

Fantin-Latour au Salon des Refusés

Claudette Hould

Volume 27, Number 109, December 1982, January–February 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54382ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hould, C. (1982). Fantin-Latour au Salon des Refusés. *Vie des Arts*, 27(109), 24–72.



Refusé! La *Féerie*² de Fantin-Latour était refusée au Salon de 1863!³ Pour bien saisir ce qu'un tel refus pouvait avoir de catastrophique pour un artiste et percevoir les rapports de l'artiste avec l'État et avec le public, il importe de se rappeler l'importance démesurée qu'avaient en France les expositions officielles qu'on appelait Salons (du salon du Roi au Louvre où elles se sont tenues, de 1773 au Premier Empire).

Sous l'Ancien Régime, le Salon était réservé exclusivement aux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui trouvaient là l'unique moyen d'exposer, d'obtenir commandes et récompenses et de se faire connaître.

dur établi, dès 1798, un jury d'admission. Après une courte éclipse révolutionnaire, l'Académie reprit rapidement la haute main sur les arts, d'abord en recrutant parmi les membres de l'Académie les professeurs de l'École des Beaux-Arts, contrôlant du même coup le programme d'enseignement, en monopolisant le jury des expositions, en supervisant le concours annuel du prix de Rome. Pendant toute la première moitié du 19^e siècle, le Salon demeure l'imprenable citadelle des positions académiques.

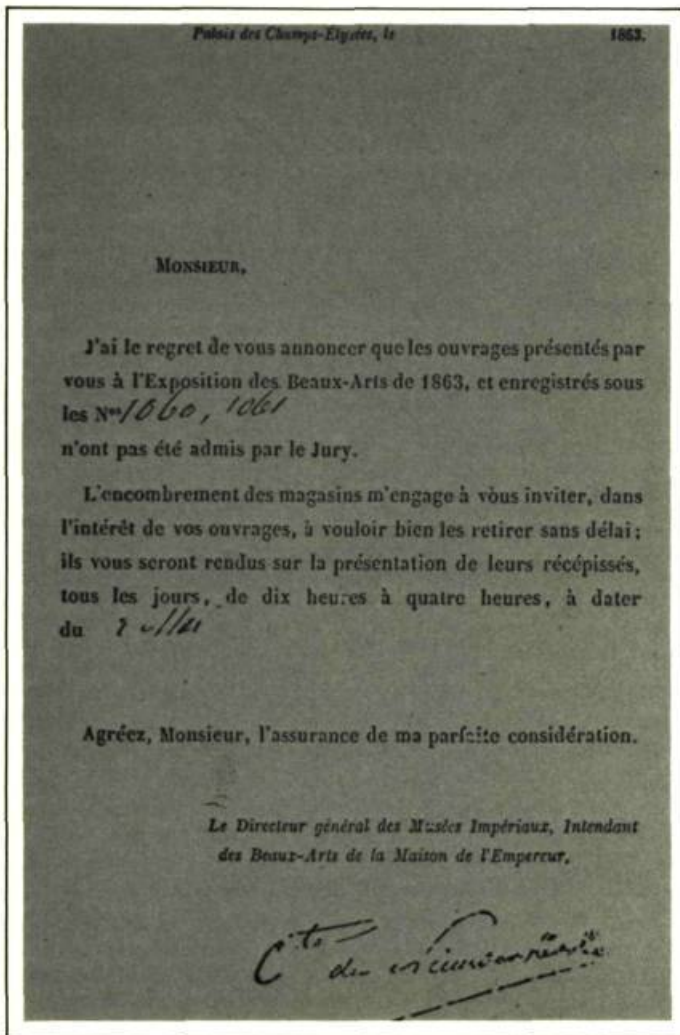
Lorsque le jury du Salon, en 1853, refuse 1 783 œuvres sur les 5 000 envois, l'indignation des artistes est à son comble: un changement apporté aux règlements du Salon exemptait du jury

La première rétrospective savante des œuvres de Henri Fantin-Latour (1836-1904), qui vient d'ouvrir au Grand-Palais, à Paris, se poursuivra à la Galerie Nationale du Canada, à Ottawa¹, avant de se rendre au Musée des Beaux-Arts de San Francisco, l'été prochain.

