

Puvis de Chavannes

La peinture claire

Puvis de Chavannes

Light Painting

Puvis de Chavannes, Petit-Palais, Paris, du 26 novembre 1976 au 14 février 1977; Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 24 mars au 8 mai 1977

Jean-Loup Bourget

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54930ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

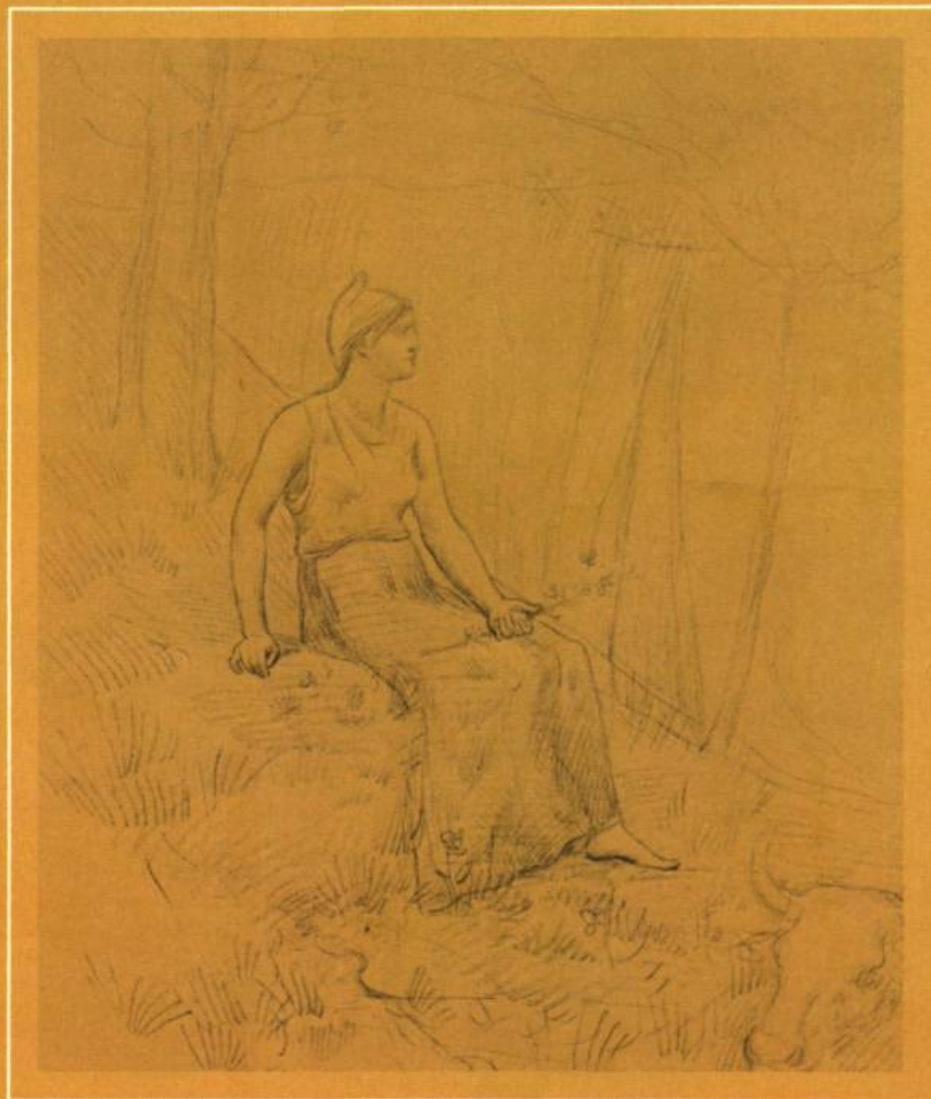
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bourget, J.-L. (1977). Review of [Puvis de Chavannes : la peinture claire / Puvis de Chavannes: Light Painting / *Puvis de Chavannes*, Petit-Palais, Paris, du 26 novembre 1976 au 14 février 1977; Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 24 mars au 8 mai 1977]. *Vie des arts*, 21(86), 39–91.

1, Pierre PUVIS DE CHAVANNES
La Normandie, 1893.
Lithographie sur chine; 45 cm 9 x 38,9.



P. Puvis de Chavannes

L'exposition Puvis de Chavannes, organisée conjointement par la Réunion des Musées Nationaux de France et la Galerie Nationale du Canada, a été présentée en premier lieu, à Paris, au Petit-Palais, du 26 novembre 1976 au 14 février 1977, où elle a obtenu un très grand succès.

A Ottawa, du 24 mars au 8 mai 1977, on pourra visiter, à la Galerie Nationale du Canada, cette magnifique exposition qui présente des œuvres de Puvis de Chavannes en provenance des collections américaines et européennes.

Puvis de Chavannes



2. *Homme et enfant*, vers 1879.
Dessin pour *Ludus pro patria*.
Crayon noir; 27 cm 4 x 20,3.
Paris, Musée du Petit-Palais.

