

JEAN-FRANÇOIS HEIM
FINE ARTS

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

Lyon 1824 - Paris 1898
École française

SAINT LAZARE, SAINTE MARIE-MADELEINE ET SAINTE MARTHE

Huile sur toile
H. 2,25 m ; L. 2,20 m

DATE : vers 1876

PROVENANCE :

- Alphonse Puvis de Chavannes (1851-1930), neveu de l'artiste ;
- déposé par le précédent à la galerie Durand-Ruel (Paris) le 14 février 1899 (archives de la galerie : dépôt n° 9487, photo 1175) et restitué le 17 décembre 1905 ;
- resté dans la descendance de ce dernier jusqu'à nos jours.

EXPOSITION :

- *Exposition de tableaux, esquisses et dessins de Puvis de Chavannes*, Paris, galerie Durand-Ruel, juin-juillet 1899¹, n° 36 ;
- *Große Berliner Kunstausstellung*, Berlin, 1903, n° 738 (repr.) ;
- *Salon d'Automne*, Paris, Grand Palais, 15 octobre – 15 novembre 1904, n° 13 ;
- *Puvis de Chavannes*, La Haye, Haagsche Kunstkring, 1905, n° 3 ;
- *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1er juin – 6 novembre 1937, n° 49 ;
- *Puvis de Chavannes 1824-1898*, Paris, Grand Palais, 26 novembre 1976 - 14 février 1977 ; Ottawa, galerie nationale du Canada, 18 mars – 1^{er} mai 1977, n° 196 ;
- *Arcadia by the Shore – The Mythic World of Puvis de Chavannes*, Tokyo, The Bunkamura Museum of Art, 2 janvier - 9 mars 2014 ; Matsue, Shimane Art Museum, 20 mars - 16 juin 2014, cat. 27.

BIBLIOGRAPHIE :

- « Exposition de tableaux, esquisses et dessins de Puvis de Chavannes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1899, n°24, p. 219 ;
- G. Mourey, « Some sketches by Puvis de Chavannes », *The Studio*, 1899, vol. XVIII, n° 79, p. 17, repr. p. 12 ;
- G. Mourey, « Some sketches by Puvis de Chavannes », *International Studio*, 1900, vol. IX, pp. 17-18, repr. p. 12 ;
- E. Chauvelon, « Les affiches d'art à l'école. Puvis de Chavannes éducateur. », *La revue pédagogique*, tome 36, Janvier-Juin 1900. p. 307 ;
- M. Martersteig, « Große Berliner Kunstausstellung », *Die Zukunft*, 1903, vol. 44, p. 68 ;
- H. Rosenhagen, « Die Grosse Berliner Kunstausstellung 1903 », *Die Kunst für Alle*, 1903, XVIII^{ème} année, p. 428 ;

¹ A la suite d'une erreur dans le catalogue de l'exposition *Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise du XIX^e siècle* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 1er juin – 6 novembre 1937, n° 49), toutes les publications traitant de notre tableau mentionnent une exposition en 1897 chez Durand-Ruel. En réalité, elle n'a jamais eu lieu, ce qui nous a été confirmé par les archives de la galerie.

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

- C. Ponsonailhe, « Le Salon d'Automne », *La Revue illustrée*, 1904, 19^eannée, n° 21, s.p., repr. ;
- A. Brown-Price, *Pierre Puvis de Chavannes*, New Haven, 2010, vol. 2 (« A catalogue raisonné of the painted work »), pp. 217-219, cat. 244, repr. ;
- B. Puvis de Chavannes, L. d'Argencourt, D. Lobstein, *Aquarelles et Lavis de Pierre Puvis de Chavannes*, cat. exp. Cuiseaux, 12 septembre – 28 septembre 2014, s.l., 2014, p. 15, repr.

