



SIGNAC

collectionneur





1 (ill.) La Hune à Saint-Tropez, vue du jardin, vers 1960

SIGNAC

collectionneur

Sous la direction de Marina Ferretti Bocquillon et Charlotte Hellman

Auteurs

Estelle Bégué

Chargée d'études documentaires
au musée d'Orsay, Paris

Claire Bernardi

Conservatrice en chef des peintures
au musée d'Orsay, Paris

Jocelyn Bouquillard

Conservateur à la bibliothèque
Sainte-Geneviève, Paris

Isabelle Calm

Conservatrice générale honoraire
des peintures au musée d'Orsay, Paris

Mathias Chivot

Historien de l'art, responsable des archives
Vuillard et des archives Roussel

Christophe Duvizier

Directeur des musées de Pontoise

Marina Ferretti Bocquillon

Directrice scientifique émérite du musée
des Impressionnistes, Giverny,
spécialiste de l'œuvre de Paul Signac

Isabelle Gaëtan

Chargée d'études documentaires
au musée d'Orsay, Paris

Claudine Grammont

Directrice du musée Matisse, Nice

Charlotte Hellman

Responsable des archives Signac

Leïla Jarbouai

Conservatrice en chef des arts graphiques
et peintures au musée d'Orsay, Paris

Jean-David Jumeau-Lafond

Historien de l'art

Adélaïde Lacotte

Doctorante en histoire de l'art
à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne

Mathilde Leïché

Doctorante en histoire et histoire de l'art
à l'Université de Paris / Cerilac

Dominique Lobstein

Historien de l'art

Sylvie Patry

Conservatrice générale, directrice
de la conservation et des collections
au musée d'Orsay, Paris

Paul Perrin

Conservateur des peintures
au musée d'Orsay, Paris

Lucile Pierret

Chargée d'études documentaires
au MuCEM, Marseille

Isolde Pludermacher

Conservatrice en chef des peintures
au musée d'Orsay, Paris

Anne Robbins

Conservatrice des peintures
au musée d'Orsay, Paris

Clara Roca

Conservatrice du patrimoine,
chargée des collections d'arts graphiques
et de photographies (xix^e-xx^e siècle)
au Petit Palais, Paris

Marie-Pierre Salé

Conservatrice en chef au département
des Arts graphiques du musée du Louvre, Paris

L'ensemble des auteurs remercie
chaleureusement les commissaires et
plus particulièrement Charlotte Hellman
pour l'accès aux archives Signac et
pour son accueil.

Sommaire

Une affaire de famille

Charlotte Hellman 14

La collection Signac, les enjeux d'une collection d'artiste

Marina Ferretti Bocquillon 24

« Comme souvenir, et comme conseils » :

collections d'artistes

Anne Robbins 34

Les artistes de la collection Signac

Eugène Delacroix 48, Johan Barthold Jongkind 50,
Eugène Boudin 54, Camille Pissarro 56, Édouard Manet 62,
Edgar Degas 64, Paul Cézanne 72, Odilon Redon 76,
Claude Monet 78, Armand Guillaumin 80,
Pierre-Auguste Renoir 82, Vincent Van Gogh 84,
Charles Angrand 86, Henri-Edmond Cross 90,
Maximilien Luce 100, Georges Seurat 108, Walter Sickert 134,
Théo Van Rysselberghe 138, Louis Hayet 142, Félix Vallotton 144,
Pierre Bonnard 148, Ker-Xavier Roussel 150,
Édouard Vuillard 152, Louis Valtat 156, Henri Matisse 160,
Georges d'Espagnat 164, Maurice Denis 166,
André Metthey 168, Albert Marquet 170, Jean Puy 172,
Lucie Cousturier 174, Kees Van Dongen 178,
Louise Hervieu 182, Juliette Cambier 184, Charles Camoin 186,
Carlos-Reymond 188, Les estampes japonaises 190

