

La réception de Puvis de Chavannes  
ou les ambiguïtés de la gloire.

Depuis un certain temps déjà, les études de fortune critique et de réception se multiplient en histoire de l'art<sup>1</sup>. Ce phénomène témoigne d'une salutaire prise de conscience de la relativité des jugements de valeur – cela, du moins, lorsqu'elles ne se limitent pas à la simple juxtaposition ou à la paraphrase de textes de différents auteurs ou, pire encore, lorsqu'elles n'ont pas pour objet, avoué ou non, d'établir une distinction entre ce qui serait une bonne et une mauvaise réception en fonction de valeurs tenues, même implicitement, pour absolues.

Par les jugements contradictoires dont son art n'a cessé de faire l'objet et dont il faisait déjà l'objet de son vivant, Puvis de Chavannes offre un véritable cas d'école mainte fois traité, du célèbre article de Robert Goldwater en 1946 à l'étude d' Aimée Brown Price dans le catalogue de l'exposition présentée à Venise en 2002 sous le titre *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'art moderne*<sup>2</sup>. Sa fortune critique a pris une telle importance qu'au contraire des monographies anciennes dont les auteurs se contentaient d'émettre un avis personnel, des études récentes en principe consacrées à la définition ou à la signification de son art reposent en fait pour l'essentiel sur les opinions de la critique contemporaine<sup>3</sup>. Tel est le cas du bel essai de Bruno Foucart dans le catalogue de l'exposition de Venise<sup>4</sup> ; tel est également le cas des thèses de Margaret Werth et de Jennifer L. Shaw<sup>5</sup>.

Autre témoignage de l'actualité revêtue par le problème : la tenue de deux grandes expositions, celle de Venise, mentionnée plus haut, reprenant et complétant celle que Richard Wattenmaker avait organisée en 1975 à Toronto sous le titre *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, auxquelles il conviendrait d'ajouter une section consacrée à la « postérité de Puvis » dans l'exposition *Puvis de Chavannes. Une voie singulière au siècle de l'impressionnisme*<sup>6</sup>. Présentant des œuvres d'art et non des textes, elles portaient évidemment moins sur la fortune critique *stricto sensu* que sur cette autre forme de réception qu'est l'influence exercée par le peintre. Comme l'indiquait le titre de l'une et le sous-titre de l'autre, les deux premières avaient pour but de mettre en évidence la dette des peintres dits

modernes envers Puvis de Chavannes. A vrai dire, souligner l'admiration que nourrissent pour son art Seurat, Gauguin et les Nabis, Matisse et Picasso n'avait rien de nouveau en 1975. Dans le premier volume de son ouvrage sur *Les étapes de la peinture française contemporaine*, paru en 1943, Bernard Dorival consacrait déjà une longue analyse au rôle qu'il avait joué parmi les « précurseurs de la nouvelle peinture », et si sa conclusion s'accompagnait de réserves, quatre ans plus tard, Germain Bazin affirmait nettement que « Puvis fut donc, à sa manière, un véritable précurseur »<sup>7</sup>. D'autres études, dans les années suivantes, apportaient plus de précisions<sup>8</sup>. Elles restaient toutefois encore rapides et superficielles par rapport à la vaste documentation que réunissaient les deux expositions précitées. Mais en l'absence d'une définition tant soit peu précise de la compréhension et de l'extension à donner au concept de modernité, leur propos ne pouvait que demeurer problématique, et cela, d'autant plus que le lien entre l'art de Puvis de Chavannes et certaines œuvres exposées n'avait pour le moins rien d'évident, et que les différents peintres dits modernes que fascinèrent ses œuvres n'en ont pas tous retiré la même leçon, ce qui inciterait à nourrir quelque doute sur la possibilité même de définir avec tant soit peu de rigueur cette notion de modernité qui, en dépit ou peut-être plutôt à cause de tout ce qu'on a écrit sur elle, ressemble de plus en plus à une auberge espagnole<sup>9</sup>.

Richard Wattenmaker, pourtant, s'était voulu rigoureux : il excluait de la descendance de Puvis de Chavannes les symbolistes, qui n'étaient pas, à ses yeux, de véritables novateurs, des annonciateurs de la modernité<sup>10</sup>. Il n'en reste pas moins qu'ils se réclamèrent de lui comme d'un maître et que leurs œuvres se ressentent de l'admiration qu'ils lui portèrent. A tort, estimait-il, puisque Puvis de Chavannes lui-même refusait l'étiquette de symboliste comme il repoussa les avances du Sâr Péladan. Sans se demander si cette attitude n'aurait pas tenu à cette pudeur presque maladive avec laquelle l'artiste dissimulait ses sentiments, il se fondait sur elle pour le laver de tout soupçon de symbolisme. Mais s'agissant des peintres de la modernité, son argumentation, à l'inverse, se fondait sur la distinction implicite entre ce que l'artiste croyait être et faire d'une part, et d'autre part la portée historique objective attribuée à son œuvre. Sans doute Puvis de Chavannes ne s'est-il pas exprimé sur Seurat ni sur Gauguin, encore moins, et pour cause, sur Matisse ou Picasso, mais il y a tout lieu de penser qu'il aurait repoussé avec horreur le soupçon d'avoir contribué à une évolution de la peinture dans laquelle nous savons qu'il ne voyait que le triomphe des barbares. Les propos

qu'a rapportés Camille Mauclair confirment en cela l'image que son biographe Marius Vachon, qui l'avait bien connu, avait déjà donnée de lui : celle d'un artiste attaché à la tradition et à ce qu'on appelait le bon sens<sup>11</sup>. Mais il y a plus : Morhardt, pour qui tout le discours de Brunetière, lors du banquet du 16 janvier 1895, n'était qu'un grossier contresens, ne peut pourtant dissimuler que le maître lui-même ne l'avait pas écouté sans plaisir<sup>12</sup>. A s'en tenir à ses goûts et aux déclarations qu'on connaît de lui, Puvis de Chavannes semble donc donner raison à ceux qui l'ont tenu et le tiennent encore pour un représentant de la tradition académique<sup>13</sup>. A raisonner comme il l'avait fait pour le symbolisme, Wattenmaker n'aurait donc jamais dû le présenter comme un annonciateur de la modernité ; mais le besoin de démontrer fait souvent fi de la logique.

L'exposition de Venise, elle, était beaucoup plus largement ouverte. Elle l'était en particulier à de nombreux peintres voués naguère encore aux oubliettes de l'histoire, comme René Ménard, Osbert ou Séon – symbolistes *fin-de-siècle* bannis de celle de Toronto. Que les organisateurs l'aient voulu ou non, cette ouverture montrait bien que la réévaluation menée depuis une trentaine d'années de la peinture française du XIXe siècle portait enfin ses fruits ; mais ainsi distendue, la notion de modernité n'en devenait que plus confuse, et le propos avoué de l'exposition s'affaiblissait d'autant. Car il s'agissait bien, comme à Toronto, d'établir la grandeur de Puvis de Chavannes par son rôle de précurseur de l'art moderne.

Mesurer la valeur d'un artiste à l'utilisation qu'on a pu faire de son œuvre est une démarche fréquente dont d'autres que Puvis de Chavannes firent également l'objet, des artistes qui ont encouru, comme lui, le reproche d'académisme et qu'on a pensé pouvoir réhabiliter ou grandir en soulignant la part de modernité contenue, serait-ce malgré eux, dans leur œuvre<sup>14</sup>. Il n'y a pas lieu d'insister ici sur le caractère problématique de la conception de l'histoire, de son évolution (ou de son progrès) qu'implique une telle argumentation. Elle suppose en effet que l'on établisse une distinction, aussi banale que discutable, entre l'imitation servile et superficielle telle que la pratiqueraient les épigones promis à l'oubli et les leçons tirées d'un maître par les vrais novateurs grâce à une compréhension profonde de son art, c'est-à-dire à la juste perception de ce par quoi il annoncerait l'avenir. On n'a pas manqué d'opérer une telle distinction à propos de Puvis de Chavannes<sup>15</sup>. Mais, bien qu'aucun auteur parlant de l'imitation dans les arts n'omette de l'établir, elle pose quelques difficultés lorsqu'on cherche à l'appliquer concrètement. Si l'on voit bien ce qui sépare Séon de Picasso,

les cas douteux ne sont pas rares entre ces deux extrêmes. On pourrait de plus se demander, par exemple, si la dette de Picasso envers Puvis de Chavannes ne tiendrait pas à l'attachement qu'il a toujours manifesté, de *Science et charité* à ses variations sur l'*Enlèvement des Sabines*, pour la grande peinture d'histoire, attachement qui n'est pas précisément ce par quoi l'on a coutume de définir sa modernité.

Sans plus prétendre établir en quoi Puvis de Chavannes fut le précurseur d'une modernité protéiforme, constatons simplement que son influence a été immense : apparue peu après 1880, elle perdure jusque dans l'entre-deux-guerres et s'est étendue à l'ensemble du monde occidental. L'exposition de Venise illustre bien sa dimension internationale, sans atteindre évidemment à l'exhaustivité<sup>16</sup>. En France même, il eût quelques élèves, qui furent parfois aussi ses collaborateurs, ainsi que de nombreux imitateurs<sup>17</sup>. De son vivant déjà, la critique déplorait un succès qui dégradait sa manière au rang d'une mode<sup>18</sup>. Un point, toutefois, ressort de ces constatations, mais qu'aucune exposition ne saurait mettre en évidence : son influence a principalement concerné la grande décoration murale. Rares sont, vers 1900, les décorateurs qui y échappaient à peu près complètement, comme Luc-Olivier Merson, Albert Besnard, Gaston La Touche ou Jean-Paul Laurens en France et, un peu plus tard, aux Etats-Unis, Sargent à la Bibliothèque municipale et au Musée des beaux-arts de Boston. Cette observation ne concerne pas que ses disciples ou ses admirateurs, que ce soit Séon, dont le chef d'œuvre reste la décoration de la salle des mariages à la mairie de Courbevoie (*ill.1*), Henri Martin, dont l'art atteint son sommet dans la salle qui porte son nom au Capitole de Toulouse (*ill.2*), ou Auburtin, dont la décoration de l'ancienne salle à manger de la Sorbonne reste trop peu connue (*ill.3*). Jamais Gauguin ne fut plus proche de lui qu'avec *D'où venons-nous ? qui sommes-nous ? où allons-nous ?*, auquel il a donné, de son propre aveu, l'aspect d'une composition murale. Bien plus que ses tableaux, où elle est peu visible, ce sont ses peintures pour l'*aula* de l'Université d'Oslo qui révèlent l'influence de Puvis de Chavannes sur Edvard Munch (*ill.4*)<sup>19</sup>. Même des artistes qui ne lui doivent rien dans leurs tableaux de chevalet ne pouvaient s'empêcher de penser à lui dès qu'ils étaient confrontés à un mur. C'est le cas du très éclectique Ferdinand Humbert, qui, au Panthéon, a évidemment voulu harmoniser ses compositions avec celles de Puvis de Chavannes (*ill.5*), mais qui s'inspira encore de lui pour la salle des mariages dans la mairie du XVe arrondissement à Paris, alors qu'il n'avait pas la même raison de le faire (*ill.6*). *The last, but not the least*, il

n'est pas jusqu'à Max Liebermann qui, chargé de décorer en 1897 une salle du château de Klink dans le Mecklembourg (décor aujourd'hui disparu) ne se soit souvenu de sainte Geneviève pour son *Jeune berger* et, pour *L'hiver*, de l'escalier des Fêtes à l'Hôtel de Ville de Paris (*ill. 7*)<sup>20</sup>.

