

La leçon de Courbet : à propos de la correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer

Mathilde Arnoux

L'exercice de la peinture est un sujet majeur de la correspondance qu'entretiennent Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer de 1858 à 1902¹. Chacun des peintres évoque les techniques qu'il emploie, les thèmes dont il traite, ils échangent leur point de vue à ces sujets et discutent de ce que Scholderer appelle leur « idée » de la peinture. Celle-ci n'a pas de fondement théorique précis, elle englobe l'ensemble des considérations de chacun des hommes sur la pratique picturale et désigne les ambitions qu'ils placent dans leur métier de peintre. À la lecture des lettres de Scholderer on pourrait penser que les deux artistes partagent la même « idée » de la peinture². Leur rapport respectif à Courbet, auquel il est fréquemment fait référence jusqu'aux événements de la Commune, permet pourtant de bien distinguer les aspirations de chacun et met également en valeur la précaution avec laquelle il faut traiter des leçons de Courbet sur ses contemporains.

Après sa formation auprès du professeur Jakob Becker au Städelschen Kunstinstitut de Francfort entre 1849 et 1857, Otto Scholderer entreprend son premier séjour à Paris du printemps 1857 à mars 1858³. Il découvre le Louvre et la collection Lacaze, il est très probable qu'il y ait côtoyé les peintres francfortois Karl Peter Burnitz et Victor Müller, son futur beau-frère. Scholderer fréquente les cercles musicaux, notamment celui qu'a constitué Madame Ritter et il fait également la connaissance de jeunes artistes français tel Alphonse Legros, Léon Ottin, Louis-Marc Solon, et Henri Fantin-Latour. Celui-ci s'est formé de 1850 à 1854 auprès de Lecoq de Boisbaudran à l'École impériale et spéciale de dessin dite Petite École, qui

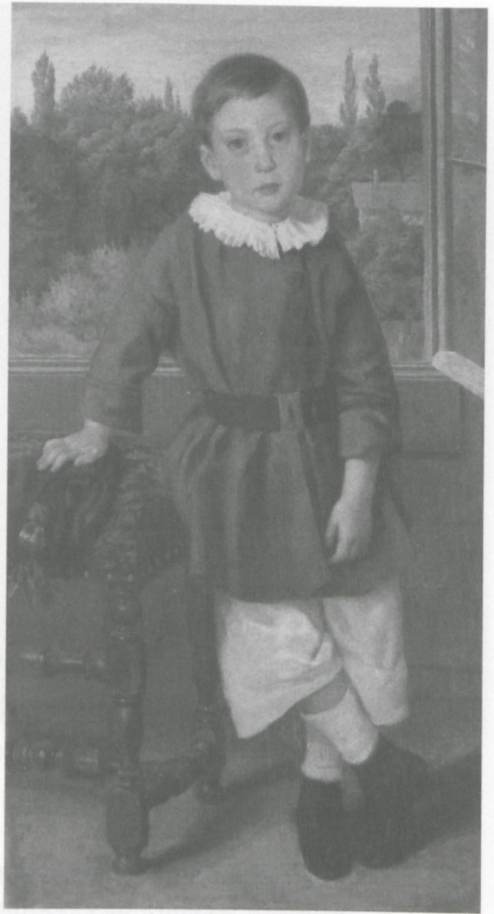
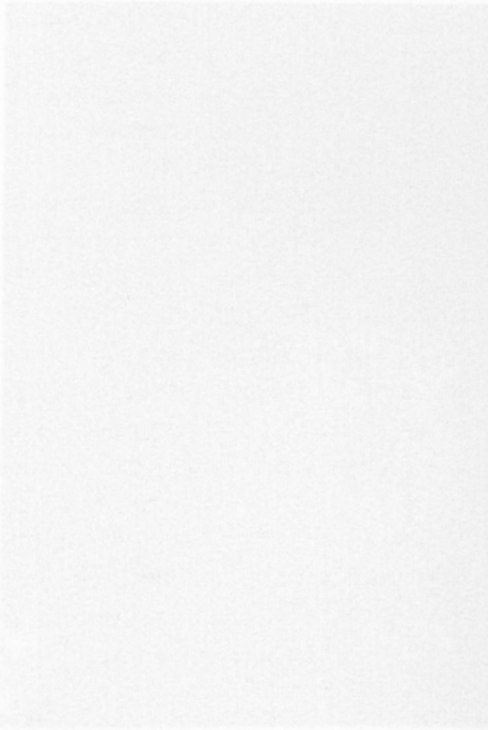
proposait une alternative à l'enseignement académique en encourageant les études en plein air et le développement de la mémoire visuelle comme support de l'imagination⁴. Depuis, il passe la plus grande partie de ses journées au Louvre à faire des copies, avec Legros, et y fait la rencontre de Degas et Manet en 1857, ainsi que celle de Scholderer.

La correspondance entre les deux hommes débute dès le mois de mars 1858, quelques jours avant le retour de Scholderer à Francfort. Très vite, à l'automne 1858, dans la quatrième lettre de Scholderer à Fantin, il est question de Courbet qui s'est installé à Francfort. Le biais par lequel chacun des hommes a pour la première fois eu à faire à Courbet ou à ses œuvres demeure mal renseigné. Si le conservateur du musée du Luxembourg, Léonce Bénédite, grand admirateur de Fantin-Latour au tournant des XIX^e et XX^e siècles, a insisté dans plusieurs de ses textes sur l'importance de Courbet pour Fantin-Latour au début de sa carrière⁵, cette analyse a depuis été extrêmement nuancée. Il est devenu traditionnel de dire que c'est à travers sa correspondance avec Scholderer que Fantin-Latour s'est réellement intéressé à Courbet. Sa visite du pavillon du Réalisme en 1855 est le plus souvent à peine mentionnée⁶, et l'on n'évoque que lointainement la sensibilité au réalisme du milieu qu'il fréquentait à ses débuts. Au contraire, Scholderer aurait été très tôt en contact avec les œuvres de Courbet et aurait vu les *Casseurs de pierre* et *l'Enterrement à Ornans* exposés à Francfort en 1852, ainsi que les œuvres qui y sont présentées en 1854. Par ailleurs, Victor Müller, qui avait rencontré Courbet lors de son séjour à Paris entre 1851 et 1858, aurait joué un rôle important dans sa présentation à Scholderer. Ce que la correspondance renseigne avec certitude, c'est qu'en automne 1858, Courbet apparaît comme une référence essentielle.

