

LA GRAMMAIRE DU RELIGIEUX DANS LA PEINTURE PARISIENNE EN 1900 : QUAND LE CELESTE RENCONTRE LE TERRESTRE

La peinture française de la Troisième République est encore trop souvent victime de certains aprioris historiographiques. La production picturale postérieure à la première exposition Impressionniste de 1874 est encore régulièrement considérée à travers le seul prisme d'une vision manichéenne dans laquelle s'opposent les peintres de « l'avant-garde », ou « modernistes », et les partisans d'un art plus « académique », que l'on accuse à tort de manquer d'innovation, tant stylistique que plastique et iconographique.

Les années 1970 ont marqué, pour les historiens de l'art américains et français, la redécouverte des artistes dits « pompiers », sans pour autant que soit remise en question la division binaire sur laquelle reposerait l'ensemble de la peinture française à la fin du XIX^e siècle. Les premières études approfondies sur la peinture française de la Troisième République ont souvent été faites soit par le biais d'une approche stylistique, soit à travers celui de la monographie d'artiste. Outre-Atlantique, les travaux de Gabriel P. Weisberg à partir des années 1980 sur le réalisme français¹, puis sur la redéfinition de la peinture de genre² font date, tout comme son ouvrage monographique sur Dagnan-Bouveret³. En France, sous l'impulsion de Bruno Foucart, des thèses et des expositions très récentes ont permis d'appréhender avec davantage de précision une peinture encore trop souvent délaissée, de redécouvrir certains artistes français issus du moule académique, et d'apprécier ainsi avec plus de nuances l'éclectisme de carrières que quelques médailles au salon sont loin d'assurer. L'ouvrage d'Emmanuelle Amiot-Saulnier sur *La peinture religieuse en France (1873-1879)*⁴, qui traite cependant une période chronologique restreinte, en est un des exemples les plus récents, tout comme l'exposition Merson⁵ à Rennes.

Il est vrai cependant que, malgré une reconnaissance certaine des pouvoirs publics, comme l'atteste l'étude des Beaux-Arts aux expositions universelles de 1889 et 1900, les peintres Impressionnistes et postimpressionnistes se situent encore quelque peu en marge des circuits artistiques officiels. Toutefois, l'idée selon laquelle seuls les artistes issus du moule académique et institutionnel obtiendraient le soutien financier et la protection de l'État est désormais désuète. Les peintres français dits académiques participent pour leur carrière à toutes sortes d'expositions, officielles ou non, sans récolter systématiquement commandes et achats des pouvoirs publics, et nombreux sont ceux dont le nom est désormais tombé dans l'oubli. Néanmoins il est vrai que le sujet religieux est plus fréquemment traité par ce type d'artistes que par les membres de l'avant-garde.

L'étude des rivalités entre partisans et opposants de la laïcité en France, à la fin du XIX^e siècle, n'est pas un sujet nouveau. Néanmoins, si les prises de positions semblent aller de soi dans certains domaines, il n'en est pas de même dans celui, complexe, des expositions parisiennes en 1900. La France clôtura le siècle avec faste, en organisant sa sixième Exposition Universelle. C'est l'occasion pour l'État français de mettre une fois encore en avant le rayonnement de sa

¹ Gabriel P. Weisberg (dir.), *The realist tradition: French painting and drawing, 1830-1900*, Cleveland, Indiana University Press, 1980.

² Gabriel P. Weisberg (dir.), *Redefining genre, French and American painting 1850-1900*, Washington, University of Washington Press, 1995.

³ Gabriel P. Weisberg (dir.), *Against the modern, Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, Dahesh Museum of Art, 2002.

⁴ E. Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France (1873-1879)*, Paris, Musée d'Orsay, 2007.

