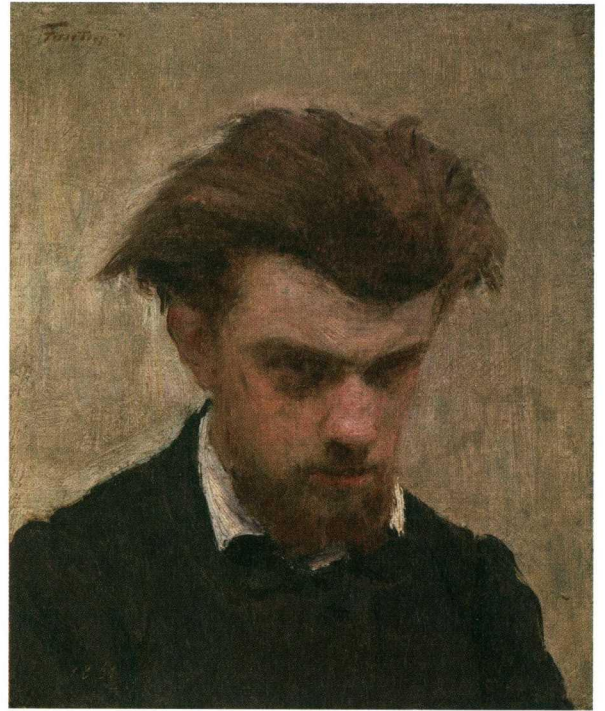




Fantin-Latour

À fleur de peau

Sous la direction de Laure Dalon

Sommaire

Essais

16

Fantin-Latour, évidemment

par Xavier Rey

24

«Tout vient à point à qui sait attendre.»
La diffusion de l'œuvre de Fantin-Latour en France

par Laure Dalon

32

Coude à coude : Au Coin de table de Fantin-Latour

par Bridget Alsdorf

40

La vie avec les fleurs

par Laurent Salomé

48

«Retourner le sujet.»
Dessins de Fantin-Latour dans les collections du musée d'Orsay

par Leïla Jarbouai

Catalogue

54-93

ESPÉRANCE ET COURAGE

1853-1873

Introduction

«La Peinture est mon seul plaisir, mon seul but.»

par Laure Dalon

Notices

Autoportraits

par Xavier Rey

Portraits des sœurs de l'artiste

par Laure Dalon

M. Fantin père à son cheval

par Valérie Lagier

La nature morte,

«école de l'œil et de la main»

par Laure Dalon

Les natures mortes

des années 1860

par Laure Dalon

Nature morte

dite «de fiançailles»

par Guy Tosatto

La Lecture, 1870

par Laure Dalon

94-121

AMBITIONS ET INNOVATIONS

1864-1872

Introduction

«Le travail artistique, c'est tout, je veux faire des chefs-d'œuvre, il n'y a rien d'autre. C'est une consolation, c'est la seule chose qui peut faire consentir à vivre.»

par Laure Dalon

Notices

Hommage à Delacroix

par Xavier Rey

Ensemble des études

pour *Le Toast*

par Leïla Jarbouai

Un atelier aux Batignolles

par Xavier Rey

Coin de table

par Xavier Rey

122-163

NATURE ET VÉRITÉ

1873-1890

Introduction

«Voilà une idée qui me préoccupe beaucoup, faire croire à aucun effet artistique.»

par Laure Dalon

Notices

Natures mortes virtuoses (1873-1890)

par Laure Dalon

La Lecture, 1877

par Laure Dalon

La Leçon de dessin

par Laure Dalon

L'Étude

par Laure Dalon

Portrait d'Edwin

et *Ruth Elizabeth Edwards*

par Laure Dalon

Portrait de Mme Fantin

par Guy Tosatto

La Famille Dubourg

par Laure Dalon

Portrait de Louise Riesener

par Guy Tosatto

Portrait de Léon Maître

par Laure Dalon

Portrait d'Alphonse Jullien

par Laure Dalon

164-201

FANTIN AU TRAVAIL

Introduction

«Grande question que celle d'avoir des modèles.»

par Laure Dalon

Essais

«Moi je suis fanatique de la photographie.»

