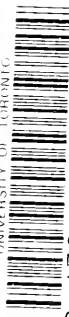


UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00098256 1



L'ART DE NOTRE TEMPS

COLLECTION D'ALBUMS D'AMATEURS IN-4° QUART GRAND JÉSUS
COMPRENANT CHACUN 48 PLANCHES HORS-TEXTE
ACCOMPAGNÉES DE NOTICES ET
PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

PREMIÈRE SÉRIE

CHASSÉRIAU

PAR HENRY MARCEL

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS
ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

COURBET

PAR LÉONCE BÉNÉDITE

CONSERVATEUR DU MUSÉE
DU LUXEMBOURG
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

PUVIS DE CHAVANNES

PAR ANDRÉ MICHEL

CONSERVATEUR AUX MUSÉES NATIONAUX
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

MANET

PAR LOUIS HOURTIQO

INSPECTEUR ADJOINT DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE PARIS

DAUMIER

PAR LÉON ROSENTHAL

DOCTEUR ÈS-LETTRES
PROFESSEUR AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

CARPEAUX

PAR PAUL VITRY

CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE
PROF. A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

DAUBIGNY

PAR JEAN LARAN

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

GUSTAVE MOREAU

PAR LÉON DESHAIRS

CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION
CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

MILLET

PAR PAUL LEPRIEUR

CONSERVATEUR DES PEINTURES AU MUSÉE DU
LOUVRE, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

DEGAS

PAR P.-A. LEMOISNE

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(VOIR A LA FIN DU VOLUME LES CONDITIONS D'ABONNEMENT A LA SÉRIE COMPLÈTE)

L'ART DE NOTRE TEMPS



PUVIS DE CHAVANNES



48 PLANCHES HORS-TEXTE

ACCOMPAGNÉES DE NOTICES RÉDIGÉES
PAR J. LARAN ET PRÉCÉDÉES D'UNE
ÉTUDE BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE PAR

ANDRÉ MICHEL

CONSERVATEUR AUX MUSÉES NATIONAUX
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE



LA RENAISSANCE DU LIVRE
JEAN GILLEQUIN & C^{IE}, ÉDITEURS
78, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

VI

57

10 M

LIBRARY
1912 1010
UNIVERSITY OF TORONTO

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

(1824-1898)

Le portrait reproduit sur la première planche de ce petit livre en pourrait être le commentaire le plus direct ; il en est l'introduction naturelle. Voilà bien, tel que nous l'avons connu et aimé, portraituré « da medesimo » pour la galerie des Uffizi, le créateur de tant de grandes pages qui, réduites mais reconnaissables et toujours persuasives, vont être ici évoquées. C'est dans ces yeux au regard clair et ferme, que surgirent les belles visions apaisantes et lumineuses qui restaurèrent dans l'art français l'empire de l'idéalisme, compromis plus encore par la calligraphie de quelques-uns de ses défenseurs que par les attaques furieuses de ses bruyants négateurs ; c'est dans ce front, haut et pur, siège d'une volonté saine et intacte, d'une pensée maîtresse d'elle-même et tranquillement créatrice, qu'elles s'organisèrent lentement. Rien d'ailleurs dans l'accoutrement, l'attitude et le décor qui trahisse « l'artiste » et le « peintre ». Sa tenue est

celle d'un gentleman correct et un peu « distant », droit, souple et svelte dans sa redingote serrée, avec cette significative raideur aux « entournures » qu'il a souvent donnée à ses figures idéales ; aucun attribut, aucun détail qui « localise » ce portrait où chaque trait physiologique est fortement accusé (le nez en particulier que Puvis de Chavannes lui-même, en m'envoyant une de ses photographies destinée à une Revue d'art Viennoise, qualifiait de colossal) et pourtant, jusque dans cette précision attentive de la ressemblance individuelle, l'esprit généralisateur du maître a mis sa marque reconnaissable. Il est là tout entier.



C'est en 1887 qu'il peignit ce portrait. Il avait 63 ans ; il travaillait au carton de la Sorbonne ; il était à l'apogée de sa carrière, en pleine possession de tout son génie ; il pouvait, avec une confiante sérénité, jeter un regard en arrière et considérer, du seuil de sa vieillesse, la suite imposante de son œuvre, si longtemps méconnue, désormais acclamée. Me sera-t-il permis d'évoquer ici d'anciens souvenirs et de noter que je fis seulement alors, ou plus exactement au début de 1888, sa connaissance personnelle. Jusque-là, depuis le 8 mai 1881 où il m'avait remercié, par quelques lignes de son admirable écriture (aussi belle que celles de Racine et de José-Maria de Hérédia), d'un article publié dans *Le Parlement sur le PAUVRE PÊCHEUR*, j'avais reçu beaucoup de précieux témoignages de sa gratitude au lendemain des batailles livrées pour son

art ; mais nous ne nous étions pas rencontrés. Il m'écrivait encore, après plusieurs années de correspondance : « ... devant de pareils témoignages « énergiquement renouvelés, il m'eût été très doux « de vous connaître personnellement et le désir « m'en est venu plus d'une fois ; mais, en dehors de « la crainte de vous importuner, j'ai senti qu'il y « avait quelque chose de particulièrement rare dans « ces rapports lointains où l'art seul en cause suffit « à établir un courant que, pour ma part, je sens « toucher à l'affection... »

Il fallut que Cazin m'introduisît dans un dîner mensuel présidé par Puvis de Chavannes (et baptisé, par Jean Béraud, je crois, d'un compromettant jeu de mots que ne justifiait en rien la sobriété des convives et des menus : les « pris de rhum », parce qu'aucun Prix de Rome n'en faisait partie !) pour que des rapports personnels s'établissent entre le maître dès lors glorieux et l'humble écrivain d'art qui lui avait voué, dès ses plus jeunes années, une admiration fervente. Autant qu'il peut être convenable et permis d'appliquer ce mot à des relations où les deux interlocuteurs étaient si inégaux d'âge et de niveau, nous étions déjà amis quand nous nous rencontrâmes.

Il faut avoir participé à ces agapes cordiales où des peintres, des sculpteurs, des musiciens et des hommes de lettres se retrouvèrent pendant plusieurs années, tous les mois, sous sa présidence, — il faut l'avoir vu dans l'abandon de sa bonne humeur, de sa bonhomie et de son robuste bon sens, pour comprendre ce qu'avaient de caricatural

certains portraits à la plume que les esthètes à longs cheveux et les néo-mystiques, gâte-sauces échappés des cuisines de Montsalvat, firent de lui durant cette dernière période de sa vie... Je voudrais, sans entrer ici dans l'analyse de son œuvre dont les notices de M. Jean Laran feront revivre les circonstances et les grandes pages dans l'esprit du lecteur, montrer en quelques mots comment cette œuvre tient à la plus grande tradition française, comment elle est venue, logiquement, à son heure, et comment nous y avons reconnu, défendu notre « Idéal », contre les formules de la calligraphie académique qui l'étouffaient, contre les « naturalistes » qui le niaient, contre les détraqués et les charlatans qui le profanaient.



Dès qu'on prononce le mot d'Idéal, il semble que les cervelles se troublent. On en a fait dans l'esthétique un si fâcheux abus, il s'est chargé dans les polémiques d'école de significations si vaguement diverses qu'on ne saurait plus l'employer qu'avec une extrême prudence. A vrai dire, tout art, par son essence même, est idéal, puisqu'il ne saurait exister que par l'intervention de l'homme et suivant une idée directrice et organisatrice. La plus simple nature morte, comme on dit d'un mot très-mal inventé, peut contenir autant et plus d'esprit que les allégories les plus compliquées; les nuances les plus délicates de la sensibilité d'un peintre peuvent s'y manifester; et comme, d'homme à homme, l'équation personnelle, pour employer le langage

des astronomes, se modifie sans cesse, chaque morceau de nature reflété dans un œil et un esprit différents, revêtira un aspect et révélera une intimité, un idéal renouvelés à chaque nouvelle épreuve.

A mesure que la nature du modèle s'élève et se complique, les modes et les variétés possibles d'interprétation vont se multipliant, et l'on arrive progressivement, en passant par le portrait et la peinture d'histoire, à la grande peinture décorative où le désir et la volonté deviennent plus conscients et plus impérieux d'exprimer par delà l'objet, la forme ou le thème représentés, quelque chose qui les dépasse, un « motif » intérieur, une idée, une harmonie supérieure — et ce sera là, si l'on veut, le domaine propre de l'idéalisme, entendu en un sens plus spécial, mais toujours conditionné par les exigences et la nature même de la langue pittoresque, à quoi pourrait s'appliquer le mot de Newton : « Physique, garde-toi de la Métaphysique ! »



Quand Puvis de Chavannes parut, on se disputait encore pour ou contre l'idéal et l'on entendait par là l'idéal scolaire, tel que l'avaient défini, à la suite de Quatremère de Quincy, les esthéticiens d'académie. Le Beau, avec un grand B, le « Beau absolu », « souverain », c'était celui dont Eugène Delacroix, élève consciencieux, mais souvent étonné de Guérin, avait écrit sur un de ses carnets, un jour qu'on avait voulu l'obliger « à ramener une tête de nègre au profil d'Antinoüs » et le genou

du même modèle « à la rotule des Atrides », comme disait Raffet : « Le laid, le Laid absolu, ce sont nos conventions..., ce sont nos têtes embellies, nos plis embellis... » Entre les classiques groupés autour du vieil Ingres, dont ils se réclamaient sans toujours le comprendre, et les derniers romantiques, vieillis, découragés, décimés, — dont Th. Couture, technicien habile mais lourd, plein de préceptes et de recettes pour bien peindre, en grande partie recueillis chez Decamps, essayait de codifier les expériences agitées et confuses, — une génération, une école (ou une émeute) nouvelle avait fait irruption, également violente contre les deux anciens adversaires. C'étaient les réalistes, qui disaient à leur manière, avec Courbet : « Si vous voulez que je peigne des déesses, montrez-moi z'en ! » Mais surtout, — en dehors des doctrinaires de tous les partis, par une conséquence logique et bienfaisante de leur naïve intimité avec la simple nature, — les paysagistes commençaient d'exercer sur la peinture moderne une décisive influence. La vision faussée par tant de théories, de parti-pris et de formules allait s'éclaircir, se dépouiller, se clarifier ; on commençait à comprendre que les fonds de bitume des uns, et les tubes à empois des autres ne sont pas indispensables à l'art de peindre, à l'émotion, à l'idéal. « L'innocente clarté du jour », en entrant dans la peinture, dissipait beaucoup de fantômes... A voir certaines aquarelles comme la Naissance des Muses ou certaines esquisses pour l'Age d'or, on dirait que le vieil Ingres lui-même l'avait compris ou pressenti.

Après avoir un peu hésité entre Delacroix et Courbet, Puvis, orienté sans doute par Chassériau, trouva de ce côté la voie royale où son génie allait s'épanouir. Déjà, chez Couture dont il suivit peu de temps l'atelier, il avait fait des expériences instructives. Quoiqu'il ne parlât pas volontiers de ses années d'apprentissage et des tâtonnements de ses débuts, il racontait qu'un jour, par une grise matinée d'automne, pendant qu'il travaillait devant le modèle, le maître, passant derrière son chevalet, lui reprocha sa peinture anémique et voulut lui donner la recette du « ton de chair » qu'il paraissait ignorer tout à fait. Sans s'être encore débrouillé ni trop savoir ce qu'il voulait faire, Puvis comprit pourtant que ce n'est pas de cette cuisine qu'il avait besoin. L'art de faire les sauces a sans doute son prix et il ne faut pas le mépriser; mais il avait au plus profond de son cœur autre chose à contenter, un plus intime idéal à nourrir.

On verra comment il commença d'en prendre conscience, exactement vers 1859. Comme je lui parlais, un soir, de son *RETOUR DE CHASSE*, que je venais de voir au Musée de Marseille, il me dit — je l'entends encore — : « Ah ! ce jour-là, je sentis que j'allais avoir, autour de moi, de l'eau pour nager ! » Et c'est bien de ce jour-là en effet qu'est né le vrai Puvis de Chavannes.

Je n'ai pas à suivre ici le développement de son œuvre, l'affranchissement progressif de sa pensée, la formation de son style, puisque l'objet même des images et des notices qui vont suivre est de les rendre sensibles à tous ceux qui feuilleteront ce recueil. Quand F. Brunetière, dans une conférence

célèbre, félicitait l'auteur du *LUDUS PRO PATRIA* et d'*INTER ARTES ET NATURAM* d'avoir « du jeu des couleurs » dégagé « l'élément idéal de la peinture », je ne comprends pas très bien, et je ne suis pas sûr qu'il ait lui-même très bien su ce qu'il voulait dire — à moins d'entendre par là qu'à mesure qu'il avait pris plus nettement conscience de sa vraie vocation, plus efficacement lu dans sa pensée et dans son cœur, Puvis avait davantage simplifié, dépouillé, épuré et comme spiritualisé sa peinture. Or cette pensée était dans son essence la plus intime, dans son allure, dans ses aspirations, absolument « classique », ordonnatrice de formes composées, d'ensembles harmonieux, réglés, rythmés, organisés pour la satisfaction des yeux et de l'esprit, — mais dans les limites et par les seuls moyens de la langue pittoresque et plastique.

Brunetière avait donc raison de louer Puvis d'avoir eu recours, « plus encore qu'au modèle, « à la méditation intérieure, à l'harmonie des détails avec l'idée qu'il s'était formée de l'ensemble et de la signification poétique de son sujet. » Mais peut-être introduisait-il dans son éloquent et noble éloge une intention déjà un peu dangereuse, (j'entends au simple point de vue du peintre), quand il ajoutait que Puvis devait être surtout loué pour avoir « compris que l'imitation de la nature ne saurait être le terme de l'art de peindre et que, pour admirer, selon le mot de Pascal, ces imitations de choses dont nous n'admirons pas les originaux, il faut que la pensée de l'artiste ait démêlé en elles quelque chose de caché, d'intime et d'ultérieur que n'y discernait pas le regard du vulgaire ».

Les gâte-sauces auxquels j'ai déjà fait allusion au début de cette notice, reprirent à leur manière la pensée de Brunetière ; ils célébrèrent en Puvis un grand initié, un révélateur du Sens du Mystère, ce fameux mystère dont ils prétendaient avoir la clef, mais que, l'on ne sait pour quelle cause, comme le dindon de la fable, ils ne distinguaient pas très bien. Non, Puvis ne pensait pas à démêler dans la nature je ne sais quoi d'« ultérieur », de « caché » et d'ésotérique ; il n'y eut dans son art d'autre incantation et d'autre sortilège que la pénétration, la prise de possession de cette nature par un esprit haut et ferme, épris de rythme, de beauté, de force, de grandeur, d'éloquence, recréant à notre usage et selon notre cœur, parmi beaucoup d'incertitudes et de ruines, un monde harmonieux. N'est-ce pas ce qu'en son temps et à sa manière avait fait notre Nicolas Poussin ? N'est-ce pas l'œuvre de tous nos grands classiques, depuis ceux des cathédrales jusqu'à J.-B. Corot ? « La nouveauté dans la peinture, écrivait Poussin, ne consiste pas dans un sujet qu'on n'a pas encore vu représenté, mais dans la bonne et nouvelle disposition de l'expression ; un sujet, de commun et rebattu qu'il était, devient nouveau et singulier. Inventer dans un art, c'est penser dans cet art ; c'est découvrir des harmonies propres à cet art. »

Venu à l'heure où le classicisme s'était compromis pour avoir laissé prédominer la lettre sur l'esprit et oublié le chemin des Sources éternelles, Puvis de Chavannes, digne compatriote de Bossuet et de Buffon, mettant à profit ce que les paysagistes

avaient apporté à la peinture française, reprenant contact avec la nature dont il mêle toujours les grâces familières et le rythme souverain à ses églogues comme à ses épopées, a répondu, au moment où nous en avons le plus besoin, à l'attente inexprimée et vague de tous ceux qui, rêvant de grandes destinées pour l'art national, ne pouvaient pas plus prendre leur parti du formalisme superficiel des néo-classiques que du réalisme littéral et borné des « copieurs » de « tranches de vie ». Il a remis l'imagination française dans le droit et large chemin. Que ceux qui s'y sont engagés après lui et sous son égide, ne s'y endorment pas en rêvasseries béates, ne s'y égarent pas en intentions trop subtiles ; mais, à l'exemple du Maître et sans le répéter, qu'après avoir regardé, contemplé et, si l'on peut dire, emmagasiné dans leur pensée la Nature, ils cherchent la « vertu » de leur art dans l'accord profond de leur instinct, de leur cœur et de leur volonté.

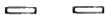
ANDRÉ MICHEL.

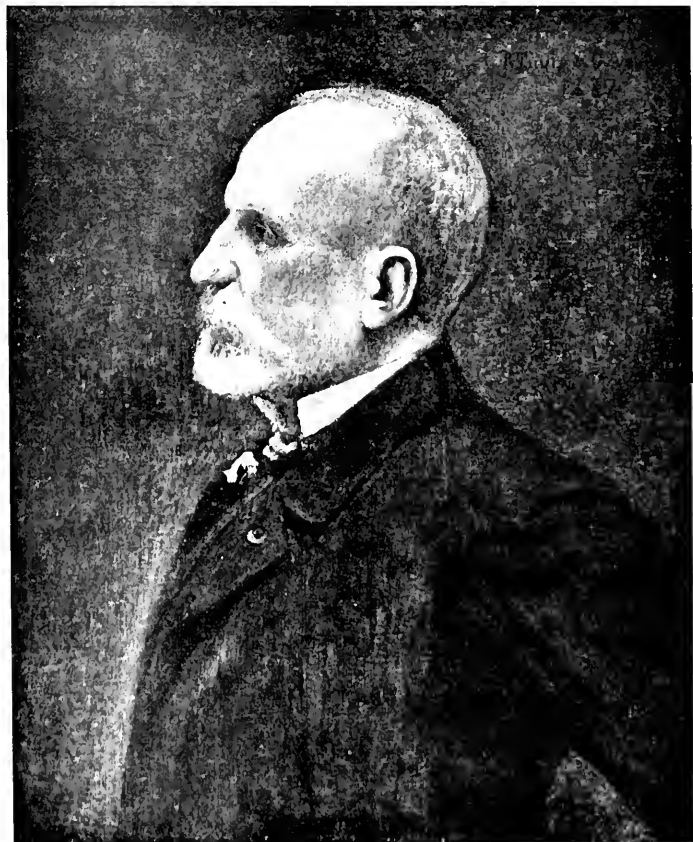
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Il n'existe pas encore d'ouvrage vraiment complet sur la vie et l'œuvre de l'artiste. En attendant la monographie, que nous espérons prochaine, de M. Léonce BÉNÉDITE, on consultera la très utile étude publiée par M. Marius VACHON (Paris, 1895, in-fol., illustrée; réédition, mise à jour, en 1900, in-16). Des documents et souvenirs qu'elle contient, nous avons rapproché une longue interview rédigée par M. THIÉBAUT-SISSON (Le Temps, 16 janv. 1895), et surtout les admirables lettres récemment publiées et commentées par M. Conrad de MANDACH et M. L. WEHRLÉ (Revue de Paris, 15 déc. 1910 et 1^{er} février 1911). Les quelques renseignements inédits qui ont pu prendre place aussi dans nos notices nous ont été aimablement communiqués par M. Paul BAUDOÛIN et M. Victor KOOS.

On n'attend pas de nous la liste des centaines d'articles écrits au jour le jour sur l'œuvre de Puvis. Renvoyons aux recueils et tables cités dans les premiers volumes de la présente collection. Nous y ajouterons seulement, pour la période la plus récente (années 1910 et suivantes), le Répertoire d'Art et d'Archéologie, dépouillement des périodiques français et étrangers, rédigé par MM. Marcel AUBERT, A. BOINET, Em. DACIER, etc.

Nous avons pu profiter en outre, grâce à l'obligeance de M. Maurice TOURNEUX, des précieuses notes bibliographiques de Bernard PROST sur les critiques des Salons.





I. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MEME

II. — PIETA

C'est par un début fort modeste que s'ouvre, au Salon de 1850, la carrière artistique de Pierre Puvis de Chavannes, — début en harmonie avec la vie la moins fertile en surprises merveilleuses et en anecdotes dramatiques, « la plus simple du monde », ainsi que le peintre lui-même s'est plu à le répéter avec ce bon sens narquois qui le défendait contre des admirateurs trop zélés.

Une certaine aisance, due à sa famille, lui avait permis d'obéir sans hâte à une vocation assez tardive. On sait qu'il passa vers 1847, à vingt-trois ans, par l'atelier d'Henri Scheffer, traversa ensuite celui de Delacroix et travailla trois mois chez Couture. Mais, sous aucun de ces maîtres, il ne fut tenté de devenir un de ces forts-en-thème qui, de médailles en prix et de prix en médailles, arrivent sans à-coups aux grades supérieurs de la profession. C'est un peu en amateur et en isolé qu'il se présen-

taut pour la première fois, à vingt-six ans, au Salon de 1850.

Dans la composition qui fut admise par le jury, la personnalité de Puvis de Chavannes est encore difficile à démêler. Son sens dramatique comme sa technique sont encore sous l'influence visible de Delacroix. Ce n'est point par hasard cependant que l'artiste s'était arrêté déjà à un sujet grave et touchant et qu'il se montrait moins soucieux de faire preuve d'habileté pittoresque que de provoquer une forte et noble émotion.

Son ingénuité n'avait au reste rien d'affecté et il a raconté lui-même, avec sa bonhomie accoutumée, qu'il eut l'occasion, dès le jour du vernissage, de constater son inexpérience. « Tant bien que mal — rappelait-il à M. Vachon — j'étais venu à bout d'une PIETA. Sur les genoux de la Vierge, le Christ mort ; la Madeleine agenouillée tout auprès. Ravi d'avoir été reçu, je pars dès le matin, le jour de l'ouverture, pour me contempler dans mon œuvre. Arrivé devant ma toile, que vois-je ? Deux figures seulement au lieu de trois ! Je m'approche étonné et je constate, avec désolation, que ma vierge drapée de violet se confondait avec le fond, qu'ingénument j'avais fait violâtre... Je compris désormais le poids d'un ton. C'est de ce jour-là seulement que je fus peintre. »





II. PIETA



III. — LES POMPIERS DE VILLAGE

Les années qui suivirent ce premier succès furent moins heureuses.

Pour se consoler de ses échecs successifs à chacun des Salons annuels, il avait, il est vrai, l'exemple de presque tous les grands artistes de son temps, comme Delacroix, Rousseau, Millet, Corot, Duprè, Barye, Troyon, Courbet, que le jury avait refusés longtemps avec opiniâtreté et qu'il écartait encore parfois malgré les protestations grandissantes des connaisseurs. Mais il était décourageant, malgré ces précédents illustres, d'être exclus du Salon à une époque où un artiste n'avait guère d'occasion de se faire connaître en dehors des expositions officielles. Une initiative comme celle de Courbet, qui organisait en 1855 une exhibition privée de ses œuvres, semblait alors à beaucoup de gens une sorte de provocation ambitieuse et d'assez mauvais ton. Par nécessité, Puvis prit part vers

cette époque à une exposition particulière, aux galeries Bonne-Nouvelle, mais il n'y recueillit, paraît-il, qu'un succès d'hilarité.