⁵ Francis Ribemont (dir.), *L'étrange Monsieur Merson*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 10 décembre 2008 – 8 mars 2009, Lyon, 2008.

production picturale, en revenant sur un siècle de création, grâce aux expositions centennale et décennale des Beaux-Arts. De plus, le Salon de la Société des Artistes français qui se tient en même temps, profitant ainsi de l'afflux de visiteurs dans la capitale, contribue lui aussi à la renommée de la peinture contemporaine française. C'est précisément sur le Salon et la Décennale (1889 à 1900) que s'appuie l'analyse de la peinture contemporaine au terme du XX^e siècle. Cette dernière, située au Grand Palais, constitue la véritable jonction chronologique et stylistique entre l'Exposition centennale (qui va de 1800 à 1889) et le Salon de la Société des Artistes français, en matière d'évolution de l'histoire de l'art national⁶. Elle constitue d'ailleurs la véritable exposition contemporaine des Beaux-Arts aux yeux du public. Le fait que la sélection des œuvres se fasse principalement parmi les toiles présentées aux précédents Salons (Société des Artistes français et Société nationale des Beaux-Arts), avec pour principal critère de choix la représentativité de l'œuvre ne fait que renforcer la continuité chronologique entre les deux types d'expositions.

Le Salon de la Société des Artistes français quant à lui, s'il ne possède plus le monopole de l'exposition des artistes vivants depuis 1881⁷, continue de compter⁸, en vertu de sa filiation tacite avec ceux de l'Ancien Régime et d'une grande partie du XIX^e siècle. Il est donc à envisager comme une exposition majeure, sans pour autant qu'on lui accorde tout le lustre d'une Exposition universelle, omniprésente dans les journaux depuis plusieurs années, et sans qu'il éclipse les petites expositions qui rythment la vie artistique tout au long de l'année.

L'Exposition Décennale tout comme le Salon nous permettent alors d'étudier avec précision les différentes facettes du rapport complexe qu'entretiennent les artistes français avec le sujet religieux autour de 1900. En effet, à travers l'analyse des sujets exposés, la réception critique des œuvres, et les achats réalisés de l'État, il apparaît clairement que la religion occupe encore, à la fin du XIX^e siècle, une place conséquente dans les envois des peintres. La diversité des œuvres proposées au Salon ou retenues par l'administration des Beaux-Arts pour la décennale, est d'ailleurs étroitement liée à celle des sentiments éprouvés dans les milieux officiels. Que ce soit à travers une représentation traditionnelle ou au contraire innovante de modèles et récits multiséculaires, l'illustration de la pratique religieuse, ou l'expression de la foi, les peintres français en 1900 mettent en image, entre naturalisme et symbolisme, la confrontation, et l'interpénétration, du céleste et du terrestre dans la France de la Belle Époque.

Rares cependant sont les artistes qui font directement allusion au débat qui anime le pays sur la question religieuse. Ainsi, seule *La Prière*⁹ (ill. 1) de Rousseau pourrait être rapprochée d'une lointaine allusion à la menace de dispersion qui pèse sur les congrégations religieuses depuis 1880. L'œuvre, achetée par l'État au Salon de 1900, ne laisse rien présager de la loi du 1^{er} juillet 1901¹⁰, qui permet de dissoudre tout ordre religieux et de fermer tout établissement religieux sur simple décret. Les lois de Jules Ferry, sur la laïcisation de l'enseignement¹¹ et l'entrée de l'église dans le régime de droit commun (qui va de l'obligation des séminaristes de satisfaire au service militaire¹²

⁶ Pour un panorama plus international de l'Exposition décennale voir : *1900 : La Belle Époque de l'art (1900 : Art at the crossroads)*, exposition à la Royal Academy of Arts, Londres, 16 janvier – 3 avril 2000, Paris, Éditions La Martinière, 2000.

⁷ Sur l'abandon du Salon par l'État français voir: Patricia Mainardi, *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

⁸ Sur le système des expositions sous la Troisième République voir : Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris : Flammarion, 1995.

⁹ H.-E. Rousseau, *La prière*, 1900, huile sur toile, 200x174 cm, Amiens, Musée des Beaux-Arts.

¹⁰ Loi du 1^{er} juillet 1901 relative au contrat d'association ; les congrégations religieuses sont soumises au titre III de la loi : « Toute congrégation religieuse peut obtenir la reconnaissance légale par décret rendu sur avis conforme du Conseil d'État ; les dispositions relatives aux congrégations antérieurement autorisées leur sont applicables.

La reconnaissance légale pourra être accordée à tout nouvel établissement congréganiste en vertu d'un décret en Conseil d'État.

La dissolution de la congrégation ou la suppression de tout établissement ne peut être prononcée que par décret sur avis conforme du Conseil d'État. » (Article 13).