Fantin-Latour au Salon des Refusés

Claudette HOULD

Organisée conjointement par la Galerie Nationale du Canada, et la Réunion des Musées Nationaux de France, l'exposition regroupe 150 œuvres, comprenant peintures, pastels, dessins et estampes. La diversité des sujets exposés par l'artiste – natures mortes, portraits individuels et collectifs, œuvres imaginaires et d'inspiration musicale – y seront représentés. Un des tableaux de la rétrospective, *Féerie*, du Musée des Beaux-Arts de Montréal, fut refusé au Salon de 1863 et eut pour conséquence de freiner l'inspiration de l'artiste. Ce premier tableau d'imagination fut également l'un des derniers que Fantin-Latour exposa, histoire de le réhabiliter, en 1900.



2

Pour le public, le Salon était virtuellement l'unique occasion (tous les ans ou tous les deux ans) de voir la production des peintres, des sculpteurs et des graveurs de l'Académie.

En 1791, pendant la Révolution, le Salon avait été ouvert à tous les artistes, académiciens ou non, Français ou étrangers, mesure qui avait provoqué une si grande affluence que l'Administration

les artistes qui avaient antérieurement gagné des médailles de 1^{ère} et de 2^e classes. Devant ce qu'ils jugent comme une mesure de favoritisme, les artistes réclament à grands cris des changements dans l'organisation du Salon et des réformes dans l'enseignement des beaux-arts. L'empereur Napoléon III se rendit aux vœux des artistes après avoir visité le Palais de l'Industrie pour se rendre

1. Henri FANTIN-LATOURE
Portrait de Mme Léon Maître (*Rêverie*), 1884.
Leeds, City Art Gallery.

2. Lettre de refus adressée par l'Administration à Fantin-Latour.

3. *La Féerie*, 1863.
Huile sur toile marouflée sur métal; 97 cm x 130,2.
Montréal, Musée des Beaux-Arts.

compte lui-même du bien-fondé de leurs réclamations. Un avis, paru dans *Le Moniteur* des 24 et 28 avril 1863, annonçait la tenue d'un Salon des Refusés. Malgré cette intervention libérale, un millier d'artistes retirèrent leurs œuvres, souvent par crainte de se voir seul au milieu d'horreurs.

«Contre-exposition», «Salon des vaincus», «Salon des Réprouvés», «Grand Bélisaire» et même «Fosse commune» de l'Exposition, sont les dénominations qui reviennent dans les critiques parues à propos du Salon des Refusés, qui attira plus de visiteurs que celui des Reçus. (7 000 visiteurs dès les premières heures; entre 30 et 40 000 les jours gratuits!) Pour trois critiques qui

Burger, dans son *Salon de 1863*, voit dans les œuvres du «Salon des Réprouvés» une présentation plus juste de l'art contemporain et de ses tendances que celle qu'on tire du «Salon des Élus», et il observe fort judicieusement l'orientation prise par les jeunes peintres qui négligent le dessin et le fameux *fini* académique: «On aspire à rendre l'effet dans son unité frappante, sans souci de la correction des lignes, ni de la minuterie des accessoires.» Il note une propension à représenter l'homme et la nature tels qu'on les voit, sans idéal préconçu, sans inspiration, ainsi qu'une différence entre les sujets représentés par les Refusés et ceux du Salon officiel: plutôt que des sujets mythologiques ou historiques,

peinture, celle de Manet et des jeunes impressionnistes, mais pour ce qu'il propose déjà de ce qui révolutionnera l'esthétique picturale. Le plus célèbre refusé, Manet, surtout, attire l'attention avec *Le Bain* (N° 363, connu aujourd'hui sous le titre de *Déjeuner sur l'herbe*), et deux autres tableaux. Whistler reçoit également les commentaires partagés, parfois féroces, de la critique pour sa *Dame blanche* (N° 596). Autour de ces deux amis de Fantin-Latour, Chintreuil, Harpignies, Cazin, Jongkind, Legros et Pissarro figurent avec des paysages.

L'attitude partagée du jury envers Fantin (un tableau, *La Lecture*, est accepté et deux sont refusés, *Féerie* et *Autoportrait*) stigmatise sa double nature



manifestent leur approbation ou qui trouvent matière à défendre les Refusés, le plus grand nombre, douze parmi ceux que nous avons recensés, dénigrent les œuvres et crient victoire pour le jury. Mais les meilleurs nuancent leur jugement et, s'ils trouvent à critiquer le Salon des Refusés, ils n'approuvent pas pour autant les œuvres exposées au Salon officiel. Par exemple, le célèbre Thoré-

les premiers choisissent des scènes de la vie courante et des types populaires sans discriminer le beau du laid, le distingué du vulgaire. C'était reconnaître l'influence des théories que Courbet préconisait depuis 1848.