Ce caractère de l'influence exercée par Puvis de Chavannes s'accorde à sa fortune critique et lui est sans doute lié, car l'admiration que lui portèrent ses contemporains est inséparable de sa qualité de décorateur, et cela, dès 1859, lorsque après de longues années pendant lesquelles ses envois avaient été refusés par le jury d'admission, il parut enfin au Salon avec *Un retour de chasse*, réplique agrandie d'un des panneaux qu'il avait peints quatre ans plus tôt pour décorer la salle à manger du château du Brouchy (*ill. 8*). On connaît le long éloge qu'en fit alors Théophile Gautier<sup>21</sup>. Quelques rares auteurs saluèrent aussi ces débuts prometteurs, tandis que d'autres se montraient plus critiques<sup>22</sup>. Mais la décision du jury constituait en soi un jugement favorable qui ne laisse pas de surprendre d'abord : si l'on considère l'indétermination du sujet (la référence à l'Ancien Testament, présente au Brouchy, avait disparu du titre) et l'étrangeté de la composition, qui appelle un pendant, on s'explique aussi mal, en effet, sa soudaine indulgence que le refus opposé aux envois précédents.

On sait que Puvis de Chavannes a, beaucoup plus tard, présenté le décor du Brouchy comme son chemin de Damas. La révélation fut cependant moins soudaine que l'expression ne le laisserait supposer, puisque quatre ans sépare son achèvement de l'envoi du *Retour de chasse* au Salon, quatre ans pendant lesquels il ne semble pas s'être préoccupé de peinture murale, et que même à propos du *Retour de chasse*, il déclarait en 1895 à Thiébauld-Sisson : « Certes, je ne songeais pas encore à la peinture murale, telle que je l'ai depuis formulée »<sup>23</sup>. Dans ces conditions, l'idée de présenter au Salon la réplique d'un des panneaux du Brouchy en lui donnant pour sous-titre « fragment de peinture murale » a peut-être répondu autant à un calcul qu'à une nécessité intérieure. Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer dans les livrets des Salons de l'époque, à côté du titre d'une peinture, la mention « panneau décoratif », moyen pour son auteur d'attirer l'attention sur son talent dans ce genre spécial alors que se répandait dans les intérieurs riches le goût des décorations peintes : des artistes comme Bouguereau, Baudry, Cabanel ou Jalabert, sans même parler de Galland, consacrèrent une part non négligeable de leur activité à des travaux de décoration.

L'intention de Puvis de Chavannes se manifeste encore avec plus de clarté dans ses envois suivants : deux fois deux panneaux d'égale grandeur (*Concordia* (ill.9) et *Bellum* en 1861, *Travail* et *Repos* en 1863) entourés chacun d'une bordure décorative semblable à celles qui étaient traditionnellement utilisées pour les tapisseries. Dans une lettre qu'il adressa au comte de Nieuwerkerke en 1863 pour solliciter l'achat du *Travail* et du *Repos*, il justifiait sa demande par « l'honneur de voir consacrer par une place déterminée ou par leur envoi aux Gobelins, qui pourraient les exécuter un jour, quatre tableaux qui n'en font qu'un »<sup>24</sup>.

Si l'administration prétextait un manque de crédits pour ne pas accéder à sa requête, du moins la voie choisie par Puvis de Chavannes lui valut-elle une reconnaissance rapide : certains critiques crurent discerner dans ses œuvres l'annonce du grand décorateur dont on espérait la venue. Dès 1859, oubliant d'ailleurs que la mode des décors peints dans les demeures privées s'était déjà répandue, Théophile Gautier terminait son éloge du *Retour de chasse* par ces mots :

« Nous voudrions bien voir se répandre l'usage d'ornez les palais, les hôtels et les demeures particulières de peintures sur place. Quand cette mode viendra, on pourra confier sans crainte à M. Puvis de Chavannes un château, une salle de festin, un vestibule, un escalier monumental ; il est visiblement né, son *Retour de chasse* le prouve, pour couvrir les murs de fresques dans le pur goût de l'antique ou de la Renaissance. »<sup>25</sup>

Quatre ans plus tard, c'était au tour de Paul Mantz de reprendre le même discours :

« il est fâcheux, en vérité, qu'au moment où les architectes réservent volontiers une place à la peinture dans l'ornementation des maisons nouvelles, lorsque l'Opéra, les Tuileries vont demander des coupes ou des plafonds, il ne se soit pas formé un groupe d'artistes qui aient fait une étude spéciale de l'art de décorer les murailles et les voûtes dans un style un peu meilleur que celui qu'on emploie pour égayer les cafés du boulevard.

Ce décorateur qui nous manque, le trouverons-nous dans M. Puvis de Chavannes ? »<sup>26</sup>

Ces deux critiques n'étaient pas les seuls à souligner le caractère décoratif des œuvres de Puvis de Chavannes. L'épithète n'avait pas à l'époque la valeur dépréciative qui s'attache à elle aujourd'hui, du moins dans les milieux de l'art contemporain - sans doute parce qu'il importe de bien souligner qu'on se distingue de ce avec quoi on pourrait facilement se trouver confondu. Si la peinture murale (donc décorative) n'était parfois qu'un simple et superficiel agrément pour l'œil, on voyait aussi en elle, dans ses plus hautes manifestations, le degré

supérieur de l'art de peindre, illustré par Raphaël dans les chambres du Vatican et par Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Par la grandeur et la noblesse de son inspiration, Puvis de Chavannes semblait donc promettre une renaissance de cet art ou en perpétuer la tradition, comme le déclarait Léon Lagrange en 1861 :

« Un peintre du XVI<sup>e</sup> siècle, un de ces maîtres rompus à la fatigue des œuvres décoratives, n'eût pas mieux combiné les éléments de cette double composition ; il n'eût pas tiré un meilleur parti des nus, des attitudes, des mouvements de tant de figures ; il ne les eût pas plus habilement liées au paysage. En acceptant une tradition qui restera toujours la tradition du grand art, M. Puvis de Chavannes l'a revêtue d'un style personnel [...] »<sup>27</sup>

Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que les critiques qui, en 1859 et dans les années suivantes, saluèrent dans les œuvres de Puvis de Chavannes l'annonce d'un grand peintre aient été les plus attachés au maintien de cette tradition du grand art. Ce fut en particulier le cas d'Henri Delaborde, que l'on qualifierait volontiers de critique le plus réactionnaire de son temps, si l'on voulait sacrifier à une terminologie discutable parce qu'elle assimile dogmatiquement les catégories de l'art à celles de la politique. Dès 1859, il avait reconnu chez le peintre « un certain instinct de la grandeur »<sup>28</sup>. Deux ans plus tard, il consacrait à ses deux envois, *Bellum et Concordia*, un long développement<sup>29</sup>. Il revenait d'abord sur le tableau du Salon de 1859, qui laissait deviner « des instincts élevés et le goût, fort rare aujourd'hui, de la grandeur » pour conclure que l'artiste avait « en lui l'étoffe d'un peintre d'histoire ».

Les œuvres envoyés au Salon par Puvis de Chavannes à partir de 1859, et qui y furent admises, répondaient donc à une attente clairement formulée par les tenants de la tradition. Or c'était l'époque où triomphaient les Bouguereau, Baudry, Cabanel ou Gérôme, dont l'art passe pour la plus pure incarnation de la peinture académique et aurait donc dû, semble-t-il, combler cette attente. Mais en juger ainsi revient à confondre, comme on le faisait au XIX<sup>e</sup> siècle et comme on continue à le faire, doctrine et style. Académique, leur art l'était, certes, comme l'avait été celui de van Loo, puis de David et comme le fut celui de Jean-Paul Laurens et celui d'Albert Besnard ; mais leur style, précisément daté (ils commencent leur carrière vers 1850) mériterait plutôt le nom de style Second Empire, et les esprits sévères pouvaient trouver leur inspiration banale et leur manière moins grande que jolie. Pour prendre un seul exemple, l'éloge que Léon Lagrange faisait en 1861 des dessus de porte peints par Baudry pour la comtesse de Nadaillac se termine par une phrase qui, malgré l'absence de réserves

explicites, montre bien à quel niveau il les situait : « Peints sur des vases de Sèvres, ces sujets suffiraient à leur donner une date »<sup>30</sup>. L'accueil réservé dès 1859 aux œuvres de Puvis de Chavannes par les critiques les plus attachés au grand art montre à quel point la notion de peinture académique telle qu'elle est utilisée d'ordinaire reste une approximation grossière et inadéquate pour juger de l'art de cette époque.

Cet accueil ne fut cependant pas entièrement positif. Ni Lagrange, ni Delaborde ne lui ménagèrent leurs critiques, les mêmes que l'on rencontre sous la plume de tous les auteurs à l'exception de Gautier – dont l'indulgence est bien connue, mais qui, de plus, devait dès cette époque être personnellement lié au peintre (qui l'a représenté plus tard, à l'hôtel de ville de Poitiers, dans l'entourage de sainte Radegonde), car on s'expliquerait mal sans cela les précisions qu'il donne en 1859 sur les peintures du Brouchy<sup>31</sup>. Puvis de Chavannes, donc, apparaissait comme un espoir pour les tenants de la tradition académique, mais on lui reprochait son manque d'éducation artistique, sa couleur terne, son dessin défaillant, son ignorance de l'anatomie, le faible modelé de ses figures. Pour reprendre les catégories fondamentales de la théorie académique et de l'esthétique classique, catégories selon lesquelles s'ordonnaient les jugements de la critique, ses œuvres se distinguaient par d'éminentes qualités d'invention et de composition, mais péchaient par l'exécution ; il avait une idée du beau, mais ne savait pas être vrai ; il atteignait à l'idéal, mais échouait à imiter la nature.

