

(Texte du catalogue de l'exposition : Arcadia by the Shore / The Mythic World of Puvis de Chavannes. Art Museum, Shimane et The Bunkamura Museum of Art, Tokyo. 2014.)

## **Solitaire Puvis de Chavannes Jamais seul**

Bertrand Puvis de Chavannes

En 1863 avec la mort de Delacroix, puis en 1867 avec celle d'Ingres, disparaissaient en France les représentants majeurs du romantisme et du néo-classicisme, les deux courants picturaux qui auront nourri la première moitié du dix-neuvième siècle. En 1870, la chute de Napoléon III mettait fin à la politique culturelle du second empire, et à son soutien sans faille -bien que non exclusif- à la peinture académique. Ailleurs en Europe le Romantisme avait jeté ses derniers feux avec les disparitions de Turner, Füssli ou Blake en Angleterre, Friedrich en Allemagne ou Goya en Espagne.

En cette seconde moitié du dix-neuvième siècle, la primauté de la figure, celle du dessin sur la couleur, chère aux peintres académiques, avait déjà en partie cédé le pas à l'évocation d'une réalité loin de toute idéalisation, à la peinture réaliste de Millet ou de Courbet. A ces révolutionnaires sans grande révolution, les symbolistes répondent en se voulant peintres d'idées, présumées les éloigner de l'académisme, au risque d'un bavardage ésotérique, pendant que les impressionnistes s'attachent à la sensibilité de l'instant, à la lumière plutôt qu'au dessin, à la nature plutôt qu'à l'humain.

A l'écart de ces courants, Puvis de Chavannes entreprend dès les années 1860 un cheminement solitaire, conscient des « limites extrêmes » du réalisme dont il désire « ardemment sortir du cadre étroit ». (1) Il élabore un langage qui lui est propre, fait d'un dessin et de tons qui tendront à l'essentiel : stylisation des figures en soulignant leurs contours, palette assourdie faite de bleus pâles, de gris, d'éparses notes de couleur. On a beaucoup écrit sur l'admiration que vouait Puvis aux peintres de la pré-renaissance ; à Paolo de la Francesca, notamment, dont il a retenu la simplification géométrique des volumes, l'immobilité attentive des gestes et des expressions du visage. Cependant, s'en tenir à ces seules sources serait oublier que Puvis est à l'écoute de son temps, qu'il est comme chacun aspiré par le ou les systèmes de pensée qui lui parlent. Certainement n'a-t'il pas été sourd à la philosophie de son contemporain Ravaisson, philosophie qui réside, selon Bergson, dans l'idée que « l'art est une métaphysique figurée et que la métaphysique est une réflexion sur l'art », le philosophe comme l'artiste participant d'une même intuition. Ce n'est pas non plus le fait du hasard si Théophile Gautier a pressenti, dès les années 1860, qu'un peintre jusque là inconnu venait en écho à ses propres aspirations, invitant le monde de l'art à assister à la naissance d'un artiste, sans empressement « à le tuer tout de suite. Laissons-le faire. Nous le critiquerons plus tard, quand il n'aura plus que des qualités ». (2) Gautier le soutiendra toute sa vie, et avec et après lui les parnassiens, parce que leurs exigences étaient les mêmes. Comme les poètes du Parnasse, Puvis est en réaction contre le romantisme. Comme

eux, il déteste tout vocabulaire oiseux, tout lyrisme gratuit. Les parnassiens exigent savoir, travail et distance. Parce qu'avec Leconte de Lisle ils savent que « la beauté de l'idée peut se passer de métaphore », ils s'attachent au rythme, à la syntaxe, à la rareté du vocabulaire. Refusant l'étrangeté des symbolistes qui l'éloignerait de son propos, Puvis organise un dialogue entre la simplification de la forme et l'unité des tons, en « une convention presque hiératique de dessin et de couleur » (3)