Lyonnais de naissance, Puvis de Chavannes fait ses humanités à Paris au Lycée Henry IV avant d'étudier avec Henri Scheffer, Delacroix et Thomas Couture. D'emblée fasciné par le décor mural, il admire l'art de Chassériau et sera frappé par la perte de ses fresques pour la Cour des comptes lors de la Commune. Longtemps, Puvis est un isolé dont l'art très tôt inclassable ne suscite que railleries. Il réalise des décors privés, chez son frère en 1854 ou pour l'hôtel de Claude Vignon en 1866. Après de nombreuses années de travail en marge de la vie artistique, sa participation au salon de 1861 avec *La Guerre* et *La Paix*, marque le début du succès. Ces peintures, complétées par une succession d'autres travaux, formeront le décor du Musée d'Amiens, une des grandes réussites de l'artiste. Enfin choyé par la III^e République, Puvis pratique la peinture de chevalet parallèlement à la réalisation de nombreuses commandes publiques qui lui apportent la gloire. Son art fait de simplification, d'équilibre, de planéité et de synthèse, qui suscitait jadis l'incompréhension, répond désormais à l'ambition des grands programmes décoratifs en y introduisant une vraie compréhension du fait monumental. Loin de vouloir « trouser » les murs, le peintre renoue avec les traditions en s'inspirant de la fresque et des primitifs italiens. Il revêt la muraille d'un monde élégiaque et paisible, aux lignes épurées et aux couleurs assourdies. La communication par le symbole, la simplification du dessin, la synthèse des visages et un sentiment d'intemporalité y tranchent avec l'art académique et portent en germes une grande partie de l'art du XX^e siècle. *Le Pauvre pêcheur*, exposé en 1881, est le premier tableau de l'artiste acquis par l'État au Salon : il reste emblématique du génie de Puvis dont les symbolistes revendiqueront l'héritage. En 1895 un banquet présidé par Rodin réunit en l'honneur du peintre plus de cinq-cents artistes. Ni les nabis, ni les néo-impressionnistes, pas plus que Picasso et Matisse, n'oublieront le maître des décors du Panthéon et de la Bibliothèque de Boston ainsi que de la Sorbonne et les musées d'Amiens, de Marseille, de Lyon et de Rouen.

En 1899, au lendemain de la mort de Puvis de Chavannes, s'ouvre à la Galerie Durand-Ruel une exposition rétrospective en hommage au peintre disparu. Le grand tableau présenté aujourd'hui est prêté par la famille de l'artiste sous le titre *Les Saintes Marie* et le rédacteur de *La Chronique des Arts et de la curiosité* le commente ainsi : « Le groupe ébauché des Saintes Marie débarquant à Aigues-Mortes fait partie de la série du Panthéon ; il était primitivement destiné à surmonter le panneau isolé représentant la sainte en prières². » Cette référence parfaitement explicite, curieusement inexploitée jusqu'ici, permet de trancher définitivement certaines questions de chronologie et de destination qui se sont posées à propos de cette œuvre au cours du temps. Peinture contemporaine du premier programme décoratif de l'artiste au

² « Exposition de tableaux, esquisses et dessins de Puvis de Chavannes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1899, n°24, p. 219.

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

Panthéon (1875-1876), mais sans certitude de lien avec lui selon les uns³ ou œuvre tardive, datant du milieu des années 1890, mystérieuse pour sa destination et véritable testament « moderniste » par sa synthèse spectaculaire pour les autres⁴ : telle était la question. En dehors du fait que, selon nous, la chronologie n'est pas l'alpha et l'oméga de l'histoire de l'art et que ces deux hypothèses ne sont, au fond, pas absolument antinomiques (une œuvre des années 1870 peut être novatrice et expérimentale sans appartenir à la dernière période du peintre), la réponse aux interrogations est aujourd'hui claire et nette. *Saint Lazare et ses sœurs sainte Marie-Madeleine et sainte Marte débarquant en Provence* est bien un travail initial pour la partie supérieure du premier décor de Puvis au Panthéon. Cette toile a ainsi été conçue pour être installée au-dessus de la célèbre *Sainte Geneviève en prière*. En effet, on ne saurait remettre en question le sérieux de la *Chronique des arts et de la curiosité*, supplément de la *Gazette des Beaux-Arts* ; ainsi, une confusion entre les deux figures isolées (*Sainte Geneviève en prière* et *Sainte Geneviève veillant sur Paris*) des deux cycles puvisiens du Panthéon, distants de vingt ans ne semble pas imaginable. Dans le cas d'une œuvre qui aurait daté des années 1890, il n'est pas non plus crédible que sa famille en ait déjà oublié la destination seulement quelques années plus tard et que la critique puisse alors la confondre en 1899 avec un programme beaucoup plus ancien. Ajoutons que, sur la photographie reproduite dans *The Studio* à l'occasion de l'exposition, la toile semble avoir été roulée et en porter les traces, ce qui paraît peu logique si elle ne datait que de quelques années et non de plusieurs décennies⁵.

