

This article is part of the Special Issue "[New Directions in Neo-Impressionism](#)." The issue is guest-edited by Tania Woloshyn and Anne Dymond in cooperation with Regina Wenninger and Anne-Laure Brisac-Chraïbi from RIHA Journal. External peer reviewers for this Special Issue were Hollis Clayson, André Dombrowski, Chantal Georgel, Catherine Meneux, Robyn Roslak, and Michael Zimmermann.

* * *

Claude Monet, mentor ou repoussoir de la génération néo-impressionniste?

Claire Maingon

Abstract

Was Monet the father of neo-impressionism? This article investigates the various answers that have been offered to this important and controversial question by examining the relationships – actual and purported ones – between Claude Monet and the neo-impressionists, notably Georges Seurat and Paul Signac. It discusses the significance that impressionism, with its striving for spontaneity and its subjective approach to landscape, had for the young painters. A close reading of Signac's letters to Monet suggests an amicable relationship between these two artists. Moreover, significant artistic parallels can be observed between Monet's painting and that of Seurat and Signac, especially with regard to the element of seriality. Finally, the article highlights the reception of Monet's paintings by the neo-impressionists, notably of his Rouen Cathedral series in 1895.

Sommaire

Introduction

Dans la modernité de Monet

Un nouvel impressionnisme

La série, la vision: un enjeu différentiel

Liberté et hommage: l'amitié entre Signac et Monet

Introduction

[1] "Sans Monet y aurait-il un impressionnisme?¹", se demandait André Lhote dans son anthologie des écrits de peintres publiée en 1946. La question paraît contenir la réponse. Claude Monet (1840-1926) fut incontestablement le héraut de l'impressionnisme "héroïque", comme l'écrivit Félix Fénéon. Mais quelle est sa place dans la construction et l'histoire du néo-impressionnisme? Dans son ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*², Paul Signac (1863-1935), qui fut l'acolyte de Georges Seurat (1859-1891) entre 1884 et 1891, puis le meneur du second divisionnisme, accorde à Monet une place naturelle dans la lignée des coloristes issus de Delacroix. Entre 1884 et 1926, les deux peintres entretinrent une certaine proximité, dont les publications sur Signac font état de façon ponctuelle³. Plus généralement, il existe une opposition de principe entre l'impressionnisme intuitif et spontané de Monet, et l'impressionnisme méthodique et symbolique de Seurat et des premiers néo-

¹ André Lhote, *De la palette à l'écritoire*, Paris 1946, 244.

² Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris 1911, collection "Petite Bibliothèque d'art moderne".

³ Les bibliographies concernant les œuvres de Monet et de Signac sont volumineuses. Par souci de concision, nous renvoyons au catalogue raisonné de l'œuvre peint de Monet, publié par Daniel Wildenstein à la Bibliothèque des arts (Lausanne, 5 tomes, parus de 1974 à 1991); et au catalogue de l'œuvre peint de Signac, publié par Françoise Cachin aux éditions Gallimard en 2000 (avec la collaboration de Marina Ferretti-Bocquillon).

impressionnistes. À partir de 1886, les deux générations successives d'impressionnistes (Monet, Camille et Lucien Pissarro, Seurat, Signac, Albert Dubois-Pillet) se retrouvaient aux cimaises des mêmes Salons⁴. Il est aussi notoire que le maître de Giverny n'accorda pas d'attention particulière à la méthode néo-impressionniste, et cela en dépit du fait que Camille Pissarro avait rejoint la nouvelle école dans les années 1880⁵. De plus, Monet dit s'être intéressé de façon distante à ses jeunes contemporains. "Je connais peu les jeunes. Chaque visite au Salon me décourage, m'ennuie", aurait-il confié à Florent Fels⁶. Enfin, un article de Fénéon, récemment réédité, rapporte l'opinion du peintre impressionniste sur Seurat, dans les années 1920: "quand on a récemment interrogé Claude Monet, il a laissé poindre son indifférence sous sa prévenance et déclaré qu'il était dommage que le démon du système ait gâté une forte sensibilité et qu'une mort précoce ait empêché la réalisation des plus belles promesses"⁷. En s'interrogeant sur la place de Monet auprès des néo-impressionnistes, et en distinguant aussi ce qui revint à Seurat, le méthodiste, et à Signac, le coloriste, notre proposition suggère de faire émerger des pistes nouvelles dans la recherche sur le néo-impressionnisme.

[<top>](#)

Dans la modernité de Monet

[2] Charles Angrand disait être parvenu au néo-impressionnisme "non sans des études intermédiaires se réclamant de Monet"⁸. Le peintre divisionniste de l'école de Rouen révèle ici clairement l'importance qu'il avait accordée à Monet dans sa jeunesse et ses années d'apprentissage. D'une façon générale, la rencontre avec l'impressionnisme, et avec la peinture de Monet tout particulièrement, a constitué une étape clef dans la formation des futurs divisionnistes. Encore inconnus l'un de l'autre, Seurat et Signac l'ont découvert en visitant les expositions du groupe impressionniste (dits alors des artistes indépendants) et notamment la quatrième exposition, en 1879. Depuis cinq ans, la

⁴ Monet et les néo-impressionnistes exposaient par exemple au XX de Bruxelles. Voir les échanges de correspondances entre Octave Maus et Monet, Archives de l'Art contemporain en Belgique (consultables en ligne <http://www.fine-arts-museum.be> [dernière visite le 13 juin 2012]). On peut également lire l'article de Noémie Goldman, "Paris et Bruxelles, capitales de l'art moderne (1884-1894)", *Revue mosaïque* 2 (janvier 2010) (revue en ligne <http://revuemosaïque.net/?p=25> [dernière visite le 13 juin 2012]). Précisons également que le catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Dubois-Pillet, fondateur du Salon de la Société des artistes indépendants et militaire professionnel, est actuellement en préparation sous la direction de Patrick Offenstadt.

⁵ Par exemple, la bibliothèque personnelle de Claude Monet ne compte pas d'ouvrages portant sur le néo-impressionnisme, ni les ouvrages scientifiques qui avaient inspiré Seurat et ses compagnons (comme Chevreul ou Rood). Monet, en revanche, avait pu lire des articles les concernant ou écrits par Signac dans les pages de *La Revue blanche*, dont sa bibliothèque compte de nombreux volumes.

