

Gabriel SÉAILLES, « Puvis de Chavannes », *Almanach du bibliophile*, 2^{ème} année, n° 12 (décembre 1899). Pierre Vaisse

On imagine difficilement, aujourd'hui, la gloire qui entourait Puvis de Chavannes à la fin de sa vie, gloire comparable à celle dont jouissait Rodin¹. Après sa mort, survenue le 24 octobre 1898, nombre d'articles nécrologiques parurent en son hommage. Celui de Georges Séailles occupe le numéro de décembre 1899 d'une revue de luxe fondée l'année précédente par Édouard Pelletan, qui faisait appel à des plumes alors aussi prestigieuses que celles de Sully Prudhomme, d'Octave Mirbeau, de Jules Lemaître, de Gustav Larroumet ou d'Anatole France. Georges Séailles y avait lui-même publié en avril 1898 un article sur « L'impressionnisme » et publia en juin 1901 une étude sur « La philosophie française au XIXe siècle ».

Bien qu'il eût rencontré l'artiste, Séailles, qui lui avait déjà consacré un article dans *La Revue bleue* en 1884, ne semble cependant avoir eu de sa carrière qu'une connaissance superficielle. Il le savait Bourguignon d'origine, né à Lyon par « les hasards de la destinée » (p. 239) ; mais cette double ascendance était bien connue à l'époque, et mentionnée par tous les auteurs. Maurice Vachon, qui publia sur lui dès 1900 un livre resté fondamental, écrivait qu'il était « un Bourguignon de race, et un Lyonnais d'éducation »². Encore faut-il savoir ce que l'on entendait par ces deux termes et quelles conclusions en découlaient. Vachon, qui définissait le tempérament lyonnais par la géographie et traçait de la ville, de son climat, du paysage environnant une image idyllique, voyait l'âme lyonnaise « à la fois timide et hardie, mystique et positive, énergique et douce, claire et voilée », alliant « à la ténacité méthodique et méditative du Nord [...] l'inspiration spontanée et décisive du Midi ». La plupart des voyageurs qui passaient par la ville ou y séjournaient se montraient plus sévères, ne voyant guère en elle que sa noirceur, son climat pluvieux, ses brouillards et l'ennui qui suintait de ses murs comme de ses habitants³. On associait le brouillard qui la recouvrait d'ordinaire aux brumes qui emplissaient les cervelles lyonnaises et aux tendances mystiques qui y fleurissaient, par lesquelles on expliquait la peinture d'Orsel et de Flandrin. Cette idée, Séailles la reprend sans savoir, apparemment, avec quelle vigueur le peintre protestait quand on faisait de lui un continuateur de l'école lyonnaise. Repoussant tout mysticisme désincarné, il se réclamait de son ascendance bourguignonne. Sans doute Séailles ajoute-t-il lui-même que

« le froid gris qui monte des quais du Rhône n'avait pas éteint l'ardeur du vieux sang bourguignon qui circulait dans ses veines » ; mais malgré une mention rapide de ses vins généreux, il voyait surtout dans la Bourgogne la terre des grands orateurs classiques, alors que ce n'était pas à Bossuet ni à Buffon que pensait Puvis de Chavannes lorsqu'il se proclamait Bourguignon.

Les explications de cette nature avaient l'avantage de tout expliquer parce qu'elles n'expliquaient rien, la race et le terroir d'un côté, le caractère de l'artiste ou de ses œuvres de l'autre fonctionnant comme deux miroirs qui se font face et se renvoient les mêmes images. Si la Bourgogne était pour Séailles la terre des grands orateurs classiques, c'est que Puvis de Chavannes était à ses yeux avant tout un classique. Mais en invoquant son terroir d'origine, il se contentait de sacrifier à une habitude invétérée des historiens de l'art sans lui accorder une importance particulière. L'influence de la race et du milieu était un mode d'explication répandu depuis très longtemps et qui, paré grâce aux théories d'Hippolyte Taine d'un semblant de scientificité, régna pendant des décennies dans l'historiographie de l'art. Une réaction se produisit toutefois vers la fin du XIXe siècle contre ce déterminisme, réaction dirigée non pas contre son manque de sérieux scientifique, mais contre les limites de la science, au nom de l'autonomie du phénomène artistique. Bien qu'il invoquât, par concession à un lieu commun, le climat de Lyon et la race bourguignonne, Séailles lui-même se rattache à ce mouvement de réaction dans la mesure où l'œuvre d'un artiste lui apparaissait moins comme le produit du milieu que comme « l'expression de ce qu'il y a d'unique dans sa sensibilité et dans son imagination », et comme le fruit d'un long mûrissement intérieur⁴.