Le Salon des Refusés se révèle donc un point tournant dans l'histoire de la peinture au 19^e siècle, non pas le commencement absolu de la nouvelle

de peintre, ses deux styles, cette sorte de «bilinguisme» longtemps vilipendé par les critiques. Ainsi, le peu subtil Véron, dans *Le Charivari*, en 1886: «Comme on voit de drôles de choses en art! Il y a des peintres qui se dédoublent. Exemple: M. Fantin-Latour. Le Fantin no 1 fait des portraits tout ce qu'il y a de plus remarquable... Le Fantin no 2 fait des tableaux exécrables, comme son *Tannhäuser*,

fouillis de couleurs sur lequel le peintre semble avoir promené un torchon. C'est peut-être pour cela que l'artiste a deux noms: Fantin pour les bonnes œuvres, Latour pour les mauvaises. Ou vice-versa.»

Dans le catalogue de l'œuvre de son mari, Mme Fantin-Latour⁴ décrit ainsi le sujet de *Féerie*: «Une jeune princesse de conte de fée descend les marches d'un palais de fantaisie et voit devant elle un jeune prince charmant, avec une suite, qui lui offre de précieux présents», description reprise par tous les critiques et biographes. Il s'agit, à notre avis, du premier tableau d'imagination qui doive son inspiration à la musique. Nous avons émis deux hypothèses à propos du sujet: *Féerie* aurait pu être une interprétation de l'opéra de Berlioz, *Les Troyens*, au moment où Didon rencontre Énée et Ascagne. Créé six mois après le Salon de 1863, l'opéra était connu de Fantin bien avant: nous savons que Berlioz avait offert au fils d'Adolphe Jullien, l'ami et le biographe de Fantin, la partition des *Troyens*, datée du 29 juin 1862. Ce qui est certain, c'est qu'il traitera ce thème en 1894, dans un tableau de même format et très proche de *Féerie* par la facture et le groupement d'hommes armés (et qui se trouvait avec elle dans la Collection Haviland jusqu'en 1932)⁵.

Encore plus séduisante nous avait parue l'idée d'une inspiration puisée dans le poème de *Tristan et Iseut*: cette Brangäne qui s'éloigne ne ramporte-t-elle pas le philtre d'amour? L'opéra ne fut créé à Munich qu'en 1865, mais Wagner l'avait achevé dès 1859, et le poème avait été publié en français par Achille Bourdillat en 1860. On connaît l'enthousiasme de Baudelaire à l'issue des concerts où il avait entendu le prélude de *Tristan*. Le fervent wagnérien qu'était Fantin ne pouvait pas ne pas connaître cette musique et le livret, lui qui écrit à cette époque: «Wagner marche donc dans l'esprit des foules! Je regrette toujours de voir mes adorations adorées par d'autres...» C'est en tout cas sous le choc de l'audition musicale que naissent en 1861 ses premières pensées pour *Tannhäuser*, exposé au Salon de 1864 avec *L'Hommage à Delacroix* et considéré par les historiens comme sa première composition musicale⁶. N'ayant un billet que pour la quatrième représentation, qui fut interdite à cause de la cabale et d'un échec total, il n'avait pu voir *Tannhäuser* à l'Opéra «mais aucune mise en scène n'aurait pu lui conseiller la chaste ivresse ni le paysage éloquent de ce Venusberg...» Aucune mise en scène n'a peut-être inspiré *Féerie* dont le sujet reste pour le moment vague et imprécis. Ce qui dérouta dans cette scène plutôt vénitienne, ce sont les vêtements d'abord inspirés du Proche-Orient ou de la Bible, et les étendards médiévaux ou antiques

dans un décor japonisant! Dans une lettre du 12 juin 1896, Fantin fait allusion à l'attrait pour le japonisme à propos d'un fusain, titré également *Féerie* (Mme Fantin-Latour, N° 2240), préparatoire au tableau *Les Princesses au palanquin* (N° 2274): «Cette esquisse doit dater de 1860 à 1863. C'est un projet de tableau que j'avais donné à mon ami Duranty. Le sujet en est très vague. Autant que je me rappelle, c'est un souvenir des choses japonaises qui nous hantaient alors. La porte ronde, le palanquin avec lequel on vient chercher les deux princesses, c'est de la fantaisie pure.»