À l'automne 1858, Scholderer écrit à Fantin :

« Vous savez que Courbet est chez nous et qu'il a son atelier justement au-dessous du mien, quelle chance ! [...] Je lui fais presque chaque jour une visite et je vois comme il travaille, il est une nature bien agréable et douce, on n'a pas besoin de se gêner avec lui quand il travaille, il y est tout à fait et il ne vous parle pas, mais cela lui est égal si quelqu'un regarde comme il travaille ou non⁷. »

Du mois d'août 1858 à février 1859, Courbet s'installe à Francfort-sur-le-Main. Un atelier lui est d'abord prêté au Städtischen Kunstinstitut, grâce au professeur Jakob Becker⁸. Puis il déménage au Kettenhofweg 44, où



79 Otto Scholderer, *Carl Friedrich Stiebel*, 1859, huile sur toile, 112,5 × 61 cm, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut

Victor Müller et Scholderer travaillent, et il s'installe finalement dans la Deutschordenshaus. Durant ce séjour, Courbet va peindre plus d'une dizaine de tableaux dont Scholderer suit attentivement la réalisation. Il admire les nuances de tons, le modelé, l'absence de marque de pinceau, l'usage de la couleur dans un portrait de dame que l'on ne peut pas identifier avec certitude aujourd'hui⁹. Ce sont des qualités similaires qu'il reconnaît dans la petite *Vénus* que Courbet a peinte d'après une photographie¹⁰. Il voit la plus belle expression de la peinture moderne dans un portrait de femme qui a souffert d'être retravaillé par Courbet sans que la première couche n'ait séché¹¹. Il décrit les scènes cynégétiques auxquelles Courbet consacre beaucoup de temps lors de ce séjour, comme le *Chevreuil mort* et la *Biche forcée* dont il réalise des répliques¹². Ses lettres à Fantin reflètent son admiration pour Courbet et son œuvre. L'artiste le



80 Otto Scholderer, *Nature morte aux branches fleuries*, 1860, huile sur bois, 39,5 × 53 cm, Altenburg, Lindenau-Museum

fascine par son indépendance, son assurance et sa résistance¹³. Ses lettres unissent souvent aux commentaires d'œuvres, des remarques relatives aux qualités physiques et psychiques de Courbet d'où ressort l'image d'un artiste exceptionnel d'une puissance extraordinaire. Courbet incarne pour lui l'artiste moderne qui s'inscrit dans la lignée des plus grands maîtres anciens tels Corrège, Ribera ou encore Velasquez¹⁴.

Courbet devient un maître pour Scholderer¹⁵. Mais pour vendre ses portraits, Scholderer doit respecter le goût des commanditaires. Il continue donc à se conformer aux exigences du Biedemeier tardif en pratiquant une peinture fine et brillante, aux douces harmonies de couleurs, dans laquelle les modèles sont représentés avec une certaine distance, sans grande expression, calmes et figés (ill. 79). Toutefois dès le printemps 1859, Scholderer écrit : « Je ne suis pas encore libre dans mon art, mais cependant, je crois que pourtant j'ai fait quelques progrès, je tâche d'apprendre avec mes portraits autant qu'il est possible quand on doit faire des concessions au public. Courbet m'a appris bien des choses, c'est-à-dire je n'ai pas



81 Gustave Courbet, *Nature morte de fleurs*, 1855, huile sur toile, 84 × 109 cm, Hambourg, Kunsthalle

tâché du tout de l'imiter, mais on peut apprendre beaucoup de lui, dans la manière de faire de travailler, il a une expérience et une sûreté extraordinaire »¹⁶. Les effets de l'art de Courbet vont d'abord se faire sentir dans la technique de Scholderer, comme le montre le portrait d'une inconnue¹⁷. Scholderer travaille davantage dans la pâte, en utilisant une gamme de marrons et de beiges plus sombre que dans ses tableaux antérieures. Il met également ici des distances avec l'idéalisation qui prévalait jusque-là dans ses portraits et n'hésite pas à soigner le rendu du visage observé avec précision.

Ces effets seront durables dans le choix de ses sujets, l'utilisation des couleurs, le traitement technique de ses œuvres. Cette résonance de l'art de Courbet s'affirme progressivement dans ses autoportraits, et s'associe à l'écho des œuvres de Fantin¹⁸, de même que dans ses natures mortes (ill. 80 et 81) ou ses scènes de genre qu'il multiplie à partir du milieu des années 1860¹⁹. Courbet joue donc un rôle fondamental dans l'art de Scholderer, il transforme le regard du jeune peintre sur les sujets et sur leur inscription

dans la réalité, il lui permet également de s'émanciper de la technique léchée, héritée de l'enseignement qu'il avait suivi au Städtisches Kunstinstitut. Ainsi les réflexions techniques suscitées par Courbet chez Scholderer sont au moins aussi essentielles que celles menées sur le sujet²⁰.

Cette importance de Courbet pour Scholderer s'explique par la place qu'a tenu le Français pour l'Allemand fraîchement revenu de Paris. Au retour de Scholderer à Francfort-sur-le-Main, Courbet va symboliser pour lui un pont avec Paris qu'il ne cesse de pleurer. Scholderer se sent isolé dans sa ville natale, et rêve de retourner là où l'on partage son idée de la peinture²¹. Courbet est un libérateur, il représente la nouvelle peinture dans une ville que Scholderer n'estime dominée que par les musiciens et qui ne connaît que de mauvais peintres²². L'insuccès de Courbet auprès des artistes francfortois encourage chez Scholderer l'idée qu'il se distingue lui-même de ses congénères²³. Avec ses amis Victor Müller et Karl Peter Burnitz, ils sont les seuls à avoir compris la juste voie de l'art²⁴.