Cette conception de l'œuvre correspondait à sa position philosophique qui s'inscrivait dans le courant de la philosophie universitaire en France à la fin du XIXe siècle. Tout en acceptant pleinement l'apport du positivisme, c'est-à-dire la valeur accordée à la science, Séailles estimait nécessaire un dépassement par l'effort intérieur de l'homme pour accéder à la conscience morale. Il ne faisait guère là que reprendre ce que Charles Renouvier avait exposé en 1869 dans *La science de la morale*. À cela s'ajoutait toutefois son intérêt pour l'art qui le rapproche de Ravaisson-Mollien, philosophe spiritualiste et esthéticien dans la carrière et dans la pensée duquel l'art joua un rôle prédominant et dont il subit aussi l'influence. Il avait lui-même consacré au génie dans l'art sa thèse de doctorat, un livre dans lequel on ne trouve « aucune précision, aucune rigueur de méthode esthétique [...] Ni non plus une

psychologie bien originale », mais qui « retient cependant par l'enthousiasme d'un ami de la vie, d'un ami de l'homme, d'un ami de l'art »⁵. Ainsi comprend-t-on que sa réputation ait moins tenu à sa pensée, d'une originalité pour le moins relative, qu'à son action, à son engagement dans la lutte en faveur de la libre pensée, à son combat au sein de la Ligue des droits de l'homme dont il fut l'un des fondateurs en 1898, à la défense de l'école républicaine et à son rôle dans la définition d'une morale laïque. C'est pourquoi on pourrait être tenté de rapprocher son admiration pour Puvis de Chavannes de l'image qu'au XXe siècle, les détracteurs du peintre, qu'ils fussent de droite ou de gauche, donnèrent de celui-ci, le dénigrant comme un « peintre des universitaires » dont les œuvres auraient illustré sur les murs des monuments de la République le catéchisme prêché dans les écoles primaires⁶.

Mais c'est en fait pour une autre raison que Séailles admirait Puvis. Il est révélateur, de ce pont de vue, qu'il ne dise pas un mot, dans l'article qu'il lui consacre en 1899, de la signification des sujets traités par lui dans ses peintures murales, donc des valeurs morales qu'elles sont censées propager. S'il en décrit certaines, c'est uniquement pour illustrer le classicisme et la modernité du peintre. Le moraliste s'efface ici totalement derrière l'esthète, non pas qu'il s'agisse pour Séailles de deux domaines étrangers, mais de deux domaines parallèles l'un à l'autre. De même qu'en morale, il refusait toute autorité étrangère pour ne reconnaître de valeur qu'à ce que sa conscience dicte à chaque individu, de même, en matière esthétique, repoussait-il les conventions, les règles imposées de l'extérieur, c'est-à-dire, pour reprendre un vocabulaire convenu, toute forme d'académisme. Il n'en approuvait pas pour autant le réalisme ou le naturalisme, dans lequel il voyait « l'humiliation, l'asservissement de l'esprit », quand l'art devait être au contraire « sa libération »⁷. Ce qui importait, en définitive, c'était le sentiment du peintre, fruit d'un long mûrissement intérieur, et ce terme de sentiment revient sans cesse dans son étude sur Puvis de Chavannes. Aussi éloigné d'une obéissance aveugle à l'enseignement de l'École que d'une soumission passive au spectacle de la nature, l'art de celui-ci avait donc doublement de quoi le séduire.

Clairement construite, son étude se divise en six parties. Après deux pages d'introduction biographique, il consacre la première au dessin et la deuxième à la couleur. Dans la troisième, il présente un Puvis de Chavannes classique, tandis qu'il insiste dans la suivante sur sa modernité qu'illustre en particulier l'importance qu'il accorde au paysage. Il aborde dans la cinquième le problème de son évolution, ce qui lui permet d'introduire des

critiques dont il s'était abstenu jusqu'alors. La sixième se veut une conclusion dans laquelle, reprenant ce qu'il a déjà dit, il tente de dégager l'inimitable individualité de l'artiste.