Fantin-Latour collectionneur

par Marie Robert

Henri Fantin-Latour, amateur de photographie

par Isabelle Varloteaux

Henri Fantin-Latour, un artiste qui réinterprète le modèle photographique

par Amélie Meunier-Carus

L'Anniversaire ou la lithographie préparatoire

par Valérie Lagier

202-243

FÉERIES

1854-1904

Introduction

«Mon moi que je découvre tous les jours veut paraître plus maintenant [...]. Que voulez-vous? Je sens que je suis dans mon chemin; je sens en travaillant que peu m'importe l'opinion et tout le reste. *Je me fais plaisir.*»

par Laure Dalon

Notices

Le Songe

par Laure Dalon

Les Filles du Rhin

par Laure Dalon

Lithographies wagnériennes

par Valérie Lagier

Prélude de Lohengrin

par Valérie Lagier

Autour du piano

par Xavier Rey

À Robert Schuman

par Valérie Lagier

Danses

par Laure Dalon

Le Jugement de Pâris

par Laure Dalon

La Tentation de saint Antoine

par Laure Dalon

La Nuit

par Xavier Rey

Ariane abandonnée

par Laure Dalon

244-256

ANNEXES

Chronologie

Bibliographie

Index des personnes

Crédits photographiques

Coude à coude : *Au Coin de table* de Fantin-Latour

Bridget Alsdorf



FIG. 1

1. Lettre d'Édouard Manet à Henri Fantin-Latour, 26 août 1868, Paris, Fondation Custodia, 1997-A.649, extraits dans Courthion et Cailler, 1945, vol. 1, p. 45.
2. Pour une discussion sur l'ensemble de la critique de *Hommage à Delacroix* et du *Toast* et pour une étude plus approfondie de tous les portraits de groupe de Fantin, voir Alsdorf, 2013.

En août 1868, Édouard Manet écrivait de Boulogne-sur-Mer à Henri Fantin-Latour, resté à Paris. Après avoir dit à son ami combien il l'enviait d'être demeuré au cœur de l'animation artistique, il poursuivait : « Je crois que, si l'on voulait se serrer les coudes, et surtout ne pas se décourager, il y aurait moyen de réagir contre ce monde médiocre, fort seulement de son unité¹. » Ce vibrant plaidoyer, qui proposait, comme fondement de la révolte contre un « monde médiocre », la solidarité et l'entraide entre les artistes, ne pouvait qu'être reçu favorablement par Fantin-Latour qui avait vécu lui-même la dure expérience du rejet et de l'isolement. Et de fait, nul autre artiste, au cours du XIX^e siècle, ne figura le groupe avec autant d'acharnement que lui et de manière aussi étudiée. Ses portraits de groupe mettent en lumière la tension constante entre l'individu et le groupe et en font un élément fondateur de l'avant-garde.

Pour les artistes et les écrivains français de l'époque, qui se saisirent du groupe pour en faire une forme de réflexion sur l'importance croissante de l'individu, l'association était une préoccupation essentielle. Les cinq grands portraits de groupe que Fantin-Latour exécuta pour le Salon entre 1864 et 1885 constituent la plus ambitieuse tentative pour donner une forme tangible aux affinités collectives dans la création moderne. Ces œuvres, par leur forme

comme par leur histoire, révèlent les défis et les contraintes de l'affiliation au groupe, et soulèvent maints problèmes inhérents à la formation d'une avant-garde : la nature fractale des mouvements réaliste et impressionniste ; la position ambivalente de l'artiste au sein de la société du XIX^e siècle ; l'insoluble conflit entre l'isolement impératif dans l'atelier et l'irrépressible soif de reconnaissance publique ; l'impossible coexistence du besoin d'affirmation personnelle et de la solidarité du groupe ; et enfin la tension qu'insinuait dans les cercles artistiques, et plus globalement dans l'art, la définition de la virilité, alors en pleine mutation. Le portrait de groupe était, au fond, le moyen de se confronter à un

problème crucial tant pour la peinture moderne que pour la société bourgeoise : le rapport entre l'individu et le groupe.

La société des individus

Hommage à Delacroix (cat. 41), le premier portrait de groupe réalisé par Fantin en 1864, aborde ce thème par le biais de dix artistes rassemblés autour du portrait d'Eugène Delacroix, le peintre romantique qui venait de mourir. Plusieurs aspects de l'œuvre laissèrent la critique perplexe : pourquoi ces artistes et écrivains ouvertement réunis pour un hommage au maître en ignoraient-ils le portrait pour faire face au spectateur ? Pourquoi Fantin, par le biais de son ample chemise blanche, semblait-il se mettre lui-même en valeur alors que Delacroix s'efface dans la pénombre du tableau que dissimulent les silhouettes animées de James Whistler, de Champfleury et d'Édouard Manet ? Nouvelle tentative l'année suivante avec un hommage, non plus à un homme très admiré, mais à la Vérité évoquée sous forme allégorique. *Le Toast en Hommage à la Vérité* (cat. 42-55) fut un cuisant échec au Salon en 1865. L'œuvre fut moquée sans pitié par la critique pour son arrogance et sa prétention supposée, pour le caractère confus de sa conception et de sa composition².