Fantaisie pure, mais sans doute inspirée d'une musique et qu'importe laquelle! Baudelaire, qui se déclarait impuissant à définir l'émotion ressentie à l'audition de la musique, voulait démontrer «que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents... ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité»⁷.

Même dans ses nombreux tableaux musicaux inspirés par les artistes qu'il admirait le plus, Fantin ne fait jamais que transposer ses émotions: «... les interventions d'après les rythmes passionnés d'un Berlioz ou d'un Wagner, d'un Schumann ou d'un Brahms, ne tiennent à aucun égard de l'illustration; toute velléité d'adaptation littérale en est bannie; ce sont des équivalences plastiques où la sensation provoquée par les sons s'est spontanément transformée en image en passant par le cerveau d'un

peintre; à telles enseignes qu'il n'est pas besoin d'une fabulation d'opéra pour dicter l'inspiration; le moindre «thème» réussit à y suffire»⁸.

Fantin-Latour poursuivra sa démarche toute sa vie. *Féerie* offre pour la première fois (mais nous n'avons pas vu *Le Songe* de 1854) les tons irisés, les rouges, les gris admirables bien à lui, le modelé souple, doucement ombré. La transparence du fond et l'espèce de tiédeur de l'air, qui n'est pas sans rappeler celle des impressionnistes, sera son atmosphère habituelle pour les allégories et les sujets de fantaisie. Précisons que Fantin-Latour ne partageait pas avec ses amis impressionnistes leurs conceptions esthétiques et la technique liées au pleinairisme.

La scène romantique baigne dans une douce lumière qui éclaire plus fortement le groupe central, la princesse et son prince, dont la silhouette se détache du groupe grâce à un inexplicable clair-obscur qui maintient dans l'ombre le donateur barbu à la cassette. Cette masse sombre complète la diagonale de la servante qui, en s'inclinant dans le coin de droite, agit comme repoussoir et introduit le spectateur dans le tableau. Fantin emploie souvent ce procédé, à la manière de Véronèse. Il n'a pas la ligne décisive, et il laisse les formes flottantes et les étoffes vaporeuses. Fantin invente un style bien à lui quoiqu'on puisse déceler—et les critiques le lui ont reproché—la marque des maîtres qu'il admirait et qu'il a beaucoup copiés au Louvre: Véronèse, dont il a copié *Les Noces de Cana* cinq fois, le Titien, Rubens, Rembrandt, Watteau,

4. *Nature morte (Coin de table)*. Chicago, Art Institute.

(suite à la page 72)



FANTIN – LATOUR

(suite de la page 26)

Chardin, et, plus près de lui, Delacroix. On pense également à ses pairs Diaz, Monticelli... C'est chez ces coloristes qu'il a appris à créer l'harmonie subtile de couleurs qu'il pose en lacs tremblotants et en petites touches martelées, virgulées, qui forment de petits empâtements striés dans les clairs et font vibrer l'éclat des tons. Léonce Bénédite évoque « l'aspect gratiné, formé d'épaisseurs de stries régulières dont les rugosités accrochent des frottis légers de pâte sèche ». Les tableaux traités ainsi rendent parfaitement la qualité de la rêverie du peintre, ce qu'il considérait, lui, comme « le vrai-vrai ». Nous savons qu'ils lui étaient les plus précieux: « Je fais toujours des natures mortes, mais mon moi, que je découvre tous les jours, veut paraître. Plus maintenant d'essais d'enfant. Les esquisses que je faisais depuis longtemps: la *Féerie*, que Whistler a chez lui et que j'exposais aux Refusés en 1863; celle de Tannhäuser, à l'Exposition de 1864, et bien des esquisses que vous avez pu voir chez Whistler, ou celle de Ridley, que je me rappelle que vous avez trouvée bien, j'y reviens plus de jour en jour. Depuis deux ans les portraits que j'ai faits m'y ont poussé beaucoup. En face des meilleures choses que j'aie faites, j'avais toujours cet idéal devant moi: faire représenter avec le plus de réalité possible ces rêves, ces choses qui passent un moment devant les yeux... »⁹.