⁶ André Lhote, *De la palette à l'écritoire*, 247. La citation ne précise pas de quel Salon il s'agit ici.

⁷ Fénéon avait fait allusion à cet article originellement publié dans *Der Querschnitt* (octobre 1926), sans mentionner précisément en être l'auteur, dans le *Bulletin de la vie artistique* du 15 novembre 1926. L'article fut réédité, en langue française, en 2010 par les éditions L'Échoppe sous le titre "Georges Seurat et l'opinion publique". Voir 21 de cette édition.

⁸ Charles Angrand, *Correspondances, 1883-1926*, éd. François Lespinasse, Rouen 1988, 30-31.

peinture impressionniste était précédée par sa réputation sulfureuse. "L'étude de ces œuvres relevait surtout de la physiologie et de la médecine "ou encore" leurs rétines étaient malades⁹", rappelait Joris-Karl Huysmans à propos des commentaires formulés par l'opinion publique. Cela ne découragea pas le jeune Signac, qui expliqua que la visite de cette exposition impressionniste avait "décidé de [s]a carrière¹⁰". Monet figurait dans cette exposition de groupe, dont il demeura adhérent encore trois ans. En juin 1880, Signac visita l'exposition Monet organisée par l'éditeur Charpentier dans la galerie de la revue *La Vie moderne*¹¹. Il ne connaissait pas personnellement le maître, mais la préface du catalogue, signée Théodore Duret, décrivait Monet au travail, courant les champs, bravant le soleil et la neige:

Sur son chevalet, il pose une toile blanche, il commence brusquement à la couvrir de plaques de couleur, qui correspondent aux tâches colorées que lui donne la scène naturelle entrevue. Souvent, pendant la première séance, il n'a pu obtenir qu'une ébauche. Le lendemain, revenu sur les lieux, il ajoute à la première esquisse, et les détails s'accroissent, les contours se précisent. Il procède ainsi plus ou moins longtemps jusqu'à ce que le tableau le satisfasse¹².

[3] Quelques années plus tard, Monet était encore "un des plus insultés, parmi les insultés. On le traitait de barbouilleur insigne¹³".

[4] La même année 1880, le jeune Charles Angrand présentait à l'Exposition municipale de sa ville natale de Rouen une œuvre qui fit sensation: *Gare Saint-Sever vue du pont Grammont* (disparue). La toile fut décrite par le critique Alfred Darcel, hostile aux novateurs, dans le *Journal de Rouen*: "Voyez la gare Saint-Sever. Les locomotives sont bleues, [...] ce bleu, il l'a associé au violet du ciel, le violet étant du bleu modifié par du rouge, le jaune du ballast s'harmonisant par contraste à ce même violet. Tout cela est voulu mais n'est pas fait et c'est en ce sens que ce paysage – quel paysage! appartient à

⁹ Joris-Karl Huysmans, "L'Exposition des Indépendants en 1880", dans *Huysmans, Écrits sur l'art. L'art moderne. Certains. Trois primitifs*, Paris 2008, 108.

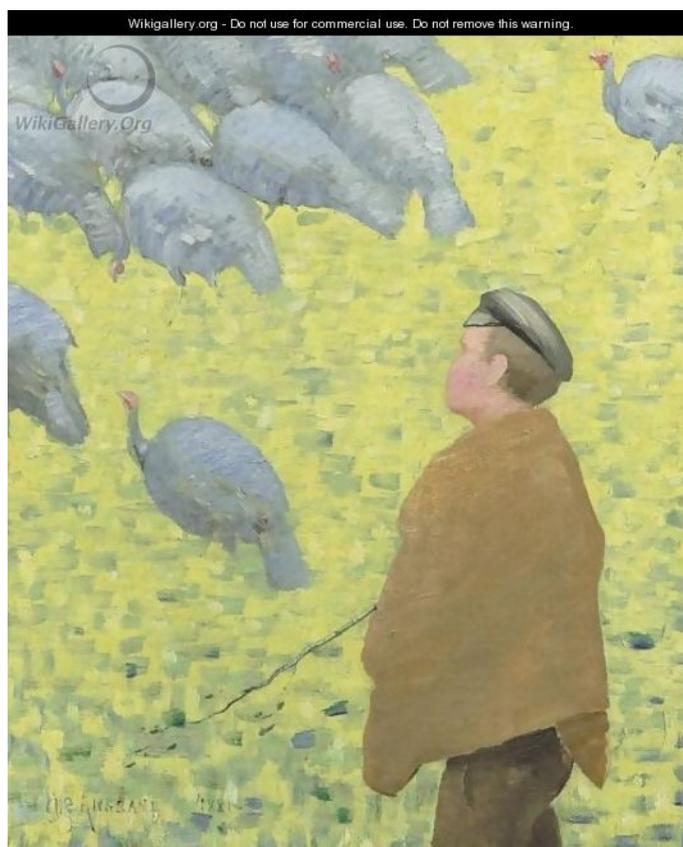
¹⁰ Lettre de Signac à Monet, 1912, Archives Claude Monet: correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois: vente, Paris, Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006. Signac peint ses premières toiles impressionnistes dans son atelier de la rue Steinkerque, à Paris. Voir Françoise Cachin et Marina Ferretti-Bocquillon, *Signac, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 2000.

¹¹ Cachin et Ferretti-Bocquillon, *Signac*, 345. Signac parlera de la visite qu'il avait faite de cette exposition *À la vie moderne* dans une lettre à Monet, en 1912, retranscrite dans Gustave Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, éd. Crès, 1922; une seconde édition est parue en 1924 aux éditions Crès et Cie, semblable de contenu mais différente par la disposition des chapitres. Une édition critique par J. Judrin de ce texte fut publiée en 1980 par les éditions Macula: voir 424. Une anecdote rapporte également que Signac, ayant entrepris de copier des dessins de Degas dans l'exposition, en aurait été chassé par Gauguin (voir John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme* [1989], Paris 2007, 280).

¹² Théodore Duret, préface du catalogue de l'exposition consacrée à Monet à la galerie du *Journal de la Vie moderne*, juin 1880, 5-13, repris dans Théodore Duret, *Critique d'avant-garde*, préface de Denys Riout, Paris 1998, 62-66.