Les titres des œuvres dédaignées à cette date par le jury ou par le public suffisent à nous faire connaître l'incertitude du jeune peintre, ballotté de l'art religieux au genre historique et des sujets classiques à la peinture réaliste. Citons : *MADemoiselle de SOMBREUIL BUvant un verre de sang pour sauver son père* (1850); *JEAN CAVALIER, au chevet de sa mère mourante*, jouant sur une basse le choral de Luther, tandis que la moribonde, une Bible sur la poitrine, contemple le ciel par une baie grand ouverte (1851); un *ECCE HOMO*, que conserve l'église de Champagnat (Saône-et-Loire) (1852); un *MARTYRE DE S^t SÉBASTIEN*; *JULIE*, rentrant au matin chez son époux Agrippa; une *MÉDITATION*; une *HÉRODIADE*; et enfin une curieuse composition, *LES POMPIERS DE VILLAGE*, dont le beau croquis ci-contre évoque un des personnages principaux, le curé qui se hâte vers l'incendie, une échelle sur l'épaule (vers 1857).

Installé depuis 1852 dans cet atelier de la place Pigalle qu'il ne devait jamais quitter, entouré de quelques amis sûrs, comme Bida, Ricard, le graveur Pollet, Puvis continuait avec courage ses essais invariablement mal accueillis, sans se douter peut-être qu'une heureuse occasion venait de lui ouvrir enfin son « Chemin de Damas ».





III. — LES POMPIERS DE VILLAGE (DESSEN)

IV. — LE RETOUR DE CHASSE

En 1854, le frère de l'artiste ayant fait construire en Saône-et-Loire une maison des champs, Puvis s'offrit à revêtir de peintures les murs de la grande salle à manger. Il y représenta les QUATRE SAISONS, « légèrement modernisées », et exécuta, en guise de composition centrale, le RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE, « avec le veau de rigueur ».

« C'était du toupet de ma part — écrit-il vingt ans plus tard à un ami — et la famille à dû avoir une fière peur. Songez donc, une belle salle à manger toute neuve !

« Evidemment — ajoute-t-il — si c'était à refaire ce serait mieux, je crois ; mais cependant, pour mes débuts dans l'art décoratif, c'est supportable. Dans tous les cas, j'ai trouvé là mon Chemin de Damas. »

C'est en effet cet événement, conté avec tant de simplicité et de bonne humeur, qui allait « désenquignonner » Puvis. Une des quatre saisons, reprise et agrandie, fut envoyée par l'artiste au Salon de 1859, sous le titre : UN RETOUR DE CHASSE, fragment de peinture murale, et, cette fois, le jury se montra enfin moins recalcitrant.

Ce n'est pas seulement ce retour en grâce qui fait de notre peinture un des jalons importants dans la carrière de l'artiste. Par sa noble élégance et son allégresse juvénile, l'œuvre est déjà digne du maître, sa main se devine déjà à ces silhouettes stylisées, à ces modèles simplifiés, jusqu'à ces arbres grêles et dénudés du second plan dont il aima toujours la grâce un peu chétive. Enfin et surtout, c'est dans le *RETOUR DE CHASSE* que Puvis semble avoir pris pleinement conscience de sa mission de décorateur.

« M. Puvis de Chavannes — allait écrire Gautier deux ans plus tard — n'est pas un peintre de tableaux. Il lui faut non pas le chevalet, mais l'échafaudage et de larges murailles à couvrir... Le sens ornemental et décoratif perce jusque dans les moindres accessoires... Ce jeune artiste, dans un temps de prose et de réalisme, est naturellement épique et monumental. »

Malheureusement les occasions étaient rares pour un inconnu de s'essayer sur de « larges murailles. » Il eut bien, vers cette époque, la chance de pouvoir exécuter quatre figures symboliques : *LA FANTAISIE*, *LA VIGILANCE*, *LE RÊVE*, *LA POÉSIE*, pour l'hôtel de Mme Claude Vignon, mais, faute de commande officielle, il dût se commander lui-même les deux grandes compositions qui allaient attirer définitivement sur lui l'attention du public.





IV. — LE RETOUR DE CHASSE



V. — CONCORDIA

« Quoique M. Puvis de Chavannes ait déjà exposé un *RETOUR DE CHASSE* plein de belles promesses — écrivait Gautier à propos du Salon de 1861 — on peut dire qu'il débute véritablement cette année. D'un seul coup il est sorti de l'ombre ; la lumière brille sur lui et ne le quittera plus. Son succès a été très grand et cela fait honneur au public. »

Personne, en effet, quand parurent *CONCORDIA* et *BELLUM*, ne resta indifférent. La première composition, surtout, avec son harmonie ample et sereine, avec son rideau de cyprès vers lequel volent des colombes, ses lauriers en fleurs, son ruisseau aux cascadelles murmurantes, tout ce beau décor élyséen que de hautes montagnes séparent du reste du monde par d'infranchissables remparts (*Maxime du Camp*), émut tous ceux qui n'étaient pas fermés à toute poésie. Gautier, Paul de Saint-Victor, Olivier Merson, Banville. Delécluze en ont laissé d'enthousiastes commentaires, où apparaît cependant quelque hésitation.

Non seulement ceux qui prirent nettement parti contre l'artiste, comme Charles Blanc, Castagnary,

Timbal, mais les admirateurs eux-mêmes se montrèrent désagréablement surpris par la couleur de ces toiles. Ce sont, disaient-ils, des cartons légèrement teintés plutôt que des peintures, des fresques pâlies, des tentures fanées.

« Les tons de la réalité — remarque Olivier Merson avec plus de bienveillance — sont adoucis ou plutôt éteints, baignés dans une atmosphère argentée et tendre, respirant une sérénité parfaite, donnant aux figures l'aspect d'immortels réunis pour symboliser le charme, la douceur et la quiétude d'un séjour élyséen. » Mais Olivier Merson lui-même s'inquiétait à l'idée que Puvis pût adopter autrement que par exception ces colorations atténuées.

Avec plus de raison peut-être, on s'étonnait aussi d'une sorte de désaccord dans le modelé des différentes figures. A côté des deux femmes de dos — considérées en général comme des morceaux admirables — d'autres personnages semblèrent sommaires et incomplets.

Gautier réduit ces réserves à leur juste valeur : « Et la critique ! allez-vous dire, vous n'en indiquez aucune. M. Puvis de Chavannes est donc parfait ? Eh ! mon Dieu ! non ; mais voilà un peintre qui naît ; ne le tuons pas tout de suite ; laissons-le faire. Nous le critiquerons plus tard — quand il n'aura plus que des qualités ».

LA PAIX valut à Puvis une deuxième médaille. Elle fut achetée 6,000 francs par l'État, pour prendre bientôt place au Musée de Picardie.





V. — CONCORDIA

VI. — BELLUM

Exposée dans une sorte de salon d'honneur au premier étage du Musée de Picardie, sur un panneau symétrique à celui de LA PAIX, cette composition avait figuré d'abord en sa compagnie au Salon de 1861. L'artiste en fit don à la ville d'Amiens pour que les deux œuvres jumelles ne fussent pas séparées quand l'architecte Diet eut fait attribuer la première toile au monument récemment terminé.

Si l'œuvre n'avait pas bénéficié d'un achat de l'État, c'est qu'on l'avait en général jugée inférieure à CONCORDIA. Et peut-être n'avait-on pas tort. Comme le remarquait justement Maxime du Camp, le sujet convenait moins au style de Puvis : « le calme est difficile à concilier avec la violence ». L'artiste avait tourné l'obstacle en choisissant le moment qui succède aux mêlées et aux combats, alors que les villes et les récoltes incendiées remplissent l'horizon d'une lourde et tragique

fumée et qu'au milieu des blessés et des captives les vainqueurs font entendre leurs sonneries triomphales.

Le peintre avait donné à ces derniers une tournure superbe, et on ne manqua pas de le constater : « Heureusement — écrivait Paul de Saint-Victor — un groupe admirable surgit dans le vide de cette toile déserte et lui communique sa grandeur... Ce sont trois cavaliers accoutrés de peaux de bêtes, qui, d'un même jet, dressent vers le ciel trois longues trompettes perpendiculaires et sonnent leur victoire. Rien de grandiose comme ce triple geste ».

Mais tout n'était pas encore « au point » dans la technique de Puvis. Les personnages se juxtaposent sans se lier nécessairement : trois par trois, ils font un peu bande à part, selon le mot d'Olivier Merson, et chacun des groupes vit dans une atmosphère un peu différente. Il y a encore plusieurs palettes, plusieurs systèmes de modelé et de dessin dans cette mosaïque décorative. L'on comprend l'inquiétude de l'honnête Thoré, se demandant si, malgré toutes les promesses de son talent, Puvis de Chavannes parviendrait à être lui-même, à se dégager des réminiscences qu'engendre nécessairement cette sorte de symbolisme conventionnel et s'il aurait le génie tout neuf, la puissante originalité nécessaire pour « renouveler le personnel et le matériel du vieux théâtre allégorique ».





VI. — BELLUM

VII. — LE TRAVAIL

Le style de Puvis s'affirma davantage au Salon de 1863, dans deux compositions nouvelles, LE TRAVAIL et LE REPOS, inséparables des précédentes et qui voisinent en effet aujourd'hui avec elles. Il semble bien que, par leurs masses plus amples et plus magistrales, par leur harmonie de couleurs plus simple et plus large — quelques notes claires et délicates sur une basse de bleu sombre — ces deux œuvres eussent dû être accueillies comme un progrès manifeste. Mais le goût général se trouva en retard sur celui de l'artiste et la critique qui lui avait voté le Capitole en 1861 le condamna en 1863 à la Roche Tarpéienne (Hector de Callias).

On avait dit déjà que Puvis était un penseur plus qu'un peintre (de la Fizelière). Le malentendu s'accentua et on en tira prétexte pour discuter longuement la donnée même de ses tableaux. Castagnary lui reproche de ne point nous avoir représenté le travail « dans son unité rationnelle et absolue ». Dans la femme qui donne le sein à un nouveau-né, on ne voulut voir qu'une « femme en

travail » introduite dans un coin de la composition par un mauvais calembour. Les beaux gestes tranquilles des travailleurs parurent un simple contre-sens. Ces forgerons dorment debout autour de leur enclume, disait, entre autres, Saint-Victor : « De tels ouvriers mettraient des mois à tailler une poutre et une journée à forger un clou... »

Abus de l'abstraction, manque de santé physique, de vie individuelle, abréviations exagérées dans le dessin, personnages réduits à des silhouettes, atmosphère grise, paysages sans air et sans lumière, tels sont les faiblesses que crurent voir la plupart des écrivains. On alla même jusqu'à dénier au peintre une personnalité. « Il me semble — écrivait Arthur Stevens — qu'un artiste doué de la volonté, du jugement, de l'érudition et de l'intelligence qu'il possède, quoique sans grande nature, pourrait arriver à créer des œuvres identiques aux siennes en étudiant les peintres de la Renaissance et en feuilletant les gravures du Cabinet des Estampes. »

Notons cependant que les plus méfiants laissent échapper, comme à leur insu, une déférence très significative. « Les toiles de M. Puvis — concluait par exemple le même Arthur Stevens — ont grand air et belle tournure. Je crois qu'il travaille pour se contenter lui-même et je l'en loue, car l'homme qui n'est pas le serviteur de son œuvre, qui travaille pour la gloire, pour les récompenses, ou, chose plus triste, pour l'argent, s'éloigne du bien et s'affaiblit. »





VII. LE TRAVAIL

VIII. — LE REPOS

Les personnages du TRAVAIL ne travaillaient pas assez au gré du public. Pour la symétrie, sans doute, on trouva que ceux du REPOS ne se reposaient guère davantage. A-t-on idée de rester debout pour se reposer !

Empruntons au consciencieux Paul Mantz quelques appréciations moins mesquines dans leur sévérité. « LE REPOS — disait-il — réunit quelques bergers autour d'un vieux pâtre, qui, chargé d'années et de souvenirs, raconte à son jeune auditoire les légendes des temps anciens. Les sujets sont simples, mais ils sont beaux, et, sous le pinceau d'un autre peintre, ils pourraient suffire.

« M. Puvis de Chavannes a malheureusement adopté un système d'exécution abrégée et de coloration arbitraire qui enlève toute réalité à ses figures. Ses paysages ont seuls de la vigueur : celui qui sert de fond au groupe... satisfait l'imagination, sinon le regard, par la grandeur de ses lignes noblement équilibrées. Mais le modelé intérieur des figures existe à peine... De cette insuffisance

première résulte l'absence absolue de mouvement et de vie... Les corps des femmes sont de pures abstractions ; ils ne sont exprimés que par des masses incolores, ou plutôt d'un blanc plâtreux, qui font des trous dans la toile et contrarient au dernier point la perspective et la vraisemblance. Le regard se perd en présence des plans accumulés qui ne sont pas à leur place rationnelle ; car, en ce qui touche la lumière et l'effet, tout est absolument systématique. Il ignore le soleil et l'ombre ; il ne connaît ni le soir ni l'aurore : ses scènes se passent dans le jour voilé des limbes, et, sous ce rayon diffus, tout s'efface et s'éteint. Puisque M. Puvis manque à ce point de tout ce qui constitue la couleur, la réalité et la vie, il devrait, comme Cornelius ou Kaulbach, se borner à tracer avec du noir et du blanc de grands camaïeux ou des cartons monochromes... Mais M. Puvis de Chavannes a pour lui le sentiment des lignes heureuses, et nous aimons, alors même qu'elles s'égarent, les ambitions comme les siennes. »

Il va sans dire que la sévérité générale fut partagée par la commission des achats. LE REPOS et LE TRAVAIL restèrent dans l'atelier de l'artiste jusqu'au jour où l'architecte Diet vint lui exprimer le désir d'avoir encore deux compositions de sa main pour décorer l'escalier du Musée de Picardie. La municipalité manquait d'ailleurs d'argent pour les acquérir. Avec son désintéressement habituel, Puvis fit encore l'abandon de ces deux œuvres.





VIII. — LE REPOS

IX. — DESSIN POUR LE REPOS

« Connaissez-vous un seul artiste épris de son art — écrivait Puvis en 1861 — qui ait en lui ce baume merveilleux qu'on appelle le calme?... Pour moi, le calme est voisin de l'outrecuidance... Venu avec le goût des belles choses dans un moment d'incrédulité, d'ignorance et de division..., en dépit des tiraillements inévitables soit d'autrui soit de ma propre nature..., sans ombre d'encouragement matériel ou honorifique..., sans défense par mon acquis, qui est loin d'être arrivé à son apogée..., je me sens pris d'un amour ineffable pour l'étude, pour le perfectionnement du peu que je sais, dans le sens que je préfère. »

Nous avons mieux encore que cette confession écrite pour faire revivre la lutte opiniâtre entre cette force intérieure qui pousse l'artiste vers son but et les doutes qui l'assaillent au moment de la réalisation.

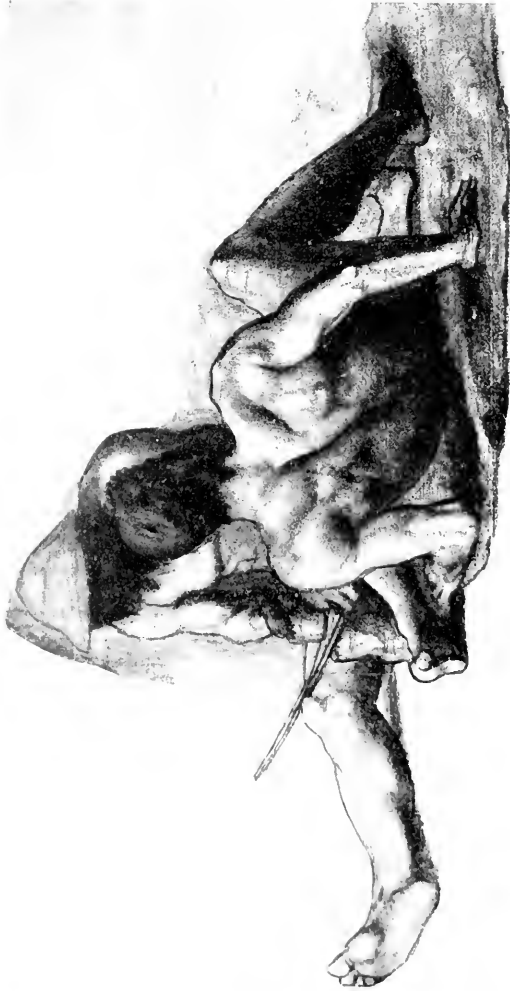
Grâce à certaines expositions de dessins, depuis 1886, et surtout à un don de ses héritiers aux divers musées qui se partagent ses œuvres (au Luxembourg, au Petit-Palais, à Amiens, à Lyon,

à Marseille, à Rouen), nous assistons à l'effort soutenu de ce merveilleux dessinateur si souvent et si imprudemment accusé de négligence et d'inexpérience.

L'œuvre s'ébauche peu à peu dans une succession de croquis sommaires. Puis de robustes études à la sanguine, comme les deux hommes, reproduits ci-contre, qui ont servi à la préparation du *REPOS* d'Amiens, précisent avec autant de force que de sensibilité la structure de chaque personnage. Il reste alors à faire participer ces fragments à la vie générale du tableau. Chaque geste est revu vingt fois jusqu'à ce qu'il concoure à l'effet d'ensemble. Le batteur de faux de notre dessin sera employé à un travail de filet. Son compagnon, à la musculature et à la pose trop tourmentées sans doute, fera place à une belle jeune femme dont la longue taille légèrement ployée, la chair doucement nacrée resplendissent aujourd'hui au premier plan.

Chaque personnage, chaque accent, doit justifier sa présence dans la pièce, et il n'est pas moins instructif de voir tout ce que Puvis découvre au fur et à mesure des études que ce qu'il sacrifie ensuite sans pitié si l'intérêt supérieur de l'œuvre l'ordonne. « Le plus petit bouche-trou — disait-il à M. Vachon — suffit à faire crouler l'édifice tout entier en éveillant la méfiance du regard ; un détail insignifiant, étranger à l'idée mère, est capable d'en détruire toute la puissance d'émotion. »





S. 1888 3/4 flammaris

IX. DESSIN POUR LE REPOS

X. — L'AUTOMNE

Au Salon de 1864, l'artiste regagna le terrain perdu et l'opinion se montra en général assez favorable. Dans ces temps déjà anciens, les critiques regardaient longuement les tableaux qu'ils avaient charge de juger. Ils ne se croyaient pas quittes envers un peintre quand ils avaient plaqué sur son œuvre une des cinq ou six formules du vocabulaire des ateliers ou quand ils avaient choisi dans les manuels d'esthétique et d'histoire l'étiquette congruente. La mode permettait encore les longues descriptions et quand le critique est un poète comme Gautier, il semble que la méthode n'était pas si mauvaise.

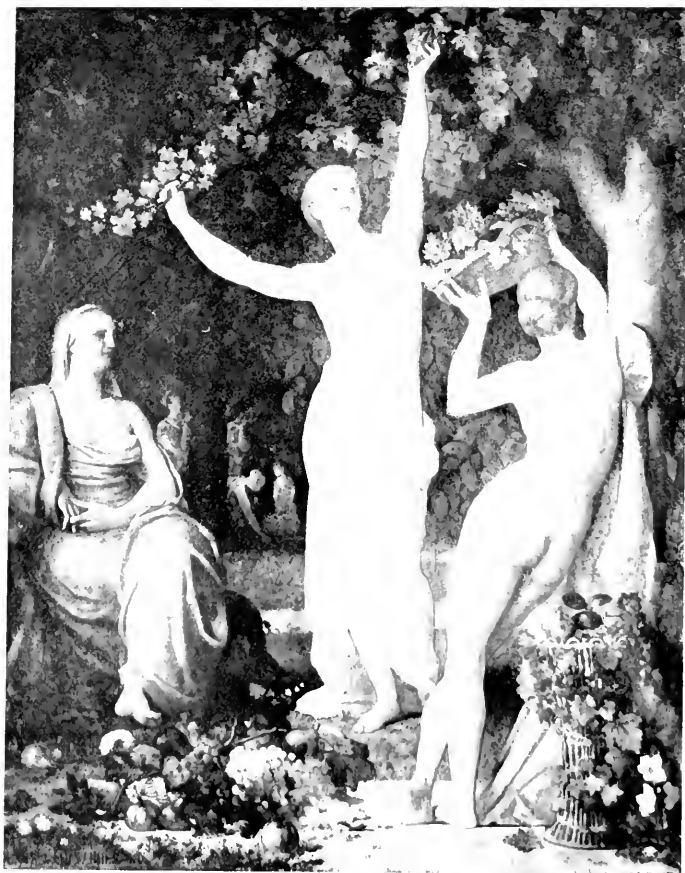
« Au milieu d'un verger luxuriant de fruits — disait Théo — dont la verdure commence à se dorer, montrant entre ses feuilles les grappes mûries, une belle jeune fille blonde, grande et svelte, fait d'une main courber une branche de l'arbre où se suspend la vigne, et de l'autre cueille un raisin. Le mouvement de ses bras, levés au-dessus de sa tête, développe sur les contours du torse des lignes serpentine d'une admirable élégance. Un bout de draperie d'un rose pâle... couvre sa cuisse gauche et fait voir la pâleur ambrée du nu...

« A la droite du tableau, une autre jeune fille, sans doute la sœur de la première, appuyée contre le tronc du figuier qui supporte la vigne, soulève de ses deux mains une corbeille où va tomber la grappe cueillie. Elle se présente de dos, montrant un gracieux emmanchement du col et une nuque charmante où s'enroule une épaisse torsade de cheveux roux, nuance chère aux peintres... Les attaches des épaules, les flexuosités de la ligne médiane, la saillie de la hanche, l'entrecroisement des jambes... dessinent une de ces poses rythmées comme une belle strophe, où les formes se balancent et s'équilibrent avec une harmonie aussi douce à l'œil qu'à l'oreille une musique bien cadencée...

« La tonalité générale du tableau est maintenue dans cette gamme de fresque qu'affectionne l'artiste et qui convient si bien à la peinture décorative. Elle est claire, blonde, sans les fortes ombres qui font des trous aux murailles ; mais cependant les localités sont elles-mêmes plus vigoureuses et d'une valeur plus riche que dans les précédents tableaux... L'exécution est aussi plus fine et plus serrée... On ne pouvait plus poétiquement exprimer... l'automne tiède, sain et fertile de quelque idéale Tempé. »

Cette œuvre, qui remporta une médaille à l'issue du Salon, est aujourd'hui à Lyon. Une réduction, avec variantes, a été exposée au Salon de 1885.





X. L'AUTOMNE

XI. — A LA FONTAINE

Parmi les toiles de chevalet que l'artiste exposa vers la même époque, sans succès retentissant d'ailleurs, il en est une qui se rattache directement à l'œuvre d'Amiens, et qui vient ici à propos pour mettre en évidence un des éléments du style de Puvis.

C'est bien un sujet intime et familier qu'il présente au Salon de 1868, sous le titre A LA FONTAINE. Mais ici encore, dans un beau vallon boisé, auprès de la source où s'emplissent les cruches, « la scène se passe à l'âge d'or ». Les personnages de cette bucolique (ils ont figuré déjà dans LE REPOS d'Amiens) ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays déterminés. Ou plutôt ils appartiennent à cette race qu'ont constituée les débris de la statuaire grecque revus et corrigés par les peintres italiens. La jeune femme s'est coiffée du pétase et c'est la Vénus de Milo qui s'incline noblement en face d'elle.