Courbet conserve cette position tutélaire jusqu'au départ de Scholderer pour l'Angleterre en 1871. Scholderer a figé son image de Courbet à celui des années de jeunesse et lui voue une admiration presque inconditionnelle. Lui qui ne peut suivre que de loin l'évolution de la peinture française ne perçoit ni véritablement les changements dans ces années 1860, ni l'avènement d'une nouvelle génération d'artistes²⁵. Courbet devient l'incarnation de l'art moderne. Scholderer écrit encore en février 1865 : Courbet « nous a montré le chemin, c'est *lui seul* qui nous l'a montré, les autres grands peintres de toutes les qualités qu'ils aient, n'ont pas eu une telle influence à notre art et Courbet prendra toujours la première place dans notre temps²⁶. » Même lorsqu'il se rend à Paris au printemps 1868 avec Hans Thoma et qu'il y découvre pour la première fois réellement l'art de Manet, Courbet reste sa principale référence²⁷.

Scholderer pense, du moins dans les premiers temps de sa correspondance, que Fantin partage ce point de vue. Ses descriptions visent à souligner que Courbet suit les mêmes buts qu'eux : il rappelle son lien aux maîtres anciens, parle de sa technique, de son traitement des ombres, du rendu fidèle de la nature. Scholderer, qui a une admiration absolue pour Fantin, pense répondre à ses attentes en se rapprochant de l'art de Courbet. Il lui transmet soigneusement les commentaires que Courbet fait des œuvres de Fantin qu'il conserve dans son atelier et il est certain de partager la même « idée » de la peinture que Fantin²⁸.

Il va sans dire que Fantin a dû se montrer fier et intéressé des commentaires de Courbet, lui qui dans les premiers temps de sa carrière

s'était montré sensible aux débats en faveur du réalisme dans l'art. Ainsi, en novembre 1855, quelques mois après la parution du « Manifeste du Réalisme » de Courbet, sa collaboration écrite à l'*Album de Cuisine* est une véritable profession de foi en faveur de la nature qui offre des sujets tous dignes d'intérêt²⁹. Un peu plus tard, en 1859, Courbet constitue une référence ou du moins un sujet de débat de prédilection pour Fantin, lorsqu'il s'unit à deux de ses grands admirateurs – Whistler et Legros – au sein de la Société des trois³⁰. Puis en décembre 1861, Fantin qui se défie tellement des formes institutionnelles d'enseignement, participe à l'éphémère atelier de Courbet³¹. Fantin, insatisfait par l'enseignement académique, s'est voué à l'étude de la nature et des maîtres anciens. Il n'a cependant jamais renoncé à chercher des modèles et la personnalité de Manet est de ce point de vue la plus connue dans sa carrière, mais on ne peut négliger l'importance de Courbet qui compte parmi ses références essentielles. Les premières œuvres de Fantin dénotent d'ailleurs des préoccupations proches de celles de Courbet à ses débuts par les tons sombres employés, la mise en valeur des visages par un col blanc, le souci d'observation qui transparaît à travers ses autoportraits de jeunesse, et les sujets tirés de son environnement familial³². L'acuité d'observation de Courbet n'a pu manquer d'intéresser Fantin, si préoccupé par l'objectivité du rendu du monde environnant.

Cette référence que constitue Courbet dans la carrière de Fantin-Latour n'est cependant pas durable et la lecture des lettres de Scholderer laisse rapidement transparaître une mésentente autour de cette figure. Dans les premières lettres, les réponses de Scholderer laissent penser que Fantin partage son admiration pour certaines œuvres de Courbet³³. Mais dès septembre 1861, Fantin exprime à Scholderer que Courbet n'est plus celui d'autrefois³⁴. Puis en février et mars 1865, les critiques de Fantin à l'égard de Courbet deviennent aiguës, il le rejette en invoquant notamment son désaccord avec la vie qu'il mène³⁵. D'une manière générale, les propos de Fantin que l'on peut reconstituer à partir des lettres de Scholderer ne sont que dénigrement. Ces divergences dans la compréhension de l'art de Courbet, éclairent la mésentente de Fantin et Scholderer autour de leur « idée » de la peinture, autant d'un point de vue technique que concernant leurs références en peinture³⁶.

Tandis qu'au tournant des années 1850-1860, Fantin affirme dans sa pratique son souci extrême de rendu exact du monde qui l'environne, Courbet évolue. Il devient un artiste établi, il explore de nouvelles thématiques, prenant quelques distances avec la représentation du quotidien



82 Henri Fantin-Latour, *Les Deux Sœurs*, 1859, huile sur toile, 98 × 130 cm, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, Museum Purchase

immédiat, il s'engage davantage dans les débats politiques. C'est la période où Castagnary devient le porte-parole de Courbet et remplace Champfleury. Courbet a toujours été trop bon vivant, sensuel, excessif pour séduire Fantin si réservé, toujours à se contrôler, à se maîtriser, craignant sans cesse les débordements. Mais les changements des années 1860 dans l'art de Courbet, son affirmation au devant de la scène vont trop loin pour Fantin qui ne comprend pas plus ses engagements dans la vie politique³⁷. Le dénigrement toujours plus important de Fantin à l'égard de Courbet trahit sa profonde déception vis-à-vis de celui qui incarnait le modèle de sa jeunesse. Dès lors, il va s'efforcer de porter seul ce qu'il a retenu et pris au pied de la lettre de la leçon de Courbet, c'est-à-dire le rendu objectif de la réalité qui va devenir pour lui une véritable obsession.