Selon cette idée de l'art, la qualité de l'invention tient à un don naturel, tandis que les défauts de l'exécution peuvent se corriger par l'éducation. Les auteurs qui, ne connaissant pas le peintre, le prenaient pour un débutant lui prodiguèrent des critiques qu'ils considéraient comme des conseils et auxquelles ils s'aigrirent de ne pas le voir se soumettre. Bien loin de s'amender, il donnait l'impression d'exagérer délibérément ses défauts, comme le constatait Delaborde en 1870 : « ce talent, plein de promesses au début, ne représente plus guère depuis quelques années que la négation systématique des conditions les plus nécessaires de l'art. »<sup>32</sup> Dès 1863, C. de Sault avait noté ce revirement :

« Cette année, une réaction se produit, motivée en apparence sur l'infériorité de l'exécution des nouveaux ouvrages. Une telle réaction ne saurait nous surprendre ; ce n'est pas, à proprement parler, un revirement d'opinion, c'est la fin d'un jugement, dont M. Puvis de Chavannes n'avait entendu que le commencement. L'élévation des tendances, l'austérité de la manière opposée au sensualisme croissant de la peinture, et



plus encore peut-être la nouveauté de la tentative, voilà ce qu'on avait chaleureusement applaudi ; mais l'idée féconde et le caractère indépendant de l'homme ne pouvait faire toujours oublier le peintre, et le peintre seul est jugé à son tour. »<sup>33</sup>

Très négatif, C. de Sault lui refusait même le mérite d'une certaine nouveauté en jugeant qu'il avait subi l'influence germanique des « écoles contemporaines de Cornelius et de Kaulbach ». Sans aller si loin, c'est-à-dire sans établir entre eux de rapports directs, Paul Mantz a lui aussi, par deux fois, évoqué ces peintres à propos de Puvis de Chavannes. En 1863, il conseillait à celui-ci de se borner, « comme Cornélius et Kaulbach », à peindre des cartons monochromes<sup>34</sup> ; en 1867, il constatait à regret que « comme les peintres allemands, il dédaigne l'exécution »<sup>35</sup>. Depuis l'Exposition universelle de 1855, la peinture allemande se confondait aux yeux des Français avec l'art des Nazaréens et de leur descendance, et leurs œuvres les plus remarquées à l'Exposition avaient été des cartons de peintures murales<sup>36</sup>. Aussi voyait-on en eux des peintres philosophes, des esprits fertiles en invention mais ignorant tout du côté matériel de la peinture. La comparaison s'imposait donc avec Puvis de Chavannes dans la mesure où cette méthode, habituelle en histoire de l'art, a fréquemment pour fonction, implicite ou même inconsciente, de se donner l'illusion de comprendre le nouveau, l'inconnu en le ramenant au familier, au déjà connu<sup>37</sup>.

La confusion, encore trop fréquente, entre ce style d'époque que fut le néo-classicisme et la conception académique de l'art rend aujourd'hui la position de Paul Mantz peu claire. Bien qu'il fût attaché à la seconde, son goût ne le portait pas vers les dessinateurs, mais vers Delacroix et les coloristes. Ce qu'il reprochait le plus à Puvis de Chavannes, c'était son ignorance de la couleur, assimilée à la vie. Par là, il se rapprochait d'auteurs comme Edmond de Goncourt, ce grand admirateur des peintres du XVIIIe siècle et de Decamps, qui, dans son *Journal*, n'a pas eu de mots trop durs pour qualifier l'art de Puvis de Chavannes<sup>38</sup>. Mais il se rapprochait aussi des réalistes militants, comme Castagnary, à ceci près qu'en plus de l'absence de vie dû aux défauts de l'exécution, ceux-ci condamnaient aussi l'idéalisme du peintre et son inspiration étrangère au monde moderne.

Dès 1863, Castagnary recommandait au peintre de se limiter à dessiner des cartons – un conseil qui rejoignait celui que lui prodiguait Paul Mantz<sup>39</sup>. Mais c'est en 1869, lorsque Puvis de Chavannes exposa les deux toiles peintes pour le Musée des beaux-arts de Marseille, que sa critique atteignit un sommet dans le dénigrement<sup>40</sup>. Comme en 1863 d'ailleurs, il ne lui

refusait pas seulement le dessin et la couleur ; il s'en prenait aussi à l'invention elle-même avec des arguments d'ordre historique ou logique qui, pour révélateurs qu'ils fussent de son positivisme, n'en ressortissaient pas moins à une conception profondément académique de la peinture. Il entra dans son hostilité beaucoup de parti pris politique. En 1873, hostile à la République des ducs comme il l'avait été à l'Empire, il englobait Puvis de Chavannes dans un mépris général pour les peintres qui jouissaient des faveurs de l'Etat, mentionnant pêle-mêle Joseph Blanc, Bouguereau, Robert-Fleury, Luc-Olivier Merson, Jobbé-Duval, Henry Lévy, Humbert et quelques autres, et en 1876, ses compositions pour l'église Sainte-Geneviève ne lui inspiraient pas d'autre commentaire que celles de Maillot et de Joseph Blanc : l'église redeviendra Panthéon et la décoration prévue devra être suspendue<sup>41</sup>.

Pourtant, devenu pour quelques mois directeur des beaux-arts en septembre 1887, Castagnary adopta envers Puvis de Chavannes une toute autre attitude. Non seulement il lui fit acheter son tableau *Le pauvre pêcheur* pour le Musée du Luxembourg, mais il lui commanda en février 1888 la décoration de l'escalier du Musée de Rouen et voulut l'envoyer à Rome avec son disciple Paul Baudouin pour étudier le procédé de la fresque<sup>42</sup>. Ce changement d'attitude reposait sans doute sur des raisons personnelles et politiques ; mais il s'inscrivait aussi dans un retournement général de l'opinion qui a été souvent souligné : de peintre controversé, Puvis de Chavannes allait devenir à la fin de sa vie, avec Rodin, l'un des artistes les plus admirés et les plus vénérés de son temps, en France du moins.

Nous reviendrons plus loin sur l'époque et les circonstances de ce changement. Il est toutefois certain que, contrairement à ce qu'affirmait Paul Flat en 1898, il ne s'opéra pas brutalement<sup>43</sup>. Il n'eut de plus aucun caractère d'unanimité. Paul Flat lui-même le jugeait « démesuré » et ne ménageait pas ses critiques. Lorsqu'en 1891, dans un article célèbre sur les « Tendances religieuses de l'art contemporain », Henri Mazel présentait Puvis de Chavannes comme « un des peintres les plus remarquables du siècle », « la Rédaction » de la revue se croyait obligée de prendre ses distances en des termes qui laissaient penser qu'elle estimait qu'il ne savait ni dessiner, ni peindre<sup>44</sup>. Qu'Edmond de Goncourt ait ressassé jusqu'à la fin de sa vie les mêmes formules pour dénigrer son style ne surprend pas, mais Teodor de Wyzewa, qui appartenait pourtant à une autre génération, utilisait en 1894 contre lui les arguments qui avaient servi trente ans plus tôt à un Delaborde : peintures « très mal dessinées », coloris

« rudimentaire », « ignorance » ou « dédain » du métier, bref, « ni dessin ni couleur, ou plutôt un dessin détestable et presque pas de couleur »<sup>45</sup>.

Dans son article sur Puvis de Chavannes et les journaux parisiens, Michael Marlais a bien mis en évidence l'extrême diversité des jugements portés sur lui encore après 1880<sup>46</sup>. Il tente de la mettre en relation avec l'éventail des orientations politiques des différents quotidiens, mais lui-même doit reconnaître les limites de cette explication. Il admet qu'en soi, ses peintures n'étaient pas nécessairement de droite ou de gauche et qu'en fait, l'artiste a été utilisé par les critiques, en raison de sa réputation, comme un prétexte pour faire valoir leurs propres convictions esthétiques ou politiques : tel fut, conclut-il, le prix de sa gloire et, comme il arrive à tous les illustres dans un monde dominé par les *media*, il profita du bruit fait autour de son nom quel que fût ce qu'on en disait<sup>47</sup>.

De fait, non seulement son art faisait encore l'objet d'appréciations négatives, mais même ses admirateurs les plus fervents l'admiraient pour des raisons différentes, parfois opposées, comme le montra le banquet organisé en son honneur à l'occasion de ses soixante-dix ans, qui réunit près de six cents personnes à l'Hôtel continental le 16 janvier 1895<sup>48</sup>. Un Comité de patronage avait été constitué sous la présidence de Rodin. Il comprenait deux ministres, deux anciens ministres, le directeur des Beaux-Arts et deux anciens directeurs, dont le très conservateur Chennevières, des membres de l'Académie française, des artistes alors aussi célèbres qu'Albert Besnard, Falguière, Antonin Mercié ou Carolus Duran, mais aussi Mallarmé, Zola, Monet, Pissarro, Renoir. Selon Morhardt, qui fut mêlé à la préparation de la fête, le choix résultait d'une volonté de compromis : « Il importe que l'élément "révolutionnaire" y soit largement représenté. Mais il faut aussi que les tenants de l'art officiel y soient aussi nombreux que possible »<sup>49</sup>. L'opposition éclata cependant au cours du banquet lorsque Ferdinand Brunetière, de l'Académie française, se leva pour lire un discours bientôt couvert par les huées des « révolutionnaires » dont il était la bête noire. Il est vrai que son éloge du peintre passait par une critique du naturalisme et un refus du symbolisme<sup>50</sup>, et que c'est dans le milieu des peintres et poètes symbolistes que le culte rendu à Puvis de Chavannes était porté à l'extrême.

« Symbolistes, saluez votre maître », se serait exclamé Melchior de Vogüé<sup>51</sup>. A tort ou à raison, c'est un fait que Puvis de Chavannes fut reconnu comme tel à la fin du XIXe siècle et qu'il reste considéré comme un précurseur du symbolisme dans la quasi totalité des

publications consacrées à ce mouvement<sup>52</sup>. Il en est résulté l'illusion que sa réputation en aurait dépendu : « C'est seulement vers la fin de sa carrière, lorsque le mouvement symboliste éclata en littérature, que Puvis de Chavannes connut la réputation », écrivait encore Charles Chassé en 1947<sup>53</sup>. Fait-il allusion au manifeste du symbolisme publié par Moréas en 1886 ? En vérité, Cherbuliez mentionnait déjà plus de vingt ans plus tôt, en 1872, l'existence d'admirateurs inconditionnels qui voyaient dans le peintre de *L'Espérance* « le Richard Wagner du dessin et de la couleur » - et l'on sait quel rôle la musique et les écrits de Wagner jouèrent dans la genèse du symbolisme<sup>54</sup>. Mais il s'agissait encore d'une minorité par laquelle on ne saurait expliquer la renommée à laquelle il était parvenu au cours des années suivantes, car si l'on en croit plusieurs auteurs contemporains, ce sont ses premières peintures pour le Panthéon, partiellement exposées au Salon de 1876 et mises en place en mai 1877, qui valurent au peintre « un décisif triomphe »<sup>55</sup>. Philippe de Chennevières, qui, comme directeur des beaux-arts, était à l'origine de la commande, a insisté sur « la sensation produite par la découverte de ces peintures »<sup>56</sup>. Il est vrai qu'en 1882, Antonin Proust datait de cette année-là le revirement de l'opinion<sup>57</sup> ; mais peut-être faut-il tenir compte, chez ce républicain qui venait de passer quelques mois à la tête d'un grand ministère des Arts, d'un peu de jalousie doublée d'une certaine antipathie politique. Quoi qu'il en soit, lui aussi admirait profondément le peintre, et ces témoignages montrent que les milieux officiels ne furent pas les derniers à reconnaître ses mérites.

