



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 Signac'

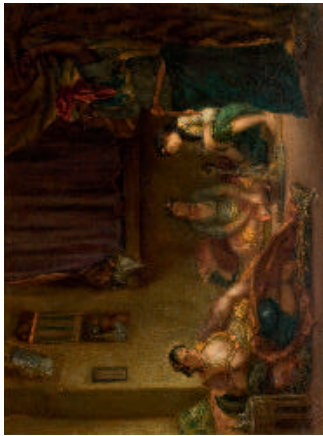
La présentation, au musée Fabre, de l'exposition consacrée à Paul Signac en cet été 2013 ne pouvait être envisagée sans un retour au texte fondateur du lien entre l'artiste et Montpellier : le journal que le peintre tenait et dans lequel il a consigné, avec précision et passion, sa visite au musée Fabre, 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 dormant 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 66000 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 Injalbert...

En raison des donations majeures reçues tout au long du XIX^e siècle (donations d'Antoine Valedieu 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 1878'. Le musée se répartit alors en cinq sections : Galerie d'entrée, Galerie Italienne,



ILL. 4. Eugène Delacroix
*Femmes d'Alger
dans leur intérieur*
Salon de 1849
Huile sur toile
84 x 112 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Brayas 1868,
inv. 668.1.38

Salon Carré, Salles de Dessins, Galerie Bruyas⁴. Ce nouvel agencement, dominant toute sa place à la création contemporaine, attire les amateurs et assure le rayonnement des collections du musée dans la France entière.

Alfred Bruyas

Né en 1821 à Montpellier, fils d'un agent de change associé à la banque Tissié-Sarrus, Alfred Bruyas abandonne rapidement la carrière artistique pour se consacrer à la constitution d'une collection. Ami d'Alexandre Cabanel, il le suit en 1846 à Rome, où il se passionne pour les artistes pensionnaires de la Villa Médicis, parmi lesquels Jules Laurens et Auguste Glaize.

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 Chianuccia*, *Un penseur*, *jeune moitié 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* (n. 1), 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* (n. 16), 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 précédeux 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 Montpelliérêt. 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 (n. 16), 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 *Coiffe d'Achille* de Léon Bénouville. Sur le mur de droite, enfin, Cabanel est représenté par la triologie *Albaydé*, *La Chianuccia* et *Un penseur*, *jeune moitié romain*, qui surplombe une dizaine de petits formats, juxtaposant l'*Autoportrait* de Courbet (certains au col rayé) et le *Michel-Ange* de Delacroix, tandis que les tableaux de Tassaert jouxtent 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 (n. 18), 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 Brayas de Montpellier, je crois qu'alors rien ne t'émotionnera plus que Brayas 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 midi c'est que reste toujours celui-là qui a souffert toute sa vie pour cette cause-là¹¹. »



ILL. 5. Gustave Courbet
Les Baigneuses
1853
Huile sur toile
227 x 193 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Brayas 1868,
inv. 668.1.19

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 Ailes 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 « terreaux », 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 précis. 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 pinceaux¹. Françoise Cachin rappelle, dans son introduction à l'ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*², 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 Scurat 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 touche³.

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 contrastes et du mélange optique⁴. Son commentaire de la version du musée Fabre (L.1.14), 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 Louvre⁵, 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
71 x 72 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 868.14

« 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 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 frère". »

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 claud et blond comme les Titien. L'extraordinaire expression de la finesse mélancolique et maladive 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 chœurs 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



ILL. 17 Eugène Delacroix
Portrait d'Alfred
Bruyas
1853
93,5 x 74,5 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 868.141

esquis 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 Fleuse endormie et que Les Baigneuses [ILL. 18]. C'est de la chair, comme seuls Jordans 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 saillance 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, 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 Lucie lisant²¹ ». La ressemblance entre les deux protagonistes et la similitude de composition sont en effet saisissantes.