¹³ Octave Mirbeau, "Monet", *La France*, 21 novembre 1884, repris dans *Combats esthétiques*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris 1993, vol. 1, 82.

l'école impressionniste¹⁴". Pour être plus précis, ce paysage appartenait à la filiation de Monet. Par son sujet tout d'abord: le train en gare moderne¹⁵. Monet n'avait-il pas exposé huit toiles¹⁶ consacrées à la gare Saint-Lazare dans la troisième exposition du groupe impressionniste en 1877? Par sa couleur surtout: cette dominante de bleu qui fit dire à de nombreux critiques que "Monet voit tout en bleu¹⁷". Huysmans écrivait en effet à propos de l'œil impressionniste, dissimulant à peine Monet, qu'il "voyait du bleu perruquier dans toute la nature et [qu']il faisait d'un fleuve un baquet à blanchisseuse. Celui-là voyait violet: terrains, ciels, eaux, chairs, tout voisinait, dans son œuvre, le violet et l'aubergine¹⁸". Angrand exposa l'année suivante une nouvelle œuvre qui assurait toujours de sa fervente admiration pour Monet, sans en être un pastiche.



1 Charles Angrand, *Gardeur de dindons*, 1881, huile sur toile, 55 x 46 cm. Collection particulière (source: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_364031/Charles-Angrand/Le-Gardeur-De-Dindons)

¹⁴ Alfred Darcel, *Journal de Rouen*, 14 octobre 1880. Voir Claire Maingon, "Paris-Rouen, 1886-1914: la Renaissance de l'impressionnisme" dans Laurent Salomé, éd., *Une Ville pour l'impressionnisme. Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*, cat. exp., Paris, Skira, Rouen 2010, 166-183.

¹⁵ Les deux motifs étaient contemporains, la gare Saint-Lazare ayant été construite à partir de 1841 et celle de Saint-Sever en 1843. Elle reliait Paris à Rouen.

¹⁶ Voir Anne Roquebert, "Cet étourdissant Paris", dans Richard Thompson, éd., *Claude Monet (1840-1926)*, cat. exp., Paris 2010-2011, 142-149.

¹⁷ Cité par Signac dans le chapitre "L'éducation de l'œil", dans *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris 1911.

¹⁸ Huysmans, "L'Exposition des Indépendants en 1880", 108.

[5] *Gardeur de dindons* (1881, collection particulière) (fig. 1) renvoyait par son thème à la décoration *Les Dindons* exposée par Monet à l'exposition impressionniste de 1877 (1877, Paris, musée d'Orsay). La toile d'Angrand se distancie de celle de Monet par son aspect fortement japonisant, sans perspective traditionnelle, et une singulière touche mosaïquée. Mais elle comportait cette même impression d'inachevé, d'esquisse, de vélocité qui avait tant été reprochée au maître depuis 1874¹⁹. Fort de ce qu'il exposait, Angrand osait adresser une lettre à Monet, de passage chez son frère installé à Déville-lès-Rouen, pour lui demander son avis sur son œuvre, et solliciter une participation à la prochaine exposition du groupe impressionniste. L'invitation lui fut malheureusement refusée²⁰.

[6] En 1884, Paul Signac prit son courage à deux mains pour contacter Monet, fraîchement installé à Giverny. Dans une confidence, il rapporte que Monet fut un ermite difficile à joindre. "J'aurai voulu lui demander quelques conseils. Mais où vivait-il, où habitait-il, personne ne le savait²¹", écrit-il. Il indique qu'il croisa Monet sur la Seine, en train de peindre: "C'est en passant en canot à Vétheuil que j'ai vu un jour son bateau-atelier. "Se positionnant avec beaucoup de déférence, et une certaine timidité qui allait s'effacer au fil des années, Signac rapporte ne pas avoir "osé l'interrompre dans son travail" et avoir préféré lui adresser une lettre. Monet répondit, en invitant le jeune peintre à l'hôtel Garnier en face de Saint-Lazare. "C'est de ce jour-là que date notre amitié. Elle a duré jusqu'à sa mort", conclut-il. Dans ce récit, quelque peu aménagé sans doute, figurent toutes les images clefs attachées à Monet: sa personnalité rare et solitaire, le travail sur le bateau-atelier, à même le reflet de l'eau comme les séries de Vétheuil l'illustrent bien, et la gare Saint-Lazare, sujet de modernité qui l'a rendu célèbre. "J'ai toujours travaillé régulièrement et consciencieusement, mais aussi sans conseils et sans aide, car je ne connais aucun peintre impressionniste qui aurait pu me guider, vivant dans un milieu plutôt hostile. Je crains donc de m'égarer et je vous demande en grâce de m'accorder l'autorisation de vous faire une petite visite²²", lui avait-il écrit. La réponse de Monet aurait été bienveillante, mais sans engagement bien certain. Signac poursuivit néanmoins sa démarche de rapprochement en 1885, en tenant Monet informé de ses avancées. "Je travaille à Paris sur les quais; j'espère avoir progressé un petit peu; j'ai bien tenu compte des observations que vous m'aviez faites, poussant davantage et

¹⁹ Voir Sylvie Patry, "Monet et la décoration", dans Thompson, *Claude Monet (1840-1926)*, 318, 324.

²⁰ Voir Charles Angrand, *Correspondances, 1883-1926*.

²¹ Voir Charles Kunstler, "Chez Paul Signac ou l'apothéose du pointillisme", *Le Petit parisien* (4 avril 1935), 4; repris dans Cachin et Ferretti-Bocquillon, *Signac*, 348. Les trois citations suivantes sont issues de la même source.

²² Lettre de Signac à Monet publiée dans Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, 248-249 et dans George Besson, *Signac*, Paris 1935, 7, reprise dans Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, 323. La réponse de Monet à Signac, datée du 14 mai 1884 (Archives Signac) fut retranscrite dans Cachin et Ferretti-Bocquillon, *Signac*, 348.

recherchant mes valeurs. Je m'en trouve très bien et je vous remercie encore une fois d'avoir bien voulu vous intéresser à moi²³". Si Signac ne fut pas l'élève de Monet, on peut dire qu'il n'en avait pas été loin. C'est à cette époque qu'il rencontra Guillaumin, qui lui servit également de guide.