Conformément à la conception qu'il se fait de la création, son étude se concentre donc sur l'art du peintre indépendamment de tout élément extérieur, et d'abord de toute influence d'école. Il va jusqu'à mettre en doute (p. 224) l'existence des liens de Puvis avec Thomas Couture et avec Henri Scheffer (qu'il confond avec son frère Ary). Sans doute devait-il peu au second ; les leçons du premier, par contre, ne lui furent pas inutiles, même s'il ne fit dans son atelier qu'un rapide passage. Mais il eût fallu, pour s'en rendre compte, avoir une connaissance plus étendue de l'œuvre du peintre. Or Séailles tenait le *Retour de chasse* pour le premier tableau exposé par Puvis, et la phrase qu'il emploie à ce propos (« Il avait plus de trente ans lorsqu'il exposa pour la première fois », p. 224) incite le lecteur, dans son contexte, à penser qu'il n'avait jamais rien envoyé au Salon avant 1859.

Cette ignorance de ses débuts ainsi que du décor qu'il avait exécuté pour la maison familiale du Brouchy, dont Gautier avait pourtant fait mention dans son compte rendu du Salon de 1859 empêche évidemment Séailles de bien comprendre l'évolution de Puvis de Chavannes, son passage d'une peinture de chevalet marquée par le romantisme à la peinture murale⁸. Il avait cependant cette excuse qu'une telle ignorance était à peu près générale à l'époque, malgré l'immense réputation dont jouissait le peintre. Apparemment, il ne connaissait de lui que quelques tableaux : une version de *L'Espérance*, *Le sommeil* et *Le pauvre pêcheur*, et surtout une partie des grands décors. Du moins parle-t-il longuement de la *Rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain d'Auxerre* pour le Panthéon ainsi que des décors d'Amiens, de Lyon et, plus brièvement, de Marseille et de Poitiers, mais ni du *Ludus pro patria* d'Amiens, ni du *Siège de Paris* au Panthéon, ni des décors de Rouen, de la Sorbonne, de l'Hôtel de Ville de Paris, sans parler de celui de Boston. Ces silences ne laissent pas de surprendre, mais il est difficile de décider s'ils tiennent à un manque d'intérêt de sa part ou aux lacunes de sa documentation. En dehors du premier décor pour le Panthéon, il est de même difficile de décider, d'après ce qu'il en dit, s'il les avait vus *in situ*, au Salon ou en reproductions photographiques. Contentons-nous donc de constater, prudemment, que sa connaissance de l'œuvre du peintre était celle qu'un critique d'art ou un amateur un peu informé pouvait avoir à son époque.

Selon une habitude ancienne, pour ne pas dire une exigence de la critique d'art qui avait pour origine ou pour justification première la nécessité de donner au lecteur une idée des œuvres en l'absence de reproductions, les deux parties que Séailles consacre au classicisme et à la modernité de Puvis contiennent un certain nombre de descriptions. D'ordinaire, toutefois, même si les descriptions permettaient à leurs auteurs de faire briller leur talent littéraire (on pense en particulier à celles auxquelles se complaisait Théophile Gautier), elles contenaient en même temps, de façon plus ou moins implicite, une interprétation de l'œuvre ou un jugement sur ses qualités. Il en va d'ailleurs de même, aujourd'hui, de celles auxquelles se livrent parfois les historiens de l'art, dans lesquelles se glissent, subrepticement, des éléments d'interprétation ou d'appréciation esthétique. Celles de Séailles, par contre, ne contribuent guère à l'argumentation ; elles apparaissent plutôt comme des transpositions d'art destinées à faire naître dans l'esprit du lecteur un sentiment semblable à celui qu'il éprouverait devant la composition peinte – morceaux de prose poétique témoignant de son incontestable talent d'écrivain, qui offrent de plus cet avantage, peut-être involontaire, de ménager pour le lecteur un repos dans le cours d'une étude par ailleurs passablement abstraite.

