepter de s'y plier, tout en y résistant.

Or cette scission qui fait que le portrait de Bracquemond divise l'écriture de Baudelaire, divise également - mais « après coup » - son portrait, entre l'image et l'écriture. Ici le tour est plus complexe puisqu'il oppose les divers états d'une gravure, aux divers supports (Livres, journaux, prospectus) susceptibles d'accueillir son écriture et/ou son portrait. On sait que les graveurs ont pour usage de tirer divers « états » de leur gravure, notamment en fonction de son stade d'avancement et de son degré de finition. Ainsi il existe des états « avant le fond », comme il existe des états « avant la lettre » : la lettre - c'est à dire le titre, la légende, la date ou la signature - étant généralement inscrite en dernier. C'est ce point bien particulier qui - à propos de son portrait par Bracquemond - inquiète à nouveau Baudelaire. Fin janvier 1861, à l'adresse d'Eugène de Broise - l'associé de Poulet-Malassis - il rédige une note à l'intention de Arsène Houssaye « *en même temps que l'autorisation du tirage du portrait de Bracquemond* ». Il s'agit en quelque sorte d'un bon à tirer accompagné de quelques lignes de présentation rédigées de sa main : « *le portrait de Charles Baudelaire que nous offrons à nos abonnés, dessiné et gravé par M. Bracquemond, orne la deuxième édition des Fleurs du mal qui vient de paraître à la librairie Malassis et de Broise augmentée de trente cinq poèmes nouveaux* ». Jusque là rien de neuf : c'est le souci légitime d'un auteur qui se préoccupe de la promotion de son ouvrage. L'inquiétude vient d'ailleurs : si Baudelaire estime que les états sur grand papier qui ont tous « *le portrait avant la lettre* » sont tout à fait satisfaisant pour son livre, ils ne sauraient suffire pour le journal, le prospectus ou la publicité : « *il faut penser à ceci, que le portrait n'est pas accompagné du nom, et que si c'est inutile pour le volume, c'est indispensable pour le journal* ». Autrement dit, le portrait qui accompagne son livre - lequel porte son nom - sera facilement reconnu comme étant le sien. Quant au prospectus destiné au journal, si le portrait n'est pas « après la lettre », comment reconnaîtra-t-on qu'il s'agit bien de lui ?

La reconnaissance - c'est à dire en fin de compte la ressemblance accompagnée ou pas du nom propre - en épousant les divers états de la gravure, avant ou après la lettre, épouse également la diversité des supports de publication. Il nous faudrait revenir ici sur la théorie baudelérienne de la ressemblance et des rapports entre écriture et image, mais sa réaction est d'autant plus étrange que les résistances qu'il manifestait sur la ressemblance à propos de la dualité du modèle (d'après photographie vs sur le vif) nous les retrouvons « telles quelles » dans les rapports que son éditeur noue alors avec ce qui va devenir la *Société des aquafortistes*, le groupe qui l'anime, et Bracquemond en particulier.

Pour comprendre, les raisons qui font que - en avril 1862 - Baudelaire se mobilise pour défendre les eaux-fortes, il nous faut remonter plus haut : à cette articulation - qu'il veut sauver à tous prix - entre l'image et l'écriture, au désintérêt profond qu'il éprouve alors pour la peinture « réaliste », et à son horreur de la photographie. Les questions de personnes passent au second plan. Sur le premier point, nous l'avons déjà vu, il n'y a aucun doute : « *parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau-forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est le mieux faite pour trahir l'homme spontané* » (186) et il observe que

Delacroix ni Courbet n'auront jamais réalisés d'eaux-fortes. A cet égard, et au moins à trois reprises, il parlera de symptôme, et cela le pousse davantage encore à y souscrire. Sur le deuxième point, nul doute également qu'il attende de l'eau-forte qu'elle lui permette de trouver un compromis dans le camp de la peinture contre la photographie, et dans le camp des écrivains contre le réalisme.

C'est donc là-dessus qu'il lui faut intervenir, en se portant d'emblée au-delà des considérations de personnes. Il s'agit d'une histoire entre lui, l'eau-forte, l'écriture et les artistes, et non pas d'une histoire entre lui, l'image, et tel artiste ou écrivain en particulier. Or là nous ne pouvons pas dire que Baudelaire ait l'initiative. Il se fait l'écho de quelque chose qui se dessine et qui se noue en dehors de lui - pour d'autres raisons - et en quoi il veut bien se reconnaître, quitte à être partagé. A l'intérieur de la maison d'édition, et aux yeux de Baudelaire, tout se joue nous l'avons vu contre son gré. A l'extérieur de la maison, tout risque de se jouer en dehors de lui bien qu'il désire faire le lien. Or l'extérieur, c'est ni plus ni moins que ce qui se joue sur le trottoir d'en face, à deux pas de la maison que dirige Poulet Malassis, chez Cardat.

Tout cela pourrait expliquer ces deux articles de 1862 où il avance en quelque sorte à reculons : d'abord de manière anonyme et sous un titre racoleur (L'eau-forte est à la mode), puis six mois plus tard sous son nom propre et sous un titre plus exact, mais divisé (Peintres et aquafortistes). C'est le seul moment où - à l'exception de Legros dont il parle bien avant et qui a quitté la France en 1863, de Whistler qui l'a quitté en 1859 et de Bracquemond qu'il ne supporte pas - Baudelaire aura dit quelque chose de Manet, en l'associant aux trois autres. Manifestement il est divisé et cette division porte sur la « ressemblance » de l'écriture avec l'image.

Reste à savoir - comme il le dit lui-même à propos de son portrait - « si c'est ressemblant » ou pas, avec cette sorte de démission incompréhensible de sa part qui consiste à abandonner à quelqu'un d'autre que lui (Bracquemond), le soin d'en juger. Ici nous rencontrons un point butoir. Baudelaire qui aux yeux de Courbet ne cessait de désirer ne pas se ressembler ou désirait ne pas ressembler à « lui-même », refuse en somme d'avoir à juger à quoi il ressemble. On pourrait parler ici « d'image propre » comme on parle de nom propre, l'une endossant la fonction de l'autre. Du reste il est inimitable, ou se veut tel. C'est ce que note Nadar - qui avait l'œil - lorsqu'il relate les circonstances de leur rencontre au Luxembourg, où Baudelaire lui apparaît « *en gants roses et cravate sang de bœuf, la démarche saccadée etc...* ». De même, dans son Eloge funèbre, Banville, soulignera « *cette affectation qui chez lui était native et que certains en vain essayaient d'imiter* ». On se souvient de ce que Champfleury disait de lui, et nous avons sur ce point une quasi unanimité des témoignages. On peut se poser la question de savoir à quoi ressemble quelqu'un qui refuse qu'on puisse « l'imiter » et qui se plaisait, à cette époque, à faire jouer entre elles les notions de l'imitation et de limites. Mais peut-être pouvons nous faire un pas de plus.

Il ne pouvait vraisemblablement pas y avoir d'autoportrait écrit de Baudelaire par lui-même, et le seul que nous connaissions (Mon âme) ne sera pas publié de son vivant. Il n'y a donc d'autoportrait de Baudelaire qu'à titre posthume, mais nous connaissons au moins un autoportrait dessiné de lui : celui de Chantilly (Fig.27) C'est une image spectrale que l'auteur des *aveugles* donne de lui même et d'abord en ceci que le regard qui nous fixe y défaille, l'œil gauche ne supportant pas l'indication que nous donne le droit. Derrida qui tape juste en mettant cette image en regard de l'art mnémotechnique et du rôle que joue pour Baudelaire la mémoire dans le dessin

- « tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature » - retrouve cette composante spectrale : « ainsi dans l'exécution se montrent deux choses : l'une une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare lève toi » ; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie ». Il y a de cela dans cet autoportrait, mais l'essentiel est esquivé : quelle est cette mémoire fantomatique que l'on peut obtenir et donner de soi-même et qui à chaque instant risque de disparaître pour se recomposer autrement jusqu'à n'en plus croire ses yeux, lorsque ceux de l'autre justement y sont mis en défaut ? Balzac, on le sait, développait à propos du portrait photographique toute une théorie des spectres. Le spectre ici c'est le Dandy dont nous trouvons la théorie quatre chapitres plus loin, « celui qui n'a d'autre profession que l'élégance (...) qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné ». Cela passe par une qualité particulière et un raffinement du regard en bute à la trivialité : « de là naît, chez les dandys cette attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur ». Nous retrouvons dans cet autoportrait, cette certitude froide du regard, teinté d'une fatigue qui joue la mélancolie, « ouvrant un œil étonné comme celui des animaux, ayant l'air de ne rien voir, mais examinant tout ». Hercule sans emploi, le caractère de beauté du dandy « consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ». Cela en effet présente quelque chose de crépusculaire et un désir de disparaître derrière ce que l'on écrit ou ce que l'on voit, dans une sorte de scintillement éphémère du rien. Et ce presque rien est presque tout - puisque c'est la distinction - mais une distinction sans objet autre que celui qui en creuse la vacuité, en pure perte : « le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences » et - pour ce qui nous préoccupe ici - le reste que laisse subsister la manière dont l'écriture creuse l'image, ou le contraire.

Nous parlions d'un désir de disparaître. L'autoportrait n'est pas signé : « aucun de ses dessins n'est signé, si l'on appelle signature ces quelques lettres faciles à contrefaire, qui figurent un nom, et que tant d'autres apposent fastueusement au bas de leurs plus insouciant croquis » (187). La signature comme « figure du nom » c'est très exactement ce qui nous permet de passer de l'image à la lettre, mais pour ainsi dire en contrebande, et sur le registre de la contrefaçon. Si le portrait n'est pas signé, en revanche il est commenté dans ses marges, d'une fine écriture nerveuse, qui n'est là que pour démentir ce qu'il nous donne à voir, et en exhiber le reste : « tout le bas du visage mauvais ; pas assez de (?). Le menton pas assez galoche / trop de hachures. D'ailleurs la bouche est mauvaise, avec quelques hachures distribuées sobrement on fait le modèle. Ceci ne doit donc être regardé que pour la pose et l'effet lumineux ». Le reste c'est donc ici la pose et l'effet lumineux, soit précisément ce que la photographie nous dit qu'elle prend en charge, et le retour du refoulé baudelairien si nous acceptons de désigner par là cet « air de rien qu'à le beau », ou encore cette « méprise relative au visage » que dans *Mon cœur mis à nu* Baudelaire associait à l'hallucination : « les méprises relatives aux visages sont le résultat de l'éclipse de l'image réelle par l'hallucination qui en tire sa puissance ». On pense ici à ce que disait Fromentin à Georges Sand à propos de Dominique (1862) où il avait voulu « exprimer (...) une bonne partie de moi, la meilleure, qui ne trouvera jamais place dans mes tableaux » et au portrait qu'il nous donne de lui-même, justement dans Dominique : « j'avais d'abord un défaut qui valait une qualité, c'était la peur de ce que j'ignorais, et cet incorrigible effroi des épreuves me donnait, pour ainsi dire, toutes les perspicacités de l'expérience. J'étais seul ou à peu près (...). Je restais, les yeux dans le vide, ayant devant moi toute ma vie, immense, douteuse, et sans

fond, comme un précipice ». A propos de Baudelaire, Gautier parlait de « vase fêlé » et, appliqué à son portrait, c'est au sens quasi photographique du terme qu'il nous faudrait entendre ici le mot « épreuve ». Nous retrouverons Fromentin à propos de Duranty, et quelque chose d'analogue dans les autoportraits de Fantin.

*

L'épisode du portrait n'aura pas détérioré les relations entre Baudelaire et Bracquemond, mais il n'aura rien fait pour les améliorer. En novembre 1864, s'adressant de Bruxelles à Henri de la Madeleine qui se rend à Paris, Baudelaire le prie de lui transmettre ses amitiés : « *Si vous rencontrez nos amis Manet, Lejosne, Bracquemond, mille amitiés* » (188). On ne sait si cela aura été fait, mais le trois février de l'année suivante, toujours de Bruxelles, et s'adressant cette fois à Madame Paul Meurice, il récidive : « *encore un service que je dois à la Belgique ! dites le à Bracquemond. C'est de m'avoir désillusionné à l'endroit de Rubens (...) Bonjour à Fantin et à Manet* » (189). Comme on voit, aux yeux de Baudelaire, Fantin et Bracquemond sont étroitement associés à Manet, qui fait le lien. C'est la même Madame Meurice qui en juillet 1865 apprend à Baudelaire le départ de Bracquemond pour la Belgique qui allait y graver des peintures de Leys et il s'en ouvre à Poulet Malassis : « *Vous avez vu sans doute Bracquemond ; j'ai appris son départ par Mme Meurice* » (190) mais Bracquemond n'aura pas cru devoir rendre visite à Baudelaire. En octobre, ce dernier s'en plaint amèrement à Manet : « *Il paraît que Bracquemond qui est venu à Bruxelles, n'a pas trouvé bon de me venir voir* » (191). A partir de là, le nom de Bracquemond disparaît de la correspondance de Baudelaire. Deux ans plus tard, lorsque Baudelaire meurt, Bracquemond assiste à ses obsèques au cimetière Montparnasse avec Manet, Fantin, Champfleury, Stevens et Nadar, mais sans que l'affaire ait été tirée au clair ; le bilan est mitigé.

Les faux fuyants d'Edmond Duranty.

Nous n'avons toujours aucune trace de Louis Cordier mais, dissimulé par Fantin et assis derrière lui à l'extrémité gauche de l'*Hommage*, le regard tourné vers l'intérieur de la toile, et le seul que nous ayons dit être représenté de profil, Edmond Duranty (1833-1880) aurait presque pu passer inaperçu. Des trois écrivains qui figurent dans la toile, c'est le plus jeune et - s'il était peintre - il ferait partie de cette « génération de 1863 » puisqu'il est né en 1833. A la mort de Delacroix il a donc trente ans, mais il a fréquenté assez jeune les cercles du « réalisme » animés par Champfleury auquel il est étroitement lié et qui voit en lui celui qui pour l'instant le seconde et qui devrait - en toute rigueur - prendre son relais. La notice que Duranty rédige en 1859 sur les « *caractéristiques de l'œuvre* » de Champfleury est plus qu'un écrit de circonstances : le témoignage d'une réelle proximité. Bien qu'un peu trop jeune, il aurait pu figurer dans l'*Atelier* de Courbet (1855), mais rien n'indique qu'il ne figure pas dans *La musique aux Tuileries* (1860).

Journaliste, auteur de romans et de nouvelles, fils naturel disait-on de Prosper Mérimée, Duranty est d'abord fonctionnaire avant d'entrer au Figaro en 1856. Il s'impose dans la critique d'art comme théoricien du réalisme en fondant en 1856 la revue *Réalisme* qui durera le temps de quelques numéros (juillet 1856 - avril 1857) et qui se veut le porte drapeau du mouvement.

L'année où Champfleury publie *Le réalisme*, nous sommes donc reconduit à la mouvance de Courbet et - plus généralement - à l'admiration que Fantin, Legros, Whistler et même Bracquemond portent au chef de file de l'école réaliste. Nous avons vu les réserves que, dès cette date, Champfleury pouvait avoir à l'égard du mouvement. Or, Duranty fait de la surenchère et défend la cause avec une violence qui parfois va l'irriter. On ne peut pas dire que Champfleury soutiendra l'opération.

Très lié au groupe des nouveaux peintres (Manet, Fantin-Latour et surtout Legros) quoique son admiration se porte surtout vers Degas, Duranty participe activement aux discussions du café Guerbois et publie en 1861 *Le malheur d'Henriette Gérard* qui s'impose rapidement comme le roman culte de cette génération (192). On sait tout le bien qu'en pensait Jean Paulhan et le roman, nous l'avons vu, est illustré par Legros. En 1862 et pratiquement coup sur coup, il fait paraître *La cause du Beau Guillaume* et le *Théâtre des marionnettes du jardin des Tuileries* (1863), une entreprise qui lui tenait à cœur et pour laquelle Champfleury, Baudelaire et Gautier se mobiliseront. Là il marque une rupture, et il faut attendre 1870 pour qu'il publie *La canne de madame Dérieux*. A partir de là, les publications s'enchaînent assez régulièrement : *Les combats de Françoise du Quesnoy* (1872), *Les séductions du Chevalier Navoni* (1876), *Le pays des Arts* (1877), *Les six barons de Septfontaines* (1878). Il meurt en 1880 à l'âge de quarante sept ans ; relativement jeune donc.

Il entretient avec Manet des relations, dit-on, « tumultueuses », et jamais celui-ci ne fera son portrait, pas plus d'ailleurs qu'aucun des peintres présents dans l'*Hommage* (193). Degas avait envisagé d'illustrer *Les combats de Françoise Duquesnoy*, mais il y renoncera. Dans *Le pays des arts*, Cézanne apparaît sous le nom de Maillobert alors que, dans *Le peintre Louis Martin*, il fonde en un seul personnage les idées défendues par Manet, Degas et Caillebotte.

L'intérêt avec Duranty est que vingt ans plus tard, deux ans donc seulement après la première exposition des impressionnistes dans les ateliers de Nadar (1874) et dix ans après l'*Hommage*, il s'imposera comme l'un des théoriciens du mouvement impressionniste avec la publication de *La nouvelle peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (1876). Baudelaire, mort en 1867 n'aura pas anticipé cette évolution. Champfleury qui aura eu tout le temps d'en prendre la mesure, s'en désintéressera. Duranty même s'il ne l'accompagne pas jusqu'au bout - puisqu'il meurt en 1880 - passe pour celui l'anticipe et qui l'accompagne. A l'exception encore de Balleroy et de Cordier - qui décidément ne cessent de nous échapper - tous les peintres présents dans la toile de Fantin - y compris Fantin lui-même qui à proprement parler ne peut être considéré comme « impressionniste » - se retrouveront dans la brochure de Duranty.

Dans les Esquisses préparatoires de Fantin, Duranty était déjà présent alors que Champfleury et Baudelaire n'y étaient pas encore, et il sera encore là dans *Le Toast*, après que les deux autres aient disparu. Personnage étrange, mal saisissable, Zola qui à partir de 1866 va relayer Baudelaire auprès de Manet d'une manière autrement plus efficace que le premier (194), parle de lui dans les *Romanciers contemporains*, mais il l'ignore dans ses critiques d'art. De tous les personnages figurant dans la toile de Fantin, il ne fait aucun doute que Legros est celui dont il est le plus proche. Lorsque ce dernier revendiquera le titre de « chef d'école » contre Manet, il le soutiendra. En 1867, lorsque Legros obtient une médaille au salon, Duranty la lui envoie, lui

conseille s'il vient à Paris de faire quelques visites de remerciement et il ajoute : « *je vous croit en bon chemin* » (195).

A son propos Huysmans ironise : « *Duranty était un petit homme barbu, d'une tournure légèrement bizarre, d'une figure légèrement laide, et qui paraissait ébaudi ou troublé. Il n'avait pas de ces grands yeux qui fixent tout droit devant eux, et passent pour signe de franchise. Mais au contraire de petits yeux gris vert, pas mal enfoncés qui laissaient aller de temps en temps leur éclat et le reprenaient aussitôt. Duranty se pressait volontiers un œil de l'index gauche, ce qui ajoutait à l'ébahissement. Il avait le teint brouillé, souriait pincé, riait dans le tuyaux de sa pipe. Son corps était sans grâce : large un peu distendu. A quoi tient-il que certaines personnes semblent élégantes et d'autres ridicules. Duranty se le demandait parfois, et n'en savait rien (...) Facilement hargneux : il faisait grief aux romantiques, qui régnaient en ce temps là, de leur vantardise et de leur succès auprès des femmes (...) Inactif, l'action d'autrui lui paraissait charmante (...) On l'éleva au village. A dix neuf ans il tremblait à l'idée de se trouver en contact avec la supériorité parisienne. Il vint pourtant à Paris. Il y fut goûté puis estimé, et plus vite encore oublié : renvoyé à sa cachette. Plus il avançait en âge, plus il devenait silencieux et défiant* » (196).

Si Champfleury en fait grand cas et - en quelque sortes - veille à ses débuts, Baudelaire pratiquement l'ignore même s'il lui arrive de recommander à Gautier la lecture d'*Henriette Gérard*. Entre Baudelaire et lui, ce ne sont qu'histoires d'argent, de prêts et de remboursements : le débiteur étant bien évidemment Baudelaire. Le 14 juillet 1860, il lui adresse deux lignes sèches, directes, cinglantes : « *Mon cher je crois que Malassis s'embrouille en trop ou en trop peu. Combien avez vous reçu de lui ? De combien est le billet ? Tout à vous* ». (197). Deux ans plus tard, il s'acquitte de sa dette, mais pas entièrement et tout aussi sèchement : « *mille pardon de cette manière misérable de vous rendre. La misère persiste CB* » (198). Il signe CB ce qui est rare et cette « *manière de vous rendre* » rend un son de mépris affecté. Baudelaire digère mal Duranty.

Nous disions que cela ne l'empêchait pas de reconnaître les mérites de son roman, mais c'était pour s'étonner qu'il puisse être bon, et souligner aussitôt l'emprise que Champfleury exerçait sur son auteur. *Le malheur d'Henriette Gérard* en effet est dédié à Champfleury et celui qui venait de dédier *Les fleurs du mal* à Gautier, s'en étonne : « *son livre est très remarquable. J'ai été stupéfié. Quel besoin avait-il du patron Champfleury dans ses affaires* » (199). A la fin du mois de juillet, il intervient justement auprès de Gautier, pour que ce dernier lui soit agréable, mais Gautier n'y donnera pas suite : « *Mon cher Théophile, M. Duranty te demandera peut être une petite comédie quelconque pour marionnettes. Tu seras ce que tu es quand tu sens qu'il faut l'être, c'est à dire le plus charmant des hommes. Souviens toi que tu ne peux pas lui faire de plus grand plaisir que de lire Le malheur... Cela mérite d'être lu par toi...* » (200). Le théâtre sera inauguré le 19 mai 1861 en présence de Champfleury, Baudelaire, Gautier... mais - dès le mois de septembre - à propos de la « *baraque de Polichinelle de Duranty* » Baudelaire fait part à Poulet-Malassis de ses réserves : « *reconnaissez vous l'influence de Champfleury ?* ». Legros, il faut le noter, en fera l'affiche (Fig.28) et Champfleury passe alors pour le rénovateur en France de la pantomime, sans que cette réputation ne soit pas usurpée. L'affaire est entendue : aux yeux de Baudelaire, Duranty n'est que l'ombre de Champfleury.

Entre Baudelaire et Duranty les malentendus se multiplient. Toujours à la même époque, à propos du projet de *La France Nouvelle* - qui d'ailleurs ne verra jamais le jour - Poulet Malassis charge Champfleury de réunir les biographies de personnages « du moment » : Baudelaire en fait partie et Champfleury charge Duranty de la biographie de Baudelaire. C'est un fiasco. Baudelaire diffère le rendez vous que le premier lui réclame - « *Mon cher Duranty, il m'est impossible de prendre rendez vous avec vous pour cette affaire avant le 16. Je suis plein de tourments. CB* » (201) - A Honfleur, Baudelaire réunit des notes le concernant qu'il adresse à Duranty et ce dernier rédige un texte qu'il adresse à l'éditeur. Or le texte tardant à être imprimé, Duranty s'en étonne ; la réponse de Poulet est cinglante : « *Je suis surpris de la réclamation que vous m'adressez relativement à la notice Baudelaire, mais je ne saurais y faire droit. Si elle n'a pas été imprimée, c'est qu'elle était absolument inimprimable, non pas à mon jugement, mais à celui de nos amis Baudelaire et Champfleury* » (202). D'une certaine manière, Duranty est le symptôme de la relation entre Champfleury et Baudelaire de la même manière que Bracquement était le symptôme de la relation entre Baudelaire et les aquafortistes. Dans l'un et l'autre cas, écrit ou gravé, il y est question du portrait impossible de Baudelaire. Cette relation était déjà inexplicable ; elle devient impossible lorsque Baudelaire est confronté à l'ombre de quelqu'un qu'en partie au moins il ne comprend pas. Aux yeux de Baudelaire, Champfleury s'était fait le champion de la cause « réaliste » qu'il détestait, mais il avait su prendre ses distances avec elle, sans s'éloigner de lui. Or non seulement Duranty en prend le relais et ne compose pas, mais il compte sur Baudelaire pour la radicaliser. Un portrait écrit - une notice biographique - de Baudelaire par Duranty était quelque d'impensable, littéralement « *inimprimable aux jugements de nos amis Baudelaire et Champfleury* ».

Enfin, aux yeux de Baudelaire, Duranty est un enfant : clivage de génération et d'expérience de la vie. Ainsi, ne supporte-t-il pas que Poulet-Malassis le traite sur un même pied d'égalité que lui, et il lui en fait part : « *N'allez donc pas choisir un enfant comme Duranty, qui n'a pas connu notre vie, et encore moins la mienne que la vôtre, pour lui exposer vos craintes sur mon avenir, sur mon imprévoyance, et sur le désordre de mes affaires. Quand vous aurez trouvé un homme qui, libre à dix sept ans, avec un goût excessif de plaisirs, toujours sans famille, et, au bout de près de vingt ans, ne les a augmenté que de 10 000, et de plus est fort loin de se sentir abruti, vous me le présenterez et je saluerai en lui mon égal. Je sais bien ce que vous allez me dire : c'est de l'amitié. Je le sais, mais que votre amitié ne prenne pas d'autre confident que celui qui en est l'objet* » (203). La cause est définitivement entendue : un enfant qui n'est que l'ombre de celui qui le « paternel » et dont il ne partage pas les idées. C'était amplement suffisant pour que Baudelaire s'en désintéressa.

*

Fantin-Latour a le sens des équilibres contradictoires. Il était exclu de rapprocher Champfleury de Duranty et encore moins de Baudelaire, ni de les regrouper tous les trois, mais pourquoi l'avoir relégué derrière lui, dans cette partie gauche de l'image où tous les visages s'assombrissent, par opposition à cette partie droite où au contraire, ils s'éclairent ? Parmi tous ces visages sombres, le sien est le plus sombre. On croirait qu'il s'est croisé les mains sur le ventre - tout comme Champfleury - et il s'obstine à ne regarder rien, se trouvant très exactement dans cette position où il nous faut (spectateurs) regarder *Les Ambassadeurs d'Holbein* pour voir surgir dans le bas de la toile cette tête de mort qui la divise. Et Duranty n'a pas de regard, au point que - juste au dessus de lui - cela paraît laisser Louis Cordier rêveur, ce Cordier dont nous

connaissons le nom, mais dont il se pourrait que nous ne sachions jamais qui il fut. Or - même s'il se perd dans le vide - Cordier dispose d'un regard, tandis que Duranty en est dépourvu. Fallait-il que Fantin privât l'un des écrivains du regard en le reléguant derrière lui et en lui tournant le dos, lui qui déjà disparaissait derrière Whistler, pour que vienne s'installer dans sa toile, ce que sans doute il désirait qu'y figurât : une métaphore de l'aveuglement de l'écrivain qui, le coupant de tout, le couperait de tous ? On ne peut pas dire que, concernant les écrivains, Fantin ait été clairvoyant et sans doute fallait-il qu'il leur supposât un aveuglement symétrique (204).