FIG. 2

FIG. 1

Henri Fantin-Latour,
La Féeerie, 1863

Huile sur toile, H. 98,8 ;
L. 131,5 cm, Montréal,
musée des Beaux-Arts,
John W. Tempest Fund,
inv. 1936.658 (FL 214)

FIG. 2

Henri Fantin-Latour,
Les Noces de Cana,
d'après Véronèse, 1867

Huile sur toile,
H. 170 ; L. 250 cm,
Belfast, Ulster Museum,
inv. BELUM.U128 (FL 294)

Fantin fut alors son critique le plus sévère et détruisit sa peinture dans un accès de frustration peu après la fin du Salon. C'est en faisant disparaître sa propre image de ses portraits de groupe, sans toutefois en éliminer la notion d'hommage, que Fantin devait enfin se concilier une partie de la critique.

La médaille de troisième classe qui distingua *Un atelier aux Batignolles* (cat. 56), tableau daté de 1870, lui permettait dès lors d'échapper aux caprices du jury. En dépit de son titre anodin, le tableau fut bel et bien perçu comme un hommage à Manet. Assis devant son chevalet, au centre de la composition, un peu décalé vers la gauche, le peintre est entouré de plusieurs de ses amis artistes les plus proches, desquels Fantin s'est ostensiblement exclu. La critique eut cette fois un jugement plus clément. Au Salon de 1872, Fantin abordait le monde des poètes, plus éloigné de son propre univers, dans un groupe encore plus décentré et faisant voler en éclats tout semblant de hiérarchie³.

Réalisé en 1872, *Coin de table* (cat. 57) met en scène des poètes parnassiens rassemblés pour une lecture poétique après un repas commun. Fantin qui avait, à l'origine, conçu son œuvre comme un hommage à Charles Baudelaire, abandonna ensuite cette première idée et le cénacle représenté dans la version finale n'a plus ni chef apparent ni centre d'intérêt clairement défini. L'œuvre est en ce sens le portrait de groupe dans lequel la notion d'égalité est mise en évidence de la manière la plus claire. Le libellé du titre, qui détourne l'attention du centre de la composition pour la reporter vers ses marges, est en ce sens très révélateur. Car c'est, de fait, à la marge qu'est dépeint le jeune Arthur Rimbaud qui assume son isolement en posant le coude sur le coin de table éponyme, dos tourné au reste du groupe et le regard posé sur Paul Verlaine, son amant⁴. L'autre angle de la table est invisible, dissimulé par une somptueuse nature morte composée de fleurs et de fruits, ajoutée par l'artiste à la veille de l'envoi au Salon. Au dire d'Edmond et de Jules de Goncourt, Fantin se trouva contraint de combler à cet emplacement une lacune laissée notamment par le désistement d'Albert Mérat, l'un des poètes prévus dans le groupe et qui « n'ont pas voulu être représentés à côté de confrères qu'ils traitent de maquereaux, de voleurs⁵ ». La décision de Mérat illustre de manière très explicite l'angoisse que pouvait susciter chez certains l'appartenance à une association d'artistes, a fortiori lorsque le lien de l'individu avec le groupe était pérennisé dans une œuvre d'art.

Une intensité retenue, une énergie contenue mais prête à jaillir émanent du *Coin de table* avec plus de force que de tout autre portrait de groupe de l'artiste. Le contexte d'une lecture poétique, que met en évidence la position centrale du livre ouvert qu'Ernest d'Hervilly tient de sa main gauche, explique en partie cette intensité, la tension d'une activité intellectuelle commune enserrant les personnages dans un réseau de liens invisibles. Ce marqueur de la concentration collective, dès lors que le spectateur le perçoit, contribue à donner à la peinture un centre d'attraction et atténue la distance qui sépare les personnages, temporise le souci qu'eut l'artiste de donner à chacun des poètes une posture, un geste, une orientation, un regard qui lui est propre. Le tableau n'en garde pas moins un aspect « collage » d'autant plus déstabilisant que le groupe, très compact, est placé dans un espace restreint où les protagonistes semblent se toucher : l'épaule