Fantin n'embellit pas, il ne déforme pas, il ne caricature pas, il se contente d'observer et de rendre ce qu'il voit. Pour ne pas laisser éventuellement paraître les sentiments qu'il éprouve à l'égard de ses modèles à travers les



83 Henri Fantin-Latour, *Nature morte dite « de fiançailles »*, 1869, huile sur toile, 32,8 × 30,4 cm, Grenoble, musée de Grenoble

expressions de leur visage, il fuit leur regard. Il les représente plongés dans une activité (ill. 82). Lorsqu'ils sont face au spectateur, Fantin voile le plus souvent leur regard comme s'ils regardaient au loin, lorsqu'ils sont en groupe leurs regards ne se croisent pas³⁸. Chacun est pris dans ses pensées, concentré, et semble isolé dans son monde intérieur. Ces caractéristiques confèrent à ces portraits de personnages sobrement vêtus de noir et blanc, baignés d'une lumière claire, une atmosphère mystérieuse renforcée par les tons neutres des fonds. À travers ses natures mortes, Fantin n'a ni la crainte de faire affleurer ses sentiments, ni celle de trahir le rendu fidèle de ses observations, et leur chromatisme riche et nuancé, leur éclairage subtil les fait bénéficier d'une plus grande douceur et sensualité que ses

modèles vivants (ill. 83). Ce vœu d'objectivité et cette crainte du sentiment, il les exprime à la fin de sa vie lorsqu'il écrit :

« On peint les gens comme des pots de fleurs, heureux encore si on dessine l'extérieur tel qu'il est, mais l'intérieur, l'intérieur ? L'âme est une musique qui se joue derrière le rideau de chair, on ne peut pas la peindre, mais on peut la faire entendre... du moins essayer, montrer qu'on y a pensé³⁹. »

Fantin va s'efforcer de matérialiser ses objectifs picturaux à travers trois de ses tableaux hommage qu'il consacre à la peinture et qui rassemblent quelques artistes autour d'une figure revêtant une haute importance pour lui. Ainsi l'*Hommage à Delacroix* de 1864 atteste son admiration pour le peintre dont il fait le père de quelques artistes de la jeune génération. Dans *Un atelier aux Batignolles* de 1869, il souligne son amitié pour Manet et la référence qu'il constitue pour certains de ses contemporains⁴⁰. Il en est un enfin dont la signification est plus complexe, qui n'est pas tourné autour d'une personnalité, mais qui a pour objet un concept et que Fantin a finalement détruit après son insuccès au Salon en 1865 : *Le Toast à la Vérité* (ill. 84).

Il n'y a pas lieu ici de revenir sur la longue et complexe histoire de la création de ce tableau⁴¹. Il faut néanmoins rappeler que la critique avait vu dans l'*Hommage à Delacroix* un regroupement de jeunes artistes réalistes. Fantin ne voulait pas donner à penser qu'il établissait une stricte continuité entre le Romantisme et les réalistes. Il souhaitait affirmer l'existence d'une continuité de la Vérité dans l'art et décida alors de consacrer une œuvre à ce sujet. Après avoir pensé peindre deux tableaux aux sujets distincts pour le Salon de 1865, Fantin résolut finalement d'en réunir les thèmes et aboutit au *Toast à la Vérité* dans lequel il regroupe autour de la Vérité nue dont le nom est inscrit dans l'œuvre, des artistes assis autour d'une table et qui lèvent leur verre en son honneur. « C'est de la fantaisie pure, mêlée de réalité », écrit-il à son marchand anglais Edwards en février 1865.

Dès ses premières descriptions du sujet du tableau, Scholderer se montre critique comme jamais il ne l'a été à l'égard de Fantin. Il n'est pas d'accord avec ce sujet compliqué qui nécessite des explications et il est quant à lui pour des tableaux sans sujet⁴². À travers ces remarques, Scholderer cherche à ramener Fantin sur la voie dont il ne s'est pour l'instant jamais écartée dans ses sujets contemporains, celle de la fidélité à la catégorie du



84 Henri Fantin-Latour, *Étude pour le Toast! : Hommage à la vérité*, 1865, fusain estompé sur papier vergé, 29,9 × 37,8 cm, Paris, musée d'Orsay

réel. Alors que tout le monde critique son sujet, Fantin s'entête⁴³. Il est sûr que ce sera un chef-d'œuvre salué par tous. Comme l'a écrit Léonce Bénédite dans son étude du *Toast*, cette œuvre « représentait [...] pour le jeune peintre, avec le labeur le plus consciencieux et la préparation la plus réfléchie, l'expression la plus complète des rêves de sa jeunesse ; c'était l'aveu public de ses admirations, de ses ambitions et de ses affections ; il y étalait la plus belle part de sa vie sentimentale et de sa vie intellectuelle⁴⁴ ». Ce n'est cependant pas l'héritage de Courbet que Fantin-Latour souligne à travers cette œuvre, comme le laisse penser le texte de Bénédite⁴⁵, mais bien sa conception personnelle des buts de la peinture. C'est d'ailleurs à l'époque où Fantin travaille à cette œuvre que les remarques concernant Courbet sont les plus virulentes.

Après sa déception du tournant des années 1850-1860, Courbet semble être devenu pour Fantin une sorte de figure repoussoir. Il critique son « peu d'intelligence pour l'art en général », son « manque de goût et de

science artistique⁴⁶». D'après les réponses de Scholderer, Fantin a voulu se présenter dans le *Toast* comme un héritier direct de la peinture ancienne, tandis que Courbet serait incapable de se mesurer à elle⁴⁷. Le *Toast à la Vérité* doit illustrer ces positions. Fantin veut affirmer sa propre conception du vrai, du réel, indépendante de celle de Courbet qui jusque-là régnait sur ces notions. Fantin établit une continuité de la Vérité dans l'art entre le passé, incarné par Vélasquez et Rembrandt, et le présent, représenté par lui et ses amis, sans faire apparaître Courbet. Il semble qu'il ait voulu, à travers cette œuvre au contenu allégorique, établir sa propre démonstration des buts de la peinture. En utilisant l'allégorie, en définissant un concept qui serait le principe même de l'art, Fantin se situe sur le même terrain que Courbet et son *Allégorie du réel*, et cherche à concurrencer cette conception artistique. Ainsi, pour affirmer son indépendance à l'égard d'un de ses principaux modèles de jeunesse, Fantin peint une sorte de contre-hommage à Courbet. Le mélange des catégories du réel et de l'allégorie, le désir de Fantin de donner corps à son idée de la peinture, le caractère très affectif des objectifs qu'il met dans cette œuvre, en font cependant un tableau sophistiqué, confus, maladroit. La critique y voit essentiellement la manifestation d'un jeune prétentieux ; Fantin déçu et au fait du manque de clarté de son sujet – tout ses amis l'ayant prévenu –, détruit son tableau et conserve seulement le portrait de Whistler et celui de Vollon.