Il y a quelques années, l'Amérique découvrait Gustave Moreau, ses esquisses soigneusement encadrées et conservées dans son atelier/musée de la rue de La Rochefoucauld, à Paris, voyait en lui l'un des précurseurs de l'art abstrait, précisément de l'art informel, de l'abstraction lyrique, du tachisme. Puis il y eut un retour à Moreau, le peintre des grands tableaux symbolistes, des Salomés, etc., que l'on replaçait à la tête du mouvement symboliste, en compagnie de Redon et de Puvis de Chavannes. Même phénomène en ce qui concerne Puvis lui-même: d'une part, on le situe au premier rang des peintres symbolistes (cf. *Les Symbolistes français*, à Londres, 1972); d'autre part, on le détache complètement de ce mouvement et on souligne la dette qu'ont contractée envers lui divers peintres modernes, notamment Seurat, Gauguin et même Picasso (cf. l'exposition de Toronto de 1975, organisée par l'Américain Richard J. Wattenmaker et intitulée, de manière significative, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, et l'exposition présentée, au Grand-Palais, à Paris, du 26 novembre 1976 au 14 janvier 1977, puis à la Galerie Nationale du

Canada du 25 mars au 8 mai 1977). Avant de choisir entre ces deux interprétations, il est peut-être intéressant de rappeler qu'elles ne datent pas d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'un ouvrage paru vers le début du siècle, le *Puvis de Chavannes* d'André Michel (dans la Coll. *L'Art de notre temps*), distingue soigneusement entre Puvis et les symbolistes. Puvis est loué d'avoir restauré dans l'art français «l'empire de l'idéalisme, compromis plus encore par la calligraphie de quelques-uns de ses défenseurs [les symbolistes] que par les attaques furieuses de ses bruyants négateurs [les réalistes]». André Michel ne manque pas une occasion de montrer que toujours, malgré ses procédés de stylisation, Puvis se réfère à la Nature; il raille Péladan (admirateur, il est vrai, encombrant) et le sonnet que Mallarmé a consacré à Puvis; il conclut que Puvis, parce qu'il a idéalisé la Nature et a trouvé, à cet effet, «une solution de peintre», est de très loin supérieur aux «mystiques, symbolistes ou préraphaélites avec qui

on l'a souvent confondu». La thèse de Wattenmaker n'est donc pas sans précédent, même si André Michel insiste davantage sur ce qui rattache Puvis de Chavannes à la tradition classique que sur ses liens avec l'art contemporain.

L'ouvrage d'André Michel est instructif à plus d'un titre. En effet, il cite de nombreux jugements de critiques contemporains sur Puvis; jugements souvent négatifs, mais aussi perceptifs: leur valeur descriptive n'est pas nulle, et ils peuvent nous servir à cerner, comme de manière bachelardienne un peu, l'art indéfinissable de Puvis de Chavannes.

L'un des reproches exprimés le plus fréquemment et le plus unanimement concerne le coloris. Ce qui caractérise la palette de Puvis, c'est le délavé, l'éteint, le passé, au point que lorsque j'étais enfant, à Lyon, on ne l'appelait, dérisoirement, que «Pipi de Chavannes». Ainsi Paul Mantz sur *Le Repos* (Amiens): les corps des femmes «ne sont exprimés que par des masses incolores, ou plutôt d'un blanc plâtreux». Puvis devrait donc «se borner à tracer avec du noir et du blanc de grands camaïeux ou des cartons monochromes». Le même, à propos de *Charles Martel sauvant la Chrétienté par sa victoire sur les Sarrazins* (Poitiers): «La scène se passe dans un brouillard gris où tout s'éteint et se décolore.» Le critique le plus éloquent est, comme on pourrait s'y attendre, Huysmans: *Les Jeunes filles au bord de la mer* (Louvre) sont de «chlorotiques personnes qui se peignent devant une mer taillée dans du

la peinture claire

JEAN-LOUP BOURGET

silex», de «pâlottes figures qui n'ont même pas les points rouges des phtisiques aux joues»; dans *L'Enfant prodigue* (Coll. Bührle), «c'est toujours le même coloris pâle»; pour finir, *Le Pauvre pêcheur* (Louvre): «C'est peint avec du lilas tourné au blanc, du vert laitue trempé de lait, du gris très pâle.»