Dans les critiques parues à l'occasion du Salon des Refusés, transpire une sympathie générale pour Fantin-Latour, mais sa *Féerie* est rejetée aussi bien par les avocats du réalisme à cause de la facture et du romantisme du sujet que par les tenants de l'académisme à cause de l'indépendance de Fantin par rapport à l'enseignement de l'École des Beaux-Arts (où il n'avait pu travailler que trois mois). Vous savez dessiner, vous savez peindre; de plus on vous aime: quel point d'appui! Faites donc, ne craignez pas. Prenez votre couteau et raclez-moi cette *Féerie* qui n'appartient pas plus au monde de l'imagination qu'au monde de la réalité. Il n'y a rien là-dedans, ni fond, ni forme. Et puis, sur cette même toile, établissez-moi quelque chose de simple, de vrai, de vu sur nature, qui soit accessible à la fois à notre esprit et à nos sens... (Castagnary, *L'Artiste*, 15 août 1863, p. 74.) Nous rencontrons dans M. Fantin-Latour un pinceau rare, qui annonce un talent... *Féerie* rappelle la palette des plus brillants coloristes; mais il est si lâché de forme, que le spectateur ne conserve pas longtemps l'attention que mériterait cette peinture pleine de promesses et de qualités acquises. (L.-S., Étienne, *Le Jury et les exposants, Salon des Refusés*,

1863, p. 31.) M. Fantin jouit d'une grande réputation au Louvre pour ses belles études. Son système pictural ne se développe pas d'une façon aussi absolue que celui de M. Manet; mais son portrait, par exemple, est sans défaut, et vaut d'un seul coup un long tableau. Je n'en dis pas autant de son ébauche intitulée *Féerie*. C'est un amas, une macédoine, un plat de couleurs brouillées; c'est une palette qui n'est pas faite sur laquelle on pourrait prendre de la couleur pour en faire un tableau. (F. Desnoyers, *Le Salon des Refusés*, 1863, p. 42.) *La Lecture* et le portrait révèlent une grande science des procédés... une étude attentive des maîtres coloristes. On s'étonne que la *Féerie* soit du même artiste. On n'y reconnaît pas, au premier abord, les qualités d'exécution très habile, très saine, qui recommandent le talent de M. Fantin-Latour. C'est une marquerterie de tous violons, et, malgré l'abondance de couleurs vives, ce n'est point là l'ébauche d'une œuvre de coloriste. Les couleurs ne sont pas la couleur et le portrait de jeune fille tenant un livre, peinture si sobre d'éclat, prouve que M. Fantin-Latour sait cela mieux que personne. On ne devine pas à quelle impulsion il a dû céder lorsqu'il a méconnu si étrangement des lois qu'il s'impose et qu'il respecte fort bien quand il le veut. C'est un essai sans doute, un essai malheureux, en tout cas qui méritait l'exclusion dont il a été frappé par le jury... M. Fantin-Latour a eu tort d'envoyer sa *Féerie* à l'état d'esquisse. Il le comprendra certainement et s'arrangera à la prochaine exposition pour ne pas figurer au Salon des vaincus... (Ernest Chesneau, *Le Constitutionnel*, 19 mai 1863.)

Les critiques que nous citons blâment Fantin d'avoir laissé son tableau à l'état d'esquisse (mais ne l'appelle-t-il pas lui-même « esquisse » ?); ils lui reprochent l'absence de forme ou encore une lâcheté de forme, opposés au « bien-faire ordinaire » qui exige une exécution soignée, un modelé poussé, une facture lisse. C'est que Fantin a gardé de son apprentissage fondé sur le travail de la mémoire chez Lecoq de Boisbaudran, une spontanéité de vision et une liberté de métier caractéristiques de l'ébauche. 1863 est aussi l'année de la Réforme de l'École des Beaux-Arts¹⁰ qui retire à l'Académie le contrôle qu'elle exerce sur elle. Cette réforme, réclamée depuis vingt-cinq ans, est liée au développement de l'esthétique de l'esquisse, une esthétique où, contrairement aux prescriptions de l'Académie, l'accent n'est plus mis sur les qualités du dessin et du fini, mais sur la notion d'originalité dans un sens démocratique, c'est-à-dire expression de l'individualité: être soi-même, exprimer sa spiritualité est maintenant une valeur en soi, indépendamment de la technique. Il va sans dire que la réforme sera un échec et qu'il y aura lieu de se plaindre de la pédagogie de l'École jusqu'à la fin du 19^e siècle¹¹.