[<top>](#)

Un nouvel impressionnisme

[7] Le lien entre Seurat et Monet est différemment complexe. À la différence de Signac, Seurat avait bénéficié d'une culture classique et académique. Il était un fervent lecteur, depuis 1876, de l'ouvrage de Charles Blanc *La Grammaire des arts et du dessin* (paru en 1867), fondée sur les théories de Michel-Eugène Chevreul et qui présentait les principes de la division optique des couleurs. Il avait également découvert la peinture de Monet, dans les mêmes conditions que Signac. Seurat ne pouvait être insensible à l'impressionnisme dans le sens où seuls ces artistes considéraient l'apport des contrastes simultanés, et des couleurs pures. Seurat n'a laissé aucun véritable témoignage sur son opinion sur l'impressionnisme, ni sur Monet²⁴. Il avait simplement confié, en 1890, avoir été frappé par "l'intuition" de Monet²⁵, la saisie instinctive et immédiate de la vérité. Cette intuition ne convenait *a priori* pas au projet qui était le sien, tout entier contenu dans sa méthode divisionniste. En effet, ses œuvres divisionnistes possèdent rigueur et ordonnancement, une beauté idéale et intemporelle. Elles n'ont rien de cette sauvagerie sublime ou de cette immersion audacieuse dans le motif qui caractérisent les réussites picturales de Monet. Et pourtant, l'approche de Seurat est étroitement liée à la culture impressionniste.

[8] Il faut revenir à l'exposition d'*Une baignade à Asnières* (1883, Londres, National Gallery) au Salon des artistes indépendants de 1884. La toile de Seurat, refusée au Salon officiel de 1883²⁶, recelait tous les grands attributs de l'impressionnisme: la scène de plein-air, le décor des bords de Seine et des loisirs, sur un fond de paysage industriel. Mais il manque la touche enlevée, presque esquissée, et le mouvement généralement attaché aux scènes impressionnistes, tels que dans les vues de la Grenouillère peintes par Monet et Renoir. Dans l'œuvre de Seurat, les personnages semblent procéder d'une *ekphrasis* de l'art gréco-romain, notamment avec le personnage soufflant entre ses

²³ Vente des Archives Claude Monet: correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois: vente, Paris, Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006.

²⁴ Dans l'inventaire de ses archives publiées dans le catalogue de l'exposition *Seurat* (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 avril-12 août 1991), il n'existe pas trace d'œuvres ou de reproductions de Monet que Seurat aurait pu posséder.

²⁵ Lettre de Seurat à Fénéon, 20 juin 1890, retranscrite dans *Seurat*, cité à la note précédente, 432 (annexe F).

²⁶ Voir Dominique Lobstein, "Un Salon de Babel: la première exposition de la Société des artistes indépendants", *48/14 La Revue du musée d'Orsay* 20 (printemps 2005), 38-51.

mains comme dans une conque²⁷. Le sentiment est encore renforcé dans *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884-86, Chicago, Art Institute), immense composition présentée à la huitième exposition du groupe des impressionnistes en 1886, dont Monet était absent et à laquelle Seurat avait été convié par Pissarro. Jugée tantôt archaïque, tantôt japonisante, l'oeuvre donna lieu à une fortune critique instantanée, plus ou moins heureuse, qui retentit au-delà des frontières françaises²⁸. Rejetée par la plupart, elle fut cependant perçue par quelques-uns comme l'oeuvre d'un "messie" annonciateur d'un art nouveau, capable de rivaliser avec Paul Gauguin²⁹. Étrangement, certains la jugèrent sur des critères qui avaient fait la réussite de Monet les années précédentes. Devant *La Grande Jatte*, Émile Verhaeren louait "égalité d'atmosphère; un passage sans accroc d'un plan à un autre, surtout une étonnante impalpabilité d'air³⁰". Il s'agissait des mêmes qualités qu'il avait observées l'année précédente devant les oeuvres de Monet. "L'air enfin, l'air modifiant toute chose [...] l'air donnant le mouvement à l'immobilité, le frémissement à l'espace, la vibration de la matière"³¹, écrivait-il. Les contemporains ne percevaient pas un véritable divorce entre les deux générations, mais plutôt une forme d'évolution et, il faut bien le dire dans le cas de symbolistes, un enrichissement de la forme par l'idée.

[9] Pour Félix Fénéon justement, l'heure était venue de dresser le bilan de la situation de l'impressionnisme en 1886, afin de mettre en lumière le nouveau mouvement dont Seurat était le chef de file: le néo-impressionnisme³². Il publia plusieurs articles annonçant cet avènement, regroupés dans la plaquette *Les Impressionnistes en 1886*, publiée par la revue symboliste *La Vogue*. Fénéon exprimait l'idée de succession, mais aussi de hiérarchisation entre le passé et le présent, l'ancien et le nouvel impressionnisme. Il soulignait la modernité de Seurat, sa technique d'une méticulosité extrême, sa palette à la vibration encore inconnue. Sans nommer Monet, ni aucun autre peintre impressionniste, Fénéon expliquait simplement que l'ancienne génération des impressionnistes avait utilisé de façon non réfléchie les principes de la décomposition des couleurs, "d'une sorte arbitraire". La nouvelle génération, Seurat en tête, faisait usage de

²⁷ Voir John Leighton et Richard Thompson, dir., *Seurat and the Bathers*, cat. exp., Londres, National Gallery, 1997, notamment l'article "Seurat's choices: the Bathers and its contexts. Adapting the Ideal" (85-95) qui compare la citation au modèle antique de Seurat avec l'usage qu'en ont fait les peintres académiques de son temps.

²⁸ Sur cette oeuvre, voir le catalogue de l'exposition cité note 24.

²⁹ Le terme de "messie" est employé par Octave Maus, esthète et fondateur des XX, dans "Les Vingtistes parisiens", *L'Art moderne* (27 juin 1886), 204.

³⁰ Émile Verhaeren, dans *La Société nouvelle*, avril 1891, repris dans *Sensations d'art*, 1927 et dans Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, édités et présentés par Paul Aron, Bruxelles 1997, 2 vol.

³¹ Émile Verhaeren, "Exposition d'oeuvres impressionnistes", *Journal de Bruxelles* (15 juin 1885), repris dans Denys Riout, *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989, 363-364 et dans Verhaeren 1997, *op. cit.*, 198-201.