C'est sans doute parce qu'aucune des publications de référence mentionnant ce tableau ne cite précisément le texte de la *Chronique des arts et de la curiosité*, témoignage pourtant crucial, que les avis concernant sa datation et sa destination varient de 1876 aux années 1890. La « querelle » n'est cependant pas infondée, ou plus exactement, elle peut être compréhensible sur un plan esthétique. D'un côté, l'on peut se demander comment Puvis peut penser en 1875 une œuvre de ce format avec une telle monumentalité, un traitement aussi synthétique, au dessin aussi épuré, aux couleurs légères, au ciel beige et aux auréoles dorées (elles sont composées d'une sorte de bronzine qui est en partie oxydée) ; de l'autre côté, on ne peut que s'interroger quant aux circonstances de réalisation de ce tableau s'il datait des années 1890. Nulle commande, aucune destination monumentale, l'impossibilité de lier l'œuvre au second programme du Panthéon dont on sait que Puvis ne put même commencer la frise : rien ne permettait réellement de justifier la création d'une œuvre de chevalet de ce format à cette date. Érigée en testament commode, la peinture jugée plus proche de la fin du siècle que des années 1870, ne trouvait décidément pas sa place à cette date dans la logique de la production de l'artiste. La certitude quant à sa destination première, confirmée d'ailleurs par son format, qui correspond exactement à la partie de frise isolée au-dessus de la *Sainte Geneviève en prière* de 1876, permet de restituer genèse, scénario et compréhension de l'histoire de l'œuvre. Certes, la toile n'est pas en place dans l'église devenue Panthéon à laquelle elle était destinée. Mais

³ Comme Aimée Brown-Price qui mentionne la référence de la *Chronique des arts et de la curiosité* dans la bibliographie du tableau mais sans en citer le texte ni en tirer les conséquences ; Aimée Brown-Price, *Pierre Puvis de Chavannes, A Catalogue Raisonné of the Painted Work*, Yale University Press, 2010, II, cat. 244, p. 217-218.

⁴ Ainsi que le suggère Jacques Foucart, avec des arguments esthétiques mais aussi pratiques : si une œuvre aussi importante datait des années 1870, le peintre l'aurait montrée lors de son « exposition-clé » de 1887. On verra que cet argument ne tient plus. *Puvis de Chavannes*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1977, n° 196, p. 217.

⁵ G. Mourey, « Some sketches by Puvis de Chavannes », *The Studio*, 1899, vol. XVIII, n° 79, p. 17, repr. p. 12.

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

c'est justement cette déconnection de l'œuvre d'avec son destin initial qui explique sa situation isolée et les questions qu'elle a posées. Que s'est-il passé ?



Fig. 1 - P. Puvis de Chavannes, *L'Enfance de Sainte Geneviève*, 1875-76, Paris, Panthéon.

Le 7 mai 1874, le Directeur des Beaux-Arts Philippe de Chennevières précise dans son rapport au Ministre Oscar Bardi de Fourtou le programme décoratif peint et sculpté qui ornera la « Basilique Nationale de Ste Geneviève », « où la légende de la Patronne de Paris se combinerait avec l'histoire religieuse de la France »⁶. Premier des artistes mentionnés, Puvis de Chavannes se voit confier, pour sa partie architecturale, les quatre panneaux formant la partie inférieure du décor ; il doit y évoquer la vie pastorale de la sainte en une scène dans les trois entrecolonnes de gauche et son éducation dans l'entrecolonne isolée de droite. S'agissant des quatre « métopes » de la partie supérieure, le secrétaire d'État suggère une procession de saints, rappelant les cortèges de pèlerins venant adorer les reliques. En précisant son programme iconographique pour cette frise, Chennevières mentionne les « premiers apôtres de la Gaule » et cite « St Lazare de Marseille » en tout premier. D'autres évêques, puis martyrs suivent et enfin, cités comme « divers » « St^e Madeleine à la Ste Baume » et « St^e Marthe à Tarascon ». Il faut rappeler que, bien sûr, la partie supérieure est structurée de la même manière que la partie inférieure : quatre entrecolonnes (fig. 1). La dynamique générale du décor inférieur, tel qu'il est conçu par l'artiste à la demande des autorités est de 1 + 3, de droite à gauche. Dans un premier temps, il est ainsi probable que, voulant suivre une même logique, Puvis conçoit une première représentation pour la « métope » de droite, au-dessus de la sainte en prière. Il associe alors trois des figures mentionnées dans le programme iconographique dont

⁶ Paris, Archives nationales, F21 4403.