Très tôt s'est formée la légende selon laquelle la faveur de l'Etat ne lui aurait été dispensée que tardivement. Selon Paul-Boncour, « c'est seulement à la fin de sa vie, et quand il touchait à la soixantaine », qu'il en aurait reçu des commandes<sup>58</sup>. On sait que le livre de Paul-Boncour (à l'origine un rapport parlementaire sur le budget des beaux-arts pour l'année 1911) a longtemps servi et sert encore de référence pour dénoncer la politique artistique de la Troisième République ; mais on ignore trop facilement qu'emporté par un esprit partisan, l'auteur a multiplié les affirmations controuvées. Il n'était d'ailleurs pas le premier, s'il est le plus connu, à partir ainsi en guerre contre l'administration des beaux-arts : en décembre 1900, lors de la discussion du budget de 1901, le député Levraud avait mentionné Puvis de Chavannes parmi les peintres méconnus par l'Etat, après Corot, Millet, Daubigny, Courbet, Ribot, Manet et les impressionnistes, et en 1906, dans son rapport sur le budget de 1907, Couyba avait tenu des propos analogues, citant Delacroix, Corot, Millet et Manet – ce qui,

pour Delacroix, ne laisse pas de surprendre<sup>59</sup>. Il s'agissait donc d'une tradition parlementaire particulièrement bien établie (mais sans exclusivité) dans le milieu radical ou radical-socialiste.

En ce qui concerne Puvis de Chavannes, il avait déjà trente-cinq ans, ne l'oublions pas, lorsqu'il se fit connaître au Salon de 1859. Au cours des années suivantes, l'Etat lui acheta *La Paix* en 1861, puis *L'automne* en 1864 (*ill.10*), et *L'été* en 1873. Entre temps, la ville de Marseille lui avait commandé les peintures qui décorent l'escalier du Musée des beaux-arts, celle de Poitiers celles de l'escalier de l'hôtel de ville. En 1874 venait la commande de l'Etat pour un mur du Panthéon, suivie six ans plus tard du *Ludus pro patria* pour Amiens, et en 1883 de l'importante commande pour le Musée de Lyon. En même temps, le peintre se voyait chargé de fonctions officielles, aussi bien par la Ville de Paris que par l'Etat : membre du Conseil de perfectionnement de la manufacture des Gobelins, du Conseil supérieur des beaux-arts, de la Commission des travaux d'art, de la Commission administrative des beaux-arts de la Ville de Paris, .... La commande pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne, véritable cathédrale de la science républicaine, date de 1886. La reconnaissance de Puvis de Chavannes par les pouvoirs publics est donc antérieure à son annexion par les symbolistes. Il convient de préciser que cette reconnaissance n'eût rien de partisan, comme on pourrait le supposer pour Jean-Paul Laurens et pour Henri Martin<sup>60</sup> : Puvis de Chavannes eut des admirateurs et des soutiens aussi bien chez les légitimistes comme le marquis de Chennevières et son ami le député Jules Buisson que chez les républicains modérés comme Edouard Aynard ou chez les radicaux.

Margaret Werth a montré comment sa peinture a pu servir de miroir dans lequel toutes les idéologies qui s'opposaient en France dans les dernières années du siècle ont perçu leur reflet, du culte du sol et des morts de Barrès au socialisme de Jaurès. Cette unanimité serait due à la nostalgie, dans une période de troubles et d'incertitudes, d'un âge d'or que les uns situaient aux origines de la nation, les autres dans un avenir plus ou moins lointain<sup>61</sup>. Riche en informations et en suggestions, son analyse souffre cependant de l'étroitesse du champ chronologique considéré (la dernière décennie du siècle) et d'une perspective trop exclusivement iconographique, ainsi que d'une mise en rapport trop directe, donc parfois simpliste de l'art à la situation politique. Or la dimension nationale prise par l'art de Puvis de Chavannes à la fin du siècle tient d'abord à ce qu'il s'agissait de peinture murale servant à la

décoration des édifices publics, et les raisons pour lesquelles il était apparu, dès avant 1880, comme le décorateur par excellence de l'école française (raisons sur lesquelles nous reviendrons plus loin) ne résidaient pas toutes, tant s'en faut, dans les sujets qu'il traitait. Mais sa réputation une fois établie a rejailli sur l'interprétation de son art. C'est ainsi que la comparaison avec les peintres nazaréens devenait inacceptable et disparaît après 1870 – encore que l'oubli ait également pu jouer un rôle dans cette évolution, la plupart des auteurs qui écrivaient à la fin du siècle n'ayant pas vu l'Exposition universelle de 1855. Elle réapparaît en 1913, mais sous la plume d'un historien de l'art, Louis Dimier, qui détestait la peinture de Puvis de Chavannes autant que l'esprit germanique<sup>62</sup>.

Cette hostilité lui interdisait de voir ce que Puvis de Chavannes devait à des artistes qu'il aimait lui-même beaucoup, les peintres de Fontainebleau. En 1861, Gautier avait pourtant souligné cette dette à propos de *Concordia et Bellum*<sup>63</sup> ; mais à la fin du siècle, le nationalisme qui s'était emparé de la réputation de l'artiste interdisait une telle référence<sup>64</sup>. Antonin Proust allait jusqu'à lui attribuer une « aversion pour la Renaissance italienne ». Pour lui, c'est à Poussin que Puvis de Chavannes avait rendu un culte, et c'est ainsi que s'expliquait « sa fidélité à la simplicité et à la mesure de notre art français »<sup>65</sup>. De fait, dans les dernières années du XIXe siècle, tous les auteurs ou presque, en France, le présentaient comme l'héritier de Poussin. C'est ainsi qu'Henry Jouin écrivait en 1896 que

« *L'Enfance de sainte Geneviève* est une composition digne de Poussin. J'ai nommé le vrai maître de M. Puvis de Chavannes. Il est, en effet, parmi nous, le disciple attentif de l'auteur du *Testament d'Eudamidas*. [...] Tous deux appartiennent par l'esprit à la même famille ; ils sont de même race ; et le sang de l'aïeul circule dans les veines de son descendant »<sup>66</sup>.

En des termes différents, la même opinion se retrouve sous les plumes de Marius Vachon, de Roger Marx, de Thiébaud-Sisson, d'Arsène Alexandre<sup>67</sup> ; et c'est la même image que propageait de lui André Michel : « Son art est de l'art français, clair et franc, sans alliage étranger, et c'est de l'art « classique », au meilleur sens du mot », écrivait-il, et ce classicisme, selon lui, continuait « la grande et haute pensée d'un Poussin »<sup>68</sup>.

Il n'est pas impossible que cette dimension nationaliste ait déterminé, du moins en partie, la tiédeur avec laquelle certains auteurs allemands, historiens de l'art comme Adolf Rosenberg, écrivains comme Richard Dehmel, considéraient Puvis de Chavannes, qu'ils jugeaient froid, ennuyeux et auquel ils préféraient non seulement von Marées, mais même

Feuerbach<sup>69</sup>. Même Meier-Graefe, auquel on ne saurait reprocher d'avoir manqué de sympathie pour la peinture française, plaçait Marées plus haut que lui<sup>70</sup>.

L'insistance mise sur la parenté de son art avec celui de Poussin tient à ce que ce dernier passait alors pour l'incarnation la plus pure de l'esprit français. Mais on oublie l'aspect paradoxal de cette interprétation. Poussin fut, sinon le créateur, du moins le grand représentant d'un genre qui faisait à la fin du XIXe siècle l'objet d'un rejet unanime : le paysage historique et classique – notions que l'on confondait alors et que l'on confond encore aujourd'hui dans la condamnation d'un académisme défini aussi bien par sa doctrine que par un style. Aussi se dissimulait-on la parenté stylistique des paysages de Puvis de Chavannes avec une tradition du paysage néo-classique qui, apparu dès avant 1800, se maintint plus tard dans le siècle qu'on ne le pense habituellement. Ils s'en distinguaient cependant, sur les murs d'un certain nombre d'édifices publics, par la représentation de sites tels que le port de Marseille, la plaine de Picardie, le Rhône et la Saône à Lyon (*ill.11*), la vallée de la Seine à Rouen (*ill. 12*) ou la plaine de Nanterre (*ill.13*). De tels motifs (qui ne se rencontrent ni dans ses tableaux, ni dans *Doux pays*, peint pour Bonnat, ni dans les compositions pour la Sorbonne et pour la Bibliothèque publique de Boston) flattaient le réalisme républicain qui alliait l'hostilité aux paysages idéalisés d'inspiration italienne au sentiment patriotique de la diversité des provinces dans l'unité française<sup>71</sup>. D'où l'évocation par Léon Rictor des « paysages sereins de la Patrie » dans un hommage au peintre publié, à sa mort, dans la *Revue Populaire des Beaux-Arts*<sup>72</sup>.

La peinture murale n'ignorait pas le paysage, les décors d'arbres et de ciel ; mais les œuvres murales de Puvis de Chavannes, elles, ne ressortissaient pas au genre du paysage, même décoratif : elles appartenaient à la peinture d'histoire au sens académique de l'expression. Toutefois, leur nouveauté tenait à l'importance prise par la nature dans laquelle se déroulent les actions. A une époque où le paysage tenait dans l'évolution de la peinture, depuis déjà plusieurs décennies, une place que même des esprits aussi attachés à la tradition qu'un Charles Blanc ne songeaient pas à contester, on interpréta ce caractère comme une preuve de modernité – interprétation qui s'imposa d'autant plus facilement que de nombreux peintres suivirent en cela son exemple. En 1894, Gabriel Mourey allait jusqu'à le qualifier de « paysagiste de plein air »<sup>73</sup>. Pour l'Allemand Richard Graul, il avait introduit le plein air dans la peinture murale<sup>74</sup>.

De telles affirmations semblent, paradoxalement, rapprocher son art de l'impressionnisme. C'est ce que fit Emil Heibuth en 1903, dans son compte rendu de la seizième exposition de la Sécession viennoise, dite exposition des impressionnistes, en 1903. Sans doute, écrivait-il, n'existe-t-il pas de rapport immédiat, mais il faut cependant reconnaître une certaine parenté quand on considère le paysage dans le fond de ses peintures décoratives<sup>75</sup>. La même année, parlant de la grande composition peinte pour l'escalier de la Bibliothèque publique de Boston, il faisait résider son charme, non dans les figures des muses, mais dans leur relation au paysage printanier, à la lumière qui le baigne et aux couleurs dont il se pare<sup>76</sup>. C'est pourquoi il regrettait qu'à Berlin, dans l'exposition dont il rendait compte, on n'eût exposé que le carton préparatoire de la composition : sans les couleurs, il était à son sens impossible d'apprécier l'œuvre. Il prenait par là l'exact contre-pied des critiques qui avaient été adressées à Puvis de Chavannes vers 1860, quand on lui reprochait de ne livrer que des cartons. Mais il rejoignait, sans le savoir, l'appréciation du jeune Hermann Bahr en extase, une quinzaine d'années plus tôt, devant *Le pauvre pêcheur* au Musée du Luxembourg : « C'est un poème. Ou c'est une symphonie. C'est de fait la véritable peinture. Ce n'est que couleur, rien que couleur et pour cela la plus haute philosophie »<sup>77</sup>.