FIG. 3

3. Le cinquième portrait de groupe de Fantin, que je n'ai pu évoquer ici faute de place, est *Autour du piano* (cat. 157), daté de 1885.
4. La scène est peut-être librement inspirée par un dîner de poètes qui eut réellement lieu le 2 mars 1872, au cours duquel Rimbaud, manifestement ennuyé et irrité au cours d'une déclamation, entreprit d'interrompre l'orateur par des obscénités qu'il intercalait entre ses vers. Voir Pakenham, 1986, p. 41-45.
5. 18 mars 1872, Goncourt, 1989, p. 503.
6. Castagnary, 1892, p. 34.
7. «Society of French Artists», *Pall Mall Gazette*, novembre 1872, dans BNF, t. I.
8. Lucie-Smith, 1977, p. 29.
9. Pour une excellente discussion sur le thème de l'écoute dans l'art de la fin du XIX^e siècle (essentiellement autour de scènes musicales et non de rencontres poétiques), voir Leonard, 2007, p. 266-286.

gauche d'Émile Blémont frôle ainsi le torse de Jean Aicard, le coude droit de Camille Pelletan repose contre l'arrière du bras gauche d'Hervilly. Chacun reste pourtant totalement indifférent à la présence de l'autre. Il n'est certes guère aisé de restituer, dans l'espace plan d'un tableau, la confrontation des regards, ou même la seule conscience de la présence de l'autre, mais Fantin témoigne pour cet aspect du tableau un désintérêt très clair. Plusieurs critiques y virent un échec technique et Jules-Antoine Castagnary écrivit ainsi : « Ce n'est pas un tableau, c'est une collection de portraits mal groupés et mal agencés, ce qui est un vice radical dans une composition de cette nature⁶. » Un critique anglais lui fit écho, considérant que les « figures sont maladroitement groupées, voire même, pas groupées du tout⁷ ». D'autres auteurs perpétuèrent ce jugement, Edward Lucie-Smith par exemple qui, dans son étude du tableau, emploie les termes « accumulation », « naïf » et « purement anecdotique »⁸.

On est toutefois en droit de s'interroger : le caractère très emprunté du groupe résulte-t-il vraiment d'un échec artistique ou constitue-t-il au contraire le trait le plus significatif de la composition ? Fantin était sans nul doute capable de construire harmonieusement un groupe de personnages et *La Féerie* (fig. 1), une composition fantastique de 1863, inspirée de l'œuvre de Wagner, en témoigne. Les figures y sont savamment disposées en arc, guidant l'œil du spectateur, par les gestes et par le regard, vers le somptueux amoncellement de trésors disposés aux pieds de la princesse. À elles seules, les cinq copies de grand format que fit Fantin d'après *Les Noces de Cana* (fig. 2) de Véronèse suffiraient à démontrer son talent à restituer l'animation des convives autour d'une table. Son choix délibéré de s'abstenir d'évoquer les liens unissant ses protagonistes, de ne pas harmoniser les figures entre elles, dans les représentations de son propre univers social, est donc particulièrement intéressant. Sa première idée pour le *Coin de table* était toutefois très différente. Certaines esquisses, et notamment un des tout premiers dessins daté du 15 décembre 1870 (fig. 3), montrent que l'artiste avait envisagé une composition animée, centrée sur les échanges amicaux des différents participants. L'œuvre finale, qui s'en démarque très nettement, résulte donc bien d'un choix esthétique délibéré, dicté par la vision que l'artiste avait du groupe : une association d'individus distincts.

En dépit de l'absence de liens évidents entre ses protagonistes, le groupe conserve une certaine unité que lui donne la concentration de l'écoute suggérée par de délicats artifices visuels : les sourcils froncés, Paul Verlaine, à l'extrême gauche de la composition, hoche légèrement la tête ; les autres poètes offrent des visages attentifs ; Rimbaud, qui tourne pourtant le dos à l'assemblée, a le regard pensif, l'oreille tournée vers l'orateur, le menton reposant dans la paume. Figure centrale de la composition, Hervilly, le livre à la main, est saisi non pas dans l'acte de lire, bouche ouverte, mais lors d'une pause entre deux vers. L'action – ou plutôt la non-action – ainsi représentée par Fantin est donc une suspension de l'écoute. Levant un instant le regard de la page, Hervilly semble tirer une bouffée de sa pipe. Cette interruption dans la lecture poétique offre à l'auditoire le temps d'absorber, d'intégrer, chacun à sa manière, les sons perçus, les images évoquées, tout à la fois fugaces et encore très présentes dans les esprits⁹. Une représentation trop explicite de la déclamation, focalisant l'attention sur l'orateur aux lèvres duquel l'auditoire serait suspendu, aurait substitué une théâtralisation factice à la subtile intériorité de la concentration mentale imposée par l'écoute et rendu