Le second reproche vise le statisme des personnages, la raideur, la gaucherie de leurs attitudes. Pour Huysmans, *L'Enfant prodigue* est «anguleux et dur», *Le Pauvre pêcheur* «sec, dur, affectant comme d'habitude une raideur naïve». Dans *Bellum* (Amiens), le sujet est, paradoxalement, traité de la même manière que dans son pendant *Concordia*; or, «le calme [de Puvis] est difficile à concilier avec la violence [du sujet]» (Maxime du Camp). Pareillement dans *Le Travail* (Amiens): «ces forgerons dorment debout autour de leur enclume»; «de tels ouvriers mettraient des mois à tailler une poutre et une journée à forger un clou» (Paul de Saint-Victor). Paul Mantz, sur *Le Repos*: «ses paysages ont seuls de la vigueur»; il y a une «absence absolue de mouvement et de vie». A noter donc que le statisme est ambigu: d'abord signe de raideur, il devient ensuite mollesse, si bien que la peinture de Puvis apparaît *lymphatique*; de même que son coloris est délavé, de même chez lui le sang rouge se change en lait ou en lymphe, en un liquide blanchâtre ou incolore, l'énergie, en mollesse, en langueur.

En troisième lieu, les personnages manquent de relief, de modelé; ils sont plats (autre manière d'être dépourvus de vie et de mouvement). Félix Jahyer, sur *Ave Picardia Nutrix* (Amiens): «Les corps ne tournent pas et semblent d'autant plus plats que le modelé fait complètement défaut.»

Conséquence de ces derniers reproches, la peinture de Puvis est une sorte d'imagerie enfantine, naïve et malhabile, qui ne se distingue de l'imagerie d'Épinal que par l'absence de couleurs vives. C'est particulièrement vrai de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (Londres): «Jamais l'imagerie d'Épinal n'a rien produit de plus grotesque comme types, de plus faux comme couleurs» (Marius Chaumelin). Castagnary: «Quelle grotesque vignette! Les trois figures sont disposées sur le même plan avec des attitudes d'une naïveté qui touche à l'enfance.» Treize ans plus tard, Baudry: «*Le Rêve* [Louvre] et le *Portrait* [de Marie Cantacuzène, à Lyon] procèdent d'un art tellement enfantin que, sans la signature de l'artiste, le jury le moins rigoureux les eût certainement refusés.»

Ultime critique, la peinture de Puvis n'est qu'esquissée, composée à grands traits, elle laisse à désirer dans tous les détails de son exécution. Autrement dit, elle en reste au stade de la conception; c'est une peinture intellectuelle et non charnelle, tactile, visuelle. Une peinture pour l'esprit et non pour l'œil (critique d'ensemble qui confirme les précédentes: cette peinture est décevante pour l'œil, pour le trompe-l'œil, elle ne trompe pas l'œil). C'est ainsi que, selon Paul Mantz, «M. Puvis de Chavannes fait volontiers des projets de tableaux: mais, comme les peintres allemands, il dédaigne l'exécution, et, par une conséquence



3. *L'Automne*, vers 1883-1885.
Huile sur toile; 0 m, 80 x 1,00.
New-York, The City University of New York
(Coll. The City College).

fatale, il n'exprime jamais que la moitié de sa pensée.» De même pour Castagnary, à propos de *Marseille, porte de l'Orient* (Marseille): «M. Puvis de Chavannes ne dessine ni ne peint: il compose, c'est là sa spécialité.»

Bien entendu, il nous est aujourd'hui facile de reprendre ces reproches point par point et de montrer qu'ils expriment *en creux* autant d'éloges. La réputation globale, c'est que les critiques, habitués à la peinture de chevalet, méconnaissent totalement le *genre* à l'intérieur duquel s'exerce, pour l'essentiel, l'art de Puvis de Chavannes: la peinture décorative et monumentale. A proprement parler, Puvis n'a pas peint de fresques, comme on l'a souvent répété, mais, dans ses toiles, il a cherché à donner l'impression de la fresque et donc, *par définition même*, du délavé (le mouillé, le détrempe de la fresque fraîche ou le passé, l'éteint de la fresque ancienne). Voici pour le coloris, qui d'ailleurs devait s'harmoniser avec les tons mats de la pierre blanche ou grise (par exemple, la vie de sainte Geneviève, au Panthéon). De plus, une fresque ou une peinture murale jouant un rôle analogue

à celui d'une fenêtre, Puvis ne voulait pas surcharger cette surface des tons bitumineux habituels à la *grande peinture* du 19^e siècle. N'est-il pas significatif que pour Paul Mantz les «masses incolores, ou plutôt d'un blanc plâtreux» du *Repos* fassent «des trous dans la toile»? Si ses paysages ont plus de vigueur que ses personnages, c'est aussi pour que les murs respirent, reposent l'œil avec l'harmonie de leurs arbres élancés dans le lointain et de leurs fleuves lents et majestueux comme la Saône, à l'opposé des grandes machines historiques remplies de bruit et de fureur. Ici encore Puvis s'avère, par excellence, l'anti-baroque, l'anti-trompe-l'œil. Même remarque en ce qui concerne le statisme, la raideur/mollesse et, bien sûr, en ce qui concerne l'inachèvement du détail: la peinture monumentale est faite pour être vue à distance, elle n'est même pas faite pour être regardée, mais pour aérer les murs des édifices où elle est mise en place.

Peinture claire, dans tous les sens du terme. Aux tons clairs; délavée comme une soupe claire; lisible.