¹¹ Lois du 28 mars 1882 sur l'enseignement primaire obligatoire et du 30 octobre 1886 sur l'enseignement primaire.

¹² Loi du 15 juillet 1889 relative au recrutement de l'armée française.

à la séparation de 1905¹³), contribuent largement à la sécularisation de la société française. La laïcisation de la commission des hospices et des bureaux de bienfaisance¹⁴, qu'une toile de Laurent-Desrousseaux¹⁵ semble contredire, celle des hôpitaux et cimetières¹⁶, la suppression du repos dominical obligatoire¹⁷, et celle des aumôneries militaires en 1883, et le rétablissement du divorce¹⁸ sont autant de mesures qui, si elles n'apparaissent pas de façon explicite dans la peinture française de la fin du siècle, agissent cependant sur l'importance accordée à la religion dans la création picturale. Cette dernière, nécessairement influencée par le contexte politique et social, joue également un rôle dans l'orientation du sentiment religieux public, en favorisant un certain type de représentation.

Les œuvres à caractère religieux se divisent donc en deux catégories en 1900. Celle qui s'apparente à la peinture d'histoire, avec le récit biblique, et celle qui au contraire illustre la ferveur du peuple français, dans laquelle certains voient la persistance de certaines valeurs séculaires, rassurantes faces aux rapides changements engendrés par l'industrialisation de la société. La peinture religieuse, telle que traditionnellement définie dans la hiérarchie des genres, remporte peu de succès, à la décennale comme au Salon. La raison principale invoquée par la critique est le manque de souffle spirituel permettant aux spectateurs de transcender le monde terrestre. Prenons pour exemple à la décennale, *La Maison de la Vierge*¹⁹ (ill. 2) de Guillaume Dubufe (1853-1909), dont l'absence d'emphase « satisfait difficilement le croyant »²⁰ convainc peu, tout comme *La Cène*²¹ de Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret²² (1852-1929), « une œuvre devant laquelle on ne peut rester indifférent [mais dont] l'attrait est dans la peinture mais non dans le sujet où la spiritualité n'est qu'extérieure²³. » En effet, le traitement pictural profondément réaliste de la scène et des figures semble ici lui ôter toute divinité²⁴. De même, la *Regina angelorum*²⁵ de William Bouguereau apparaît presque désincarnée tant elle est léchée, sa *Compassion*²⁶, estimée trop pathétique par la critique, au sens premiers du terme, a été l'objet de violentes critiques, et la confusion de composition du *Saint-Georges vainqueur*²⁷ (ill. 3) de Georges Bergès (1870-1935) dessert le propos de l'artiste.

La lecture de la critique du Salon permet de pousser plus en avant l'analyse et de constater la désuétude du système de la hiérarchie des genres, qui faisait de la peinture d'histoire le genre noble par excellence. En effet, le critique du *Bulletin de l'Art ancien et moderne* assimile les scènes religieuses et bibliques à la peinture de genre, au même titre que les allégories, peintures militaires ou tranches de vie moderne²⁸. La peinture religieuse dans son acception iconographique d'origine ne fait désormais plus partie de la peinture d'histoire. En dépit de sujets d'inspiration biblique, la critique la place désormais entre scène de genre²⁹ et paysage historique, tandis que Jules Rais dans

¹³ Loi du 9 décembre 1905.

¹⁴ Loi du 7 août 1879.

¹⁵ H.-L. Desrousseaux, *Chez les sœurs*, 1891, huile sur toile, 124x159cm, Reims, Musée des Beaux-Arts.

¹⁶ Loi du 14 novembre 1881 qui supprime les carrés confessionnels dans les cimetières.

¹⁷ Loi du 12 juillet 1880

¹⁸ Loi Naquet du 27 juillet 1884.

¹⁹ Œuvre présentée à l'Exposition décennale des Beaux-Arts de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

²⁰ Auguste Dallery, « L'Exposition décennale, La peinture », *Le Journal des Arts*, n° 56, 4 août 1900, p. 1.

²¹ P.-A.-J. Dagnan-Bouveret, *La Cène*, 1895, huile sur toile, 300x500 cm, Arras, musée des Beaux-Arts.