FIG. 3

Henri Fantin-Latour,
Étude pour
Hommage à Baudelaire,
15 décembre 1870

Crayon noir, estompe,
Paris, musée du Louvre,
inv. RF 12492-recto

36 imperceptible la répartition équitable de l'attention. Dans cette délicate approche de la dynamique du groupe, Fantin se démarque de l'harmonieuse conciliation de l'individu et du groupe dont témoignent les portraits de groupe classiques, pour en donner une version plus ambivalente, plus en tension, que l'on pourrait qualifier de plus moderne.

Hommage aux Hollandais

Fantin admirait pourtant beaucoup les portraits de groupe hollandais du XVII^e siècle. Modèles incontournables du genre, particulièrement appréciées en France au XIX^e siècle, ces œuvres étaient perçues par la critique comme le reflet d'une politique égalitaire que les temps modernes pouvaient prendre pour exemple. Les collections publiques françaises, pas même celles du Louvre, ne comptaient alors aucun portrait de groupe hollandais. Mais l'ouverture du musée municipal de Haarlem, en 1862, et l'important développement du tourisme en Hollande au cours du XIX^e siècle contribuèrent à faire connaître à un plus large public des œuvres comme les portraits de corporations réalisés par Rembrandt, Frans Hals et Bartholomeus Van der Helst. Les copies et reproductions d'œuvres publiées dans *Le Magasin pittoresque*, la *Gazette des beaux-arts* et *L'Artiste*, les articles enthousiastes sur la peinture hollandaise paraissant régulièrement sous la plume de Charles Blanc, de Théophile Thoré (pseudonyme de William Bürger), d'Arsène Houssaye et de bien d'autres auteurs, eurent un impact plus important encore¹⁰.

Fantin avait déjà réalisé quatre de ses cinq grands portraits de groupe lorsqu'il eut enfin l'occasion de voir pour la première fois, en 1875, un portrait de groupe hollandais original. Il connaissait toutefois le genre de longue date, par le biais des reproductions¹¹. Sa correspondance témoigne d'une admiration sans ambiguïté pour Rembrandt et il semble avoir possédé des reproductions de certaines de ses œuvres¹². Premier portrait de groupe réalisé par Rembrandt en 1632, *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp* (fig. 4) exerçait une indiscutable fascination en France, au milieu du XIX^e siècle¹³. Le tableau aborde lui aussi le thème de l'écoute qui crée un lien entre les différents personnages mis en scène. Lors de son premier voyage en Hollande dans les années 1850, Manet en fit une copie de petit format¹⁴. Il est probable que Fantin ait eu l'occasion de voir une ou plusieurs copies de l'œuvre de Rembrandt, notamment celle de Manet. Ce thème de l'écoute et de sa représentation dans la peinture avait été l'objet d'une étude approfondie dans le premier volume de *L'Œuvre complet de Rembrandt*, publié en 1859 par Charles Blanc¹⁵. Quoi qu'il en soit, la fascination que montre Rembrandt pour la dynamique du groupe peint, le défi que constituait pour l'artiste l'harmonisation du portrait individuel et la cohésion du groupe faisaient du maître hollandais une référence obligée pour Fantin qui commençait à construire sa conception personnelle du groupe moderne.

Dans une étude magistrale publiée en 1902 et consacrée à l'art du portrait de groupe dans la peinture hollandaise, l'historien d'art viennois Aloïs Riegl souligne, dans *La Leçon d'anatomie*, l'exceptionnelle « réussite de la cohérence interne » et la « clarté de la hiérarchie » qui intègrent le spectateur par l'intermédiaire des deux hommes dont le regard se porte au-delà de l'espace du tableau¹⁶. *La Leçon d'anatomie* est, certes, un exemple très poussé de groupe uni par un centre d'intérêt commun évident. D'autres portraits de corporations – *Les Syndics de la guilde des drapiers*, œuvre exécutée par Rembrandt en 1662 – ont une « cohé-