D'autres critiques expriment fort bien en quoi cette peinture se distingue de l'académisme et prélude à l'art moderne. D'abord et surtout, sa platitude: remise en question de la perspective illusionniste de la Renaissance et du baroque; platitude décorative; utilisation d'une série de plans frontaux parallèles (technique que devait systématiser Seurat, par exemple dans *Une Baignade, Asnières*); attitude qui allait culminer avec les aplats de Gauguin et avec la célèbre définition d'un tableau par Maurice Denis («une surface plane recouverte de lignes et de couleurs en un certain ordre assemblées»). Ce qui pour Puvis se justifiait par le genre monumental était d'un coup étendu à toute peinture, y compris celle de chevalet: le monumental, la fresque devenait le modèle pour l'ensemble de la peinture. Ensuite, les comparaisons (qui se veulent cinglantes) avec l'imagerie d'Épinal et avec l'art enfantin sont très révélatrices, à la fois parce qu'elles confirment la *platitude* et parce qu'elles désignent inconsciemment ce primitivisme qui caractérise paradoxalement l'art moderne. Primitivisme si apparent chez le Gauguin de la Bretagne et de Tahiti mais qui pourrait être obscurci par l'appartenance indéniable de Puvis à une tradition classique, voire académique (Poussin, la Renaissance italienne). Cependant, il s'agit moins pour Puvis de l'antiquité classique que d'un Âge d'or mythique, une aube de l'humanité dont son coloris délavé traduit l'incertain point du jour, lointain passé comme une étoffe.

Plus précisément, le statisme, la raideur, l'accent sur les grandes lignes de la composition, les verticales des arbres qui ponctuent celle-ci, anticipent, comme on l'a souvent noté, sur Gauguin (*Qui sommes-nous?*, etc.) sur Maurice Denis, sur Ferdinand Hodler. La monochromie (*Le Retour de chasse*, en camaïeu bleu, Kansas

City) peut faire songer, comme l'indique Richard Wattenmaker, à la période bleue de Picasso; mais surtout ce sont les *Jeunes filles au bord de la mer* qui annoncent les figures monumentales de la période néo-classique, méditerranéenne, de Picasso, tout en rappelant d'ailleurs *Le Bain turc* d'Ingres.

Particulièrement intéressants sont les rapports de Puvis avec Gauguin. *L'Enfant prodige* (dont Maillol, nabi, donc proche de Gauguin, devait donner une nouvelle version qui constitue un des nombreux hommages des jeunes peintres à Puvis), avec le traitement de ses arbres et de ses rochers, annonce clairement Gauguin. Wattenmaker juxtapose avec éloquence les *Tahitiennes sur la plage* et les *Jeunes filles au bord de la mer*. L'«épaisse ligne noire» qui «enveloppe chaque figure» si bien que «les corps ne tournent pas» et semblent «plats» (Félix Jahyer) définit la technique du cloisonnisme ainsi que les aplats. Très éclairante est la comparaison de Germain Bazin entre les deux peintres: Gauguin est un Puvis barbare, Puvis, un Gauguin académique. Les sources d'inspiration différent, mais les méthodes, la plastique sont comparables.

Si l'on admet cette parenté entre Puvis et Gauguin, on peut reposer en termes nouveaux le problème du symbolisme ou non de Puvis. En effet, on ne saurait trop répéter que le véritable chef de file du mouvement symboliste en peinture a été Gauguin (et non pas Moreau). Dans la mesure où sa peinture est caractérisée par la clarté, Puvis apparaît comme davantage allégorique que symbolique (par exemple, *Le Rêve* qui porte en germe l'œuvre d'Osbert, *Le Bois sacré* [Lyon], *Les Muses inspiratrices* [Boston] qui annoncent Mellery). Néanmoins, certains de ses chefs-d'œuvre sont indéniablement symbolistes: *L'Enfant prodige*, *Le Pauvre pêcheur*.

Entre les deux: *L'Espérance* (Louvre). Ceci est dû moins au sujet qu'à la parcimonie, à la réticence même de son traitement, qui crée par contrecoup, pour le spectateur, une sorte de nimbe, de brume, le contour flou du symbole plutôt que le terme à terme de l'allégorie. Je rappellerai, enfin, qu'à mon sens il y a un lien non pas nécessaire mais privilégié entre *peinture décorative et symbolisme*. Ainsi pour Gauguin la *synthèse* entre ligne et couleur est aussi la *synthèse* entre forme et sens. De même pour Puvis: d'où le reproche qui lui a été fréquemment adressé d'être penseur et non peintre («comme les peintres allemands», avec lesquels il n'entretient guère de rapports!) — reproche particulièrement peu fondé, comme on le voit bien si on compare Puvis aux préraphaélites. Ford Madox Brown, dans *Work*, a effectivement l'ambition de faire œuvre de penseur. Il se réfère explicitement à Carlyle, au Révérend J. F. Maurice et à leur analyse critique de la société victorienne. Rien de tel dans *Le Travail* de Puvis: il n'y développe pas de raisonnement; c'est sa plastique qui tend vers l'abstraction. Plastiquement, Puvis apparaît parfois très proche de Whistler ou d'un peintre comme Albert Moore, lui aussi très attiré par la monochromie lactée (cf. notamment *La Normandie* [Coll. part.], avec son arbre en fleurs).