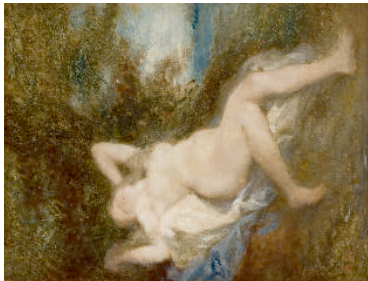
Alexandre Cabanel

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 Phédre, cette boudauche vaselinée !*

Dans une lettre du 23 juin 1880, Cabanel avait proposé à Ernest Michel, conservateur, de faire don au musée de sa *Phédre*, 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. 18. Nicolas François
Olivier Lussan
Vers 1849
Vers 1849
Huile sur toile, 24 x 18 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1868,
inv. 665.133

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, Daubier, 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'autace 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 beige doublée de rose⁵¹ » « Puis un portrait de Bruyas (1876). Ce n'est plus le romantique. Il est vieux, souffrant, alécoré, triste. » Il rend hommage à un des protégés d'Alfred Bruyas, Octave Tassaert : « Toute une série de superbe Tassaert. Une *Atiane abandonnée*⁵², s'étriant, 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 Rochegrosse⁵³ [...] 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 beau⁵⁴. [...] Et pour terminer : une toile d'un Mr Galand l'élève de Gustave Moreau qui a obtenu le Prix de Rome de 96 en pastichant son maître⁵⁵. [...] Et l'ignominie des "jeunes", l'horreur d'un Friant⁵⁶. Il n'apprécie pas non plus les trois toiles de Corot, « sans la finesse habituelle », acquises par Bruyas⁵⁷.

Il se montre plus enjoué face aux formats de petites dimensions représentant des personnages féminins ou des natures mortes : « Un très beau Bonvin : femme lisant⁵⁸. [...] Des Diaz brillants ! Un bouquet de fleurs d'une fraîcheur exquise⁵⁹. [...] Verdier, Portrait de femme qui a la grâce d'un Renoir et des teintes jolies⁶⁰. » 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 commenter⁶¹. 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'Isahey 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 intime⁶². »



ILL. 19. Richard Perles
Bonington
Vers 1824
Vers 1824
Huiles sur toile
14 x 22 cm
Montpellier, musée Fabre,
don Alfred Bruyas 1876,
inv. 670.3.12

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 du musée Fabre. Souvent, il les qualifie de beaux : « Un beau dessin de bateau de P. Pujet⁶³ [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'essaye en vain de comprendre la signification⁶⁴ [...] Trois beaux dessins de Raphaël⁶⁵. »

Il cite aussi Papety, élève de 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 système⁶⁶ [...] Un dessin d'Ingres qui montre que ses formes sont aussi caricaturales en leur genre que celles de Delacroix⁶⁷. Il est étonnant de voir Signac, dans cette section, lier Léonard de Vinci et Pierre Puvis de Chavannes : « Une caricature de Vinci⁶⁸, très semblable à celle que fait Puvis ». Signac évoque enfin Millet, Rousseau⁶⁹, Delacroix et Courbet commentés plus avant.

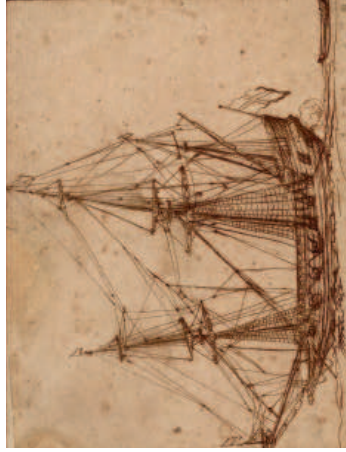
Collections anciennes

Lors de sa visite des galeries Fabre, Signac émet des doutes sur la véacité 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 entrevoir⁷⁰.