L'histoire de cette œuvre atteste d'une certaine rivalité de Fantin avec Courbet qui ne l'empêchera cependant pas de reconnaître son importance fondamentale pour la peinture contemporaine au moment de sa mort, comme il l'écrit en février 1878 :

«La mort de Courbet a été peu de choses pour l'art, car comme vous le dites, il y avait longtemps qu'il ne faisait plus rien, mais vous n'avez pas l'idée comme il a été peu loué par toute la presse, on a oublié toutes les belles choses qu'il a faites et qu'il a été un des initiateurs de la peinture aujourd'hui. Il a été un grand peintre et il n'y en a pas beaucoup en ces temps-ci»⁴⁸.

Avec le tournant des années 1870, Courbet n'est plus un objet de conversation entre Fantin et Scholderer. Cette période correspond pour chacun d'eux à la critique de plus en plus importante de tout mouvement. Fantin se tourne essentiellement vers le romantisme et les maîtres anciens et traite de plus en plus régulièrement de sujets d'imagination. Scholderer découvre quant à lui la scène artistique anglaise et admire John Everett Millais

plus que tout autre. En 1876, Scholderer écrit qu'il « est beaucoup revenu de ces réalistes de notre temps⁴⁹ ». Mais les voies dans lesquelles chacun décide de s'engager par la suite sont marquées par le lien qu'ils ont entretenu avec Courbet et illustrent, à l'humble échelle de cette correspondance, les divers effets qu'a eu l'art de Courbet sur ses contemporains.

- 1 Jusqu'en 1871, seules les lettres de Scholderer ont été conservées, mais les interrogations et les réflexions de Fantin peuvent être partiellement reconstituées à travers les réponses de Scholderer. Les 339 lettres conservées par les successeurs de Fantin-Latour et par la bibliothèque universitaire de Francfort ont fait l'objet d'un projet de recherche au Centre allemand d'histoire de l'art. Une sélection sera prochainement publiée dans la collection *Passages* du Centre allemand, et l'ensemble paraîtra en ligne afin d'en faciliter l'accès aux chercheurs.
- 2 Scholderer écrit par exemple dans la lettre 1859-1, 9 janvier 1859 : « Comme je serais heureux d'avoir ici un ami comme vous, qui partagerait mes idées » et plus tard, lettre 1862-1, 18 février 1862 : « J'ai toujours voulu partager toutes mes idées, surtout sur la peinture, avec vous et je le désire encore, j'ai toujours senti que vous êtes celui qui me comprend le mieux là-dessus ».
- 3 Au sujet de la biographie et de l'œuvre d'Otto Scholderer, voir Friedrich Herbst, *Otto Scholderer 1834-1902. Ein Beitrag zur Künstler- und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts* [inédit], thèse, Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1934 ; Otto Scholderer 1834-1902. *Die neue Wirklichkeit des Malerischen. Zum 100. Todestag*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, 2002 ; Jutta Bagdahn, *Otto Franz Scholderer 1834-1902. Monographie und Werkverzeichnis* [inédit], thèse de doctorat, Fribourg en Brisgau, 2002 ; Peter Kropmanns, « "Qu'est-ce qui fait que nous sommes toujours séparés..." Otto Scholderer, un ami d'Henri Fantin-Latour », dans Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehetgens (éd.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand au XIX^e siècle*, Paris, 2003, p. 439-468.
- 4 Au sujet de la biographie et de l'œuvre d'Henri Fantin-Latour, voir Ferdinand et Julien Tempelaere, *Projet de préface à un nouveau catalogue de l'œuvre raisonnée de Fantin* [inédit] ; Germain Hédiard, *Fantin-Latour : catalogue de l'œuvre lithographique du maître, précédé d'une étude*, Paris, 1906 ; Adolphe Jullien, *Fantin-Latour. Sa vie et ses amitiés. Lettres inédites et souvenirs personnels*, Paris, 1909 ; M^{me} Fantin-Latour, *Catalogue complet 1849-1909 de Fantin-Latour*, Paris, 1911 (rééd. 1969) ; *Fantin-Latour*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1982 ; *Fantin-Latour : de la réalité au rêve*, cat. exp., Lausanne, fondation de l'Hermitage, 2007.
- 5 Voir par exemple Léonce Bénédite, *Fantin-Latour*, Paris, 1903 ; Léonce Bénédite, « Histoire d'un tableau. *Le Toast*, par Fantin-Latour », dans *La Revue de l'art*, janvier-juin 1905, p. 21-31 et p. 121-136 ; *Exposition de l'œuvre de Fantin-Latour*, cat. exp., Paris, musée du Luxembourg, 1906.
- 6 Cette visite a été récemment mentionnée dans *Fantin-Latour*, 2007 (note 4).
- 7 Lettre 1858-4, automne 1858, Scholderer à Fantin-Latour.
- 8 Voir Hans Voss, *Gustave Courbet in Frankfurt am Main*, Offenbach, 1964 ; *Courbet und Deutschland*, éd. par Werner Hofmann et Klaus Herding, cat. exp., Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1978.
- 9 Lettre 1858-4, automne 1858, Scholderer à Fantin-Latour.
- 10 Lettre 1858-5, fin de l'année 1858, Scholderer à Fantin-Latour, dans laquelle il semble être question de la *Femme nue endormie ou le Repos* dont la pose rappelle une photo de Julien Vallou de Villeneuve, *Femme allongée le bras levé* (vers 1853, New-York, The Metropolitan Museum of Art).
- 11 Voir lettre 1858-5, fin de l'année 1858, Scholderer à Fantin-Latour.
- 12 Lettre 1858-4, automne 1858, Scholderer à Fantin-Latour, dans laquelle il est question de *Chiens de chasse et lièvre* et de *Chevreuil mort* dont Courbet complète le paysage lors de son séjour à Francfort (voir *Gustave Courbet*, cat. exp., 2007, Galeries nationales du Grand Palais, 2007, p. 392), ainsi que de *Forêt allemande ou Sous-bois* et d'une réplique de la *Biche forcée, effet de neige* (Jura).
- 13 Lettre 1859-1, 9 janvier 1859, Scholderer à Fantin-Latour : « [...] comme homme, je l'aime bien aussi, il est bon, doux et pourtant ferme, il se fiche de tout le monde et ne vit que pour lui-même, cependant il n'aime aucun artiste que Velasquez et soi-même [...] il est très amusant quand il raconte, c'est superbe, je ne peux pas vous dire cela, il me rappelle beaucoup Alphonse [Legros], c'est la même nature, il boit énormément de bière et il est toujours le dernier dans la brasserie ; revenant d'une société, je l'y trouvais à 1h1/2 au soir, tout seul, il buvait et fumait, il va beaucoup à la chasse, dernièrement il a tué le plus joli cerf qu'on avait vu depuis des années, il était bien content, vous voyez, je vous en fais une description comme d'un animal dans un livre d'histoire naturelle [...] »
- 14 Voir Lettre 1858-4, automne 1858, Scholderer à Fantin-Latour.