On nous a dit tant de mal — et tant de mal justifié

— de l'art académique qu'il faut presque du courage pour ne pas désavouer la part considérable de la tradition académique dans l'œuvre de Puvis. Mais les doctrines sont étroites et l'art les déborde toujours. Burger avait raison de réclamer le droit au style pour le réalisme moderne autant que pour l'allégorie traditionnelle habillée de formes gréco-italiennes. Il avait tort de vouloir que tout artiste fût voué à la stérilité dès qu'il ne faisait pas fi de cet « art inutile », et reprisait avec respect « la défroque académique ».

Les réminiscences classiques ne sont pas déguisées dans l'œuvre de Puvis, jusqu'à cette date surtout, car il va entrer graduellement en possession d'un vocabulaire propre de formes et de symboles. Au fond, cela est fort indifférent. Qu'il puise, comme il le fait alors, dans le lexique académique ou qu'il utilise comme il le fera plus tard quelquefois des mots du langage moderne, c'est avant tout la cadence, l'harmonie, l'équilibre de la phrase qui l'intéressent et c'est par là qu'il exprimera sa sensibilité personnelle. J'ai voulu être, disait-il à M. Thiébaud-Sisson, « de plus en plus sobre, de plus en plus simple... J'ai condensé, ramassé, tassé... J'ai tâché que chaque geste exprimât quelque chose et que la couleur, au lieu de contraster, comme jadis, avec la blancheur de son cadre, s'harmonisât doucement avec lui... Et dans tout cela, dites-le bien, pas de recherche du symbole. J'ai essayé de dire le plus possible en peu de mots ».





XI. A LA FONTAINE

XII. — AVE PICARDIA NUTRIX (LA RIVIÈRE)

Après la mise en place et le succès des quatre grandes compositions offertes par l'État et par l'artiste au Musée de Picardie, la ville d'Amiens se décida enfin à commander elle-même à Puvis une composition nouvelle, l'avant-dernière de cet ensemble. Ce fut l'AVE PICARDIA NUTRIX, du Salon de 1865.

Cette grande toile s'étend aujourd'hui en haut du palier du grand escalier monumental, entre les murs que décorent LE TRAVAIL et LE REPOS. Une grande porte centrale en sépare presque complètement les deux moitiés, échancrées, aux extrémités, par deux petites portes latérales. A gauche est représentée la cueillette des pommes ; à droite, le raccommodage des filets et la construction d'un pont sur un des innombrables bras de la Somme.

« Tout cela n'est pas particulièrement picard — disait Paul Mantz — mais M. Puvis de Chavannes se plaît, non sans raison, dans les généralités épiques et il préfère ce qui agrandit à ce qui particularise. »

Entendons par là que Puvis n'a point cherché à faire reconnaître telles scènes et tels décors déterminés de la région d'Amiens. Fidèle à son procédé

habituel, l'artiste n'emprunte à la réalité vivante que quelques notes justes, longuement méditées, qui suffisent à donner corps à une impression générale. Selon sa formule, il a cherché à « faire beaucoup avec peu ». Quelques massifs d'arbres, de l'eau, un grand ciel sur un terrain bas, suffisaient à localiser la scène et ne nécessitaient pas de longues études en plein air. Mais notons bien qu'un vif sentiment de la nature est au fond de tout cet art : « La nature m'émeut profondément, je vous l'assure — écrivait-il en 1861 — et c'est pour cela qu'il m'est impossible de la prendre à haute dose. Un quart d'heure de promenade dans le sentier qui me plaît meuble mon cerveau pour longtemps. N'en accusez que sa faiblesse ».

Avec ces éléments essentiels, Puvis a créé un paysage « vague et tendre de ton comme un Corot », ainsi que le remarquait déjà Gautier. Comme l'admirable paysagiste, il ne connaît rien de plus beau à peindre que la fraîcheur d'un coin de rivière, la noble mélancolie d'une ondulation de terrain. Il n'est pas nécessaire d'aller bien loin pour trouver tout cela. « Pour moi, — écrit-il à un voyageur — mon siège est désormais bien déterminé, bien limité et je ne me ravitaille plus qu'en France... Quelques buissons fleuris et des bois parfumés m'ont ravi. C'est de la musique de chambre, comparée aux puissantes harmonies qui vous ont frappé; mais elle a sa grandeur et sa grâce calme et bien pénétrante. »





XII. — AVE PICARDIA NUTRIX (PART 1 OF DIPTYCH)

XIII. — AVE PICARDIA NUTRIX (LA CUEILLETTE DES POMMES)

Il s'en faut de beaucoup que toutes les oreilles aient été sensibles dès cette époque à cette « musique de chambre », et c'est sans doute l'opinion de la majorité que représentait Louis Auvray lorsqu'il se déclarait glacé par le ton froid et monotone de l'AVE PICARDIA. Mais le nombre des partisans s'augmente peu à peu. Privat, par exemple, déclare à cette date la couleur de Puvis plus décorative, plus fine qu'elle n'a jamais été. Quand les toiles de l'artiste eurent pris place sur les murs auxquels elles étaient destinées, il fut difficile de ne pas constater que ces prétendues insuffisances de palette étaient en réalité une heureuse révolution de l'art décoratif.

« Nous qui avons vu au Musée d'Amiens — écrivait Gautier en 1865 — ces belles peintures à la place pour laquelle l'artiste les avait faites — nous sommes resté frappé de l'harmonie de l'ensemble, de la douceur puissante du ton et de la richesse tranquille de ces fresques sur toile, que seul le voisinage de tableaux plus ou moins tapageurs a pu faire paraître pâles et qui s'accordent si bien avec les teintes mates de la pierre.

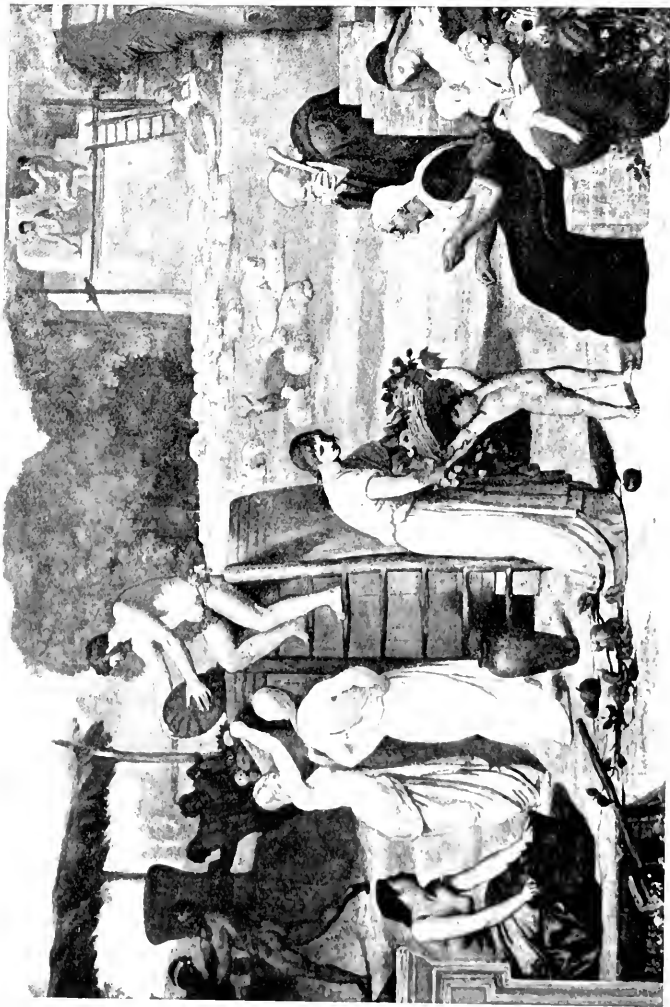
« ... Il ne faut demander à la peinture décorative ni illusion, ni trompe-l'œil, ni aucune espèce de vérité réelle. Elle doit s'étendre sur les parois comme un voile aux couleurs variées et non les pénétrer. »

On aurait tort de croire d'ailleurs que l'artiste faisait violence à sa nature en renonçant aux fortes oppositions et aux contrastes bruyants, en restant dans cette gamme de gris fins dont il harmonise si doucement les nuances subtiles.

« J'ai une infirmité que j'ose à peine avouer — écrivait-il à un ami en 1861 — (Elle) consiste à me faire préférer 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...

« J'attends impatiemment le mauvais temps et je suis déjà en pourparlers avec un marchand de parapluies. Je vous assure que le mauvais temps est plus vivant que le beau temps. La grande nappe bleue du ciel absorbe trop : plus il fait beau, plus elle est noire...; au lieu qu'un grand voile d'un gris fin, fin comme les ailes des oiseaux dont vous me parlez, un gris qui laisse à la moindre plante sa couleur, à tous les objets leur valeur, — un gris comme celui-là est l'accompagnement doux et soutenu qui laisse tout chanter; c'est la merveille par excellence; enfin, ce qu'il y a de plus clair, c'est que c'est là ce que j'aime le mieux. »





XIII. AVE PICARDIA NUTRIX (PART E DE LA SCÈNE)

XIV. — AVE PICARDIA NUTRIX (DESSIN POUR LA FILEUSE)

Le moment n'est pas encore venu où l'on se laissera prendre par la séduction de cet art sans chicaner le peintre sur les moyens employés. A cette date, on croit encore que Puvis atteint son but « malgré » sa couleur et son dessin, et les critiques les mieux intentionnés continuent à lui conseiller de soigner son exécution.

« M. Puvis de Chavannes, à qui nous n'avons jamais accordé qu'un applaudissement incomplet — dit Paul Mantz — nous paraît cette année dans une voie plus heureuse...; ses groupes sont noblement équilibrés; quoique les figures soient peu nombreuses, sa toile est bien remplie, et l'œil s'arrête avec plaisir sur des mouvements justes dans leur sévérité, et dans des attitudes heureuses. Il nous semble que le peintre, qui jusqu'à présent s'était contenté d'indiquer sommairement ses figures par un modelé vraiment trop abrégé, s'est préoccupé

davantage d'un dessin intérieur. C'est là un progrès réel, et il est permis d'espérer que M. Puvis pourra un jour suppléer par un travail nouveau aux lacunes de son éducation première. Il a aujourd'hui l'instinct du dessin, il n'en possède pas la science. »

« L'exécution est bien insuffisante — disait aussi Félix Jahyer. Une épaisse ligne noire enveloppe chaque figure, de telle façon que les corps ne tournent pas et semblent d'autant plus plats que le modelé fait complètement défaut. Mais malgré ces défaillances matérielles... aujourd'hui la faiblesse d'exécution n'empêche plus de sentir la noblesse de l'idée, la distinction de l'esprit, la fermeté des intentions. Chacun reconnaît en lui le sentiment précis de l'allégorie, à laquelle il sait donner une expression vague de grandeur. Le voilà classé définitivement parmi les représentants les plus distingués du grand art. »

Que la « science du dessin » ne fit pas défaut à l'artiste, c'est ce qu'aurait pu démontrer surabondamment aux donneurs de conseils l'admirable croquis de la *FILEUSE* reproduit ci-contre. Et cependant il y avait quelque chose de vrai dans ces réserves, puisque le dessin de Puvis devait se modifier encore profondément. Mais c'est précisément dans la voie des abréviations et des simplifications, dont on cherchait à le détourner, que l'artiste allait trouver bientôt la formule poursuivie sans relâche depuis tant d'années.





XIV. AVE PICARDIA (DIPINTO DI LAZZARINO)

XV. — LE SOMMEIL

C'est en tournant le dos aux exercices d'anatomie que Puvis devait faire aboutir ses recherches. Il avait déjà subordonné à la silhouette le modelé intérieur, non sans justifier parfois dans une certaine mesure le reproche de maigreur et de sécheresse. Il restait à entourer ses figures de cette enveloppe d'air qui réduit le relief à ses masses essentielles pour qu'elles gardassent leur volume sans rien perdre de leur simplicité. A cet égard, LE SOMMEIL du Musée de Lille, qui fut exposé au Salon de 1867, peut être considéré comme marquant une étape décisive dans la carrière de l'artiste.

Paul de Saint-Victor se montre enfin presque entièrement conquis par cette « grande et noble esquisse..., peinture plus musicale que plastique et qui parle moins aux yeux qu'à l'esprit... ; l'indécision du dessin, le vague de la couleur sont ici en harmonie avec le sujet. C'est un beau songe esquissé

comme avec un crayon d'argent sur la toile grise de la nuit. On ne saurait trop louer la simplicité grandiose du paysage. Il a quelque chose de vierge et d'auguste ».

Mais Paul Mantz reste sévère : « Il n'y a rien, au point de vue du coloris — dit-il — qui puisse choquer le regard. Une large tonalité crépusculaire enveloppe le groupe de ses dormeurs du premier plan et s'étend au loin sur les campagnes silencieuses ; au fond, un astre ambigu descend à l'horizon ou monte dans le ciel, car on ne sait si M. Puvis de Chavannes a voulu représenter un soleil couchant ou un lever de lune. C'est un des défauts de son tableau ; mais l'artiste, qui a si longtemps ignoré la couleur et qui y renonce, n'a jamais beaucoup connu sa sœur, la lumière. Que n'a-t-il, à défaut de la nature, qu'il n'est pas habitué à étudier, regardé un paysage de Corot ou de Daubigny ?... Quant aux laboureurs et aux bergers qui, couchés sur les premiers plans, se reposent de leurs fatigues, ils dorment avec un peu d'emphase, comme on le doit attendre de braves gens qui ont feuilleté à la Bibliothèque les œuvres des maîtres italiens, et qui s'en souviennent. Le dessin n'est d'ailleurs indiqué que dans les silhouettes.

« M. Puvis de Chavannes fait volontiers des projets de tableaux ; mais, comme les peintres allemands, il dédaigne l'exécution, et, par une conséquence fatale, il n'exprime jamais que la moitié de sa pensée. »





XV. — LE SOMMEIL

XVI. — MARSEILLE, PORTE DE L'ORIENT

La renommée de Puvis avait suffisamment grandi depuis le *RETOUR DE CHASSE* pour que la ville de Marseille connût l'importance du don fait autrefois par l'artiste. Aussi lui commanda-t-elle, en 1867, pour dix mille francs, deux grandes toiles destinées à décorer le Musée des Beaux-Arts, au Palais de Longchamp.

Elles parurent au Salon de 1869. Leurs dimensions exceptionnelles leur y firent attribuer une place que l'artiste occupa plus d'une fois, le palier d'honneur, à l'entrée des salles de peinture.

Dans *MASSALIA, COLONIE GRECQUE*, quelques petits groupes de pêcheurs et de commerçants sont épars au bord du rivage où, çà et là, commencent à s'élever de blanches constructions.

L'arrangement décoratif de *MARSEILLE, PORTE DE L'ORIENT*, fut plus long à trouver. Voulant représenter le large accueil d'une ville maritime aux vaisseaux des pays lointains, Puvis avait songé

d'abord à peindre la mer, chargée de navires, vue des quais de la ville même. Il fut conduit dans la suite à renverser les données du problème. Un bateau, dont les passagers appartiennent aux diverses races du Levant, occupe le premier plan. Il arrive en vue de la ville, qui déploie, à l'horizon, au-dessus de la mer bleue, ses môles et ses constructions resplendissantes de lumière.

D'année en année, le métier de l'artiste se faisait plus simple et plus humble, les sacrifices plus audacieux. Aussi les critiques prirent-elles cette fois un ton particulièrement irrité.

Celles de Castagnary se distinguent par leur violence : « Coloriages fantastiques... peints d'une main si novice et si pauvre que leur modelé n'atteint pas le relief d'un devant de cheminée... » Tant pis pour Marseille, que l'on condamne « à devenir le déversoir de la mauvaise peinture !... En plaçant à l'entrée d'une galerie ces piteuses décorations, en obligeant le public à en affronter la vue décourageante, on risque fort de refroidir le zèle et de faire reculer les visiteurs...

« M. Puvis de Chavannes ne dessine ni ne peint ; il compose, c'est là sa spécialité. Compose-t-il au moins comme le fait la nature, avec des êtres vivants... ? Non, il lui faut, pour exprimer ce qu'il appelle son idée, des corps imaginaires se mouvant dans un milieu imaginaire... Tout cela est lâche, mou, incertain, sale de ton et triste d'aspect... »





XVI. — MARSEILLE, PORTE DE L'ORIENT

XVII — SAINT JEAN-BAPTISTE

La DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE, que l'on a revue notamment avec tant de plaisir à l'Exposition universelle de 1889, fut un des scandales du Salon de 1870.

« En ce moment — écrivait alors J. Goujon — parmi les gens du métier on dit qu'il se fait du bruit autour de ce genre excentrique. Le public rit. »

« Jamais l'imagerie d'Épinal — dit Marius Chaumelin — n'a rien produit de plus grotesque comme types, de plus faux comme couleurs. »

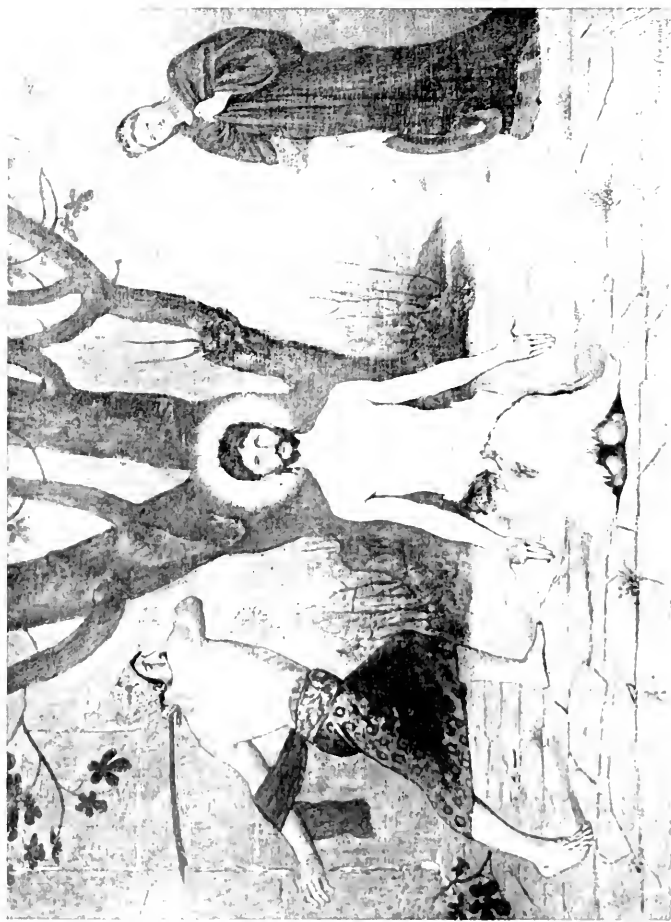
« Quelle grotesque vignette ! — s'écrie Castagnary. — Les trois figures sont disposées sur le même plan avec des attitudes d'une naïveté qui touche à l'enfance. Le Saint ne ressemble pas à un cul-de-jatte, comme on l'a dit. Il a plutôt l'air de s'enfoncer dans le sol ; il s'enlise et descend à vue d'œil. Le voilà déjà enterré jusqu'aux genoux. Gageons que quand le coup arrivera, le personnage tout entier aura disparu : ce sabre ne tranchera que le vide. »

Ne considérons cette œuvre que comme un « accident passager », accorde Elie Saurin, admirateur des précédentes compositions de Puvis.

Parmi les écrivains qui voulurent bien voir dans le *Saint Jean-Baptiste* autre chose qu'une « amusante caricature », citons René Ménard et aussi Georges Lafenestre, dont le plaidoyer doit être reproduit ici :

Puvis de Chavannes, dit-il, a traité son sujet « avec une profondeur et une naïveté supérieures... Ce tableau, d'un art très savant, d'une élévation très réelle, a naturellement excité l'hilarité des gens d'esprit. Rien n'y vise, en effet, à l'amusement ni à la surprise. M. Puvis de Chavannes est un des rares peintres qui ont le courage de comprendre l'art autrement que comme un trompe-l'œil inutile et mesquin ; il croit, avec tous les siècles passés, que la peinture est un moyen d'expression, que la main exécute mais que la tête dirige. La lutte qu'il soutient n'est pas inutile. Son œuvre vivra plus longtemps que celle des railleurs parce qu'elle repose sur des principes d'art plus généraux et plus durables. Comme aspect général, par le charme calme et puissant des colorations, comme aspect poétique, par la justesse des attitudes et l'expression des physionomies, comme exécution technique, par la force du style et la largeur du dessin, la DÉCOLLATION DE SAINT JEAN est un des ouvrages les plus importants du Salon ».





XVII. ST JEAN-BAPTISTE

XVIII — LES JEUNES FILLES ET LA MORT

Dans le SAINT JEAN-BAPTISTE, deux torses au dessin serré, valurent à l'auteur quelque indulgence. Mais à ce même Salon de 1870, figurait une autre toile, LA MADELEINE AU DÉSERT, d'où tout étalage de métier avait été sévèrement exclu. La sainte, toute droite, tenant dans sa main un crâne assez semblable à un œuf d'autruche, dresse sa pauvre et longue silhouette devant une roche monotone. Quelques pierres parcimonieusement distribuées, hantées par un malheureux petit lézard, meublent — aussi peu que possible — le premier plan. Une plaine aride s'étend jusqu'à l'horizon. Et c'est tout. On se doute si les plus bienveillants eux-mêmes furent décontenancés par cette composition humble jusqu'à l'indigence.



Deux autres longues figures en pied furent inspirées à l'artiste, la même année, par les angoisses et les espérances du Siège : Ce sont LE BALLON et LE PIGEON VOYAGEUR, qui furent offerts en 1874 à une loterie de Chicago, curieuses

compositions dans lesquelles Puvis, aux prises avec des sujets modernes, ne renonce cependant à aucun de ses procédés habituels.



Au Salon de 1872, Puvis de Chavannes faisait partie du fameux jury qui refusa — entre autres toiles — LA FEMME COUCHÉE du malheureux Courbet. Notre artiste ne prit aucune part d'ailleurs à cette vengeance mesquine. Dès le début des opérations, il avait démissionné, pour ne pas s'associer à son tour à un système d'intolérance dont il avait eu si longtemps à souffrir.

Cette indépendance n'était pas sans courage et Puvis en supporta les conséquences dans le plus bref délai. Après douze ans de succès, il vit un de ses deux envois, LES JEUNES FILLES ET LA MORT, refusé par ce même jury auquel il venait de fausser compagnie.

C'est une œuvre fort singulière dans sa conception assez littéraire, une de celles qui nous troublent un peu quand l'artiste se défend de toutes ses forces d'être le penseur et le mystique que certains voient en lui.

« Qu'ils me connaissent peu — écrit-il en 1888, — les affreux connaisseurs qui, oubliant ce que j'ai donné d'amour profond et fidèle aux choses de la nature, me confinent hypocritement dans quelques rares incursions forcées dans le domaine philosophique, objet d'horreur pour moi ! »





XVIII. LES JEUNES FILLES ET LA MORT

XIX. — L'ESPÉRANCE

Il nous plaît beaucoup que Puvis de Chavannes ait mis une sorte de point d'honneur à être un homme de volonté, d'équilibre et de santé, un homme « qui aime la bonne vie et exècre les songe-creux ». Lorsque la dernière lueur du jour s'est éteinte, quand il a travaillé avec acharnement depuis le matin, dans le grand atelier de Neuilly où il s'est rendu, à pied, dès la première heure, avec une régularité de soldat, où il a impitoyablement obtenu de lui-même et de ses aides le maximum d'efforts que peuvent donner de vaillants ouvriers, il y a plaisir à le voir chercher son repos dans une causerie pleine d'abandon et de franche bonne humeur, à la table où son formidable appétit de tâcheron fait l'admiration des convives et l'effroi de la maîtresse de maison. Mais s'il n'a jamais été de ces esthètes qui ne déposent jamais leur auréole et vaticinent d'autant plus qu'ils travaillent moins, s'il aime la vie de toute l'ardeur d'un homme dont les sens parlent parfois impérieusement, il n'en reste pas moins que, lorsqu'il est seul devant sa toile, le bon vivant s'efface et se fait le serviteur du poète.