En conclusion, il me semble donc malaisé et paradoxal de parler de Puvis comme d'un peintre *moderne*; il y a en lui quelque chose de platonicien, le goût, la nostalgie de l'Âge d'or plus que la passion de la modernité. L'épithète qui lui convient le mieux est celle qu'on lui attribuait au 19^e siècle, non pas symboliste mais *idéaliste*.

English Translation, p. 90

4. *Portrait d'Eugène Benon*, 1882.
Huile sur toile; 60 cm x 54.
France; Coll. particulière.



5. *Esquisse pour Ruth et Booz*, 1854.
Huile sur toile; 55 cm x 48.
France; Coll. particulière.



Les commissaires généraux de l'exposition: Louise d'Argencourt, conservateur adjoint au Département des peintures de la Galerie Nationale du Canada, et Jacques Foucart, conservateur au Département des peintures du Musée du Louvre.

By Jean-Loup BOURGET

It is of interest to compare the preceding three paintings with other almost contemporary ones: *True and Fair*, 1967, and *Squawk*, 1968. Here the composition, whether it is one of diagonals meeting diagonals, or of geometric alignment with the framing edge, seems "right" in terms of design, but it is that very rightness which deprives both paintings of their crucial tension and threatens their structural disintegration. It therefore appears that even in the very simplistic and most regular of Bush's works those aberrations discovered in *This Time Yellow* and *Tall Spread* are essential to success. Bush's paintings operate best as a cumulative set of tensions. If this is so — that retention is as essential as reduction — it is less surprising when in 1959 Bush's drawing regains its earlier eccentricity and figure-ground relations become a preoccupation. Here is an overt re-emergence and amplification of characteristics which have all along been present in Bush's work and which had only gone underground for a few years.

The paintings after 1969 became more complex, retaining their abstractions while skirting danger on the insidious edge of figuration. But the accumulation of issues broached in them calls further attention to their having roots much deeper than in Bush's Canadian background. Bush's so-called eccentrics now emerge clearly as a reflection of his continued dialogue with the breadth and depth of the modernist tradition, not only with New York painting, the essentials of which Bush has thoroughly embraced, but with European painting, particularly with Miró and Matisse, of whose work Bush during the last half decade has made a special synthesis.

It is a synthesis which was also useful to Bush in the early sixties, prior to the years of more undeviating confrontation with New York issues. If it is far-fetched to imagine *Spot on Red*, 1961, as a reprise of the problems dealt with in Matisse's *The Green Stripe* of 1906, then it is abundantly clear that the drawing of *Bonnet*, 1961, derives directly from Miró (*Portrait of Mistress Mills in 1750*, 1929, Museum of Modern Art) and that the spirit in general, the colours, the decorative compositional scheme, depend directly on the example of late Matisse. There are few further so overt references during the period of reduction which follows. But even as the problem of colour takes on increasing complexity, until in *This Time Yellow* or *Tall Spread* well over a dozen different colours interact with incredible aplomb and luxuriousness on a single canvas, reminders of Matisse are never far in the background. In resuming the figure-ground problem in 1969, however, it is Matisse who momentarily steps back and it is Miró on whose basis something fresh and vital emerges. The basic structure of the mottled ground, and the subsequent sponged ground paintings consist essentially of a continuous shallow, across-the-surface illusionistic space, descended from analytic criticism via surrealism, across which play a number of coloured shapes, at first archly emblematic and calligraphic in character, later simpler and increasingly lyrical. It is a compositional schema which we are familiar with from Miró, and there can be little hesitancy in pointing out echoes between various paintings in the Bush retrospective and any number of Miró's, whether the "magnetic field" paintings celebrated in an exhibition at the Guggenheim Museum in 1972 or such Museum of Modern Art pictures as *Hirondelle/Amour*, 1933-34 (cf. *Down and Across*, 1974) or the *Song of the Vowels*, 1966 (cf. *Salmon Concerto*, 1975). The scheme allows Bush to give a more playful rôle to colour by

containing it within smaller infinitely variable shapes, silhouetted against a more subdued ground. The vibrant effect of the rich saturated hues against the darker ground is a common Miró device, as are the bold juxtapositions of contrasting hues which occur when shapes cross one another as in *Red Pink Cross*, 1973, *Criss-Cross*, 1973, and *Down and Across*, 1974. Even so, the Bush-Miró comparison works on one level alone, i.e. on that of the basic structure of the figure-ground relations, and with the reservation that Bush is much less constrained by any need to compose according to some intuitively felt underlying cubist grid. The essential way in which Bush differs is that, although he may accept suggestions of both colour and configuration from Miró, he scrupulously rejects Miró's poetic and narrative content. Bush's figurations insist on abstractness (even when we know their sources, they are little help in experiencing the painting), and compositional relationships remain purely formal and visual. In comparison Miró is unashamedly literary.