³² Félix Fénéon, "Les impressionnistes en 1886", *La Vogue* (13-20 juin 1886), repris dans *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève 1970, 29-42.

la division des couleurs "d'une manière consciente et scientifique". Un mois plus tard, Fénéon commentait l'exposition internationale de peinture et de sculpture organisée à la galerie Georges Petit, à laquelle Monet avait participé. Cette fois-ci, le critique était plus précis. "Les envois de Claude Monet se datent de 1884, 1885 et 1886: ce sont des impressions de nature fixées dans leur instantanéité par un peintre dont l'œil apprécie vertigineusement tous les domaines d'un spectacle et décompose spontanément les tons³³".

[10] Ce que Fénéon omet d'expliquer à ses lecteurs, et qu'il sous-estimait peut-être à cette époque, est la démarche pour ainsi dire "impressionniste" de Seurat dans son travail préparatoire. Les connaisseurs de son œuvre (notamment Robert L. Herbert) voient dans le *Paysage à l'île de la Grande Jatte* de la collection Whitney (1884), travail préparatoire à *La Grande Jatte*, une influence de Monet dans le choix de la technique. Dans le traitement de l'eau, Seurat reprendrait la technique de Monet, soit très peu d'huile sur un pinceau qu'il trainerait latéralement pour parvenir à une texture côtelée. De façon plus générale, une exposition à la Kunsthalle de Francfort a rappelé de façon convaincante que Seurat avait flâné le long de la Seine, dessinant des scènes avec rapidité, avant d'entreprendre cette grande composition divisée³⁴. La disparition de cette promptitude et cette spontanéité dans ses œuvres achevées était naturellement un choix, un manifeste. En refusant de paraître "intuitif", Seurat espérait-il se démarquer de Monet, et s'affirmer comme son successeur, voire son rival? Cette théorie de l'affrontement entre génies, bien séduisante, relève peut-être plutôt du fantasme et de l'histoire du discours critique. On se contentera de remarquer que, lors de la dernière exposition du groupe impressionniste, Seurat avait également exposé *Les Pêcheurs à la ligne* (1883, Troyes musée d'Art moderne) (fig. 2). Cette œuvre apparaît comme une réminiscence lointaine, et non une opposition hargneuse à la toile de Monet *Pêcheurs sur la Seine à Poissy* (1882, Kunsthistorische Museum, Vienne) (fig. 3), exposée chez Durand-Ruel en 1883. Si l'on compare les deux toiles, l'œuvre de Seurat est davantage une vue rapprochée sur les pêcheurs. Moins narrative, elle est également beaucoup plus stylisée, avec ces éléments de rames qui strient la scène comme des bambous japonais. Dans son évolution, l'artiste a cultivé une filiation subtile avec l'art impressionniste de Monet, tout en affirmant sa volonté de réforme³⁵.

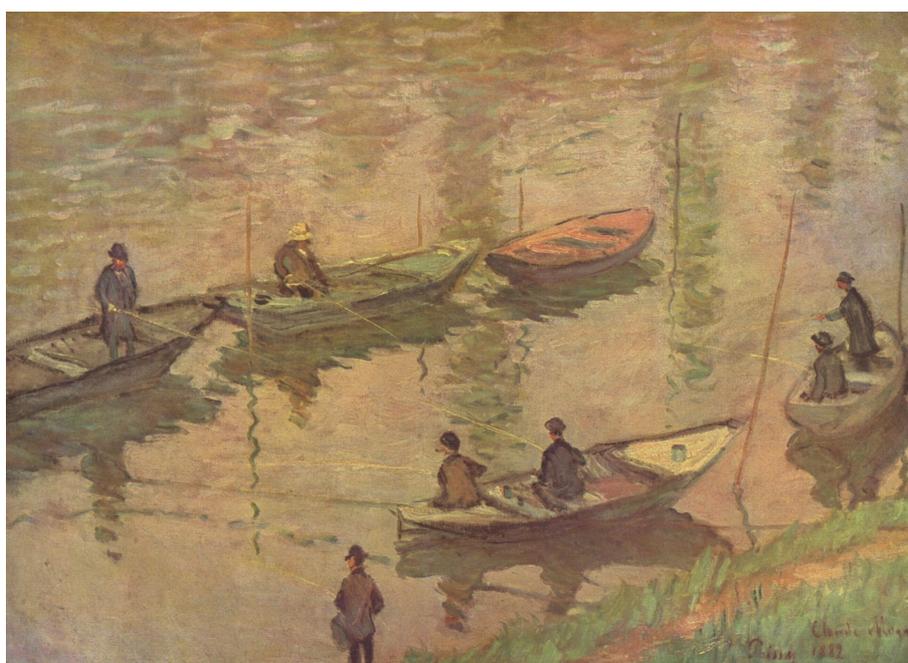
³³ Félix Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, La Vogue, 28.06-05.07.1886 (reprise avec des variantes des articles suivants: "Les impressionnistes", *La Vogue*, 13-20 juin 1886, 261-275; "V^e Exposition internationale de peinture & de sculpture", *La Vogue*, 28 juin-5 juillet 1886, 341-346; "L'impressionnisme aux Tuileries", *L'Art moderne*, 19 septembre 1886, 300-302).

³⁴ Voir Christoph Becker, éd., *Georges Seurat: Figur im Raum*, cat. exp., Francfort 2010.

³⁵ Comme l'écrivait Robert Herbert à propos de *La Grande Jatte*: "C'était de toute façon un défi envers l'impressionnisme, dans le contexte de la dernière exposition du groupe", dans Robert Herbert, ed., *Seurat*, cat. exp., Paris 1991, 173.