Dans sa vie privée, Puvis a souvent montré qu'il avait le cœur bien placé, mais le meilleur de sa sensibilité, il le réserve pour son œuvre. « Le public

se trompe... — écrira-t-il — lorsqu'il se figure l'artiste comme un être passionnel, vibrant à en mourir. Tandis que, s'il est équilibré, il est simplement une créature de divination ; s'il comprend et rend les passions, en revanche il tient en réserve la santé et le sang-froid. Hugo, Lamartine, Delacroix seraient morts dans leur fleur si, dès leurs jeunes années, ils avaient versé toutes les larmes qu'ils ont fait répandre. »

Quand la fleur de sentiments délicats que Puvis avait gardée jalousement en lui-même s'épanouissait enfin dans son œuvre, c'était encore un assez cruel supplice pour l'artiste, un supplice dont il n'a jamais pu prendre l'habitude, que de la voir manier par des mains maladroites.

Il n'était pas de réserves et de concessions qui pussent adoucir pour lui la blessure causée par des appréciations comme celle de Castagnary sur cette délicieuse ESPÉRANCE, conçue au lendemain de nos revers, exposée au Salon de 1872, d'une naïveté voulue certes, mais d'une fraîcheur et d'une gracilité exquises : « Cette chétive petite fille, qui tient à la main un brin d'herbe en face d'enfantins tumulus, quel rehaut de cœur peut-elle inspirer ? Quel réconfort peut nous apporter la vue de sa triste et maigrelette personne ?... Et ce ciel, et ces pierres ? Et toute cette nature frappée de mort et de stérilité ? Mais je m'arrête ; car je sais que j'ai devant moi, sinon un talent supérieur, du moins une conviction peu commune, et ce qu'il faut craindre le plus de blesser, c'est la bonne foi désintéressée ».





IV. L'ESPÉRANCE

XX. — CHARLES MARTEL

Après avoir terminé *LA MOISSON* (dite aussi *L'ÉTÉ*), exposée en 1873, acquise par l'État et envoyée au Musée de Chartres, Puvis se consacra à la décoration de l'escalier de l'Hôtel de Ville de Poitiers, dont il avait reçu la commande en 1872.

Voici les dates du travail, telles que nous les trouvons inscrites au crayon, de la main de l'artiste, à même un petit meuble d'atelier conservé pieusement par M. Paul Baudoüin :

Mardi, 5 août (1873), MARTEL, 1^{re} séance de mise en place sur la grande toile ; — mercredi, 10 septembre, midi, commence à peindre ; — vendredi, 21 novembre, fini ; — recommencé et fini pour la 2^e fois... le 13 janvier 74 ; — signe le 1^{er} février ; — signé le carton (de RADEGONDE) le 7 mars ; — signe, fini... le 27 septembre...

Si le peintre eût tenu aussi fidèlement la comptabilité de toutes ses journées de travail, c'est tout le calendrier qui eût passé sur la petite armoire, car le vaillant ouvrier n'a jamais chômé. Ces graffiti en sont un des nombreux témoignages et c'est pourquoi nous avons cru devoir leur faire place ici, au détriment de quelques belles descriptions enthousiastes,

comme celles de M. Louis Gonse, qui saluèrent, au Salon de 1874, la peinture de CHARLES MARTEL et le carton de SAINTE RADEGONDE, écoutant, dans le cloître Sainte-Croix de Poitiers, une lecture du poète Fortunat. En dépit des mauvais plaisants, qui baptisèrent cette dernière œuvre : *Apothéose de Théophile Gautier*, les deux toiles de Poitiers reçurent aux Salons de 1874 et 1875 un accueil assez sympathique.

Demandons, comme d'habitude, à Paul Mantz l'opinion des modérés. « M. Puvis de Chavannes est systématique — nous répond-il —; il est incomplet; il élimine ce qui le gêne; il commence des phrases qu'il n'achève pas. Qui osera dire cependant qu'il n'intéresse point le regard dans ses vastes machines silencieuses qui sont à peine de la peinture? Le CHARLES MARTEL SAUVANT LA CHRÉTIENTÉ PAR SA VICTOIRE SUR LES SARRAZINS est un type tout à fait significatif des défauts et des qualités de ce bizarre inventeur... La scène se passe dans un brouillard gris où tout s'éteint et se décolore. Les formes sont plus rêvées qu'elles ne sont écrites... tout cela est étrange et discutable. Je ne me déclare pas enthousiasmé... » Le critique accorde cependant que Puvis parvient à réaliser une harmonie très décorative. « Plus de tons violents cette fois; tout rentre dans l'ordre; il y a des gris partout. L'effet est un peu arbitraire, mais la peinture calmée ne crie plus et le silence des couleurs permet de percevoir plus aisément le murmure de la pensée ».





XX. — CHARLES MARTEL.

XXI. — RENCONTRE DE SAINTE GENEVIÈVE ET DE SAINT GERMAIN

Nous arrivons devant l'œuvre la plus populaire de l'auteur, celle aussi qui permet le mieux par comparaison avec ses voisines de mettre en évidence la valeur propre de son art.

On sait que le Panthéon, le plus pesant et le plus rassis des monuments parisiens, a changé de destination aussi souvent que le pays de politique. Primitivement destiné à remplacer la vieille église abbatiale de Sainte Geneviève, consacré ensuite par la Constituante au culte des grands hommes, l'édifice était redevenu religieux sous la Restauration, laïque en 1830, religieux en 1851, pour redevenir plus tard laïque en 1885, à l'occasion des funérailles de Victor Hugo.

Une première fois, en 1848, la décoration murale en avait été confiée à Chenavard. Le compatriote de Puvis avait conçu et en partie exécuté une formidable histoire philosophique de l'humanité, qu'interrompirent pour toujours les événements de 1851. On n'eut fait aucun plaisir à son successeur en instituant une parenté entre leurs œuvres. Et pourtant, dans certains des cartons de Chenavard (comme LE DÉLUGE, LES ENFANTS DE LA LOUVE, LES CATACOMBES, LES POÈTES DE L'ITALIE) il y a bien déjà un certain symbolisme dans la concep-

tion, une certaine façon aussi de simplifier les formes qui rendent le rapprochement inévitable.

Le projet de décorer le Panthéon, rendu au culte, fut repris en 1874 par le directeur des Beaux-Arts, Philippe de Chennevières. « Je voudrais — déclarait-il dans son rapport du 6 mars — utiliser au décor d'un monument vraiment digne de ce nom, d'un monument vraiment national, le groupe qui nous reste de cette superbe armée (d'artistes). — La décoration du Panthéon doit former un vaste poème de peinture et de sculpture à la gloire de Sainte Geneviève, qui restera la figure la plus idéale des premiers temps de notre race, poème où la légende de la patronne de Paris se combinerait avec l'histoire généreuse des origines chrétiennes de la France. »

Baudry, Joseph Blanc, Bonnat, Cabanel, J.-P. Laurens, Henri Lévy, Meissonier furent désignés pour ce travail. Puvis de Chavannes, que Chennevières conservera la gloire d'avoir pressenti un des premiers, accepta avec joie, en mai 1874, l'« offre du magnifique travail. »

L'exécution dura près de quatre ans, troublés par les justes inquiétudes de l'artiste. La situation politique était instable, la position du directeur très ébranlée. Le projet était attaqué à la fois par les radicaux, qui le trouvaient trop clérical, et par les cléricaux, comme insuffisamment religieux... « A chaque jour suffit sa peine — disait Puvis en poursuivant sa tâche — ; mettons des œillères et en avant ! »





XXII. — SAINTE GENEVIÈVE
 ET SAINT GERMAIN
 (PANNEAU CENTRAL)

La part confiée alors à Puvis (elle devait être accrue beaucoup plus tard, à la fin de la vie de l'artiste) comprend d'abord une longue frise où défilent de hauts personnages, dont Saint Paterne de Vannes (sous les traits d'Elie Delaunay), Saint Victor de Beauvais (le graveur Pollet), Saint Trophime d'Arles (Philippe de Chennevières) et Saint Paul de Narbonne (Chavannes lui-même).

Au-dessous de la frise, quatre panneaux en hauteur, séparés par des pilastres, représentent des scènes de l'enfance de Sainte Geneviève.

La plus importante, qui occupe trois de ces panneaux, représente la rencontre mentionnée par l'inscription suivante : « L'an 429, Saint Germain d'Auxerre et Saint Loup, se rendant en Angleterre pour combattre l'hérésie des Pélagiens, arrivent aux environs de Nanterre. Dans la foule accourue à leur rencontre, Saint Germain distingue une enfant marquée par lui du sceau divin. Il l'interroge et

prédit à ses parents les hautes destinées auxquelles elle est appelée. Cette enfant fut Sainte Geneviève, patronne de Paris ».

L'esquisse que reproduit notre planche précédente donne l'ensemble de la scène, qui figura, en trois cartons, au Salon de 1876. A côté de ces cartons était exposé le quatrième panneau, entièrement terminé, que nous retrouverons bientôt.

C'est à peine si la voix des mécontents, dont Charles Blanc, que chagrinait le caractère religieux de cette série de peintures, parvint cette fois à se faire entendre. La presque unanimité des journaux et des brochures enregistre enfin un véritable triomphe.

« Après avoir beaucoup peiné — écrit Ch. Yriarte, — beaucoup cherché, je dirai aussi beaucoup souffert, car, dès le premier jour, nous avons été témoins des ébahissements naïfs de la foule, des timides interrogations des hommes de bonne volonté et des rires grossiers des ignorants..., l'artiste est désormais en pleine possession de l'opinion... M. de Chavannes avait son public restreint ; il s'isolait dans son aristocratie intellectuelle et on se souviendra de cette inauguration curieuse des fresques du musée d'Amiens, présidée par Théophile Gautier, où quelques initiés seulement avaient pris place. Aujourd'hui, après avoir été longtemps à la peine, il est à l'honneur et son heure est décidément arrivée. »





XXII. S^T GENEVIEVE ET S^T GERMAIN (DANS LE JARDIN)

XXIII. — SAINTE GENEVIÈVE
ET SAINT GERMAIN
(PANNEAU DE GAUCHE)

Ceux même qui parlent encore à cette date de la « main rebelle » de Puvis, comme Georges Dufour, le déclarent seul à connaître le secret de la grande peinture. Voici que le dessin est devenu à la fois « ferme et correct »; la couleur « ne laisse plus à désirer » (Max Radiguet). Ce que l'on appelait naguère gaucherie et inexpérience se nomme maintenant « simplicité, vérité délicieuse, exquise naïveté » (Victor de Swarte).

Paul de Saint-Victor, dans la Presse, témoigne enfin pour la première fois d'une admiration sans réserve, et Paul Mantz lui-même se défend à peine : « Il y a sans doute, çà et là, — dit-il — quelques singularités de détail, mais l'ensemble est sérieux et promet à l'église qui l'attend une décoration sereine et d'un grand aspect ».

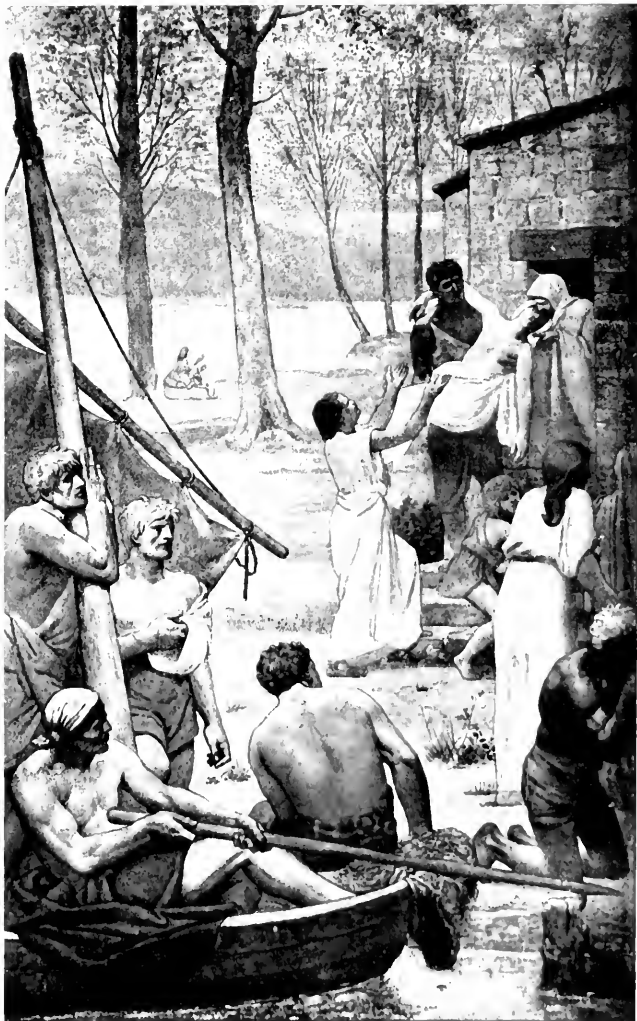
M. Jules Claretie, qui avait déjà pris parti pour l'artiste en 1874, est définitivement conquis cette

fois et déclare que l'œuvre méritait la médaille d'honneur. « Il y a là — dit-il excellemment — un sentiment de l'ordonnance, une poésie dans les lignes, une séduction dans la sévérité même de ces silhouettes se détachant sur des horizons attirants, sur des lointains pleins d'air ; il y a une telle lumière, un tel charme dans les vides mêmes de ces vastes compositions ! On songe aussitôt à quelque symphonie admirable et complète. »

« Vérité, simplicité, noblesse — conclut Georges Lafenestre — tout le grand art est là, et il faudrait être bien entêté ou bien aveugle pour ne pas admirer ces trois qualités maîtresses dans le talent rare de M. Puvis de Chavannes, arrivé aujourd'hui à son entier développement. »

Nous pourrions multiplier ces citations à l'infini et nous voudrions en avoir la place, car il n'est pas de succès plus durement et plus loyalement acquis que celui-ci. Puvis avait alors dépassé la cinquantaine et nous l'avons vu depuis plus de quinze ans poursuivre sa voie sans dévier d'une ligne, malgré les conseils ou les sarcasmes. Encore ne pouvait-il se vanter d'avoir écarté de sa route tous les spectateurs malveillants, attentifs à guetter ses moindres faux-pas.





XXIII. S^T GENEVIEVE ET S^T GERMAIN (MANSIEUX) - LAURENT

XXIV. — LA GRANDE SŒUR

Ce qui triomphait à ce Salon de 1876, ce n'est pas seulement une certaine conception élevée du sujet et de la nature, c'est surtout une formule décorative.

Si l'habitude avait fait peu à peu l'éducation du public, il faut bien dire aussi que cette formule s'était progressivement perfectionnée et épurée. Paul Mantz, qui goûte pleinement à cette date ces formes simplifiées, cette harmonie de tons proportionnellement abaissés, n'a pas tort de dire que l'artiste est en progrès sur ses premières œuvres et qu'il arrive enfin à la réalisation complète de ses efforts.

Au Panthéon, ainsi que le remarquait Bonnin, tout imposait ce parti-pris. Pas de dorures éclatantes et de marbres précieux, comme dans l'Opéra récemment décoré par Baudry. C'est la pierre froide et nue qu'il s'agit d'animer et l'un des grands mérites de Puvis est d'avoir su compter avec son cadre.

« Le souci de l'harmonie parfaite de sa peinture avec la pierre — raconte Chennevières — l'horreur de défoncer la muraille par quelque trou noir de son pinceau n'ont cessé de préoccuper Puvis de Chavannes pendant tout le cours de son travail. Jamais je ne l'ai vu entrer dans le Pantheon, pendant qu'il exécutait ses toiles dans son grand atelier de Neuilly, sans qu'il s'assurât du ton de

la pierre par la comparaison avec un petit carnet qu'il portait dans sa poche. J'ai ouï dire qu'un jour, comme on lui racontait qu'un de ses collègues avait déclaré que quant à lui il ne s'occuperait que de peindre à sa manière et qu'il se f... de la muraille, — S'il se f... de la muraille, repartit énergiquement Puvis de Chavannes, la muraille le vomira ! »



Peut-être ne verra-t-on pas tout d'abord ce que la GRANDE SŒUR, de notre planche ci-contre, vient faire au Panthéon. Ce petit groupe, bien plus ancien en effet, a pourtant été introduit par l'artiste dans sa RENCONTRE DE SAINTE GENEVIÈVE. Rien ne serait plus instructif que de pouvoir en rapprocher aussi toute la série d'études et de croquis (voir notamment au Musée d'Amiens) qui relie notre petite toile à la composition définitive. Ce ne sont pas seulement le costume et la couleur qui se modifient graduellement pour prendre leur place dans l'ensemble de l'œuvre. Au fur et à mesure des recherches, c'est le poids du marmot qui se fait plus lourd ; sa tête retombe dans un geste plus confiant ; il se pelotonne davantage dans les bras de la petite mère qui serre le précieux fardeau avec plus de tendresse discrète. Puvis, certes, est aux antipodes des naturalistes qui introduisent toutes vives dans leurs tableaux leurs études d'après nature, mais on voit qu'il ne se vante pas quand il dit avoir pris à la nature le meilleur de son inspiration.





XXIV. — LA GRANDE SŒUR

XXV. — L'ENFANCE DE SAINTE GENEVIÈVE

Un quatrième panneau, qui se juxtapose aux précédents, forme une composition indépendante : « Dès son âge le plus tendre — dit l'inscription — Sainte Geneviève donna les marques d'une piété ardente. Sans cesse en prière, elle était un sujet de surprise et d'admiration pour tous ceux qui la voyaient. »

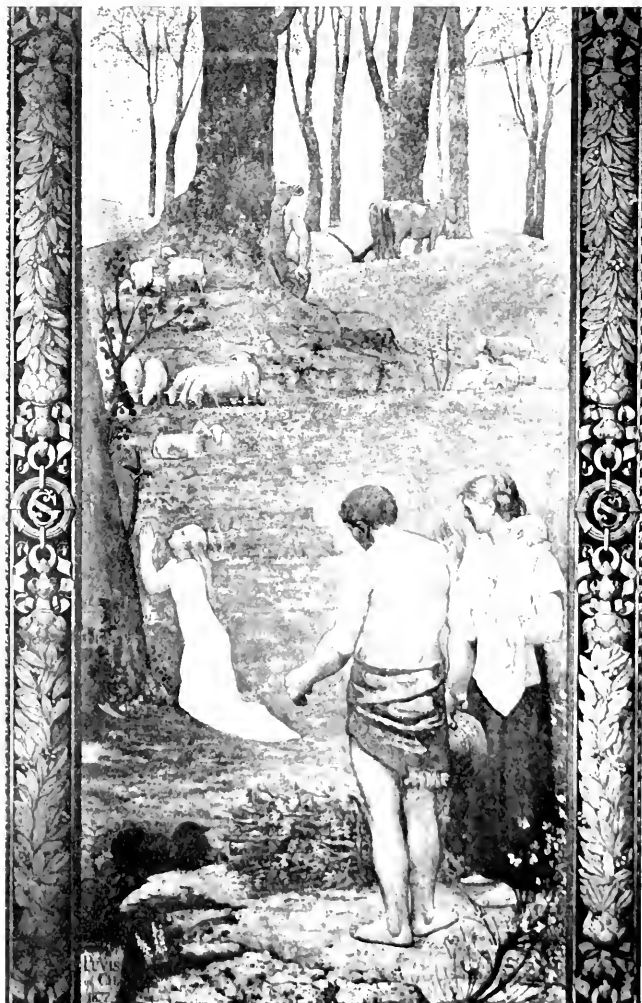
Ce panneau figurait — entièrement terminé — au Salon de 1876.

« Rien de plus simple — constatait Paul Mantz, une prairie fraîche comme les premières verdure d'avril ; plus loin, quelques arbres au pied desquels Geneviève, encore enfant, s'agenouille dans les ferveurs de sa foi instinctive ; sur le devant, deux figures, un laboureur et sa femme, robustes paysans, qui admirent les effusions de ce petit cœur tout plein de Dieu. Cette scène naïve dans ce paysage clair, c'est comme une idylle antique, avec la prière en plus, ou, pour mieux dire, c'est le printemps de la dévotion. »

« La conception de l'œuvre — accorde Bonnin

est en accord parfait avec le sentiment qui l'a inspirée et qu'elle devait produire... Mais si l'on va plus avant dans l'examen de son tableau, si l'on veut en aborder l'analyse, on peut relever, à côté de ces qualités évidentes, des défauts moins frappants. Tout d'abord, la perspective du paysage semble un peu trop montante et cet effet est produit par la disproportion du berger placé au troisième plan. Cette figure est gigantesque, et sa grande taille, qui contredit l'idée de l'éloignement, rapproche le plan sur lequel elle est posée et le fait subitement remonter vers le haut du cadre. La figure agenouillée de la Sainte offre un mouvement de ferveur plein d'élan, mais qui est indiqué avec une simplicité de lignes excessive. Il faut également reprocher au peintre de l'avoir revêtue d'un costume un peu trop sommaire. Cette robe de lin blanc, qui l'enveloppe du cou au talon, est absolument rudimentaire et fait songer à la draperie de la triste ESPÉRANCE dont M. Puvis de Chavannes exposait la maigre image au Salon de 1872. Le groupe du premier plan est la meilleure partie du tableau. Dessiné avec la simplicité habituelle à l'auteur, il présente une certaine largeur de contours, empreinte de naïveté et de force, et un caractère rustique très heureusement accentué... Le sentiment de la vérité, de la nature, est très frappant et il concourt à créer un style qui n'a rien de convenu ni de banal, en un mot rien d'apparis par cœur, et qui résulte d'une interprétation bien personnelle du modèle. »





XXV. — L'ENFANCE DE S^T GENEVIEVE



XXVI. — JEUNES FILLES AU BORD DE LA MER

Le souvenir de ce succès presque unanime ne suffit pas à faire taire les discussions quand Puvis reparut, au Salon de 1879, avec L'ENFANT PRODIGE et les JEUNES FILLES AU BORD DE LA MER.

Dans ces deux toiles, écrivit Edmond About, « on ne retrouve aucune des qualités magistrales qui ont fait à Puvis de Chavannes une place honorable parmi les décorateurs français ; on n'y remarque plus que ses défauts poussés à l'extrême ».

