



PAUL SIGNAC EN VISITE AU MUSÉE FABRE

Tout de suite en entrant dans la salle du fond où s'accroche la collection Bruyas, on ressent le petit frisson que donnent les belles choses. Paul Signac¹

La présentation, au musée Fabre, de l'exposition consacrée à Paul Signac en cet été 2013 ne pouvait être envisagée sans un retour au texte fondateur du lien entre l'artiste et Montpellier : le journal que le peintre tenait et dans lequel il a consigné, avec précision et passion, sa visite au musée Fabre, le 1^{er} novembre 1897. Quelle meilleure approche, en effet, que ce texte où l'artiste, en amateur éclairé, détaille le parcours d'un musée que nous ne pouvons qu'imaginer et reconstituer ? Ce précieux témoignage permet, au fil de sa propre découverte, de suivre Signac dans ses goûts et ses pensées. Les écrits d'artistes, on le sait, sont une source inépuisable et originale, et le regard porté sur la peinture, par un artiste lui-même à l'œuvre, offre à l'historien, au conservateur, à l'amateur, un point de vue renouvelé, riche et puissant. Le récit de la visite de Paul Signac au musée Fabre montre, par ses réflexions et commentaires, à quel point le peintre s'inscrit dans la perception de son époque, tout en donnant à voir sa personnalité et sa sensibilité au travers des choix qu'il opère au sein de la collection du musée.

**Marie Lozón
de Cantelmi**

Le musée Fabre au temps de Paul Signac

Lors de la visite de Signac à Montpellier, le conservateur du musée est un élève de Cabanel, Ernest Michel, également directeur de l'école des Beaux-Arts sise dans le même bâtiment. La fréquentation en 1890 s'élève à 66 000 visiteurs, chiffre considérable pour l'époque. Montpellier est une capitale artistique et reçoit, en 1896, l'« Exposition des Beaux-Arts », dans laquelle sont présentés 725 toiles, dessins, aquarelles, fusains, sculptures... de 340 artistes, élèves pour la plupart d'Alexandre Cabanel et d'Ernest Michel, et quelques artistes parisiens : Pierre Cabanel, Léon Cauvy, Alexandre Courtines, Jules Didier, Gustave Fayet, Paul Flandrin, Jules-Joseph Laurens, Max Leenhardt, Édouard Marsal, Emmanuel Frémiet, Antoine Injalbert²...

En raison des donations majeures reçues tout au long du XIX^e siècle (donations d'Antoine Valedau en 1836 et d'Alfred Bruyas en 1868, legs Bruyas en 1876), le manque de place destinée aux présentations des collections est souvent déploré par les conservateurs. C'est pourquoi, entre 1875 et 1878, le musée Fabre entreprend de nouveaux travaux d'agrandissement. La Grande Galerie est construite à cette occasion, pour recevoir au premier étage la collection Bruyas et au rez-de-chaussée l'école des Beaux-Arts. L'inauguration des nouvelles salles du musée a lieu le 16 février 1878³. Le musée se répartit alors en cinq sections : Galerie d'entrée, Galerie Italienne,



ILL. 14. Eugène Delacroix
Femmes d'Alger dans leur intérieur
Salon de 1849
Huile sur toile
84 x 112 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Bruyas 1868,
inv. 868.1.38.

Il commande à cette occasion à Cabanel quatre de ses plus belles réalisations de jeunesse conservées au musée Fabre – son portrait (1846) et trois sujets : *La Chiaruccia*, *Un penseur, jeune moine romain*, *Albaydé*, tous trois datés de 1848⁵. À son retour à Paris, il fréquente assidûment salons, galeries et expositions pour parfaire son jugement et se familiariser avec la création contemporaine. Il réunit une collection d'artistes vivants et des ensembles d'œuvres autour de Tassaert, Delacroix et Courbet, qui, aujourd'hui, demeurent les fleurons du musée Fabre.

Le collectionneur témoigne en 1850 d'un goût très sûr pour Delacroix et se démarque par l'achat, l'année suivant leur exécution, des *Femmes d'Alger dans leur intérieur* (ILL. 14), interprétation renouvelée des *Femmes d'Alger dans leur appartement* du Louvre (Salon de 1834). Le collectionneur, qui fait également l'acquisition des *Exercices militaires des Marocains* de 1832, acquiert alors une nouvelle stature. Delacroix exécutera trois ans après un magnifique portrait de lui. Le musée Fabre reste par ailleurs profondément redevable de sa rencontre en 1853 avec Gustave Courbet, qui va positionner Bruyas en véritable mécène. À la suite de l'acquisition au Salon des scandaleuses *Baigneuses* (ILL. 15), Bruyas invite Courbet à le rejoindre dans sa région natale. Cette découverte du Languedoc-Roussillon, de mai à septembre 1854, va donner naissance à une série de chefs-d'œuvre conservés à Montpellier, dont *La Rencontre*, ou *Bonjour M. Courbet*, et *Le Bord de mer à Palavas*⁶.

Féru de théorisation, il rédige en 1852 un *État de la peinture en 1851*, où il dresse la liste des vingt artistes qui représentent pour lui l'école française, et se positionne, en 1853, comme mécène de la peinture d'avant-garde. De faible constitution, Alfred Bruyas organise tôt l'avenir de sa collection : un grand nombre de sources juridiques permettent de retracer l'histoire de sa donation puis de son legs au musée Fabre⁷. Dans un document précieux de 1872, il explique le propos de la Galerie portant son nom⁸. Nommé conservateur, et conseillé par le critique d'art Théophile Silvestre, Bruyas organise et théorise le contenu de ses collections, en particulier par le biais de la publication du *Catalogue de la Galerie Bruyas*, rédigé depuis 1873, et de l'*Album de la Galerie Bruyas* gravé par Jules Laurens en 1875.