Nous avons déjà dit ce que nous pensions du regard de Champfleury : il s'éteint. A mieux reconsidérer celui de Baudelaire, ce n'est pas là un regard détaché, neutre ni de résignation lasse comme celui de Champfleury, c'est un regard à double tranchant qu'accentue le pincement des lèvres et qui - selon l'angle sous lequel on l'interroge - pourrait basculer vers le sourire narquois, ou le masque du reproche impatient. C'est un regard suspendu, comme il a suspendu à cette période son écriture sur l'image : « sa seule, sa vraie, son unique passion ». Nous ne jurerions pas qu'il ait posé : en 1864 Baudelaire a cessé d'avoir les cheveux longs. Ce double face de Champfleury et de Baudelaire vis à vis de nous s'opposerait-il au profil de Duranty et, si à cette époque Duranty n'a pas de regard, qu'advient-il par la suite ?

*

En 1876, de manière caractéristique, Duranty reconstruit la cohésion du groupe de l'*Hommage* et il distingue de manière radicale ce que ses aînés avaient vainement tenté de concilier. Pour cela il oppose violemment l'un des termes (le romantisme) au second (le réalisme) afin de mieux faire surgir en creux le troisième (l'impressionnisme), sans toutefois le nommer et pour cause, puisqu'il s'est déjà constitué, mais dehors de lui. *La nouvelle peinture* qui en effet fut publiée en 1876 à l'occasion de la deuxième exposition de la Société anonyme des artistes peintres sculpteurs et graveurs qui eut lieu chez Durand-Ruel - dite rétrospectivement Exposition des impressionnistes - n'est pas un manifeste impressionniste, c'est son ratage. Dans sa brochure Duranty ne donne pas un seul nom propre - et nous allons y revenir - mais tous ceux dont il parle ont pu être identifiés : Legros, Jongkind, Boudin, Whistler, Manet, Ribot, Vollon, Stevens, Carolus Duran, Bracquemond, De Nittis, et Degas. Il suffit de comparer cette liste, à celle des artistes qui exposent effectivement cette année là dans la galerie pour voir que - à l'exception de Legros justement - ce ne sont pas les mêmes (205). En somme, il reproduit la démarche de ses aînés, tout en reproduisant vingt ans plus tard (1876) ce qui vingt ans plus tôt (1857) avait été son attitude vis à vis d'eux. Le temps a passé et les objectifs sont différents, mais il fait comme si le temps n'avait pas passé, et la stratégie reste identique.

Ses aînés (Champfleury, car Baudelaire n'a rien à voir dans cette affaire) avaient vainement tentés de concilier le romantisme avec le réalisme - disons pour faire vite, Delacroix avec Courbet - en les opposant au néo-classisme d'Ingres ou de David. Duranty va vainement tenter de concilier l'impressionnisme avec le réalisme - Monet avec Courbet - en les opposant au romantisme de Delacroix ou de Fromentin. On en voit tout le paradoxe : il s'agit de faire de Courbet le précurseur de l'impressionnisme : « *les origines de ces efforts, on les retrouve à partir de l'atelier de Courbet* » (206). Le danger que signalait Michael Fried consistant à interpréter « la génération de 63 » au vu de ce qu'elle était devenue en 1874 s'inverse ici dans celui qui consiste

a interpréter « la génération de 74 » au vu de ce qu'elle n'était pas encore en 63, et qui d'ailleurs ne le deviendra jamais.

L'opération est rondement menée et repose principalement sur trois points : décentrer l'attaque et en faire une question de « personne » de sorte que l'ennemi reste le même tout en ayant changé ; globaliser l'attaque sans citer de noms de sorte que « l'idée » prévale et, avec elle, la présence de ce que l'on dit, sur ce que l'on voit ; accréditer l'idée que plus les choses évoluent et se transforment, plus elles se répètent à l'identique.

On ne peut développer de continuités ni établir d'équivalences, sans assigner des ruptures ni souligner des différences. Pour Duranty qui amalgame l'impressionnisme avec le réalisme, la rupture passe d'abord par une opposition au romantisme, et toute la première partie de sa brochure est une attaque en règle d'un article d'Eugène Fromentin paru précédemment dans la Revue des deux Mondes. On pourra y voir l'effet d'une stratégie particulièrement habile d'évitement de Delacroix. En préservant celui à qui dix ans plus tôt il rendait hommage avec ses amis et qui depuis s'est hissé au-dessus des querelles d'école, tout en créant autour de lui un consensus posthume, à la fois il s'épargne le ridicule de s'en prendre à une valeur sûre, et il se met à l'abri du reproche de s'être dédit. En s'attaquant à Fromentin, « *éminent parmi ceux dont nous n'aimons pas le talent* », outre que le personnage est encore vivant - même s'il meurt l'année même où l'attaque est portée - on pourra penser qu'il cible une valeur sûre de l'establishment et un « *légitimiste de l'art* » dont l'influence sur la critique, les salons et l'éducation dispensée à l'École des Beaux Arts aura été prépondérante. Mais il aurait pu attaquer de nombreux autres peintres, tout aussi influents et reconnus ; on pense aussitôt à Gérôme. Enfin, né en 1820 Fromentin est très exactement de la même génération que Champfleury et Baudelaire, que Duranty ne cite jamais. Sinon un désir de meurtre du père pour devenir père à son tour, sans doute faut-il voir là une volonté affirmée de rompre avec la génération d'écrivains qui le précèdent (207). Parmi les écrivains il ne cite guère que Diderot, l'ancêtre commun fondateur de la dynastie critique et Zola - de sept ans son cadet - mais qui a pris fait et cause contre lui, pour Manet contre Legros, en l'ignorant.

Cependant, sous l'angle qui nous intéresse ici - outre que Fromentin est un des représentants incontesté du romantisme - c'est le seul à notre connaissance à avoir mené de front et avec succès une double carrière d'écrivain et de peintre. Or tout se passe comme si, sous couvert d'attaquer les écrits de celui qu'il ne va plus désigner ultérieurement que comme « *l'écrivain de la Revue des deux mondes* », Duranty s'en prenait en fait à l'œuvre peinte de Delacroix : « *ils ont fait descendre de son estrade leur modèle d'atelier à barbe noire, et l'ont campé sur un chameau en l'enveloppant d'une couverture de laine prêtée par le boucher d'à côté, car cette fréquentation de l'arabe les a rendus sanguinaires et sanglants, et au vocabulaire italien qu'on rapporte de Rome, ils ont ajouté le secar la cabeza du baragouin sabir des moricauds de la province d'Oran* » (208). Les orientalistes à cette époque sont légions, mais rares sont ceux qui - avec Delacroix et Fromentin, auront voyagé au Maghreb. A cet égard, la référence à la *Province d'Oran* ne laisse planer aucun doute. Ailleurs, et sans être nominale, l'attaque est tout aussi frontale : « *le romantique, dans ses études de lumière, ne connaissait que la bande orangée du soleil couchant (...) Pas de lumière sans bitume (...) il croyait que la lumière colorait (...) il était persuadé que... etc.* » (209).

D'un autre côté, Duranty qui parle de lui à la troisième personne du singulier - de profil en quelque sorte - et qui n'hésite pas à citer longuement ce qu'il écrivait vingt ans plus tôt, réalise ce tour de force peu commun de ne jamais nommer ceux dont il parle, ces artistes « *qui sont presque tous ses amis* » et qu'ils désigne encore comme « *les nôtres* ». Bien entendu il les fait comparaître et les convoque tous - nous l'avons vu - dans ce tableau de famille, mais toujours par des périphrases, de façon oblique et jamais par leur noms propres : il s'agit du « *peintre réaliste, maintenant fixé en Angleterre* » (Legros), d'un « *américain qui exposait il y a trois ans dans ces mêmes galeries* » (Whistler), « *d'un troisième qui s'est créé un pinceau lumineux* » (Fantin-Latour), d'un « *autre enfin qui a multiplié les affirmations les plus audacieuses* » (Manet) ou encore de ce graveur « *si remarquable portraitiste à la façon d'Holbein* » (Bracquemond). Un peu comme s'il brossait les contours d'un portrait collectif uniquement composé de visages anonymes que seul lierait ensemble - sinon son propre nom - celui de Durand-Ruel, chaque fois nous pouvons les reconnaître, mais jamais il ne les nomme.

A cela il nous donne une explication, mais qui nous paraît faiblement convainquante : « *je ne nomme point ces artistes, puisqu'ils n'exposent pas ici cette année. Mais il se pourra que dans les années suivantes ils ne craignent pas de venir dans un lieu où leurs bannières sont arborées et leurs cris de guerre inscrits sur les murs* » (210). Outre que le propos dément le titre (« A propos du groupe d'artistes qui expose... ») faut-il en conclure que c'est en exposant qu'ils eussent acquis le droit d'être nommés ? Or Duranty ne nomme pas davantage ceux qui « cette année là » exposent, et pour cause : ils ne font pas partie de la famille. Il lui faut donc louvoyer au plus près, réquisitionner le lieu, indiquer la voie, prendre date et ménager les susceptibilités. Le chemin à suivre, c'est bien évidemment lui qui l'indique, et le diagnostic tombe comme un couperet : « *Et maintenant quelle est donc cette voie ? Et bien il est bon de le leur dire à eux mêmes (...) ils sont condamnés à être réalistes et s'ils n'acceptent pas leur condamnation, c'est qu'ils ne réfléchissent pas* ». Insensiblement nous passons de l'individu à la famille, et de la famille à « l'idée » qui la soude (le réalisme). La sentence est abrupte, et pour ceux qu'elle risquerait d'effrayer, il est nécessaire de faire quelque peu machine arrière : « *ce sont moins gens voulant tous nettement et fermement la même chose qui viennent successivement à ce carrefour d'où rayonne plusieurs sentiers, que des tempéraments avant tout indépendants. Ils n'y viennent pas non plus chercher des dogmes, mais des exemples de liberté* » (211). Le tour est subtil, tactiquement correct : on a affaire à des artistes et l'unique n'a pas de double. Mais cette digression n'est là que pour mieux marteler l'inéluctable : en dehors de l'idée commune, point de salut : « *les voilà donc, ces artistes qui exposent dans les galeries Durand-Ruel, rattachés à ceux qui les ont précédés ou qui les accompagnent. Ils ne sont plus isolés. Il ne faut pas les considérer comme livrés à leur propres forces. J'ai donc moins en vue l'exposition actuelle que la cause et l'idée* » (212). Quelques pages plus tôt il parlait déjà de « *l'idée qui expose dans les galeries Durand Ruel* » en précisant qu'elle « *n'avait d'adversaires qu'à l'Ecole et à l'Institut* » (213). On peut donc perdre l'image de vue (j'ai moins en vue..), l'essentiel est de s'en tenir à l'idée, laquelle constitue le commun dénominateur de l'écriture et de l'image : « *la peinture est tenue d'entrer dans ce mouvement que des artistes de grand talent s'efforcent de lui imprimer depuis que Courbet en a, comme Balzac, tracé le sillon d'une façon si rigoureuse* » (214). Cet « effort d'impression » c'est très exactement la marque que son écriture tente d'infliger à l'image, et pour ainsi dire un coup de force

Autrement dit, les impressionnistes récoltent dans le sillon que Courbet a tracé pour la peinture, comme Balzac l'avait fait pour l'écriture. C'est le rapprochement entre Courbet et

Balzac qui importe ici, avec - bien évidemment - un temps d'avance pour l'écriture dans laquelle Duranty a déjà pris rang : « *nous en sommes arrivés, en littérature à mettre la chose hors de contestation. La haute littérature d'art contemporaine est réaliste (...). Celui qui écrit ces lignes a contribué à déterminer ce mouvement dont il a été l'un des premiers à donner la nette formule esthétique il y a près de vingt ans* ». L'essentiel est donc d'avoir raison en imposant son point de vue, de préférence avant celui des autres, et l'écriture ayant toujours raison de la peinture sans que l'inverse ne soit vrai, c'est elle qui nécessairement indique la voie à suivre. Nous sommes en 1876, la « nette formule esthétique » sur laquelle Duranty se fonde pour s'attribuer un rôle de précurseur, nous renvoie donc à ses articles de 1857, et toute sa présentation joue sur ce télescopage temporel. En 1876, le réalisme a fait long feu, mais Duranty reproduit sa démarche et la reconduit de manière quasi obsessionnelle, avec l'insistance et l'opiniâtreté d'un automatisme de répétition.

La brochure de 1876, s'il nous faut la mettre en regard avec les articles de 1857, il nous faut également la rapprocher de l'article de 1867 paru dans l'Almanach parisien de Desnoyers : « *ceux qui seront les peintres* » (215) où, dans ce cas, il nous donne sa propre interprétation de l'*Hommage*. Deux points sont ici importants : la brochure de 1876 répète strictement à la lettre, l'article de 67 et dans l'article de 67, l'interprétation de l'*Hommage* était impossible. Commençons par le premier point.

Il est rare que Duranty nous parle d'une image en particulier, de ce qu'il y voit et de ce qu'elle lui suggère, mais prenons par exemple l'*Ex-voto* de Legros auquel il accorde tant d'importance. Voilà ce qu'il en dit en 1867 : « *C'étaient de vieilles femmes communes, habillées de vêtements communs, que l'artiste avait prises pour personnages, mais la stupidité rigide et machinale que l'existence pénible et étroite des pauvres donnait à ces faces crevassées, apparaissait avec une profonde intensité. L'accent d'un monde particulier était complètement exprimé. Tout ce qui peut frapper, arrêter, retenir devant des êtres ; tout ce qui est significatif, concentré, violent en eux rayonnait autour de ce groupe* ». Dans ce tableau on pourra voir tout autre chose, mais en effet pourquoi ne pas y voir ce que Duranty nous dit qu'il y trouve ? Du reste la difficulté ne porte pas la dessus mais sur la fixité du regard, et la manière dont l'écriture la reconduit, ou la répète.

Voilà maintenant ce qu'il en dit en 1876 : « *Que représentait-il ? De vieilles femmes communes, habillées de vêtements communs ; mais la stupidité rigide et machinale que l'existence pénible et étroite des humbles donnait à ces faces crevassées et flétries, jaillissait avec une profonde intensité. Tout ce qui peut frapper chez des êtres, retenir devant eux, tout le significatif, le concentré, l'imprévu de la vie rayonnait autour de ces vieilles créatures* ». Les pauvres sont devenus les humbles ; les faces qui étaient simplement « crevassées » sont devenues « crevassées et flétries », ce qui simplement « apparaissait » maintenant « jaillit » etc. mais, au mot près - et très exactement en ce point d'une rare occurrence où il tente de témoigner de ce qu'il voit - l'écrivain se répète et recopie dix ans plus tard ce qu'il écrivait déjà dix ans plus tôt.

Or, en 1867, c'est avec l'*Hommage à Delacroix* que Duranty situe Fantin dans cette « *petite succession historique* » dont M. Courbet - il ne cesse de le répéter - est « *le robuste initiateur* ». Il n'y a guère que trois ans que la toile a été exposée, il y figure lui-même mais ne le mentionne pas, quoique sa formulation puisse paraître ambiguë. Enfin, il ne peut guère se dérober à nous en fournir ne fût qu'un début d'interprétation : « *Au salon de 1864 on a vu un grand*

tableau intitulé Hommage à Delacroix et signé Fantin, dont l'aspect s'imposait aux yeux. MM Legros, Manet et Whistler y figuraient à côté de l'auteur ». L'auteur est bien entendu Fantin, mais il aurait pu dire « le peintre ». Bref ce sont les seuls que Duranty nomme. Ne parlons pas de Balleroy ni de Cordier, mais Bracquemond est déjà écarté et - de manière plus étonnante - Champfleury et Baudelaire le sont également. Nous ne sommes pas parvenus à savoir si l'article avait été écrit avant ou après la mort de Baudelaire, survenue au mois d'août, mais la description que nous donne Duranty de la toile de Fantin épouse le clivage entre peintres et écrivains et reproduit en abîme la structure de l'article dans lequel il nous la décrit, y compris en respectant l'ordre dans lequel il cite chacun à comparaître. On voit où il voulait en venir : « *ils se reconnaissent donc bien comme frères d'art* ». En quelque sorte - mais à condition de passer sous silence la moitié de l'image - et en escamotant sa présence, mais pour mieux s'y faire entendre, Duranty fait de la toile de Fantin une manière de « manifeste » et « d'auto-reconnaissance de groupe » : ils se reconnaissent comme « frères ». Mais cela voudrait-il signifier que Delacroix en est le père ? Et que penser de la présence des cinq autres ? La paternité - si paternité il y a - il vient de l'attribuer à Courbet « *qui paraît avoir imprimé personnellement tout le mouvement* » et si par hasard les autres ne faisaient pas partie de la famille, toute sa démonstration partirait en fumée. Duranty flaire le danger, et tente d'y parer : « *Les autres personnes, peu ou très connues, représentées en outre dans ce tableau, suivent aussi le même principe d'art, quelles que soient les apparentes divergences* ». L'interprétation du « tableau-manifeste » se confirme : être frère en art, c'est suivre les mêmes principes d'art et donc partager la même théorie : celle que lui-même est en train de formuler. Mais au premier clivage - et parmi ceux qu'il a laissé pour compte - un deuxième se superpose : l'opposition entre les personnes « peu connues » (Bracquemond, Balleroy, Cordier) et les personnes « très connues » (Champfleury, Baudelaire) laisse intacte la question de savoir où lui-même se range. Or tous ces personnages, à supposer même qu'ils aient en commun avec les premiers de suivre le même principe, et donc d'être « frères en art », ont aussi en commun de figurer « en outre ». Dans cet « en outre » - outre qu'il s'y inclut - faut-il voir un outrage, une manière de « passer outre », un excédent insignifiant ou simplement un symptôme ?

Le symptôme porte sur ceci qu'entre eux ils y a des divergences, et que ces divergences « apparaissent » bel et bien, même si - en apparence - la toile ne les montre pas. Pour sauver le raisonnement il lui faut donc les minimiser d'autant quelles pourraient porter justement sur le sujet de la toile, qu'il lui faut minimiser également : « *Quant au sujet même de l'œuvre, il se bornait à ceci ; des artistes contestés rendant hommage à l'un des grands contestés de ce temps* ». Il lui faut donc faire s'équivaloir une positivité (l'hommage) avec une double négativité (des artistes contestés / le plus grand contesté). La jonction est difficile et nous en voyons toute la difficulté : la « borne » que Duranty met ici au « sujet » n'est là que pour accréditer l'hypothèse du « manifeste », que manifestement l'hypothèse de « l'hommage » borne.

Aux yeux de Duranty - pour qui il s'agit d'une paternité usurpée - la toile de Fantin est un hommage des frères au père réel absent (Courbet), alors qu'eux mêmes viennent de tuer le père imaginaire (Delacroix) pour n'avoir pas su le reconnaître. Mais cela il ne peut pas le dire, pas plus que - dans la toile de Fantin - il ne pouvait nous regarder dans les yeux. Aura-t-il posé pour Fantin ? C'est difficile à dire, mais c'est tout à fait probable, et dans ce cas on ne comprend pas qu'à cette date, il ait accepté d'y occuper la place qu'il y occupe. En toute rigueur il aurait du refuser et, normalement, il n'aurait pas dû s'y trouver. La question peut en effet se poser de

savoir au prix de quel malentendu, Duranty sera venu se faufiler dans la toile de Fantin et s'associer à l'hommage rendu à un homme qu'il n'aura jamais cessé de dénigrer.

L'intérêt de cette symétrie de point de vue sur « l'histoire » - sans doute inévitable dès lors que l'on désire constituer ou renforcer la notion « d'école » - outre qu'elle correspond dans l'écriture au contraire de ce qu'est un portrait de groupe peint - est justement de venir se torsader sur un schéma invariant des rapports entre écriture et image, lequel pourrait bien - de l'intérieur - venir ruiner la notion d'école, comme pur artefact d'écriture. Nous nous posons la question de l'absence de regard de Duranty, et de ce qu'il était devenu par la suite : c'est une vue de l'esprit.

Suspendu à la seule densité de l'instant, le portrait du groupe par Fantin, nécessairement partait dans tous les sens, était en constant déséquilibre et ne pouvait se constituer - littéralement - que dans une absence de perspectives. Dans la toile tout l'atteste : il n'y a pas pour le peintre d'école de peinture, et le traitement de l'espace en témoigne. Inversement, l'écriture ne peut pas faire l'économie de cette mise en perspective : sélectionner et hiérarchiser en établissant des préséances sur un continuum orienté, entre ceux qui indiquent et ceux qui « imitent », ceux qui créent des ruptures et ceux qui les suivent, ceux qui font de nouvelles propositions et ceux qui les développent. Revenons sur le portrait de Duranty.

Du profil comme « coupe d'aspect ».

En regardant ce portrait de Duranty et la place qu'il occupe dans l'*Hommage*, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à ce qu'il écrivait, lui qui voulait - et justement à propos des portraits - « *des images saillantes, textuelles, aisément reconnaissables...* ». D'une certaine manière, il n'aura pas pu ne pas juger de sa présence, comme il jugeait de celle des autres, ni ne pas faire dépendre son consentement, de ses conversations avec Fantin. Or de deux choses l'une : soit il fait semblant et cède à son propre narcissisme en abdiquant toute espèce d'exigence théorique concernant « l'idée » ; soit la toile de Fantin - sur ce plan - est de nature à lui donner satisfaction. Écoutons le : « *ce qu'il nous faut c'est la note spéciale de l'individu moderne, dans son vêtement, au milieu de ses habitudes sociales, chez lui ou dans la rue. La donnée devient singulièrement aiguë, c'est l'emmanchement d'un flambeau avec le crayon, c'est l'étude des reflets moraux sur les physionomies et sur l'habit, l'observation de l'intimité de l'homme avec son appartement, du trait spécial que lui imprime sa profession, des gestes qu'elle l'entraîne à faire, des coupes d'aspects sous lesquelles il se développe et s'accroît le mieux. Avec un dos, nous voulons que se révèle un tempérament, un âge, un état social ; par une paire de mains, nous devons exprimer un magistrat ou un commerçant ; par un geste, toute une suite de sentiments. La physionomie nous dira qu'à coup sûr celui-ci est un homme rangé, sec et méticuleux, et que celui-là est l'insouciance et le désordre même (...) Des mains qu'on tient dans les poches pourront être éloquentes* » (216).

Dans cette toile de Fantin, Manet est le seul à tenir sa main dans la poche, mais nous ne savons pas ce qu'elle « veut dire », bien qu'il s'agisse manifestement d'un « trait spécial » : une fois sur deux il est représenté ainsi. On s'étonne aussi que Duranty n'ait pas parlé des yeux, du regard ou du sourire. Manet sourit, mais ce sourire est-il véritablement « moderne » au sens où Mallarmé attirera notre attention sur lui ? Rappelons nous : « *Souvenir, il disait, alors, si bien : « l'œil, une main... » que je resonge. 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... ». Par ailleurs, ces « reflets moraux sur la physionomie » sont une vieille histoire qui remonte au moins à l'expression des passions de Le Brun, mais dont Lavater - à la fin du XVIII^{ème} siècle - avait durablement codifié les exigences. Sous l'influence de Baudelaire, elle est étendue ici au vêtement, à l'appartement et au geste, en généralisant la théorie des « correspondances » mais, dans son principe, elle est d'une simplicité déconcertante : l'extérieur reflète l'intérieur, comme le physique traduit le moral et le visible, l'invisible. En somme, l'apparence précède l'essence. C'est une idée que Duranty exprime dans un article de la *Revue libérale* paru en juillet de la même année (217) mais que sa critique récuse puisque « l'idée » doit y précéder « l'image ».

Elle se complexifie sur un autre registre : celui du détail et de la totalité. Comme pour Delacroix, il y faut que le « trait spécial », ou encore que la « note spéciale » concordent avec la disposition d'ensemble mais, contrairement à Delacroix, cette disposition ne doit pas relever d'un calcul. C'est une idée que Legros exprimait déjà dans une lettre à Fantin datée de 1858 : « *j'appellerais bons tableaux une réunion de morceaux réussis qui naturellement sans recherche de composition en font une* » (218). Il y a sous cet angle - nécessairement - une composition ou encore une structure de l'aléatoire telle qu'elle en garantisse l'exigence, à condition cependant que la métaphore n'en vienne pas ruiner les promesses.

En effet, que signifient véritablement cet « *emmanchement d'un flambeau avec un crayon* » qui aiguiserait « *la donnée* », ou encore ces « *coupes d'aspects sous lesquelles (l'homme) se développe et s'accroît le mieux* » ? Nous pouvons même faire un pas de plus, et nous demander quel est ce lieu où tous ces hommes ont été rassemblés. Ils ne sont pas à la rue, nous le saurions. Sont-ils dans l'appartement de l'un d'entre eux, ou alors dans son atelier ? Dans ce cas ce ne pourrait être que celui de Fantin. Il a encore ses instruments de travail en main, et il vient de terminer le portrait de celui autour duquel il a convoqué ses amis, pour lui rendre hommage. Mais cela ne ressemble pas à un atelier. S'agirait-il alors de l'atelier du peintre, transformé en studio de prise de vue - comme nous en avons eu d'abord l'intuition - ou alors d'un groupe d'amis qui, à l'initiative de Fantin, se serait donné rendez-vous dans le studio d'un photographe ? dans ce cas les amis seraient tous venus en « habit de ville » et lui - son portrait sous le bras - serait venu dans sa tenue de peintre, et c'est le photographe qui les aurait disposés.

Quel que soit le bout par lequel nous prenions les choses, aucun des personnages réunis ici ne paraît être chez lui, « dans ses habitudes » ou dans ses « gestes », encore moins dans sa « profession » ni son « statut », à supposer que chacun joue son rôle ; leurs poses sont empruntées mais sans que l'on sache à qui, ni quel sera le montant de la dette ; Legros ressemble à un magistrat, Champfleury à un commerçant enrichi, et Duranty ne ressemble à rien. On pense à la description que nous en donne Perruchot, qui feint de les regarder avec les yeux de Manet : « *ce Champfleury, fils d'une mercière, ancien commis de librairie, ayant tout lu, laid, ridé, myope et vêtu d'in vraisemblables costumes chocolat ; ce Duranty, écrivain besogneux, aigri, bourru, d'une fierté roide, sollicitant du ministère de l'instruction publique des « encouragements à la littérature » de cent cinquante ou deux cent francs...* » (219). Manet quant à lui ressemble à quelqu'un qui comprend trop bien ce qui se passe, mais qui accepte de jouer le jeu, et en sourit. Nous avons dit que tout cela laissait Cordier rêveur. Balleroy est tout simplement ahuri. Baudelaire en effet à l'air d'un prêtre, et il n'y a guère que Whistler à porter beau, s'appuyant - sans doute à tort - sur l'accoudoir du fauteuil de Champfleury. A tort ou par provocation. Le regard de Bracquemond nous terrorise, et on imagine assez bien qu'il devrait nous tourner le dos.

Rien de tout cela à dire vrai, ne l'amuse. Disons nous de surcroît que les bras croisés de Champfleury sur son abdomen, « *expriment toute une gamme de sentiment* » ? Il n'y a que trois possibilités. Soit Fantin se trahit lui-même, soit Duranty trahit Fantin, soit le malentendu est complet. Duranty ne dirait pas ce que Fantin montre - non pas parce que le premier trahirait le second - mais simplement parce que ce serait insupportable pour tous que de l'entendre. Dans ce cas il nous faudrait admettre que Fantin montre ce que Duranty ne peut pas dire et que, pour cette raison, Duranty ne veut pas voir. La question devient délicate : comment feindre de ne pas voir ce qui est montré, alors qu'il est impossible de ne pas entendre ce qui est dit ? A cela Diderot avait une réponse fulgurante : la non reproductibilité du regard, à quoi il n'opposait qu'une seule riposte : le regard dans les yeux qui, comme chacun sait, coupe court au mensonge : redites moi dans les yeux ce que vous venez de dire. Tous ces personnages disions nous, nous regardent dans les yeux. Qui a menti, et qu'elle est la valeur de cette « répétition » ou encore de cette « redite » ?