It is on this point that Bush, as in *Bonnet*, 1961, takes his cues from Matisse whose figuration, while formally less abstract than Miró's, is much more abstract in spirit. If it is not without pertinence to compare *Salmon Concerto*, 1975, to Miró's *The Song of the Vowels*, 1966, whose discs and lozenges of pure colour, like Bush's strokes, play against a uniform background, then it must be observed immediately that for all their related musical abstractness the resemblance of the two paintings remains superficial. Miró's shapes and lines are irresistibly reminiscent of something other than themselves, while Bush's brush-strokes shapes are not. Instead the colour strokes of *Salmon Concerto* scatter themselves across their pink ground with as much grace, joy and abandon as Matisse's leaves, flowers and female bathers in the large collages of the 1950's; but on their own terms, in their own abstractness and with their own lyrical meaning.

It is therefore possible to read at least a portion of Bush's work as having profound roots in Matisse and Miró, nourished in the ambiance of Abstract Expressionism and Post Painterly Abstraction. But my aim has been less to establish Bush's specific sources (a close study of the earlier work will reveal some interesting relations both to earlier Canadian landscape painting and to specific members of Painters Eleven) than to remind us of how much the longer tradition of painting echoes and re-echoes throughout his work, allowing it an amplitude and making it a continuing fountainhead of possibilities from which other modernist painters, more pure in their objectives, may have closed themselves off. If Bush as a consequence has at times seemed odd and idiosyncratic, that in the longer run has been to his advantage because it has been a consequence of his inclusiveness and of a richer relation to the longer modernist tradition.

Whether Bush has been able to take up his particular position because of his provincial milieu, because he reached artistic maturity at a relatively late age, or for more specific reasons, is not so easily answered (it must not be forgotten that others, including Motherwell, Frankenthaler and Dzuba produce work of an equally broad orientation). It may, however, be of interest that those younger Toronto painters who continue to work within the modernist tradition choose to survey the entirety of the painting tradition with equal breadth.

A few years ago America discovered Gustave Moreau, his sketches carefully framed and preserved in his studio-museum on La Rochefoucauld Street in Paris, and saw in him one of the forerunners of abstract art, more precisely of informal art, of lyrical abstraction, of tachism. Then there was a return to Moreau, the painter of large symbolist pictures, *Salomes*, etc., whom they put back at the head of the symbolist movement, with Redon and Puvis de Chavannes. The same phenomenon occurred concerning Puvis himself: on the one hand, he is placed in the first rank of the symbolist painters (cf. *Les Symbolistes français*, London, 1972) on the other hand, he is completely separated from this movement and the debt is emphasized that is owed to him by different modern painters, notably Seurat, Gauguin and even Picasso (cf. the 1975 Toronto exhibition organized by the American, Richard I. Wattenmaker and titled, in a significant manner, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, and the present exhibition at the Grand-Palais in Paris, from Nov. 10, 1976 to January 31, 1977), which is to come to the National Gallery of Canada this year. Before choosing between these two interpretations, it is perhaps interesting to recall that they are not dated from to-day. Thus it is that a work that appeared at the beginning of the century, André Michel's *Puvis de Chavannes* (in the *L'Art de notre temps* collection, carefully makes a distinction between Puvis and the symbolists. Puvis is praised for having restored to French art the "empire of idealism, still more compromised by the calligraphy of a few of its defenders (the symbolists) than by the furious attacks of its noisy deniers (the realists)". André Michel does not miss an opportunity to show that always, in spite of his processes of stylization, Puvis relates to Nature; he jeers at Péladan (a clumsy admirer, it is true) and the sonnet that Mallarmé dedicated to Puvis; he concludes that Puvis, because he idealized Nature and found, in this way, "a painter's solution", is far superior to the "Mystics, symbolists or pre-Raphaelites with whom he has sometimes been confused". Wattenmaker's theory is not, therefore, without precedent, even if André Michel insists further on what links Puvis de Chavannes to the classical tradition more than on his ties with contemporary art.

André Michel's work is instructive in more than one way. Indeed, he quotes many judgments of contemporary critics on Puvis; judgments that are often negative but also perceptive: their descriptive value is worth something, and we can use them to distinguish, as in a somewhat Bachelardian way, the indefinable art of Puvis de Chavannes.