Vingt ans avant la visite de Paul Signac, le remarquable projet d'Alfred Bruyas, grande figure locale, propulse donc le musée Fabre dans une ère nouvelle : « Cette donation et ce legs, d'une importance exceptionnelle, composés presque exclusivement d'ouvrages contemporains, choisis avec grand soin, devaient, dans la pensée de M. Bruyas, compléter le musée en y montrant le développement de l'art français au dix-neuvième siècle. À ce fonds dû aux générosités particulières, si l'on ajoute un

certain nombre d'œuvres d'art envoyées par le Gouvernement, qui comprend régulièrement le Musée de Montpellier dans ces distributions d'objets d'art tant anciens que modernes, on arrive à un chiffre considérable, qui permet de placer le musée de Montpellier au premier rang des Musées de province, tant au point de vue de la quantité qu'au point de vue de la qualité des ouvrages qu'on y voit rassemblés⁹. »

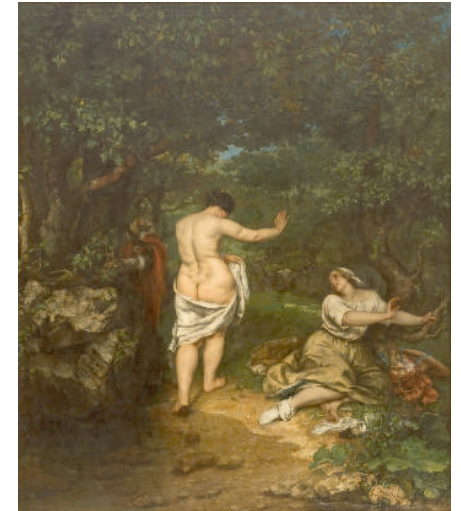
Accrochage des salles de la Galerie Bruyas

L'accès au musée se faisait par l'entrée monumentale de la rue Montpelliéret. Les collections se trouvaient au premier étage. Trois plans conservés aux Archives municipales¹⁰ nous donnent un état de la présentation des trois salles de la collection Bruyas. La première salle propose, sur le mur droit, un savant enchevêtrement de tableaux de Courbet, de Delacroix, de Tassaert et de Bonvin. *La Fileuse endormie* est ainsi placée aux côtés de *La Mulâtresse*. Sur le mur du fond, autour de *La Rencontre* de Courbet, se côtoient *La Pêche à l'épervier* de Corot et *Exercices militaires des Marocains* de Delacroix. Le mur de gauche, quant à lui, propose un accrochage très dense autour des petits formats de Delacroix et Courbet. La salle présente également une sélection d'aquarelles et dessins de Papety et Decamps.

Dans la deuxième salle cohabitent, pour ainsi dire à l'inverse, un très grand format sur le mur de gauche avec *Les Baigneuses* de Courbet (ILL. 15), dans un accrochage totalement dédié au peintre : *Autoportrait à la pipe*, *Le Bord de mer à Palavas*, *Portrait d'Alfred Bruyas de profil*; le mur de face est dédié à Octave Tassaert, avec l'édifiant *Ciel et Enfer* entouré de petits formats (Diaz, Tassaert) et, aux coins de la pièce, deux tableaux que tout oppose : *Souvenir des Alpes* de Gustave Doré et la *Colère d'Achille* de Léon Bénouville. Sur le mur de droite, enfin, Cabanel est représenté par la trilogie *Albaydé*, *La Chiaruccia* et *Un penseur, jeune moine romain*, qui surplombe une dizaine de petits formats, juxtaposant l'*Autoportrait* de Courbet (certainement au col rayé) et le *Michel-Ange* de Delacroix, tandis que les tableaux de Tassaert joutent les paysages *Brouillard* de Corot et *L'Abreuvoir* de Troyon.

Le plan de la troisième salle se distingue des précédents : il ne présente pas un accrochage très défini cette fois, mais propose une liste d'œuvres et d'auteurs dont certains « à venir », témoin de la vie des collections et de la complexité des accrochages. On y retrouve des tableaux aussi contrastés que la *Velléda* et le *Portrait d'Alfred Bruyas* de Cabanel (ILL. 16), le *Portrait de femme* de Verdier, *L'Intérieur du cabinet de Bruyas* de Glaize, *Les Femmes de Terracine* de Jules Didier ou les Académies de Jollivet et des arts graphiques : *Funérailles du général Foy* de Raffet.

En 1888, la visite de ces salles allait laisser un vif souvenir à Vincent van Gogh, alors accompagné de Paul Gauguin : « Je crois que si un jour tu verras [sic] le musée Brias de Montpellier je crois qu'alors rien ne t'émotionnera plus que Brias lui-même alors qu'on se rend compte d'après ses achats de ce qu'il a cherché à être pour les artistes. C'est un peu désespérant lorsqu'on voit de certains portraits de lui tellement le visage est navré et évidemment contrarié. Si l'on ne réussit pas dans le mille c'est que reste toujours celui-là qui a souffert toute sa vie pour cette cause-là¹¹. »



ILL. 15. Gustave Courbet
Les Baigneuses
1853
Huile sur toile
227 x 193 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 868.1.19.

Commentaires de Paul Signac lors de sa visite au musée

Âgé de 34 ans, Signac est déjà un peintre aguerri et fin connaisseur d'art. En 1897, il prend principalement pour motif Le Mont-Saint-Michel et Saint-Tropez. À Paris, il visite en avril le Salon des Champs-Élysées avec Henri-Edmond Cross : il indique à cette occasion qu'il n'a pas vu de Salon depuis dix ans et qu'il est « stupéfait de la platitude et de l'imbécillité de ces peintres ». Dix ans après sa visite en Arles à Vincent van Gogh, en mars 1889, attiré par la modernité des collections de Montpellier, Signac fait le voyage depuis Saint-Tropez.

Tout de suite en entrant dans la salle du fond où s'accroche la collection Bruyas, on ressent le petit frisson que donnent les belles choses. On sent dans la préface du catalogue que Bruyas n'est pas complètement approuvé d'avoir aimé de tels peintres ! Et pourtant ce sont ces « terreurs », ces conspués de jadis et d'aujourd'hui qui font aujourd'hui la gloire de Montpellier et qui font qu'on se détourne de son chemin pour venir en cette ville.