10. Voir Chu, 1974, p. 2-8.
11. Fantin se rendit aux Pays-Bas en 1875. Sa signature figure dans le livre des visiteurs du Rijksmuseum d'Amsterdam et du musée municipal de Haarlem (aujourd'hui le Frans Hals Museum) en août de cette année-là. Chu, 1974, p. 55.
12. Fantin fait part de son admiration pour Rembrandt dans plusieurs lettres : par exemple, deux lettres à ses parents (15 juillet 1859 et 4 août 1864) et deux lettres à son ami et marchand britannique Edwin Edwards (21 août 1865 et 13 septembre 1876), Grenoble, bibliothèque municipale.
13. Sur l'immense popularité dont jouissaient les portraits de groupe de Rembrandt en France au XIX^e siècle, voir Chu, 1974, p. 10-11.
14. Manet, *La Leçon d'anatomie d'après Rembrandt*, vers 1852-1856, Paris, collection particulière. Voir Rouart et Wildenstein, 1975, p. 34-35.
15. Blanc, 1859, p. 23-24.
16. Riegl, 1999, p. 254-264.

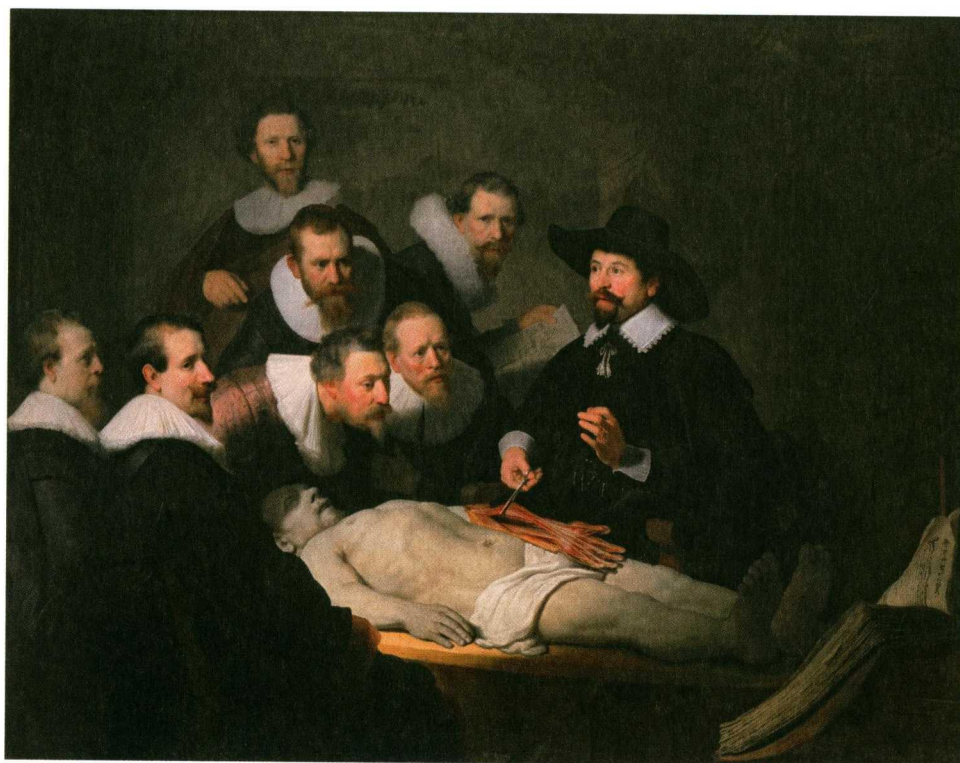


FIG. 4

rence» plus subtile et plus complexe. L'objectif esthétique n'en reste pas moins le même : concilier harmonieusement l'individu et le groupe au travers d'une activité commune assurant l'unité. Contrairement à Rembrandt (ou du moins à Rembrandt tel que le perçoit Riegl), Fantin dépeint des groupes centrifuges, plus éclatés et en marge de la « hiérarchie bien définie » du modèle hollandais. Chacun de ses personnages est peint avec soin, les positions des uns par rapport aux autres sont minutieusement étudiées, mais l'agencement de l'ensemble traduit les conflits d'individus au lieu de les éliminer.