2 Georges Seurat, *Les pêcheurs à la ligne*, 1883, huile sur toile, 16,2 x 24,8 cm. Musée d'art moderne, Troyes (repris de: André Chastel, *Seurat. Tout l'oeuvre peint de Seurat*, Paris 1973, pl. X B)



3 Claude Monet, *Pêcheurs sur la Seine à Poissy*, 1882, huile sur toile, 60 x 82 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne (source: The Yorck Project/Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%3AClaude_Monet_021.jpg)

<top>

La série, la vision: un enjeu différentiel

[11] Existe-t-il une ressemblance ou une parenté entre les séries de Monet et celles des néo-impressionnistes? Monet s'est attaché à la logique de la série à partir de 1891, en concevant des toiles qui dépendaient les unes des autres: les *Meules de foin*, les *Peupliers*, la *Cathédrale de Rouen*, *Matinée sur la Seine* notamment, puis les Nymphéas qui rejoignent le domaine de la grande décoration. À chaque fois, le motif est saisi à

différentes heures ou saisons, baignant dans une atmosphère colorée qui le module presque intrinsèquement. La perception d'ensemble est un élément important du ressenti du spectateur, ce qui rend toutes les tentatives de regroupement de ces toiles particulièrement édifiantes pour l'histoire de la peinture impressionniste³⁶. Dans les années 1886-1894, le concept de la série fut également central chez les néo-impressionnistes, mais de façon tout à fait différente. Les séries de marines peintes par Seurat au cours de plusieurs séjours estivaux sur les côtes septentrionales de la France – auxquelles appartient notamment *La Grève du Bas-Butin* (1886, Tournai, musée des Beaux-Arts) – n'ont pas le même dessein que les séries impressionnistes de Monet³⁷. Bien que la série de six toiles à Port-en-Bessin de 1888 ait été peinte à différentes heures du jour, la démarche est davantage symboliste que naturaliste. Les paysages, dépouillés de présence humaine, souvent austères et lumineux, contiennent une réflexion scientifique et philosophique sur l'espace de la perception, selon des perspectives multiples, et suivant les théories de Helmholtz dont Seurat était lecteur³⁸. Hermann von Helmholtz (1821-1894), scientifique allemand, travailla notamment à des théories sur la perception de la consonance et de la dissonance dans la musique. La musique, en congruence avec la peinture sur le concept d'harmonie, occupe une place importante dans la conscience esthétique de Paul Signac. Jusqu'en 1894, le peintre numérotait ses toiles en leur attribuant un numéro d'Opus, formant ainsi une classification proche de la série musicale. Le dessein n'était nullement naturaliste mais parfaitement symboliste, comme le notait Fénéon dans la revue *Les Hommes d'aujourd'hui*: un art "à grand développement décoratif, qui sacrifie l'anecdote à l'arabesque, la nomenclature à la synthèse, le fugace au permanent³⁹". Signac ressentait un même rejet du naturalisme dans la peinture de Monet qui produisait pourtant des œuvres bien différentes des siennes. "Mais non, M. Monet, vous n'êtes pas naturaliste... Bastien-Lepage est beaucoup plus près de la nature que vous! Les arbres dans la nature ne sont pas bleus, les gens ne sont pas violets... et votre plus grand mérite est justement de les avoir peints ainsi, comme vous les sentez, par amour de la belle couleur, et non tels qu'ils sont...", écrivait-il dans son journal⁴⁰. Selon lui, Monet et les néo-impressionnistes étaient donc du côté de

³⁶ Notamment la réunion de *Cathédrales* de Rouen dans l'exposition du musée des Beaux-Arts de Rouen, en 2010. Voir note 14.

³⁷ Seurat avait commencé ses séries de marines sur la côte normande, l'été 1885. Il les a poursuivies à l'été 1886, à Honfleur. Après la série à Port-en-Bessin en 1888 et un passage au Crotoy en 1889, sa démarche culmina en 1890, peu de temps avant sa mort, dans les œuvres peintes à Gravelines, au bord de la mer du Nord.

³⁸ Michelle Foa, "Des espaces de la peinture et de la perception. Seurat et Helmholtz", dans Becker, *Georges Seurat: Figur im Raum*, 113-122.

³⁹ Félix Fénéon, "Paul Signac", *Les Hommes d'aujourd'hui* 373, 1890.

⁴⁰ Signac, *Journal*, 23 août 1894, publié dans J. Rewald, "Extraits du journal inédit de Paul Signac", *Gazette des Beaux-Arts* (juillet-septembre 1949), 101.

la sincérité, refusant la fiction réaliste et populaire déjà critiquée par Émile Zola plusieurs années auparavant⁴¹.

[12] En 1895, Signac débuta sa série de tableaux sur les ports de France. La même année, Claude Monet exposait ses *Cathédrales*, spectaculaire série, aux murs de la galerie Durand-Ruel. Dans son journal, Signac livra une vision dithyrambique de ces œuvres: il admirait la "fulgurante palette"⁴² de Monet. Théo Van Rysselbeghe (1862-1926), lui, en admirait l'exécution. Ce n'était pas l'avis de tous les peintres néo-impressionnistes. Signac raconte qu'Henri-Edmond Cross (1856-1910) déplorait la "couleur laide" qui lui donnait "la sensation de pièces montées". Maximilien Luce (1858-1941) n'était pas enthousiasmé. "Il trouve que c'est plus curieux que beau et que ces toiles manquent d'arrangement". Pourtant, comme l'indiquait Signac, cette virtuosité ou cette étrangeté, selon les avis, était révélatrice d'une époque en marche. "Nous ne pouvons plus nous contenter du tableau qui, il y a vingt ans, faisait écrire à Duret: "L'impressionniste s'assied au bord d'une rivière, campe son chevalet, peint ce qu'il a devant lui, sans souci d'arrangement ou de composition... et voilà un chef d'œuvre"⁴³", concluait Signac.

[<top>](#)

Liberté et hommage: l'amitié entre Signac et Monet

[13] Signac avait accordé une place importante mais non tutélaire à Monet dans son ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, publié en 1898. Il le classe dans son chapitre III, intitulé "Apport des impressionnistes". Selon lui, le séjour de Monet et Camille Pissarro à Londres en 1871 avait stimulé l'éclosion de la coloration spécifique à l'impressionnisme, grâce à leur découverte de J.M.W. Turner. Il attribue au trio Monet, Pissarro, Pierre-Auguste Renoir la simplification de la palette, qu'il date de 1874, en considérant ces différents peintres comme les "champions de la couleur et de la lumière". On ne sait comment Monet reçut cette place qu'on lui attribuait entre Delacroix et Seurat. En tout cas, s'il n'était pas un fervent admirateur du néo-impressionnisme, Monet apprécia les qualités de Signac et notamment son grand talent d'aquarelliste, un domaine dans lequel le peintre néo-impressionniste retrouvait la spontanéité et l'immédiateté chères à Monet. À la manière des impressions, Signac produisait des "notations", un terme qu'il emploie dans sa monographie consacrée à Johan Jongkind en 1927: "L'aquarelle n'est qu'un moyen de notation, une sorte de mémorandum, un procédé

⁴¹ Voir Émile Zola, "Le naturalisme au Salon", suite de quatre articles parus dans *Le Voltaire*, 18 au 22 juin 1880, repris dans Gaëtan Picon, éd., *Émile Zola, Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Paris 1974, 209-221.