Le carnet de Paul Signac, très précis, détaille son parcours selon des demi-journées :

Parti de Saint-Tropez pour aller visiter le Musée Bruyas à Montpellier. Vais coucher à Nîmes. Le matin départ pour Montpellier : ville grise par ce temps gris. Le Musée n'ouvre qu'à onze heures. Je vais faire un tour sur le cours où se tient la foire. Ce n'est pas la foire parisienne du trône ou de Neuilly, mais une bonne vieille foire de sous-préfecture. Des tableaux vivants : dont les protagonistes qui figurent à la parade sont bien faits pour attirer les visiteurs : une religieuse, un colonel français, une alsacienne.

Cet extrait montre bien l'intérêt du peintre pour l'expression de la vie et l'animation aux alentours du musée. Sa journée s'organise en deux temps : à onze heures, il pénètre dans le musée. Il reste jusqu'à midi et demi pour « jouir de l'ensemble de cette collection » puis va déjeuner et revient pour « l'étudier en détail ». Le soir, « enthousiasmé » de sa journée, il retourne passer la nuit à Nîmes.

Signac commente cinquante-neuf tableaux, objets et œuvres graphiques, dans ce compte rendu vif et précieux. Deux grandes catégories s'en détachent très nettement : les affinités et les aversions de l'artiste, mais aussi ses regrets.

Certainement, les Courbet qui sont ici sont parmi les plus beaux de l'œuvre du peintre, tandis que Delacroix n'est pas admirablement représenté.

Sa visite peut être divisée en plusieurs grandes thématiques : il développe dans un premier temps des commentaires nourris sur les grands artistes représentés dans la Galerie Bruyas, dont il connaît le travail. Puis il commente, plus brièvement, les collections d'art ancien et les arts graphiques.

Eugène Delacroix

Les premiers mots de Signac au musée Fabre sont consacrés à Eugène Delacroix. Il commente au long de sa visite huit tableaux et huit dessins et aquarelles, ainsi que les objets – tout à fait représentatifs des accrochages du XIX^e siècle – à la gloire de l'homme et du peintre : croix de commandeur de la Légion d'honneur, palette et pinceaux¹². Françoise Cachin rappelle, dans son introduction à l'ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*¹³, manifeste publié par Paul Signac en 1899, à quel point Delacroix a été l'un des jalons majeurs et une référence pour les peintres impressionnistes.

Signac semble s'être intéressé à Delacroix lors de sa rencontre avec Georges Seurat et grâce à la lecture de Charles Blanc ; auparavant il avait surtout porté un regard approfondi sur Monet et Manet. Le *Journal* de Delacroix, inédit, avait été publié de 1893 à 1895.

Il est d'ailleurs tout à fait perceptible que Signac, lors de sa visite au musée Fabre, alors qu'il prépare la publication de sa théorie, cherche dans les tableaux de Delacroix deux points précis : la couleur et le côté hachuré et divisé de la touche¹⁴.

Aux Delacroix, je suis un peu déçu ; ce ne sont pas là des œuvres colorées du maître, et il n'y a pas grand profit à en tirer, sauf cette leçon qu'il faut oser, oser ! On en sait toujours assez pour exécuter, c'est l'audace de créer, d'ordonner qui manque.

Dans son manifeste, Signac approfondit largement, à propos des *Femmes d'Alger* du Louvre, les thématiques de la couleur, de l'analogie des contraires et du mélange optique¹⁵. Son commentaire de la version du musée Fabre (M.14), plus court, abordant la question du mélange optique, s'inspire largement du développement qu'avait fait Charles Blanc en 1876 à propos du tableau du Louvre¹⁶, et inscrit Signac dans une continuité critique.

Une réduction des Femmes d'Alger dans leur intérieur. Beaucoup plus sombre et plus plate que le tableau du Louvre. Ici, tous les détails d'ornement et de couleur, qui font vibrer le tableau du Louvre, sont supprimés. Les accessoires sont bien moins brillants ; presque plus de mélange optique voulu ; le pantalon vert, la chemise blanche, le coussin, sont unis et plats. Dans le fond et sur le plancher, pas de mosaïques ; ils sont gris, sales et plats. On voit que Delacroix s'est embêté à cette répétition, qui n'est cependant pas identique au tableau. Il y a ici deux points lumineux. L'un sur la tête de la femme au pantalon vert, et l'autre sur la poitrine de celle étendue à gauche. L'éclairage est différent, la négresse est à contre-jour.

Les autres commentaires de Signac soulignent la prégnance de Delacroix sur Manet : *Aspasie*, « Noir, gris, taché. Point de départ de Manet », et *Une femme d'Alger*, « trait sépia rehaussé de teintes, rappelant les croquis à l'aquarelle de Manet ». Signac, par contraste avec le *Daniel* qu'il trouve « sombre et terne », trouve l'*Orphée secourant Eurydice* : « frais, rose et bleu ; la note de couleur la plus exquise de cette collection ». *L'Éducation d'Achille* lui donne l'occasion d'user du vocabulaire qui sous-tendra toute la filiation établie dans son essai *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* :



ILL. 16. Alexandre Cabanel
Portrait d'Alfred Bruyas
1846
Huile sur toile
74 x 62 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 868.1.4

« Une esquisse très divisée, en petites hachures, même les ombres qui pourtant sont bitumineuses. »

Le tableau de Delacroix qui retient le plus l'attention de Signac est le *Portrait d'Alfred Bruyas* de 1853 (ILL. 16), qui faisait déjà l'objet, à l'époque, d'une littérature importante. Vincent van Gogh avait lui-même été très largement impressionné, en 1888, par ce portrait qu'il cite à de nombreuses reprises dans sa correspondance avec son frère Theo « [...] Brias était un bienfaiteur d'artistes et je ne te dirai que ceci. Dans ce portrait de Delacroix, c'est un monsieur à barbe, cheveux roux, qui a bigrement de la ressemblance avec toi ou moi et qui m'a fait penser à cette poésie de Musset... "Partout où j'ai touché terre, un malheureux vêtu de noir auprès de nous venait s'asseoir, qui nous regardait comme un frère." Nous avons été en pleine magie. Comme je voudrais qu'un jour tu voies ce musée de Montpellier, il y a des choses bien belles. Dis cela à Degas que Gauguin et moi avons été voir le portrait de Brias par Delacroix à Montpellier, car il faut hardiment croire "ce qui est est" et le portrait de Brias par Delacroix nous ressemble à toi et à moi comme un nouveau frère¹⁷. »

Signac, quant à lui, axe sa description sur les sujets qui le préoccupent et démontre que l'aspect hachuré de la touche contribue à l'expression du modèle.