Comme Baudelaire, Puvis cherche la clarté, la conscience lucide de ce qui apparaît : « A défaut de ciel et de pays étrangers, je regarde en moi-même et, me fiant à l'immortalité du cœur humain (...) j'espère ne pas faire fausse route ». (4) Avec les parnassiens, il caresse de son langage ciselé l'espoir de rendre éternel ce qui est éphémère, partageant leur thématique tournée vers l'évocation de la méditation philosophique ou scientifique, vers l'intemporel. Ce qui l'intéresse est d'organiser une idée étrangère à tout accessoire pour mieux la partager avec le spectateur. Mallarmé le savait des leurs, ce « solitaire Puvis de Chavannes jamais seul » qui vivait « par avance ». (5) Il parlait la langue de Puvis, lorsqu'il écrit qu'en nommant un objet, on supprime l'essentiel de la puissance du poème, faite du bonheur de deviner peu à peu, le rêve résidant dans la seule suggestion.

S'il a pu être symboliste malgré lui, Puvis n'aurait certainement pas désavoué l'art conceptuel tel que le concevait Sol Lewit, pour lequel, en écho à l'art, « *causa mentale* » de Vinci, la pensée, le cheminement intellectuel ou les esquisses ont plus de valeur que l'œuvre achevée, tout ce qui attire sur le physique d'une œuvre nuisant à sa compréhension. La réalisation du carton définitif sera précédé de très nombreuses études au crayon, de plus en plus épurées, il poursuit son idée, « pour la rendre plus expressive, plus claire, en un mot plus géniale ». (6) « Pour toutes les idées claires, il existe une pensée plastique qui les traduit. Mais les idées nous arrivent le plus souvent emmêlées et troubles. Il importe donc de les dégager d'abord pour pouvoir les tenir pures sous le regard intérieur. (...) La pensée qui gît dans cette émotion, je la roule, je la roule jusqu'à ce qu'elle soit élucidée à mes yeux et qu'elle apparaisse avec toute la netteté possible. Alors, je cherche un spectacle qui la traduise avec exactitude. » (7) Pour Puvis, qui recherche « une ligne mélodique certaine et pure, le carton, c'est le livret, la couleur, c'est la musique ». (8)

L'art de cet amoureux de la clarté, ne haïssant « rien tant que le vague et le nébuleux » ne sut cependant pas plaire à bon nombre de ses contemporains. Parmi les représentants de l'art officiel, Gérôme écrit à son gendre que si les tableaux de Puvis « étaient bien dessinés et bien peints, personne n'y ferait attention », ajoutant que « la facture (...) est tellement grossière qu'un examen attentif n'est pas possible » et s'indignant dans les années 1890, alors que Puvis est au sommet de son art, que ce soit lui qui fasse « à L'Hôtel de ville, la pluie et le beau temps, surtout la pluie ». (9) Bergerat, ami de Puvis, rappelle qu'en 1881 *Le Pauvre Pêcheur* ayant « transformé la France en jeune baleine hilare, (...) tout le boulevard défila, « tortionistes » en tête, devant ce rébus de Salon où il y avait à rigoler pour une république entière ». (10). Parmi ces pourfendeurs étaient les Goncourt, pour lesquels *Le Bois Sacré* « a l'air d'être habité par des personnages fabriqués en planches découpées », et qui ne voient dans les figures de Puvis « que de plates et crayeuses effigies, jamais que des gestes

qui sentent la pose d'atelier ». (11) Il a beaucoup été écrit sur les nombreux critiques d'art détracteurs du peintre, qui, faute d'imagination ou d'humilité, sont en règle générale restés campés sur leurs positions. Rare exception à la règle, Castagnary, qui pendant vingt ans n'avait vu en Puvis qu'un artiste ne sachant ni peindre ni dessiner, et qui se rallia à la pensée dominante de la dernière décennie du dix-neuvième siècle pour laquelle Puvis était devenu un peintre de la même importance que Delacroix, équivalence évoquée par beaucoup, dont van Gogh et Maurice Denis.