²² Sur Dagnan-Bouveret voir Gabriel Weisberg, *Against the modern, Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, New York, Dahesh Museum of Art, 2002.

²³ *Op. cit.* (note n° 20).

²⁴ Sur *La Cène* de Dagnan-Bouveret voir Gabriel P. Weisberg, *Against the modern, Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, New-York, Dahesh Museum of Art, 2002, p. 107-110.

²⁵ William Bouguereau, *Regina angelorum*, 1900, huile sur toile, 285x185 cm, Paris, Petit Palais ; œuvre présentée à l'Exposition décennale des Beaux-Arts de 1900.

²⁶ William Bouguereau, *Compassion*, 1897, œuvre présentée à l'Exposition décennale des Beaux-Arts de 1900.

²⁷ Œuvre présentée à l'Exposition décennale des Beaux-Arts de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

²⁸ Anonyme, « Échos et Nouvelles, Salon de 1900 », *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 57, 28 avril 1900, p. 134.

²⁹ Émile Dacier, « Le Salon de 1900, peinture (fin) », *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 57, 28 avril 1900, p. 134.

la *Gazette des Beaux-Arts* résume son sort en ces termes : « À conquérir le paysage, la peinture religieuse acheva de se profaner. »³⁰

Au Salon aussi, rares sont les œuvres dont le souffle religieux permet au spectateur de s'élever spirituellement. Si un auteur voit dans *La charité de Saint Yves*³¹ (ill. 4) de Alfred de Richemont (1857-1911), « le seul véritable tableau religieux du salon »³², la plupart lui reprochent une absence d'illustration du dogme catholique, et l'assujettissement du récit et de la narration à des effets de couleurs et de traitement, au détriment de la vraisemblance de la mise en scène³³.

L'artiste cherche à attirer davantage l'œil du spectateur sur le caractère doux et tendre de la scène que sur la figure du saint au centre de la toile³⁴. Tout en poésie et en douceur, l'œuvre est plus sentimentale qu'intellectuelle, et se concentre avant tout sur l'effet produit par la matière picturale, marquant ainsi le déclin consommé de la peinture d'histoire religieuse. Autre exemple issu de l'histoire biblique, *Rachel et Jacob*³⁵ (ill. 5) par Gaston Jacquot-Defrance (1874-1902) est immédiatement placé dans la catégorie peinture de genre³⁶, et ce malgré une comparaison dans la *Gazette des Beaux-Arts* avec des artistes comme Raphaël et Ary Scheffer³⁷, et une inspiration que l'on place chez Puvis de Chavannes. Si la simplicité des anatomies et la poésie tout biblique qui se dégagent de la toile soulignent effectivement une parenté avec l'artiste dont on expose au même moment les dessins à l'École des Beaux-Arts, l'auteur n'y voit pourtant rien de plus qu'un paysage historique. Cette classification peut paraître surprenante face à l'œuvre, étant donné que le paysage occupe la toile en proportions égales avec les figures, et l'on est ici loin du schéma traditionnel de paysage historié dans lequel ces dernières se noient dans une masse de verdure. Bien au contraire, occupant le premier plan, Rachel et Jacob sont loin de faire figure d'accessoires. La dénomination de paysage historique n'est cependant pas à prendre comme un affaiblissement du rendu du sujet biblique, mais bien comme une nouvelle façon de rendre compte de la noblesse du sentiment religieux, qui se désolidarise du récit strictement littéraire pour se situer davantage dans le ressenti du traitement pictural qui allie poétiquement figures et nature :

Au-delà de cette association entre sujet biblique et paysage, la peinture religieuse de la fin du siècle se caractérise notamment par l'interpénétration du mythe et de la réalité, et la transposition de l'émotion sacrée dans le temporel³⁸, caractéristiques dont Puvis de Chavannes, Cazin³⁹ ou Carrière – présent avec *Le Christ en croix*⁴⁰ – ont donné les premières impulsions si l'on en croit la critique contemporaine. Les générations suivantes assimilent parfaitement cette tendance, qui va alors jusqu'à représenter la Vierge Marie sous les traits d'une jeune adolescente dans *La Vierge aux lys*⁴¹ (ill. 6) de Jules Boquet (1840-1932) qui présente une telle humanité que l'œuvre participe davantage du portrait que du tableau d'histoire que l'on serait en droit d'attendre, au vu du titre au livret. Au lieu de cela, en dépit de l'auréole et de l'habit virginal, l'œil est ici frappé par la modernité de l'œuvre, tant dans le réalisme des traits du modèle que dans le fond de la toile qui s'apparente à un papier peint contemporain. Seul le bouquet de lys illustre le caractère virginal de la figure. En représentant Marie de profil, les mains jointes sur son bouquet, sous des traits enfantins dans une œuvre naturaliste, Boquet semble faire davantage le portrait d'une jeune