Et qu'en est-il de cette *donnée* qui deviendrait *singulièrement aiguë*, d'être *l'emmanchement d'un flambeau avec le crayon* ? Nous sommes en 1876 et cette expression n'aurait littéralement aucun sens si nous nous interdisions d'y voir un des avatars de la rivalité que la photographie - très exactement à l'enseigne du portrait - venait depuis une vingtaine d'années d'engager avec le dessin. Avant que l'usage du flash au magnésium ne se généralise, le flambeau désigne cet « *artifice d'éclairage, composé d'un faisceau de brins de fils mal tordus, enduit d'une composition éclairante* » (Littré) dont se servent les photographes pour réaliser leurs portraits, individuels ou de groupe. Du reste, ce n'est pas tellement ce *flambeau* qui soulève une difficulté, plutôt que son *emmanchement* avec le *crayon*. Admettons que - pour ce qui concerne le crayon - tout le monde saura - au moins intuitivement - de quoi il retourne. Mais, au XIX^{ème} siècle, *l'emmanchement* est une notion plus complexe.

D'un côté il s'agit d'un terme de sculpture ou de peinture qui très précisément désigne la manière dont les membres - ou des segments de membres - tiennent entre eux ou se rapportent au tronc. De façon plus précise encore, il signifie les jointures des membres au tronc d'une figure et à cet égard les épaules, les coudes, les fesses, les genoux, les poignets etc. constituent autant d'emmanchements : « *on ne doit jamais les cacher tellement par des draperies, qu'ils ne se fassent sentir, et comme apercevoir au-dessous : il faut les marquer par les plis, mais avec science et discrétion* » (220). Dans le seul champ du lexique des termes d'art, nous retrouvons donc cette logique de la liaison du « morceau à morceau » susceptible ou non de constituer l'ensemble comme totalité, mais dans une logique ici des « corps morcelés » (œil, main, bouche, oreille etc...) dont nous aurions à reconstruire la géographie imaginaire .

D'un autre côté, il signifie mettre un manche à un outil (une faux, une hache, un balai, un couteau...) c'est à dire ajuster à quelque chose qui est fait pour le recevoir (douille, ouverture), autre chose qui est fait pour s'y adapter d'où - par dérivations successives - cette idée de jointure, de conjonction et de complémentarité dont, très rapidement, les connotations sexuelles n'échappent à personne ni la manière dont serait susceptible de s'y articuler le rapport entre texte et image. Chez Duranty tous ces aspects convergent : l'emmanchement d'un flambeau avec le crayon nous renvoie - sans aucun doute - à cette alliance adultérine entre la photographie et la peinture dont une fois de plus il ne peut parler, sinon par métaphore, c'est à dire en se laissant la possibilité de le récuser.

Enfin, qu'elles sont *ces coupes d'aspects sous lesquelles (l'homme) se développe et s'accroît le mieux* ? Et peut-on dire que - dans la toile de Fantin - Duranty ait été coupé de telle sorte qu'il y soit accru au mieux, et qu'il s'y développe ? A cette époque et au moins aux yeux de Fantin - Duranty est celui qui - de la même génération que lui et que ses amis - est susceptible de relayer ultérieurement Champfleury dont les enthousiasmes et les ardeurs faiblissent, ou se déplacent, en s'éloignant d'eux. Sur ce point l'histoire - même au prix d'un malentendu - lui aura donc donné raison et l'aura, comme on disait autrefois, « acquitté ». Même s'il est difficile d'établir le solde ce compte - puisqu'il s'agit d'une bétise - n'excluons pas que Fantin en ait réglé les frais. Si c'était le cas, son portrait devrait en témoigner. Or il y en a que tout cela, à aucun moment, ne préoccupe ni n'effleure.

*

De 1856 à 1859, Manet et Balleroy - dont c'est peut être la seule « raison » qui fasse qu'il soit présent dans la toile de Fantin - partagent ensemble un atelier commun, rue Lavoisier. Portraitiste, peintre de genre et graveur à l'eau-forte, Le Comte Albert de Balleroy (1828-1873) meurt jeune, mais en 1863 - de tous les peintres présents - c'est le plus vieux (35 ans), le mieux intégré socialement, et donc le plus à la marge du groupe. Dans cette assemblée il fait figure de celui qui a réussi alors qu'il n'en avait pas besoin. Aristocrate et à l'abri du besoin, il expose régulièrement au salon de 1853 à 1870 des scènes de chasse qu'il peint « grandeur nature ». On le remarque - notamment en 1861 - pour sa *Meute sous bois*. Riche aristocrate, de trois ans et demi l'aîné de Manet et « *monocle à l'œil* » comme dit Henri Perruchot (221), le Comte Albert de Balleroy brosse des scènes de chasse à courre, et a déjà eu droit à deux reprises aux honneurs du salon : en 1853 et 1855. Dans l'atelier que Balleroy partage avec Manet, un jeune saute ruisseau, « *à la physionomie ardente et espiègle* » se rend utile, prépare les couleurs et à l'occasion sert de modèle à Manet qui le peindra dans *Le Gamin aux cerises*. C'est ce garçon, Alexandre, qu'un soir de 1859 Manet retrouve pendu dans la soupente. Le peintre quitte l'atelier pour s'installer rue de la Victoire, mais reste lié avec Balleroy, et Baudelaire - nous l'avons dit - tire de cet incident un conte qu'il dédie à Manet - *La corde* (*Le spleen de Paris*) - mais qu'il ne publiera pour la première fois qu'en février 1864, au moment où Fantin met la dernière touche à *l'Hommage*. Fondateur du Cercle de l'union artistique place Vendôme, Balleroy se retire à partir de 1864 dans sa propriété du Calvados, qu'en 1871 il représentera à l'assemblée nationale ; il mourra deux ans plus tard.

Des premières esquisses aux toiles qui suivent.

Irons nous - afin de lier ensemble tous ces personnages - jusqu'à avancer que la toile de Fantin pourrait bien n'être en fin de compte que le fruit d'une circonstance fortuite née d'un hasard nécessairement quelconque ? Le fait est, nous l'avons dit, que Delacroix mourrait le 13 août 1863. Baudelaire diffère de quelques jours un voyage qu'il projetait en Belgique et quatre jours plus tard, Champfleury, Baudelaire, Manet, et Fantin se retrouvent au Père Lachaise. Ce sont les seuls, à notre connaissance, à figurer dans le tableau et à être présents aux obsèques. Legros et Whistler sont en Angleterre. Duranty ne semble pas être là : on ne voit pas pourquoi il y serait, mais on voit bien pourquoi il n'y serait pas. Pour Bracquemond il ne faut pas l'exclure, mais il est difficile de le savoir ; quant à Cordier et Balleroy, c'est invérifiable. On y rencontre également Nadar et Carjat, Castagnary, Millet, Barye, Célestin Nanteuil, Meissonier et bien

évidemment, Arsène Houssaye, Théophile Gautier, Paul de saint Victor etc... Mais des obsèques ne témoignent pas d'une cohésion préalable : elles témoignent au contraire de divergences momentanément abolies.

Or c'est là que Fantin prend la décision de l'*Hommage* qui sera exposé au salon de l'année suivante, et c'est là également que Baudelaire décide de rédiger les trois articles qui paraîtront coup sur coup, en octobre et novembre 1863. Il est vrai que Delacroix a été privé des obsèques qu'il méritait, mais cela n'explique pas tout. Peu de temps avant la mort de Delacroix, Fantin fait part à Whistler de son isolement : « *je fais bande à part. Je suis au café de Bade aujourd'hui, mais jamais avec eux, ni idées, ni travaux. Le moment est passé* » (222). Michel Hoog note pour sa part que « *Fantin reste dans son atelier entre sa femme pianiste, une belle sœur énigmatique et quelques amis triés* » (223). De plus, « dans la réalité », ce regroupement était hautement improbable et Hoog est tout à fait fondé à faire observer que « *les grands portraits collectifs (de Fantin) sont des groupements fictifs* » (224). C'est justement cette fiction qu'il nous faut tirer au clair.

Ce n'est pas faire ombrage à Fantin-Latour que de dire qu'il aura construit une grande partie de sa renommée sur le soin qu'il aura mis à promouvoir celle des autres avec, nous l'avons déjà souligné, un aveuglement parfois difficilement compréhensible. C'est souvent le lot des portraitistes. Ce serait davantage le remettre en cause que de dire qu'il était irrésolu mais, sous cet angle, cela pourrait être une qualité : il aura beaucoup consulté - probablement Baudelaire d'ailleurs - et nous connaissons plusieurs « états » du projet.

On sait qu'initialement Fantin pensait à une Apothéose de Delacroix entouré des artistes qui l'avaient inspiré et on a même retrouvé dans ses papiers une liste avec la mention : « *De Baudelaire pour mon tableau à Delacroix* » (225). Rien n'indique que cette liste provienne de Baudelaire mais elle comprend quinze personnages dont six peintres (Raphael, Michel Ange, Rubens, Véronèse, Rembrandt, Vélasquez), six écrivains (Goethe, Byron, Shakespeare, Arioste, Dante et Virgile) et trois musiciens (Haydn, Mozart, Weber). Retenons cet équilibre entre écrivains et peintres, pondéré par la musique ; les peintres proviennent tous des XVI^e et XVII^e siècles et, parmi les écrivains, seuls Byron, Goethe et Weber sont des contemporains de Delacroix. C'est relativement bien vu, et il serait intéressant d'ailleurs de saisir comment Delacroix aura construit son œuvre en posant aux uns les questions auxquelles les autres ne répondaient pas, et réciproquement.

Un hommage ce n'est déjà pas rien, mais avec une « apothéose » nous passons sur un registre supérieur : cela désigne au départ la déification des empereurs romains ou des héros après leur mort ; il s'agit d'honneurs exceptionnels rendus publiquement à quelqu'un et quasiment la reconnaissance de son triomphe posthume, consistant à le hisser au rang d'un dieux : nous sommes loin des artistes décriés, rendant hommage *au plus grand décrié de ce temps*. Nous sommes ici en plein dans le registre allégorique et l'intérêt de la démarche est de rendre hommage à quelqu'un en reconstituant les hommages que lui-même a rendu aux autres. Dans ce cas Delacroix est bien au cœur du dispositif puisque le regard que l'on porte sur lui, se déduit des regards qu'il a porté aux autres.

Neuf jours après la publication de la première partie de l'article de Baudelaire, Fantin fit sa première esquisse (11 sept. 63) suivit d'une deuxième, deux jours plus tard (Fig.29). Quatorze

personnages sont réunis autour du buste de Delacroix posé sur une stèle, que l'un d'entre eux couronne de lauriers. Assise au premier plan, appuyée contre la stèle, une femme pleure, le visage enfoui dans ses mains. Dans une note Fantin énumère neuf personnages, dont lui-même, Legros Whistler, Manet, Bracquemond, Duranty, Cordier, Myionnet et Régamey. Parmi les silhouettes non identifiées se trouve celle, pense-t-on, d'Adèle d'Affry, princesse Colonna di Castiglione qui, lors des funérailles, avait déposé une couronne de lauriers sur le cercueil.

Nous avons déjà évoqué Florestan Myionnet (1835-1872) dont on sait mal comment il sera devenu un proche de Fantin, mais qui fut probablement un « écrivain raté ». Nous le trouvons dans les carnets de Baudelaire de juillet 1861 à novembre 1863, et il fréquente le café de Bade. Fantin lui avait offert un autoportrait ainsi qu'une étude de fleurs, mais il semble disparaître de l'existence du peintre à partir de l'été 64. Guillaume Régamey (1837-1875) en revanche n'est pas totalement un inconnu. Fils d'un lithographe, Fantin-Latour l'a rencontré dans l'atelier de Lecoq de Boidaudran, c'était un ami de Legros qui le désignait à cette époque comme son « *mentor* » et tous les trois étaient liés avec Schölderer avec qui il fréquentaient, à la fin des années 50, le café Molière. Nous lui devons - notamment - ces *Cuirassiers au Cabaret* du musée d'Orsay qui ne manquent pas d'allure. Quant à la Duchesse de Castiglione Colonna, née Adèle d'Affry (1836-1879) s'est un personnage haut en couleurs. Sculpteur, elle expose à Paris à partir de 1863 et sous le pseudonyme de Marcello, des oeuvres éclectiques qui connaissent un succès considérable, elle fréquente le gratin du second empire, pose pour Courbet, lui achète des oeuvres et entretient des relations étroites avec Degas et Berthe Morisot - la future femme du frère de Manet - qu'elle a rencontré en 1863 chez les Riesener, cousins de Delacroix dont elle est proche, ainsi que de Georges Sand. Très proche également de Mérimée, n'excluons pas qu'elle ait l'être de Duranty. On se surprend à rêver du destin qui aurait pu être le sien dans la toile de Fantin

Dans un dessin du 26 octobre, la composition s'est inversée, le nombre de personnages a été réduit à sept et derrière le buste posé à gauche sur une stèle, une victoire ailée brandit une couronne de lauriers. Nous restons donc dans un intérieur (Fig.30) et sans pouvoir dire ici de qui il s'agit, mais la tentation allégorique revient en force.

Dans un autre dessin préparatoire daté du 6 janvier 1864, neuf personnages sur le côté droit nous regardent, et un autre - de dos par rapport à nous - regarde ce qui devrait être le buste de Delacroix posé sur une stèle, laquelle occupe toute la partie gauche du croquis. Quelques jours plus tard, sur un autre dessin préparatoire, ni le nombre de personnages ni leur disposition d'ensemble n'a changé, sauf que la composition à nouveau a été inversée, sur l'axe droite/gauche. L'oscillation droite/gauche (en miroir) épouse l'alternance peinture/sculpture.

Il faut arriver au 27 janvier pour trouver un état proche de ce que sera le tableau que nous connaissons, quoiqu'il en soit encore très éloigné. Réunis cette fois autour du portrait encadré de Delacroix nous trouvons seize personnages : quatre sur le côté gauche qui nous regardent et douze sur le côté droit qui nous regardent également, sauf deux d'entre eux qui regardent le portrait : l'un debout est toujours de dos, l'autre assis apparaît de profil. Outre la date, nous trouvons dans les marges des annotations : « *pantalon clair* », « .. *sur la table.* », « *un livre à la main...* » etc (Fig.31). Pour figurer au salon, la toile devait être terminée au plus tard le 20 mars. Elle le sera.

Une chose est acquise : on sera parti du buste pour finalement retenir le portrait ; on aura longuement hésité sur la symétrie verticale en tiers droit ou gauche, pour finalement retenir l'axe médian ; on aura également hésité à représenter un personnage de dos, regardant donc Delacroix. Enfin, on aura oscillé entre une dizaine et une quinzaine de personnages en éliminant les femmes : la solution retenue sous cet angle est donc minimaliste, mais semble témoigner d'une relative constance. Vis à vis du projet d'apothéose, l'inflexion est radicale : nous passons du regard que Delacroix portait sur son œuvre, au regard fictif qu'un groupe, lui-même fictif, porte sur Delacroix. Avant même que le tableau ne soit exposé, et sous le pseudonyme de J.L. cette inflexion est notée par la critique dans une sorte « d'effet d'annonce » : « *on cite parmi les tableaux appelés à faire sensation, l'Apothéose de Delacroix dans laquelle M. Fantin a réuni autour du buste de l'illustre maître quelques physionomies d'artistes et de littérateurs dont les oeuvres préoccupent l'opinion publique* » (226). L'opinion publique ne se préoccupe pas de Delacroix, mais des artistes et des littérateurs que Fantin a réuni autour de lui, lesquels d'ailleurs ne se préoccupent pas davantage de lui.

Si nous comparons le dessin du 13 septembre à la version définitive, manquent donc Myionnet, Régamey et Marcello qui auront été remplacés par Champfleury, Baudelaire et Balleroy probablement sous l'influence de Manet, et contre l'avis de Whistler. Sous cet angle, c'est donc Manet qui rééquilibre la toile.

On sait que Fantin voulait y inclure Ribot et que Whistler s'y sera opposé en suggérant la présence de Rossetti, mais que ni l'un ni l'autre ne seront là. Par ailleurs, Whistler avait approuvé la présence de Balleroy « *pour les raisons que tu donnes* » (227) et il s'agissait probablement de la relation privilégiée que Balleroy entretenait à la fois avec Legros et avec Manet : il avait acheté l'*Ex-voto* de Legros et partagé, nous l'avons dit, un atelier avec Manet. De son côté Legros avait proposé un portrait de Manet au salon de 1863 et tous - Manet, Whistler, Legros, Bracquemond et Fantin - faisaient partie du salon des refusés qui, en grande partie, regroupait les élèves de Lecoq de Boisbaudran, que l'on désignait alors comme : « *la jeune école* ». Le problème venait probablement du fait que Fantin avait du mal à croire en l'existence d'un « mouvement » et, sur ce plan, il faut nous rendre à l'évidence : il ne s'agit pas d'un mouvement, et encore moins d'une « école ».

Pour tirer au clair ces hésitations de Fantin entre l'allégorie et les « personnages réels », mais pour comprendre surtout le choix définitif de tous ces personnages, il n'est peut être pas inutile de les mettre en perspective avec la production ultérieure du peintre : principalement le *Toast, hommage à la Vérité* (1865) et *Un atelier aux Batignolles* (1870). Dans un cas, la réaction est immédiate - « sur le coup » - et elle conduit à l'échec. Dans l'autre cas, la réaction est différée - ou encore « après coup » - et s'il s'agit d'un succès, il est sans lendemain. Nous avons peut-être là - et pour le peintre - une manière de s'inscrire dans sa propre histoire, qui consisterait justement à tout faire pour le refuser. Commençons par la fin

Un atelier aux Batignolles (1870).

Six ans après *L'Hommage à Delacroix*, *Un Atelier aux Batignolles* est un hommage à Manet en même temps, pourrait-on dire, qu'un manifeste pictural (Pl.3). La difficulté avec un « manifeste » est qu'il est destiné à s'inscrire dans l'histoire. Mais que serait un « manifeste » qui tenterait d'y échapper ? Assis devant son chevalet, face à une toile dont nous ne voyons que

l'envers, Manet fait le portrait de Zacharie Astruc, assis au premier plan dans un fauteuil, de profil et tenant un livre dans la main. Derrière le chevalet, posé sur une table recouverte d'une nappe grenat, on a disposé un vase japonais ainsi qu'un plâtre de Minerve. Ce vase japonais est en fait un pot émaillé de Bouvier - « *peintre faisant ces objets avec goût* » - auquel Fantin s'était lié au début des années 1860. Quant à Minerve (Athéna) il s'agit de la déesse de la connaissance, et l'éponyme du lieu où tous ces gens se réunissaient (La Nouvelle Athènes). Manet qui peint, regarde Astruc qui regarde la toile, tout en ayant interrompu sa lecture : son index passé dans la tranche du livre, témoigne du fait qu'il n'y a pas totalement renoncé, mais c'est le regard qui prime.

Debout derrière eux, six autres personnages considèrent la situation, ou s'en détournent : il s'agit d'Otto Schölderer, Auguste Renoir, Claude Monet, Frédéric Bazille, Emile Zola et Edmond Maitre. Ce sont tous des amis de Fantin et de Manet, mais certains sont plus proches de l'un que de l'autre. Par rapport à l'*Hommage à Delacroix* seul Manet fait le lien - avec Fantin bien évidemment - mais dans ce cas ce dernier ne figure plus dans la toile, ou y figure « autrement ». La toile est signée, et nous retrouvons donc cette « figure du nom » qu'évoquait Baudelaire, mais lui-même s'en est absenté - ou n'apparaît pas - bien qu'il y soit présent.

On connaît Zacharie Astruc (1835-1907) de trois ans le cadet de Manet ; il figurait déjà dans la *Musique aux Tuileries* : Manet, Whistler, Legros et Fantin feront son portrait. Personnage polyvalent, à la fois sculpteur, peintre, compositeur et écrivain, il commence dans le journalisme en créant en 1859 sa propre revue, *Le Quart d'heure*. En 1870, il a déjà publié *Les quatorze stations du salon* avec une préface de Georges Sand. Il a rencontré Fantin en 1855 et en 1865 il présentera Zola à Manet. C'est encore Astruc qui présente Monet à Manet, après l'irritation que ce dernier aura conçu - à l'occasion du salon de 1866 - de la quasi homonymie de leurs deux noms. Familier du café Guerbois et de la Nouvelle Athènes, c'est un des animateurs du groupe des Batignolles et l'un des fondateurs de la Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs qui, quatre ans plus tard, exposera chez Nadar, et dans laquelle on reconnaîtra les impressionnistes. Astruc se retrouve dans *La leçon de Musique* que Manet expose la même année (228).

En revanche, Fantin ne connaît pas Zola - qui ne le connaît pas non plus - mais il apprécie tout particulièrement le portrait que Manet a fait de lui deux ans plus tôt (Fig.32) après les articles que ce dernier lui a consacré (1866). Voilà donc un peintre (Fantin) qui apprécie le portrait par un autre peintre (Manet) d'un écrivain (Zola), qu'il ne connaît que par ce qu'il a écrit sur le second. Il y a là quelque chose qu'il faudrait avoir l'audace de penser. Or, si à partir de 1866, Zola ne cesse de dire tout le bien qu'il pense de Manet, il ne dit rien sur aucun des peintres qui participaient à l'*Hommage*, et pratiquement rien sur Fantin. Au détour d'une *Lettre parisienne* (12 mai 1872) il signale son *Coin de table* (229), puis son *Portrait de M. et Mme Edwards* (une dame et un monsieur) au salon de 1875, qu'il aborde à deux reprises (230). Au salon de 1876, il évoque en trois lignes l'*Anniversaire*, *Hommage à Berlioz* mais pour s'en débarrasser : « *tout cela est bien obscur et allégorique* » (231). Autrement dit, Zola - la théoricien du naturalisme littéraire - reprend à propos de Fantin, la critique que Champfleury, en son temps, adressait à Courbet. Au salon de 1879, il lui consacre une ligne, mais sans parler de ce qu'il expose : « *je met à part Fantin-Latour etc.* » (232). C'est probablement au salon de 1880 qu'il s'attarde le plus longuement sur lui, mais il est déjà trop tard (233) : ensuite il se taira.

L'amitié de Fantin avec Otto Schölderer remonte beaucoup plus loin. Peintre allemand, ils ont fait la connaissance l'un de l'autre chez Lecoq de Boisbaudran. C'est chez lui, à l'occasion de son voyage à Frankfort de 1858-1859 que Courbet avait découvert les toiles de Fantin et, lorsqu'il séjournera à Londres après la guerre de 1870, il fréquentera Legros et Edwards. On sait que Fantin rencontre Renoir en 1863 lorsque ce dernier commence aux Beaux Arts (il a vingt deux ans), et qu'il se propose même à lui pour corriger les études qu'ils font ensemble au Louvre. En revanche, si on ignore depuis quand Fantin connaît Monet, Bazille et Maître, il est probable qu'il les aura rencontrés dès 1865 ou 66 chez Lojosne.

Bazille, qui meurt prématurément sur le front l'année où la toile est exposée, constitue incontestablement le pivot du groupe des nouveaux venus (Monet, Renoir, Maître) autour desquels va se cristalliser le mouvement impressionniste. Pour Maître, la logique est un peu différente puisqu'il s'agit d'un musicien, mais Renoir, Monet et Bazille se sont rencontrés en 1863 dans l'atelier de Gleyre. Entre 1866 et 1869 Renoir habite chez Bazille (à trois adresses différentes) et en 1870 nous le trouvons chez Edmond Maître, le meilleur ami de Bazille, les deux hommes s'étant rencontrés pendant l'hiver 1864-1865 chez Lejosne, l'oncle du premier. En 1870, ces quatre personnages se connaissent donc depuis six ou sept ans, ils ne se sont pas perdus de vue et ils forment, avec Cézanne, ceux que l'on désignait alors comme « *la bande à Manet* » lequel - à leurs yeux - fait figure de précurseur et d'aîné prestigieux, ayant indiqué la voie à suivre. Cézanne aurait du être là mais - tout à la fois - il y a rupture et continuité. Renoir a déjà fait le portrait d'Edmond Maître (234) et celui de Bazille (235). Bazille peint Renoir (236) Monet (237), Astruc un cigare à la main prêt à prendre la parole (238) Manet dessinant, désinvolte un peu crâneur (239), Edmond Maître, un bleuet à la boutonnière profondément absorbé dans sa lecture (240). Enfin, Manet, Monet, Zola, Renoir et Maître figurent dans *l'Atelier de la rue de la Condamine* de Bazille (241). Or, même si Bazille s'inspire de l'autoportrait de Fantin de 1859 pour faire le sien en 1865 (242) et si Schölderer figure encore dans la toile, ce n'est plus Fantin qui mène le jeu, mais Manet et Bazille.

D'une certaine manière, il y a eut un saut de génération. Né en 1832, Manet est le plus vieux, puis Schölderer (1834) Astruc (1835) et Fantin (1836). Tous les autres sont nés en 1840 ou 1841. On passe donc de l'hommage que deux générations de peintres et d'écrivains rendent au peintre mort qui les a précédé, à l'hommage qu'une même génération se rend à elle-même en la personne de l'un d'entre eux (Manet) lequel rend hommage à l'écrivain de sa génération (Astruc) sous le regard de l'écrivain de la génération qui suit (Zola). Appropriation du passé dans un cas et projection sur l'avenir dans l'autre, Manet disions nous en constitue le pivot ou - plus exactement - la relation entre Fantin et Manet. Pour comprendre cette translation, ou encore ce changement de coordonnées, il nous faut revenir cinq ans en arrière, c'est à dire au moment où Fantin n'a pas encore renoncé à être le n°1.

Moi, le n°1 montrant la Vérité.

Il est significatif que, de suite après son *Hommage à Delacroix*, Fantin ait voulu rendre hommage à « *la Vérité en art* » et faire en quelque sorte allégeance au « réalisme » : la façon ambiguë dont l'*Hommage à Delacroix* avait été reçu, d'une certaine manière, l'y engageait. En effet, soit l'*Hommage à Delacroix* était interprété comme un acte d'allégeance au romantisme, et il fallait rectifier le tir ; soit il était interprété comme un manifeste réaliste, et il devenait incompréhensible. Or d'emblée, il s'agit d'un projet « double », le tableau qu'il envoie

finalement au salon de 1865 se présentant en fait comme le télescopage, ou encore l'amalgame, de deux projets distincts : d'un côté, le projet du *Toast* pour lequel il a immédiatement l'idée de peindre un « *dîner de la société des aquafortistes* ». C'est le retour du refoulé de l'*Hommage*, mais dans ce cas la sanction du réel est immédiate. De l'autre, un hommage à la vérité (la Vérité) représentée de façon allégorique sous les espèces d'une femme nue tenant un miroir à la main. Cela donnera ce *Toast à la Vérité* dont on voit très vite comment il se noue sur cette contradiction entre le « réel » (la société des aquafortistes) et le symbolique (l'allégorie de la vérité). Notre hypothèse est que cette femme nue, est très exactement celle qui, dans l'Atelier de Courbet, se tenait derrière le peintre, et à laquelle donc, il tournait le dos. Tout vient toujours de très loin.