« On admire ses efforts, — dit Huysmans, qui fut souvent mieux inspiré — on voudrait l'applaudir, puis on se révolte ; on se demande dans quel pays se trouvent ces chlorotiques personnes qui se peignent devant une mer taillée dans du silex. Où, dans quel faubourg, dans quelle campagne, existent ces pâlottes figures qui n'ont même pas les points rouges des phthisiques aux joues ? On s'étonne enfin, devant ce singulier assemblage de têtes de jeunes filles et de corps qui devraient être emprisonnés dans des robes noires de vieilles dévotes, au fond d'une province comme en peint Balzac. »

« Je ne fais aucune difficulté — écrit Bergerat — d'avouer que le peintre a produit beaucoup d'ouvrages égaux à celui-là et quelques-uns même de supérieurs. Mais quelle étonnante poésie chante et murmure dans cette conception hors du temps, hors de la vie, et imaginée en pleine chimère. »

Paul Mantz reste sensible à ce « charme maladif » qui a peu à peu conquis sa sympathie. Victor de Swarte témoigne une fois de plus de son « admiration passionnée » pour l'artiste et Arthur Baignières chante « l'insaisissable grandeur qu'il prête à tout ce qu'il compose ».

« Cette toile, on peut l'affirmer — écrit Véron — résume toute la poétique et le style de M. Puvis de Chavannes... Il s'applique à trouver d'abord le style dans le galbe des lignes et des poses et se borne ensuite à chercher une gamme monochrome et neutre pour donner plus d'idéalisme à sa pensée. Quant à l'animation de ses êtres par le système sanguin, c'est lettre morte pour cet artiste, qui a pour plus grande qualité son originalité incontestable, base de son succès et de l'avenir de son nom, car il n'est pas donné à tout le monde d'être soi-même. »

Les JEUNES FILLES ont reparu dans diverses expositions rétrospectives. Une belle réduction vient d'entrer au Louvre avec la collection de Camondo. Plus de vingt-cinq esquisses que distinguent d'insensibles variantes pourraient témoigner du souci que Puvis apportait à la recherche de sa silhouette.





XXVI. — JEUNES FILLES AU BORD DE LA MER

XXVII. — L'ENFANT PRODIGUE

« Je signalais un jour à Puvis de Chavannes — raconte Marius Vachon — l'ingénieuse hypothèse d'une trilogie de la Misère, qui avait été émise à propos des trois tableaux : LE PAUVRE PÊCHEUR, L'ENFANT PRODIGUE et LE RÊVE. Il se mit à rire et me répondit que, dans le deuxième tableau, il avait surtout voulu peindre des cochons : En 1878, (expliqua le peintre), j'étais à la campagne, dans ma famille ; le fermier avait, cette année-là, merveilleusement réussi l'élevage de ses cochons ; ils étaient nombreux et superbes ; je passais une partie de mes journées à leur courir après pour les dessiner. Quand il s'agit de les caser, pouvais-je mieux trouver que la scène de la parabole de l'Enfant prodigue ? »

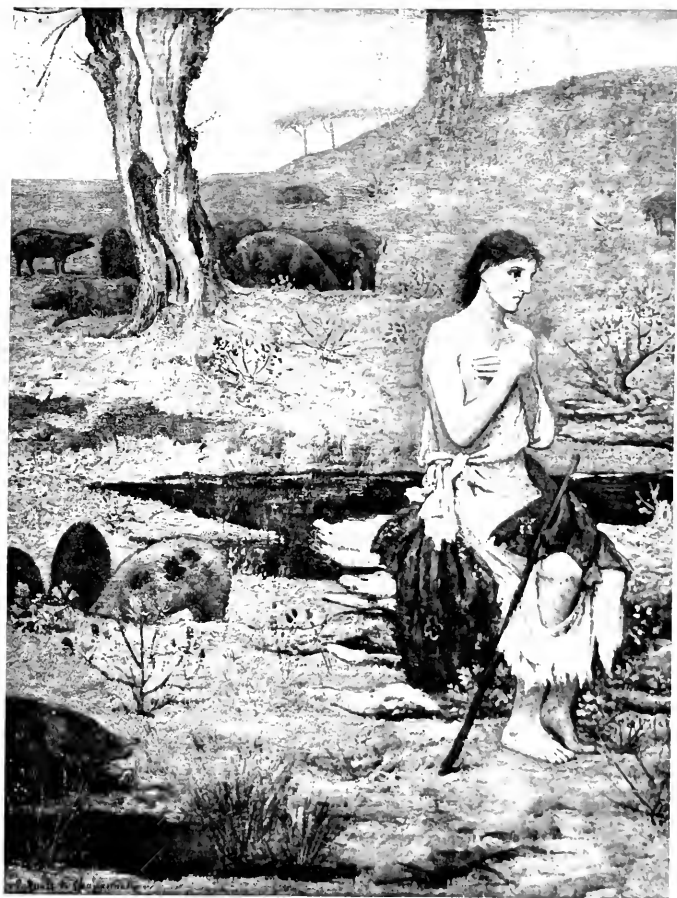
Peut-être serait-il imprudent de prendre au pied de la lettre cette boutade. Puvis de Chavannes avait trop la pudeur de ses sentiments pour être désireux de les voir traduire en langage d'esthètes. Il préférerait

encore laisser supposer que le désir d'utiliser un de ses croquis était son seul guide dans la conception d'une œuvre qui remue si délicatement nos sentiments intimes. Peut-être le croyait-il lui-même. Comment admettre cependant qu'il ait évoqué comme il l'a fait la détresse de l'Enfant prodigue avec la seule ambition de « peindre des cochons ».

Il y a plaisir à les voir, drus et râblés, fouiller le sol de leur groin vorace, mais ils n'ont que la place qui leur revient dans ce poème soufrefreux de la déchéance, de l'isolement et du repentir.

Au Salon de 1879, L'ENFANT PRODIGE fut accueilli avec un certain malaise. « On admire les efforts (de l'artiste) — écrit Huysmans — on voudrait l'applaudir, puis on se révolte... c'est toujours le même coloris pâle, le même air de fresque ; c'est toujours anguleux et dur, ça agace, comme d'habitude, avec ses prétentions à la naïveté et son affectation du simple, et cependant, si incomplet qu'il puisse être, ce peintre-là a du talent... Enfoncé jusqu'au cou dans un genre faux, il y barbote courageusement, et il atteint même, dans cette lutte sans issue, une certaine grandeur. »





XXVII. L'ENFANT PRODIGE

XXVIII. — LE PAUVRE PÊCHEUR

Un paysage désolé entrevu près d'Honfleur — une immense nappe d'eau sous un grand ciel morne — suggéra à Puvis l'idée de son PAUVRE PÊCHEUR, exposé au Salon de 1881. Le peintre, qui était fort sensible aux critiques, fut servi à souhait. Le souvenir de cette épreuve resta si vif en lui qu'il eut presque du regret plus tard à voir acheter sa toile pour le Luxembourg.

« LE PAUVRE PÊCHEUR — déclara Auguste Balluffe — est une véritable déclaration de principe... Ce pêcheur qui n'est ni chair ni poisson, occupe le centre d'un simulacre de tableau, dans une insinuation de barque, qui va à la dérive sur un fleuve absent. A vouloir nommer les choses par leur nom, cette toile n'est que le résumé sténographique d'une esquisse. »

Edmond About, après force témoignages de déférence, déclare l'artiste qualifié pour exécuter cette donnée classique dans les ateliers : Interpréter le vers de Racine qui représente Hippolyte sans forme et sans couleur. « Le pauvre pêcheur, sa pauvre femme et son pauvre enfant remplissent à qui mieux mieux les conditions imposées. Je m'incline et je passe, et du diable si j'y repasse. »

« C'est une peinture crépusculaire — dit Huysmans — une peinture de vieille fresque, mangée par des lueurs de lune, noyée par des masses de pluie. C'est peint avec du lilas tourné au blanc, du vert laitue trempé de lait, du gris très

pâle. C'est sec, dur, affectant comme d'habitude une raideur naïve. Devant cette toile, je hausse les épaules, agacé par cette singerie de grandeur biblique...; puis je me sens quand même pris de pitié et d'indulgence, car c'est l'œuvre d'un dévoyé, mais c'est l'œuvre aussi d'un artiste convaincu qui méprise les engouements du public... En dépit des révoltes que soulève en moi cette peinture quand je suis devant, je ne puis me défendre d'une certaine attirance quand je suis loin d'elle. »

Paul Mantz consent à étudier le tableau, « à la condition que l'Ecole française y regardera à deux fois avant d'adopter la formule nouvelle... C'est une peinture de Vendredi Saint. Toutes les boutiques de marchands de couleurs sont fermées; il n'y a plus de bleu dans le ciel, plus de verdure dans les champs; le carême devient cruel, les yeux sont condamnés à faire maigre... Le rivage est un terrain sans sève, où poussent çà et là quelques fleurettes jaunes. Une jeune fille très maigre essaie d'y cueillir un bouquet qui sera sans parfum... Le ciel est pâle, l'eau incolore et l'horizon sur lequel le pêcheur profile sa silhouette mélancolique semble se conformer à sa triste pensée... Et voyez combien les choses d'art sont compliquées et parfois contradictoires : ce tableau qui existe à peine est singulièrement expressif : il y a un accent douloureux dans cette brume ; dans ce néant, il y a une émotion. Au milieu du paysage désolé qui l'entoure, le pêcheur est une poignante image du dénûment, de l'abandon, de la misère irrémédiable ! »



XXVIII. — LE PAUVRE PÊCHEUR

XXIX. — JEUNES PICARDS S'EXERÇANT A LA LANCE

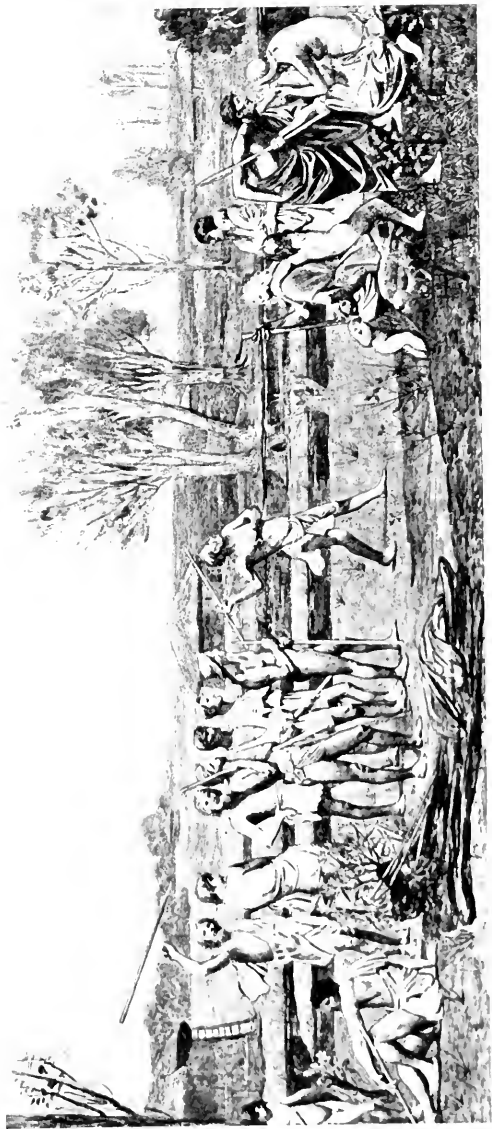
La partie principale de la décoration de l'escalier, au Musée d'Amiens, restait encore à exécuter. Un grand mur nu, le plus accessible au regard, s'étendait en face de l'AVE PICARDIA NUTRIX, entre LE REPOS et LE TRAVAIL. La municipalité était bien désireuse de voir Puvis terminer son œuvre, mais l'État lui refusa son concours.

L'artiste dut entreprendre alors à ses risques et périls le carton de sa future composition. Il l'exposa en 1880.

Le Salon qui comprend une œuvre aussi admirable, s'écria Chennevières, « ne sera jamais le premier Salon venu. L'artiste qui a conçu, dans le déroulement de cette composition immense, le poème entier de la Picardie primitive, avec ses bosquets espacés et les vastes solitudes de ses tourbières, avec ses groupes superbes de jeunes lancours de piques, aussi élégants dans leurs nobles attitudes que des athlètes de la Grèce antique, avec ses vieux

chasseurs de cygnes et de hérons à la mine sauvage comme leur gibier, avec ses autres groupes de belles filles et d'enfants se délassant des soins rustiques près des huttes de la tribu, l'artiste qui exprime les choses de la vie idéale avec cette simplicité grandiose et cette observation instinctive et profondément juste de la nature en ce qu'elle a d'essentiel dans les gestes et dans les habitudes humaines, est vraiment un homme des grandes époques, et de ce qu'on dit qui lui manque je me moque, car s'il me montrait les roueries vulgaires que les pédants regrettent, il ne serait pas l'abstracteur de poésie suprême, l'étonnant géorgique, si harmonieux en sa mâle sobriété, qui me charme jusqu'au fond du cœur. Et dire qu'un tel homme, de valeur si extraordinaire, parce qu'il est lui-même et vit sur les hauteurs, en est réduit, pour occuper dans sa pleine maturité les loisirs qui lui sont faits, après ses vastes et admirables compositions du Musée d'Amiens, après celles de l'escalier du Musée de Marseille, après la muraille de la basilique Sainte-Geneviève, acclamée par tous les artistes, en est réduit à se commander à lui-même ces LANCEURS DE PIQUES, destinés dans sa pensée à compléter sa décoration de l'escalier d'Amiens ! La France compte-t-elle donc tant de Puvis de Chavannes ! Et le Louvre n'a-t-il donc plus d'escaliers monumentaux, et l'Hôtel de Ville n'en a-t-il donc pas prévus, pour lesquels ce serait une fortune rare de se prêter aux combinaisons de cet incomparable décorateur ? »





XXIX. — JEUNES PICARDS S'EXERÇANT A LA LANCE

PHOT. BRAIN

MUSEE LUTETIENS, N. 2, 467 N. 1726 AMFN

XXX. — LUDUS PRO PATRIA

Cet appel fut entendu. Devant le succès obtenu par le carton, l'État se décida à commander l'œuvre pour compléter la décoration du Musée d'Amiens. Elle reparut, après son exécution définitive, au Salon de 1882, sous le titre LUDUS PRO PATRIA.

« C'est une plaine de la Picardie — écrit Henry Houssaye — étendant au loin ses vastes et plats horizons que ferme d'un côté la lisière bleuâtre d'une forêt... Au centre, de jeunes hommes nus s'exercent à lancer le javelot contre le tronc d'un arbre mort... A droite, debout devant les huttes gauloises, des vieillards et des enfants regardent ces jeux d'adresse et de force, tandis que les femmes s'occupent du repas du soir. Celles-ci puisent de l'eau; celles-là enfournent le pain; de moins laborieuses causent entre elles. La partie gauche de la composition est remplie par un tertre herbeux où sont assises de jeunes femmes, l'une jouant avec son enfant, l'autre donnant le sein à son nouveau-né. Un homme se penche vers son fils pour l'embrasser et l'enfant répond à ses caresses en lui tirant la barbe... Devant une telle œuvre... il serait de mauvais goût de s'arrêter à des critiques de détail. Il n'y a qu'à se laisser aller à une admiration franche et saine. »

En cherchant bien, on voit reparaître encore à cette date quelques détracteurs irréductibles.

Mais, d'une façon générale, l'œuvre fut accueillie avec le respect qui lui était dû. M. André Michel, qui avait déjà longuement parlé de l'esquisse, l'année précédente, consacrait cette fois à l'artiste tout son premier article.

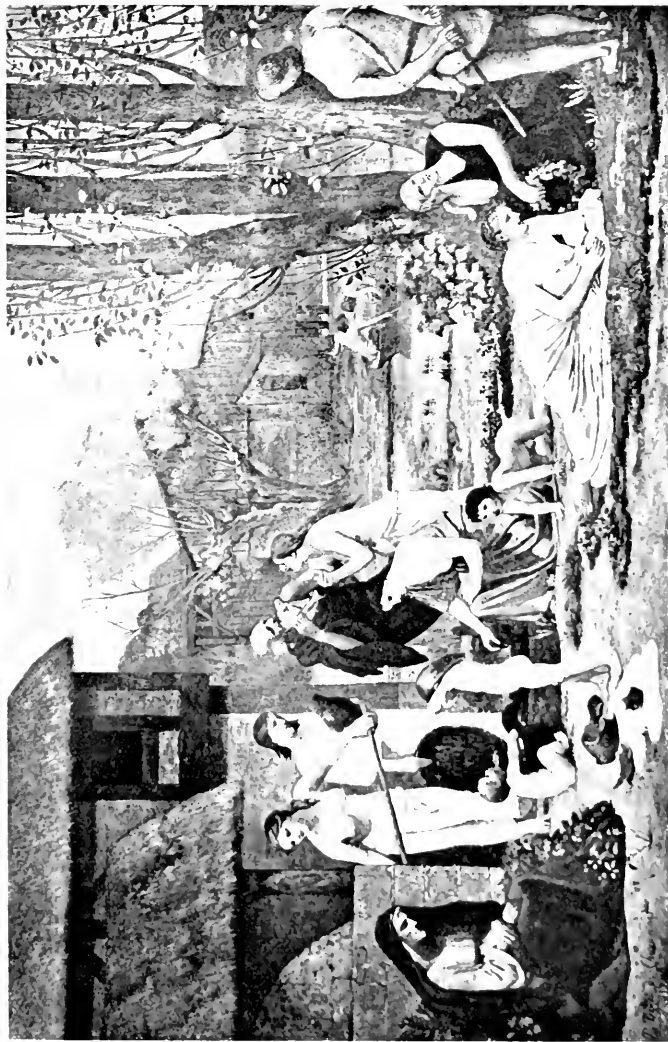
« Un seul — disait-il — a « rempli tout son mérite » et s'est affirmé dans une œuvre que notre temps pourra léguer, non sans quelque orgueil, à la postérité. Nous avons écrit son nom en tête du « Salon; nous voudrions avoir le droit de le lui dédier. Il le domine de très haut. »

La conclusion générale était que le nom de Puvis de Chavannes s'imposait pour la médaille d'honneur. Et telle fut en effet l'opinion des juges les plus difficiles à convaincre : les confrères du peintre.



Notons à propos du LUDUS un souvenir bien caractéristique des procédés de Puvis. Comme M. Vachon lui demandait s'il avait vu et étudié le beau paysage de sa toile : « Ce paysage, répondit le peintre en souriant, je l'ai vu par la portière d'un wagon pendant un de mes voyages à Amiens... La vision avait été pour moi si intense qu'il me semblait qu'une observation sur place en eût affaibli la sensation et n'aurait exposé à n'en retrouver, plus tard, qu'une image réduite, confuse et sans vie. »





XXX. LUDUS PRO PATRIA (LUDUS PATRIAE)

XXXI. — DOUX PAYS

Au Salon de 1882 figurait aussi une œuvre de moindres dimensions mais qui nous semble aujourd'hui belle entre toutes. C'est le DOUX PAYS destiné par le peintre à décorer l'hôtel de son confrère et ami Léon Bonnat.

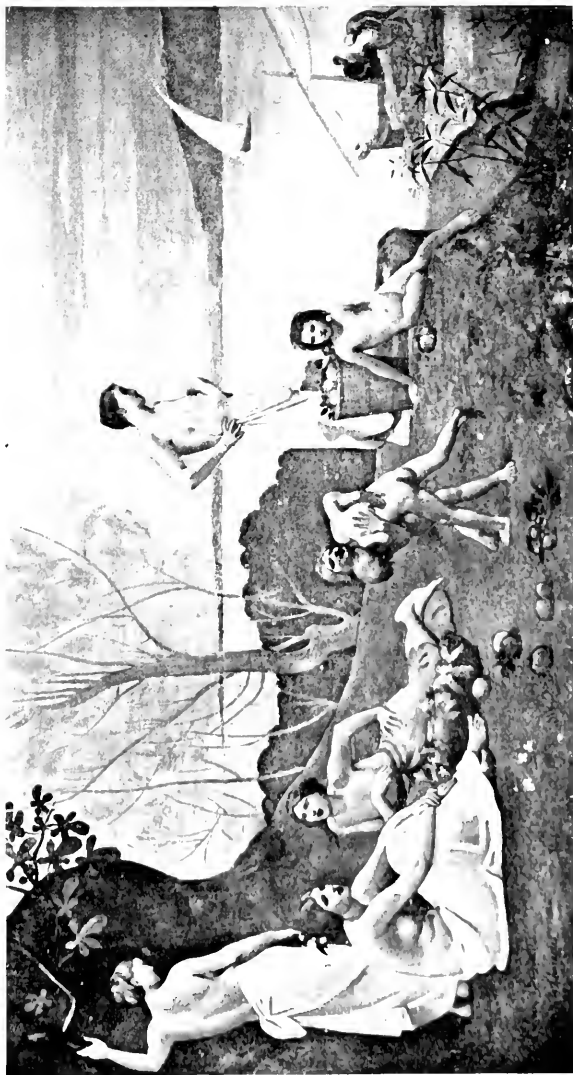
Le journal Le Parlement en a publié, il y a trente ans, une description que son auteur a oubliée peut-être, mais que le lecteur aura certainement le même plaisir que nous à retrouver.

« Sur une plage, — disait M. André Michel — un groupe de trois femmes — deux assises, la troisième debout, le bras appuyé sur une branche de figuier; — plus loin, et dans l'enfoncement, un bois d'orangers dont le feuillage moutonnant apparaît piqué de fruits; puis, la mer bleue; à l'horizon, une ligne de collines enveloppées de vapeurs violettes. Des enfants jouent sur le rivage; une femme vêtue de blanc, debout, au premier plan, regarde au hasard. Dans le lointain, des pêcheurs embarquent leurs filets; des voiles blanches passent, doucement gonflées, sur la mer immobile. Une sérénité divine descend du ciel, où, dans la blancheur dorée, planent des nuages teintés de lilas. Le paysage est grandiose et doux. On y sent flotter comme une rêverie heureuse; on ne peut s'en arracher. Le souvenir des heures enchantées où, dans une volupté calme et noble, on a goûté la douceur de vivre, où l'on a cru à des bonheurs sans lendemain,

à des joies sans amertume, et refait le beau rêve païen, remonte doucement au cœur. C'est un enchantement; on ne pense plus à analyser, à expliquer, à critiquer; on savoure ce bonheur suprême de se laisser aller à l'impression qui vous envahit, d'admirer « comme une bête ».