One of the most frequently and unanimously expressed censures concerns colouring. What characterizes Puvis' palette is *washed out*, dull, faded, to such a point that, when I was a child in Lyons, they scoffed at him, calling him only "Pipi de Chavannes". And Paul Mantz wrote, on *Le Repos* (Amiens): the bodies of women "are expressed only by colourless masses, or rather by a chalky white". Puvis should therefore "limit himself to tracing big cameos or monochromatic cartoons". The same author said, about *Charles Martel sauvant la Chrétienté par sa victoire sur les Sarrazins* (Poitiers): "The scene takes place in a gray fog where everything is dim and colourless." The most eloquent critic is, as might have been expected, Huys-

mans: *The Jeunes filles au bord de la mer* (Louvre) are "chlorotic figures combing their hair in front of a sea cut into flint, sickly faces that don't even have red consumptive spots on their cheeks"; in *L'Enfant prodigue* (Bührle Collection), "there is still the same pale colouring"; and finally, *Le Pauvre pêcheur* (Louvre): "It is painted with lilac tinted white, lettuce green soaked in milk, and very pale gray."

The second reproof is addressed to the stillness of the figures, their stiffness, the awkwardness of their attitudes. In Huysman's opinion, *L'Enfant prodigue* is "angular and hard", *Le Pauvre pêcheur* "dry, hard, affecting as usual a naïve stiffness". In *Bellum* (Amiens), the subject is treated, paradoxically, in the same manner as in his matching *Concordia*; so, [Puviss'] calm is hard to reconcile with (the subject's) violence" (Maxime du Camp). Similarly, in *Le Travail* (Amiens): "these blacksmiths are sleeping standing up around their anvils"; "such workmen would take months to carve a beam and a day to forge a nail" (Paul de Saint-Victor). Paul Mantz, on *Le Repos*: "Only his landscapes have strength"; there is an "absolute absence of movement and life". So it is to be noted that the stillness is ambiguous: at first a sign of stiffness, then it becomes softness, so that Puviss' painting seems lymphatic; in the same way as his colouring is faded, as in his work red blood is changed into milk or lymph, into a whitish or colourless liquid, and energy into softness and languidness.

In the third place, the figures lack relief and shading; they are flat (another way of being deprived of life and movement). About *Ave Picardia Nutrix* (Amiens), Félix Jahyer says: "The bodies do not turn and seem all the more flat because relief is completely lacking."

As a result of these last reproaches, Puviss' painting appears as a kind of infantile imagery, naïve and unskilful, which is distinguishable from Épinal's imagery only by the absence of bright colours. This is particularly true of *Décolation de saint Jean-Baptiste* (London): "Never has Épinal's imagery produced anything more grotesque as types, more false as colours" (Marius Chaumelin). And according to Castagnary: "What a grotesque vignette! The three figures are arranged on the same plane with postures of a simplicity that touches on childhood." Thirteen years later, Baudry wrote: "*Le Rêve* (Louvre) and *Portrait* (of Marie Cantacuzène, at Lyons) come out of such a childish art that, without the signature of the artist, the least severe selection committee would surely have refused them."

In the ultimate criticism, Puviss' painting is only sketched, composed of broad lines, it leaves something to be desired in all the details of its execution. Said in a different way, it stops at the stage of conception; it is an intellectual painting, not sensual, tactile or visual. A painting for the mind and not for the eye (a general criticism that confirms the preceding ones: this painting is deceiving for the eye, for the illusion, it does not cheat the eye). It is in this way that, according to Paul Mantz, "M. Puviss de Chavannes freely makes plans of pictures: but, like the German painters, he scorns execution and, in a fatal consequence, he never expresses more than half of his thought." Much the same was said by Castagnary, concerning *Marseille, porte de l'Orient* (Marseilles): "M. Puviss de Chavannes neither draws nor paints: he composes; that is his specialty."

Naturally, it is easy for us to-day to take up these reproofs point by point and to show that they express in reverse so many praises. Total rebuttal occurs because the critics, accustomed to easel painting, completely fail to

appreciate the *genre* at the interior of which Puviss de Chavannes' art is essentially practised: decorative and monumental painting. Properly speaking, Puviss did not paint frescoes, as has often been repeated, but sought to give the impression of frescoes in his canvases, and therefore by *very definition*, the impression of washed-out colour (the moistened, the soaked of the *wet fresco* or the past, the dull quality of ancient fresco). This is it for the colouring, which was also supposed to harmonize with the flat tones of white or gray stonework (for example, *la vie de sainte Geneviève* at the Pantheon). Further, since a fresco or a mural painting plays a rôle similar to that of a window, Puviss did not wish to overload this surface with the tarry colours usual in *grande peinture* of the 19th century. Is it not significant that for Paul Mantz the "colourless masses, or rather masses of a chalky white of *Repos* make "holes in the canvas"? If his landscapes have more vitality than his figures, it is also in order that the walls should breathe and rest the eye with the harmony of their tress soaring in the distance and their slow, majestic rivers like the Saône, in opposition to big historic machines filled with noise and fury. Here again Puviss proves to be the anti-baroque, anti-illusion artist par excellence. The same remark can be made concerning the static quality, stiffness-softness, and, certainly, concerning incompleteness of detail: monumental painting is produced to be seen at a distance, it is not even made to be viewed, but to ventilate the walls of the buildings where it is placed.