Que *La Leçon d'anatomie* ait été ou non une source d'inspiration pour le *Coin de table* – je le crois possible –, la confrontation de ces tableaux révèle deux approches très différentes du thème de l'écoute collective. Dans les deux œuvres est évoqué un acte – l'écoute – qui unifie le groupe mais, chez Fantin, l'acte lui-même reste invisible : la lecture poétique et son écoute ne peuvent, par nature, pas se voir. Tout comme dans *La Leçon d'anatomie*, chacun des personnages est unique, dans son apparence physique, sa personnalité, sa réponse aux propos tenus. Mais l'œuvre de Rembrandt comporte un chef clairement défini et la composition est conçue pour entraîner l'œil vers le centre de l'image. D'une manière ou d'une autre, Rembrandt les fait tous évoluer autour du cadavre – que baigne une lumière troublante –, les désignant ainsi tous comme participant à la leçon. En l'absence de centre visuel bien défini dans le *Coin de table* – et de fait, une lecture poétique ne l'exige pas – Fantin ne peut donner d'unité à son groupe que par le biais d'une action invisible et non visuelle : l'écoute, action dont l'immobilité est en parfait accord avec celle du tableau. L'œuvre de Fantin, qui ne comporte pas d'équivalent au cadavre du Dr Tulp, n'impose pas de figurer les protagonistes face à face ou regardant dans la même direction. Elle n'exige pas non plus qu'ils soient groupés au centre de la composition pour se concentrer sur un centre d'intérêt commun. En soi, les perspectives

FIG. 4
Rembrandt van Rijn,
La Leçon d'anatomie
du docteur
Nicolaes Tulp, 1632

Huile sur toile,
H. 170 ; L. 217 cm,
La Haye, Mauritshuis,
inv. 146

38 divergentes ainsi créées ne provoquent pas l'éclatement du groupe. La lecture poétique et son écoute, contrairement à une leçon sur un sujet scientifique, laissent libre cours à la dispersion des esprits. Le contexte permet de concilier l'attention partagée à la parole de l'autre, et l'interprétation personnelle, tout intérieure, que chacun peut en avoir. Fantin individualise les portraits avec force, fait diverger les regards pour suggérer une certaine désinvolture, mais il introduit aussi l'attention unificatrice que suscite un autre domaine sensoriel. La tension formelle entre l'individu et le groupe est contrebalancée par une unité qui reste toutefois intime et invérifiable par le spectateur. L'artiste donne à ce dernier quelques indices – les sourcils froncés, les oreilles tendues, les visages pensifs, le livre ouvert –, mais le laisse libre de croire ou non à la cohésion du groupe, d'y voir des individus joints par l'esprit et non pas isolés dans leur monde intérieur. Fantin propose ainsi un modèle nouveau, dont la modernité réside dans l'incertitude planant sur l'identité du groupe et sur ce qui en assure la cohésion.

« L'art d'être désagréable »

Le Coin de table aborde le groupe masculin par la proximité physique plus que par le contact direct. Nulle marque évidente d'affection, ni même de reconnaissance. La critique, que dérangeait peut-être le caractère passif de l'activité littéraire évoquée, mit en doute la virilité du groupe. Le poète Théodore de Banville – qui posa lui-même pour la peinture mais fut finalement éliminé de la composition, pour une raison inconnue¹⁷ – moqua les goûts efféminés du groupe. Après une première critique pourtant très favorable publiée en 1872, il changea radicalement de position l'année suivante, décrivant les poètes occupés à grignoter des pâtisseries (nonnes friandes) et notant : « C'est un fait scientifiquement observé que les rimeurs aiment les desserts variés, comme des femmes ! » Il souligne ensuite qu'ils font usage, pour le café, de tasses à thé en porcelaine fine, « gourmandise que se permettent les seuls poètes » et qu'ils apprécient la beauté des fleurs¹⁸. Le seul dessert visible sur la table étant limité à quelques fruits, il paraît évident que Banville cherchait un prétexte sur lequel appuyer sa critique. Peu désireux de nommer l'innommable – la liaison homosexuelle évoquée, sur le coin de table, par la présence de Verlaine et de Rimbaud – Banville attaque de manière indirecte la décadence dont témoigne la virilité « déviante » des poètes par le biais de certains détails infimes et peu précis de la nature morte. Les raisons du revirement de Banville restent obscures : était-il simplement vexé d'avoir été éliminé du tableau ? Se sentait-il menacé par les poètes plus jeunes de la nouvelle école ? Ou cherchait-il à exploiter avec humour le sujet inhabituel de la peinture ? Il semble toutefois évident qu'à l'instar de bien des membres du cercle de Fantin, il ait été partie prenante, par ses insinuations sur la virilité de ses collègues poètes, d'un jeu de statut social et artistique. Les critiques hostiles au *Coin de table* semblent avoir été déstabilisés tout à la fois par la trop grande promiscuité de ce groupe d'hommes et par leur manque de cohésion dans le tableau.