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

on sait qu'elles sont liées par l'histoire sainte puisque saint Lazare, sainte Madeleine et sainte Marthe sont censés être arrivés ensemble en Provence pour évangéliser une terre encore païenne, ce que rappelle la présence de l'architecture antique dans le paysage, peut-être inspirée par le temple gréco-romain de Diane ou d'Apollon évoqué par le peintre



Fig. 4 - P. Puvis de Chavannes, *Etude pour sainte Marthe*, Shepherd Gallery, New York (en 1977).



Fig. 3 - P. Puvis de Chavannes, *Etude d'ensemble pour Saint Lazare et les saintes Marie*, collection particulière, Paris.



Fig. 5 - P. Puvis de Chavannes, *Etude pour sainte Marie-Madeleine*, collection particulière.

dans son *Marseille, colonie grecque* de 1869 (Marseille, Palais Longchamp). D'après les Évangiles et la Légende dorée, Lazare, le premier ressuscité, est accompagné dans son voyage vers la Gaule, entre autres, par sainte Marthe, sa sœur, et par Marie de Magdala ou Marie-Madeleine. Le peintre conçoit alors un certain nombre de croquis représentant le débarquement de ces premiers héros chrétiens de Gaule. La première figure dans un carnet de croquis (fig. 2) : l'artiste y esquisse une demi-douzaine de personnage dans un paysage montagneux avec une architecture indéterminée et, peut-être, une barque. Le format de ce croquis est encore horizontal et semble surtout la formalisation d'une simple idée. Bientôt, le format carré révèle une pensée précisément dessinée au panneau du Panthéon. Un grand dessin au pinceau et à l'encre brune sur papier calque, inédit jusqu'ici et donc absent du catalogue raisonné, reprend l'idée d'une dizaine de figures (fig. 3) ; dans la partie

gauche, des indigènes accueillent avec des présents le groupe trinitaire tandis qu'un temple surplombe la plage. À droite, les trois saints que l'on retrouvera dans le tableau final sont déjà dans des positions proches de la composition définitive. Saint Marie-Madeleine ne porte toutefois pas de voile, sainte Marthe est de trois-quarts dos et ce sont des auréoles graphiques et en perspective qui désignent la sacralité des personnages. Une étude dessinée pour sainte Marie-Madeleine seule correspond sans doute à ce projet (fig. 4) ainsi qu'un autre dessin, dévolu à sainte Marthe, mais dont la position est encore de trois-quarts et non de profil⁷ (fig. 5). Il est aussi probable que l'étude de tête exposée en 1977 (n° 124) et qualifié par Jacques Foucart de « l'un des plus modernistes que l'on puisse imaginer », correspond à cette étape de la pensée de Puvis (fig. 6). Le visage n'est pas encore voilé, mais la chevelure est courte et la forte



⁷ Paris, vente Piasa, 10 décembre 2003, lot n° 216.

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

circularité de la tête déjà présente. Trois autres études révèlent l'abandon par Puvis des personnages annexes et recentrent la composition sur le seul groupe trinitaire : un croquis



Fig. 9 - P. Puvis de Chavannes, *Etude pour Saint Lazare et les Saintes Maries*, Wadsworth Atheneum museum of art, Hartford.



Fig. 10 - P. Puvis de Chavannes, *Etude pour Saint Lazare et les saintes Marie*, collection particulière, Macon.



Fig. 11 - P. Puvis de Chavannes, *Etude pour Saint Lazare et les saintes Marie*, collection particulière.

succinct (fig. 7), un lavis (fig. 8) et une étude au dessin plus élaborée (fig. 9). La mise en place des personnages y est la même. Enfin, deux autres études, l'une dessinée, l'autre peinte, attestent de la mise en place des attitudes définitives : dans la première les deux saintes sont encore tournées vers saint Lazare (fig. 10), tandis que dans la seconde, qui est très proche de l'œuvre définitive, sainte Marie-Madeleine, pourvue d'un voile est de face et sainte Marthe de profil (fig. 11). Ces deux esquisses comprennent la bordure décorative qui atteste de la destination du projet : le Panthéon. L'ensemble de ces dessins révèle l'élaboration progressive du motif tel qu'on le trouve dans notre peinture⁸.