Ce retournement n'est en rien lié à une évolution dans l'art de Puvis de Chavannes : bien au contraire, les peintures pour Boston ou les dernières peintures pour le Panthéon sont exécutées dans une gamme plus restreinte et plus austère que les premières œuvres d'Amiens ou que *Marseille, cité antique*, aux exquises nuances de tons frais. Elles ne sont pas non plus propres aux auteurs germanophones. Il s'agit en fait d'un changement profond de sensibilité, lui-même conditionné, en partie du moins, par un changement des habitudes visuelles lié à un renversement des valeurs esthétiques. C'est ce que soulignait jadis Robert Goldwater dans son étude sur la fortune critique du peintre :

« Ce n'est pas que maintenant, les critiques commençaient à découvrir des qualités objectives qui avaient, plus tôt, échappé à la vue de leurs prédécesseurs, mais plutôt que les caractéristiques tenues auparavant pour des défauts appelant un remède étaient maintenant devenus des vertus appelant la louange »<sup>78</sup>.

Goldwater parlait plus précisément de simplicité et de naïveté, rappelant ainsi ce qu'écrivait Jules Buisson en 1899 :



« chaque fois qu'un élément esthétique a eu besoin d'être renouvelé, ce n'est point par la science, c'est par le vigoureux instinct d'un ignorant en communication directe avec quelque force élémentaire de la nature, que le prodige s'est accompli »<sup>79</sup>.

Salutaire ignorance, donc, des savoirs élémentaires et fondamentaux permettant d'offrir de la nature une image exacte : l'anatomie, la perspective et surtout le modelé, qui donne l'illusion du volume. Longtemps la critique en avait fait reproche à Puvis de Chavannes. C'est ainsi qu'en 1870, Castagnary s'écriait, parlant de son *Saint Jean-Baptiste* : « Une image d'Epinal a certes plus de relief ! »<sup>80</sup> On sait qu'un reproche analogue fut adressé à Manet pour son *Fifre* et qu'au début du siècle, Ingres avait été accusé pour la même raison de vouloir ramener l'art de peindre à son enfance. Or ce manque de modelé ne choquait plus à la fin du siècle, alors même qu'il s'était accentué dans la peinture de Puvis de Chavannes. Mais il serait inexact d'y voir un trait de naïveté ou une preuve d'ignorance. E.F.van der Grinten a justement observé qu'il indiquait plus fortement le modelé dans ses études dessinées de figures que dans ses peintures : des unes aux autres, il affaiblit les ombres et accuse les contours<sup>81</sup>. Dès son époque, certains auteurs n'avaient pas manqué de souligner que ses dessins le disculpaient du reproche d'ignorance. Autant dire que le processus de simplification auquel il soumettait ses figures répondait en fait à une volonté stylistique dont la raison se laisse aisément deviner.

Dès avant le milieu du siècle, des voix s'étaient élevées pour défendre une nouvelle conception de la peinture murale. On prit conscience, ou l'on crut découvrir que celle-ci n'était pas, comme le tableau de chevalet, une fenêtre ouverte sur un monde illusoire, mais qu'elle devait se soumettre aux exigences de l'architecture qui lui servait de support. En d'autres termes, elle devait avoir une valeur décorative. La meilleure formulation de ce principe se rencontre dans un article publié par Mérimée en 1851, « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », article dans lequel il s'élevait contre l'imitation de la nature, prônait la fresque avec sa gamme restreinte de tons de convention, la simplicité de l'exécution, un modelé « indiqué plutôt qu'exprimé », une absence de perspective, car « l'illusion de la *profondeur* de la peinture détruit tout l'effet que peut produire le monument »<sup>82</sup>. Le texte est si précis que le lecteur en vient à se demander si Puvis de Chavannes n'en a pas tiré les principes de son style ou si certains critiques n'ont pas projeté sur son art ce qu'ils y avaient lu. D'autres que Mérimée, toutefois, les avaient énoncés avant lui, comme Hippolyte Fortoul, qui ne se piquait pourtant pas d'une grande originalité<sup>83</sup>. Sous le Second Empire, ils étaient suffisamment répandus pour qu'on les retrouvât sous la plume

d'auteurs aussi différents que Beulé, le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, qui appuyait sa démonstration sur l'exemple des Grecs et des Romains, et Hippolyte Taine, dans son *Voyage en Italie*, à propos des fresques de Raphaël au Vatican<sup>84</sup> - un texte dans lequel il insistait sur les valeurs décoratives comprises comme la soumission de l'œuvre à un ensemble qui la dépasse. Mais ils ne trouvèrent pas immédiatement leur application dans la peinture murale, soit que, trop radicaux et surtout trop abstraits, ils rompissent avec des habitudes visuelles invétérées, soit que les peintres appelés à décorer des murs d'édifices publics ou de demeures privés se montrassent incapables d'échapper au poids de leur formation académique<sup>85</sup>.

Puvis de Chavannes jouissait, lui, d'une indépendance due sans doute autant à son caractère qu'à sa situation matérielle et son éducation artistique. Elle lui permit de devenir comme peintre un précurseur, mais dont le style répondait à une attente formulée d'abord par une minorité plus férue d'histoire de l'art que d'art contemporain. Quelques décennies plus tard, la nécessité pour la peinture monumentale de se soumettre à l'architecture et les conséquences stylistiques qui en découlaient étant admises comme des évidences, on reconnut en lui le peintre décorateur par excellence, même si certains critiques restaient fidèles à la tradition illustrée par Rubens et Delacroix. Cependant, par un paradoxe qu'on n'a pas assez souligné, cette esthétique murale en vint à se répandre dans la peinture de chevalet, comme le montrent les tableaux tardifs de Puvis de Chavannes lui-même, puis ceux de Gauguin et que des Nabis. Cette évolution aux conséquences décisives dans l'histoire de la peinture s'inscrit dans le vaste courant d'hostilité au tableau de chevalet qui, apparu dès le milieu du XIXe siècle, se maintint jusqu'au milieu du XXe. Ce n'est pas que cette hostilité, fondée pour une grande part sur la volonté d'assigner à la peinture un rôle social dont les tableaux de chevalet passaient pour être dépourvus, ait entraîné la disparition de ceux-ci, mais ils furent alors idéalement conçus dans cette perspective comme l'annonce, la préparation de décors muraux ou d'environnements colorés - quand le refus de la perspective n'était pas justifiée par la planéité de la toile comme elle l'avait été plus tôt par la planéité du mur.

Quoi qu'il en soit de ces développements ultérieurs liés au renversement de l'esthétique analysée jadis par Bandmann, la réputation de Puvis devait, après sa mort, subir plusieurs avatars<sup>86</sup>. D'un côté, le culte dont il avait fait l'objet se maintint pendant plusieurs décennies, comme en témoignent les livres parus sur lui entre les deux guerres et, encore plus

tardivement, les lignes que lui consacra Louis Hourticq<sup>87</sup>, tandis qu'à la même époque, d'autres auteurs, comme François Fosca, professaient contre son art une hostilité comparable, par les arguments utilisés, à celle que lui avait manifestée beaucoup plus tôt Edmond de Goncourt<sup>88</sup>. Mais au début du XXe siècle, une réaction se produisit, au profit du tableau de chevalet, contre une esthétique fondée sur la valeur décorative des œuvres qui avait dominé la fin du XIXe. Dans un article aussi bref que péremptoire, Maurice Raynal doutait « que le but de la peinture soit la décoration et que les murailles aient besoin d'être décorées ». L'admiration qu'il ne pouvait cependant s'empêcher d'avouer pour certaines œuvres de Puvis de Chavannes comme la *Vision antique* du Musée de Lyon montre que l'enjeu de son attaque se situait sur le plan de la théorie esthétique. Il louait le peintre d'avoir possédé à un degré supérieur la science de l'effet, mais dénonçait en elle une qualité d'ordre inférieur, artisanal, qui « ne demande uniquement que l'habileté, la malice de l'artisan et n'exige jamais la profondeur de pensée de l'artiste qui cherche »<sup>89</sup>. Il renversait par là le jugement porté sur lui vers 1860, quand la critique dénigrait son exécution tout en louant son invention, mais il le faisait à partir des mêmes catégories : c'est en effet la même opposition entre artisan et artiste, entre art décoratif et art pur sur laquelle s'était fondée depuis des siècles la théorie académique de l'art qui structurait encore sa pensée.

Que Maurice Raynal ait été par ailleurs un des premiers défenseurs du cubisme ne saurait surprendre, de même qu'il n'est pas surprenant que le peintre ait bientôt passé pour un pur représentant de l'académisme, celui-ci étant alors compris, non plus comme une doctrine concernant le statut de l'art, mais comme un style, un néo-classicisme attardé. Tous les auteurs, cependant, n'opéraient pas cette réduction : Tristan Klingsor, en 1921, plaçait Puvis de Chavannes à part des académiques comme des impressionnistes, mais il en tirait cette étonnante conclusion, qui témoigne d'une solide ignorance, qu'il était « mort isolé »<sup>90</sup>. Moins que son style, pourtant, auquel il était difficile de dénier toute originalité, c'est le caractère officiel de sa carrière et de ses œuvres qui lui valut d'être rangé parmi les peintres académiques à une époque où les expressions de peinture académique et de peinture officielle passaient pour synonymes. Or il avait été le peintre attitré d'une République honnie aussi bien par les prophètes d'un monde nouveau que par les nostalgiques de la vieille France. Pour Louis Gillet (qui ne savait de l'œuvre que les paysages), il devait « occuper constamment sous la République » le rôle « d'un délégué au Beau, d'un fonctionnaire de l'Idéal ». Il « fut

pendant un demi-siècle », poursuivait-il, « le peintre des universitaires et de cette espèce de clergé stoïque ou janséniste, qu'effarouchait l'impressionnisme et qui allait entreprendre, après les malheurs de la guerre, notre *Réforme intellectuelle et morale*. »<sup>91</sup> La même condamnation se retrouve quinze ans plus tard sous la plume d'un auteur d'une tout autre orientation idéologique, Jean Cassou. Décrivant dans son livre sur Ingres la descendance du maître, il situait Puvis de Chavannes dans la lignée de ses élèves qui avaient voulu restaurer le grand style. Ce mouvement, selon lui,

« ne devait aboutir qu'à Puvis de Chavannes, dont le primitivisme marouflé vint confluer avec la philosophie allégorique de la Troisième République. Ainsi le catéchisme de persévérance et l'école primaire se rejoignaient-ils dans la même misère physiologique. Et ce n'est pas un des moindres paradoxes de l'histoire de l'art en général, et de celle d'Ingres en particulier, que de voir le nom de ce maître des chairs épanouies et heureuses couvrir de son autorité cette tentative d'amaigrissement universel, l'art le plus désincarné et le plus fantomatique. »<sup>92</sup>

L'hostilité à la Troisième République, dont témoigne par exemple le succès durable d'un livre aussi faux, dans la partie historique concernant la peinture, que celui de Jeanne Laurent publié en 1955, n'est certainement pas étranger au manque d'intérêt longtemps manifesté, en France, pour Puvis de Chavannes<sup>93</sup> - un manque d'intérêt dont le nombre des ouvrages publiés en Allemagne sur Feuerbach et Hans von Marées donne la mesure. Même l'admirable exposition rétrospective de 1976, dont le catalogue reste un modèle par l'abondance et la rigueur de la documentation qu'il réunissait, ne parvint à susciter, dans un premier temps, que quelques comptes rendus. Depuis lors, toutefois, plusieurs musées ont publié des catalogues de leur fonds d'œuvres de Puvis de Chavannes, qu'ils exposèrent parfois à cette occasion<sup>94</sup>. Ce furent là des entreprises nécessaires, et en tout état de cause plus utiles que les brillantes interprétations auxquelles se complait trop souvent la discipline outre Atlantique, mais trop discrètes pour créer un nouveau mouvement d'intérêt. La récente exposition d'Amiens, beaucoup plus importante que celle d'Amsterdam en 1994, marquera peut-être un tournant de ce point de vue<sup>95</sup>. Comprenant une section sur « les pères de Puvis », elle arrachait l'artiste (même si certains rapprochements pouvaient paraître contestables) à son isolement ou (pire encore) à son enfermement dans une école lyonnaise à laquelle il refusait d'appartenir pour le replacer, en dépit d'un sous-titre malheureux, dans le contexte de la peinture française de son temps – seule voie d'une véritable compréhension historique de son œuvre.