Parmi les nombreux portraits que Bruyas a fait faire par tant de peintres, il est représenté au moins dix-sept fois, le plus beau est certainement celui peint par Delacroix, 1853. C'est lui qui a le mieux rendu le caractère gentleman de cet élégant romantique au poil roux, à l'air anglais. Le tableau, très divisé et très travaillé, n'est guère coloré. Il est chaud et blond comme les Titien. L'extraordinaire expression de la finesse mélancolique et malade est admirablement rendue et rappelle le portrait de Moore par Manet¹⁸. On sent que Delacroix s'est plus soucie du caractère de son modèle que de couleur. La facture hachurée à petites touches ajoute encore à l'expression. Ce portrait c'est la vie. Delacroix on le voit a pris plaisir aux cheveux et à la barbe rousse de son modèle

Enfin, Signac souligne l'ignorance de ses contemporains pour Delacroix et s'émeut des réactions des visiteurs du musée Fabre.

La haine et l'incompréhension du génie de Delacroix, persiste. Encore aujourd'hui, j'entends rire devant les toiles, pourtant si sages, exposées ici. « Regarde donc ses pieds, les chevaux ont l'air en bois », s'écrit une jeune fille devant les admirables petits chevaux arabes de sa charge de cavaliers.

Gustave Courbet

La Galerie Bruyas est, en 1897, un des lieux de présentation les plus complets de l'œuvre de Courbet¹⁹. Signac y admire la variété des sujets en soulignant la virtuosité du peintre à rendre les physionomies, à utiliser des couleurs pures, ainsi que l'aspect avant-gardiste de cette collection.

L'homme à la pipe. Portrait de Courbet par lui-même - d'une formidable exécution. Une très belle toile encore : La Rencontre... ou Bonjour Mr Courbet, rencontre de Bruyas et de Courbet sur la route de Montpellier - un

exquis paysage avec des gris, des bleus, des verts fins et pimpants. Un singulier portrait de Baudelaire. Tête rasée de galérien, avec une mèche à la Paulus, pipe à la bouche, chemise bleue, cravate orange, c'est bien le Baudelaire mystificateur et cynique, qui devait venir s'asseoir sur les divans de l'atelier Courbet.

On ne peut pas voir de plus belles toiles que La Fileuse endormie et que Les Baigneuses [ILL. 15]. C'est de la chair, comme seuls Jordaens et Rubens ont su la représenter. La plus belle paire de fesses que l'on puisse voir! Courbet lui-même fut étonné lorsque Bruyas acheta ce tableau qui fit tant hurler.

Signac avait certainement lu le commentaire qu'Eugène Delacroix en avait fait au Salon : « J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau, mais quel tableau, quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien, c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables. Et même au milieu de tout cela, si cette idée telle quelle était claire. Que veulent ces deux figures ? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue, sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui lui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pied. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer, l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié, il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais Courbet n'a fait autre chose que mettre en grand une étude²⁰. »

Signac se penche également sur l'un des dessins de Courbet, *Portrait de M. François Sabatier*, « on dirait Luce lisant²¹ ». La ressemblance entre les deux protagonistes et la similarité de composition sont en effet saisissantes.

Alexandre Cabanel

Dans tout le commentaire que Paul Signac fait des œuvres d'Alexandre Cabanel, on sent une réticence, voire une aversion pour ce peintre. Il utilise d'ailleurs, ce qui est unique dans son commentaire du musée Fabre, des termes à la limite de l'injure : « Et sous vitrine toutes les croix de Cabanel et sa palette merdeuse ! »

Il compare les deux portraits de Bruyas par Delacroix (ILL. 17) et Cabanel (ILL. 16) :

C'est la vie... à côté, celui peint par Cabanel, c'est la mort²².

Et des tas de Cabanel. Je ne puis, malgré ma bonne volonté, aimer cet art ! Ah ! L'horreur de cette Phèdre, cette baudruche vaselinée !

Dans une lettre du 23 juin 1880, Cabanel avait proposé à Ernest Michel, conservateur, de faire don au musée de sa *Phèdre*, présentée au Salon la même année²³ ; elle sera placée dans la galerie des colonnes. Signac s'inscrit ici tout à fait dans la réception critique de l'œuvre au Salon, en majorité négative et acerbe. Le corpus



ILL. 17. Eugène Delacroix
Portrait d'Alfred Bruyas
1853
Huile sur toile
93,5 x 74,5 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 868.1.41



ILL. 18. Nicolas François Octave Tassaert
Ariane abandonnée
Vers 1849
Huile sur toile, 24 x 18 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 868.1.83

ILL. 19. Richard Parkes Bonington
Cours d'eau, effet du matin
Vers 1824
Huile sur bois
14 x 22 cm
Montpellier, musée Fabre,
legs Alfred Bruyas 1876,
inv. 876.3.12



graphique du peintre, composé de portraits et d'études préparatoires, n'offre pas non plus d'intérêt à ses yeux.

Une salle entière de dessins de Cabanel, montre combien son dessin anguleux, le dessin cher à l'École, est contraire à toute tradition des belles formes antiques et de la Renaissance, aux boules et arabesques, employées par tous les maîtres Rubens, Delacroix, Daumier, Degas; (opposition des deux dessins : la courbe, l'angle – l'art et le contraire de l'art).