« Voyons pourtant avec quels moyens le peintre nous a ainsi ravis. Des lignes très simples, tranquilles, à peine ondulées; des attitudes toutes simples aussi; les deux femmes couchées, vêtues de tuniques bleu pâle et havane; celles debout, de robes blanches; les draperies très sobres et largement traitées; le dessin volontairement simplifié, synthétisé; le modelé très sommaire. Dans un coin du rivage, une branche de laurier-rose en fleur; près des femmes, une corbeille d'oranges; une fleur rouge, délicieusement piquée dans une chevelure brune; voilà tout. Rien ne trouble l'harmonie souveraine de l'ensemble; aucun détail ne détonne; une atmosphère d'argent fondu enveloppe d'une brume claire et comme d'une caresse la mer, le rivage et le ciel. C'est un andante universel, d'une gravité naïve et d'une douceur profonde. Il est impossible d'allier dans une mesure plus heureuse la fraîcheur, la sincérité de l'inspiration à la puissance de la volonté, d'arriver plus sûrement au grand art, non par de vaines formules d'école, mais par la libre interprétation de la nature, dont l'artiste a systématiquement modifié les rapports et les formes pour traduire, dans une langue dont il est l'inventeur et le maître, les ravissements du rêve intérieur. »





XXXI. DOUX PAYS



XXXII. — LE RÊVE

Au Salon de 1883 parurent le *PORTRAIT DE Mme M. C...*, que nous retrouverons plus loin et *LE RÊVE*, ainsi commenté par le livret : « Il voit dans son sommeil l'Amour, la Gloire et la Richesse lui apparaître. »

C'est à ce propos qu'About, passant de l'ironie à la colère, écrivit un furieux article, souvent cité :

« Lorsque l'Enfer voudra se faire paver à neuf, comme les Champs-Élysées, il ne manquera pas de confier l'entreprise à M. Puvis de Chavannes. Cet artiste est par excellence l'homme des bonnes intentions, je dirai même des grandes intentions, et des vastes pensées. Depuis plus de vingt ans il se promet et nous promet un chef-d'œuvre qu'il n'exécutera jamais, car il ne sait ni peindre ni dessiner, et il promène fièrement dans tous les coins du domaine de l'art son ignorance encyclopédique. Le défaut d'instruction première est malheureusement sans remède; ni le courage, ni la persévérance, ni même une certaine élévation d'esprit ne feront produire un poème épique en douze chants au rêveur qui n'a pas fréquenté l'école primaire, et qui manque non seulement de prosodie, mais encore de la plus vulgaire orthographe. »

Et, dans un dernier effort pour arrêter la gloire grandissante de son ancien ami, le fidèle de Baudry continuait en ces termes :

« Les deux toiles que M. Puvis de Chavannes expose cette année avec un succès tout négatif ne sont pas inférieures, comme exécution, à ces grandes machines qu'une critique bienveillante a qualifiées de chefs-d'œuvre et que la haute incompréhension du gouvernement a récompensées au delà de toute mesure. LE RÊVE et LE PORTRAIT procèdent d'un art tellement enfantin que, sans la signature de l'artiste, le jury le moins rigoureux les eût certainement refusés. Un jeune homme qui dessinerait ce fantoche lugubre entouré de trois poupées grotesques; un enfant qui modèlerait une tête et deux mains comme celle de Mme M. C... et cette draperie noire enlevée d'un seul coup par une brosse à cirage, n'entrerait certes pas à l'École des Beaux-Arts, ni même probablement à l'École de l'avenue Trudaine. Mais vous verrez que les prôneurs de M. Puvis de Chavannes ne se tiendront pas pour battus, qu'ils maintiendront obstinément ce grand intentionniste au rang des maîtres; qu'ils lui recruteront des élèves et des imitateurs et qu'ils le mèneront en triomphe jusqu'aux portes de l'Institut. Ce jour-là, pour que la fête soit complète, il restera quelque chose à faire : il faudra laver à la potasse d'Amérique tous les tableaux du Louvre et les convertir en toile à torchons. »





XXXII. LE RÊVE



XXXIII. — ORPHÉE

Cette même date 1883 est inscrite au bas d'une œuvre que nous nous dispenserions bien volontiers de commenter : elle n'a pas d'histoire et son thème est de ceux que l'auteur n'aimait guère voir enguirlander de phrases. Il faut bien s'y arrêter pourtant, puisqu'à la physionomie légendaire d'un artiste anémique et nuageux on a tendance à substituer aujourd'hui — avec la complicité de Puvis lui-même — celle du bon vivant et du « bourguignon salé », presque aussi fausse, tant elle est incomplète.

L'œuvre et la vie de notre peintre, c'est entendu, ne sont rien moins que celles d'un débile. On ne le trahit pas cependant quand on constate que malgré sa vaillance et son énergie il n'a point échappé au mal du siècle, quand on relève, aux dates extrêmes de sa carrière, l'aveu que la mélancolie dont sont doucement teintées ses œuvres les plus sereines a dans son âme de profondes racines.

« La contagion Musset et Senancour n'est pour rien dans mon affaire — écrit-il en 1861 à Mme Nicolas Belly — : je suis ainsi, et si misérable que le soleil me fatigue la vue et me trouble l'âme, surtout ce soleil d'automne, qui brille comme un insensé et ne chauffe pas...

« Et puis, qui, dans ce pauvre monde, n'a pas un petit passé. Et n'est-il pas toujours triste, puisqu'il est passé ?

« Voici trois beaux vers :

*Nature au front serein, comme vous oubliez !
Et comme vous brisez, dans vos métamorphoses,
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés !*

« C'est Hugo qui a dit cela, et j'en ai quelquefois envie de pleurer. Les choses implacablement belles sont pour des êtres mieux trempés que je ne le suis. »

Et voici, trente ans plus tard (1894), une nouvelle confidence : « Ce brusque avertissement de l'automne me donne une tristesse infinie. Jamais autant qu'aujourd'hui la vie ne m'a paru un songe. Voilà cette année qui agonise déjà, et il me semble qu'elle n'a existé que par quelques jours espacés. Si, par mes travaux, je n'avais la preuve matérielle qu'elle a eu son compte de jours et d'heures, je me demanderais si je l'ai vécue. Une pareille sensation est incompréhensible aux jeunes ; à mon âge, elle est brutale et sans pitié ».

Tant mieux que Puvis n'ait pas souvent et volontiers laissé échapper, même devant ses intimes, le cri d'accablement et de désespoir qu'exhale ici son ORPHÉE. Mais quelques propos de table d'une rondeur un peu gauloise ne résument guère plus l'homme que ses albums de caricatures — souvent amusantes d'ailleurs — ne font connaître l'œuvre.





XXXIII. ORPHÉE



XXXIV. — MARIE CANTACUZÈNE

Puvis était encore un inconnu quand il rencontra chez Théodore Chassériau celle qui devait être l'amie de toute sa vie.

Il suffit d'avoir vu le rayonnement d'émotion que provoque chez ceux qui l'ont connue le seul nom de la princesse Cantacuzène, pour renoncer à tenter un portrait digne d'elle. Un crayon exquis de Chassériau (daté de 1855) et l'admirable chef-d'œuvre de Puvis (peint et exposé en 1883, exposé de nouveau en 1889, conservé aujourd'hui au Musée de Lyon) rendent d'ailleurs bien superflu tout ce que l'on pourrait dire de sa noble simplicité, de sa haute intelligence et de son grand cœur. Toute sa vie est d'effacement et d'abnégation. « On vient la voir pour la consoler — disait Cazin — et c'est elle qui vous console. »

Un peu plus âgée que Puvis, elle lui voua une affection passionnée et inaltérable, capable de tous les sacrifices, que commandait parfois le tempérament fougueux de son ami. Il n'y avait qu'une

femme au monde capable de s'associer avec ce renoncement de tous les instants à une vie d'artiste impitoyablement subordonnée elle-même au travail.

Lorsqu'elle avait assisté, en confidente discrète et cependant active, à la conception d'une œuvre nouvelle, lorsque quelques-unes de ses attitudes expressives, quelques-uns de ses beaux gestes graves s'étaient fixés sur la toile, elle était touchée jusqu'aux larmes si Puvis reportait sur elle une partie des éloges exprimés par leurs intimes.

Assez tardivement, les circonstances permirent à l'artiste de donner son nom à la princesse. Il eut l'immense chagrin de la voir partir la première. « Que vous dire de ma pauvre malade ? — écrit-il en août 1898. — C'est de jour en jour, d'heure en heure, goutte à goutte, que la vie s'écoule. Je ne quitte plus la maison : je sais qu'il faut que je sois vu, — car la faiblesse est telle que tout entretien est impossible. »

Et quelques jours plus tard : « Aux nuits lugubres succèdent les jours lugubres où, l'âme tendue, on guette un reste de vie. Il faut et j'aime mieux souffrir seul ».

Puvis ne lui survécut que deux mois. Le pinceau tomba de ses mains dès que fut entièrement terminée pour le Panthéon la toile où revivent dans une juste glorification les traits de Mme Puvis de Chavannes, l'œuvre qui incarne de façon si poignante son dévouement et sa « pieuse sollicitude » :
SAINTE GENEVIÈVE VEILLANT SUR LA VILLE ENDORMIE.





xxxiv. MARIE CANTACUZÈNE

XXXV. — LE BOIS SACRÉ

Sur l'initiative de la Commission administrative des Musées, on commanda en 1883 à Puvis de Chavannes une série de peintures pour l'escalier du Palais des Arts de Lyon.

La première composition de cet ensemble, le plus vaste et le plus fortement conçu peut-être que Puvis ait entrepris, parut au Salon de 1884 sous le titre : LE BOIS SACRÉ CHER AUX ARTS ET AUX MUSES.

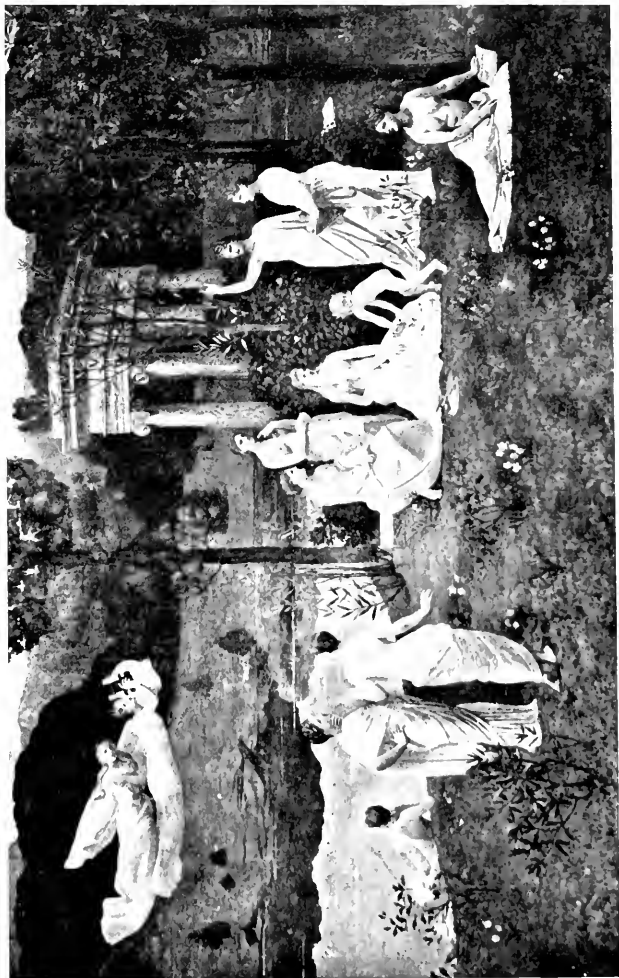
Les extrémités en sont aujourd'hui fâcheusement repliées. C'est peut-être la seule œuvre de l'artiste qui ait perdu à la mise en place, et c'est d'autant plus regrettable que les contemporains ont gardé de leur impression première un souvenir inoubliable.

« Un grand lac — décrivait M. André Michel — y reflète un ciel d'or dont une mince bande paraît seule au-dessus d'une ligne de montagnes, d'un bleu violacé, qui ferme l'horizon. Entre ces deux notes, largement vibrantes, du bleu des montagnes et des eaux dorées du lac, des prairies s'étendent en pentes douces constellées de fleurs rares, narcisses jaunes et blancs, d'arbres aux troncs droits et grêles, pins, chênes et lauriers-roses. Au fond de la vallée s'enfoncent et moutonnent les frondaisons plus sombres d'un bois épais... Une harmonie douce, enveloppante, vous pénètre lentement et les figures qui peuplent ces régions de rêve apparaissent alors comme des hôtes attendus... Elles sont nees pour la contemplation et pour le rêve... Rien de vulgaire ou de bas ne saurait approcher de cette retraite

heureuse où les pensées nobles, viriles et sereines semblent flotter dans l'air. Une impression indicible se dégage ; un mystérieux apaisement remplit ce paysage d'une solennité douce. Un poète seul a pu le rêver et le peindre. » Après avoir relevé quelques détails suspects, l'auteur ajoute : « Mais l'impression totale est si forte et si doucement persuasive que l'envie de critiquer diminue à mesure qu'on regarde davantage et qu'on en vient à se demander si l'on ne romprait pas le charme en changeant un seul détail de cet ensemble, systématiquement ordonné et dont toutes les parties se commandent, dont toutes les notes s'appellent et se répondent dans une pénétrante harmonie... »

On voudrait pouvoir citer aussi de belles pages comme celles de MM. Geffroy, Roger Marx, Marius Vachon, Henry Houssaye, Aynard, pour montrer, après les malentendus des premières années, tous les connaisseurs vibrant enfin des mêmes émotions que l'artiste. Ceux même qui, comme M. de Fourcaud, eussent préféré à ce thème classique un sujet plus national, plus imprégné d'humanité et de réel, comme l'était la Sainte Geneviève, étaient gagnés par l'harmonie éclatante des tons, par le « sentiment indéfinissable de repos et de fraîcheur ».

A ceux-ci, M. Péladan riposte que Puvis, en traitant un sujet poncif et rebattu, sans user d'une seule réminiscence ni de l'antique ni des primitifs, a précisément donné la mesure de son originalité. « Quand on compare — conclut-il — ce BOIS SACRÉ à tous les autres envois, on est bien forcé de proclamer, et sans réticences, que Puvis de Chavannes est le plus grand maître de ce temps ».



XXXXV. LE BOIS SACRÉ

XXXVI. — VISION ANTIQUE

« *LE BOIS SACRÉ CHER AUX ARTS ET AUX MUSES* — expliquait Puvis dans le livret de 1886 — était la composition génératrice de deux autres sujets : *VISION ANTIQUE* et *INSPIRATION CHRÉTIENNE*, l'art étant compris entre ces deux termes, dont l'un évoque l'idée de la *Forme* et l'autre l'idée du *Sentiment*. Un quatrième panneau représente *LE RHÔNE ET LA SAÔNE* symbolisant la *Force* et la *Grâce*. »

Dans son ensemble du Musée de Lyon, l'artiste résumait donc toute sa conception de l'art. Si la critique n'avait usé du mot, depuis vingt ans, à tort et à travers, on pourrait dire que ces quatre compositions sont éminemment synthétiques. Par les quelques lignes précieuses qui expriment ses intentions, Puvis nous livre sa pensée, aussi sobre qu'élevée et générale, aussi éloignée des complications littéraires que du naturalisme littéral. C'est la pensée d'un artiste et non d'un philosophe dévoyé.

Elle n'est point dissociée d'ailleurs autant que semble l'annoncer le livret dans cette antithèse de

la *Forme* et du *Sentiment*. Tout comme ses voisines, la *VISION ANTIQUE* participe de la couleur habituelle du rêve de *Puvis*, ainsi qu'on l'a déjà fort justement remarqué :

« La *VISION ANTIQUE* — écrit M. G. Geffroy — c'est l'apparition, dans un paysage très délimité, un peu voilé par la brume d'un jour de chaleur, de la poésie rythmée et des allures héroïques de la Grèce ancienne. La terre est partout percée par le roc; des fleurs et des arbrisseaux croissent entre les pierres; un temple, de courtes et justes proportions, est bâti sur un sommet; une mer bleue baigne les grèves et les caps ensoleillés. Avec une sûreté de brosse extraordinaire, par une étonnante juxtaposition de tons simples, les fonds, les plans, les reliefs, la matière même des pierres, sont montrés dans un air profond où le regard circule librement, va, vient, s'arrête et se perd. Au bord de la mer ionienne, passe un galop de cavaliers armés, un galop qui obéit à une cadence, comme les chevaux et les hommes de marbre de la frise du Parthénon... Les femmes du premier plan ne présentent pas des preuves aussi évidentes de la compréhension de l'antiquité; elles ont de la Grèce les attitudes et les gestes figés des statues, mais elles semblent mener sur cette terre joyeuse des existences isolées et inquiètes. Elles s'accourent, elles se couchent sur le sol; une lassitude les envahit; leurs tristes regards errent dans le songe. »





XXXVI. VISION ANTIQUE

XXXVII. — INSPIRATION CHRÉTIENNE

« Sous les arceaux d'un cloître roman — explique M. Ponsonailhe en 1886 — M. Puvis de Chavannes a tracé l'antithèse de la VISION ANTIQUE : l'INSPIRATION CHRÉTIENNE, cette autre source de l'art moderne, de l'art de tous les temps au point de vue du sentiment. Les derniers feux du jour rosissent les portiques dont un moine peintre décore les murs. Nous apercevons déjà certains fragments achevés de son œuvre pieuse. Voici un Christ au Jardin des Olives... repoussant d'une main soumise le calice de fiel apporté par trois chérubins ; à côté, le commencement d'une procession lente de bienheureux et de saintes nimbées d'or... Au pied de l'échelle qui conduit aux échafaudages, le peintre religieux s'avance, le pinceau en main, l'œil perdu dans son rêve... Quelques clercs, quelques laïcs ont obtenu d'être ses élèves... Au premier plan, un gracieux éphèbe cherche quelques dessins au fond d'un carton. Il est auprès d'un banc sur lequel fleurit un lis, la fleur emblématique des jardins de Saron, dont Dieu lui-même tisse les blancs pétales... Du côté opposé du tableau sont trois religieux en robe blanche et capuchon de laine noire... Le fond de la toile se compose d'une cour dont le portail s'est entr'ouvert devant quelques malheureux : Un vieillard voit ses plaies pansées par un religieux... ; une femme reçoit une

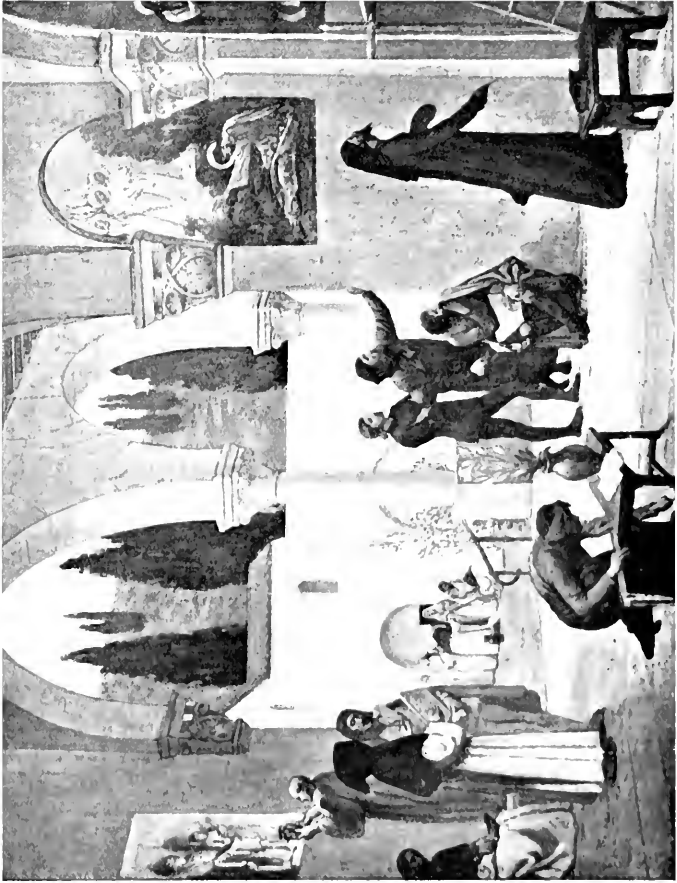
aumône et un enfant repose dans les bras d'un moine...

« Le mur du cloître n'est pas si haut qu'on n'aperçoive un coin de la nature extérieure. Mais cette échappée sur le monde n'est pas faite pour arrêter sur les lèvres la psalmodie des prières. Un champ des morts, triste et austère, gravit le flanc d'une colline. Quelques cyprès y dressent leur quenouille d'un vert immuable. Au delà des monts arides et tout en haut..., un ciel d'une verdure malade qu'argente le pâle croissant de la lune. Ainsi rien ne viendra troubler dans le pieux monastère cette paix de l'âme qu'ont recherchée ses hôtes, cet oubli du passé, cette contemplation de l'avenir, qui est le but de la vie monacale. Que le regard du peintre se détache de sa vision intérieure..., qu'il considère la campagne, et ses cyprès droits comme les chandeliers mystiques de l'autel le feront songer à la tombe qui est à leurs pieds... »

Parmi les personnages principaux, dont nous avons dû abrégé beaucoup la description, signalons l'élève appuyé au mur, à qui Puvis a donné les traits de son compatriote Flandrin.

La réplique réduite, reproduite ici, a été exécutée comme beaucoup d'œuvres analogues, à la demande de M. Durand-Ruel. Une petite esquisse antérieure, conservée aujourd'hui par M. Paul Baudouin, mériterait d'être connue autant que l'œuvre définitive, dont elle contient par avance toute la délicate sensibilité de vision et de sentiment.





XXXVII. — INSPIRATION CHRETIENNE

XXXVIII. — LE RHÔNE ET LA SAÔNE

Exposée avec les deux panneaux précédents au Salon de 1886, cette composition encadre aujourd'hui la porte d'entrée des galeries des Beaux-Arts, au Musée de Lyon.

« Elle représente — nous dit Alfred de Lostalot — le confluent du Rhône et de la Saône dans un paysage idéal, d'un caractère français très marqué et d'un charme auquel personne ne résiste. Deux figures nues, aux formes substantielles cette fois et approchant la vérité naturelle, occupent les premiers plans : ce sont les figures allegoriques du RHÔNE et de la SAÔNE, mais le livret nous apprend qu'il faut y voir aussi le symbole de la Force prête à s'unir à la Grâce. Nous n'y contredisons pas. »

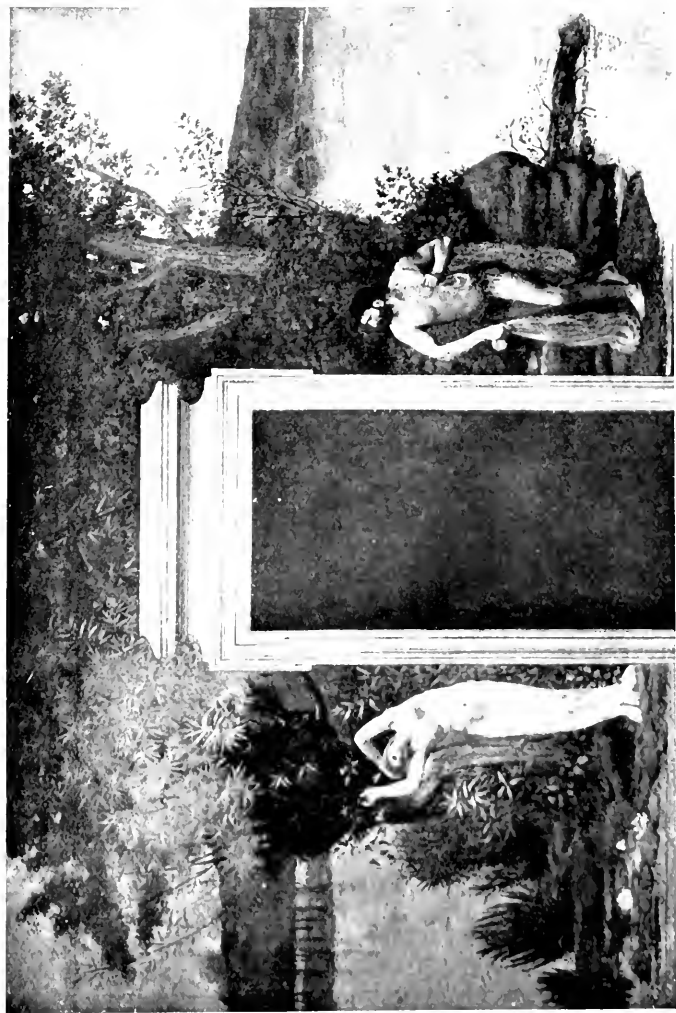
Ainsi que le remarquait A. de Lostalot, l'œuvre a un parfum de nature plus accentué que de coutume. Le paysage, en particulier, est un des premiers qui puisse être situé avec quelque précision. C'est que Puvis a aimé avec passion ce Rhône, « qui se teinte des brumes argentées du ciel lyonnais, gaze légère, transparente, voilant, sans la cacher, la froide beauté de la mystique et industrielle cité ».