## NOTES.

<sup>1</sup> Contrairement à ce que j'affirmais en 1996 (« Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n°35/36, octobre 1996, p.4), il convient d'établir une distinction entre le terme de réception et l'expression de fortune critique, la seconde ne désignant d'habitude que l'ensemble des jugements portés par la critique ou les historiens de l'art, tandis que le premier recouvre, en plus de ces jugements, l'influence exercée par les œuvres d'un artiste, leur succès auprès du public et des collectionneurs (mesurable en particulier par les variations de leur cours sur le marché de l'art), le sort qui leur est réservé, de leur conservation attentive à leur destruction, bref ! tous les comportements qu'elles suscitent.

<sup>2</sup> Robert Goldwater, « Puvis de Chavannes : some reasons for a reputation », *Art Bulletin*, mars 1946, p. 33-43 ; Michael Marlais, « Puvis de Chavannes and the Parisian daily press », *Apollo*, février 1999, p.3-10 ; Aimée Brown Price, « La fortune critique de Puvis de Chavannes », cat. de l'expo. *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso. Vers l'Art Moderne* (Venise, Palazzo Grassi, 2002), Paris, Flammarion, 2002, p. 61-69. J'avais déjà esquissé le présent article dans ma thèse, soutenue en 1980, sur la Troisième République et les peintres (Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 257 sqq.).

<sup>3</sup> Parmi les monographies anciennes, rappelons ici, pour mémoire, Marius Vachon, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1895 ; Léon Rictor, *Essai sur Puvis de Chavannes*, Paris, 1896 ; Marius Vachon, *Puvis de Chavannes*, Paris, s.d. [1900] ; René Jean, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1914 (rééd. 1925) ; Léon Werth, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1926 ; Camille Mauclair, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1928.

<sup>4</sup> Bruno Foucart, « Puvis de Chavannes et son "effort de pur artiste" », *op. cit.* à la note 2 (2002), p. 49-59.

<sup>5</sup> Margaret Werth, *The Joy of Life. The Idyllic in French Art circa 1900*, Berkeley- Los Angeles- Londres, University of California Press, 2002, chap.1, "Idyll of the Living Dead: Puvis de Chavannes" ; Jennifer L. Shaw, *Dream States. Puvis de Chavannes, Modernism and the Fantasy of France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002. Cet ouvrage est un pur produit d'une méthode largement répandue, surtout aux États-Unis, qui consiste à justifier *a posteriori* par une exploitation arbitraire des documents une thèse forgée à partir d'idées à la mode. Que Jennifer L. Shaw prenne, à propos de l'origine de Puvis de Chavannes, Bordeaux pour la Bourgogne (p. 217, note 34) ne tire pas à conséquence ; mais qu'elle affirme (p. 69) que *Vision antique* renvoie au passé (gallo-romain) de Lyon et répondrait à une conception « républicaine » du patrimoine qui se serait manifestée par la création de la Commission des monuments historiques (en 1837 !) suffit pour juger de la rigueur de sa méthode. Au demeurant, elle ignore tout du peintre avant 1879, allant jusqu'à prétendre (p. 2) que c'est à cette date qu'il a commencé à attirer sur lui l'attention du public. Le présent article était achevé depuis longtemps lorsque j'ai pris connaissance de l'article de Jennifer Shaw, « Frenchness, Memory and Abstraction : The Case of Pierre Puvis de Chavannes », dans J. Hargrove et N. McWilliam, éd., *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Yale University Press, p. 153-171, et de l'article de Kerstin Thomas, « Maurice Denis et l'exemple de Puvis de Chavannes : vers une nouvelle « valeur sentimentale » dans l'art », *48/14. La Revue du Musée d'Orsay*, n° 23, automne 2006, p. 34-45.

<sup>6</sup> Richard Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and The Modern Tradition*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975.

Le catalogue des œuvres exposées était précédé (p.1-31) d'une longue étude de Richard Wattenmaker portant le même titre. L'exposition d'Amiens, *Puvis de Chavannes. Une voie singulière au siècle de l'impressionnisme*, Amiens, Musée de Picardie, 2005-2006, comprend une section consacrée à la « Postérité de Puvis » (cat. n° 250-301, p.239-290).

<sup>7</sup> Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, tome I, Paris, 1943, p. 39-46 ; Germain Bazin, *L'époque impressionniste*, Paris, 1947, p. 51. B. Dorival est revenu sur la question dans le *Bulletin des Musées de France*, XX/5 (mai-juin 1947), p.9, à propos de l'achat par le Musée national d'art moderne d'une copie du *Pauvre Pêcheur* par Maillol : cette toile, écrivait-il, « dira, dans la salle consacrée aux Nabis, l'influence du maître de Lyon sur la jeunesse d'avant-garde de 1890, et y rappellera qu'avec Cézanne et Gauguin, l'auteur du *Bois sacré* fut alors, si surprenant que le fait nous puisse paraître, l'un des initiateurs de l'Irréalisme contemporain. »

<sup>8</sup> Robert Herbert, « Seurat and Puvis de Chavannes », *Yale University Art Gallery Bulletin*, t. XXV (1959-1960), n°2, p. 22-29 ; Joseph Ishikava, « Modern malgré lui : the phenomen of Puvis de Chavannes », *Art Journal*, t. 27 (1967-1968), p. 381-386 (influence sur Degas, Gauguin, Picasso...). L'article de Michael Marlais « Seurat et ses amis de l'Ecole des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts* 1989/2, p.153-168, n'apporte rien de fondamentalement nouveau si l'on ne tient pas compte des tracés constructifs pour le moins problématiques qui établiraient, selon l'auteur, un lien entre Puvis de Chavannes d'une part, Seurat, Séon et Aman-Jean de l'autre.

<sup>9</sup> A ce propos, on remarquera que Puvis de Chavannes n'est pas mentionné par Kirk Varnedoe dans son livre *A Fine Disregard. What makes Modern Art Modern*, New York, 1990. Quant à la définition du modernisme de Puvis de Chavannes par Jennifer L. Shaw (*op. cit.* à la note 5), il est aussi subjectif qu'arbitraire : sensualité, matérialité, indéfini du rendu et suggestivité (p. 8), caractères qu'elle lie ensuite à la découverte de l'inconscient par la psychologie contemporaine et à la féminité.

<sup>10</sup> *Op. cit.* à la note 6, p. 1. Pour la définition de la peinture symboliste, il se réfère à deux expositions récentes, *French Symbolists Painters : Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their Followers*, Londres et Liverpool, 1972, et *El Simbolismo en la Pintura Francesa*, Madrid, 1972.

<sup>11</sup> Vachon, *op. cit.* à la note 3. Camille Mauclair a rapporté deux fois, sous une forme un peu différente, l'opinion de Puvis de Chavannes sur l'avenir de la peinture, dans sa monographie sur le peintre (*op. cit.* à la note 3, p. 152), et six ans plus tôt, d'une façon plus détaillée, dans ses *Mémoires* : « J'ai fait ce que j'ai pu, je m'en vais, mais j'aime autant ne pas voir ce qui se prépare dans la pauvre peinture. Il est joli, l'esprit nouveau de ces Northmans, de ces Vikings, de vos néo-impressionnistes, de vos Indépendants ! [...] Des Barbares, vous dis-je... Ils me révoltent » (Camille Mauclair, *Servitudes et Grandeurs Littéraires*, Paris, 1922, p. 154). Que Mauclair, admirateur convaincu de l'impressionnisme, ait violemment combattu le fauvisme, le cubisme et le surréalisme ne constitue pas un argument pour mettre en doute les propos de Puvis de Chavannes qu'il rapporte librement.

<sup>12</sup> *Op. cit.* à la note 49, p. 528, 525.

<sup>13</sup> il est vrai que Puvis de Chavannes a employé lui-même le verbe *symboliser* à plusieurs reprises (voir Geneviève Lacambre, « Le symbolisme en Europe – note d’histoire », dans le cat. de l’expo. *Le symbolisme en Europe*, Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Paris, 1976, p. 21) ; mais il est difficile d’interpréter cet emploi, fort banal, comme une adhésion explicite à l’esthétique du symbolisme. De même, en 1875, Zola parlait-il d’un groupe de peintres symbolistes, mais il donnait pour exemple de cet art *Le sacrifice à la Patrie* de Merson, et loin de voir là une tendance nouvelle, il jugeait que « cette race d’artistes à la vie dure » (Emile Zola, « Le Salon de 1875 », dans *Ecrits sur l’art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 291). Aucun rapport, donc, avec les symbolistes fin-de-siècle qui se réclamaient de Puvis de Chavannes.

<sup>14</sup> Un symptôme de cette tendance est la fréquence des études intitulées « [Untel] entre tradition et modernité ». Tel est le cas de l’article d’Iwona Danielewicz, « Puvis de Chavannes – entre la tradition et la modernité », *Bulletin du Musée national de Varsovie XXII* (1981, n°2/3), p. 37-51, qui porte sur le rôle de l’esquisse dans la peinture académique à partir de deux pastels de Puvis de Chavannes acquis par le Musée national de Varsovie, *Le Rhône* et *La Saône*. Mais, outre que l’argumentation de l’auteur repose sur la thèse, pour le moins discutable, défendue par Albert Boime dans son livre *Academy and French Painting* concernant le rôle de l’esquisse dans la genèse de l’esthétique moderne, il convient de voir dans les œuvres en question des répliques en petit format, et non des esquisses des peintures de l’escalier du Musée des beaux-arts de Lyon (repr. coul. dans le cat. de l’expo. *Akademizm w XIX wieku*, Varsovie, Musée national, 1998, p.191).

<sup>15</sup> A. Mohler, article « Puvis de Chavannes » dans le *Kindlers Malerei Lexikon*, vol. IV, 1967, p. 828. L’auteur oppose aux imitations superficielles pratiquées par les décorateurs du Panthéon (sans doute fait-il allusion aux peintures de Ferdinand Humbert) ou par Arthur Kampf en Allemagne les leçons tirées de Puvis de Chavannes par Maurice Denis, Ferdinand Hodler ou ... Diego Rivera !