⁴² Zola, "Le naturalisme au Salon", 122-123.

⁴³ Zola, "Le naturalisme au Salon".

rapide et fécond, permettant à un peintre d'enrichir son répertoire d'éléments trop passagers pour être fixés par le procédé lent de la peinture à l'huile⁴⁴.

[14] La relation entre Monet et Signac mériterait un développement supplémentaire, déjà en partie esquissé dans plusieurs travaux de référence, notamment ceux de Françoise Cachin et de Marina Ferretti-Bocquillon⁴⁵. Rappelons que dans différentes lettres, Signac parle de Monet comme du peintre qu'il admirait "le plus au monde"⁴⁶. Le maître occupe également une place non négligeable dans les réflexions de son *Journal*⁴⁷. Les deux hommes partageaient le même engouement pour les tubes de couleurs Bocks; ils furent voisins, et également amis⁴⁸, ils se croisaient dans des expositions ou des réunions d'artistes. En 1904, Signac exposa à la galerie Druet plusieurs toiles dont *l'Entrée du port de Saint-Tropez* (non localisé), qui fut complimentée par Monet. Au cours de ses déplacements, Signac adressait parfois une carte postale ou une lettre à Monet, en y adjoignant une pensée toujours amicale. Signac collectionna certaines toiles de Monet⁴⁹, et Monet acquit plusieurs aquarelles de Signac⁵⁰.

[15] Signac s'intéressait également à l'évolution de l'œuvre de Monet: il admira la série de Venise, peinte en 1908 et exposée chez Bernheim-Jeune en 1912⁵¹. "Ces Venise, [...] je les admire comme la plus haute manifestation de votre art"⁵², lui écrivit-il – Venise occupait également une place importante dans son œuvre personnelle. La même année, il confiait combien l'importance de l'œuvre de Monet pour lui: "Toujours un Monet m'a ému. Toujours j'y ai puisé un enseignement et, aux jours de découragement et de doute, un Monet était pour moi un ami et un guide"⁵³. Signac s'intéressa aussi au dernier grand œuvre de Monet: les *Nymphéas*. En 1925, il lui confia qu'il espérait "avant de quitter

⁴⁴ Paul Signac, *Jongkind*, [Paris] 1927, 161.

⁴⁵ Voir l'ouvrage des deux auteurs cité à la note 3.

⁴⁶ Voir la lettre de Signac à Monet, 4 mai 1923, citée dans l'essai de Vanessa Lecomte, "Paul Signac et Félix Vallotton aux Andelys", dans Silvana Editoriale, éd., *L'Impressionnisme au fil de la Seine*, cat. exp., Giverny 2010, 60. V. Lecomte mentionne dans sa note 32 plusieurs ventes de manuscrits depuis 1972.

⁴⁷ Voir John Rewald, "Extraits du Journal inédit de Paul Signac", *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, 1952 et 1953. Ces extraits, publiés en trois fois, couvrent les années 1894 aux années 1899. L'édition complète du journal de Paul Signac est actuellement en préparation, sous la direction de Marina Ferretti-Bocquillon.

⁴⁸ Signac avait peint sur les bords de Seine, et s'installa en 1921 au Petit-Andely, non loin de Giverny.

⁴⁹ Signac avait acquis *L'Arbre en fleurs* (1880), une œuvre audacieuse marquée par l'absence de ciel et acquise auprès d'un marchand parisien. Il posséda également deux autres toiles. Ces œuvres sont répertoriées dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet: biographie et catalogue raisonné*, Paris 1974: n° 501, *Le Village de Lavacourt* (peint sur la Seine) et n° 585, *Pommiers en fleurs au bord de l'eau*, Durand-Ruel, puis Signac.

⁵⁰ Claude Monet avait acheté à Signac sept aquarelles au cours de l'année 1921. Voir la lettre de Signac à Fénéon, dans l'essai de Vanessa Lecomte cité note 46, 60.

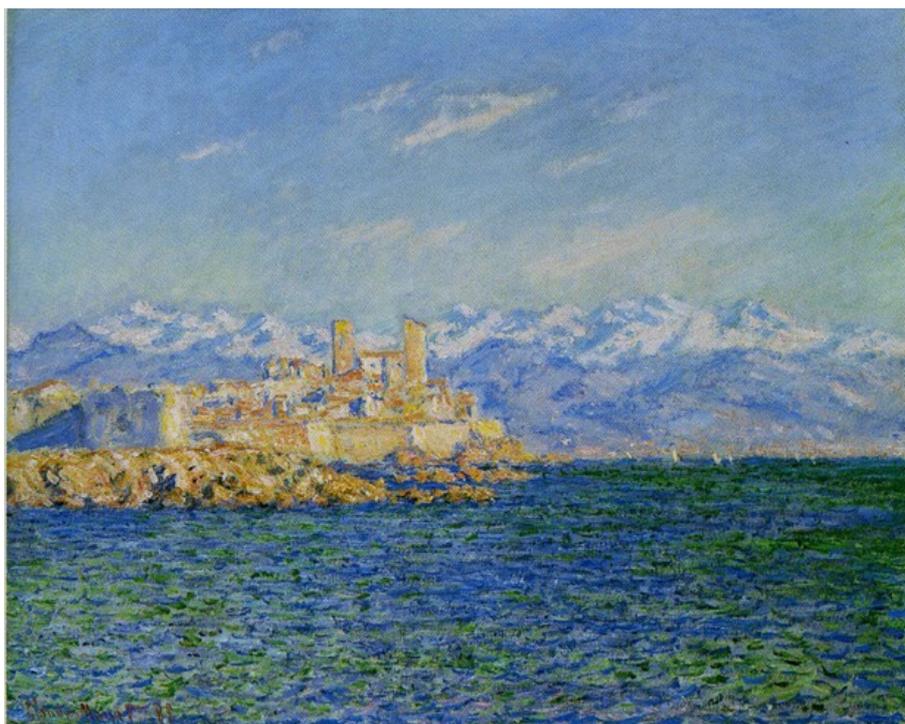
⁵¹ *Vues de Venise*, galerie Bernheim-Jeune, 28 mai-8 juin 1912.