Ayant réduit le projet aux trois personnages, selon un schéma trinitaire et pyramidal qu'il venait d'expérimenter dans *La Famille du pêcheur* (fig. 12) et auquel il reviendra avec *Jeunes Filles au bord de la mer* (fig. 13), Puvis, conscient du caractère

Fig 6 - P. Puvis de Chavannes, *Etude pour la figure de sainte Marthe*, resté chez héritiers de l'artiste

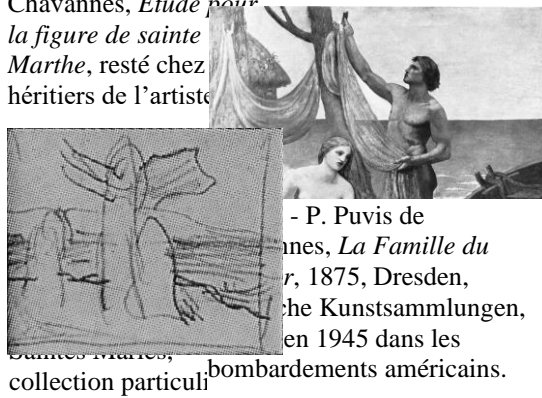


Fig 6 - P. Puvis de Chavannes, *La Famille du pêcheur*, 1875, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, en 1945 dans les bombardements américains. collection particulière

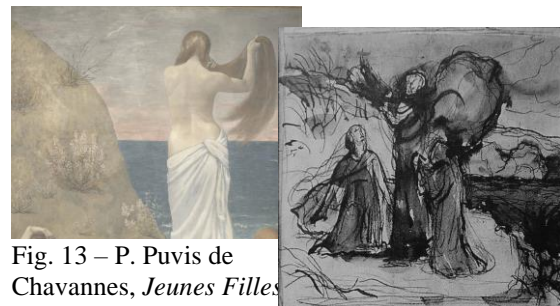


Fig. 13 - P. Puvis de Chavannes, *Jeunes Filles au bord de la mer*, 1879, Paris, musée d'Orsay (RF 1970 34). collection particulière.

⁸ Il existe d'autres dessins pour saint Lazare, dont certains passés en vente publique mais non reproduits aux catalogues : une étude sur papier calque de saint Lazare (Paris, vente Audap-Godeau-Solanet, 11 mars 1988, lot n° 158) ; saint Lazare, crayon sur papier (Paris, Vente Renaud, 03 mars 2001, lot n° 160) ; deux études pour saint Lazare (Paris, vente Tajan, 15 novembre 2004, lots n° 207-208) ; étude pour saint Lazare et les saintes Marie (Brest, vente Thierry Lannon, 15/05/2005, n°147).

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

davantage décoratif de la frise par rapport au registre inférieur, synthétise la scène. Les personnages se découpent désormais de manière hiératique en masses constituées d'à-plats avec un chromatisme subtil de rose pale, de mauve, de gris, de jaune paille et de bruns. La couleur du ciel, d'un ocre clair, confine à une sorte d'uni irréel rappelant les fonds d'or des primitifs italiens, tandis que les amples drapés évoquent les figures de Giotto à la chapelle des Scrovegni. Gabriel Mourey souligne cette influence frappante et se réfère au cycle de Padoue dans son article⁹. Les auréoles en à-plat, à l'origine dorées, accentuent cette dimension archaïsante. Seuls la vague, quelques éléments de nature et le temple conservent une certaine picturalité. La fixité de la gestuelle et l'organisation des trois saints confèrent à l'image une indéniable monumentalité. *La Famille du pêcheur* a sans doute servi ici de modèle : on retrouve la même posture du personnage masculin, la barque et l'organisation générale de la composition. Mais le nouveau tableau révèle une tentative autrement synthétique.