Ces deux admirateurs de Puvis furent de la cohorte qui a compris que Puvis était l'indispensable chaînon entre la tradition et la modernité. A propos d'*Inter Artes et Naturam* du musée de Rouen, Maurice Denis s'émerveille de l'absence de soleil, ni du soir ni du matin, et de ce vague temps gris d'hiver, où les verdure, en somme, détonnent. A la place de la « grande nappe bleue du ciel qui absorbe trop », Denis admire « ce grand voile d'un gris fin qui laisse à la moindre plante sa couleur, à tous les objets leur valeur ». Puvis préférait en effet « à tout les aspects un peu mornes, les ciels bas, les plaines bien solitaires, d'un ton discret où chaque brin d'herbe fait sa petite musique au souffle mou du vent du midi. (...) le vrai type de ce j'aime est un affreux endroit, une langue de terre, pas mal célèbre, du reste, qu'on appelle le Lido, - c'est en face de Venise, entre deux mers-ou bien quelque'une de ces tristes îles de l'Adriatique ». (12) Ce sont ces bouquets d'herbe sauvage, ces fleurs solitaires, cette végétation pauvre, que l'on retrouve dans la plupart de ses peintures de chevalet : les deux versions de *l'Espérance*, celles de *Jeunes Filles au bord de la Mer*, *L'Enfant prodigue*, *Orphée*, *La folle au bord de la mer*, ou *Le pauvre pêcheur...* Ce *Pauvre Pêcheur* dont Serge Lemoine souligne à quel point « le paysage qui est derrière a inspiré tout le paysage moderne. »

La réhabilitation de Puvis commença dans les années 70, en France et au Canada avec l'exhaustive et très documentée exposition organisée par Jacques Foucart et Louise d'Argencourt, suivie de celles d'Amsterdam en 1994 et d'Amiens en 2002. (13). La première démarche visant à redonner à Puvis sa place de chaînon essentiel de l'histoire de l'art fut initiée à Toronto par Wattenmaker en 1975. Mais c'est l'exposition organisée par Serge Lemoine à Venise en 2002 qui a scientifiquement démontré l'incontournable influence de Puvis sur ses contemporains, sur Gauguin, Seurat, Picasso, Denis, Matisse, en deux mots sur l'art moderne, en France comme à l'étranger. (14) Enfin résonnaient en écho dans cette exposition très remarquée les propos d'Emile Bernard et « les chefs d'œuvres prodigieux de Puvis de Chavannes », de Signac et « la perpétuelle beauté des paysages, là où il pouvait tout à loisir synthétiser », ou de van Gogh et « l'étrange et heureuse rencontre d'une très lointaine antiquité et de la modernité à l'état brut. »

(1) : « *Chez Puvis de Chavannes. Souvenirs* ».Le Courrier de la Presse - Saint-Petersbourg. 15/27 octobre 1898

(2) : Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*

- (3) : Emile Zola, *Le naturalisme au salon*, 1880.
- (4) : Lettre de Puvis de Chavannes à Ary Renan, 27 décembre 1884.
- (5) : Stéphane Mallarmé, *La Plume*, 1895.
- (6) : Paul Baudoïn, *Mes souvenirs*, *Gazette des Beaux-Arts*, V13, mai 1935.
- (7) : Lettre de Puvis de Chavannes à Madame Nicolas Belly, 1861, reproduite dans *La revue de Paris*, 15 décembre 1919.
- (8) : Propos de Puvis de Chavannes rapportés par Maurice Denis, *Journal*, Tome I.
- (9) : Puvis réalisa entre 1891 et 1894 *L'Eté*, *L'Hiver* et *Victor Hugo offrant sa lyre à la ville de Paris*, décorations pour l'Hôtel de Ville.
- (10) : Emile Bergerat : *Un grotesque de la peinture*. *Le Journal*, 1 novembre 1898.
- (11) : Edmond et Jules de Goncourt. *Journal*. Tome XIV, 6 mai 1886, Tome XXI, 30 avril 1895
- (12) : Lettre à madame Nicolas Belly, 1861, reproduite dans *La Revue de Paris*, 15 décembre 1910.
- (13) : *Puvis de Chavannes*, Paris, Grand palais, Ottawa, Galerie Nationale du Canada ; *Puvis de Chavannes*, Amsterdam, van Gogh Museum ; *Puvis de Chavannes, un parcours singulier au siècle de l'impressionnisme*, Amiens, Musée de Picardie.
- (14) : *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso , Vers l'art moderne*, Venise, Palazzo Grassi.