Quoique anciennes et rebattues, les deux catégories du classicisme et de la modernité correspondent chez Séailles à sa conception profonde de la création artistique – la seconde, à l'indépendance par rapport au poids des conventions et des traditions, la première, au rôle primordial de l'esprit. Ces deux caractères suffisant à assurer en soi la valeur de l'artiste, il ne donne de leur contenu qu'une définition simple et convenue. Le classicisme se confond pour lui avec l'expression d'idées générales, au-delà du rendu du détail, de l'anecdote, d'une reproduction minutieuse de la nature. Quant à la modernité, il la voit surtout dans le paysage, classique par son caractère synthétique, mais moderne par la charge d'émotion qu'il contient. Il ne croit toutefois pas devoir souligner l'importance prise par ce genre dans la production picturale de l'époque depuis le milieu du siècle, ni non plus la place qu'il occupe dans les compositions murales de Puvis de Chavannes, place qui constituait pourtant une nouveauté significative. De telles observations, qui se situaient dans la perspective d'une histoire de l'art, ne l'intéressent manifestement pas. De même, s'il mentionne le sentiment qu'aurait eu Puvis des correspondances qui rapprochent la peinture de la musique « par l'harmonie des couleurs et des lignes » (p.249), il traite de ce rapprochement comme s'il s'agissait d'une réalité intemporelle et non d'un des aspects les plus marquants de l'esthétique fin-de-siècle,

donc de la modernité du peintre. Le classicisme tel qu'il le comprend, quant à lui, se réduit à l'expression d'idées générales, de sorte qu'il ne trouve à comparer l'art de Puvis, dans cette perspective, qu'avec l'éloquence de Bossuet, la prose de Fénelon ou le *Discours sur le style* de Buffon, alors qu'on attendrait plutôt qu'il rapprochât ses œuvres des tableaux de Poussin, fréquemment invoqués à leur propos par les auteurs contemporains. Il est vrai que cette référence s'inscrivait en général dans une vision très nationale de son art : écrire que Puvis de Chavannes se situait dans la lignée de Poussin, c'était faire de lui un artiste français par excellence. Or bien que Séailles le qualifie de « Français de vieille race » (p. 241), et qu'à l'occasion, il lance une pointe ironique contre les Allemands (p. 228), son discours se situe, pour l'essentiel, à un niveau d'universalité qui excluait toute considération de cet ordre, le nationalisme, qui pesait pourtant d'un tel poids sur les esprits à l'époque, lui étant resté totalement étranger.

Les deux catégories du classicisme et de la modernité ne sont cependant pas les seules qui structurent son étude. Elle repose principalement sur un jeu d'oppositions traditionnelles et, au sens historique du terme, essentiellement académiques entre art et artisanat, interprétation et imitation, invention et exécution, esprit ou vie intérieure et métier manuel. Selon les époques, la part de l'esprit ou de la vie intérieure a changé de nom. Séailles l'appelle le sentiment, mot qui revient constamment sous sa plume. C'est parce que ses œuvres expriment son sentiment que Puvis de Chavannes est pour lui un grand artiste. S'il est classique, c'est que son sentiment le porte à l'expression d'idées générales, et s'il est moderne, c'est que ses paysages, quoique faits d'éléments empruntés à la nature, nous offrent le reflet de son sentiment.

Les commentaires que Séailles consacre au dessin et à la couleur de Puvis se situent au même niveau d'abstraction, à tel point qu'il ne parvient pas à s'en échapper lorsqu'il parle de l'accord nécessaire entre peinture murale et architecture (p. 236-238) : la description de la *Rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain d'Auxerre* se concentre exclusivement sur l'expression d'un rêve, sans aucune indication concrète sur les moyens utilisés par l'artiste pour adapter son style à la surface du mur, et s'achève par une exclamation que rien de ce qui précède ne justifie : « Et comme cette décoration s'adapte à son milieu architectural ! ». Une telle abstention a de quoi étonner quand on se rappelle le nombre des écrits dans lesquels était exposé, depuis le milieu du siècle, ce qu'était ou ce que devait être concrètement l'esthétique

de la peinture murale par opposition à la peinture de chevalet. Sauf à supposer que Séailles n'en ait pas eu connaissance, ce qui témoignerait à tout le moins d'une incuriosité profonde à l'égard des idées esthétiques de son époque, on doit supposer que cette dimension concrète de la peinture – l'horizon haut, l'absence ou la faiblesse du modelé, le trait de redessiné, ... - ne l'intéressait pas parce qu'elle n'entrait pas dans son système.