- 15 Lettre 1858-5, fin de l'année 1858, Scholderer écrit à Fantin : « Courbet, chacun peut apprendre de lui, il est si sain, si naturel dans son art, il est si primitif (je ne sais si je m'exprime bien) que je suis sûr que cela durera longtemps, je suis sûr que nous verrons déjà bientôt l'influence générale qu'il exercera sur la peinture, enfin, l'avenir en jugera. »
- 16 Lettre 1859-2, printemps 1859, Scholderer à Fantin.
- 17 Scholderer, *Portrait de femme âgée, Henriette Flersheim*, B. 525, 1859, huile sur toile, 54 × 45 cm, coll. part.
- 18 *L'autportrait avec ustensiles de peinture* (1861/1862, huile sur toile, 34,4 × 25 cm, Francfort-sur-le-Main, Städtische Galerie au Städelchen Kunstinstitut) contient des reminiscences d'autopourtrats de Courbet comme le *Petit Portrait de l'artiste au chien noir* et une source d'inspiration directe dans l'œuvre de Fantin-Latour, *Autoportrait assis devant son cheval* (1858, huile sur toile, 102 × 72 cm, Berlin, Nationalgalerie).
- 19 Il est intéressant d'observer que le chevreuil de la *Nature morte au chevreuil* de Scholderer (vers 1861/1862, huile sur toile, 60 × 95 cm [autrefois 104 × 148 cm], Suisse, coll. part., l'œuvre a été découpée et le chevreuil a disparu) semble une citation du *Chevreuil mort* de Courbet; de même que l'on note des rapports étroits entre la composition florale et le traitement des fleurs de *La bouquetière* de Scholderer (1870, huile sur carton, 84 × 63,4 cm, Brême, Kunsthalle) et *Le treillis ou Jeune femme arrangeant des fleurs* de Courbet.
- 20 Ainsi dans la lettre 1865-5, 11 mars 1865, Scholderer affirme ses partis pris techniques face à des critiques que lui a formulées Fantin, et c'est une sorte de synthèse de ce qu'il a retenu de l'art de Courbet. On y retrouve tout ce qu'il décrivait et admirait des œuvres de Courbet en 1858 : il y explique ses ambitions de rendu du ton et de la lumière, sans se soucier des couleurs si la nature ne les lui montre pas, en prônant l'usage de gammes de marrons et de couleurs sombres et une technique en pleine pâte. Plus tard, dans la lettre 1865-7, 11 avril 1865, ce sont les idées de Courbet et moins sa technique dont Scholderer dit s'être inspiré.
- 21 Scholderer lettre 1859-1, 9 janvier 1859 : « Voyez-vous, je n'ai personne qui me soutient ici dans mes idées, cela me serait égal si je n'étais pas obligé de vivre avec ces gens-là; on s'isole d'abord, mais d'être seul tous les jours, moi je ne suis pas assez fort encore pour cela. »
- 22 Lettre 1858-2, 19 mai 1858, Scholderer à Fantin.
- 23 Lettre 1858-5, fin de l'année 1858, Scholderer écrit au sujet de Courbet : « [...] on n'est pas enchanté de sa peinture à Francfort et quelquefois j'entends des jugements qui me font presque peur, je vous dis personne, personne ne le veut! Moi je ne dis plus rien car je ne me dispute pas sur une chose dont je suis tout à fait sûr. »
- 24 Lettre 1862-1, 18 février 1862, Scholderer écrit : « Je suis sûr que vous avez fait de grands progrès dans votre peinture, combien je désirerais d'avoir quelque chose, ici je ne vois presque rien, il n'y a que Müller et Burnitz qui font des efforts, les autres n'ont pas l'idée de nos idées d'autant ils sont vaniteux et ignorants. »
- 25 Scholderer sait que Fantin pourrait lui reprocher de ne pas être au cœur de l'actualité et il prévient ses éventuelles critiques dans la lettre 1865-5, 11 mars 1865 : « Ne croyez pas mon ami que je ne connais pas notre temps, que je ne connais pas les progrès que notre temps a fait depuis dix ou quinze ans, mais je crois qu'ils sont très petits, très petits, même je crois que je peux en juger mieux que vous d'un point de vue plus éloigné où je vois mieux ce qui se passe dans notre temps. En Allemagne, on ne parle que de Courbet, on ne connaît pas les autres peintres français, c'est bien un signe qu'il est plus grand que les autres cependant, je ne veux rien prouver avec cela. »
- 26 Lettre 1865-3, 14 février 1865, Scholderer à Fantin-Latour.
- 27 Il visite l'exposition Courbet place de l'Alma, et écrit à son retour en Allemagne, lettre 1868-1, fin de l'été 1868 : « J'ai vu à Paris que la vie artistique représente, quoiqu'on ne le voit pas si clair comme autrefois, encore le progrès, les sensations de Manet, vos idées que vous avez partagées avec moi, m'ont donné à réfléchir et je voudrais venir à bout à développer cela. Pourtant, cependant je peux dire que je suis encore en ce moment sous la grande influence des tableaux de Courbet, et je crois que quant à lui, je ne me trompe pas et j'aurai toujours la même opinion de lui. »
- 28 Voir lettre 1858-4, automne 1858.
- 29 *Album de Cuisin*, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 22842,