C'est sans doute à ce moment précis, l'œuvre étant quasiment achevée, que le peintre prend conscience des difficultés qui s'annoncent. Il s'agit en effet de trouver l'articulation de cet espace avec le reste de la frise. Comment représenter la cohorte des autres saints et martyrs sur les trois autres entrecolonnements ? Aucune « scène » ne peut en effet réunir des personnages de différents siècles et que ne relie aucune histoire. D'autre part, Puvis se rend probablement compte que son tableau présente une différence d'échelle avec le registre inférieur du décor déjà terminé. *L'Enfance de sainte Geneviève* représente un personnage de plus petit format, « perdu » dans un paysage et le tableau réalisé, par ses proportions, viendra écraser la scène. La monumentalité qui devait se faire décor, apparaîtra disproportionnée et trop narrative avec la peinture qu'elle surplombera. On peut imaginer que Puvis cherche alors une solution, mais en vain. Il abandonne donc cette œuvre et reprend l'ensemble du décor supérieur. Comment expliquer autrement que dans la frise qui désormais aligne tous les personnages, selon un système rappelant les décors d'Hippolyte Flandrin – tant



Fig. 14 - P. Puvis de Chavannes, *Processeion des saints* (détail), Paris, Panthéon



Fig. 15 - P. Puvis de Chavannes, *La Foi, l'Espérance et la Charité ou Les Vertus théologiques au berceau de Geneviève*, Paris, Panthéon

à Saint-Germain-des-Prés qu'à Saint-Vincent-de-Paul – il fasse figurer de nouveau les trois personnages, simplement parés de leur attribut : saint Lazare avec son linceul de ressuscité, sainte Marie-Madeleine avec son crâne et sainte Marthe accompagnée de la Tarasque (fig. 14). Pour compléter ce cortège, le peintre conçoit donc un nouveau tableau pour la partie droite du décor et il choisit une scène allégorique représentant *La Foi, l'Espérance et la Charité ou Les Vertus théologiques au berceau de Geneviève* (fig. 15). Les personnages, sur un fond d'or guilloché, retrouvent une dimension allégorique et en proportion avec le reste du décor, s'accordant sans problème avec la bordure

⁹ G. Mourey, « Some sketches by Puvis de Chavannes », *The Studio*, 1899, vol. XVIII, n° 79, p. 17.

JEAN-FRANÇOIS HEIM FINE ARTS

ornementale. La narration est abandonnée au profit de l'emblématique. Tout est rentré dans l'ordre.

Désormais séparé de la campagne décorative du Panthéon, notre tableau commence alors une nouvelle vie. Paradoxalement libérée de la contrainte d'un programme dans lequel elle ne pouvait s'intégrer, la toile, par son autonomie forcée, devient un tableau de chevalet intrigant et singulier. Après l'exposition de 1899, elle figure en 1903 à l'importante *Grosse Berliner Kunstausstellung* (participation restée jusqu'ici inconnue des spécialistes du peintre), y recueillant plusieurs commentaires dans la presse allemande. La « carrière » de l'œuvre commence alors : le Salon d'automne à Paris en 1904, une exposition à La Haye en 1905, puis l'exposition Puvis de Chavannes en 1937, à l'occasion de laquelle l'œuvre a déjà perdu sa mémoire puisque l'historien de l'art René Jullian propose à cette occasion d'y voir une œuvre tardive. Lors de l'exposition organisée au Grand Palais à Paris et à la Galerie nationale d'Ottawa au Canada en 1976-1977, la peinture continue d'interroger et se trouve encore considérée comme datant des années 1890. L'argument développé par l'un des commissaires semble alors juste : s'il avait été peint vers 1876 « un tableau de cette importance aurait été évidemment montré par l'artiste dans son exposition-clé de 1887¹⁰. » L'idée était pertinente, sauf si le tableau était le témoignage d'un échec dans le cadre du programme du Panthéon. En effet, on imagine mal Puvis montrer publiquement une œuvre conçue pour le monument et à laquelle il a dû renoncer. L'argument se retourne ainsi et devient un plaidoyer supplémentaire pour ce qui relève désormais d'une évidence.

Témoin des recherches de Puvis de Chavannes, ce chef-d'œuvre de simplification des lignes, des figures et des masses, de recherche chromatique et de monumentalité inspirée par les primitifs, s'inscrit dans l'évolution de l'artiste vers toujours plus de dépouillement. Que cet effort se situe au milieu des années 1870 ne lui enlève rien de sa force d'invention et d'originalité, au contraire. Puvis ira toujours plus loin dans cette voie, jalonnée de créations originales et audacieuses. En dépit de son histoire mouvementée, et bien qu'elle résulte d'une tentative interrompue, cette œuvre, qui n'a rien d'une ébauche, s'inscrit bien parmi les toiles les plus abouties et marquantes de l'artiste.

¹⁰ Voir note 4.