³⁰ Jules Rais, « Le Salon de 1900, troisième et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet, p. 53-54.

³¹ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

³² Ch. Ponsonailhe, « Le petit journal », *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, n° 629, 7 avril 1900, p. 1.

³³ *Op. cit.* (note n° 29), p. 54.

³⁴ Arsène Alexandre, « Salon de 1900 », *Figaro Série B*, n° 1, avril 1900.

³⁵ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

³⁶ Émile Dacier, « Le Salon de 1900, peinture (fin) », *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 28 avril 1900, p. 134.

³⁷ Jules Rais, « Le Salon de 1900 ; troisième et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet, p. 52.

³⁸ *Op. cit.* (note n° 29), p. 54.

³⁹ Voir, entre autres, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, 1885-1890, h/t, 59,6x73cm, The Art Institute of Chicago, n° inv. : 1983.1770.

⁴⁰ Eugène Carrière, *Le Christ en croix*, 1897, huile sur toile, 227x130 cm, Paris, Musée d'Orsay.

⁴¹ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue

communiante Troisième République que de la mère du Christ, au contraire de Bouguereau avec *La Vierge aux lys* qu'il expose au Cercle de l'Union artistique. Malgré l'anticléricisme affirmé d'une partie de la société française et l'apparition d'œuvres comme celles de Jean Béraud, mêlant sujet biblique et vie contemporaine⁴², de telles toiles restent l'expression de la foi chrétienne qui perdure en France en 1900 et qui, à l'instar de ce monde rural que peignent les artistes, incarne la persistance de certaines valeurs. On retrouve alors souvent dans ces nouvelles peintures religieuses l'association du monde rural et des pratiques culturelles, manifestation de cette haute conscience religieuse, passerelle entre mythe biblique et réalité. *Donnez-nous notre pain quotidien*⁴³ de Louis Antoine Leclercq (1856-1933) en est un exemple parlant. Le titre, directement issu d'une formule de prière, ne donne que peu d'indications quant à la nature de la scène que nous offre l'artiste. En dépit d'une facture tâtonnante, voire jugée parfois mièvre pour la figure maternelle, la simplicité de la toile est à la mesure de la profonde religiosité qui s'en dégage. Le dénuement du fond, la sobriété des accessoires, qui se réduisent à l'essentiel, le dépouillement des tenues qui n'ont pourtant rien de miséreux, tout contribue ici à souligner la piété de la scène et de ses figures. En alliant costume contemporain à l'intemporalité conférée par cette simplicité, Leclercq offre au public parisien du Salon une image de l'expression de la foi dans laquelle chacun peut se retrouver, rivalisant par là avec les chefs-d'œuvre anciens du XVII^e siècle⁴⁴.

Autre œuvre de sentiment, *Le Baptême*⁴⁵ de Paul Descelles (1851-1915), bien que plus chargée, plaît tout autant. La précision dans l'étude des physionomies et la concentration des figures à un moment que l'on sait important, contribuent à cette graduation de l'intérêt mise en œuvre par l'auteur pour « subordonner directement le « décor » aux personnages »⁴⁶. D'autres artistes poussent la pratique plus en avant et vont jusqu'à simplement suggérer l'église, pour mieux se concentrer sur le recueillement des fidèles, et la simplicité du sentiment comme Geoffroy avec *La prière des humbles*⁴⁷ (ill. 7). Ils allient dans un souci de véricité, une grande précision, quasi-photographique dans le rendu des détails, à l'expression du recueillement à travers la multiplicité des physionomies. Ainsi appartiennent à ce courant le *Vendredi Saint*⁴⁸ de Victor Leydet (1845-1904), *La Bénédiction des roses*⁴⁹ de Henri Léon Jacquet (1856- ?), ou bien encore le *Vœu à la Vierge*⁵⁰ de Hippolyte Guy (1868- ?), dont seul le regard de l'enfant vers le spectateur vient troubler la quiétude.