- fol. 18 recto. Ce cahier artistique rédigé en prose et en vers illustrés de dessins faisait partie d'une série auquel Fantin et ses camarades d'atelier Legros, Régamey, Léon Otin, Louis-Marc Solon et Charles Cuisin collaborèrent. Dans le catalogue de l'exposition Fantin-Latour de 1982, Douglas Druick souligne que l'on pourrait être tenté de voir dans le texte de Fantin un écho au « Manifeste du Réalisme » de Courbet qui avait paru plus tôt cette année-là en même temps que son exposition personnelle. Mais l'importance de Courbet pour Fantin est relativisée car son nom ne figure pas sur la liste que Fantin dresse des chefs de file de l'art moderne (voir *Fantin-Latour*, 1982 [note 4], p. 64). Il faut néanmoins remarquer que les noms qu'il cite ne sont pas de la génération de Courbet : ce sont Antoine-Louis Barye (1795-1875), David d'Angers (1788-1856), Géricault (1791-1824), Decamps (1803-1860), Delacroix (1798-1863) pour les arts plastiques. Courbet était trop jeune pour avoir sa place dans ce panthéon. Il semble donc un peu rapide d'en conclure que Courbet n'avait pas impressionné Fantin.
- 30 La Société des trois avait moins pour but de définir une esthétique commune, que d'unir les trois artistes par l'admiration réciproque qu'ils se portent et par la conviction que l'originalité est la pierre angulaire du génie artistique, voir *The society of three : Alphonse Legros, Henri Fantin-Latour, James McNeill Whistler*, cat. exp., Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1998.
- 31 Frédéric Desbuissons, « L'atelier de Courbet rue Notre-Dame-des-Champs, ou la leçon du modernisme », dans *Bulletin*, musée Courbet, Ornans, n° 103, 2003, p. 28-36.
- 32 Voir par exemple Fantin, *Autoportrait, la tête légèrement inclinée à gauche* (F 116, 1859, huile sur toile, 30, x 23 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts) et Courbet, *L'Homme à la pipe*.
- 33 Lettre 1859-2, printemps 1859, Scholderer à Fantin : « Je ne vous dis rien de Courbet, car je dis tout ce que vous en dites, c'est un homme charmant, il a une bonne portion de vanité, il n'y a que lui au monde, mais cela ne fait rien, il est charmant, je l'aime extrêmement. J'espère que sa vie vous donne du courage, allons quand on a fait quelque chose de bien, on ne doit pas perdre le courage. »
- 34 Lettre 1862-1, 18 février 1862, Scholderer à Fantin : « Ce que vous dites de Courbet, c'est bien vrai je crois, il n'est plus celui d'autrefois [...] »
- 35 Lettre 1865-5, 11 mars 1865, Scholderer à Fantin : « [...] Courbet m'a fait mon chemin, lui m'a montré plus encore les anciens que Ingres et Delacroix n'ont jamais pu, même David, ne voyez-vous pas cela, ne voyez-vous pas que vous-même vous avez appris de Courbet, ne mettez pas Courbet sur la place que vous lui donnez dans votre dernière lettre, il est bien aussi important que tous vos peintres français ensemble, je n'excepte pas Corot et Millet. Croyez que notre temps a avancé Courbet ? Mon cher ne croyez pas cela, c'est bien un signe triste, très triste qu'en France on ne le comprend plus, croyez-moi cela, mais un jour d'un seul coup ce sera autrement. Vraiment mon cher Fantin, je ne conçois pas, pourquoi vous ne voulez pas de Courbet, sûrement vous n'avez pas raison. Vous me racontez sa façon de vivre enfin, qu'est-ce que cela me prouve, je suis peintre, je vois ses tableaux et ceux des autres, et puis je juge, l'autre ne me regarde pas, je vois une puissance énorme dans ses travaux, enfin un génie, jamais de ma vie j'ai pensé que Ingres et Delacroix étaient des génies. Même la vie de Courbet, nommez-moi un seul artiste dans l'histoire qui a eu à porter la dixième partie des obstacles, des luttes et des embêtements que Courbet a dû porter, ne faut-il pas avoir les forces d'un géant pour porter cela, non je reviens à cela, c'est un triste signe de l'époque dans laquelle se trouve la France momentanément, qu'un Courbet, avec ce talent immense, a pu arriver à tomber au point où maintenant il est, mais croyez-moi un jour il se mettra au moins son nom à la tête des autres chemins artistiques. »
- 36 Lettre 1865-5, 11 mars 1865 et suivantes.
- 37 Lorsque Courbet s'engage dans la Commune Fantin déplore sa vanité, il écrit à Scholderer (lettre 1871-1, 15 juin 1871) : « J'ai eu encore des jours terribles pendant cette terrible Commune, ignoble folie, ridicule où la Vanité et le chauvinisme ont trompé les plus capables. Hugo, Courbet, pauvre fou, qui s'attaque à la colonne et à la vie politique. Quand on est peintre, et Courbet, aller vouloir gouverner tout à l'envers. »
- 38 Voir par exemple Fantin, *Portrait d'Édouard Manet* (F 296, 1867, huile sur toile, 117,5 x 90 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, The Stickney Fund) ou *La Famille Dubourg* (F 867, 1878, huile sur toile, 146,5 x 170,5 cm, Paris, musée d'Orsay).
- 39 Voir Camille Maclair, *Servitude et grandeur*