M. Vachon, à qui nous empruntons cette phrase, cite quelques lignes de l'artiste pleines de cet amour du pays natal : « Je pense souvent à notre grand Rhône — écrivait le maître à un ami, — que de fois j'aurais pris le train pour aller me retremper un peu dans ses grands horizons ; mais c'est un rêve, comme tant d'autres ! »

Quand il allait à Lyon, Puvis ne manquait pas de diriger sa promenade vers les rives du fleuve. Un jour qu'il avait entraîné avec lui deux de ses élèves, raconte Arsène Alexandre, « voilà pourtant, dit-il, après un silence et une contemplation qui auraient pu faire croire qu'il suivait quelque vision épique, voilà pourtant l'endroit où j'ai fait, étant collégien, de bien beaux ricochets dans l'eau ! Ah ! mes pauvres enfants, je ne sais pas si maintenant je réussirais aussi bien... Là-dessus il se baisse, ramasse des cailloux plats, et du bras le plus vigoureux il commence une série de ricochets magnifiques. On regarde ce monsieur, avec sa rosette de la Légion d'honneur, qui jette des pierres dans l'eau. Des passants s'ébahissent. Des gamins s'attroupent, qui jugent les coups en connaisseurs. Chavannes était content comme un Dieu ».

L'anecdote ne se prétend pas indispensable à la compréhension des peintures de Lyon, mais quelques ricochets sont bien permis — c'est Puvis qui nous l'apprend — même dans les parages du BOIS SACRÉ.





XXXIX. — LA SORBONNE

Le peintre est loin désormais de la période où il était contraint à se commander lui-même ses peintures. L'œuvre de Lyon à peine terminée, on le pressentit pour l'exécution de l'immense frise qui décore la paroi du fond dans le grand amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne construite par M. Nénot. Et cette fois c'est l'artiste qui faillit refuser la commande.

Le prix offert pour ce travail colossal, trente-cinq mille francs, était peu engageant. De plus le thème ne séduisait qu'à demi le peintre, fort intransigent en ces matières, et qui s'était déjà refusé en d'autres circonstances à accepter un programme qui ne lui laissât pas toute liberté. Puvis avait déjà écrit, dit-on, une lettre de refus dont l'heureuse intervention d'un ami retarda seule l'envoi. Il promit de réfléchir pendant trois jours, et la réflexion fut salutaire, puisqu'elle lui permit de voir le beau parti qu'il pouvait tirer de son sujet.

En voici tracées de sa main, les lignes essentielles : « Dans la clairière d'un bois sacré, assise sur un bloc de marbre, la Sorbonne ; à ses côtés, deux génies porteurs de palmes ; à ses pieds une source

jaillissante. A droite, les Lettres : l'Éloquence debout ; la Poésie représentée par les Muses éparses, en diverses attitudes, sur le gazon ; l'Histoire et l'Archéologie fouillant les entrailles du passé ; la Philosophie discutant le mystère de la vie et de la mort. A gauche, les Sciences : la Géologie, la Physiologie, la Botanique, la Chimie symbolisées par leurs attributs ; la Physique entr'ouvrant ses voiles devant un essaim de jeunes gens qui lui offrent comme prémisses de leurs travaux une flamme d'électricité ; à l'ombre d'un bosquet, la Géométrie méditant sur un problème ».

Un des éléments principaux de la composition est l'admirable paysage, dont nous sommes malheureusement obligés de fragmenter ici la majestueuse ordonnance. Comme d'habitude, il avait été fait avec rien. « J'ai cueilli une branchette de chêne — écrivait Puvis en 1888 — il vient d'en pousser un massif dans mon tableau. » Et, un autre jour, montrant à M. Durand-Tahier un rameau de sapin accroché au mur de son atelier, le peintre lui disait : « Voici la forêt de la Sorbonne. » M. Paul Baudouin enfin, maniant naguère avec précaution, au fond du tiroir où il conserve quelques souvenirs de son maître et ami, quelques menus coquillages, quelques débris de cristaux, un bout de corail, qui ont passé, grandis, sur la toile, caractérisait en une formule pittoresque ce rare pouvoir d'ennoblissement : « Ses scènes épiques et ses paysages virgiliens, Chavannes les a vus dans son trajet quotidien de la place Pigalle au boulevard Bineau ».





1007. LA SORBONNE (1871)

XL. — LA SORBONNE

(LES SCIENCES)

Pour connaître les intentions de l'auteur, il faudrait ajouter à l'inscription déjà citée le commentaire publié dans le livret du Salon de 1887 — où figura le carton — et aussi une longue conversation que M. Vachon a rapportée.

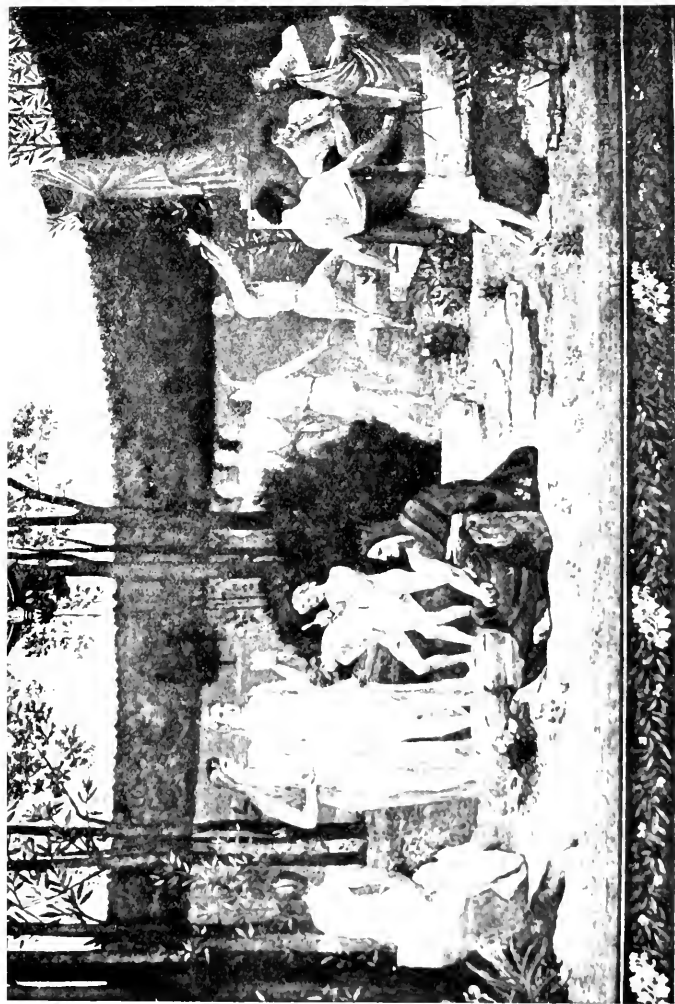
Tout s'accorde à montrer l'importance que Puvis attachait à la structure allégorique de ses œuvres. Ce n'est pas le lieu de se demander, après Bürger et Castagnary, si là est leur mérite et leur force. Mais ceux même pour qui toute allégorie, si débarrassée soit-elle de son relent scolaire, retarde et refroidit toujours un peu le plaisir des yeux et du cœur, constateront l'esprit de réflexion qui règle ces constructions intellectuelles.

Le groupe des Sciences, de notre planche suivante, est expliqué en ces termes à M. Vachon : «... Pouvais-je mieux faire que de figurer ensemble la Géologie et la Mer, sous les espèces de deux femmes, le corps simplement voilé d'une gaze transparente qui permet d'admirer leur beauté. L'une, au front couronné d'un diadème de corail, porte dans sa main une conque; l'autre, parée de pierres précieuses, montre un morceau de cristal naturel. La Minéralogie, une femme vieille comme le monde, mais solide, bâtie à chaux et à sable, assise par terre, s'appuie sur un fragment de roche, qui renferme un coquillage fossile. La

Botanique a sur ses genoux une gerbe de fleurs. Un enfant, le scalpel à la main, va saisir un lézard pour l'étudier, pendant qu'un autre examine avec curiosité un flacon de culture microbienne. La Physique est une sorte d'Isis mystérieuse, qui ne se dévoile qu'aux initiés, ardents, enthousiastes, convaincus : je l'ai placée sur un haut piédestal, comme une déesse ; des jeunes gens, d'un commun élan, jurent de se consacrer à elle. Les Sciences mathématiques seront trois hommes absorbés dans l'étude d'un problème de géométrie ».

Mais si de ces préoccupations intellectuelles on était tenté de déduire un Puvis posant en « pontife » devant ses contemporains, il faudrait relire, dans une lettre intime, la relation pleine d'enjouement de l'inauguration solennelle de la Sorbonne (1889), à l'issue de laquelle lui fut remise la croix de Commandeur.

...« La cérémonie faite, comme dit la chanson, j'étais assez embarrassé, car un mot du ministre, reçu dans la matinée, me prévenait que le Président de la République désirait me remettre les insignes. Or, la Marseillaise finissait, la foule s'écoulait, mon Président disparaissait : il fallait bien faire comme tout le monde, et je gagnais la porte, quand M. Gréard, un peu à ma recherche, met la main sur moi, — parfait hasard ! — et nous voilà dans le salon réservé. M. Fallières prend l'écrin, le remet à M. Carnot qui me le donne, avec des paroles trop bienveillantes pour être répétées ici. M. Lozé me met la corde au cou, et voilà un commandeur de plus. Mais pas une glace pour me voir : c'était du guignon ! »



71. LA SORBONNE

XLI. — INTER ARTES ET NATURAM

« Après toutes ces douceurs, ajoutait Puvis, il va falloir réorganiser sa vie, ce n'est pas chose facile. »

Le sentiment de la fuite du temps avait été particulièrement pénible pour l'artiste en cette année 1889 où il avait dû participer aux opérations du jury de l'Exposition universelle. Rien ne l'irritait autant que ces séances de commissions où se gaspillaient des heures qu'il avait le continuel tourment de voler à sa peinture.

« Quant à ma santé — écrivait-il à cette date — je crois que le grand remède sera encore une toile blanche qu'il s'agira de couvrir honorablement. On ne change pas impunément une vie de travail contre l'inaction forcée où je me trouve depuis quelque temps. »

La toile blanche fut couverte pour le Salon de 1890. Elle s'étend aujourd'hui au-dessus de l'escalier du musée de Rouen, et, quoiqu'il soit permis de lui préférer d'autres œuvres du peintre, on échappe difficilement, quand on visite le musée, au désir d'abandonner de temps en temps les galeries riches de quelques chefs-d'œuvre et de tant de studieux tours de force pour aller respirer

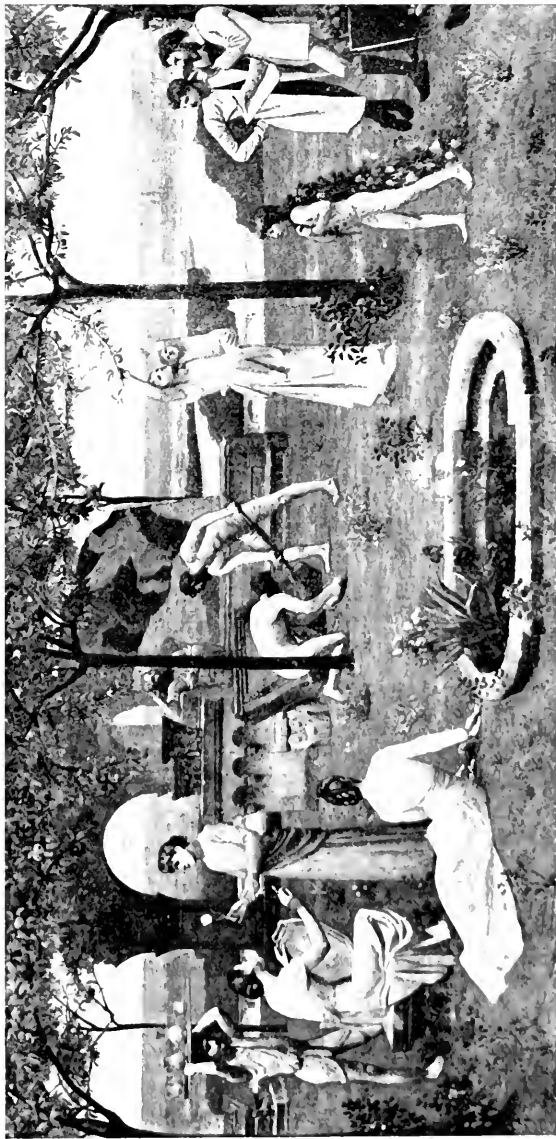
devant cette fenêtre ouverte sur l'air pur et sur la poésie.

Nous sommes devant l'admirable panorama de Rouen, vu des hauteurs qui surplombent la Seine et s'élèvent jusqu'à Bon-Secours. Mais sur les lamentables buttes crayeuses du premier plan, le peintre a fait surgir une terrasse — construite depuis lors, sur le même point, par la municipalité — ombragée de pommiers en fleurs, meublée de nobles fragments d'architecture nouvellement arrachés à la terre, rafraîchie par un bassin où s'épanouissent les plantes aquatiques.

« A droite — décrit M. J. Péladan en 1890 — une femme tient une faïence et une jeune fille en violet lui présente une fleur à copier ; là-bas des hommes nus fouillent le sol ; à gauche, un groupe d'artistes songeurs d'idéal, et, presque au milieu, un petit chef-d'œuvre dans un grand. cet enfant qui traîne un faisceau de feuillage...

« Je ne pense pas qu'on résiste au charme de cette fresque ni qu'on discute sa préséance sur tous les autres envois... Attitudes de bas-reliefs, tons éteints sous une dominante lumière : la parfaite concordance des moyens au but atteint un tel degré que nous voilà conquis à une proposition énorme. M. de Chavannes a groupé des hommes nus, des hommes en vestons, des femmes drapées et des femmes en fourreau moderne dans le même paysage, et il a pu faire cela par un seul élément : le style. »





PL. INTER ARTES ET NATURAM

XLII. — LA NORMANDIE

La décoration de l'escalier du Musée de Rouen comprend, outre la grande toile *INTER ARTES ET NATURAM*, dont nous avons reproduit la partie principale, deux panneaux en hauteur, *LA POTERIE* et *LA CÉRAMIQUE* (1891) que commandait la gloire des vieux ateliers rouennais autant que l'importance des collections de faïences du Musée.

Dans ces trois compositions ce fut une surprise de voir Puvis hardiment introduire le costume moderne. On se fût volontiers appuyé jusque là sur son exemple pour le proscrire de la peinture décorative. Et cependant rien chez Puvis ne justifiait cette intransigeance.

Comme beaucoup d'artistes, Delacroix entre autres, il n'avait il est vrai pour son temps qu'une sympathie restreinte et il n'était pas porté à glorifier le présent dans ses œuvres. Mais cette indifférence un peu dédaigneuse tient à des causes plus profondes qu'à un respect superstitieux du passé. Fixer, telle quelle, une scène vue ne l'a jamais tenté. Il n'emprunte à la réalité que les éléments strictement indispensables pour donner du corps à son rêve. Guère plus que de « paysages » proprement dits, on ne trouve de portraits peints de sa main. (A peine en cite-t-on deux ou trois en dehors de ceux que nous avons reproduits.)

Une fois, vers 1880, il fut séduit par l'idée de représenter ses amis et ses élèves réunis dans l'atelier de Neuilly. Mais le projet n'aboutit qu'à quelques études partielles au fusain, fort belles d'ailleurs; la composition elle-même est restée à l'état d'ébauche, lisible seulement pour les initiés.

Ce n'est pas pour avoir trop feuilleté, comme on le lui a reproché, les gravures du Cabinet des Estampes, que Puvis a usé le plus souvent du nu et de la draperie. C'est, selon son système immuable, pour éviter tout ce qui particularise, tout ce qui retient l'attention au détriment du sentiment principal, tout ce qui obscurcit la lisibilité du geste humain. En y regardant de plus près, on verrait peu à peu apparaître dans son œuvre au milieu des étoffes drapées à l'antique des vêtements aux plis plus humbles, plus mouvants. Qu'y a-t-il de moins antique que le vague « peignoir » de L'ESPÉRANCE ou les haillons de L'ENFANT PRODIGE et du PAUVRE PÊCHEUR ? Dès lors qu'il avait trouvé le moyen d'habiller à sa mode Sainte Geneviève ou Fra Angelico, rien ne s'opposait à ce que le costume moderne ne fût aussi simplifié et généralisé par lui pour prendre place dans son œuvre.

C'est ce qui était arrivé d'ailleurs de bonne heure, peu après 1870, dans LE BALLON et LE PIGEON VOYAGEUR. C'est ce qu'il a fait plus souvent encore, à la date de l'œuvre de Rouen, dans quelques petites toiles assez peu connues, comme LA NORMANDIE reproduite ci-contre.





XII. LA NORMANDIE

XLIII. — LA GARDEUSE DE CHÈVRES

A la même série appartient aussi ce groupe si gracieux et si tendre, où l'on reconnaît, légèrement modifiés, deux personnages de la composition de Rouen. La jeune mère qui abaissait vers son enfant une branche de pommier chargée de fruits, est devenue ici une GARDEUSE DE CHÈVRES, à la silhouette élégante et pure malgré le vêtement plus que misérable; elle tourne le dos cette fois et approche la main du petit vers le fruit désiré.

C'était un repos pour Puvîs, entre deux œuvres de longue haleine, que l'exécution de ces petites toiles où son style nous apparaît comme détendu. Toujours des « grandes opéras » — disait-il parfois plaisamment — quand donc me laissera-t-on chanter une petite chanson ! » Mais il était le dernier à se permettre ces repos laborieux et il fallait pour l'y décider toute l'amicale insistance de M. Durand-Ruel.

Il se contentait le plus souvent de chasser la fatigue, vers la fin des journées trop chargées, à l'aide de quelqu'une de ces boutades que se rappellent encore ses élèves: « J'en ai assez, s'écriait-il, des femmes qui portent des lyres. Qu'on me donne à peindre un vidangeur ! »

Qu'eussent dit de ces exclamations irrespectueuses les esthètes qui accablaient maintenant le maître de leurs louanges embrumées ? Eut-il été inscrit parmi les patrons spirituels des diverses « gestes

esthétiques » destinées à « échauffer le Graal du battement fidèle de nos cœurs », à réaliser l' « Arcane du Visionnaire ; les attractions sont proportionnelles aux destinées » à parfaire la « Subtilité, Orthodoxie troisième » et à réaliser enfin les autres tâches non moins urgentes auxquelles nous conviait à cette époque M. Joséphin Péladan, écrivain érudit et connaisseur délicat mais aussi « par la miséricorde divine et l'assentiment de ses frères, grand maître de la Rose + Croix du Temple et de Graal, en communion catholique romaine avec Joseph d'Arimathie, Hugues des Pâiens et Dante » ?

Eut-il inspiré des vers, comme ceux dont on allait composer un volume entier, et dont les plus inquiétants ne sont peut-être pas ce sonnet de Mallarmé :

Toute aurore même gourde
 A crisper un poing obscur
 Contre des clairons d'azur
 Embouchés par cette sourde

A le pâtre avec la gourde
 Jointe au bâton frappant dur
 Le long de son pas futur
 Tant que la source ample sourde

Par avance ainsi tu vis
 O solitaire Puvîs
 De Chavannes

Jamais seul

De conduire le temps boire
 A la nymphe sans linceul
 Que lui découvre ta gloire.

« Il ne se publie pas une insanité qu'on ne me l'envoie, comme à un patron naturel » — constatait avec résignation l'artiste en 1896.



XLIII. LA GARDEUSE DE CHEVRES

XLIV. — LE MODÈLE (PASTEL)

« Je vous écris de Neuilly, en attendant un modèle qui n'arrive pas, ce qui me partage entre le désir d'en être débarrassé pour la journée et le regret de ne pas le mettre à profit.

« Depuis que je fais de la peinture, et il y a longtemps, j'ai toujours ce premier moment très pénible en face de la nature, et ensuite je voudrais ne plus m'en séparer. »

Cette appréhension, ce malaise passager devant le modèle, que l'artiste confesse dans une lettre de 1895, doit être retenue parce qu'elle nous fait toucher peut-être un des points les plus délicats de la question Puvis. S'il redoute l'étude d'après nature, ce n'est pas — est-il besoin de le répéter — qu'il ne soit aussi capable que quiconque de copier ce qu'il a devant les yeux. Mais il n'est pas soutenu par cette certitude — la grande force des réalistes — qu'il est suffisant de copier et que la nature est toujours belle telle qu'elle est. Comme son grand aîné Delacroix, chez qui le même sentiment s'exprime en vingt passages de son Journal, il craint d'être détourné de son but par la poursuite des mille accidents inutiles que fournit le réel. « Le

modèle — écrivait Delacroix — tire tout à lui et il ne reste rien du peintre. »

Or, d'un bout à l'autre de cet œuvre qui remplit plus de quarante ans de travail ininterrompu, à travers les différences de sujet et de facture, sous l'échafaudage parfois compliqué des allégories, ce qui se matérialise toujours sous des formes sans cesse renouvelées c'est la vision d'un monde où tout serait noble, calme, radieux comme l'atmosphère la plus sereine, pur comme l'eau la plus limpide, réconfortant comme la plus douce lumière. Et qu'il aborde en tremblant le modèle dont le premier contact semble brutal à des yeux moins prévenus que les siens, cela se conçoit puisqu'il ne s'agit pas seulement de prendre ce que donne la réalité, mais de lui arracher de vive force tout ce qui peut fournir un aliment nouveau à cette éternelle obsession.

Ce qui place Puvis bien haut au-dessus des mystiques, symbolistes ou préraphaélites avec qui on l'a souvent confondu, c'est qu'il n'a pas reculé ou biaisé dans cette lutte avec la nature. La solution qu'il a trouvée est une solution de peintre. Ce n'est pas par un parti-pris arbitraire qu'il réduit à leur plus simple expression les silhouettes et le modelé, ou qu'il orchestre ses couleurs claires en larges taches vibrantes. Cela, l'air et la lumière qui baignent les corps et en estompent les détails accessoires en ont livré progressivement le secret à un œil qui savait voir.





XLIV. LE MODELE (PASTEL)

XLV. — L'ÉTÉ

Puvis de Chavannes est maintenant à la tête du groupe d'artistes qui sert de transition, en quelque sorte, entre les « officiels », logés aux Champs-Élysées, et les peintres « d'avant-garde » qui fonderont bientôt le Salon des Indépendants et le Salon d'Automne. La Société Nationale des Beaux-Arts, qui tint ses assises au Champ de Mars entre les deux Expositions universelles de 1889 et 1900, l'a élu président sans contestations à la mort de Meissonier (1891). Bientôt, en 1895, tout ce que Paris compte d'artistes et d'écrivains se réunira en un banquet triomphal pour fêter le 70^e anniversaire du maître. C'est de cette période que date un nouveau cycle décoratif, entrepris pour l'Hôtel de Ville de Paris.

Pour le premier salon des appartements de réception, Puvis a peint deux grandes toiles, L'ÉTÉ (exposé en 1891) et L'HIVER (exposé en 1892), que nous reproduisons ici; puis, sur quatre écoinçons, des figures qui se rapportent à ces deux scènes : un

faucheur, une lieuse de gerbes, un bûcheron, un chasseur de corbeaux.