Dés le mois de mai 1864, Fantin réalise plusieurs études, puis il passe l'été en Angleterre et exécute 17 projets entre le 23 novembre 1864 et le 15 janvier 1865 en menant les deux idées de front. Il faudrait entrer dans le détail de ces études, mais tout témoigne du fait qu'il aura oscillé entre une réunion d'hommes assis derrière une table autour des portraits d'un ou deux peintres célèbres (Rembrandt, Vélasquez), et les mêmes réunis autour d'une femme nue, pour finalement « amalgamer » les deux projets au début du mois de février. Douglas Druick y voit l'effet d'un « manque de temps » : « *l'alliance des deux thèmes était inévitable. Il était pratiquement impossible pour Fantin de terminer avant le 20 mars - dernier délais pour les soumettre au jury du salon - deux compositions distinctes, toutes deux de la dimension de l'Hommage* » (243). C'est probable, mais il aurait pu choisir l'une ou l'autre, et faire l'économie de l'amalgame. On peut également penser qu'avec le *Toast*, il aura voulu concilier l'*Hommage* avec le *Venusberg* qui, dans le salon précédant, était passé pratiquement inaperçu : la femme nue fait concurrence aux portraits des maîtres, comme le désir fait concurrence au labeur, et sans doute le repas (des aquafortistes), au fait de « *dévorer des yeux* » (une femme nue). Cette vérité que Fantin tente de peindre est celle du désir. Nous n'avons pas suffisamment réfléchi sur le fait que - dans notre culture - la vérité était « toute nue », ou n'était pas. Qu'avons nous à dire d'une vérité qui, chaque fois qu'elle se présenterait, heurterait la pudeur en défiant la honte ?

Or, le désir de Fantin d'être compris tout en craignant de ne pas l'être - ou le contraire - fait symptôme ici de l'opposition entre le réel et le symbolique. A même la toile - et au-dessus du miroir - il inscrira en lettres capitales le mot « Vérité ». Avant de l'exposer il a des doutes, et il juge la toile « inachevée », mais il la présente quand même. La toile présentée au salon de 1865 nous montre en effet un groupe de peintres réunis autour d'une femme nue, mais il est difficile d'en dire davantage : c'est le fiasco le plus total et, devant les réactions qu'elle suscite, Fantin décide de la détruire. Cependant il en restera quelque chose : son propre portrait, celui de Whistler et celui de Vollon, soient ces « morceaux » rescapés d'une totalité qui à ses yeux n'avait plus lieu d'être, mais qui méritaient de subsister à titre de « morceaux », que bien évidemment il signera de son nom « propre ». Nous ne connaissons donc le tableau qu'à travers ce qui en aura été dit, y compris par lui-même, et par les études qui la précédaient. Dans une lettre à Edwards datée du 3 février 1865, il le lui décrit ainsi : « *dans un fond sombre un nuage éclatant descend, il s'ouvre et au milieu apparaît la vérité, nue, brillante de jeunesse ; d'un bras elle s'appuie sur ce nuage, de l'autre tient un miroir. Un peu de draperie blanche cache la partie inférieure du corps. Dessous elle, qui coupe la figure, une table avec fleurs, fruits, verres, bouteilles, instruments de musique, palette, attributs des arts et des sciences. Devant la table, debout, la main sur la hanche, un verre à la main, Whistler en japonais. Moi, le n°1, me retournant et montrant la Vérité, puis autour des gens, un verre à la main, qui portent un toast à la vérité (...) c'est de la fantaisie pure, mêlée de réalité* » (244). De la « *fantaisie pure mêlée de réalité* », c'est très

exactement ce que Courbet désignait comme une « *allégorie réelle* », par quoi il indiquait que le réel n'était « réel », qu'articulé sur l'imaginaire. La femme nue a donc pris la place qu'occupait le portrait dans l'*Hommage à Delacroix*, et il s'agit quasiment d'une « apparition ». Si nous voyons clair dans cette affaire, le portrait peint, en faisant l'économie de la lettre, doit être versé au compte du réel. Dans l'*Hommage à Delacroix*, Fantin n'a pas éprouvé le besoin d'inscrire le nom du peintre sur le cadre. Symétriquement, l'allégorie de la femme nue qui requiert le concours de la lettre, doit être versée au compte du symbolique.

La réaction ne se fait pas attendre. Celle de Chesneau est représentative, mais ce n'est pas la plus virulente : « *M. Fantin... traverse (je veux l'espérer) une crise singulière, assez fréquente chez les natures artistes - la crise d'orgueil... La tête lui a tourné, et il se borne à envoyer aux Expositions des collections de portraits... qu'il groupe de manière tout à fait niaise, avec la majestueuse prétention de donner des leçons à ses contemporains. Ce petit garçon qui a tant de choses à apprendre, qui sait l'orthographe de sa langue, mais qui n'a point encore trouvé un discours, une phrase, ni une formule nouvelle... réunit (ses amis) de ci, de là, un verre de gros bleu à la main... et d'une boîte à surprise rembourrée de ouate pour simuler les nuages mythologiques, il fait jaillir une fille court vêtue sous ses cheveux rouge-carotte ; et, de peur qu'on ne s'y trompe, il écrit d'un pinceau hardi, dans le décor, le nom de la drôlesse : Vérité. C'est un hommage à la Vérité !* » (245). La « majestueuse prétention » de Fantin-Latour ne nous est pas étrangère, et n'était-ce pas la moindre des choses qu'il ait envisagé de « donner des leçons à ses contemporains » ? Elle ne nous est pas plus étrangère - faut-il le dire ?- que de réunir nos amis autour de verres de gros bleu, en y faisant jaillir des filles court vêtues, mais peu importe. Ce qui nous importe, en revanche, c'est cette accusation de folie (une crise, la tête lui tourne...) liée à celle d'analphabétisme : l'orthographe, la langue, le discours, la phrase... C'est très exactement à cela qu'il succombe - puisqu'il recourt à l'inscription - mais certains échecs nous importent davantage que certains succès.

*

Or nous avons maintenant douze personnages au lieu de dix, mais les amis que Fantin réunit autour de la *Vérité* sont sensiblement les mêmes que ceux qu'il avait réunis l'année précédente autour de Delacroix : Manet, Whistler, Legros, Bracquemond, Cordier et Duranty, ainsi que Schölderer, Astruc, Edwards, Vollon et Cazin. Nous avons déjà rencontré Astruc et Schölderer. Restent Edwards, Vollon et Cazin.

Graveur et aquafortiste, Edwards Edwin (1823-1879) appartient au « groupe de 63 ». En 1859, il fait la connaissance de Fantin par l'intermédiaire de Whistler et Legros, qui facilite son installation à Londres, l'initie à l'eau-forte. Il vient régulièrement en France faire imprimer ses oeuvres et il fréquente le café Guerbois (Bracquemond, Duranty, Bazille, Maitre, Burty...). En 1869 il reçoit Manet en Angleterre et entretient une correspondance suivie avec Fantin qui aurait voulu le faire figurer dans l'*Atelier aux Batignolles* mais qui, pour des raisons obscures, y renoncera. C'est lui qui achètera le tableau et, au salon de 1875, Fantin expose un portrait de Monsieur et madame Edwin Edwards. C'est lui qui, avec Champfleury, aurait dû rejoindre Manet en Espagne.

Jean-Charles Cazin (1841-1901) est un ancien élève de Lecoq de Boisbaudran et un ami de jeunesse de Manet qui participera au salon des refusés de 1863. En 1867, sur la recommandation de Lecoq, il sera nommé à l'école de dessin de Tours et en 1868 Legros - qui assiste à la distribution des prix - envisage de fonder avec lui une école à Londres ; le projet reste sans suite mais - après que Legros se soit coupé de tout le monde - ce sera à peu près le seul, avec Duranty, avec qui il conservera le contact. Au moment de la commune, il partira en Angleterre, puis il voyagera et rentrera en France en 1875. C'est un personnage de faible envergure, que l'on peut fréquenter, mais dont on peut se séparer du jour au lendemain. On l'assimilera - probablement à tort - « au ban et à l'arrière ban de l'impressionnisme » - mais jamais il ne franchira un seuil tel que son nom puisse se détacher. Fantin-Latour le connaît de longue date et on peut dire qu'il apprécie l'ami, sans véritablement apprécier le peintre.

Antoine Vollon (1833-1900) dont il subsiste donc le portrait comme fragment du *Toast*, est un personnage plus complexe. Fils d'un ferronnier lyonnais, ami d'Alexandre Dumas, de Carpeaux, de Daubigny et de Boudin, il arrive à Paris en 1859, copie au Louvre, devient l'élève de Ribot et participe en 1863 au salon des refusés. Peu après son arrivée à Paris, il fait partie du groupe qui fréquente Corot, Daumier et Daubigny et qui se retrouve soit chez ce dernier à Auvers/Oise, soit chez Cadart. On le remarque en 1864 pour son *Intérieur de cuisine*, ainsi que *Art et gourmandise* et il expose en 1865 un nouvel *Intérieur de cuisine*. C'est une veine que, par la suite, il ne cessera d'approfondir et d'exploiter. C'est un personnage subalterne que divise des amitiés incompatibles

D'une certaine manière l'*Hommage à la Vérité* répète l'*Hommage à Delacroix*, et anticipe sur l'*Atelier des Batignolles*, qui répète l'*Hommage à la Vérité*, mais pas totalement, et c'est là l'intérêt. Nous avons le sentiment qu'autour de Fantin toute une série de personnages étaient substituables : ce sont eux qui se sont présentés, et ils ont convenus ; d'autres auraient pu le faire, et c'était équivalent, à condition qu'un invariant soit respecté.

*

La rupture que représente *Un atelier des Batignolles* (1870) vis à vis de l'*Hommage à la Vérité* (1865) est beaucoup plus importante que celle qui marquait le passage de l'*Hommage à Delacroix* (1864) à l'*Hommage à la Vérité*, mais malgré cela un noyau commun subsiste qui justifie que l'on parle d'automatisme de répétition. Ce noyau commun c'est Manet, mais la difficulté consiste justement à saisir de quelle manière - aux yeux de Fantin et autour de Manet - se redistribue l'espace relationnel de chacune des toiles.

Entre l'*Hommage à Delacroix* (1864) et l'*Hommage à la Vérité* (1865), Fantin, Manet, Whistler, Legros, Bracquemond, Cordier et Duranty font le lien, et Astruc, Schölderer, Edwards, Vollon et Cazin apparaissent, alors que Baudelaire, Champfleury et Balleroy disparaissent. Symétriquement, entre l'*Hommage à la Vérité* (1865) et l'*Atelier des Batignolles* (1870), Manet, Schölderer et Astruc font le lien, Edwards, Vollon et Cazin disparaissent, alors que Zola, Maitre, Monet et Bazille apparaissent. Résumons nous. De la première à la deuxième toile, le maintient parmi les peintres de Fantin lui-même, de Whistler, Legros, Bracquemond et Cordier d'un côté, l'arrivée de Schölderer, Edwards, Vollon et Cazin puis l'effacement de Balleroy, de l'autre font

système, tout comme fait système - parmi les écrivains - l'effacement de Baudelaire et de Champfleury lié au maintien de Duranty et à l'arrivée d'Astruc.

Sur ces trois tableaux dont on aura pu dire qu'ils marquaient le passage du romantisme au réalisme, puis du réalisme à l'impressionnisme seul Manet se maintient (il est présent dans chacune des toiles) mais sans que la « manière » de Fantin n'évolue de façon significative. Fantin témoigne d'une évolution dans la manière de peindre, sans que sa manière de peindre n'évolue. Aux yeux de Fantin, et tout au long de cette période (1860-1870), Manet n'aura donc pas été sensible aux effets d'école, et d'ailleurs il refusera la paternité (ou le parrainage) de celle qu'on va lui attribuer (l'impressionnisme). Symétriquement Fantin refusera de participer à l'exposition qui l'inaugure (Nadar de 1874) et jusque là, loin de les opposer, c'est en partie ce qui fonde le rapprochement entre les deux peintres.

De la première à la deuxième toile, nous comprenons mieux l'effacement de Balleroy que le maintien de Cordier, mais c'est probablement parce que nous ne connaissons pas suffisamment Cordier. Quoi qu'il en soit, il faut lier cet effacement de Balleroy à celui de Champfleury et de Baudelaire en l'interprétant comme une prise de distance de Fantin vis à vis de Manet. Une prise de distance légère, probablement passagère ou, plus exactement, un infléchissement : en effet, nous revenons ici au dessin préparatoire à l'Homage du 13 septembre 63 (Fig.29). Balleroy, nous l'avons dit, ne sera jamais intervenu autrement qu'au titre de « proche de Manet » ; Champfleury dont il eut été préférable qu'il figura dans l'*Homage à la Vérité*, plutôt que dans l'*Homage à Delacroix* sera donc bien venu avec Baudelaire qui, de son côté, était trop lié à Delacroix pour figurer dans le Toast. De surcroît, à l'occasion du salon de 1864, il avait déçu aussi bien Manet que Fantin, de même qu'au salon de 1865, il brillait par son absence : en 1865 Manet écrit à Baudelaire : « *j'aurais aimé avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent, et il est évident qu'il y a quelqu'un qui se trompe. Fantin a été charmant, il me défend avec d'autant plus de mérite que son tableau de cette année, quoique plein d'excellentes choses, fait moins d'effet que celui de l'année dernière* ». Le tableau de l'année dernière était l'*Homage à Delacroix*, il s'agit maintenant du *Toast*. En revanche, dans l'intervalle, Manet s'est rapproché d'Astruc dont il a fait le portrait en cours d'année (1864). De retour à Paris en mai 1864 après un long séjour en Espagne, si Zacharie Astruc était rentré plus tôt, il est tout à fait probable qu'il aurait figuré dans l'Homage. Il est plus difficile de se prononcer sur Duranty et sur Cordier : les relations de Fantin avec Duranty et Cordier restent mystérieuses. Parmi d'autres témoignages qui convergent dans le même sens, c'est le point de vue par exemple de Douglas Druick : « *On ne sait pas exactement quand Duranty et Cordier devinrent intimes de Fantin, mais leurs noms figurent parmi les rares qui reviennent souvent dans les lettres que Fantin écrivit, lors de son séjour en Angleterre pendant l'été 1864* » (246).

En revanche, Legros et Whistler forment toujours avec Fantin le noyau dur de la « société des trois », spécifié ici de la caution que lui apporte ce représentant du « réalisme absolu » qu'est Bracquemond. Les présences d'Edwards et de Schölderer, beaucoup plus que celles de Vollon ou de Cazin, confirment cette orientation. Même si par la suite il revient fréquemment, le nom de Cazin n'apparaît pas dans la correspondance de Fantin avant 1872. C'est donc le proche de Legros qui surgit dans la toile. Quant à Vollon, il semble ne devoir figurer ici qu'au titre d'élève de Ribot.

De la deuxième à la troisième toile, la rupture en revanche est radicale : Whistler, Legros et Fantin lui-même disparaissent. Ce retrait de Fantin - il n'apparaît plus comme dans les toiles précédentes à la place du peintre puisque Manet l'a remplacé dans ce rôle - doit être interprété séparément, de même que l'on doit interpréter séparément le retrait de Bracquemond. Les disparitions de Cazin, de Vollon et d'Edwards (aquafortistes ?) et leur remplacement par Renoir, Monet et Bazille sont tout à fait compréhensibles : il s'agit pour Fantin de recentrer l'intérêt autour de la « bande à Manet » - mais une « bande » qui soit également la sienne - et les trois derniers font bloc autour du premier (Manet), même s'ils ne font pas bloc autour de lui (Fantin). On sait que Fantin avait demandé à Edwards de venir poser pour lui et que - pour une raison ou pour une autre - ce dernier n'aura pu y satisfaire si bien que, si l'on fait exception de Manet (le peintre) et de Zacharie Astruc (le modèle), c'est Otto Schölderer - rescapé avec les deux autres de la deuxième toile - qui semble le plus proche de lui : il est debout, derrière Manet, totalement isolé sur le côté gauche et c'est le seul qui nous apparaisse de face tout en regardant la toile. Tous ceux qui la regardent également nous apparaissent de profil (Renoir, Astruc, Bazille) et ceux qui nous apparaissent de face ne la regardent pas (Zola, Maître, Monet). Manifestement quelque chose se disloque, dont la toile porte la trace.

Pour comprendre le passage de la deuxième à la troisième toile, il nous faut le mettre en relation avec la dissolution de la *Société des trois* laquelle favorise le rapprochement de Fantin avec Manet, mais un Manet qui - de son côté - précipite les évolutions en cours, sans que Fantin en prenne la mesure. Qu'au lendemain de l'*Hommage à la vérité* (1865) la *Société des trois* implose, cela ne fait aucun doute, et probablement cette issue était-elle déjà inscrite dans le geste de Fantin détruisant le *Toast*. Qu'il soit parvenu à sauver son propre portrait, avec ceux de Whistler et de Vollon, mais pas celui de Manet ou de Legros est déjà significatif, mais la difficulté consiste à déterminer par où passe exactement le clivage, et de quelle manière Fantin sera parvenu à en combler le manque.

A propos du *Toast*, Mantz écrivait dans la *Gazette des Beaux Arts* : « *l'artiste a eu bien du mal à rassembler les derniers amis de la nature... il a été obligé de donner place à M. Whistler qui vit en étroite communion avec la fantaisie, à monsieur Manet qui est le prince des chimériques* ». En somme Whistler et Manet étaient de trop, mais nous restions là - pour ainsi dire - dans un espace de considérations « idéologiques ». Or, s'il ne faut pas exclure que Fantin ait eu à choisir entre Whistler et Manet, dans ce cas il aurait choisi Manet. La difficulté est d'établir comment, et dans quelles conditions ?

Les rapports entre Fantin et Legros se sont détériorés régulièrement depuis que ce dernier est parti pour Londres. Après son départ, Fantin lui reproche sa défection et il lui écrit le 5 octobre 1864 pour lui en faire part : « *je t'en ai voulu de te faire du tort à toi-même et de nous laisser ainsi, surtout dans un moment si intéressant pour tous. Tu es, tu le sais bien un des rares peintres qui... Ne laisse pas perdre ta place, pense où tu serais maintenant* » (247). Durant l'été 1865 Fantin lui donne des nouvelles du salon - où donc il a exposé le *Toast* - mais Legros ne répond pas et fait savoir à Londres que Fantin essaye de « *s'arroger la position du chef de l'école* » que lui-même revendique (248). Pendant toute l'année 1866, ce ne sera qu'une longue suite de brouilles et de réconciliations que Fantin - pour sa part - semble trancher de manière radicale : « *aujourd'hui c'est Manet que l'opinion prend pour le chef, et c'est en effet lui qui a le plus occupé les masses* » (249). Déjà, à la fin de 1864, il était extrêmement ferme sur ce point : « *C'est celui (Manet) qui a le plus de talent* » (250). Dans cette controverse, Duranty aura

navigué en eaux troubles : le 10 février 1867, il écrit à Legros l'intention de Manet de faire une exposition particulière (il reproduit donc l'acte de Courbet de 1855) et il lui fait part de l'illusion de celui-ci « *d'être le plus grand peintre de l'époque* » (251).

Sur un autre plan les rapports entre Legros et Whistler se dégradent, et ils préludent à une détérioration des rapports entre Whistler et Fantin dont l'enjeu est l'abandon de la référence au réalisme en général, et à Courbet en particulier. En 1866, une histoire de femme ou d'argent (ou les deux) oppose Whistler à Legros auquel il n'adressera plus jamais la parole, le remplaçant dans son affection par Georges Moore « *seul digne de faire partie de notre société des trois* » écrit-il à Fantin dans une longue lettre datée du 16 août 1866, mais probablement rédigée antérieurement.

Enfin, en juillet 1867, c'est en vain que Whistler supplie Fantin de venir le rejoindre à Londres. Trois mois plus tard (septembre 1867) c'est la rupture définitive avec Courbet à propos de Jo qui a posée nue pour lui (l'origine du monde) au cours de son voyage à Valparaiso : « *Courbet et son influence a été dégoûtant. Ce regret que je sens et la rage et la haine même que j'ai pour cela t'étonnerait peut être... Ce n'est pas le pauvre Courbet qui me répugne, ni ses oeuvres non plus. J'en reconnais comme toujours les qualités.. Vive la nature mon cher, ce cri là a été un grand malheur pour moi... Quoi ? il n'y avait plus qu'à ouvrir les yeux et peindre ce qui était devant soi. La couleur c'est vrai, c'est le vice... bien tenue par son maître, le dessin, la couleur est une fille splendide... mais accolée avec l'incertitude... la couleur devient une crane putain, se moque pas mal de son petit homme et se galvaude comme bon lui semble (...) et le résultat se voit ! un chaos de griseries, de tricheries, de regrets* ». Après leurs retrouvailles à Paris le 31 décembre 1867, Fantin écrira à Edwards qu'il n'a plus rien de commun avec lui.

Au début de 1867 Fantin commence le portrait de Manet qu'il enverra au salon suivant (Fig.33) et il en fait part à Whistler. Dans la même lettre il lui demande de venir poser pour lui et envisage également de proposer ce portrait au salon (252) mais, pour des raisons obscures, Whistler ne se rend pas à l'invitation. De manière significative, Fantin se décide alors pour un autoportrait « à la place de celui de Whistler » (253). Et il signe le portrait de Manet en bas à gauche « *A mon ami Manet* » : C'est sur la figure de Manet que Fantin reporte désormais ses idéaux de peintre et cela le conduira, cinq ans plus tard, à *Un Atelier des Batignolles*. En 1869, les rapports entre Fantin et Whistler se sont détériorés au point que Fantin doit lui écrire pour lui demander « *un catalogue détaillé de ses dernières oeuvres et des nouvelles de ses projets immédiats* » (254). En janvier 1873 Fantin voit les travaux que Whistler a exposés à la galerie Durand-Ruel et y retourne plusieurs fois, mais en vain : « *je n'y comprend rien ; je ne le reconnais plus* » (255). Quand il vit Whistler à Paris quelque mois plus tard (juin) il n'y avait plus rien de commun entre eux et la rencontre fut distante (256). Fantin ne vit que rarement Whistler dans les vingt cinq années qui suivirent. En 1866/67 incontestablement les choses basculent.

*

C'est pour les écrivains que ce double passage est peut être le plus difficile à interpréter. Lorsque nous passons de *l'Hommage à Delacroix* à *l'Hommage à la Vérité* (Le Toast) Champfleury et Baudelaire disparaissent et Duranty se maintient. Baudelaire était donc bien dans *l'Hommage à Delacroix* l'ambassadeur de Delacroix et Champfleury n'aura du sa présence qu'à

celle de Baudelaire appuyée par Manet. Mais qui, de Champfleury ou de Duranty faisait double emploi ? Duranty se sera donc substitué à la fois à Baudelaire et à Champfleury, à condition que Zacharie Astruc apparaisse, ce qui pourrait tout aussi bien signifier le contraire : qu'Astruc ait remplacé Baudelaire et Champfleury. Les deux possibilités existaient.

Mais lorsque nous passons de l'*Hommage à la Vérité* à un *Atelier des Batignolles*, Zacharie Astruc qui garantit le passage d'une toile à l'autre - arrive dans l'*Hommage à la Vérité* alors qu'il aurait du figurer dans l'*Hommage à Delacroix*, et que Duranty, qui aurait du figurer dans l'*Atelier*, est remplacé par Zola lequel - en toute rigueur - aurait du être présent dans l'*Hommage à la Vérité*. Tout cela se complique, mais maintenant il nous faut trancher. Aux yeux de Fantin, tout semble tourner autour de Duranty, pour qui rien ne tourne autour de Fantin

Si dans un premier temps (*Hommage à Delacroix*, 1864) Fantin fait figurer Baudelaire et Champfleury plutôt que Duranty tout seul, il le doit à Manet. Si dans un deuxième temps (*Hommage à la Vérité*, 1865) Fantin préfère Duranty et Astruc à Baudelaire et/ou Champfleury, c'est que - vis à vis de Manet, mais à contre temps, il tente de rééquilibrer ce qu'il lui doit. Mais si, dans un troisième temps (*Un Atelier aux Batignolles*, 1870), il préfère Astruc et Zola à Duranty c'est qu'à nouveau il le doit à Manet. D'une certaine manière - et à l'exception de Duranty qui le déconsidère - tous les rapports que Fantin entretient avec l'écriture et avec les écrivains passent par Manet, et cela le divise. Lorsqu'en 1872 avec le *Coin de table* et dans ce qu'il désirait être un *Hommage à Baudelaire*, il affrontera la difficulté tout seul, ce sera la catastrophe

A partir de 1875 Duranty va s'affirmer - dans le malentendu - comme le théoricien de l'impressionnisme alors que Zola, qui va passer pour le compagnon de route et le théoricien du naturalisme, va soutenir Manet, en dehors de tout « effet d'école ». Plus tard Manet rencontrera Mallarmé et, partir de là, une trentaine d'écrivains, et pas des moindres, prendront le relais. On peut même penser que cela lui aura permis de faire l'économie d'avoir à se revendiquer comme étant le chef de file d'une « Ecole » quelconque, puisque l'opinion déjà l'en crédait et que les critiques - bon an mal an - orientaient l'opinion dans cette direction, tout en la suivant. C'est totalement le contraire pour Fantin : il a peur des écrivains et ne compte sur eux que pour générer des « effets d'école », que simultanément il redoute.

Personne à notre connaissance, au moins dans le cercle que nous évoquons (Degas n'y participe pas), ne fera le portrait de Duranty, et nous savons que ce dernier devait initialement figurer dans l'*Atelier des Batignolles*. Mais une querelle survenue au mois de février entre lui et Manet, conduit les deux hommes à se battre en duel : Zola est le témoin de Manet. La réconciliation nous dit-on est immédiate, mais Duranty estime que Fantin, dans cette affaire, a joué un « rôle perfide » et il rompt avec « la petite peste » (257). Ceci pourrait expliquer cela. Nous sommes en mars 1870 et Fantin fait faire à Manet le portrait d'Astruc, pas celui de Zola, et encore moins celui de Duranty.

Nous sommes à nouveau dans une logique de la répétition, mais décalée. Manet qui avait rencontré Zola en 1866 avait déjà fait son portrait en 1868 et Fantin aurait très bien pu faire poser Zola, d'autant que Manet avait déjà fait le portrait d'Astruc, l'année même de l'*Hommage à Delacroix*. Passons sur Zola qu'à cette époque ni Fantin ni Manet n'avaient rencontré. Dans l'hommage, Zacharie Astruc aurait très bien pu prendre la place de Duranty. Par rapport à l'*Hommage à Delacroix* la situation a donc totalement basculée. A l'exception peut-être de

Schölderer, toute allusion au « réalisme » a disparu, et il n'est pas certain que lui-même la garantisse encore : à supposer qu'il le fasse, il serait donc le seul, avec Manet, à faire le lien avec l'espace de l'*Hommage à Delacroix*. Tout le reste, dans l'*Atelier des Batignolles*, préfigure l'impressionnisme, et cela sera d'ailleurs à l'origine de la rupture entre les deux peintres, sinon entre les deux hommes.

Manifestement, en effet, Fantin ne suit plus. Au début de 1874 il commence à s'éloigner de Manet et c'est probablement une des raisons qui font qu'il le décourage alors de participer à la première exposition d'avril-mai. Au début de 1875, cela paraît irréversible : « *Il (Manet) me paraît totalement déraisonner à ce sujet là* » (258). Douglas Druick note qu'à partir de cette période il (Fantin) « *perd irrémédiablement le contact avec la peinture de Manet* » (259) et, bien que Manet n'ait jamais exposé avec les impressionnistes, sa rupture avec Manet sera également pour Fantin l'occasion d'une rupture avec le groupe des Batignolles. De 1874 à 1886, il y aura en tout huit expositions du groupe impressionniste. Parmi ceux qui participaient à l'*Hommage à Delacroix*, seul Bracquemond y participera trois fois (1874, 1879, 1880) et Legros une fois (1876). Parmi ceux qui participaient à l'*Hommage à la Vérité*, seul Astruc y participera (1874) et il cessera ensuite. En revanche, mais nous avons vu que Bazille mourrait en 1870, ce sont ceux que Fantin avait regroupés dans l'*Atelier des Batignolles* qui vont animer ces rencontres : principalement Renoir et Monet.