Deux tableaux attirent néanmoins son attention, et le commentaire qu'il fait sur 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 Soult⁷¹. » Alfred Bruyas avait acquis à la vente Théodore Rousseau *Bataille de Pajons* de Pieter II Bruegel, que Signac trouve beau, ainsi que la tête grotesque, présentée dans les collections



ILL. 20. Anonyme
(Papety)
Un vaisseau
de guerre
XVIII^e siècle
Plume et encre
médiographique,
180 x 220 cm
Montpellier, musée Fabre,
inv. 664.2.130

anciennes⁴⁶. Signac, avec un grand instinct de la peinture, émet des doutes sur l'attribution d'un tableau qu'il 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-Angé : « une copie du Jugement Dernier de M.A. que [sic] les musées 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'importance 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 fier 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.

Veau pour voir le musée Bnyaux, 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 hauteur 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. Sur l'importance de ces ateliers de Montpellier, voir les ateliers de Montpellier, *Beaux-arts, novembre-décembre 1897*, conservé aux Archives Signac. Je remercie M^{lle} Catherine Chappard pour la publication ainsi que Georges Jacquet, qui prépare avec Marina Ferrell Bocquillon la publication du Journal inédit de l'artiste. Des extraits ont déjà été publiés par Michel-Angé dans le catalogue de la Biennale de Courmayeur, 1990 et dans *Les Collections de Monsieur Courbet*. The Bnyaux collection form the Musée de la Ville de Paris, Paris, 2004. (http://www.musee-lavoisier.org/fr/visite/visite-03-les-ateliers-de-montpellier) ; Paris, 2004 (2005).
2. Jules Ixou, *Exposition nationale 1876*, Beauvais, 1976, p. 10.
3. Dominique Couvillat, *Le Musée Fabre de Montpellier*, Paris, 1976, p. 10.
4. Ernest Michel, Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée de la Ville de Paris, Paris, 1897, p. 113.
5. *Le Musée Fabre de Montpellier*, Université de Valenciennes, Valenciennes, 1978.
6. Ernest Michel, *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée de la Ville de Paris*, Paris, 1897, p. 113.
7. *Le Musée Fabre de Montpellier*, Université de Valenciennes, Valenciennes, 1978, p. 113.
8. *Le Musée Fabre de Montpellier*, Université de Valenciennes, Valenciennes, 1978, p. 113.
9. *Le Musée Fabre de Montpellier*, Université de Valenciennes, Valenciennes, 1978, p. 113.
10. Archives municipales de Montpellier, Paris, 1978, p. 113.
11. Lettre à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, autour du lundi, 2 septembre 1897, Paris, 1967, p. 113.
12. Lettre à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, autour du lundi, 2 septembre 1897, Paris, 1967, p. 113.
13. Lettre à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, autour du lundi, 2 septembre 1897, Paris, 1967, p. 113.
14. Lettre à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, autour du lundi, 2 septembre 1897, Paris, 1967, p. 113.
15. Lettre à Theo van Gogh, Saint-Rémy-de-Provence, autour du lundi, 2 septembre 1897, Paris, 1967, p. 113.
16. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
17. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
18. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
19. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
20. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
21. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
22. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
23. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
24. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
25. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
26. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
27. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
28. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
29. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
30. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
31. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
32. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
33. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
34. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
35. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
36. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
37. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
38. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
39. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
40. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
41. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
42. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
43. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
44. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
45. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
46. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
47. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.
48. Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 113.

19. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
20. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
21. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
22. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
23. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
24. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
25. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
26. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
27. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
28. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
29. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
30. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
31. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
32. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
33. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
34. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
35. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
36. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
37. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
38. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
39. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
40. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
41. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
42. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
43. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
44. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
45. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
46. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
47. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).
48. Homme perché en ciel (à la droite de la Despute du Saint Sacrement), s. d. (inv. 826.1.275). Réle de femme, s. d. (inv. 837.1.241). Fragment de carton pour le Viege d'Irland, attrib. Madame de Sévigné, vers 1680-1688 (inv. 807.1.142).