L'on voit bien comment Signac se positionne, au travers de ces trois commentaires, en tant que peintre de la modernité, rejetant l'aspect académique et classique des peintres issus de l'École des Beaux-Arts pour affirmer son goût de la liberté et de l'audace en peinture.

Collections du XIX^e siècle

Paul Signac commente ensuite, souvent très brièvement, certains des tableaux de la Galerie Bruyas, ensemble fort éclectique. Il retient, parmi les dix-sept représentations d'Alfred Bruyas, celles de Thomas Couture – « Couture, de ce beau rouquin, a fait un brun foncé » – et d'Auguste Barthélemy Glaize : « Amusant de voir les costumes de ces élégants de 1848 ! Il y a là un Mr Bricogne qui a une redingote beurre doublée de rose²⁵ ! » Puis un portrait de Bruyas (1876). Ce n'est plus le romantique. Il est vieux, souffrant, décoré, triste. » Il rend hommage à un des protégés d'Alfred Bruyas, Octave Tassaert : « Toute une série de superbe Tassaert. *Une Ariane abandonnée*²⁶, s'étirant, toute vibrante de passion (ILL. 18). Belles formes arabesques. » À la manière de Cabanel, certains tableaux l'irritent au plus au point : « Les fards à putains d'un Roche-grosse²⁷ [...], Chenavard : « Peut-être très littéraire, mais vraiment laid, presque ridicule. Et dire que c'est ce peintre qui tenait de si logiques discours sur l'art et le beau²⁸ [...]. Et pour terminer : une toile d'un Mr Galand ! élève de Gustave Moreau qui a obtenu le Prix de Rome de 96 en pastichant son maître²⁹ [...]. Et l'ignominie des "jeunes", l'horreur d'un Friant³⁰. Il n'apprécie pas non plus les trois toiles de Corot, « sans la finesse habituelle », acquises par Bruyas³¹.

Il se montre plus enjoué face aux formats de petites dimensions représentant des personnages féminins ou des natures mortes : « Un très beau Bonvin : femme lisant³² [...] Des Diaz brillants ! Un bouquet de fleurs d'une fraîcheur exquise³³ [...] Verdiere, Portrait de femme qui a la grâce d'un Renoir et des teintes jolies³⁴. » Un seul paysage semble réellement retenir son attention : « Un beau Chintreuil, tragique d'un très grand effet »; il cite également celui de Joubert sans le commenter³⁵. Il écrit plus abondamment sur Bonington (ILL. 19), grand ami d'Eugène Delacroix, dont il apprécie plus les qualités de transparence des aquarelles que les huiles sur toile plus laiteuses : « Quatre Bonington, pas extraordinaires – jus bitumineux et blanc ! Dans un effet de brouillard, on sent les premières tentatives d'impressionnisme. [...] Gouaches et aquarelles de Bonington et d'Isabey et de Fielding – des aquarelles pures, des couleurs délayées dans de l'eau. Il fut un des créateurs de l'aquarelle et enseigna ce procédé à Delacroix dont il était l'ami intime³⁶. »

Arts graphiques

Signac se consacre enfin à l'étude de quelques œuvres d'art graphique, toutes périodes confondues, ce sont certainement davantage des notations pour mémoire qu'une réelle recherche de description exhaustive de la collection présentée. Grand amateur de la pratique de l'aquarelle et du dessin, il semble prendre un plaisir particulier à admirer les dessins de musée Fabre. Souvent, il les qualifie de beaux : « Un beau dessin de bateau de P. Pujet³⁷ [ILL. 20] [...]. Un très beau dessin de Michel-Ange, reproduisant le geste du *Jugement Dernier* avec des traits géométriques, rayons d'une circonférence, correspondant à des autres rayons d'une ellipse – dont j'essaie en vain de comprendre la signification³⁸ [...]. Trois beaux dessins de Raphaël³⁹. »

Il cite aussi Papety, élève de Coignet largement influencé par Ingres à Rome, et Charlet, élève du Baron Gros, sans qu'il soit possible d'identifier avec précision les dessins. La collection Bruyas comprend en 1897 treize dessins de Papety ainsi que deux dessins et cinq aquarelles de Charlet.

Dans le droit fil de son appréciation négative sur l'œuvre de Cabanel, Signac critique le dogmatisme de certains artistes sans réelle personnalité ou caricaturaux : « Aquarelle de Besnard, élève de Cabanel... montre le truqueur élève de l'École, adaptable à tout système⁴⁰ [...]. Un dessin d'Ingres qui montre que ses formes sont aussi caricaturales en leur genre que celles de Delacroix⁴¹. Il est étonnant de voir Signac, dans cette section, lier Léonard de Vinci et Pierre Puvis de Chavannes : « Une caricature de Vinci⁴², très semblable à celle que fait Puvis ». Signac évoque enfin Millet, Rousseau⁴³, Delacroix et Courbet commentés plus avant.

Collections anciennes

Lors de sa visite des galeries Fabre, Signac émet des doutes sur la véracité des œuvres ou attributions proposées :

À côté de ces chefs-d'œuvre, l'importante collection Fabre qui comporte une quantité de tableaux des écoles italiennes, françaises, flamandes, allemandes, etc. La plupart me semblent faux ou sans intérêt.

Toute une série de Poussin, mais il fait si noir dans cette salle, par ce temps couvert, que c'est à peine si je puis les entrevoir⁴⁴.

Deux tableaux attirent néanmoins son attention, et le commentaire qu'il fait sur la provenance de ces œuvres est assez étonnant : « Et deux très beaux Zurbaran, authentiques ceux-là car ils ont été volés en Espagne par le maréchal Soult⁴⁵. » Alfred Bruyas avait acquis à la vente Théodore Rousseau *Bataille de Paysans* de Pieter II Bruegel, que Signac trouve beau, ainsi que la tête grotesque, présentée dans les collections



ILL. 20. Anonyme (Pays-Bas)
Un vaisseau de guerre
XVII^e siècle
Plume et encre métallologique,
17,5 x 23,6 cm
Montpellier, musée Fabre,
inv. 864.2.130

anciennes⁴⁶. Signac, avec un grand instinct de la peinture, émet des doutes sur l'attribution d'un tableau qui n'est pas en effet de la main de Chardin⁴⁷ : «Portrait de Madame Geoffrin, qui semblerait plutôt à un Van Loo!» Il fait de même une savoureuse remarque sur une copie d'époque de Michel-Ange : «une copie du Jugement Dernier de M.A. que [sic] les muscles donnent aux corps l'aspect de sacs de marrons⁴⁸».