Ce décrochage entre les deux peintres porte sur leurs choix esthétiques, et n'empêche pas que les deux hommes continuent à se voir : lorsque Fantin se marie en 1876, Manet est son témoin, il lui rend visite lors de sa dernière maladie et, lorsque Manet mourra - quatre ans plus tard - Fantin tiendra l'un des cordons du poêle. Par la suite, il participera activement à l'organisation de l'exposition rétrospective de 1884 et souscrira en 1889 pour l'achat d'Olympia. Cependant, si à partir de 1874 nous pouvons encore parler de sympathie et d'estime réciproque, il n'y a plus entre les deux peintres cette intimité, que l'évolution de leurs caractères rendait probablement difficile (260). Pour comprendre cette évolution, il nous faut revenir à Fantin.

L'échec de l'*Hommage à la Vérité* (1865), avec tous les espoirs qu'il fondait sur ce tableau, le marque profondément et donne lieu - probablement - à un mécanisme de régression qui passe par un retour à Delacroix : un dessin du 14 novembre 1865 (Fig.34) - postérieur donc à la destruction du *Toast*, et intitulé « *Eugène Delacroix reçu aux Champs Elysées* » - semble mettre en œuvre le programme que lui aurait prescrit Baudelaire, mais en le réduisant aux peintres que lui-même admire et qu'il ne cesse de recopier : Titien, Vélasquez, Rembrand, Rubens, Véronèse... Delacroix ne cessera de le hanter. Deux études de 1889 pour le tableau « *Immortalité : A Eugène Delacroix* » en témoignent ainsi que la toile qu'il expose la même année au salon - *Immortalité* - mais pour laquelle le nom de Delacroix cette fois a été occulté (Fig.35). Or, la composition reprend, en l'inversant, une gravure de 1884 « *En mort de Richard Wagner* » (Fig.36).

L'*Atelier* est accueilli de manière quasi unanime par la critique. Burty cependant fait quelques réserves qui touchent au plus juste : « *je ne reprendrais qu'un certain vide de l'ensemble. Ces amis là ont l'air un peu embarrassé. Chacun est tout à ses pensées, et une conversation générale ne vient point donner une raison à cette réunion presque fortuite. On sent trop que M. Fantin les a appelés les uns après les autres, à venir prendre place dans le tableau* » (261). Seul Duranty qui n'y figure pas y est hostile, et on comprend bien pourquoi : il proclame

qu'il ne trouve là rien de « *tranché, d'accusé* » et considère que Fantin « *fait l'effet d'un artiste enfermé dans un bourgeois et ne pouvant percer son enveloppe, de sorte qu'aucune des deux natures ne l'emporte et que toutes deux se contrarient* » (262). Très curieusement, Astruc qui se prononce également, mais pour dire tout le bien qu'il en pense, sur ce point paraît le rejoindre. Il voit dans Un Atelier aux Batignolles « *éclatant et gai d'un côté, presque pompeux, sombre de l'autre, ces deux faces, si opposées du plus singulier esprit d'art que je connaisse* » (263). Incontestablement, la toile est divisée entre le côté gauche lumineux et le côté droit sombre, au point que l'on aura pu interpréter cette partition comme opposant les amis de Fantin, à ceux de Manet. Sur le côté droit, Zola, Maître et Monet se désintéressent ostensiblement de la scène et le cadre accroché au mur, sur lequel se détache la tête de Renoir, est remarquablement vide. L'ensemble n'est pas vide, mais ce vide de l'ensemble que Burty attribuait à l'absence de parole et qui selon lui échouait à fournir une « raison » à cette rencontre - d'où son caractère *fortuit* - le désigne en effet comme une collection d'individualités que Fantin aura appelé une à une, et c'est en effet ce qui s'est produit. D'ailleurs, dans la lettre où il demandait à Edwards de poser pour lui (264) la question de savoir ce qui faisait groupe ne semble pas l'avoir effleuré un seul instant : « *j'aurais des complaisants pour poser* ». C'est un fait : celui dont tout le monde reconnaît qu'il s'est spécialisé dans les portraits de groupes, n'aura jamais participé à une seule exposition collective. Nous avons là une première contradiction dont les divisions que signalaient Astruc ou Duranty - interne à la toile pour le premier, interne à l'individu pour le second - pourraient constituer le symptôme. Mieux encore, ces divisions pourraient se recouvrir.

On connaît cependant l'attention que Fantin accordait au choix des figurants et, parmi ceux-ci, la différence qu'il établissait entre ceux dont il prendrait « les têtes seulement », et les autres. Dans un dessin préparatoire à l'*Atelier des Batignolles*, il se représente d'abord à la place de Manet, avant de lui céder la place : « *Fantin n'était pas encore tout à fait prêt à abandonner la place centrale à l'ami qu'il admirait maintenant davantage que tous les autres peintres contemporains français* » (265). Sans doute faut-il voir là à nouveau l'un des symptômes de la difficulté qu'il avait à trouver sa place exacte et, avec elle, sa personnalité propre.

*

S'il nous faut donc considérer Le toast comme le retour du refoulé de l'Hommage à Delacroix et voué - en tant que tel - à la destruction, alors il nous faut considérer Un Atelier des Batignolles comme le déplacement et la transposition, mais sur une autre scène, de ce que l'Hommage supposait : un acte manqué d'allégeance. Chez Fantin nous avons probablement là une constante qui ne sera jamais surmontée : il se prouve en faisant la preuve de ceux qu'il admire et là il rejoint Manet, mais ce dernier le dissimule, alors qu'il l'exhibe. Que cela le divise comme l'image divise la lettre ou le contraire, tout en témoigne : « l'allégorie réelle » ici en constitue l'indice, dont il ne cessera jamais de reconduire les droits. Cela saute pour ainsi dire aux yeux dans la plupart de ses autoportraits.

Fantin le masque : Autoportraits (1854-1861).

Nous trouvons chez Henri Fantin-Latour un curieux mélange de prétentions sans bornes et de repliement sur soi, dont le groupe constitue le moyen terme, mais dans une logique du porte à

faux. Cela se traduit dans une série d'identifications successives, partielles et contradictoires où il nous faut discerner la quête toujours reconduite - et cela probablement jusqu'en 1875 - d'une filiation symbolique impossible. Cette question qui n'aura cessé de le hanter - Qui est le père ? - le conduit tour à tour d'un désir d'effacement à un désir de revendication narcissique dont le questionnement de son propre visage constitue le compromis tactique. Liée à une crainte quasi obsessionnelle de la femme et de la féminité, et trouvant des satisfactions compensatoires dans des groupes d'hommes à très forte composante homosexuelle refoulée, cette demande oscille de l'identification à un groupe qu'il récuse, à une admiration pour un père qui l'écrase. Le cénacle, c'est tout à la fois ce qu'il appelle de ses vœux, ce qui ne cesse de le trahir, et ce dont il ne cesse de reconduire l'exigence, pour la pervertir. Toutes les contradictions qu'il affronte, il les exacerbe plutôt qu'il ne les domine. Michel Fried est tout à fait fondé à faire observer que « *Fantin est celui qui souffrit le plus de la tension opposant les deux modèles de sa jeunesse et les idéaux contradictoires qu'ils représentaient* » (266) mais cette remarque nous pourrions la généraliser : Fantin n'aura cessé de rechercher des modèles, en les opposant.

Fantin-Latour décidément pourrait peu à peu disparaître dans chacune de ses toiles et comme s'effacer derrière ceux qu'il propulse au premier plan. Dans *l'Hommage à Delacroix*, nous notons qu'il disparaissait derrière Whistler, le dandy britannique, le futur ami de Mallarmé, déjà réputé pour sa superbe, ses excentricités et son caractère imprévisible. La Fizelière notait pour sa part qu'il s'était « *modestement effacés derrière ses amis* ». Après tout, qu'est-ce qui lui eut interdit d'occuper la place qu'il lui réservait ? Au lieu de cela, ses traits s'estompent, on les discerne mal et il n'y a guère que Duranty - assis derrière lui - pour s'effacer de la sorte. Michel Hoog, n'hésite pas à généraliser la remarque : « *à travers ces tableaux, si Baudelaire, Manet, Rimbaud, Verlaine et Chabrier sont présents, ils masquent Fantin. Le sujet fait oublier le peintre, dont on s'accorde à reconnaître la qualité, sans trop savoir comment la définir* » (267). Mais le contraire est vrai également. On se souvient de la remarque de Ferlet à l'oncle de Legros à propos de la Société des vrais bons : « *Il n'était plus permis alors que de se prosterner en silence devant leur supériorité* » (268).

Nous étions en janvier 1859 mais, en juin de la même année, ce que Fantin écrit à Whistler nous donne une toute autre image du personnage : « *Je reste seul, je travaille beaucoup pour moi... J'ai une certaine consolation à me savoir dans mon coin, faisant de la peinture pour moi en dehors de tout le monde... Dans ces quinze derniers jours j'ai travaillé énormément. J'ai près de 12 études soit d'après moi, tête, buste, en pied, intérieurs, nature morte, je me sens dégagé de tout ce que j'ai vu ou étudié. Oh la nature quelle belle chose. Je rentre du Louvre, je dîne et de 5 heure à 8 h du soir je me met devant la glace et en tête à tête avec la nature, nous nous disons des choses qui valent mille fois tout ce que la plus charmante femme peut dire* » (269).

Nous allons en venir aux autoportraits mais, dans ces quelques lignes, la « nature » c'est bien évidemment lui, l'attention qu'il se porte s'oppose aux copies qu'il s'impose, et les deux à l'attention qu'il pourrait porter aux jolies femmes : tout cela dans la solitude (son coin) et le repliement sur soi (en dehors de tout le monde). Ces trois points (la solitude, l'imitation des anciens et l'évitement des femmes) sont probablement liés entre eux, et sans doute n'aura-t-il rien fait d'autre que d'osciller de l'un à l'autre : de la vénération des maîtres du passé à la déception de ceux qui l'entourent, ou inversement. C'est là que, pour Fantin, le groupe trouve sa fonction, mais pour se déconstruire aussitôt : « *On se groupe, on crie, on travaille, on est plus nombreux,*

on vous laisse passer. Alors on se rencontre... on se sent entouré, on a plus d'audace. J'ai cru que cela pourrait durer. Là était mon erreur » (270). Le propos date d'avril 1865 mais il est raisonnable de penser qu'il caractérise l'artiste, au moins jusqu'en 1875.

Un témoignage peu connu de Bracquemond donne à Fantin un rôle d'initiateur de l'impressionnisme (271). Rien n'est moins vrai, et c'est l'image de l'homme introverti et « *indépendant de tous les mouvements* » qui finalement va s'imposer. Personnage réservé, taciturne et timide, la plupart du temps décrit comme « *renfermé sur lui même, mélancolique et ne se complaisant que dans la solitude* » (272), on le décrit le plus souvent comme étant enclin, par tempérament, « *au romantisme intérieur, à la rêverie et au songe* ». Michel Hoog évoque « *cet être complexé, inquiet, renfermé* » (273) et, à propos de sa correspondance, il observe que « *l'on y devine (son) caractère, son manque d'assurance, son inquiétude devant les appréciations que rencontrent ses oeuvres* » (274). Douglas Druick note de son côté que « *dans sa jeunesse et, en fait, toute sa vie, Fantin fut timide et effacé (...) sa modestie parfois frisait l'auto-dénigrement* » (275). Sans doute tape-t-il au plus juste lorsqu'il fait remarquer qu'il « *était ainsi torturé par la crainte de ce qu'il désirait et le désir terrible de ce qu'il craignait* » (276). Si la crainte de ce qu'il désire ne cesse de s'inverser dans le désir de ce qu'il craint, c'est probablement là qu'il nous faut localiser le principe de ce que nous avons désigné jusqu'à maintenant comme sa propre division, sur quoi d'ailleurs il lui arrivait d'équivoquer, en jouant sur la division... de son nom propre : en-fantin.

Par ailleurs, et probablement liée à l'aspect précédent, la composante homosexuelle ne fait aucun doute, mais passive et instable. Nous l'avions déjà notée, mais ici elle se confirme : « *toutes relations avec une femme conduisent à la ruine* » (277). En octobre 1862, et donc à l'époque où il peint *Tannhauser, le Vénusberg* qui pourrait bien d'ailleurs en constituer le sujet, et qu'il disposera « en regard » de *Hommage à Delacroix*, il note : « *la vie m'embête, je deviens sensible à certaines jouissances, mais je tuerai tout cela* » (278). On sait que Fantin possédait une estampe d'après *L'Amour réduit à la raison* de Prud'hon représentant l'amour enchaîné au buste de Minerve, incapable alors de faire des ravages avec son arc et ses flèches hors de sa portée (279). En novembre 1864 lorsque Legros se marie, dans une lettre à Mrs Edwards datée du 16 décembre son diagnostic est laconique : « *voilà un ami de moins, il est perdu, je le crains bien* » (280).

Mais c'est probablement avec Whistler « *cet homme plus âgé auquel il s'était attaché comme à un père depuis plusieurs années* » (281) que Fantin éprouvera la plus vive déception. Qu'il y ait eu de sa part une quête de paternité est incontestable, mais lui-même est beaucoup plus précis encore : « *Whistler est pour moi comme une femme, comme une maîtresse que l'on aime malgré tous les ennuis qu'elle vous donne. Certes, j'ai bien peu d'affection pour les femmes, je n'ai jamais rien fait pour elles, elles me font peur et je ne les comprends pas...* » (282). Or on observe une sorte de parallélisme et d'inversion des rapports qu'il noue avec les uns et avec les autres avec - en mars 1869 - cet aveu surprenant: « *Je suis un homme aujourd'hui* » (283). Enfin, au moment même où il se rend compte que son amitié avec Whistler périclité, Fantin commence à penser au mariage : « *il faut se marier ; je suis gros et gras, je suis à point... cela est mon projet* » (284). Son père meurt en avril 1875 ; en mai de l'année suivante il annonce son projet de mariage et il conclue en novembre (285). C'est également le moment qu'il choisit pour prendre ses distances avec Manet qui - pour sa part - convolera deux ans plus tard. Il faudrait approfondir dans cette direction.

Un autre aspect de sa personnalité également ne doit pas être négligé : cette conviction profondément ancrée chez lui de l'équivalence des contraires, et de la réversibilité des énoncés. Tous ses biographes y ont été sensibles : « *ses renversements d'opinion nous dit Douglas Druick, étaient continuels* » (286). Nous sommes ici dans le strict registre de la parole et de l'expression verbale, mais qui trouve un équivalent direct dans le registre de l'image. Nombreuses sont les études préparatoires dans lesquelles nous trouvons, en marge, des annotations du type « retourner le sujet ». Elles se réfèrent à son habitude, quand il développait une idée, d'inverser la composition pour voir ce que cela modifiait (287). Il y a chez Fantin une véritable obsession du miroir que nous retrouvons dans les autoportraits.

*

Même si dans *Un Atelier des Batignolles*, il s'est définitivement effacé - acceptant en quelque sorte que Manet prenne sa place - n'oublions pas que l'*Hommage à Delacroix* était déjà un autoportrait, et que l'*Hommage à la vérité* en était également un. C'est chez Rembrandt, dont on connaît près de quatre vingt dix autoportraits, qu'il aurait trouvé - dit-on - cet intérêt, et on en trouve une mention dans sa correspondance avec Legros (288). Lui-même le banalise en le justifiant par des raisons de commodité : « *c'est un modèle qui est toujours prêt, il offre tous les avantages : il est exact, soumis et on le connaît avant de le peindre* ». Il faut croire que c'est faux, mais peu importe. Entre 1854 et 1861, il fera un nombre incalculable d'autoportraits et il poursuivra au-delà, mais de manière exceptionnelle (salons de 1863 et de 1867). Il les distribuera largement autour de lui (Recamey Myionnet Ridley...) mais - à l'exception de Bracquemond aucun des personnages figurant dans l'*Hommage* n'en bénéficiera.

Qu'il s'agisse d'huiles sur toile, de crayons ou d'eaux-fortes, ce qui nous frappe à quelques exceptions près, dans cette série - outre la rareté des représentations en pied avec ses instruments de travail (toile, palette, pinceaux) - c'est cette volonté d'isoler le visage, de faire face et de tenter une accroche du regard de celui à qui le portrait se destine, tout en se l'interdisant : la plupart du temps quelque chose y fait obstacle, et divise le visage en deux. Il n'y a guère qu'avec le crayon du Fitzwilliam museum de Cambridge (16 July London 1859) où - apparaissant de profil - le peintre ne nous regarde pas. Le reste du temps - et même lorsqu'il apparaît de profil - il nous regarde, mais quelque chose dans son regard défaille : il ne nous nous regarde que d'un seul œil, et pratiquement toujours le même, l'œil gauche. C'est particulièrement net dans le portrait du musée de Grenoble (Fig.37) et celui de la Phillips Collection de Washington (Fig.38) tous les deux datés de 1861, un crayon donc et une pierre noire en inversion symétrique droite/gauche, où Fantin plonge alternativement la partie droite ou gauche de son visage dans une ombre opaque, tout en éclairant violemment la partie opposée. Nous retrouvons cette indication dans l'autoportrait peint du musée de Manchester exposé au salon de 1867, elle figurait déjà dans l'autoportrait assis devant son chevalet de 1858 (Fig.39), dans le portrait de Grenoble de 1859 où le peintre tient son pinceau de la main gauche (Fig.40) ou encore dans celui de Lyon daté de la même année mais où, cette fois, il y a eu inversion. Dans ce cas, M. Vincent cité par Hoog note que « *toute la partie gauche du tableau est étouffée dans une ombre épaisse formant opposition avec la surface blanche et glacée de la chemise sur laquelle glisse la lumière* » (289) et en effet, dans tous ces exemples, la recherche d'un effet de clair-obscur passe avant la recherche de la ressemblance, à moins justement que la ressemblance ne se

condense ici dans l'effet de clair-obscur. Chaque fois, cet effet est obtenu dans une structure de latéralisation verticale et d'inversion droite/gauche. L'éclairage vient toujours de la droite, et toujours il plonge la moitié du visage dans l'ombre. A la fois clair et obscur, nous toucherions ici à la structure profonde de la personnalité de Fantin lequel semble avoir éprouvé d'énormes difficultés « à faire face ».

Il faudra un temps considérable, avec l'Autoportrait de la Galerie des Offices daté de 1883 et le dernier en date, pour que l'homme - et non pas le peintre - nous apparaisse en buste, de face, et nous regardant droit dans les yeux, le visage uniformément éclairé. Dans l'intervalle, et même de face, le peintre biaise, même si ce biais n'épouse pas la partition verticale gauche/droite, ou en partie la brouille. C'est particulièrement net dans la pierre noire du Denver Art museum dit « Autoportrait au chapeau haut de forme » datée du 7 octobre 1859 et dédiée « à mon ami Ridley le 27 août 1862 » (Fig.41). Dans ce cas seul l'œil droit apparaît, tout le haut du visage et la partie gauche disparaissent dans l'ombre et, la revendication mondaine prenant en quelque sorte le pas sur l'incertitude intérieure, la partition haut/bas l'emporte sur la partition gauche/droite. Il faudra du temps disions nous pour que cette partie gauche et pour ainsi dire « sinistre » de lui-même, sorte de l'ombre et c'est probablement ce que veut dire Hoog lorsqu'il note que « *derrière le masque de nombreux autoportraits, on saisit les ambitions refoulées et les craintes de Fantin* » (290). Cela ne donne que plus de prix aux quelques tentatives dans lesquelles, justement, il tente de faire face. Retenons simplement deux exemples.

Nous avons tout d'abord ce dessin au crayon noir, fusain et rehauts de lavis blanc sur papier vergé jaune du musée de Lille, daté d'avril 1860 (Fig.42) où le visage dans son ensemble apparaît, brutalement éclairé de face avec un regard quasiment halluciné et aveugle. Fantin nous (se) regarde mais ne nous (se) voit pas, laissant probablement transparaître ce désir de se voir voir, dont l'insistance paradoxale brouille la netteté des contours, inverse les valeurs entre la figure et le fond et vient pour ainsi dire trouser la surface du dessin. De manière symptomatique, au dos de ce dessin, nous relevons la mention « *étude d'homme* ». Ce dessin, il nous faut le rapprocher de la pierre noire datée de 1854-1856 du Detroit Institute of fine Arts qui en constitue comme l'envers (Fig.43). La position et le cadrage sont identiques, le visage occupe toute la feuille, l'éclairage est moins soutenu et les contrastes sont moins soulignés mais, du coup, c'est le regard qui disparaît, les deux orbites étant littéralement plongées dans le noir. C'est ce que note Douglas Druick : « *Les traits de crayon répétés de l'intérieur et du pourtour des yeux donnent l'impression qu'ils sont injecté de sang et une apparence de cassure* » (291). De l'un à l'autre portrait, d'une certaine manière et de manière frontale, c'est la valeur du regard qui s'inverse pour un résultat identique : une cécité hallucinatoire dans un cas (Lille), hystérique dans l'autre (Detroit). A cela, sans doute, fallait-il un double déplacement qui ramenât le peintre vers l'acte de dessiner et, mieux que cela, de se dessiner lui-même, en train de se dessiner, c'est à dire un « autoportrait d'autoportrait ». C'est le cas avec les deux *Autoportraits dessinant* du Louvre, plume et lavis datés de 1860.

Dans le premier, signé en bas à gauche « Fantin » et dont il fera don à Bracquemond (Fig.44) nous revenons aux indications précédentes, mais dans une mise en page moins resserrée. La lumière vient d'une source unique placée à gauche et dans le bas de l'image, si bien que la scission que l'on signalait plus haut se reproduit : toute la partie gauche du visage et du buste étant plongée dans l'ombre. Le peintre se représente en buste et de face, en train dirions nous de dessiner son autoportrait - que l'on ne peut pas voir - mais de la main gauche et l'œil gauche

fermé, retenant de sa main droite le bloc-dessin, face donc au miroir. Du reste on ne saurait dire si son œil gauche est vraiment fermé, mais il disparaît bel et bien, comme disparaît dans le noir toute la partie gauche de son corps, à l'exception justement de la main qui dessine. Notons le boutonnage de sa vareuse, droite sur gauche - et donc « féminine » - par opposition au boutonnage gauche sur droite, réputé « masculin ».

On connaît à ce propos l'hypothèse de Jacques Derrida qu'il généralise à l'ensemble des autoportraits de Fantin-Latour, et l'infléchissement que lui donne ultérieurement Michael Fried. Derrida - qui prend appui sur le fait qu'il s'agit d'un « *autoportrait d'autoportrait* » relève un effet d'auto-aveuglement narcissique, aggravé du fait que le peintre nous supposerait le regarder par ses yeux ou pire, qu'il se supposerait se regarder par nos yeux ce qui - dans l'un et l'autre cas justement - devrait rompre le cercle narcissique. Écoutons le : « *Dans cet autoportrait d'autoportrait, la figure de Fantin-Latour devrait nous regarder le regarder selon la loi d'une impossible et aveuglante réflexivité. Pour se voir ou se montrer, il ne devrait voir que ses deux yeux, les siens, mais deux yeux dont il doit aussitôt faire son deuil, justement pour se voir, des yeux qu'il doit aussitôt remplacer, à cette fin, en vue de cette représentation, à la place du miroir, par d'autres, et qui le voient, par les nôtres. Nous sommes la condition de sa vue... etc.* » (292). Tout cela est délicat à manier, mais si nous sommes bien *la condition de sa vue*, alors le stade du miroir - au sens que Jacques Lacan donne cette phase - a bien été franchi, mais sans que nous en trouvions un quelconque indice dans l'image. Nous sommes bien dans le droit fil de cette scission entre la fonction (le regard) et l'organe (l'œil) mais la parole d'un tiers n'y retentit pas et il n'y a pas de rupture, autre que symbolique, de l'illusion spéculaire. Ce n'est pas la présence de ce mince filet d'encadrement limitant la composition sur trois de ses côtés (parergon) qui nous inciterait à aller au-delà. Au mieux peut-on supposer que, par un redoublement de la composante imaginaire, Fantin fasse notre propre portrait. Dans ce cas, l'œil dont il aurait à faire le deuil (gauche) serait celui de la postérité que nous incarnerions en tant que spectateur posthume.

De suite après, Derrida évoque *L'homme au sable* d'Hoffmann dont on sait le point d'orgue que Freud y trouvait pour exemplifier l'équivalence entre la hantise de perdre ses yeux et l'angoisse de la castration, les effets du narcissisme primaire, la logique du « double » etc.. Mais comment ne pas voir que Derrida ne voit pas, qu'en somme, si Fantin s'aveugle lui-même ou que - selon ses propres termes - il feint de ne pas se voir voir, c'est très exactement ce qu'il désire nous montrer, tout en le dissimulant ? Nous sommes ici dans une logique du fort/da, mais simultanée et qui aurait besoin d'un spectateur qui ne soit pas le substitut de la mère, aux yeux d'un enfant dont le seul désir serait qu'elle disparaisse, définitivement. Il nous faut admettre que l'image que nous avons sous les yeux, et que nous voyons, est très exactement celle que Fantin est en train de dessiner, et que nous ne voyons pas. Il suffira d'avoir sous les yeux l'Autoportrait de Fantin et de suivre - mot à mot - ce que nous en dit Derrida pour conclure au contraire - de la part de Fantin - à une acuité tout à fait particulière. Une acuité qui est ici de nature à rompre l'auto-réflexivité du leurre narcissique, dans ce qu'il nous faut bien désigner alors comme un « mi-voir » - comme on le dirait d'un « mi-dire » - c'est à dire une visée monoculaire, d'un seul œil, ou encore cyclopéenne - ou mieux encore photographique - d'une image dédoublée, à la fois visible et invisible : l'image que nous avons sous les yeux et que nous pouvons décrire, est très exactement celle que Fantin dessine, et que nous ne pouvons pas voir, mais lui non plus.

On connaît cette logique impossible de l'auto-réflexivité du regard qui plongeait Merleau-Ponty - on s'en souvient - dans des abîmes de perplexité, et que Derrida semble ici reprendre à

son compte, ni plus ni moins. En effet comment pourrait-on se voir voir sinon à courir le risque d'y laisser les deux yeux, pour aussitôt en faire le deuil ? mais comment ne pas voir non plus que ce deuil dont il s'agit est celui du narcissisme, et que l'image de soi est suspendue entièrement à la parole de l'autre ? Cette parole de l'autre toujours se fait entendre et ici, par la bouche de Castagnary : « *Son portrait est vague et en quelque sorte hagard, saupoudré de riz d'ailleurs, et blafard comme un effet crépusculaire. Parbleu ! mon ami, revenez donc à la santé, à la vigueur, au coup d'œil clair et juste* » (293). Dans cette logique, faire le deuil de ses (deux) yeux, c'est en effet faire appel aux yeux de l'autre, en supposant que ce soient les vôtres, et qu'ils puissent y tenir la place du miroir. C'est enfin - dans une stricte logique freudienne que l'on aura simplement déplacée - supposer que l'on puisse se trouver à la place de l'autre dans une logique qui n'aurait pas rompu avec le narcissisme. C'est une erreur, et il suffit de regarder l'image pour s'en convaincre : Fantin ne fait pas le deuil de ses deux yeux, mais d'un seul, ce qui fait que nous ne sommes pas « la condition de sa vue » - mais tout autant la sienne de la nôtre - à quoi il faudrait également ajouter qu'il fait le deuil d'une partie de son corps, sauf la main, gauche justement. Dans le cas contraire, nous faudrait-il conclure que pour bien regarder ce portrait, nous aurions à le regarder d'un seul œil ? C'est absurde.