- littéraire*, Paris, 2^e éd., 1922, p. 158, cité par Rudolf Koella, « Henri Fantin-Latour. Un artiste entre tradition et modernité », dans *Fantin-Latour*, 2007 (note 4), p. 13-19, p. 15.
- 40 Fantin, *Hommage à Delacroix* (F. 227, 1864, huile sur toile, 160 × 250 cm, Paris, musée d'Orsay) et *Un atelier aux Batignolles* (F. 409, 1870, huile sur toile, 204, × 273,5 cm, Paris, musée d'Orsay). Au sujet des portraits de groupe de Fantin, voir Pierre Vaisse, « Fantin-Latour. Les portraits collectifs », dans *Fantin-Latour*, 2007 (note 4), p. 43-47.
- 41 Voir notamment à ce sujet les différentes interprétations proposées dans Léonce Bénédite, *Fantin-Latour*, Paris, 1903 ; Léonce Bénédite, « Histoire d'un tableau. « Le Toast », par Fantin-Latour », dans *La Revue de l'art*, janvier-juin 1905, p. 21-31 et p. 121-136 ; *Fantin-Latour*, 1982 (note 4), p. 179-190, n° 58 à 64 ; Pierre Vaisse, « Fantin-Latour. Les portraits collectifs », dans *Fantin-Latour*, 2007 (note 4), p. 43-47.
- 42 Scholderer écrit dans sa lettre 15 - 14 février 1865 « Votre esquisse m'a donné bien à réfléchir, je trouve qu'elle est superbe à peindre, tous ces portraits en noir autour de la femme nue sont superbes à peindre, seulement, je ne suis pas d'accord avec le sujet, c'est-à-dire, que vous voulez faire de votre tableau un tableau de sujet en écrivant à lettres le nom de la vérité, quant à cela votre esquisse que vous m'avez envoyée l'autre jour m'a plu mieux, c'était plus clair comme sujet cela s'expliquait de soi-même, aussi le toast, l'autre esquisse, cela était clair. Maintenant je ne veux pas dire que la dernière esquisse (celle que vous venez m'envoyer) n'est pas aussi jolie à peindre que les autres, mais je vous dis franchement, je ne suis pas pour un sujet qui a besoin de l'explication, la peinture doit s'expliquer elle-même, maintenant quand vous voulez le peindre sans y mettre le nom de la vérité, je suis parfaitement de votre avis ; le catalogue ou le nom à lettres c'est la même chose à la fin. Pourquoi n'avez-vous pas fait un des deux autres esquisses, surtout l'autre définition de la vérité aurait fait un grand effet, était-ce plus long à faire ? Je trouve que tous ces hommes regardant la femme nue de sorte qu'on voit la dernière du dos s'expliquait très bien, on n'aurait pas eu besoin du moindre titre, moi, je suis pour les tableaux sans sujets dans le plus vaste sens, nous faisons déjà l'opposition dans notre manière de peindre, nous n'avons pas besoin de le montrer par le sujet, comprenez-moi bien, je ne veux pas dire que vous devez pas faire de tels sujets, seulement, votre sujet doit être avant tout un sujet bon à peindre et celui qui a le plus de cette qualité doit être préférable. Vous allez me dire que vous savez cela aussi bien que moi-même ; mais quant au service que vous voulez rendre à nous tous, je ne peux pas en juger si cela sera un en vérité, peut-être vous allez déjà un peu trop loin. »
- 43 *Fantin-Latour*, 1982 (note 4), p. 179-190, n° 58 à 64 et plus particulièrement, p. 187-191.
- 44 Léonce Bénédite, « Histoire d'un tableau « Le Toast » par Fantin-Latour », *La revue de l'art ancien et moderne*, XVII, p. 21-31, p. 22.
- 45 Léonce Bénédite, « Histoire d'un tableau. « Le Toast », par Fantin-Latour » (Deuxième article), dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, XVII, p. 121-136, p. 135-136 : « Car, chose singulière et piquante ! Ce jeune réaliste si audacieux et si combatif, qui semblait vouloir continuer le programme de Courbet et levait, par l'œuvre dont nous venons de conter les péripéties, le drapeau de l'indépendance et de la révolte, était, lui aussi, foncièrement un romantique et un poète. »
- 46 Lettre 1865-3, 14 février 1865, Scholderer à Fantin.
- 47 Lettre 1865-3, 14 février 1865, Scholderer répond à Fantin au sujet de Courbet : « Enfin on ne peut pas tout à fait le comparer avec les grands artistes du passé, leur tâche était ou de finir un chemin commencé par des individus d'un talent médiocre ou de trouver par leur génie un résumé de tout ce qu'ils avaient vu et ajouté cela à leur propre manière de faire un nouveau chemin, mais Courbet a renversé le passé par grand coup, il ne veut dans aucune manière se poser sur la tradition, il a étudié les Espagnols, oui, parce qu'ils lui semblaient propres à sa manière de voir la nature, la vérité, la nudité de la nature, voulait-il ; mais il est beaucoup plus naturel que les Espagnols et aussi grand peintre qu'eux tous ; mais il n'a ni la tranquillité, ni le style des Espagnols, aussi je trouve que les Français n'ont jamais eu un plus grand génie que lui. »
- 48 Lettre 1878-2, février 1878, Fantin à Scholderer.
- 49 Lettre 1876-3, 12 mars 1876, Scholderer à Fantin.