En contrepoint de cette piété, l'expression de la ferveur religieuse se retrouve également dans certaines scènes de genre, dans lesquelles s'exprime « le désaccord entre le mythe sacré et l'humanitarisme fervent »⁵¹. Centrant leurs œuvres sur la pratique culturelle et les hommes qui l'animent, les artistes comme Pierre Marcel Amédée Béronneau (1869-1937), Besson, Guy ou Leydet transforment l'église en un simple décor⁵² animé de petites gens. Représentations plus assourdies de la foi chrétienne, ces œuvres mettent l'accent sur le rendu de la « véricité et [de l'] émotion de la vie moderne et ses misères »⁵³. L'œuvre de Besson, tout comme la *Douloureuse*

⁴² Sur Jean Béraud, voir : Patrick Offenstadt, *Jean Béraud (1849-1935) la belle époque, une époque rêvée*, catalogue raisonné, Köhln, Taschen, Wildenstein Institute, 1999.

⁴³ L.-A. Leclercq, *Donnez-nous notre pain quotidien*, 1900, huile sur toile, 122x193 cm, Boulogne-sur-mer, Château-musée ; présenté au Salon de 1900.

⁴⁴ Charles Saulnier, « Petite gazette d'art : Le Salon », *Revue Blanche*, 1^{er} mai, p. 61-63.

⁴⁵ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

⁴⁶ Firmin Javel, « Illustrations », *L'Art français*, 13 octobre 1900, p. 2-4.

⁴⁷ Œuvre présentée au salon de 1893 et à l'Exposition décennale de 1900 ; Arch. Nat. F²¹ 7661 : achat de l'État ; localisation probable : Dijon.

⁴⁸ Victor Leydet, *Vendredi Saint*, 1900, huile sur toile, 168x208 cm, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts.

⁴⁹ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

⁵⁰ Hippolyte Guy, *Le vœu à la Vierge*, 1900, huile sur toile, 196x170 cm, La Rochelle, Cathédrale Saint-Louis. L'œuvre était initialement déposée au musée municipal (Arch. Nat. F²¹ 2164).

⁵¹ Jules Rais, « Le Salon de 1900 ; troisième et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet, p. 54.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Charles Saulnier, « Petite gazette d'art : Le Salon », *Revue Blanche*, 1^{er} mai, p. 61-63.

station⁵⁴ de Béronneau, en évitant de tomber dans le mélodrame ou le roman⁵⁵ et en insistant sur les figures, véritables sujets des toiles, sont à rattacher à l'esthétique naturaliste et la nouvelle manière qu'ont les artistes d'appréhender le religieux dans la France de la Troisième République. Il en va de même pour *Le Pain béni*⁵⁶ (ill. 8) de Joseph Ricci (dates inconnues), œuvre que l'artiste axe autour de la participation à l'eulogie d'une famille parmi les fidèles, resserrant tant la composition que les hommes d'Églises en disparaissent pratiquement, n'y laissant que l'humain et l'expression régulière, matérielle, de sa foi, évacuant toute notion de sacré et d'immatérialité.