Light painting, in all senses of the term. In light colours watery like a thin soup; legible.

Other critics express very well in what way this painting is set apart from academism and serves as prelude to modern art. First and foremost, its flatness: consideration of the illusionist perspective of the Renaissance and the baroque period; decorative dullness, use of a series of parallel frontal planes (a technique that Seurat was to systematize, for instance, in *Une Baignade, Asnières*); an attitude that was to reach its height with Gauguin's *flat tints* and with the famous definition of a picture by Maurice Denis ("a plane surface covered with lines and colours assembled in a certain order"). What was justified for Puviss by monumental *genre* was at one stroke extended to all painting, including easel painting: the monumental, the fresco became the model for the whole of painting. Then, comparisons (intended to be stinging) with Épinal's imagery and with childish art are very revealing, because at the same time they confirm the *flatness* and they unconsciously call attention to this primitivism that paradoxically characterizes modern art. Primitivism so apparent in Gauguin of Brittany and Tahiti but which could be obscured by Puviss' undeniable adherence to a classical, indeed academic, tradition (Poussin, the Italian Renaissance). However, for Puviss it is less a matter of classic antiquity than of a mythical Golden Age, a dawn of humanity whose uncertain day-break his washed-out colours translate, a far-off past like a fabric.

More precisely, the static quality, the stiffness, the accent on the broad lines of the composition, the vertical lines of the trees that accentuate it anticipate Gauguin, as has often been noted (*Who are we?*, etc.), Maurice Denis and Ferdinand Hodler. Monochromy (*Le Retour de chasse*, in cameo blue, Kansas City) can, as Richard Wattenmaker says, bring thoughts of Picasso's blue period; but it is in particular *Jeunes filles au bord de la mer* that foretell the monumental figures of the neo-classical, Mediterranean period, the Picasso period, while also

recalling Ingres' *Le Bain turc*.

Puviss' relations with Gauguin are especially interesting. *L'Enfant prodigue* (of which Maillol, nabi and therefore close to Gauguin, was to give a new version that is one of the many tributes to Puviss by young painters), with the treatment of his trees and rocks, clearly points to Gauguin. Wattenmaker eloquently juxtaposes *Tahitiennes sur la plage* and *Jeunes filles au bord de la mer*. The "thick black line" that "envelopes each figure" so well that "the bodies do not turn" and seem "flat" (Félix Jahyer) defines the technique of cloisonné and flat tints. The comparison drawn by Germain Bazin between the two painters is very enlightening: Gauguin is a barbarous Puviss, Puviss is an academic Gauguin. The sources of inspiration differ, but the methods and the plastic are comparable.

If we acknowledge this kinship between Puviss and Gauguin, we can state in new terms Puviss' problem of symbolism or not. Indeed, it would be impossible to repeat too often that the real leader of the symbolist movement in painting was Gauguin (and not Moreau). To the degree to which his painting is characterized by lightness, Puviss appears more allegorical than symbolical (for example, *Le Rêve*, which carries the germ of Osbert's work, *Le Bois sacré* (Lyons), *Les Muses inspiratrices* (Boston) that are forerunners of Mellery. Nonetheless, some of his masterpieces are undeniably symbolist: *L'Enfant prodigue*, *Le Pauvre pêcheur*, *L'Espérance* (Louvre) lies between the two. This is due less to the subject than to the economy and the very reticence of his treatment, which, as a rebound, creates for the spectator a sort of nimbus, a mist, the blurred outline of the symbol rather than the step by step development of the allegory. I shall remind you, finally, that in my opinion there is an unnecessary but privileged link between decorative painting and symbolism. Thus, for Gauguin the *synthesis* between line and colour is also the *synthesis* between form and meaning. The same is true of Puviss; whence the reproach often made to him of being a thinker and not a painter ("like the German painters", with whom he had hardly any connection!) — a reproach with especially little foundation, as is clearly seen if one compares Puviss with the pre-Raphaelites. Ford Maddox Brown, in *Work*, has in actual fact the ambition of behaving like a thinker. He refers plainly to Carlyle, to Reverend J. F. Maurice and to their critical analysis of Victorian society. There is none of this in *Le Travail* by Puviss: he does not develop any reasoning in it: it is his plastic that tends toward abstraction. Plastically, Puviss sometimes seems very close to Whistler, or to a painter like Albert Moore, who was also much attracted by milky monochromy (cf. in particular *La Normandie* (private collection) with its flowering tree.

In conclusion, it seems to me difficult and paradoxical to speak of Puviss as a *modern* painter; there is something Platonic in him, the taste and the nostalgia of the Golden Age rather than the passion for modernity. The epithet that suits him best is the one attributed to him in the 19th century, not a symbolist but an *idealist*.

(Translation by Mildred Grand)