« Voici — disait Édouard Rod devant L'ÉTÉ — le maître de la génération précédente dont l'influence a été le plus considérable sur la génération actuelle... Le poète qu'il est dans l'âme n'a jamais trouvé d'expression plus complète, plus absolue de sa pensée que dans ce grand panneau... Sa main créatrice y a semé à profusion une lumière implacable et brûlante dans son unité, sous laquelle s'étendent l'eau bleue, à reflets violacés, d'une mare et des prairies dont le vert tendre est coupé par le vert plus foncé de bouquets d'arbres, fermés à l'horizon par une ligne ondulée de douces collines. Aux divers plans de ce vaste paysage, des groupes de personnages représentent les divers travaux de la saison : Ce sont d'abord des baigneuses, puis plus loin un pêcheur jetant ses filets, puis une mère qui, à l'ombre d'un buisson, allaite son enfant, puis des faucheurs chargeant l'herbe coupée sur un grand chariot. Certes on peut préférer à cette page ensoleillée et presque accablante dans sa majesté telle autre composition du maître, LE BOIS SACRÉ par exemple, comme on est en droit de préférer les fraîches caresses de l'ombre aux éblouissantes ardeurs de la lumière ; mais on ne saurait imaginer une composition plus robuste, plus unie, plus communicative, qui soit davantage un poème harmonieux. »





ALZ. L'ETE . v

XLVI. — L'HIVER

On a expliqué par de bien ingénieux développements le choix des deux sujets adoptés par l'artiste pour décorer un salon municipal. Mais il n'est pas interdit de croire qu'il a tout simplement eu plaisir, après avoir si souvent exprimé la douceur du printemps et de l'automne, à chercher dans les saisons extrêmes le prétexte à des poèmes nouveaux. Ceux qu'il a écrits eussent été partout à leur place.

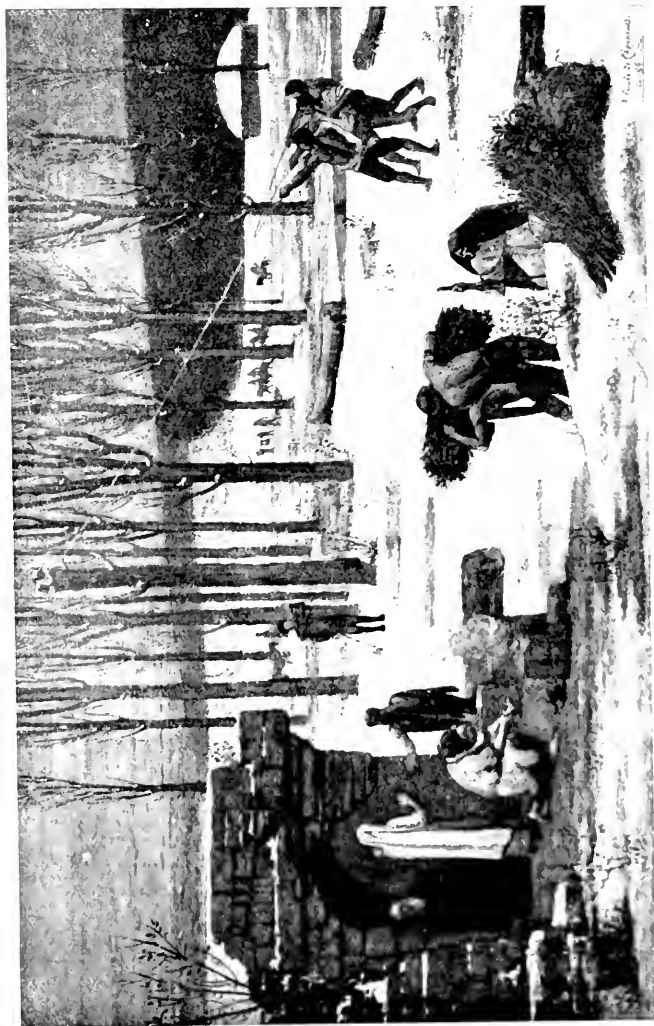
L'ÉTÉ et L'HIVER furent accueillis, aux Salons de 1892 et 1893, avec l'admiration due à un maître qui n'avait point décliné. Mais précisément parce qu'il n'était pas homme à s'enfermer, comme on l'a cru, dans une formule, il allait lui arriver une fois encore de surprendre la critique et de dépasser une partie de son public.

Dans les Salons de 1893 et 1894 parurent les toiles qui devaient compléter ses décorations de l'Hôtel de Ville et occuper, en haut de l'escalier d'honneur, l'emplacement resté vide après la mort de Baudry et de Delaunay. Il y a là, enchâssés dans des moulures d'un luxe vraiment municipal, une douzaine de tympans, écoinçons et voussures dont l'agencement compliqué défie tout essai de description intelligible. Puvis y a personnifié les vertus de Paris : LE PATRIOTISME, LA CHARITÉ, L'ARDEUR ARTISTIQUE, L'ÉTUDE, L'ESPRIT, LA FANTAISIE, LA BEAUTÉ, L'INTRÉPIDITÉ, LE CULTÉ DU SOUVENIR, L'INDUSTRIE, L'URBANITE et LA POÉSIE. Tout en

haut s'étend un grand plafond : VICTOR HUGO OFFRANT SA LYRE A LA VILLE DE PARIS.

Puvis avait horreur des plafonds et les surfaces fragmentaires qu'on lui offrait en outre n'étaient pas pour le séduire davantage. Aussi écrivait-il, au début de son travail : « Je continue à me débattre avec mon escalier, que le diable emporte ! Cela va cahin-caha, jusqu'au jour où, enfin rompu à ce genre de travail, je pourrai parler sans trop ânonner. »

La nécessité de prendre le dessus sur un entourage aussi bruyant a sans doute hâté une évolution qui se laissait déjà prévoir et que favorisait d'ailleurs l'évolution parallèle de la peinture française. Si, par exemple, à ces tentures presque monochromes que sont l'AVE PICARDIA ou le LUDUS d'Amiens, l'on compare la grande fresque de la Sorbonne, où les taches lumineuses chantent une des symphonies de couleurs les plus pénétrantes et les plus richement ordonnées qui puissent ravir un œil un peu sensible, on constatera que le gris joue un rôle de moins en moins nécessaire dans la gamme de l'artiste. Ce beau voile de brume s'est soudainement déchiré à l'Hôtel de Ville, où les violets, les ocres, les bleus surtout, ces bleus de vitrail que Puvis semblait préparer et tenir en réserve depuis trente ans, ont surgi dans la pure lumière. Ce serait trahir l'œuvre et donner raison à ses critiques que d'en confier la traduction à la photographie et à l'encre d'imprimerie. L'allégorie n'en est pas des plus engageantes, mais il faut voir ces toiles en place si l'on veut avoir une idée un peu complète du coloriste et du décorateur.



ALY L'HIVER

7. Route de Capreol.

XLVII. — LES MUSES INSPIRATRICES

En 1891, le Conseil des Trustees de la Bibliothèque publique de Boston avait demandé à Puvis de décorer l'entrée du monument. L'artiste hésita longtemps à entreprendre un travail considérable pour un monument qu'il n'avait jamais vu et qu'il ne verrait probablement jamais.

« L'affaire ne me tente nullement — écrivait-il — et j'ai soif de repos, j'entends d'un certain repos fort agrémenté de nombreux tableaux où je pourrais donner cours à ma fantaisie. »

L'aimable ténacité des américains eut raison de ces hésitations : « L'architecte de Boston — écrivait-il l'année suivante — m'a envoyé un ambassadeur avec de telles instructions ; une soumission si absolue, une telle liberté pour moi, — répondant à toutes les objections et les plus inattaquables par le désir dominant de me conquérir, qu'un refus net devenait une brutalité.

« Que voulez-vous qu'on réponde à un homme qui vous dit : On vous attendra dix ans et plus, s'il le faut, tant que vous voudrez !... J'avais beau lui montrer ma barbe blanche, rien n'y a fait. Je dois vendredi matin aller voir une réduction en plâtre du monument — réduction faite à mon intention. Il va donc falloir y penser. »

Le travail fut entrepris en 1894 : « Boston avance doucement dans l'épaisse chaleur de Neuilly — écrivait l'artiste — Septembre en verra probable-

ment la fin; ainsi disparaîtront, de l'autre côté de l'océan, trois années de ma vie. Plus jamais je n'accepterai pareille besogne. Je suis comme un père dont les filles entreraient au couvent ».

La composition principale : *LES MUSES INSPIRATRICES ACCLAMENT LE GÉNIE MESSAGER DE LUMIÈRE*, dont nous reproduisons une des deux moitiés, parut au Champ-de-Mars en 1895. Huit autres panneaux, dont les cinq premiers furent exposés en 1896, personnifiaient *L'ASTRONOMIE* (des bergers chaldéens interrogent les étoiles), *LA POÉSIE BUCOLIQUE* (Virgile rêve devant des ruches auprès d'un lac bleu), *LA POÉSIE ÉPIQUE* (Homère entouré de l'Iliade et de l'Odyssée), *LA POÉSIE DRAMATIQUE* (Eschyle voit surgir la vision de Prométhée enchaîné), *L'HISTOIRE* (Melpomène interroge les ruines), *LA CHIMIE* (la terre découvre ses mystères), *LA PHYSIQUE* (sur les fils du télégraphe, glissent la bonne et la mauvaise nouvelle)...

Mais l'ingéniosité du thème est le moindre mérite de cette œuvre que l'artiste avait conçue comme une symphonie éclatante, en accord avec le riche encadrement de marbres colorés dont il avait eu sans cesse les échantillons sous les yeux pendant son travail. C'est paraît-il, une révélation, pour ceux même qui ont vu les toiles au Salon, et qui connaissent les autres décorations de Puvis, de voir celles-là en place à Boston. Comme il le prévoyait, l'artiste n'eut pas lui-même cette joie. C'est un de ses élèves, M. Victor Koos, qui fut chargé de veiller à l'installation de l'œuvre de son maître.





PL. LVII. — LES MUSES INSPIRATRICES

XLVIII. — LA VEILLÉE DE SAINTE GENEVIÈVE

En 1896, Meissonier étant mort sans avoir exécuté la part qui lui avait été attribuée dans la décoration du Panthéon, l'administration offrit à Puvis l'emplacement resté vacant. Il accepta avec joie de continuer l'histoire de la sainte, inaugurée par lui, vingt ans auparavant, à l'autre extrémité de l'édifice : « Je vais choyer le Panthéon quand j'en aurai fini avec l'Hôtel de Ville — écrivait-il à un ami. Je veux en faire mon testament. »

Comme le premier ensemble, celui-ci occupe quatre entrecolonnements. Dans les trois premiers, formant triptyque, un cortège, sorti des murs de la ville, s'avance vers la flottille du RAVITAILLEMENT : « Ardente dans sa foi et sa charité, Geneviève, que les plus grands périls n'ont pu détourner de sa tâche, ravitaille Paris assiégé et menace de la famine ». Le quatrième panneau, celui qui vient clore comme une nuit sereine une œuvre toute de douceur et d'apaisement, n'a besoin d'autre commentaire que sa belle légende : « Geneviève, soutenue par sa pieuse sollicitude, veille sur Paris endormi ».

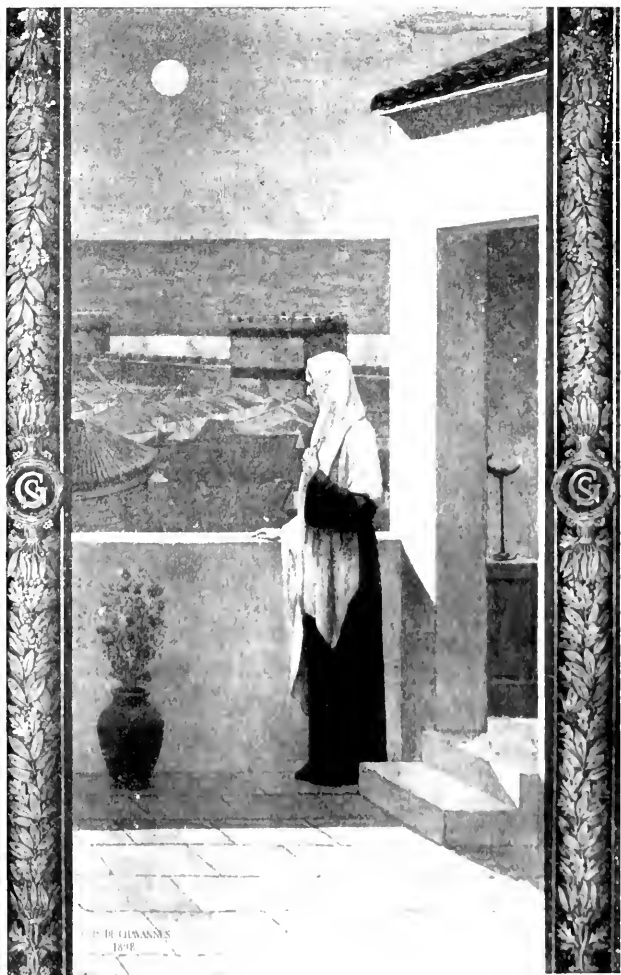
Cette œuvre, qu'ont reproduite par milliers d'exemplaires la gravure et la photographie, il a fallu à Puvis toute son indomptable énergie pour la mener à bonne fin. Encore laissait-il à l'état d'esquisse au fusain la frise qui devait la couronner. Pour l'exécution des toiles mêmes qui ont pris place au Panthéon, il avait dû avoir recours à l'aide d'un

de ses élèves, M. Victor Koos. Depuis quelques années, Puvis qui, dans son âge mûr, souffrait de voir un autre que lui couvrir la toile ou mettre au carreau, laissait maintenant à ses collaborateurs une part de plus en plus importante dans son travail. Aucun d'eux ne me pardonnerait d'ailleurs de grandir leur rôle. Tous mettent leur gloire à n'avoir été que l'instrument aussi docile que possible entre les mains de leur maître et protestent que leur principal mérite est de lui avoir épargné quelque peine physique.

Après la mort de M^{me} Puvis de Chavannes, l'artiste ne fut rattaché à la vie que par l'œuvre où vivait un peu de la disparue : « J'ai un peu repris mon travail — écrivait-il le 10 septembre — et je rêve au jour où j'en aurai fini avec mon Panthéon. Il me semble qu'après je n'aurai plus qu'à me coucher. C'est une sensation qui me poursuit. Rien n'est plus naturel et plus logique : ayant beaucoup travaillé, j'ai bien droit au repos sans en déterminer d'avance la durée ».

La lutte devenait plus pénible chaque jour contre un état croissant de fatigue sur lequel il ne se faisait aucune illusion. « Heureusement — ajouta-t-il le 22 septembre — mon travail n'en est que très peu atteint, tout marche régulièrement. Je ne laisserai pas de traînants ; c'est ce qui me soutient. »

Ses dernières réserves de force épuisées, Puvis de Chavannes ne quitta l'atelier de Neuilly que pour s'aliter définitivement. Quand il mourut, âgé de 74 ans, le 24 octobre 1898, il ne laissait pas de « traînants » et son « testament » était écrit jusqu'au bout, comme il l'avait voulu.



XLVIII. LA VEILLEE DE S^{TE} GENEVIEVE

T A B L E



<i>Puvis de Chavannes. Introduction par André MICHEL.</i>	7
<i>Bibliographie sommaire.</i>	17



<i>Pieta.</i>	19
<i>Les Pompiers de Village.</i>	21
<i>Le Retour de Chasse.</i>	23
<i>Concordia</i>	25
<i>Bellum</i>	27
<i>Le Travail</i>	29
<i>Le Repos</i>	31
<i>Dessin pour le Repos.</i>	33
<i>L'Automne.</i>	35
<i>A la Fontaine.</i>	37
<i>Ave Picardia Nutrix (la Rivière)</i>	39
<i>Ave Picardia Nutrix (la Cueillette des Pommes).</i>	41
<i>Ave Picardia Nutrix (dessin pour la Fileuse)</i>	43
<i>Le Sommeil</i>	45
<i>Marseille, porte de l'Orient.</i>	47
<i>Saint Jean-Baptiste</i>	49
<i>Les Jeunes Filles et la Mort</i>	51
<i>L'Espérance</i>	53
<i>Charles Martel</i>	55
<i>Rencontre de Sainte Geneviève et de Saint Germain</i>	57
<i>Sainte Geneviève et Saint Germain (panneau central)</i>	59

<i>Sainte Geneviève et Saint Germain (panneau de gauche) ..</i>	61
<i>La Grande Sœur</i>	63
<i>L'Enfance de Sainte Geneviève</i>	65
<i>Jeunes Filles au bord de la Mer.. .. .</i>	67
<i>L'Enfant Prodigue.. .. .</i>	69
<i>Le Pauvre Pêcheur</i>	71
<i>Jeunes Picards s'exerçant à la lance</i>	73
<i>Ludus pro Patria</i>	75
<i>Doux Pays.. .. .</i>	77
<i>Le Rêve.. .. .</i>	79
<i>Orphée</i>	81
<i>Marie Cantacuzène</i>	83
<i>Le Bois Sacré.</i>	85
<i>Vision antique</i>	87
<i>Inspiration Chrétienne</i>	89
<i>Le Rhône et la Saône.. .. .</i>	91
<i>La Sorbonne</i>	93
<i>La Sorbonne (les Sciences).. .. .</i>	95
<i>Inter Artes et Naturam</i>	97
<i>La Normandie</i>	99
<i>La Gardeuse de Chèvres.. .. .</i>	101
<i>Le Modèle (pastel)</i>	103
<i>L'Été.. .. .</i>	105
<i>L'Hiver</i>	107
<i>Les Muses Inspiratrices.. .. .</i>	109
<i>La Veillée de Sainte Geneviève</i>	111



ABONNEMENT

A

“l’Art de Notre Temps”



LA SÉRIE COMPLÈTE DES 10 ALBUMS
ANNONCÉS PLUS HAUT

France : 30 fr.

Étranger : 35 fr.



————— Par faveur
exceptionnelle —————

Tous les acheteurs du présent album pourront
souscrire aux autres volumes parus ou à paraître
————— dans la première série : —————

AU PRIX DE 26 FR. 50

C'EST-A-DIRE AU PRIX DE 30 FRANCS DIMINUE
DE 3 FR. 50, VALEUR DU PRÉSENT ALBUM

PHOTOGRAPHIES



Un grand nombre des planches illustrant ce volume sont
reproduites d'après les clichés de la maison

BRAUN ET C^{IE}

PARIS, 18, RUE LOUIS-LE-GRAND (AVENUE DE L'OPÉRA)
DORNACH (ALSACE) — NEW-YORK, 256, FIFTH AVENUE

Éditeurs des principales Œuvres des Maîtres anciens et modernes existant dans les Musées d'Aix, Amsterdam, Angers, Anvers, Bâle, Berlin, Besançon, Boston, Bruges, Bruxelles, Budapest, Caen, Cassel, Chantilly, Chicago, Colmar, Copenhague, Dijon, Dresde, Edimbourg, Florence, Francfort, Glasgow, Grenoble, Harlem, Hampton-Court, La Haye, Lille, Londres, Lugano, Lyon, Madrid, Marseille, Milan, Montpellier, Nantes, New-York, Paris (Musées, collections, expositions annuelles), St-Petersbourg, Pise, Rome, Soleure, Strasbourg, Venise, Versailles, Vienne, Windsor, etc.

La Maison BRAUN met en vente des reproductions
obtenues par le procédé au charbon inaltérable au prix de :

5 francs pour le format folio (21×27)

15 — — impérial (34×45)

CONSULTER LES CATALOGUES DE LA MAISON BRAUN
POUR LES FORMATS ET PROCÉDÉS EXCEPTIONNELS ET
POUR TOUS AUTRES RENSEIGNEMENTS

ÉDITIONS PHOTOGRAPHIQUES

J.-E. BULLOZ

21, RUE BONAPARTE

Collections classiques pour
l'enseignement de
L'HISTOIRE DE L'ART



Les Pastels de
M. Q. DE LA TOUR
du Musée de Saint-Quentin

J.-A.-D. INGRES

Ses dessins du Musée de Montauban. — Cent portraits dessinés
(Publications couronnées par l'Académie française et l'Académie des Beaux-Arts)

Musées de Lyon, Montpellier, Tours, Nancy, Besançon, Avignon, Valence

Œuvres de RODIN, CARRIÈRE, GUSTAVE MOREAU,
ROLL, MANET, MONET, DEGAS, RENOIR, etc...

(Le Catalogue de PUVIS DE CHAVANNES est en préparation)

DOCUMENTS ET TRAVAUX PHOTOGRAPHIQUES

A^{ne} M^{on} SAUVANAUD & LANGLOIS

P. LEMARE, Succ¹

45, RUE JACOB — TELEPH. 736-99

Spécialité de travaux dans les Musées et Bibliothèques

Dix mille clichés de tableaux, gravures et objets d'art (riches
collections d'estampes du XVIII^e siècle, de primitifs, etc.)

(Le Catalogue général est en cours d'impression)

LA RENAISSANCE DU LIVRE

placée sous le patronage des sommités intellectuelles de l'époque qui se sont plu à louer son goût très sûr dans la présentation matérielle et son soin scrupuleux dans l'établissement des textes, éditée aussi

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

en 100 volumes de luxe

AU PRIX } 108 fr. AU COMPTANT
DE } 120 fr. PAR PAIEMENTS ÉCHELONNÉS

avec, pour tous, en prime gratuite

UNE BIBLIOTHÈQUE EN CHÊNE DE STYLE LOUIS XV

LES MILLE NOUVELLES NOUVELLES

Chaque mois un volume ; dans chaque volume un hors-texte gravé en cuvette et 10 nouvelles de 10 auteurs de 10 pays différents, précédées chacune d'une notice bio-bibliographique sur l'auteur

L'ABONNEMENT ANNUEL : 10 FRANCS

La souscription à la collection complète : 80 francs

IN - EXTENSO

Collection absolument unique où paraît chaque mois, pour

0 fr. 45 UN OUVRAGE (PIÈCES OU ROMANS COMPLETS) DE 3 fr. 50

signé Hermant, Rod, Rosny, Hennique, Adam, Serao, Bjornson, Lemonnier, Daudet, Le Goffic, Rodenbach, Ibsen, Tolstoï, Sienkiewicz, etc., et où vient d'entrer un chef-d'œuvre inconnu, un

Roman INÉDIT de Balzac : " L'AMOUR MASQUÉ "

LES ŒUVRES COMPLÈTES DE H. DE BALZAC

Reliées dos cuir, fers spéciaux, dorures à l'or vrai. Édition dite de la Maison de BALZAC. Texte complet sans coupures et mieux imprimé de 60 volumes à 3 fr. 50

La valeur de 210 fr. de Romans, Théâtres et Contes pour :

30 FRANCS EN UN SEUL VERSEMENT
35 FRANCS EN QUATRE VERSEMENTS

Ces prix seront prochainement augmentés

LES ŒUVRES COMPLÈTES D'ALFRED DE MUSSET

deux éditions

L'UNE DE HUIT VOLUMES AU PRIX DE 6 fr. LES HUIT VOLUMES
L'AUTRE EN UN VOLUME IN-OCTAVO AU PRIX DE 3 fr. 50

(Demandez, pour détails complémentaires, le catalogue envoyé gratuitement!)



ND
553
P9M5

Michel, André
Fuvis de Chavannes

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