Cela ne nous permettra pas - bien évidemment - de résoudre l'impasse dans laquelle Freud s'est fourvoyé concernant l'articulation de l'image spéculaire sur la parole de l'autre - impasse dans laquelle Derrida lui emboîte le pas - mais si cela nous permettait de mieux regarder l'image, aurions nous perdu notre temps ? En fin de compte pourquoi ne pas imaginer que Fantin puisse se regarder écrire et qu'il se sera dessiné en train d'écrire, plutôt que se dessinant ? La manière dont il tient sa plume, orientée du haut vers le bas de la feuille et le bloc prenant appui sur un livre, pourraient nous y inciter. Rien n'est dit encore mais, plutôt que d'aborder la difficulté de front, tentons de contourner l'obstacle.

Michael Fried ne polémiqua pas avec Derrida, se contentant de déplacer la difficulté sur un terrain différent : on sait maintenant, nous dit-il, « *que Fantin était droitier* » (294) et que ses contemporains y auront été sensibles (295). Mais outre que la reproduction exacte de ce que l'on voit dans le miroir (le réalisme oculaire) constitue une contradiction dans les termes puisque l'image au miroir inverse le réel, l'orientation des hachures contredit l'hypothèse du miroir que confirme cependant le fait de tenir le fusain (ou la plume) dans la main gauche. Du même coup, une tension s'installe au cœur même de l'image, et c'est cet aspect qui le retient. On sait en effet que les artistes droitiers ont eu tendance à disposer les hachures du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche de la feuille, alors que les artistes gauchers les ont disposées du coin supérieur gauche vers le coin inférieur droit. Or Fantin les dispose du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche, ce qui contredit l'hypothèse du miroir que confirme l'usage de la main gauche. Fried interprète cette observation comme la coexistence ou l'alternance chez Fantin de deux modalités distinctes du « réalisme » : le réalisme « oculaire » qui se borne à restituer ce qu'il voit dans le miroir et rien d'autre, quitte à souscrire à l'illusion spéculaire ; le réalisme « corporel », incarné par Courbet, et attentif à inverser l'effet miroir pour mieux toucher au réel. L'un engage une posture du regard et du regard uniquement ; l'autre engage une posture du corps, et comme « *un désir de se fondre corporellement dans l'œuvre* » (296). La conclusion qu'il en tire est immédiate : « *les autoportraits dessinés par Fantin, conjuguent deux modalités fondamentalement différentes du réalisme* » (297) et organisent « *le passage d'un côté à l'autre de la frontière* ». Tout cela soulève d'énormes difficultés, d'abord en ceci que si chaque situation

particulière est strictement indécidable, l'ensemble des situations pourrait l'être également : le nombre des équations y est toujours supérieur au nombre des inconnues.

Fantin était-il droitier ? Rien n'est moins sûr, et Michael Fried d'ailleurs en convient : *« sans doute ne disposons nous d'aucune preuve irréfutable externe de ce trait ; il est cependant tout à fait concevable qu'il soit un jour découvert (une photographie ou même un portrait de Fantin saisi en train de peindre et réalisé par un autre peintre par exemple) »* (298). C'est en effet possible, mais la preuve inverse est tout aussi concevable. Par ailleurs, le sens dans lequel sont donnés les coups de crayon, du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche (droitiers), ou du coin supérieur gauche vers le coin inférieur droit (gauchers) s'il paraît en effet constituer la règle la plus générale, souffre un nombre considérable d'exceptions. Enfin, le test du miroir seul ne permet jamais de trancher : selon que le peintre sera droitier ou gaucher et que, face à sa toile, il aura disposé le miroir sur la gauche ou sur la droite de la toile, en l'absence d'autres indices, on en conclura aussi bien qu'il est droitier, ou qu'il est gaucher. Il faut donc toujours « un autre indice » qui soit de nature à surdéterminer le premier, comme par exemple le boutonnage de la veste, « féminin » (droite sur gauche) ou « masculin » (gauche sur droite) mais les deux coexistent, et l'incertitude demeure entière.

Cela nous permet progressivement de mieux cerner la difficulté. Que se passe-t-il lorsqu'un peintre doit inscrire sur un dessin - et tout particulièrement sur un portrait - une légende, une date ou une signature ? On dira que tout dépendra de la période et du support (dessin, eau forte). Mais prenons par exemple les deux autoportraits du 19 et 20 janvier 1861 (Fig.45 et 46) tous deux signés Fantin à gauche et datés - si l'on peut dire - en toutes lettres. Il s'agit de deux fusains et, outre que le second pourrait bien apparaître comme l'image réfléchie du premier dans un miroir, la graphie du mot « janvier » et davantage encore celle des chiffres, dans les deux cas sont celles d'un gaucher. C'est le contraire dans les autoportraits à l'eau-forte. L'eau-forte comportant, nous l'avons vu, une phase au cours de laquelle l'image est nécessairement inversée à l'impression - pour quelle sorte sous l'aspect où nous la voyons - il faut donc la graver à l'envers, de même que c'est à l'envers (en miroir) qu'il faut y disposer les graphies. Selon le support retenu, le peintre écrit donc aussi bien à l'envers qu'à l'endroit, mais dans ce cas pourquoi exclure qu'il puisse également dessiner, ou disposer ses hachures d'une manière ou de l'autre, et cela quel que soit le support ? Ni gaucher, ni droitier, l'hypothèse la plus probable est que Fantin était ambidextre et qu'il dessinait et écrivait alternativement des deux mains sans se priver - à l'occasion - de redessiner un portrait (y compris le sien) d'après un dessin ou une photographie. C'était bien dans sa manière, mais n'allons pas jusqu'à évoquer le fait qu'il ait pu - dans ce cas - regarder la photographie dans un miroir.

Notre hypothèse, on l'aura compris, est que divisé par l'opposition entre l'écriture et le dessin ou entre la droite et la gauche, comme il était divisé par l'incertitude sur son propre désir, Fantin peignait et/ou écrivait alternativement des deux mains. C'est probablement un des aspects nous permettant de reconsidérer son Hommage à Delacroix.

Epilogue.

Tableau que dément le titre qui l'annonce, l'*Hommage à Delacroix* d'Henri Fantin-Latour juxtapose dans le simulacre peint d'un instantané photographique une théorie de personnages que divisent, chacun à leur manière - mais également deux à deux ou trois par trois - les rapports que les peintres entretiennent avec l'écriture, et/ou que les écrivains avec l'image. Or chacun ne peut voir cela que par rapport à chaque autre, et il n'y a pas d'autre de l'Autre. Delacroix que Baudelaire apprécie particulièrement, récuse ce que dit Baudelaire de sa peinture, qui récuse son rapport à l'écriture : « *Autant il était sûr d'écrire ce qu'il pensait sur une toile, autant il était préoccupé de ne pouvoir peindre sa pensée sur le papier* » (299). En l'inversant, Delacroix pourrait dire la même chose de Baudelaire, que ce que Baudelaire disait de lui, sans que Champfleury puisse constituer un terme tiers, puisque lui-même était pris, avec Courbet, dans un rapport inverse et symétrique, sachant que Delacroix et Courbet s'affrontaient avec les mêmes armes et sur le même terrain, mais d'une génération sur l'autre. Duranty encore moins qui, sur le seul plan de l'écriture, tentait de se « dédoubler » de Champfleury en termes strictement oedipiens : reconduire le père, tout en le récusant. Reste cet « instantané photographique » qui pour ainsi dire « fige » cette durée temporelle, et l'abolit : rien dans l'image ne transparait des jeux d'identifications contradictoires, de la manière dont chacun se situe vis à vis de chaque autre, au plan de ce qui se joue, de l'un à l'autre, de ce qu'il nous faut bien désigner comme étant leur histoire collective. A strictement parler, il n'y a rien à en dire, et l'instantané - un peu comme s'il coupait court à la parole que suscitait la paternité supposée sur le groupe du portrait de celui qu'il représente - installe le mutisme.

Ce mutisme, cette absence de paroles et - pour tout dire - ce silence que l'instantané photographique instaure, il nous faut le lier à cette fixité des regards qui, de l'intérieur de la toile, tente d'accrocher le notre, à l'extérieur. Ce regard avons nous dit - les yeux dans les yeux - est un regard en quête de vérité : une vérité à dire. C'est toujours de l'extérieur de la toile que vient la parole, à condition d'y être suscitée par un regard, et de s'y suspendre. Il y a bien évidemment des exceptions (Duranty, Manet, Cordier) et toutes, croyons nous savoir, y ont quelque titres à faire prévaloir : Duranty en déplacement de choses dites, mais en vain ; Manet par son sourire et sa main dans la poche ; Cordier de manière anonyme. Mais - pour l'essentiel - l'absence de paroles à l'intérieur de la toile et la fixité des regards dirigés vers l'extérieur, génèrent du sens : celui d'avoir à dire, en tant que « *spectateur éternellement occasionnel* », ce qui tout à la fois nous sépare d'elle, et nous en rapproche : en quoi se construit - pour chaque « époque » - sa vérité historique. Il n'y a donc pas de vérité historique, mais c'est l'histoire qui nous l'apprend : il n'y a que des coups de force contradictoires qui - tout à la fois - libèrent des paroles, des images et des paradoxes. Question de mémoire ou d'oubli. A nouveau écoutons Baudelaire : « il y a peu de temps encore, régnait sans contestation la peinture propre, le joli, le niais, l'entortillé, et aussi les prétentieuses rapinades, qui, pour représenter un excès contraire, n'en sont pas moins odieuses pour l'œil d'un vrai amateur. Cette pauvreté d'idées, ce tatillonnage dans l'expression, et enfin tous les ridicules connus de la peinture française, suffirent à expliquer l'immense succès des tableaux de Courbet » (300).

Portrait collectif improbable ou, plus exactement, « fiction de regroupement » que rien dans le réel ne prédisposait à advenir, si ce n'était le désir d'Henri Fantin-Latour de s'y employer, l'*Hommage à Delacroix* repose tout à la fois sur notre propre aptitude à mettre un nom propre sur chacun de ces visages, et sur l'aptitude de chacun des figurants à envisager chacun de ces noms propres : logique de la nomination dans un cas, qui inaugure le discours sur le tableau et faute duquel rien ne viendra rompre le silence qu'il met en scène. Logique de la figuration dans l'autre

qui renvoie simultanément à l'aptitude de chacun à construire sa propre image aux yeux de l'Autre (autoportraits) et à lui opposer l'image qu'il se fait de lui, dès lors que chacun espère s'y « faire un nom », dans une quête jamais aboutie de « reconnaissance ».

Simultanément, il nous faut admettre que cette suspension du temps dans le simulacre d'un « instantané photographique » est lié à cette suspension de la parole - le groupe est silencieux, on se tait, on ne dit plus rien - et que ces deux aspects s'articulent étroitement autour de cette fixité des regards orientés de manière quasi unanime vers l'extérieur de la toile, en direction du spectateur imaginaire, toujours à venir, et supposé regarder la toile avec les yeux du peintre. L'instantanéité et l'unicité du regard externe, la multiplicité, la fixité et la focalisation des regards internes (tous les regards internes convergent sur un point extérieur unique) d'une certaine manière interdisent la parole de part et d'autre de la toile, installent le groupe et le spectateur dans un face à face spéculaire, et coupent court à tout ce qui pourrait en être dit. Sur ce registre au moins, l'image organise la dénégation de ce qui pourrait être dit d'elle, elle vise à éterniser le regard auquel elle prétend et elle installe sa fréquentation dans une durée imaginaire, atemporelle et sans phrases. Sous cet angle il n'y aurait donc pas de discours possible sur l'image, et donc pas « d'histoire » autre que celle à laquelle elle prétendrait : l'histoire d'un regard qui s'éterniserait dans un désir de fascination muette.

Or il y a des exceptions - sur ces exceptions nous pouvons mettre des noms propres (Cordier, Duranty, Manet) - et c'est probablement par là que se réintroduit la dimension temporelle du tableau, ou plus exactement un *tempo* qui lui est propre, et par suite son « histoire », si nous désignons par là quelque chose qui puisse être dit de « sa vérité ». Ce *tempo* est celui - ni plus ni moins - qui rythme le passage de l'intérieur vers l'extérieur de la toile, qui à chacun des mouvements qu'il effectue autorise un énoncé vérifiable, lequel le restera, même si le passage suivant le récuse. Cordier, Duranty et Manet, comme tous les autres figurants se taisent, mais ils ne nous regardent pas ; la chaîne des regards fascinés a été rompue, et c'est autour de cette rupture que se précise la possibilité d'une parole : un écrivain et deux peintres - un peintre « anonyme » et un peintre « illustre » - la possibilité de l'illustration, c'est à dire de la « figure », rejoignant ici le fait d'avoir un nom ou pas. Double ouverture réversible de l'intérieur sur l'extérieur, et de ce que l'on voit sur ce que l'on dit ou ce que l'on ne voit pas, dont chacun des pôles ne détient pas le monopole, mais autour de quoi se construit *l'historicité de la toile*, à condition d'en suivre pas à pas le mouvement, comme torsade particulière de l'écriture sur l'image. Que l'intérieur de la toile n'ait pas le monopole des choses montrées, au moment où l'extérieur détiendrait celui des choses dites, tout en témoigne : à l'intérieur de la toile chacun des figurants aura dit ou entendu ce que chaque autre disait de lui ou de tous les autres, de même qu'à l'extérieur de la toile tous - ou la plupart - auront montrés ou vus certains de ceux qui y figuraient. Ainsi, entre ce qui est dit ou aura été dit à l'intérieur et/ou à l'extérieur de la toile, ce qu'elle nous montre et ce que nous montrent d'autres toiles qui lui sont directement « apparentées », un graphe de relations complexes se noue qui en fixe, disions nous, le tempo. L'histoire de ces « parentés » reste à faire.

Ce graphe en toute rigueur est fini, bien qu'il soit potentiellement illimité. Il n'est pas orienté selon un quelconque continuum temporel ou chronologique, mais il réaménage à chaque moment sa propre temporalité, par strates décalées ou spirales successives. Ce n'est que de manière illusoire que celui qui revendique la paternité de la toile (qui la signe) en constitue le centre de gravité, ou que le cadre visible de la toile en constitue les limites ; ce qui est dit - à

l'extérieur de la toile - révèle ce que l'intérieur ne nous montre pas (l'ombre de Courbet) de même que ce qui nous est montré à l'extérieur (autoportraits ou portrait de chacun par chaque autre) nous dit ce que l'intérieur dissimule.

On voit comment, ce passage de l'intérieur à l'extérieur de la toile, tout à la fois suspend la parole intérieure de chacun des figurants en le détournant de l'image prise comme pré-texte (le portrait de Delacroix), et rapatrie leurs regards sur le spectateur auquel le peintre s'est identifié, mais pour le récuser aussitôt. C'est l'identité de chacun qui est ici en jeu, sous le regard de cet « autre imaginaire » que constitue le spectateur auquel, au dernier moment - sous l'hypothèse du simulacre - Fantin aura concédé sa place. A l'intérieur du tableau, personne ne regarde ni n'adresse la parole à personne, chacun se bornant à tourner son regard vers l'extérieur de la toile, de sorte que tous fixent maintenant cette « place vide » que Fantin vient d'abandonner, en lieu et place de l'image (le portrait) qui était supposée les réunir et recueillir le commentaire de chacun. Or, comme spectateur, ce passage est très exactement celui que nous avons accompli, mais en sens inverse et avec un résultat opposé : dans ce cas il aura eu pour effet, en alimentant notre propos de toute la densité des choses dites et écrites sur ou par chacun des figurants, d'en faire surgir l'invisible (l'ombre de Courbet) et de rapatrier notre regard sur l'image (le portrait de Delacroix).

De cela, nous pourrions être tenté de reconstruire la fiction. Dans un premier temps Fantin réunit des « connaissances » autour de lui (peintres et écrivains) pour leur montrer le portrait qu'il vient de réaliser de Delacroix, en leur dévoilant ses intentions. Tous l'écoutent, examinent la toile et en parlent, déployant un univers de discours et d'attentes à la fois hétérogène et contradictoire ; cependant nous restons dans un univers « interne ». Ensuite, il accroche le portrait au mur et leur fait part de son désir de les photographier. Tout à la fois, il s'extrait du groupe, mais il désire y figurer : il aura donc utilisé un déclencheur à retardement, occupant l'instant d'avant la place du photographe, et l'instant d'après celle du peintre-figurant. On cesse de parler, on se détourne de l'image et on regarde celui qui regardait : à une ou deux exceptions près, nous passons donc collectivement de la position de ceux qui parlent de l'image qu'ils regardent, à la position de ceux qui s'en détournent, pour se taire devant l'image que l'on fait d'eux. Or, c'est le même personnage qui a fait la première image, et qui fait la deuxième tout en y figurant, suscitant alternativement la parole devant l'image déjà faite, et le mutisme devant l'image à faire, selon qu'il se trouve à l'intérieur ou bien à l'extérieur. Nous sommes bien au cœur des difficultés que soulèvent les rapports entre texte et image, avec ce schéma d'inversion « droite/gauche » dont nous avons vu qu'il était caractéristique de la manière de Fantin, mais transposé ici dans un schéma temporel, « avant/après » sur quoi vient s'articuler le *tempo* de l'œuvre, et donc la manière d'en écrire l'histoire. Le couplage du « tableau dans le tableau » avec « l'autoportrait » joue ici un rôle structurel, mais pas la composition du groupe.

Nous disions - pour commencer - que le nom propre jouait un rôle charnière indispensable dans le passage de l'intérieur à l'extérieur de la toile, et réciproquement. Mais selon le niveau d'analyse auquel nous nous situons, nous voyons très bien que ce n'est pas forcément vrai : cette structure reste valide pour peu que nous identifions des rôles (peintres et écrivains), et les seules indications internes à la toile y suffisent. C'est déjà moins vrai pour peu que l'on veuille repérer des effets de génération, et nous avons vu qu'ils étaient essentiels. C'est entièrement faux dans une logique de l'exception et du sujet, décisive également. Dans ce cas le recours à l'archive écrite est indispensable. Or cette logique peut s'inverser totalement. Nous avons vu que le sourire

de Manet suppléait à son regard, tout comme le profil de Duranty le décentrait par rapport à la cohésion du groupe et, dans chaque cas, nous étions renvoyés à toute une profusion de choses écrites ou peintes. Mais que penser de Cordier ?

*

Tout au long de ce travail, Cordier n'aura cessé de hanter notre propos, mais sans que nous ne puissions rien dire de lui. Il était toujours là, le regard perdu dans le vague, présent tout en étant absent. Avec Duranty et Fantin, c'était le seul dont le regard fut divisé : barbu, prématurément chauve, il était là sans y être : cinquième roue d'une charrette qui s'apprêtait à franchir le seuil de l'indicible, Fantin l'aura refoulé sur les bords les plus extérieurs de l'image, adossé à son montant vertical gauche, et nous nous demandons ce que cela aurait pu signifier qu'il en occupât le centre. Nous voyons bien ce visage sur lequel d'autres que nous aurons mis un nom, mais derrière ce nom, c'est le vide, un rien que rien ne viendra combler, un effacement complet, un anonymat radical et mieux que cela : une disparition.

Cordier aura disparu dans les tourmentes de l'histoire *comme à la limite de la mer un visage de sable* sans véritablement « se faire un nom », car il ne suffit pas d'avoir un nom : encore faut-il s'en faire un. Seule flamme à perpétuer la mémoire de Cordier, la toile de Fantin pendant quelque temps encore continuera à en faire scintiller l'éclat furtif et éphémère. Mais tel qu'en lui-même déjà l'instant l'abolit, cependant il côtoie les notoriétés du moment et les gloires de demain. La toile de Fantin disions nous, mais également ces quelques lignes du Bénézit : Cordier « *le peintre des femmes* ». C'est tout ce que nous savons de lui, mais à tout prendre ce n'est pas rien. Ce n'est pas rien parce que derrière ce visage nous mettons un nom et que, même si derrière ce nom nous ne mettons rien, derrière ce rien nous trouvons le symptôme. Trois fois symptomatique si l'on y réfléchit bien, de couper court à cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur - on ne connaît aucune image de Cordier, il n'a rien écrit - de nous contraindre à reconsidérer cette notion de « famille » comme fondatrice du rapport à l'autre (familles d'écrits, images « apparentées ») et probablement de faire surgir la femme dans une image construite sur son refus. Les trois aspects sont liés.

Nous disions que c'était dans cette double logique organisant de manière inverse et symétrique - et selon la place que chacun y occupait - le passage de l'intérieur de la toile vers son extérieur, et réciproquement, qu'il nous fallait localiser le paradigme de l'articulation du texte sur l'image, de ce qui était montré sur ce qui était écrit, et de ce que l'on voyait sur ce que l'on entendait sans le voir. C'est également là - sous les diverses figures de la torsade, de l'entrelacs ou de la spirale - qu'il nous faudra ultérieurement tenter d'élaborer la temporalité propre de l'œuvre. Or, dans l'immédiat, dédoublée et démultipliée dans l'infini de ce qui la divise intérieurement, que cette relation soit fantasmée comme sexuelle, cela fait de moins en moins de doute, puisqu'aussi bien le désir y dicte sa loi. C'est probablement aussi ce qui fait que cette relation du tableau - comme on le dirait d'un voyage - soit interminable, sans être pour autant, à chacune de ses étapes, nécessairement quelconque. C'est très exactement ce que met en œuvre Fantin : cette toile tente de mettre en œuvre ce qu'elle représente, comme condition de possibilité de ce qu'elle met en œuvre. Si ce qu'elle représente est bien l'articulation tout à la fois nécessaire et impossible du texte sur l'image et de l'image sur le texte (301) et si nous retenons ici l'hypothèse du simulacre nécessaire à la démonstration, nous voyons mieux ce qu'elle met en

œuvre : le désir de Fantin de se situer alternativement et/ou simultanément à l'extérieur et à l'intérieur de la toile : dans ce cas il s'agirait d'une « allégorie réelle » de l'articulation texte/image.

Que dans ce tableau, la femme y soit forclosée, un simple coup d'œil en témoigne : elle y est indésirable et n'intervient pas parmi les semblables : la seule qui aurait pu y surgir portait un nom d'homme (Marcello) et il s'agissait d'un garçon « manqué », comme on le dirait d'un acte. Comme écrivain, Georges Sand aurait pu convenir : elle fumait la pipe et Champfleury la prendra à témoin. En 1864, aucun des hommes figurant dans l'Homage n'est marié (302). Nous avons vu quelle était l'attitude de Fantin vis à vis des femmes ; Duranty les fuyait et reprochait aux romantiques leurs succès auprès d'elles ; le seul portrait de lui que Manet refusera (par Degas) le représentait avec sa femme etc... Whistler et Legros se brouilleront à propos d'une femme, comme Whistler se brouillera avec Courbet, ou Champfleury avec Baudelaire au moment justement où ils posaient pour l'Homage. La brouille entre Champfleury et Baudelaire intervient à propos d'une femme, peintre, (Mme O'Connel) qui désirait - par l'intermédiaire de Champfleury - se renseigner auprès de Baudelaire sur les idées philosophiques d'Edgar Poe, que Baudelaire venait de traduire. Elle durera de mars 1863 à mai 1865.

Cela rend d'autant plus étrange, le surgissement de celui que l'histoire n'aura retenu que par ces quelques mots : « *le peintre des femmes* ». Quelle condition faut-il remplir pour être désigné ainsi, et disparaître ensuite aussi rapidement ? Or le « *peintre des femmes* » - dévoué donc aux femmes, ne peignant que des femmes, fasciné par elles ? - est également celui qui, dans l'Homage de Fantin, coupe court aux rapports texte/image, que suspend la seule mention de son nom propre. Cette « *fête de l'œil* » que la femme promettait et que Delacroix appelait de ses vœux, n'aura donc pas lieu. Tenant-lieu ici de la femme, et pour ainsi dire la « représentant », comme elle Cordier s'épuise dans son apparence seule, sans que nous ne puissions rien en dire. D'une certaine manière il figure ce qui ne devait pas y figurer, et il énonce ce qui ne devait pas être dit : que sur ce plan il n'y aurait rien à dire. Si l'image est versée au compte de la femme, et la parole au compte de l'homme, en dissociant les deux, on disloque également cette notion de « famille » - même famille d'idée, frères en art etc. - dans quelque chose qui, en effet, n'a plus de nom, et dont la déshérence de Cordier fait symptôme : littéralement il est celui qui n'a plus d'héritage. Or ce dernier aspect est lié aux autres. Eliminer la femme et introduire le rapport texte/image comme rapport « d'homme à homme », si c'est se mettre en position de réintroduire le « *peintre des femmes* » comme celui qui coupe court au texte puisqu'il en représente le refoulé, c'est également se mettre en position de construire une image qui récuse l'idée de « famille » comme « artefact » ou simulacre d'écriture, mais également comme rapport sexuel impossible.

Notes .

- (1) Delacroix, Journal 1822-1863, Préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin, Paris, Plon, 1996, p.808.
- (2) Correspondance Fantin-Schölderer, 11 mars 1865.
- (3) Baudelaire, Critique d'art, suivi de Critique musicale, édition établie par Claude Pichoux, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1992, Folio essais n°183, p.454.
- (4) Douglas Druick & Michel Hoog (ed), Fantin-Latour, Catalogue exposition, Paris Grand Palais, Ottawa, Galerie nationale du Canada, San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, Paris, RMN, 1983, p.150.
- (5) Diderot, « il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité (...) quand l'homme n'est plus nous supposons la ressemblance », Salon de 1763 (Van Loo), in Oeuvres, tIV, esthétique-théâtre. Paris, Robert Lafont, 1996, p. 246.
- (6) C'est rare, mais à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle les exemples semblent se multiplier. Evoquons simplement ici, l'Atelier de Courbet, l'Atelier de la rue de la Condamine de Bazille, L'Atelier du peintre de Jean Gigoux, Un atelier aux Batignolles de Fantin etc..
- (7) Il s'agit pour l'essentiel de Théophile Gautier, A. Cantaloube, Hector de Callias, Alphonse Audéod, Francis Aubert, Challemel-Lacour, Théophile Thoré, Albert de la Fizelière, Jean Rousseau, Edmond About, Lagrange, Asselineau etc...
- (8) Bacon (Francis), Catalogue exposition, Galerie Louise Leiris, Paris, 1966.
- (9) Il faudrait bien évidemment nuancer, mais le rapport du texte à l'image ne serait jamais « concluant » en ce sens qu'il ne cesserait de différer la définition des « zones de validité » des énoncés qu'il génère. Michael Zimmermann parle à ce propos, mais pour en dénoncer la prétention, de « *l'attitude de l'historien d'art qui se croit dans l'obligation de révéler la vérité sur le tableau* ». Conduite à partir du *Déjeuner dans l'Atelier* de Manet (1868) son analyse venait se heurter à la catégorie logique de la « contradiction » laquelle suppose que le tableau « parle » : « *c'est un tableau qui se contredit volontairement. Et ces contradictions à l'intérieur du tableau détruisent toute possibilité de lecture* », in Régis Michel (ed) Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ? Paris, Ecole nationale supérieure des beaux arts, 2000, p.203.
- (10) Cette notion de « commentaire pictural » (de glose, d'explication) de la peinture par la peinture est bien évidemment métaphorique, mais elle restitue assez bien le fait que, loin de représenter la réalité, la peinture n'aura toujours fait que représenter la peinture : par allusions, citations, déplacements, refontes, transpositions etc... Cf par exemple : Juan Marin, Guernica ou le rapt des Ménines, Paris, Lagune, 1994.
- (11) Freud, L'analyse avec fin et l'analyse sans fin, in Résultats, idées, problèmes, II (1921-1938), Paris, Puf, 1995, pp. 231-268.
- (12) Jean Louis Scheffer, Scénographie d'un tableau, Paris, le Seuil, 1969.
- (13) Foucault Michel, Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.