<sup>16</sup> En plus des contributions contenues dans le catalogue de l’exposition de Venise concernant Puvis de Chavannes et l’Amérique, l’Italie, la Russie, les pays germaniques et les pays scandinaves, on peut renvoyer aux études suivantes : pour le Canada, Laurier Lacroix, « Puvis de Chavannes et le Canada », *Journal of Canadian Art Historians*, IV/1 (printemps 1977), p. 6-12 ; Rosalind M. Pepall, « The Murals of the Toronto Municipal Buildings : George Reid’s Debt to Puvis de Chavannes », *Journal of Canadian Art Historians*, IX/2 (été 1986), p.142-161 ; pour la Hongrie, Katalin Geller, « Eléments symbolistes dans l’œuvre des artistes de la colonie de Gödöllö », *Acta Historiae Artium*, XXVIII, ½ (1982), p. 130-174 ; pour l’Espagne, Elizabeth Cowling et Jennifer Mundy, « Introduction », cat. de l’expo. *On Classic Ground : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Londres, The Tate Gallery, 1990, p. 16; pour la Suisse, Bernard Dorival, « Hodler et les maîtres français », *Art de France*, I, 1961, p. 377-380, Pierre Vaisse, « Sous le signe de Puvis », cat. de l’expo. *Ferdinand Hodler*, (Paris, Petit Palais, 1983), Paris, A.F.A.A., 1983, p.55-59, Valentina Anker, *Auguste Baud-Bovy*, Berne, Benteli, 1991. Du paysagiste genevois Alexandre Perrier, Alexandre Cingria écrivait que « la statuaire grecque et Puvis de Chavannes » étaient « ses seules admirations » (A. Cingria-Vaneyre, *Les Entretiens de la villa du Rouet*, Genève, A. Jullien, 1908, p.172).

<sup>17</sup> dès 1881, Jules Laforgue écrivait que « Puvis de Chavannes forme en ce moment toute une pléiade d'artistes » (Jules Laforgue, « Peintures décoratives de M. Henry Daras à Saint-François-de-Sales », *Chronique des arts et de la curiosité* du 12 novembre 1881, p. 278-279, texte repris dans Mireille Dottin, *Laforgue. Textes de critique d'art*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988). Laforgue mentionne Ary Renan, Marcel Meys, Al. Séon, Auguste Flameng, Paul Baudouin, F. Montenard, G. Clémansin-Dumaine, Al. Sandoz, E. Dézaunay, H. Daras. Voir aussi le catalogue de l'exposition d'Amiens (*op. cit.* à la note 6).

<sup>18</sup> Louis de Fourcaud, « Le Salon de 1884 », *Gazette des beaux-arts*, 1884/1, p. 466 ; *idem*, « L'Exposition universelle. La Peinture. L'Ecole française », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1900/2, p. 155-156 ; Gustave Geffroy, « Les œuvres décoratives au Salon de 1886. La Peinture », *Revue des arts décoratifs*, VI (mai 1886), p. 322 ; Paul Lefort, *La peinture française actuelle (1870-1890)*, Paris, s.d., p. 104.

<sup>19</sup> Johan H. Langaard et Reisar Revold, *Edvard Munch – The University Murals*, Oslo, 1960 ; Roy A. Boe, « Edvard Munchs Murals for the University of Oslo », *The Art Quarterly*, 1960, p. 233-246.

<sup>20</sup> Gustav Pauli, *Max Liebermann. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart-Leipzig, "Klassiker der Kunst", 1911, p. 114-118 et Matthias Eberle, *Max Liebermann 1947-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Munich, 2 vol., 1995-1996, cat. n° 1898/30-34. Selon ce dernier auteur, l'influence de Puvis de Chavannes sur ce décor avait déjà été mentionnée par Aemil Fendler dans l'*Illustrierte* [sic] *Zeitung* du 1<sup>er</sup> janvier 1903, p.27.

<sup>21</sup> Théophile Gautier, *Exposition de 1859*, texte établi pour la première fois d'après les feuillets du « Moniteur Universel » et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henningses. Heidelberg, p.77-78. Le souhait formulé par Théophile Gautier est d'autant plus étonnant que dans le même *Salon*, il avait souligné à plusieurs reprises le développement de la peinture décorative, non seulement dans les édifices publics, mais aussi dans les demeures privées (*ibidem*, p.20, 22, 38).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.280.

<sup>23</sup> Thiébaud-Sisson, « Puvis de Chavannes raconté par lui-même », *Le Temps* du 16 janvier 1895, repr. dans Pierre Vaisse, « Puvis de Chavannes et l'escalier du Musée des Beaux-Arts de Lyon », cat de l'exposition *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*, (Lyon, 1998), Paris, Réunion des Musées Nationaux et Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1998 (la citation se trouve à la p. 52).

<sup>24</sup> Arch. nat. F21 174 (dossier *L'Automne*).

<sup>25</sup> *Op. cit.* à la note 21, p.78.

<sup>26</sup> Paul Mantz, « Salon de 1863 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XIV (1<sup>er</sup> juin 1863), p. 486.

<sup>27</sup> Léon Lagrange, « Salon de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, vol. X (15 mai 1861), p. 208.

<sup>28</sup> Henri Delaborde, *op. cit.* à la note 21, p. 280.

<sup>29</sup> Henri Delaborde, « Le Salon de 1861 », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1861, p.484-486.

<sup>30</sup> *Op. cit.* à la note 27, p. 211.



<sup>31</sup> *Op. cit.* à la note 21, p. 77. Trois ans plus tard, Puvis de Chavannes était assez lié à Gautier pour peindre le décor scénique d'une petite pièce jouée chez le poète, à l'occasion de son anniversaire, par les membres de la famille (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, édité par Robert Ricatte, Paris, 1989, vol. I, p. 856 (31 août 1862).

<sup>32</sup> Henri Delaborde, « Le Salon de 1870 », *Revue des Deux Mondes*, 1870/3 (1<sup>er</sup> juin), p. 700.

<sup>33</sup> C. de Sault, *Essai de critique d'art. Le Salon de 1863*, Paris, 1863, p. 15-20 (avait d'abord paru dans *Le Temps*).

<sup>34</sup> *Op. cit.* à la note 26, p. 486.

<sup>35</sup> Paul Mantz, « Salon de 1867 », *Gazette des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> juin 1867, p. 521.

<sup>36</sup> En réalité, paysages et tableaux de genre dominaient largement dans les sections allemandes de l'Exposition universelle ; mais les observateurs français ne virent que ce qui correspondaient à une l'idée préconçue qu'ils avaient de la peinture allemande. Voir Rachel Esner, « Regards français sur la peinture allemande à l'Exposition universelle de 1855 », *Romantisme*, n°73 (1991), p. 103-112 ; Pierre Vaisse, « L'art allemand vu par les Français à l'époque de Théophile Gautier », actes du colloque *Gautier et l'Allemagne* (Université de Siegen, juin 2003), .Siegen, 2005, p.131-150 ; James Kearns, « Gautier et la peinture allemande à l'Exposition universelle de 1855 », *ibidem*, p.217-239.

<sup>37</sup> L'idée d'une influence des Nazaréens sur Puvis de Chavannes a pourtant été reprise, récemment, par Jens Christian Jensen dans son article « Nazaréens » de *l'Encyclopaedia universalis*. Sur les dangers de la comparaison comme méthode en histoire de l'art, voir Pierre Vaisse, « Menzel im internationalen Kontext oder vom Unnützen der Vergleiche », *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 41 (1999), *Beiheft*, Berlin, 2002, p. 297-301.

<sup>38</sup> *Journal* d'Edmond de Goncourt, *op. cit.* à la note 31, vol. II, p. 1082, 16 juin 1884 : « Vraiment, il faudrait en finir avec la blague de Puvis de Chavannes. Ce BOIS SACRÉ a l'air d'être habité par des personnages fabriqués en planches découpées. Oh, la peinture idéaliste ! ... puisque ça s'appelle ainsi, cette triste peinturlure » ; *ibidem*, p. 1249 et vol. III, p. 46, 582, 1125, 1277. Edmond de Goncourt se montre aussi critique envers le dessin de Puvis de Chavannes, qui lui paraît « rondouillardement bête » qu'envers son coloris. La métaphore des planches découpées, qui revient plusieurs fois sous sa plume, avait été un lieu commun de la caricature des tableaux de Salon.

<sup>39</sup> Castagnary, *Salons*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892, vol. I, p.130.

<sup>40</sup> *ibidem*, p. 334-337.

<sup>41</sup> *ibidem*, vol. II, p. 92 et p. 223.

<sup>42</sup> Sur *Le pauvre pêcheur*, voir le cat. de l'expo. *Puvis de Chavannes* (Paris, Grand Palais et Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976-1977), Paris, Ed. des Musées nationaux, 1976, p. 159, n° 138 ; sur le décor de Rouen, *ibidem*, p. 210.

<sup>43</sup> Paul Flat, « Notes d'art. Puvis de Chavannes », *La Revue Politique et Littéraire*, 1898/2, p. 600 : « ce brusque passage, sans l'habituelle transition, du dénigrement au succès ».

<sup>44</sup> Henri Mazel, « Tendances religieuses de l'art contemporain », *L'Art* 1891/1, p.55.

<sup>45</sup> Teodor de Wyzewa, « Une exposition d'œuvres de Puvis de Chavannes (1894) » dans *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, Paris, 1903, p. 365. Mais, de même que Delaborde avait d'abord espéré que l'artiste allait jouer le rôle de rénovateur du grand art, Wyzewa expliquait son succès par le rôle historique qu'il aurait joué en réagissant contre les excès du réalisme (*ibidem*, p. 369).

<sup>46</sup> Michael Marlais, *op. cit.* à la note 2.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 9: « Such was the price of his fame and, like all the famous in an age of mass media attention, he benefited from the exposure no matter what was said. »

<sup>48</sup> le récit le plus détaillé du banquet et de sa préparation reste l'article de Mathias Morhardt, « Le banquet Puvis de Chavannes », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> août 1935, p.499-531.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 504.

<sup>50</sup> *ibidem*, p. 526.

<sup>51</sup> Cité par Roger Marx, « Salon de 1895 », *Gazette des beaux-arts*, 1895/1, p. 359.

<sup>52</sup> C'est en particulier l'opinion de Charles Chassé, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, Floury, 1947, p. 41. Voir aussi les catalogues mentionnés à la note 10.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>54</sup> Victor Cherbuliez, « Lettres sur le Salon de 1872 », dans *Etudes de littérature et d'art*, Paris, 1873, p. 261 : « il a ses adeptes, voir ses fanatiques. L'un d'eux m'assurait que M. Puvis de Chavannes est le Richard Wagner du dessin et de la couleur, qu'il a inventé la peinture de l'avenir, que le tableau qui excite les risées d'un public frivole [*L'espérance*] renferme un profond symbolisme, que quiconque a de l'âme y découvre des immensités de sentiment et d'intention ». Sur Wagner et le symbolisme, voir e.a. le cat. de l'expo. *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin, Akademie der Künste, 1991.