⁵² Lettre de Signac à Monet, 7 juin 1912, retranscrite dans Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, 424.

⁵³ Propos de Paul Signac rapportés dans Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*.

Paris avoir le bonheur de [le] voir à l'installation de [ses] panneaux aux Tuileries – Où en êtes-vous de votre travail? [...]". Et surtout, Signac restait un admirateur de l'homme par qui l'impressionnisme était né. "Chaque fois que je vois un beau bateau, je pense à vous en me disant 'Ah! Si Monet était là!'⁵⁴", lui écrivait-il alors qu'il était déjà très âgé.

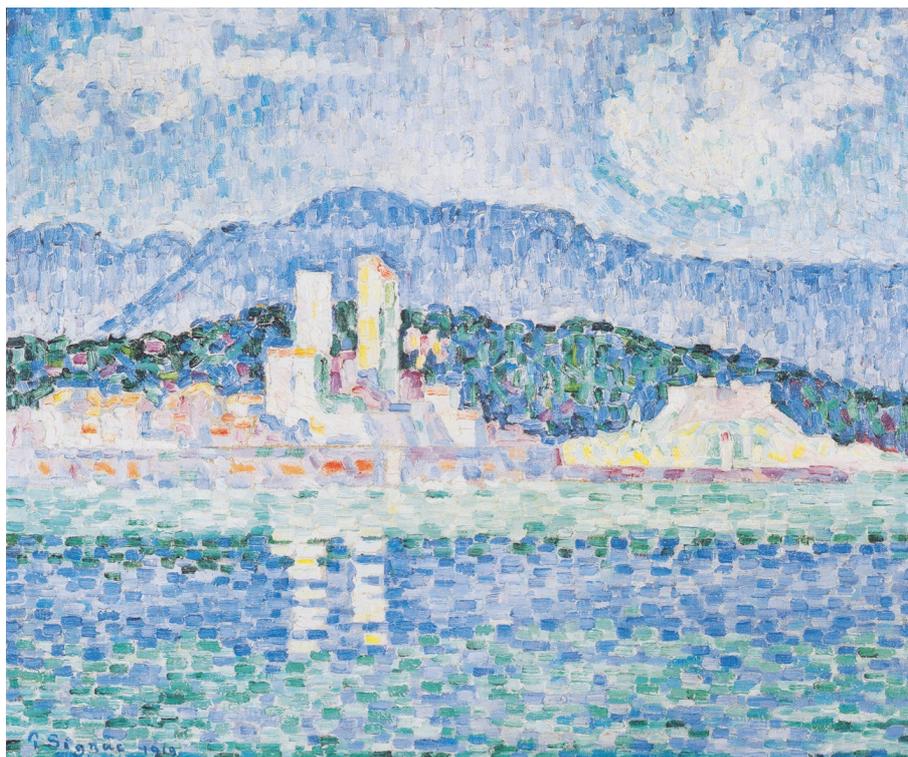
[16] Nous souhaitons mettre en parallèle pour finir deux toiles, probablement encore jamais confrontées: *Antibes, effet d'après-midi*, peinte par Monet en 1888 (Boston, Museum of Fine Arts) (fig. 4) et *Antibes*, de Paul Signac, peinte à Antibes en 1919 (Vienne, Albertina) (fig. 5). Si l'on connaît des vues de la ville similaires traitées par des artistes paysagers contemporains de Monet – avec les tours caractéristiques et l'ouverture sur la mer à flanc de rochers –⁵⁵, nous postulons que l'œuvre de Signac dialogue plus particulièrement avec celle de Monet, peinte à l'occasion de son séjour en pays occitan. Avec sa touche néo-impressionniste, formant presque une composition mosaïquée, Signac offre un point de vue proche de celui du maître impressionniste. Tous deux racontent le reflet. Mais là où Monet traduit l'irradiation presque insolente du soleil d'Antibes – non visible – sur la pierre et la mer à l'heure chaude de l'après-midi, Signac démultiplie par son camaïeu de bleu l'harmonie des couleurs du Sud.



4 Claude Monet, *Antibes, effet d'après-midi*, 1888, huile sur toile, 65 x 81 cm. Boston, Museum of Fine Arts (repris de: Daniel Wildenstein, *Monet. Catalogue Raisonné / Werkverzeichnis Vol. III*, Köln 1996, p. 439, n° 1158)

⁵⁴ Vente Archives Claude Monet: correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois: vente, Paris, Hôtel Dassault, mercredi 13 décembre 2006.

⁵⁵ Par exemple, par Picknell William-Lamb (1853-1897) dans *Le Matin sur le littoral méditerranéen*, Paris, musée d'Orsay.



5 Paul Signac, *Antibes*, 1919, huile sur toile, 46 x 55 cm. Vienne, Albertina (source: Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APaul_Signac_-_Antibes%2C_Gewitter.jpeg)

[17] Le lien entre l'impressionnisme et le néo-impressionnisme mérite une attention approfondie, en distinguant et croisant ce qui revient à l'histoire de la peinture, la sociologie de l'art, l'histoire de la critique d'art et l'histoire de l'histoire de l'art. Monet fut-il le maïeuticien du néo-impressionnisme? Que reçut-il en retour de son influence? Dans le présent essai, nous avons posé quelques pistes de réflexions et d'étude, déjà en partie connues. Resterait à envisager la question du japonisme et de la géographie artistique. Ce sujet, traité de façon plus exhaustive, apporterait une contribution intéressante et neuve à l'histoire de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme. Il permettrait justement d'aller vers ce décroisement salutaire entre les générations et les *écoles*, érigé par les critiques puis les défricheurs historiques des courants modernes, pour une compréhension totale et intégrée de l'histoire des courants modernes.

<top>