La profondeur du sentiment religieux sur terre est également présente dans les œuvres choisies pour figurer à la décennale. *Le Pardon de Kergoat*⁵⁷ de Jules Breton⁵⁸ (1827-1906), représentant une scène de vie contemporaine, et non de la vie d'un personnage saint, a marqué ses contemporains par la force du sentiment religieux qui s'en dégage. Dès sa création en 1891, cette œuvre frappe par la capacité du peintre naturaliste à rendre si palpable la religiosité du monde rural breton. *Les Matines*⁵⁹ d'Émile Renard (1850-1930) ou les *Bretons en prière*⁶⁰ d'Eugène Buland⁶¹ (1852-1927) font également partie des ces toiles « pieuses »⁶² où le sentiment religieux prime sur l'élément narratif. L'œuvre de Buland est d'autant plus frappante qu'à l'image de gisants, les figures de son tableau semblent figées dans une piété éternelle. Enfin, *Le Christ consolateur*⁶³ (ill. 9) de Jules Besson (1868-1942) concilie le sentiment pieux, la vie contemporaine et l'histoire religieuse, en plaçant la figure du Christ au milieu de figures en habits Troisième République. A contrario, *La Madeleine chez le Pharisien*⁶⁴ de Jean Béraud⁶⁵ choque davantage non pas par son traitement pictural profondément réaliste d'un épisode biblique, mais parce que l'utilisation de personnalités parisiennes contemporaines comme Ernest Renan, l'auteur de *La Vie de Jésus* (1863), Eugène Chevreul, ou Alexandre Dumas fils ôte tout sentiment religieux, et éloigne la toile de la catégorie de la peinture religieuse au sens pieux du terme. Ce n'est pas tout à fait le cas de *La Descente de croix*⁶⁶ du même artiste, ou bien avec *L'Ami des humbles* de Lhermitte, dans lesquels la présence physique du Christ dans le monde contemporain ne fait que souligner la sincérité de la foi des figures contemporaines. C'est donc une fois encore le sentiment, ici le sentiment religieux, qui détermine l'appartenance ou non d'une œuvre à une catégorie, un genre de peinture particulier. Malgré l'absence d'une représentation traditionnelle, et chronologiquement exacte, qui les rattacherait au Grand Genre, il s'agit indubitablement de peintures religieuses.

Parmi les œuvres religieuses sélectionnées par les organisateurs, on trouve avant tout dans la critique l'œuvre de Cottet, le triptyque *Au pays de la mer*⁶⁷, dont il expose par ailleurs une étude⁶⁸

⁵⁴ Arch. Nat. F²¹ 7667 : Œuvre présentée au salon de 1900 et achetée par l'État ; détruite dans l'incendie du musée de Valence en 1969.

⁵⁵ *Op. cit.* (note n° 29).

⁵⁶ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

⁵⁷ Jules Breton, *Le Pardon de Kergoat*, 1891, huile sur toile, 123x234 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

⁵⁸ Sur Jules Breton voir Hollister Sturges, *Jules Breton and the French rural tradition*, Joslyn Art Museum with the Arts Publisher, New-York, 1982.

⁵⁹ Émile Renard, *Les Matines*, sd, huile sur toile, Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie.

⁶⁰ Eugène Buland, *Bretons en prière*, 1898, huile sur toile, 115x147 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

⁶¹ Sur Eugène Buland voir : *Eugène Buland, 1852-1926 aux limites du réalisme*, exposition, Musée des Beaux-arts de Carcassonne, 19 octobre 2007-19 octobre 2008, Musée des Beaux-arts de Chartres, février-mai 2008, Musée de l'Ardenne de Charleville-Mézières, juin-septembre 2008, Musée des Beaux-arts de Quimper, 30 octobre 2008-1^{er} février 2009, Paris, 2007.

⁶² Auguste Dalligny, « L'Exposition décennale, La peinture », *Le Journal des Arts*, n° 56, 4 août 1900, p. 1.

⁶³ Jules Besson, *Le Christ consolateur*, 1895, huile sur toile, 181x150 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

⁶⁴ Jean Béraud, *La Madeleine chez le Pharisien*, 1891, huile sur toile, 95x127 cm, Paris, Musée d'Orsay.

⁶⁵ *Op. cit.* (note n° 41).

⁶⁶ Jean Béraud, *La Descente de croix*, exposé au Salon des Artistes français de 1892, huile sur toile, 145x114 cm, localisation actuelle inconnue.

⁶⁷ Charles Cottet, *Au pays de la mer*, 1898, huile sur toile, 176x356 cm, Paris, Musée d'Orsay.