Quant à Fantin, il s'obstinera dans son indépendance et le paiera par une injuste méconnaissance qui finira par le confiner dans une solitude amère. En acceptant un portrait sage et contenu et en refusant *Féerie*, le jury de 1863 a freiné pour un temps l'élan spontané qui le portait à chercher en peinture des équivalences à ses émotions et à ses fervours musicales. Vériste convaincu et visionnaire, les deux Fantin se sont nui, du moins durant la dizaine d'années où il ne produit guère que des natures mortes alimentaires et des portraits. Mais, peu à peu, les sujets réalistes décroîtront dans son œuvre; « subtil traducteur de caractère », il cesse de peindre des grands portraits corporatifs, limitant le nombre de ses modèles à un ou deux. De plus en plus, il exprime son moi et ses délectations musicales à l'huile, au pastel et par le dessin lithographique. Il s'alimente dans la musique de Berlioz et de Brahms, de Schumann et, principalement, de Wagner, surtout après son voyage à Bayreuth en 1876 où il assiste à l'*Anneau du Nibelung*. Après 1890, il refuse d'exécuter des portraits et n'envoie aux Salons que des sujets d'imagination inspirés par la musique, la mythologie et la fantaisie pure. En 1892, il exécutera une copie de sa *Féerie* (Mme Fantin-Latour, N° 1472) à son retour d'Angleterre où Whistler l'avait gardée pendant vingt-cinq ans. Mais les temps ont changé. Moréas avait publié son *Manifeste du symbolisme*, et on commençait enfin à comprendre les vers de Baudelaire: « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Mais « après avoir fourni sa part à l'exposition centennale de 1900... et s'être donné un malin plaisir de présenter là, en pleine gloire, sa *Féerie* reléguée en 1863 au Salon des Refusés, il se retira sous sa tente et n'exposa jamais rien. »

NOTES

1. Du 17 mars au 22 mai 1983.
2. Huile sur toile montée sur métal, 97 cm sur 130,2. Signée, en bas, au centre: Fantin – 1863. Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ce tableau a longtemps été appelé *Display of Enchantment – Parade de la Féerie*. Ce titre a été malheureusement repris dans des publications récentes: Cat. de l'Exposition *Fantin-Latour*, Smith College Museum of Art, 1966, N° 6; *From Realism to Symbolism: Whistler and His World*, New York, Université Columbia, 1971, p. 76, N° 89; *Monticelli: His Contemporaries*, His Influence, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburg, 1978, p. 60.
3. Lettre envoyée par l'Administration des Beaux-Arts à Fantin-Latour en 1863. Publiée avec le catalogue du Salon des Refusés par Daniel Wildenstein, *Le Salon des Refusés de 1863*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (Sept. 1965), p. 215-252.
4. Mme Fantin-Latour, *Catalogue de l'œuvre de Fantin-Latour*, Paris, Floury, 1911 N° 214.
5. Catalogue de la vente de Georges Haviland, Galerie Georges Petit, 2 juin 1932, N° 47, *Les Troyens à Carthage*.
6. Larry Curry, *Henri-Fantin-Latour's Tannhäuser on Venusberg*, dans le *Los Angeles County Museum of Art Bulletin*, Vol. XVI, 1964, I, p. 3-19.
7. Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* dans la *Revue européenne* du 1er avril 1861 in *Oeuvres complètes de Baudelaire*, Gallimard, 1976, p. 784.
8. Roger Marx, *Souvenirs sur Fantin-Latour*, dans *Les Arts*, N° 34 (Oct. 1904), p. 6.
9. Lettre de Fantin-Latour à Edwin Edwards, 21 mars 1869, citée par Adolphe Jullien, *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, Lucien Laveur, 1909.
10. « École impériale et spéciale des beaux-arts » (Décret du 13 novembre 1863), *Gazette des Beaux-Arts*, T. XV, 1863, p. 563-572 et T. XVI, 1864, p. 267-296.
11. Richard A. Moore, *Academic Dessin Theory in France after the Reorganization of 1863*, dans *Society of Architectural Historians Journal*, Vol. 36 (Oct. 1977), p. 145-174.