- (14) Michel Picard, *La Tentation, essai sur l'art comme jeu*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2002, p.22.
- (15) Scheffer, op. cit. p.127
- (16) ibidem p.127-128
- (17) ibidem p.63 . La digression, le déplacement et le renvoie sont très exactement les termes par lesquels Freud tente de restituer la logique de « l'association libre ».
- (18) ibidem p.112.
- (19) Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit. p. 25
- (20) ibidem p.229
- (21) Foucault, *Ceci n'est pas une pipe, Fata Morgana*, Montpellier, 1973.
- (22) Diderot *Encyclopédie*, III, 772a.
- (23) Delacroix, *Journal* op. cit. p. 766.
- (24) Fried Michael, *La place du spectateur, Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, Nrf essai, 1990.
- (25) C. de Sault (Mme de Charnace), *Salon de 1864*, *Le Temps*, 6 juillet 1864.
- (26) Gautier Théophile, *Salon de 1864*, *Le Moniteur universel* du 25 juin 1864.
- (27) Louis Leroy, *Salon de 1864*, *Le Charivari* 11 mai 1864.
- (28) Chesneau, *Salon de 1864*, *Le Constitutionnel*, 7 juin 1864.
- (29) Diderot, *Encyclopédie*, VII, 970a.
- (30) Duranty, *Ceux qui seront les peintres*, in : Fernand Desnoyers, (ed) *Almanach parisien*, 6^{ème} année, Paris, 1867, pp. 13-18, cité par M. Fried, *Le modernisme de Manet*, Paris, Gallimard, 1996, appendice n°2, pp.269-273.
- (31) Fried M. *Le modernisme de Manet*, op. cit. Chap. I, pp.41-121.
- (32) Ibidem p. 23.
- (33) Ibidem p. 65.
- (34) Ibidem p. 41.
- (35) Ibidem p. 25.
- (36) Jean Rousseau, *Salon de 1864*, *L'Univers Illustré* 1^{er} juin 1864.
- (37) Jean Rousseau, *Salon de 1864*, *Le Figaro*, 16 mai 1864.
- (38) Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *Baudelaire critique d'Art*, op. cit. pp.402-432.
- (39) Probablement d'ailleurs les aura eut-il toutes les deux sous les yeux.
- (40) Delacroix, *Journal*, op. cit. 29 juillet 1854, p.444.
- (41) Delacroix, *Journal*, op. cit. 1^{er} juillet 1854, p. 438
- (42) Damish, *Journal de Delacroix*, p. xv.
- (43) Diderot, *Salon de 1763 (Van Loo)*, op. cit. p. 246.
- (44) Delacroix, *Journal*, 30 avril 1854, p. 419
- (45) Delacroix, *Journal*, 27 novembre 1854, p. 493.
- (46) Baudelaire, trouver la référence
- (47) Delacroix, *Journal*, Préface d'Hubert Damish, p. xiv
- (48) Ibidem p.xiv.
- (49) Baudelaire, *L'œuvre et la vie de Delacroix*, in *Baudelaire Critique d'art*, op. cit. pp. 407 et 416.
- (50) Chaleyssin Patrick, *James McNeill Whistler, Le cri strident du papillon*, Parkstone Bournemouth, 1995 p. 53.
- (51) Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La pléiade p. 531/532
- (52) Goncourt, *Journal* 16 décembre 1860.

- (53) Dans une lettre du 16 décembre 1844, Champfleury explique à sa mère qu'il change de nom car celui-ci est « plus agréable à l'œil ». Quand on garde à l'esprit sa laideur et l'opinion que lui-même se faisait de ses apparences extérieures, cette remarque prend un relief tout particulier. Il n'aura cessé d'utiliser des pseudonymes : Bloomfield etc..
- (54) Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, Paris, Hermann, 1990, p. 121.
- (55) Fantin aura fait un nombre incalculable de copies qu'il faudrait probablement lier à ses « troubles de l'identité » en le comparant sur ce plan à Manet, autre grand copiste, mais dans une stratégie totalement opposée.
- (56) Ferlet Lettre du 6 janvier 1859 Ms Paris BBA, cité par Douglas Druick, *Catalogue Fantin*, op. cit. p.69.
- (57) Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, CPI, I, p.578.
- (58) Respectivement conservés au musée des Beaux Arts de Dijon et au musée d'Aleçon.
- (59) Zacharie Astruc, *Les Dieux en voyage*, Paris, 1889.
- (60) Douglas Druick, *Catalogue Fantin*, op. cit. p.98.
- (61) Antonin Proust, *Edouard Manet, Souvenirs*, Caen, l'Echoppe, 1988, p.9.
- (62) Sur les relations de Manet avec Champfleury, cf : A. Tabarant, *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947
- (63) Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, op. cit. p. 232.
- (64) Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris Le Dentu, 1872, pp. 131-146.
- (65) Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, op. cit. p. 233.
- (66) Pichoix, *l'Amitié de Baudelaire et de Champfleury*, in *Champfleury , Son regard et celui de Baudelaire*, Textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre, Paris Herman, 1990 p. 245
- (67) Baudelaire, lettre à Martinet de juillet 1861 CPI II, p. 176.
- (68) Baudelaire, CPI II, p. 307.
- (69) Baudelaire, CPI II, p. 286.
- (70) Baudelaire, CPI II, p. 294 (14 mars 63).
- (71) Baudelaire, CPI II, p. 296 (28 mars 63).
- (72) Baudelaire, CPI II, p. 351
- (73) Baudelaire, CPI II, p. 370 (Lettre à Manet du 27 mai 64, de Bruxelles)
- (74) Baudelaire, CPI II, p. 496.
- (75) Baudelaire, CPI II, p. 500-501.
- (76) Perruchot Henri, *La vie de Manet*, Paris, Hachette, 1959, p.71.
- (77) cité par H. Perruchot, op. cit. p. 138.
- (78) Fried *Le modernisme de Manet*, op. cit. p. 120.
- (79) Fried, *Le réalisme de Courbet*, Paris, Gallimard, 1993, p. 216.
- (80) Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, op. cit. p.121.
- (81) Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, op. cit. p.102.
- (82) *ibidem* pp121-122-123.
- (83) *ibidem* p.119.
- (84) Champfleury, *Les grandes figures...* op. cit. pp. 245-263.
- (85) Baudelaire critique d'art, édition établie par Claude Pichoix, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, p.13.
- (86) *ibidem* p.101
- (87) *ibidem* p.256
- (88) *ibidem* p.293
- (89) *ibidem* p.402.

- (90) Delacroix, Journal, op. cit. p. 175 (5 février 1849)
- (91) cité par Claude Pichois. Baudelaire critique d'art, op. cit. p.605, note3.
- (92) Baudelaire, CPI II, p. 627 (mars 66).
- (93) Baudelaire, CPI II, p. 336 (5 dec. 63).
- (94) Correspondance de Courbet, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p.67
- (95) Ibidem p.75
- (96) Champfleury, Le réalisme, Paris, Michel Levy Frères, 1857.
- (97) Champfleury, Les Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui, Paris, Poulet-Malassis & de Broise, 1861, p. 236
- (98) Ernest Chesneau, Le réalisme et l'esprit français dans l'art », in Revue des Deux mondes, juillet 1863, p. 219. Il reprend et développe cette idée l'année suivante dans L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre, Paris, 1864 p. 4.
- (99) Delacroix, Journal, op. cit. p.327sv.
- (100) Courbet Correspondance, op. cit. p.100.
- (101) Delacroix, Journal, op. cit. p.529.
- (102) Delacroix, Journal 22 février 1860 p.765.
- (103) Sur les interprétations de l'Atelier, voir : Hélène Toussaint et alii, Gustave Courbet (1819-1877) Paris, Grand Palais 30 sept 1977-2 janvier 1978 ; Londres Royal Academy, 18 janvier - 19 mars 1978. Fernier Robert, La vie et l'œuvre de Gustave Courbet : catalogue raisonné, 2 vol. Lausanne, bibliothèque des arts, 1977. Jack Lindsay, Gustave Courbet : His art and life, New York, Harper & Row, 1973. Alan Bowness, Courbet's « Atelier du peintre », Fiftieth Charlton Lecture on Art, University of Newcastle upon Tyne, 1972 ; etc..
- (104) Courbet Correspondance, op. cit. p.121
- (105) Edouard Houssaye, l'Artiste, 15 avril 1855.
- (106) Charles Perriers, L'Artiste, 14 octobre 1855.
- (107) Champfleury, « Du réalisme, lettre à Madame Sand », L'Artiste du 2 septembre 1855, in Champfleury, Son regard et celui de Baudelaire, op. cit. p.175.
- (108) Champfleury, Les chefs d'œuvre du Luxembourg, Paris, 1881
- (109) Sur Delacroix partisan de la photographie cf :
- (110) Delacroix, Journal, op. cit. p. 765
- (111) Shapiro Meyer, Courbet et l'imagerie populaire, in :Style, artiste et société, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, pp.273-328.
- (112) Champfleury Son regard et celui de Baudelaire, op. cit. p. 169.
- (113) Lettre à Max Buchon de mars 1863, citée in J. Troubat, Une amitié à la d'Arthez, p. 177.
- (114) Lettre du 14 avril 1855, citée par Jules Troubat dans ses Lettres inédites de Champfleury à Max Buchon, La revue mondiale, 1913, et par Luce Abelès, Champfleury, l'art pour le peuple, Paris, 1990, RMN, coll. « Les dossiers d'Orsay, n°39, p. 53 note 66
- (115) Courbet Correspondance, op. cit. p.223.
- (116) Baudelaire Exposition universelle de 1855, in : Baudelaire critique d'art, op. cit. p. 245/246
- (117) Baudelaire CPI II, p. 57.
- (118) Courbet Correspondance, op. cit. p.121.
- (119) « *il faut rendre à Courbet cette justice qu'il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise, et l'amour désintéressé, absolu, de la peinture* » Baudelaire, Critique d'art, op. cit. p.397.
- (120) Courbet Correspondance, op. cit. p.137
- (121) Courbet ibidem, p.211.

- (122) Courbet *ibidem*, p.247.
- (123) Courbet *ibidem*, p.289.
- (124) Champfleury, *Histoire des faïences patriotiques sous la révolution*, Paris, 1867 et *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, 1869
- (125) Sainte Beuve, *Le Constitutionnel*, 5 janvier 1863. Repris dans *Les nouveaux Lundis*, t. IV, pp. 138-140.
- (126) « il me supplia d'une manière très impérieuse, de supprimer son nom et de ne parler de ses ouvrages que comme des ouvrages d'un anonyme. J'obéirai humblement à ce bizarre désir. Nous feindrons de croire que M.G. n'existe pas », in : Baudelaire, *Critique d'art*, op. cit. p. 348.
- (127) Huile sur toile, 0.73 x 0.1 cm, Tours, musée des Beaux Arts, Cat. Legros, n°6.
- (128) Poulet-Malassis, *Monsieur Alphonse Legros au salon de 1875*, Paris, P. Rouquette, 1875, p.6.
- (129) R. Joanne, *Promenade littéraire et artistique à Saint Ceneri, Alençon*, 1945, p. 46.
- (130) « La mode des japonaiseries » *La Vie parisienne* 21 nov 1868 in : Champfleury, *Son regard et celui de Baudelaire*, op. cit. pp. 143-144. Voir également l'article de Duranty, *Japonisme* in : *La Vie moderne*, 26 juin 1879, pp. 178-180.
- (131) Desnoyer, *Le salon des refusés : la peinture en 1863*, Paris, 1863.
- (132) Perruchot, *La vie de Manet*, op. cit. p.102
- (133) Baudelaire, *Oeuvres complètes*, op. cit. Sur Fantin : CPl. II,351, 352, 451. Sur Legros : CPl. I,578, II, 190, 270, 272, 326, 430. Sur Whistler : CPl. II,326.
- (134) Baudelaire, *Critique d'art*, op. cit. Sur Legros : 289, 393, 396-400. Sur Whistler : 395-400.
- (135) Baudelaire, *ibidem*, p. 395.
- (136) Baudelaire, CPl II, p. 326.
- (137) Baudelaire, *Critique d'art...*, op. cit. p. 289.
- (138) Baudelaire, *ibidem*, pp. 289/90.
- (139) Pichoix Claude, Ruchon Fr. *Iconographie de Charles Baudelaire*, Genève, Cailler, 1960, n°159
- (140) Cat Legros, n°23, p.59
- (141) Cat Legros, n°26, p.62
- (142) Cat. Legros, p.63 et sv. Cf également : Arthur V. Heintzelman, « Legros' Illustrations for Poe's Tales », *Boston Public Library Quaterly*, 1956, pp. 43-48.
- (143) Baudelaire, CPl II, p. 190.
- (144) Baudelaire, CPl II, p. 270.
- (145) Baudelaire, *Critique d'art...* op. cit. p. 393.
- (146) Baudelaire, *ibidem*, pp. 397-398.
- (147) Baudelaire, *ibidem*, p. 400.
- (148) Cat. Legros, p.56. *Iconographie de Charles Baudelaire*, recueillie et commentée par Cl. Pichoix et Fr. Ruchon, Genève, Pierre Cailler, 1960, n°8. Sur les relations de l'artiste et de Baudelaire, voir CPl II, 270 (à propos d'un portrait de Victor Hugo) et CPl II, 430 (liste d'oeuvres appartenant à Baudelaire).
- (149) Baudelaire, *Critique d'art...* op. cit. p.396.
- (150) Desnoyer Fernand, *Salon des refusés : la peinture en 1863*, Paris,1863, p.40
- (151) Douglas Druick & Michel Hoog, *Cat. Fantin*, op. cit. p. 175.
- (152) Melot Michel, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, p. 8.
- (153) Melot M. *ibidem*, note 52.

- (154) « Combien parmi ses maîtres auraient renoncé à graver ou à continuer de graver si Bracquemond ne les avait encouragés et aidés » in : Loys Delteil, Manuel de l'amateur d'estampes, Paris 1925 p. 245.
- (155) Voir Jeanine Bailly-Hertzberg, L'eau forte de peintres au dix-neuvième : La Société des aquafortistes, 1862-1867, 2 vol. Paris, 1972.tII, pp. 20-28.
- (156) Gazette des Beaux art, 1861, vol IX, p. 128.
- (157) Cf Catalogue de l'exposition Félix et Marie Bracquemond, Mortagne Chartres 1972
- (158) Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire, op. cit. note 2 p. 148.
- (159) Bouillon, 1975/1976, t IV, p. 394 et note 82.
- (160) Melot, L'estampe impressionniste, op. cit. p. 89.
- (161) Melot, ibidem, p. 38.
- (162) Melot, ibidem, p. 32.
- (163) Germain Hédiard, Les maîtres de la lithographie, Fantin-Latour : étude suivie du catalogue de son œuvre, Paris, 1892.
- (164) Melot, ibidem, p. 71.
- (165) Melot, ibidem, p. 50.
- (166) Sur l'œuvre gravée de Manet, cf : Ligo Larry L. « Manet's frontispiece etchings : his symbolic self-portrait, acknowledging the influence of Baudelaire and photography upon his work », Gazette des Beaux Arts, septembre 1986, pp. 66-74.
- (167) Melot, op. cit. p.34. Sur Legros voir Wedmore 1883, Soulier 1904, Geiger 1957.
- (168) Momentanément au moins et c'est d'ailleurs la question que se pose Delteil : « l'insuccès de sa première tentative dans le domaine lithographique fut-elle cause que Fantin-Latour ne songea à reprendre le crayon gras qu'en 1873 ? », L'amateur d'estampe, op. cit. tI, p. 279.
- (169) Melot, op. cit. p. 13.
- (170) Melot, op. cit. p. 21.
- (171) Delacroix et Durrieu / voir note 109 (double emploi ?)
- (172) Baudelaire, Critique d'art... op. cit. p. 279.
- (173) Cités par André Rouillé, La photographie en France, Textes et controverses : une anthologie 1816-1871. Paris, Macula, 1989, p. 400.
- (174) Rouillé ; ibidem, p. 401.
- (175) Melot, op. cit. p. 55.
- (176) Baudelaire, CPI II, p.13 (13 mars 1860 à Poulet-Malassis).
- (177) Baudelaire, CPI II, p.27 (20 avril 1860 à Poulet-Malassis).
- (178) Baudelaire (14 juillet 1860 à Poulet-Malassis).
- (179) Baudelaire (20 Août 1860 à Poulet-Malassis).
- (180) Baudelaire, CPI II, pp. 85-86.
- (181) « *J'ai rencontré hier Bracquemond. Je lui ai demandé si vous lui aviez écrit de nouveau. Il m'a dit non. Alors j'ai pris la liberté de l'informer moi même que je le débarrasserais de l'ennui de penser à des fleurs, et qu'il était prié simplement de copier dans sa totalité l'estampe en question (...) Ecrivez moi je suis inquiet* » Baudelaire, CPI II, p. 91 (8 sept 60 à Poulet-Malassis).
- (182) Baudelaire, CPI II, p. 110.
- (183) Baudelaire, CPI II, p. 123 (16 janvier 61 à Bracquemond).
- (184) Baudelaire, CPI II, p. 127 (20 janvier 61 à Poulet-Malassis).
- (185) Baudelaire, CPI II, p. 137 (25 mars 61 à Poulet-Malassis).
- (186) Baudelaire, Critique d'art..., op. cit. p. 396.
- (187) ibidem, p.347.
- (188) Baudelaire, CPI II, p. 418.

- (189) Baudelaire, CPI II, p. 450.
- (190) Baudelaire, CPI II, p. 514.
- (191) Baudelaire, CPI II, p. 539.
- (192) Duranty Le malheur d'Henriette Gérard 1860, réédition Gallimard avec une préface de Jean Paulhan.
- (193) Mais Desboutin (1889), Cézanne, Degas etc.
- (194) Zola Emile, Edouard Manet, étude biographique et critique, La revue du XIX^{ème} siècle, 1^{er} janvier 1867, in : Zola, Ecrits sur l'art, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991, pp. 136-169.
- (195) Geiger M. Alphonse Legros (1837-1911) peintre, graveur, sculpteur, Thèse, Ecole du Louvre, 1953, p.16.
- (196) Jean Paulhan, citant Huysmans, in préface à Le Malheur d'Henriette Gérard, Paris, Gallimard, 1942, p.vi.
- (197) Baudelaire, CPI II, p. 67.
- (198) Baudelaire, CPI II, p. 215.
- (199) Baudelaire, CPI II, p. 68 (21 juillet 60 à Poulet-Malassis).
- (200) Baudelaire, CPI II, p. 70.
- (201) Baudelaire, CPI II, p. 99 (11 octobre 1860).
- (202) Cf : Parturier et D. Privat, « Duranty et Baudelaire » Bulletin Bibliographique, 1953, n°1 / Cette notice à existé mais n'a pas été retrouvée.
- (203) Baudelaire, CPI II, p. 93 (27 sept. 1860).
- (204) Il suffira par exemple d'essayer de comprendre la composition du « Coin de table » (1872) qui se voulait un « hommage à Baudelaire » pour voir que - sur ce point - Fantin-Latour, littéralement, s'égare. Loin de « sauver » la toile, la présence de Verlaine et celle de Rimbaud en disperse davantage le propos.
- (205) Il s'agit de Béliard, Bureau, Caillebotte, Cals, Degas, Desboutin, François, Legros, Levert, Lepic, Millet, Monet, Morisot, Ottin fils, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley, et Tillot.
- (206) Duranty, La nouvelle peinture, l'Echoppe, Caen, 1988, p. 23.
- (207) Le choix de Fromentin est probablement plus surdéterminé encore, par la dualité du personnage, à la fois peintre et écrivain, mais peintre que divise son écriture et écrivain que divise sa peinture. Sur ce point cf : Meyer Schapiro, Fromentin, critique d'art in : Style, artiste et société, op. cit. pp.231-271. « A son époque on disait souvent de lui qu'il possédait une nature double et qu'il n'était donné qu'à lui d'être également doué comme peintre et comme écrivain » (p.251). Ce trait n'aura pas échappé à Sainte Beuve qui, à son propos évoque le « peintre en deux langues ».
- (208) Duranty, La nouvelle peinture... op. cit. p. 14-15.
- (209) Ibidem p. 31.
- (210) Ibidem p. 27.
- (211) Ibidem p. 43.
- (212) Ibidem p. 28.
- (213) Ibidem p. 22.
- (214) Ibidem p. 58.
- (215) Ibidem p. 10.
- (216) Ibidem pp. 34/35.
- (217) Duranty, Sur la physionomie, La revue Libérale, II, 8^{ème} livraison, 25 juillet 1867.
- (218) Lettre de Legros à Fantin, 17 février 1858. Cat Legros p.66 note 2.
- (219) Henri Perruchot, La vie d'Ed. Manet, Paris, Hachette 1959, p.101.
- (220) Dom Pernéty, Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, pp. 293-294.

- (221) Henri Perruchot, *La vie de Manet*, Hachette 1959, p. 76
- (222) Correspondance Fantin-Whistler entre le 15 mai et le 19 juillet 1863. Cité par Douglas Druick, *Cat. Fantin*, op. cit. p.97.
- (223) Cité par Michel Hoog, *Cat. Fantin*, op. cit. p.20.
- (224) *ibidem* p.22.
- (225) Jullien, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, 1909, p.63.
- (226) J.L. *L'Union des arts*, 9 avril 64.
- (227) Correspondance Fantin-Whistler du 3 février 1864.
- (228) Manet, *La leçon de musique*, h/t, 1870
- (229) Zola *Ecrits sur l'art*, op. cit. p.259
- (230) Zola *ibidem*, p.278 et 305
- (231) Zola *ibidem*, p.334
- (232) Zola *ibidem*, p.403
- (233) « Je passe aux portraits et j'y trouve encore le naturalisme triomphant. M. Fantin-Latour a surtout, celui de Melle L.R***, qui est une merveille de science. L'artiste est un savant dans son art ; il a passé des années à étudier les maîtres, il connaît sa palette comme personne au monde ; et cette science ne l'empêche pas d'être respectueux devant la nature, de la consulter toujours et de lui obéir. Chacune de ses toiles est un acte de conscience. Il excelle à peindre les figures dans l'air où elles vivent, à leur donner une vie chaude et souple ; c'est ce qui fait que, malgré le cadre restreint où il s'est enfermé, ne sortant guère du portrait, il n'en a pas moins une situation à part, très haute. Si j'avais un reproche à faire à sa peinture, ce serait un peu de mollesse et des tons trop travaillés (...) Les toiles de M. Fantin-Latour ne sautent pas aux yeux, n'accrochent pas au passage ; il faut les regarder longtemps, les pénétrer, et leur conscience, leur vérité simple vous prennent tout entier et vous retiennent » (Zola, *ibidem*, p.435)
- (234) Renoir, *Le liseur*, coll. part New York.
- (235) Renoir, *Bazille peignant 1867/Orsay*.
- (236) Bazille, *Portrait d'Auguste Renoir*, h/t O.61 x 0.50 cm, 1867, musée national des beaux arts, Alger.
- (237) Bazille, *l'Ambulance improvisée*.
- (238) Bazille, ca 1869 col. Bazille.
- (239) Bazille, *Portrait de Manet par Bazille*
- (240) Bazille, *Portrait d'Edmond Maitre*, 1869 coll. Mellon.
- (241) Bazille, *L'Atelier de la rue de la Condamine*, 1870, jeu de paume.
- (242) Bazille, *Autoportrait*, *Cat.* 206.
- (243) Douglas Druick, *Cat. Fantin*, op. cit. p.187
- (244) Correspondance Fantin-Edwards du 3 février 65, in : *Cat. Fantin* p. 189.
- (245) *Cat. Fantin* p.190.
- (246) *Cat. Fantin* p.174
- (247) Correspondance avec Legros du 5 octobre 1864, citée par Monique Geiger.
- (248) Correspondance avec Edwards du 25 janvier 1866.
- (249) Correspondance avec Edwards du 2 janvier 1867.
- (250) Correspondance avec Edwards du 16 décembre 1864.
- (251) Correspondance Duranty-Legros du 10 février 1867.
- (252) Correspondance Fantin-Scholderer du 22 juin 1873.
- (253) Correspondance Fantin-Whistler du 21 février 1867.
- (254) *Cat. Fantin* pp.195-198.
- (255) Correspondance Fantin-Whistler du 4 janvier 1869.

- (256) Correspondance Fantin-Scholderer du 23 janvier 1873.
- (257) Crouzet, Duranty un méconnu du Réalisme, Paris, 1965, pp.291-292.
- (258) Correspondance Fantin-Scholderer du 4 avril 1875.
- (259) Douglas Druick, Cat. Fantin p.213.
- (260) Duret Histoire des peintres impressionnistes, Paris, 1878 p.102.
- (261) Cité par Douglas Druick, Cat. Fantin p. 208.
- (262) ibidem, p. 207.
- (263) ibidem, p. 208.
- (264) Correspondance Fantin-Edwards du 14 octobre 1869.
- (265) Cat. Fantin p.193.
- (266) Fried Le modernisme de Manet op. cit. p.138.
- (267) Michel Hoog, Cat Fantin, op. cit. p. 13.
- (268) Ferlet à l'oncle de Legros à propos de la Société des vrais bons 6 janvier 1859.
- (269) Correspondance Fantin-Whistler du 26 juin 1859.
- (270) Correspondance Fantin-Edwards du 14 avril 1865.
- (271) G. La Touche, Journal des arts, 1908 p.18
- (272) Perruchot, La vie de Manet, op. cit. p. 147.
- (273) Michel Hoog, Cat. Fantin p.19
- (274) ibidem p.14.
- (275) Douglas Druick, Cat. Fantin p.69.
- (276) ibidem p.70.
- (277) Correspondance Scholderer-Fantin du 6 janvier 1859.
- (278) Correspondance Fantin-Whistler d'octobre 1862.
- (279) Cat. Fantin p.207
- (280) ibidem p.71.
- (281) ibidem p.99.
- (282) Correspondance Fantin-Edwards du 8 juillet 1866.
- (283) Correspondance Fantin-Edwards du 21 mars 1869.
- (284) Correspondance Fantin-Scholderer du 16 août 1874.
- (285) Cat. Fantin p.214.
- (286) ibidem, p.111.
- (287) ibidem, p.185.
- (288) Correspondance Legros-Fantin du 12 mars 1858, Paris BAA.
- (289) M. Vincent, La peinture des XIXe et XXe siècles, catalogue des musées de Lyon, 1956, p.171.
- (290) Michel Hoog, Cat. Fantin p.71.
- (291) ibidem p.72.
- (292) Derrida, Mémoires d'aveugles, Autoportraits et autres ruines, Paris, RMN, p. 65.
- (293) Castagnary, 1863 p.75.
- (294) Fried Le modernisme de Manet, op. cit. note 180
- (295) Fried ibidem, note 183.
- (296) Fried ibidem, p.107.
- (297) Fried ibidem, p.110.
- (298) Fried, ibidem, p.325 note 181
- (299) Baudelaire, Critique p. 414
- (300) Baudelaire, Critique... p.397

(301) A vrai dire, il n'y a pas plus de rapport « texte/image », qu'il n'y a - au sens où Lacan l'énonçait - de rapport sexuel.