<sup>55</sup> Le mot est d'André Michel, « L'œuvre de Puvis de Chavannes », dans *Notes sur l'art moderne (peinture)*, Paris, 1896, p. 148 (rééd. dans *idem, Sur la peinture française au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1928, p. 225). Voir également Charles Yriarte, « Le Salon de 1876 », *Gazette des beaux-arts*, 1876/1, p.695 ; Gustave Larroumet, *L'art et l'Etat en France*, Paris, Hachette, 1895, p. 38 ; Ary Renan, « Puvis de Chavannes », *Revue de Paris*, 15 janvier 1895, p.439 (qui place « la révélation élargie d'un art nouveau » du moment où les peintures furent mises en place au Panthéon) ; Léonce Bénédite, *Notre art, nos maîtres*, Paris, Flammarion, 1922, vol.1, p. 42 (« Puvis de Chavannes, que cette décoration tira justement hors de pair »). Au Salon de 1876, Puvis de Chavannes exposa *Sainte Geneviève enfant en prière* et les trois cartons de la *Rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain d'Auxerre* ; l'ensemble mis en place fut dévoilé au public le 22 mai 1877.

<sup>56</sup> Philippe de Chennevières, « Les décorations du Panthéon », extrait de *L'Artiste*, 1885, repris dans *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Aux bureaux de *L'Artiste*, p. 89.

<sup>57</sup> Antonin Proust, « Le Salon de 1882 », *Gazette des beaux-arts*, 1882/1, p. 543.

<sup>58</sup> J. Paul-Boncour, *Art et démocratie*, Paris, Ollendorff, 1912, p. 101.

<sup>59</sup> Levraud, dans les *Annales de la Chambre des Députés*, 1900, Session extraordinaire, 7 décembre (*Impressions parlementaires*, n° 1857, p. 750 ; Couyba, Rapport du 13 juillet 1906 sur le budget des beaux-arts, pour 1907, *Impressions parlementaires*, n° 344, p. 4.

<sup>60</sup> Tous les deux originaires du sud-ouest, et l'on connaît le poids des personnels politiques du sud-ouest dans la République radicale. De plus, de nombreux sujets traités par le premier révèlent un anticléricalisme certain, et le second appartenait à la franc-maçonnerie – ce qui n'enlève rien, d'ailleurs, à leurs mérites de peintres..

<sup>61</sup> Margaret Werth, *op. cit.* à la note 5.

<sup>62</sup> Louis Dimier, croyait discerner des emprunts à Cornelius dans *La Guerre* du Musée de Picardie et à Overbeck dans la *Vision antique* et l'*Inspiration chrétienne* du Musée de Lyon (*Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1893-1903)*, Paris, 1914, p. 266 et 270).

<sup>63</sup> « Il semble qu'il n'ait rien vu de la peinture contemporaine et sorte directement de l'atelier du Primatice ou du Rosso » (Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 25 mai 1861, rééd. dans la *Revue Populaire des Beaux-Arts* du 12 février 1898, p.271 (à la suite d'un long article de Léon Rictor sur Puvis de Chavannes) et dans Théophile Gautier, *Critique d'art*, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Paris, 1994, p.359).

<sup>64</sup> Il faut faire une exception pour le peintre Jules Breton, qui souligne l'influence de l'école de Fontainebleau, et plus particulièrement des fresques du Primatice (Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, Paris, 1891, p.174).

<sup>65</sup> Antonin Proust, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris, 1913, p. 19.

<sup>66</sup> Henry Jouin, « Puvis de Chavannes » (1896), dans *Vus de profil*, Paris, s.d. [1897], p.51.

<sup>67</sup> Marius Vachon, *op. cit.*, note 48, p. 79 ; Roger Marx, « Puvis de Chavannes », dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p. 178-179 ; *idem*, dans *La Volonté*, reproduit dans la *Revue Populaire des Beaux-Arts* du 5 novembre 1898, p.355 ; Thiébault-Sisson, dans *Le Temps*, reproduit *ibidem*, p.358 ; Arsène Alexandre, *Puvis de Chavannes*, Londres et New York, s.d., p. XI.

<sup>68</sup> André Michel, *op. cit.* à la note 55, rééd. 1928, p.234 et 233.

<sup>69</sup> Adolf Rosenberg, *Geschichte der modernen Kunst*, 2ème éd., Leipzig, 1894, vol. I, p.174-176 [rédigées en 1882] et 497-498 ; Richard Dehmel, c.r. de la *Grosse Berliner Kunstausstellung* de 1895 (dans laquelle le peintre présentait deux œuvres), *Pan*, 1ère année (1895-1896), p. 114. A la réaction négative de Dehmel s'opposait, près de dix ans plus tôt, l'enthousiasme d'Hermann Bahr devant le *Pauvre pêcheur* du Musée du Luxembourg (Hermann Bahr, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, vol.1, Vienne-Cologne-Weimar, 1994, p.80-81, 154-155, 156).

<sup>70</sup> Alfred Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre der Einheiten*, Stuttgart, 1905, p.172.

<sup>71</sup> voir P. Vaisse, *op. cit.* à la note 2, p. 284-285 et p. 62 (en particulier les notes 46 et 47).

<sup>72</sup> Léon Rictor, « Puvis de Chavannes », *Revue populaire des Beaux-Arts*, 12 février 1898, p.258.

<sup>73</sup> Gabriel Mourey, « Puvis de Chavannes », *The Studio*, oct.1894-mars 1895, p,174.

<sup>74</sup> Richard Graul, « Pierre Puvis de Chavannes », *Zeitschrift für bildende Kunst*, Nouvelle série, 10 (1898-1899), p.90.

<sup>75</sup> H. [Emil Heibuth], « Die Impressionistenausstellung der Wiener Sezession », *Kunst und Künstler*, I (1903), p. 193.

<sup>76</sup> *idem*, « Die Ausstellung am Lehrter Bahnhof », *ibidem*, p.386.

<sup>77</sup> Hermann Bahr, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, vol.1, Vienne-Cologne-Weimar, 1994, p.154 (12 mars 1887 [?]) : « Es ist ein Gedicht. Oder es ist eine Symphonie. Es ist eben die eigentliche Malerei. Es ist nur Farbe, nichts als Farbe und darum die höchste Philosophie ».

<sup>78</sup> *Op. cit.* à la note 2, p. 36 : « Not that the critics now began to discover objective qualities that they and their predecessors had earlier overlooked, but rather that characteristics formerly held to be defects demanding remedy had now become virtues calling for praise ».

<sup>79</sup> Jules Buisson, « Puvis de Chavannes. Souvenirs intimes », *Gazette des beaux-arts*, 1899/2, p.10.

<sup>80</sup> *Op. cit.* à la note 34, vol. I, p. 420.

<sup>81</sup> E.F. van der Grinten, « Puvis de Chavannes 1824-1898 animateur de murailles », *Actes du XXIIe Congrès international d'histoire de l'art* (1969) Budapest, 1972, vol.II, p.304.

<sup>82</sup> Prosper Mérimée, « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », *Revue de l'architecture et des Travaux publics*, 9 (1851), col. 258-273 et 327-337 (col. 328-329 pour les passages cités).

<sup>83</sup> Hippolyte Fortoul, *De l'art en Allemagne*, Paris, t. 1, 1841, chap. XXII, « De la peinture monumentale ».

<sup>84</sup> Beulé, « La peinture décorative », dans *Causeries sur l'art*, Paris, 1867, p.77-99 ; Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, 15<sup>ème</sup> éd., Paris, 1914, t. I, p. 174-175. Le passage est daté du 15 mars [1864].

<sup>85</sup> Dans son article « Painted Promises : The Politics of Public Art in Late Nineteenth-Century France », paru dans *Art Bulletin*, LXXV (1993), p.697-712, Maris Jeannine Aquilino affirme (p.697) que cette définition « officielle » (?) de la peinture murale avait été privilégiée pour les décors d'édifices publics sous le Second Empire. On aimerait connaître et les exemples pratiques de son application, et les directives administratives allant dans ce sens. En réalité, tout l'article, inspiré par la lecture d'Habermas, défend une thèse aussi brillante que vaine à l'aide d'une argumentation dans laquelle la confusion des idées le dispute au mépris des réalités factuelles.

<sup>86</sup> Günter Bandmann, « Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts », dans Helmut Koopmann et J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Beiträge zur Theorie der Kunst im 19. Jahrhundert*, Francfort-sur-le Main, 1971, vol. I, p. 129-157.

<sup>87</sup> voir les ouvrages mentionnés à la note 3 ; Louis Hourticq, *Génie de la France*, Paris, 1943, p.399-402 ; *idem*, *L'Art français. Images commentées*, Paris, s.d. [1948], p.118-119.

<sup>88</sup> François Fosca, « À propos de l'exposition des Quatre-Chemins. Retour à Puvis de Chavannes », *Beaux-Arts* du 14 mars 1933, p. 1 et 6 (l'exposition avait été organisée par Waldemar George avec le concours d'un neveu du peintre). L'auteur a cependant porté un jugement moins sévère sur le peintre dans *La peinture en France depuis trente ans*, Genève-Paris, 1948, p.12.

<sup>89</sup> Maurice Raynal, « Esthétique des arts plastiques. Puvis de Chavannes », *Montjoie !* du 14 mars 1913, p. 5-6.

<sup>90</sup> Tristan Klingsor, *L'art français depuis vingt ans. La peinture*, Paris, 1921, p.27.

<sup>91</sup> Louis Gillet, « Visites aux musées de province. IV. Le Musée de Marseille », *Revue des Deux Mondes*, 1932/6, p.310.

<sup>92</sup> Jean Cassou, *Ingres*, Bruxelles, 1947, p.111. Jean Cassou est revenu sur Puvis de Chavannes, avec un ton beaucoup plus élogieux qui tenait peut-être autant à la circonstance qu'à sa conviction, dans sa Préface à la notice de Jacques Foucart-Borville sur *La genèse des peintures murales de Puvis de Chavannes au Musée de Picardie*, Amiens, C.N.D.P., 1976.

<sup>93</sup> Jeanne Laurent, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, 1955. Voir Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture 1946-1952*, Paris, 2005.

<sup>94</sup> Marie-Christine Boucher, *Catalogue des dessins et peintures de Puvis de Chavannes*, Paris, Musée du Petit Palais, 1979 ; *Puvis de Chavannes et le Musée des Beaux-Arts de Marseille*, Marseille, 1984 ; *Puvis de Chavannes (1824-1898). Dessins du Musée Sainte-Croix de Poitiers*, Poitiers, 1985 ; Marie-Christine Boucher, *Les dessins de Puvis de Chavannes du Musée de Picardie*, Amiens, 1994 ; *Puvis de Chavannes au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1998.

<sup>95</sup> *Pierre Puvis de Chavannes*, Amsterdam, Musée van Gogh, 1994, cat. Par Aimée Brown Price (dont on attend toujours le catalogue raisonné des peintures de chevalet de l'artiste). Pour l'exposition d'Amiens en 2005-2006, voir supra note 6.