« J'ai entendu formuler sur M. Puvis de Chavannes ce jugement qui n'a que le mérite d'être court : ni dessin ni couleur » (p. 234). En 1899, les jugements sur le peintre, pour la plupart d'entre eux du moins, n'en était plus, depuis longtemps, à cette condamnation qui reportait le lecteur une trentaine d'années en arrière. Après un succès d'estime qui tenait à ce qu'on vit dans ses œuvres exposées en 1859 et surtout en 1861 la promesse d'un renouveau de la grande décoration murale, la critique s'acharna sur les maladresses de son dessin et sur la pauvreté de sa couleur que l'on imputait, croyant qu'il s'agissait d'un débutant, à une éducation artistique encore insuffisante. On a depuis lors trop souvent dénoncé dans de tels jugements la conséquence de préjugés académiques : en réalité, il se rencontrent aussi bien sous la plume d'un Castagnary, un champion du réalisme, admirateur de Courbet, qui dénonçait dans la peinture de Puvis, à la fin du Second Empire, un idéalisme réactionnaire. Reprenant le débat une génération plus tard, Séailles lavait d'abord le peintre de cette condamnation au nom du sentiment, tout en soulignant son infériorité par rapport aux maîtres de la Renaissance italienne, infériorité qui tenait justement, selon lui, à une formation insuffisante. Mais à la fin de son étude, traçant une ligne d'évolution dans son œuvre, il se fait beaucoup plus critique : à force de suivre la pente où l'entraînait sa nature et en raison des lacunes de son talent, Puvis de Chavannes en serait venu à violer les lois inéluctables de la forme et à retrouver « les maladresses des primitifs » (p. 250). De telles expressions montrent combien il avait conservé sous le voile de sa philosophie un goût profondément traditionnel, ou, si l'on veut, académique. Mais il était en cela semblable à beaucoup de ses contemporains, et d'auteurs plus récents. C'est une des grandes faiblesses de l'histoire de la réception des artistes telle qu'elle est trop souvent pratiquée que de ne pas savoir distinguer entre les jugements portés sur une œuvre ainsi que les arguments explicites par lesquels on prétend les fonder d'une part, et d'autre part le goût, formé par l'entourage et le milieu, ainsi que des convictions esthétiques d'autant moins conscientes qu'elles sont plus profondément ancrées. L'article de Séailles sur Puvis de Chavannes n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres du

décalage entre les convictions apparentes et conscientes d'un auteur écrivant sur l'art et les habitudes de pensée sur lesquelles elles reposent réellement.

¹ Pierre Vaisse, « La réception de Puvis de Chavannes ou les ambiguïtés de la gloire », *Revue de l'art*, n° 156/2007-2, p. 29-44 (avec des indications bibliographiques à la note 2).

² Maurice Vachon, *Puvis de Chavannes*, Paris : Société d'édition artistique, s.d.[1900], p. 22.

³ on trouvera quelques textes d'écrivains du XIXe siècle sur Lyon dans *L'esprit d'un siècle. Lyon 1800-1914*, Lyon : Fage, 2007, p. 15-17. On peut y ajouter, pour le XXe siècle, les lignes de Francis Jourdain dans *Sans remords ni rancune. Souvenirs*, Paris, Corrèa, 1953, p. 110.

⁴ Gabriel Séailles, *Eugène Carrière*, Paris, Armand Colin, 1911, p. VI.

⁵ F. Heidsieck, article « Séailles » dans l'*Encyclopédie philosophique universelle*, 3. Les œuvres philosophiques. Dictionnaire, t. I, Philosophie occidentale, Paris ; P.U.F., p. 2114. La thèse de Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, fut publiée en 1883.

⁶ voir les opinions de Louis Gillet et de Jean Cassou dans l'article cité *supra* à la note 1, p. 40.

⁷ Gabriel Séailles, „L'impressionnisme“, *Almanach du bibliophile*, 1898, p. 50.

⁸ Théophile Gautier, *Exposition de 1859* (Wolfgang Drso et Ulrike Hennings, édit.), Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 77.