L'œuvre d'Hervilly met en lumière les problèmes que les interrogations sur la virilité pouvaient poser à des groupes comme celui que figure *Coin de table*. Poète, romancier et journaliste, Hervilly était connu pour son sens de l'humour et Verlaine dit de lui que son œuvre apportait une « délicieuse » légèreté au cénacle parnassien, parfois un peu « sévère »¹⁹. Fantin le met à l'honneur, au centre de sa composition, livre en main, relevant les yeux pour une courte pause entre deux

17. Voir Jullien, 1909, p. 75.
18. Théodore de Banville, «Salon de 1873, Deuxième article», *Feuilleton du National*, 15 mai 1873, (BNF, t. I, p. 71).
19. Verlaine, 1999, p. 99.
20. Hervilly, 1871.
21. Verlaine, 1999, p. 109.
Verlaine y évoque l'impact négatif de la guerre franco-prussienne et de la Commune sur la vie sociale des artistes dans Paris. Ces événements eurent également un profond retentissement sur le cercle social de Fantin. Voir Alsdorf, 2013, p. 162-166.

vers. Aucun titre, aucun texte n'est visible sur l'ouvrage. Ce pourrait tout autant être un poème de Baudelaire – à qui la peinture devait, à l'origine, rendre hommage – qu'une de ses propres œuvres.

Hervilly venait alors de publier, en 1871, *Le Manuel du gêneur, ou l'Art d'être désagréable en société*²⁰. Avec esprit et un humour dévastateur, l'ouvrage vise à expliquer au bourgeois rebelle et bohème comment s'aliéner la société dans son ensemble. Il comporte maintes suggestions visant à transgresser les limites acceptables de l'espace personnel – tout particulièrement entre hommes – et invite de manière systématique à se départir des codes du bon comportement en société. Il propose ainsi de saluer un parfait inconnu en pleine rue par une vigoureuse accolade complétée d'un baiser sur la bouche, de frapper les passants avec un parapluie à dessein mal tenu, ou encore de marcher sur le trottoir en titubant de manière à gêner le plus grand nombre de promeneurs. Comme le tableau, le livre constitue une étude du détachement masculin et soulève le sujet alors tabou de la promiscuité et de l'intimité masculines. Les deux œuvres abordent également le besoin pour l'individu de s'affirmer, que ce soit vis-à-vis d'un autre homme, au sein d'un groupe, ou d'une foule, même s'il faut, pour ce faire, être *désagréable*. Dans l'œuvre de Fantin, cette affirmation de l'individu entre en conflit avec l'absence de hiérarchie qui fait l'unité du groupe. Le rôle de lecteur que tient Hervilly est d'ailleurs évoqué de manière si subtile que les indices de «l'action» narrative peuvent échapper à la vigilance du spectateur.

L'espace décentré, dans le *Coin de table*, accentue le manque de cohésion que crée déjà la composition centrifuge. La partie de la pièce représentée semble délibérément comprimée entre le mur et le plan du tableau. Sur la gauche, l'angle du cadre semble surgir d'invisibles coulisses et, à droite, la luxuriante nature morte déborde des limites de la toile. Ces deux éléments confortent l'orientation générale du tableau de la gauche vers la droite. Le choix que fait l'artiste, de ne représenter qu'une partie de la table qui constitue le point d'ancrage de son groupe, est essentiel dans la composition, et le titre du tableau insiste sur le caractère partial du groupe, en invitant le spectateur à voir en premier lieu Verlaine et Rimbaud, à l'angle gauche.

Dans ses précédents portraits de groupe (*Hommage à Delacroix*, plus encore, *Le Toast ! Hommage à la Vérité*, et jusqu'à un certain point *Un atelier aux Batignolles*) Fantin utilisait une composition centrée pour unifier l'œuvre. En éliminant tout centre d'intérêt clairement défini de son *Coin de table*, dans lequel Hervilly ne constitue pas une figure dominante, Fantin aboutit à une composition plus égalitaire et offre au spectateur les indices subtils qui doivent lui permettre de saisir la puissance unificatrice de l'écoute. Mais en comprimant et en décentrant l'espace, il met également en lumière la contingence de l'unité du groupe comme aucun artiste ne l'avait encore fait. Écrivant à Fantin en 1868 «si l'on voulait se serrer les coudes, et surtout ne pas se décourager, il y aurait moyen de réagir contre ce monde médiocre», Manet faisait usage du conditionnel, comme s'il percevait l'échec inévitable à venir. Quelques années plus tard, en 1872, Verlaine voyait son monde social brisé par la politique et par la guerre : «Amis, mais irrémédiablement antagonistes²¹. » Le portrait que Fantin fait de lui et de Rimbaud, en groupe, capte et restitue parfaitement cette ambivalence de l'association, coude à coude.