(302) Manet convole en août 1863, le lendemain donc de la mort de Delacroix, mais à la sauvette, en Belgique, sans témoins directs et en refusant d'assumer la paternité qu'on lui prêtait. Legros se marie en Angleterre en novembre 1864 ; Whistler qui « avec sa chance insolente » (Fantin) collectionne ses maîtresses ne se marie pas avant ; Bracquemond se marie en 1869, Fantin en 1876

Bibliographie

De Baudelaire.

Baudelaire (Ch.) Critique d'art, suivi de Critique musicale, édition établie par Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Paris Gallimard, 1992

Baudelaire, Correspondance, édition par Claude Pichois, Paris, La Pléiade Gallimard, t1 & 2.

De Champfleury

Champfleury, Les aventures de mademoiselle Mariette, 1853

Champfleury, Le réalisme, Paris, Michel Levy frères, 1857

Champfleury, Sur Monsieur Courbet, 1857

Champfleury, Les excentriques, Paris, 1856.

Champfleury, Les grandes figures d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1861.

Champfleury, Souvenirs et portraits de jeunesse, Paris, Dentu, 1872.(écrit en 62/63)

Champfleury, Histoire de l'imagerie populaire, 1869

De Duranty Louis E.

Duranty, Le malheur d'Henriette Gérard, Préf. Jean Paulhan, Paris Gallimard, 1942, 1^{ère} ed. 1860

Duranty, La cause du beau Guillaume, Réed. Le Lérot, 1985, 1^{er} ed. 1862

Duranty, Le théâtre de marionettes, 1862

Duranty, La canne de madame Dérieux, 1870

Duranty, Les combats de Françoise du Quesnoy, 1872.

Duranty, Les séductions du chevalier Navoni, 1876

Duranty, Le pays des arts, 1877.

Duranty, Le peintre Louis Martin.

Duranty, La nouvelle peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel, réed. Caen, L'Echoppe, 1988, 1^{ère} ed.1876.

Duranty, Edwin Edwards peintre et aquafortiste, in La Gazette des Beaux Arts, t.II, 1^{er} nov. 1879, pp. 438-442

Duranty Louis Emile (dit Edmond), « Ceux qui seront les peintres » Almanach parisien pour 1867, Paris, 1867, pp.13-18.

Duranty (L.E.), « Le salon de 1870 », Paris Journal, 8 mai 1870.

Duranty (L.E.), « Le salon de 1872 », Paris Journal, 18 mai 1872.

Duranty (L.E.), « Le salon », Musée universel, n°90, 1874, pp.182-184.

Duranty (L.E.), « Réflexions d'un bourgeois sur le salon de peinture (1^{er} article) », GBA, 1^{er} juin 1877, pp. 547-581.

Duranty (L.E.), « La peinture au salon de 1879 (suite) »Beaux arts illustrés.

Duranty (L.E.), « Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor-Gallery à Londres », GBA, 1^{er} oct 1879, pp. 366-368.

De Zacharie Astruc.

Astruc (Z.) Quatorze stations du salon, Paris, Poulet-Malassis, 1859

Astruc (Z.) Le salon, Feuilleton quotidien, Paris, Cadart, 1863

Sur Baudelaire

Félix Nadar, Baudelaire intime, le poète vierge, Paris 1911, rééd préface de Jacques Crepet.

Porché (François) La vie douloureuse de Charles Baudelaire, Paris, Plon, 1926.

Ferran (André) L'esthétique de Baudelaire, Paris, Hachette, 1933.

Jean Ziegler, Emile Deroy (1820-1846) et l'esthétique de Baudelaire, Gazette des Beaux Arts, mai juin 1976.

Armand Moss, Baudelaire et Delacroix, Nizet, 1973.

Jean Thélot, Le rêve d'un curieux ou la photographie comme Fleur du mal, in : Etudes photographiques, n°6 mai 1999, pp. 5-21

Françoise Heilbrun, Baudelaire et Nadar, La revue du Louvre, n°5-6 décembre 1992.

Sur Champfleury

Troubat J. Une amitié à la d'Arthez, Champfleury, Courbet, Max Buchon, Paris 1900

Troubat J. Sainte Beuve et Champfleury (édition des lettres), Paris 1908

Adeline (J.) Quelques souvenirs sur Champfleury, Rouen 1902

Janneau Guillaume, Apologie pour Champfleury, in Bulletin de la vie artistique, 1^{er} octobre 1920.

Tabarant (Adolphe), Champfleury, in Le Bulletin de la vie artistique, 1^{er} octobre 1921.

Boyé (P.M.) Champfleury et Courbet. Leur brouille, in Arts, 21 septembre 1951.

Champfleury et le réalisme, Textes choisis et présentés par G. et J. Lacambre, Hermann, 1973.

Sur Duranty

Marcel Crouzey, Un méconnu du réalisme : Duranty. L'homme, le critique, le romancier, Paris, Nizet, 1964.

Marcussen (Mme), Duranty et les impressionnistes, Copenhague, Ed. Hafnia, 1978.

Parturier Maurice, Zola et Duranty (notes et documents, Paris, ed. L. Giraud-Badin, 1948

Parturier Maurice & Luppé Albert de, La naissance de Duranty, Paris, ed. Giraud-Badin, 1947

Auriant, Duranty et Zola, lettres inédites, in La Nef, juillet, 1946.

Tabary (Louis Edouard), Duranty, Paris, Les belles lettres, 1954.

Jules Christophe, La revue indépendante avril 1885

Félix Fénéon, Introduction à la cause du Beau Guillaume, La Sirène, 1920

André Suarez, Les écrits nouveaux, mars 1921

Martino P. Le roman réaliste sous le second empire, Paris, Hachette 1913

Sur Fantin Latour

Weisberg (Gabriel P.), « Fantin-Latour and still life symbolism in Un atelier aux Batignolles », GBA, dec. 1977, pp. 205-215.

Jullien (Adolphe) Fantin-Latour, Sa vie et ses Amitiés, Lucien Laveur, Paris 1909.

Khan (Gustave), Fantin-Latour, Paris, Rieder, 1926.

Gibson (Frank) The art of Henri Fantin-Latour : his life and work. Londres 1924.

Flescher Sharon, Zacharie Astruc : Critic, Artist and Japanist. New York, 1978.

Fagus (F.) Exposition Fantin-Latour, in Revue Blanche, t.XIX

Hediard Germain, Fantin-Latour. Catalogue de l'œuvre catalographique, Paris, Edmond Sagot, 1900.

Marx Roger, L'Atelier de Fantin-Latour, in L'Art et les artistes, vol.I, 25 février 1905.

Bénédict Léonce, Histoire d'un tableau, Le Toast par Fantin-Latour, in Revue de l'art ancien et moderne, 17, Janvier-février 1907. pp. 21-31 et 121-136.
 Roger-Marx Claude, Fantin-Latour, Maîtres d'hier et d'aujourd'hui, Paris, 1914.
 Gaunt W. Fantin-Latour in the Maturity of his art, in The Connoisseur, avril 1963.
 Lucie Smith Edward, Fantin Latour, Oxford, Phaidon Press, 1977.
 Mme Fantin-Latour, Catalogue de l'œuvre complet (1849-1907) de Fantin-Latour, Paris 1911
 Fantin-Latour, Coin de table, Les dossiers du musée d'Orsay, n°18, 1987
 Douglas Druick et Michel Hoog, Fantin-Latour, 1982-83 Fantin-Latour Grand palais, 9 novembre 82 - 7 février 1983 ; Ottawa, National Gallery of Canada 17-mars 22 mai 1983 ; San Francisco : California Palace of the legion of honor 18 juin - 6 septembre 1983
 Jean Jacques Lévêque, Henri Fantin-Latour, un peintre intimiste (1836-1904), Paris, 1996, p.150.

Sur Manet

Emile Zola, Edouard Manet, étude biographique et critique, Paris, Dentu, 1867.
 Fervacques Léon Duchemin, Visite à l'atelier de Manet, in Le Figaro, 25 décembre 1873.
 La Touche Gaston, Edouard Manet, souvenirs intimes, in Le Journal des arts, 15 janvier 1884.
 Duret Théodore, Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre, Paris, 1902
 A Proust, Edouard Manet souvenirs, Paris, Laurens, 1913
 Théodore Duret, Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre, Charpentier & Fasquelle, Paris, 1906
 Th. Duret, Les portraits peints par Manet et refusés par leurs modèles, Renaissance de l'art français, juillet 1918.
 Gervex Henri, Souvenirs sur Manet, in Bulletin de la vie artistique, 15 octobre 1920.
 Adhémar Jean, « Les portraits de Baudelaire par Manet », in Revue des Arts, n°4, 1952, pp. 240-242.
 Wilson (J.) Manet dessins, aquarelles, eaux-fortes, lithographies, correspondance, Paris, Huguette Bérès, 1978
 Bruce David, Manet's two portraits of Charles Baudelaire, in The Print Collector's Newsletter, n° 14, mai-juin 1983, pp. 47-48.
 Fawcett Trevor, « Graphic versus photographic in the nineteenth century reproduction » in Art History, 1986, n°2, pp. 185-212.
 Ligo Larry L. « Manet's frontispiece etchings : his symbolic self-portrait, acknowledging the influence of Baudelaire and photography upon his work », Gazette des Beaux Arts, septembre 1986, pp. 66-74.
 Ebin Ima N. Manet and Zola Gazette des Beaux Arts, juin 1945
 Jamot Paul, Manet et Mallarmé, L'art vivant 15 mai 1928
 Fried M. Manet's sources, in Art Forum, n°7, mars 1969.
 Georges Bataille, Manet, Skira, 1955.
 Courthion P. Manet raconté par lui même et par ses amis, Cailler, Genève, 1953.
 Flescher S. Manet's portrait of Zacharie Astruc, Arts Magazine, juin 1978.
 Reff Theodore, Manet's portrait of Zola, Burlington Magazine n°117 janvier 1975
 Wilson-Bareau Juliet, Manet by himself, Londres, 1991.
 Rebeyrol Philippe, Baudelaire et Manet, Les Temps modernes, oct 1949, pp. 707-725.
 Hamilton G.H. Manet and his critics, New Haven Yale University Press, 1954.
 Daix Pierre, La vie de peintre d'Edouard Manet, Paris, Fayard, 1983.
 Michael Fried, Le modernisme de Manet, Esthétique et origine de la peinture moderne III, Paris, Gallimard , 1996

Germain Bazin, Manet et la tradition in L'Amour de l'art, mai 1932 (Sur les emprunts de Manet)

Sur Whistler

Duret Théodore, Histoire de J.McNeil Whistler et de son œuvre, Paris, Floury, 1904.

Pennel Joseph, James McNeill Whistler, sa vie, son œuvre, 1913

Duret Théodore, Histoire de James McNeill Whistler et de son œuvre, Paris, 1914.

Laver (J.L.) Whistler, Londres, 1951.

Sutton Denys, James McNeill Whistler, Phaidon Press, Londres 1966

Robib Spencer, Whistler, Manet and the tradition of Avant-garde », Studies in the History of Art, 19, 1987.

Sur Legros.

Soulier Gustave, L'œuvre gravée et lithographiée de Alphonse Legros, Paris, ed. Hessèle, 1904

Geiger Monique, Alphonse Legros, peintre-graveur, musée des Beaux Arts, Dijon, 1957

Poulet-Malassis Auguste & Thibaudeau Alphonse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé d'Alphonse Legros, Paris, 1977.

Timothy Wilcox, Alphonse Legros (1837-1911), Dijon, musée des Beaux Arts, 12 décembre 1987-15 février 1988

Alexandre Seltzer, Alphonse Legros : The development of an archaic Visual Vocabulary in the Nineteenth century Art, Ph.D, State University of New York at Binghamton 1980

Alexandre Seltzer, Alphonse Legros : waiting for the Ax to fall » Arts Magazine 62, janvier 1988, pp. 40-45.

Noël Clément Janin, « Alphonse Legros, sa vie, son œuvre », Manuscrit Bibliothèque Doucet, Papiers Clément Janin MS 470

H.J.L. Wright, The Etchings, Drypoints and Lithographs of Alphonse Legros, Print Collector's Club, Publication 13, 1934.

Sur Bracquemond

Bergerat Emile, Félix Bracquemond, in La Galerie contemporaine, n°117, Paris, 1876.

Burty Philippe, Félix Bracquemond, in l'Art, n°170, 1878.

Lostalot Alfred de, Félix Bracquemond peintre graveur, in Gazette des Beaux arts, mai-juin-août 1884.

Delteil Loÿs, Félix Bracquemond, in L'Artiste, juin, 1897.

Frantz Hein Henri, The work of Félix Bracquemond, in The Studio, juillet 1904.

Getscher Robert H. Félix Bracquemond and the Etching process, John Carroll University, 1974

Bouillon Jean Paul, Félix et Marie Bracquemond, Mortagne, Chartres, Association Echanges et rencontres au pays percheron, 1972

Bouillon Jean Paul, « La correspondance de Félix Bracquemond », Gazette des Beaux arts, décembre 1973, pp. 351-386

Bouillon Jean Paul, Bracquemond, Rops et Manet, et le procédé à la plume », dans Nouvelles de l'estampe, n° 14, mars avril 1974, pp. 3-11

Bouillon Jean Paul, Artiste et éditeur : correspondance de Bracquemond et de Poulet-Malassis, in Bulletin du bibliophile, t 1 Paris 1975, pp. 49-66 et 193-201 ; t 3 pp. 276-287 ; et t4 1976 pp. 371-404 et 383-396

Bouillon Jean Paul, Les portraits à l'eau forte de Bracquemond et leurs sources photographiques » in Nouvelles de l'estampe, n° 38, mars avril 1978, pp. 4-10.

Bouillon Jean Paul, Félix Bracquemond, les années d'apprentissage, Didier érudition, Paris, 1979 (sur microfiches)

Bouillon Jean Paul, Lettres de Manet à Bracquemond, Gazette des Beaux arts, avril 1983, pp. 145-158

Bouillon Jean Paul, Félix Bracquemond, le réalisme absolu, Skira, Genève 1987

Bouillon Jean Paul, Bracquemond le jour et la nuit, in Degas inédit, Actes du colloque Degas, musée d'Orsay, avril 1988, Paris, La documentation française, pp. 251-259

Jean Paul Bouillon, Les lettres de Manet à Bracquemond, Gazette des Beaux arts, avril 1983 pp.145-158

Jean Paul Bouillon, Manet vu par Bracquemond, Revue de l'art, n°27, 1975 pp.37-45 (portrait au pastel de 1864)

Jean Paul Bouillon, Les portraits à l'eau forte de Félix Bracquemond et leurs sources photographiques, Nouvelles de l'estampe, n°38, 1978 mars-avril, pp.4-10.

Jean Paul Bouillon, Artistes et éditeurs : correspondance de Bracquemond et de Poulet-Malassis, Les livres à gravure et la seconde édition des fleurs du Mal 1859-1863, Bulletin du bibliophile, 1975, I, pp.46-66, II, pp. 193-201, III, pp. 276-287, IV pp. 383-396.

Autres références.

Gustave Geffroy, Constantin Guys l'historien du second empire, 1920

Pierre Duflo, Constantin Guys, ed. Seydoux, 1988

Sulzberger Max, Une visite chez M. Alfred Stevens, Bruxelles, ed. Librairie européenne C. Muquardt, 1876.

Lemonnier (C.) Alfred Stevens, in Gazette des beaux arts, t I, 1876.

Boucher François, Alfred Stevens, Rieder, Paris, 1930.

Towndrow (K.R.) Alfred Stevens, Londres, 1939.

Mitchell Peter, The succes of Alfred Stevens at the exposition universelle of 1867, in The Connoisseur, avril 1970.

Henri Murger, Les scènes de la vie de Bohème, réed. Paris, Julliard 1964, 1^{ère} ed. 1842 ?

Planche Gustave, Portraits d'artistes, Paris, 1853.

Théophile Sylvestre, Les artistes français, 1861

Blanc Charles, Les artistes de mon temps, 1876

Burty Philippe, Maîtres et petits maîtres, 1877.

Houssaye Arsène, Les confessions souvenirs d'un demi siècle (1830-1890), 6 vol. Paris, Dentu, 1885-1891.

Castagnary Jules, Salon 2 vol. Préface de Spuller, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1892

Georges Moore, confessions d'un jeune anglais, Paris, Savine 1899

Henri Rochefort, Les aventures de ma vie, Dupont Paris 1896

Emile Bouvier, La bataille réaliste 1844-1857, Paris, 1913

Martino P. Le roman réaliste sous le second empire, Paris, 1913

Jeanine Bailly-Hertzberg, L'eau forte de peintres au dix-neuvième : La Société des aquafortistes, 1862-1867, 2 vol. Paris, 1972.

Desnoyers F. La peinture en 1863.

Callias, Hector de, Le salon de 1864, in L'Artiste, 1^{er} mai 1864.

Keller Ulrich, Nadar as portraitist, a photographic carreer between Art and Industry », in Gazette des Beaux Arts, avril 1986

Jean Adhémar, Proposition pour une thématique des portraits photographiques par Nadar, Gazette des Beaux Arts, avril 1986

Clément Janin, *La curieuse vie de Marcellin Desboutin*, Floury, Paris, 1922.

Critiques de l’Hommage :

Gautier Théophile, « Salon de 1864 (7^e article) », *Moniteur universel*, 17 juin 1864, pp.876-877.

Cantaloube A. « Salon de 1864 », *Nouvelle Revue de Paris*, 1^{er} mai 1864 pp.593-612 et 1^{er} juillet 1864, pp. 597-623.

Callias (Hector de), « Le salon de 1864 », *l’Artiste*, 1^{er} juin 1864, pp.241-243.

Audéod (Alphonse), *Exposition de 1864 (II) : Batailles, portraits, tableaux de genre* » *Revue indépendante*, 1^{er} juillet 1864, pp. 762-772.

Aubert (Francis), « Salon de 1864, VI » *Le pays, Journal de l’empire*, 10 juin 1864.

Challemel-Lacour(P.), « Le salon de 1864 », *Revue germanique*, 1^{er} juin 1864, pp.529-547.

Thoré (Théophile) (pseu. De William Bürger), *Salon de W. Bürger, 1861 à 1868*, 2t, Paris, 1870.

La Fizelière (Albert de), « Salon de 1864 : Portraits (suite) et histoire, genre historique », *L’Union des arts nouvelle*, 18 juin 1864, pp.1-4.(sans réserve).

Parent (P.C.), *Lettres d’un simple littérateur sur le salon de peinture de 1864 (X)* », *Le courrier artistique*, 10 juillet 1864, pp.21-22.

Rousseau (Jean), « Salon de 1864 », *l’Univers illustré*, 14 mai 1864, p.307 et 4 juin 1864, p. 355.

Egalement, *Le Figaro*, 26 mai 1864, pp.4-5.

Sault (C. de), « Salon de 1864 (10^e article) : portraits », *Le temps*, 6 juillet 1864, pp.1-3.

About (Ed) *Salon de 1864*, Paris, 1864.

Lagrange (L.), « Le Salon de 1864 (premier article) » *GBA*, 1^{er} juin 1864, pp.501-536.

Asselineau (Charles) « Salon de 1864 », *Revue nationale et étrangère*, mai 1864, p.177.

Liste des illustrations

Planches

Pl.1 Henri Fantin-Latour, Hommage à Delacroix, h/t 1.600 x 2.500 cm, 1864, musée d'Orsay.

Pl.2 Gustave Courbet, l'Atelier, h/t 359 x 598 cm, 1855, musée d'Orsay.

Pl.3 Henri Fantin Latour, Un atelier aux batignolles, h/t 2.040 x 2.735, 1870, musée d'Orsay.

Figures.

Fig.1 Henri Fantin-Latour, Tannhäuser : Venusberg, h/t 0.97 x 1.30cm, 1964, Los Angeles County museum of Art.

Fig.2 Les personnages (Silhouettes) de l'Hommage à Delacroix.

Fig.3 Victor Laisné et Emile Defonds Portrait de Delacroix, photographie prise en 1852-53, Neuilly, coll. Henrotin Huet, in: Heilbrun, Nadar, les années créatrices 1854-1860, RMN/MOMA, 1995, ill.20.

Fig.4 Carjat, Portrait de Delacroix, photographie prise en 1862, Paris, musée d'Orsay.

Fig.5 Delacroix, Autoportrait, h/t 65 x 54.5 cm, 1839, musée du Louvre

Fig.6 Bracquemond, Portrait de Fantin-Latour, ca. 1853-57, pointe sèche 18 x 11 cm ; au bas « à Fantin B. » ; en dessous croquis de femme en crinoline disposé perpendiculairement, pas de lettre. Reproduit dans : Jean Bouillon, Bracquemond, le réalisme absolu, Skira, 1987, p. 32.

Fig.7 Fantin Latour, Portrait d'Alphonse Legros, h/t 0.522 x 0.453, 1858, Toronto, peintures de la collection de Mr E (Joseph M. Tanenbaum). Reproduit dans Cat. Fantin, n°19, p. 90.

Fig.8 Manet, les deux chats pour Champfleury

Fig.9 Caricature de La Silhouette du 24 mai 1846 : Champfleury & Baudelaire (à trouver).

Fig.10 Manet Portrait de Baudelaire, « en chapeau, de profil » (à faire).

Fig.11 Manet Portrait de Baudelaire, 1869 d'après une photographie de Nadar, pour l'ouvrage d'Asselineau, Baudelaire, sa vie, son œuvre.

Fig.12 Courbet Gustave, Portrait de Baudelaire, h/t 53 x 61,1847, musée Fabre Montpellier (Courbet n°14)

Fig.13 Courbet, Les baigneuses (à faire)

Fig.14 Courbet, Portrait de Champfleury, h/t 46 x 38 cm 1855, musée d'Orsay (Courbet n° 18).

Fig.15 Courbet, L'Atelier - Champfleury (détail).

Fig.16 Adrien Tournachon, Portrait de Champfleury, (Nadar, pl.29)

Fig.17 Deroy, Portrait de Baudelaire (à faire).

Fig.18 Legros, Portrait de Manet, h/t 61 x 50cm, 1863, musée du petit Palais. Reproduit Cat. Legros, n°32, p. 66.

Fig.19 Bracquemond, Autoportrait en aquafortiste, dessin rehaussé, 92.9 x 68.2 cm, 1853, Cambridge Mass., Fogg Art Museum, Harvard University. Reproduit in : Bracquemond Le réalisme absolu, p.8.

Fig.20 Bracquemond, Frontispice pour les amis de la nature de Champfleury, d'après Courbet, 1859, eau forte 15 x 9.2 cm. Reproduit dans Bracquemond, Le réalisme absolu p. 223.

Fig.21 Nadar, Portrait de Champfleury, épreuve d'essai sur papier albuminé, réalisé vers 1860, d'après un négatif de 1855-59, Paris, BNF. Reproduit in : Heilbrun, Nadar, ill. 101, p. 144 (modèle pour le 20)

- Fig.22 Bracquemond, Portrait de Théophile Gautier, eau-forte 15.7 x 12.4 cm., 1857. Reproduit dans : Bracquemond le réalisme absolu, p. 171.
- Fig.23 Nadar, Théophile Gautier à la calotte damassée, ca 1856, Malibu, Paul Getty museum, Reproduit dans Nadar pl. 41 (modèle pour le 22)
- Fig.24 Edouard Manet, Quatre portraits à l'eau-forte de Baudelaire, eau-forte 98 x 78 mm, 1^{ère} planche, 1861 ou 1865, 1^{er} et 2^e états ; 2^{ème} planche 1869, 3^{ème} planche, 1869, 4^e et dernier état. Paris, BNF. Reproduit dans : Michel Melot, l'estampe impressionniste, p. 54.
- Fig.25 Nadar, Portrait de Baudelaire, carte de visite sur papier albuminé, 8.9 x 5.4 cm, 1862, Paris BNF, Est Na 250, 4^o. Reproduit dans : Heilbrun, Nadar, ill. 143.
- Fig.26 Nadar, Portrait de Baudelaire/1860 (modèle pour la couverture des Fleurs).
- Fig.27 Baudelaire, Autoportrait. Dessin à la plume, Chantilly, coll. Lovenjoul . Reproduit dans Derrida n°18.
- Fig.28 Legros, Le théâtre de Polichinelle, lithographie ; 485 x 382 mm. Inscription : « Théâtre de Polichinelle/ Prologue en vers par F. Desnoyers/ Prix 1F/ Poulet-Malassis et De Broise/ Librairies et éditeurs ». Paris, BNF, Cabinet des estampes. Reproduit dans : Cat. Legros n° 19, p. 53.
- Fig.29** Fantin-Latour, Esquisse pour l'Hommage 11 septembre 1863 /54, Lévêque 65 (à faire).
- Fig.30** Fantin, Esquisse /Lévêque p.65 (à faire).
- Fig.31** Fantin, Esquisse (à faire)
- Fig.32** Manet, Portrait de Zola /1868/ Cat 206/207 (à faire).
- Fig.33 Henri Fantin-Latour, Portrait de Manet, h/t 1.175 x 0.900, 1867, Chicago, The Art Institute, the Strickney fund. Reproduit dans : Cat. Fantin, n° 68, p. 197.
- Fig.34** Eugène Delacroix reçu aux Champs Elysées /Cat.193 (à faire)
- Fig.35** Immortalité (à faire)
- Fig.36** En mort de Richard Wagner (à faire)
- Fig.37 Autoportrait, 28 mars 1861, crayon noir sur papier vergé gris bleuté : 0.375 x 0.310 Musée des Beaux arts, Grenoble (Lévêque p.12)
- Fig.38 Autoportrait, 1861, pierre noire sur papier vergé : 0.463 x 0.310, à mon ami Myionnet, Washington, The Phillips coll. (Cat n°12)
- Fig.39 Autoportrait assis devant son chevalet, 1858 h/t, 1.02 x 0.720 Berlin, don de l'artiste à Otto Scholderer (Lévêque p.17/Cat n°2, p73)
- Fig.40 Autoportrait, 1859, h/T 1.01 x 0.82, Grenoble Musée de peintures et de sculptures (Cat n°3)
- Fig.41 Autoportrait au chapeau haut de forme, 7 oct 1859, pierre noire sur papier vergé : 0.378 x 0.275, « A mon ami Ridley, le 27 août 1862 », Denver Art Museum (Lévêque p.20/Cat n°4)
- Fig.42 Autoportrait, avril 1860, crayon noir, fusain et rehauts de lavis blanc sur papier vergé jaune : 0.30 x 0.23, au revers étude d'homme, Lille musée des Beaux arts (Cat n°6)
- Fig.43 Autoportrait, 1854/56, Pierre noire et estompe sur papier vergé, H.0.290 ; L. 0.240 ; inscription le long de la marge à droite, à la plume et à l'encre brune, de la main de la femme de l'artiste : « dessin de mon mari donné par lui à Guillaume Regamey », Detroit Institut of art (Lévêque p.18/Cat n°1, p.72)
- Fig.44 Autoportrait, 1860, plume et lavis sur papier Vergé : 0.21 x 0.21, don à Félix Bracquemond, Musée du Louvre, (Lévêque p.14/cat n°9)