dans une galerie parisienne. La toile rend compte du drame et de la douleur quotidienne qu'affronte cette catégorie de la population française, sans pour autant en représenter directement la raison, à savoir la disparition en mer. Le sous-titre du triptyque – *Ceux qui partent ; Repas d'adieu ; Celles qui restent* – donne toute la mesure de la rudesse de l'existence de ces travailleurs, par allusion et sans crudité. La retenue dans les expressions et les attitudes des figures, appuyée par une palette restreinte, aux tons sourds, avec laquelle Cottet aborde la résignation et la douleur des familles comme des marins, le format choisi traditionnellement choisi pour des peintures d'histoire, confère à cette œuvre une noblesse qui la distingue des simples comptes rendus. L'œuvre est ici au service d'une glorification des petites gens, du sacrifice consenti et des risques encourus quotidiennement dans le cadre d'une vie de labeur, dans une vision presque sacralisante qui fait peut-être de ces travailleurs de la mer les apôtres d'une nouvelle religion. L'émotion profonde ressentie par le spectateur face à la toile l'extrait alors totalement de la peinture de paysage et de marines. L'œuvre de Cottet, dans sa célébration des travailleurs de la mer et de leur famille, est peut-être par ailleurs à rapprocher de la toile de Lévy-Dhurmer, *Notre-Dame de Penmarcb*⁶⁹. En dépit de claires allusions stylistiques aux maîtres anciens, le peintre utilise cependant un décor, des costumes et des modèles contemporains, l'élément divin n'étant signifié que par la main droite de l'enfant et le nimbe des figures. S'agit-il alors ici de l'interpénétration du divin et du terrestre, ou bien de l'adaptation d'une représentation du domaine céleste au vocabulaire contemporain ? En l'absence de sources pour y répondre, la question reste entière, et peut se poser également pour la *Descente de croix* de Béraud mentionnée plus tôt.

Les achats de l'état et les récompenses, au Salon comme à la Décennale de 1900, illustrent à terme la préférence des pouvoirs publics pour un certain type de peinture religieuse. Parmi ces œuvres, *Le Vendredi saint* reçoit une deuxième médaille, la première bourse de voyage au Salon est attribuée à Rousseau pour *La Prière*⁷⁰. Hyppolite Guy, visiblement arrivé dernier lors du vote des bourses de voyage avec *Le Vœu à la Vierge*⁷¹ a néanmoins vu son tableau faire partie des achats de l'État pour cette année-là, tout comme *La Prière*⁷² de Rousseau, et *Donnez-nous notre pain quotidien*⁷³ de Leclercq⁷⁴. Dernière toile à caractère religieux achetée par l'État, *Les Premiers moines au désert*⁷⁵ de Leroux est la seule œuvre tirée de l'histoire de l'église, avec *L'Étoile du berger*⁷⁶ (ill. 10) de Bisson, médaillée au Salon, dont le sentiment religieux convainc difficilement, au point de figurer en chromolithographie sur un calendrier⁷⁷, fin moins prestigieuse que la toile de Guy qui orne aujourd'hui la cathédrale Saint-Louis de La Rochelle.

Ainsi donc, en dépit d'une survivance du modèle traditionnel on constate, parmi les artistes français de la fin du XIX^e siècle, la primauté de l'illustration du sentiment religieux terrestre sur la narration biblique, qui tend à s'essouffler.

ÉMILIE MARTIN-NEUTE
(Paris-Sorbonne)

⁶⁸ Société nouvelle de peintres et sculpteurs, n° 46.

⁶⁹ Lucien Lévy-Dhurmer, *Notre-Dame de Penmarcb*, 1896, huile sur toile, 41x33 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts.

⁷⁰ Avec 27 voix ; contre 19 voix pour d'Estienne, 17 pour Jean-Pierre Laurens, 17 pour Guy, et 16 pour Avy, Firmin Javel, « Le Salon de 1900 », *L'Art français*, n° 637, 2 juin 1900, p. 2.

⁷¹ Arch. Nat., F²¹ 4909B : Dépôt du Fonds National d'art contemporain au Musée des Beaux-Arts de La Rochelle en 1902 ; code musée M0825.

⁷² Arch. Nat. F²¹ 7667.

⁷³ Arch. Nat. F²¹ 7667.

⁷⁴ Anonyme, « Le Salon de 1900, Le prix du Salon ... », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 22, 2 juin 1900, p. 210-211, envoi de l'État à Boulogne sur mer.

⁷⁵ Arch. Nat. F²¹ 7667 ; Localisation probable : Cholet.

⁷⁶ Œuvre présentée au Salon de 1900 ; localisation actuelle inconnue.

⁷⁷ Émile Dacier, « Expositions et concours, Le Salon de 1900 », *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, N°56, 21 avril, p. 124.