Enthousiasmé par sa journée, Paul Signac rentre à Nîmes le soir même du 1^{er} novembre. Il quitte Montpellier plein d'entrain, absorbé par les œuvres vues au musée et souhaite certainement que cette richesse dont il a été témoin, consignée en notes brèves, nourrisse sa théorie en cours de rédaction depuis avril 1896. L'impression principale qui se dégage de son Journal est la très forte attention qu'il porte à ses contemporains et à la construction de la modernité en peinture. Il n'est pas étonnant, pour un peintre aussi férú de dessin et d'aquarelle, qu'il s'attache particulièrement aux collections d'arts graphiques. Plus surprenant, en revanche, est de constater que seuls trois musées sont commentés dans son Journal aussi longuement que le musée Fabre : le musée du Louvre, le musée de Bruxelles, qu'il visite avec Verhaeren, et les collections Turner, à Londres.

Venu pour voir le musée Bruyas, c'est-à-dire surtout les réalisations des soixante-dix années précédentes, Signac parfait, en fréquentant ces galeries, sa théorie de la division, de la hachure et de la couleur qu'il va développer l'année suivante, pour défendre les peintres néo-impressionnistes et les introduire dans une lignée de grands maîtres.

Notes

1. Sauf mention contraire, les citations de Paul Signac sont extraites du *Carnet* IV B : Nîmes, Montpellier, Bruxelles, novembre-décembre 1897, conservé aux Archives Signac. Je remercie Charlotte Léobert Heilmann, qui a autorisé leur publication, ainsi que Georges Liébert, qui prépare avec Marina Ferretti Bocquillon la publication du *Journal inédit* de l'artiste. Des extraits avaient déjà été publiés par John Rewald dans la *Gazette des Beaux-Arts*, entre 1949 et 1953. Françoise Cochin a publié cet extrait inédit dans le catalogue *Bonjour, Monsieur Courbet!* : *The Bruyas collection from the Musée Fabre, Montpellier*, Paris, RMN, 2004, p. 53-57 (Richman, Williamson, Dallas et San Francisco, 2004-2005).
2. Jules Giroux, *Exposition nationale 1894, Beaux-Arts, Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture*, Montpellier, Serre et Roumégoux, Imprimeurs, 1894, p. 10.
3. Danièle Catavéte, *Le Musée Fabre de Montpellier : histoire d'un édifice, mémoire de maîtrise d'histoire régionale*, Montpellier, université Paul Valéry-Montpellier III, 1978.
4. Ernest Michel, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, suivi d'une *Notice sur les principales œuvres d'art existant dans cette ville en dehors des galeries du musée*, Neuvième éd., Montpellier, Imprimerie Serre et Ricome, 1890.
5. Sur la relation Cabanel-Bruyas, voir Michel Hilaire, «Première rencontre», in cat. exp. Cabanel *La tradition du beau*, Paris, Somogy, 2010, p. 25-39.
6. Voir Michel Hilaire, in cat. exp. Courbet, Paris, RMN, 2007, p. 45-59.
7. Notamment un acte en date du 12 novembre 1868 passé dans les minutes de M^r Cavalier, notaire à Montpellier, qui indique en date du 20 novembre 1876.
8. *Art moderne : documents relatifs à la Galerie Bruyas*. Aperçu du classement de la Galerie Bruyas, appliqués à l'ensemble du musée Fabre, Montpellier, Ricateau, Harmelin et Cie, 1872, p. 9-12 (archive numérisée consultable sur le site internet du musée).
9. Georges Latenestre et Ernest Michel, *Histoire et description du musée de Montpellier*, tiré à part de l'Inventaire général des richesses de la France. Province : monuments civils. Tome I, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1878.
10. Archives municipales de Montpellier, Plans d'acacochage de la Galerie Bruyas, Sables 1, 2 et 3 non datés, cote 293 musée Fabre, n° 4. Publiés pour la première fois par Ting Chang, qui propose des dates de 1868. «The Meeting», Gustave Courbet and Alfred Bruyas», in *The Burlington Magazine*, vol. 138, n° 1122, septembre 1996, p. 586-591.
11. Lettre à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, autour du lundi 2 septembre 1889, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. n° 0650 a/b/1942.
12. *Portrait of Alfred Bruyas*, 1853 (nv. 868.1.41), *Envoies militaires des Marocains*, 1832 (nv. 868.1.37), Michel-Ange dans son atelier,

vers 1850 (nv. 868.1.40), *Aspasie* vers 1824 (nv. 868.1.36), *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, 1849 (nv. 868.1.38), *Daniel dans la fosse aux lions*, 1849 (nv. 868.1.39), *Orphée secourant Eurydice*, 1862 (nv. 868.1.42), *L'Éducation d'Achille*, 1842 (nv. 867.1.1), cadre contenant la croix de commandeur de la Légion d'honneur d'Eugène Delacroix, sa palette, douze pinceaux (nv. 876.3.167 à 876.3.169.14), *Arts graphiques* de Michel-Ange et son génie, vers 1853 (nv. 876.3.98), *Deux études de femmes algériennes*, 1832 (nv. 876.3.97), *Étude pour 'Femmes d'Alger dans leur intérieur'* - femme assise à la turque, vers 1834 (nv. 876.3.100), *Vue de la plage et des falaises d'Étretat*, 1849? (nv. 876.3.102), *Bouquet de fleurs*, 1843 (nv. 876.3.105), *Écorché - étude de jambe de cheval*, 1855 (nv. 876.3.104), *Portrait of Alfred Bruyas*, 1853 (nv. 876.3.103).

13. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, éd. Françoise Cochin (introduction et notes), Paris, Hermann, 1978. Édition originale : publication dans *La Revue blanche* en mai et juillet 1898, et Paris, Éd. de la Revue blanche, 1899.

14. Questions et points que Signac, détaille dans le deuxième chapitre de son manifeste : «Appart de Delacroix».

15. Point 10 du deuxième chapitre, «Appart de Delacroix».

16. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1876, p. 69-70.

«Sa peinture devant être en quelque sorte purement descriptive, puisqu'il n'avait à exprimer que la richesse d'un intérieur de sérial, c'est-à-dire l'éclat, l'opulence et la fraîcheur dans un pays chaud, il a réuni tous ses moyens de coloration et les a poussés à leur maximum de splendeur et d'intensité, en les ramenant à l'accord le plus calme et le plus parfait pour l'équilibre de toutes les vigueurs. Pour exciter et harmoniser ses couleurs, il emploie tout ensemble le contraste des complémentaires et la concordance des analogues (en d'autres termes la répétition d'un ton vil par le même ton rompu). Il emploie l'action des blancs et des noirs, qui est tout à tour un repoussoir, un mordant et un repos; il emploie aussi la modulation des couleurs et ce qu'on appelle le mélange optique. [...] Ces contrastes, on le voit, sont dus à la juxtaposition des complémentaires et des analogues. S'il faut tempérer le contraste sans le détruire, s'il faut pacifier les tons en les rapprochant, Delacroix sait les tempérer un par l'autre d'une manière presque invisible. [...] Mais ce n'est point isolément, encore une fois, c'est par séries que le peintre oppose ses tons et les entrelace, les fait se pénétrer mutuellement, se répondre, se multiplier, se soutenir... Et quelle variété! Quelle souplesse! Quelle aptitude à nuancer les effets de la lumière dans un même pays, là où d'autres ont eu de la peine à saisir un seul effet pour le répéter constamment! [...] Dans le ciel, j'aurais peintre n'a aussi bien compris les nuances morales d'une scène à peindre, et ne les a rendus aussi bien par les nuances optiques de sa peinture. [...] Une des ressources les plus précieuses d'Eugène Delacroix c'est l'introduction du noir et du blanc. Le noir et le blanc sont, pour ainsi parler, des non-couleurs qui servent à séparer les autres, à exposer l'œil, à le rafraîchir, alors surtout qu'il pourrait être aussi fatigué par l'extrême variété que par l'extrême magnificence. Suivant les proportions qu'on leur donne, suivant le milieu où on les emploie, le blanc et le noir atténuent ou rehaussent les tons voisins; quelquefois, le rôle du blanc dans un tableau sinistre est celui que joue en plein orchestre un coup de tam-tam. [...] D'autres fois, le blanc est employé par Delacroix pour corriger ce qu'aurait de brutal la contiguïté de deux couleurs franches telles que le rouge et le bleu.»

17. À la suite de sa visite au musée Fabre en compagnie de Paul Gouguin, Van Gogh parle fréquemment du portrait de Bruyas à son frère. Dans huit lettres, il cite Alfred Bruyas, qui a connu son médécin, le docteur Paul Gochet, en 1857-1858. Lettre à son frère Theo, Arles, 17 ou 18 décembre 1888, Amsterdam, Van Gogh Museum, inv. n° 061 V/1962.

18. L'œuvre de Monet à laquelle Signac fait référence est un pastel sur toile représentant le romancier et critique irlandais George Moore (1852-1933), conservé au Metropolitan Museum de New York (1873-1879 ; inv. 29.100.55). Signac a pu observer cette œuvre à Paris lors de l'exposition «Œuvres nouvelles d'Edouard Manet», présentée à la galerie de La Vie moderne en avril 1880, sous le n° 15, *Portrait de M. G. M.*, ou encore à l'occasion de la rétrospective Manet organisée à l'École des Beaux-Arts de Paris du 6 au 28 janvier 1884, où le portrait, présenté sous le n° 153, avait été prêtés par Mme Manet. Le modèle est effectivement proche d'Alfred Bruyas jeune, avec ses cheveux roux et sa barbe. De son côté, George Moore possédait un portrait d'arlicien sur la peinture, *Modern Painting* (Londres, W. Scott, 1892), dans lequel il décrit sa perception de certains tableaux pointillistes de Seurat et Rissozo. Le portrait fait par Signac montre une mémoire picturale initiale.

19. Signac commente *La Blague* endormie, 1853 (nv. 868.1.20), *Les Faigneusens*, 1853

(nv. 868.1.19), *Portrait de Baudelaire*, vers 1848 (nv. 876.3.21), *La Béatrice*, ou *Bonjour, Monsieur Courbet*, 1854 (nv. 868.1.23), *Autoportrait (L'Homme à la pipe)*, vers 1846-1847 (nv. 868.1.18).

20. Eugène Delacroix, *Journal*, 1822-1863 (15 avril 1853), Paris, José Corti, 2009, t. 1, page 632-633.

21. Signac fait ici référence au portrait de son ami Maximilien Luce, réalisé en 1890 à l'aquarelle et gauche (14 x 11,75 cm, Minneapolis Institute of Art, inv. 2008.38), étude préparatoire pour la couverture de la revue *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 376, juillet 1890, Luce occupé à lire «La Révolte».

22. Au contraire, ce tableau (nv. 868.1.4) avait été plutôt apprécié par Vincent van Gogh : «Par exemple par un grand hasard celui par Cabanel est juste et comme observation fort intéressant. Au moins cela donne une idée de l'être.» Lettre à Theo van Gogh, op. cit. 1889.

23. Émile Zola, tout comme Signac, apprécia peu cette Phèdre (nv. 880.2.1), dans son compte rendu du Salon : «Voyez cette misère. Voilà Monsieur Cabanel avec une Phèdre. La peinture en est creuse, comme toujours, d'une tonalité morte où les couleurs vives s'atrophient elles-mêmes et tournent à la boue.» Ouvant au sujet, que dire de cette Phèdre sans caractères, qui pourrait être aussi bien Cléopâtre que Didon? C'est un dessus de pendule quelconque, une femme couchée et qui a l'air moussade.»

24. Thomas Couture, *Portrait of Alfred Bruyas*, 1850 (nv. 868.1.11) ou *Portrait of Alfred Bruyas*, 1850 (nv. 876.3.25).

25. *Intérieur du cabinet d'Alfred Bruyas*, 1848 (nv. 876.3.43), et *Portrait of Alfred Bruyas âgé*, 1876 (nv. 876.3.42).

26. La collection rassemble une vingtaine de toiles de Lassalle, *Ariane abandonnée*, vers 1849 (nv. 868.1.83).

27. *Préparatifs de voyage (Salomé)*, avant 1895 (nv. 895.6.1).

28. *L'Enfer de Dante*, 1846 (nv. 876.3.18).

29. *Le Supplice de Marsyas*, 1896 (nv. D897.2.1).

30. *La Lutte*, 1889 (nv. 895.4.1).

31. *Matinée, effet de brouillard*, 1853 (nv. 868.1.14), *La Pêche à l'épervier*, vers 1847 (nv. 868.1.13), *Souvenir de Ville-d'Avray*, 1870 (nv. 876.3.20).

32. *Femme lisant*, s. d. (nv. 868.1.3).

33. *Fleurs*, s. d. (nv. 868.1.31 ou 876.3.30).

34. *Portrait de l'arme de Bruyas*, 1850 (nv. 868.1.95).

35. Antoine Chintreuil, *Une mare, effet du soir après l'orage*, Salon de 1850 (nv. D855.2.1) ; Léon Joubert, *Embouchure de l'Arguenon, Saint-Jacques-la-Mer*, s. d. (nv. D885.1.1).

36. Bonington : *Une bruyère*, vers 1825-1826 (nv. 876.3.11), *Cours d'eau, effet du matin*, vers 1824 (nv. 876.3.12). Une plage, vers 1824 (nv. 876.3.13), *Un tour à Vernon*, s. d., aquarelle (nv. 836.4.29).

37. Un vaisseau de guerre, *xv^e siècle* (nv. 864.2.130). Autrefois attribuée à Pierre Puget, l'œuvre est aujourd'hui attribuée à un anonyme hollandais. Ce très beau dessin représente un navire de guerre à l'échelle réduite, appartenant à Signac, grand navigateur et dessinateur de bateaux.

38. Ce dessin est en réalité dû à l'entourage de Jacopo Negretti et exécuté à après Michel-Ange. Figure nue masculine en pied / figures géométriques et deux figures (nv. 870.1.215). À côté de ce commentaire Signac fait un croquis et ajoute au crayon : «Le même à Oxford.»

39. *Homme penché en avant (Étude pour La Dispute du Saint Sacrement)*, s. d. (nv. 825.1.275), *Tête de femme*, s. d. (nv. 837.1.241), *Fragment de carton pour la Vierge à l'Enfant, dite Madone Tempé*, vers 1507-1508 (nv. 837.1.242).

40. *Femme au corsage blanc*, 1873 (nv. 870.1.117), entrée dans les collections l'année de la visite de Signac à Montpellier.

41. *Thésée retrouvant les armes d'Égée*, s. d. (nv. 876.3.116).

42. Il n'est pas possible de préciser le dessin évoqué ici. Les collections du musée Fabre conservent six études de femmes et cinq portraits masculins : *types grotesques* (nv. 870.1.191), copie d'après Léonard de Vinci, et trois feuilles de *Têtes, types grotesques* (nv. 864.2.270/271 et 870.1.192), entrées dans la collection sous une attribution au maître.

43. Millet : *Paysage près de Vichy*, vers 1866-1867 (nv. 876.3.122) et *Faysanne nourrissant son enfant (La Bouille)*, vers 1860 (nv. 876.3.121). Rousseau : *Paysage d'étrangers au chêne attaché*, vers 1844-1845 (nv. 876.3.141) ou *Rivière et berges boisées avec un grand arbre détaché*, vers 1844-1845 (nv. 876.3.142).

44. Dans le catalogue publié par Ernest Michel, op. cit., 1890, quinze tableaux de la collection Fabre sont attribués à Poussin. Dès 1878 pourtant, Latenestre et Michel se questionnaient sur les attributions d'un certain nombre de ces œuvres. Il faudrait attendre 1904 pour que Georges d'Albanos, conservateur, publie un nouveau catalogue des collections mettant en doute ces attributions. Deux tableaux de Poussin, provenant de la collection Fabre (attribution en 1825), sont aujourd'hui conservés au musée : *Paysage au Style turc* (nv. 825.1.169) et *Vénus et Adonis* (nv. 825.1.171), récemment reconstitués grâce à l'acquisition de la partie gauche *Paysage au bleu* vers, classée trésor national par le ministère de la Culture. En janvier 1897, Signac avait étudié les Poussin du Louvre.

45. *Sainte Agathe*, vers 1635-1640 (nv. 852.1.3), *L'Ange Gabriel*, vers 1631-1632 (nv. 852.1.2). Les deux œuvres ont été achetées par la Ville de Montpellier en juin 1852 au marchand Souli, qui s'était illustré pendant la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814).

46. *Rue de paysans*, 1620 (nv. 876.3.4) et *Tête de Lansquenec*, après 1616 (nv. 864.2.5).

47. *Portrait de Madame Crozat* (autrefois attribué à Siméon Chardin), 1741 (nv. 839.2.1). Le rapprochement de ce tableau avec la description du *Portrait de Madame Crozat*, publié dans le catalogue du Salon de 1741 a été proposé dès 1896 par Maurice Tournoux. La découverte en 1920 de la signature précédemment masquée a définitivement confirmé l'attribution à Jacques André Joseph «Camelot» Aved.

48. Robert Le Voyer, *Le Jugement dernier* d'après Michel-Ange, 1570 (nv. D.844.1.1).