Annexes

La collection Signac 196

Œuvres exposées, hors collection Signac 261

Bibliographie sélective 264

Index des noms de personnes 268

Une
affaire
de
famille

Charlotte Hellman

Il aurait pu devenir entrepreneur, architecte, ou plus certainement écrivain. Paul Signac (1863-1935) est devenu peintre, et collectionneur. Comment l'une et l'autre vocation viennent-elles à un garçon certes encouragé, mais non issu « du milieu » ? Affaire de caractère, bien sûr, mais aussi de transmission d'un certain état d'esprit. Étonnamment, sa collection d'art, commencée très jeune avec des ressources confortables, et poursuivie jusqu'à sa mort avec les moyens du bord, trace comme un axe continu au milieu d'une existence coupée en deux par un changement de vie radical. Traversant les événements intimes et les fracas du monde, elle raconte en creux l'évolution d'un goût, et la constance d'une vision.

Né au cœur du Paris des artistes en 1863, le petit Paul Signac (3) est un enfant unique et choyé de la bourgeoisie commerçante : son père Jules, fils d'un autre Jules originaire du Béarn, est propriétaire de prestigieuses boutiques de sellerie au croisement de la rue Vivienne et de la rue Feydeau. Ce père aimant et grave a écrit chaque jour pendant le siège de Paris en 1870 des sortes de leçons civiques et morales, empreintes de générosité, d'élévation et de droiture à l'attention de son enfant. Le petit Signac les lira plus tard, et restera marqué par ces préceptes, qui influenceront certainement aussi ses choix de collectionneur : c'est un jeune homme impulsif, libre d'esprit et de goût, oui, mais toujours rigoureux, ayant en horreur le tapage inutile, les provocations et les grands discours. On imagine déjà qu'un Paul Gauguin ou qu'un Émile Bernard auront tout pour l'exaspérer... ils ne figureront jamais sur ses murs. Ses lointaines origines protestantes se mêlent en lui à la largesse d'esprit, produisant un mélange détonnant de rigueur et de liberté. Son ami Félix Fénéon aura à son sujet cette formule si juste : « C'est un exubérant qui se dompte¹ », et l'on voit bien comment une peinture à l'aspect très contrôlé et austère comme celle de Seurat aura de quoi immédiatement le séduire. À l'inverse, son refus de la facilité, voire son jansénisme au travail – cette méthode de peinture si méticuleuse exige, admettons-le, une certaine tournure d'esprit ! – peuvent être à l'origine de son hermétisme aux expérimentations des avant-gardes. S'il choisira de montrer les cubistes en 1911 (dans la salle 41 du Salon des Indépendants, dont il est le président), il n'en acquerra pas pour lui-même. Il ouvrira la porte, ô combien, à la libération de la couleur, mais sa culture et son âge l'ont

3 (ill.)



ancré dans le XIX^e siècle. Après la mort de son père l'année de ses seize ans, entouré de sa mère et de son grand-père qui l'encouragent et l'admirent, le jeune garçon aura le cran d'interrompre ses études, puis de se lancer dans la peinture en autodidacte. Il conseille alors en vain à sa famille d'acheter des toiles impressionnistes « au nom de la gloire et de l'or² » – preuve d'audace mais aussi du maniement de la notion d'investissement. Signac admire en premier lieu Sisley, contemplé en vitrine, mais surtout Guillaumin, rencontré par hasard sur les quais, et Monet, qui le reçoit avec bienveillance, tout comme Pissarro, un parrain pour lui à plusieurs titres.

Au-delà de son œil et de son goût, la dimension affective des choix de Signac est flagrante : il a besoin d'apprécier l'homme autant que l'œuvre. Nous avons affaire à un caractère passionné, tourné vers les autres³. Van Gogh bénéficie de cet élan : lors de son séjour

1 Souvenirs inédits de Ginette Signac, 1969-1970, archives Signac, p. 46.

2 Lucie Cousturier, *P. Signac*, Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1922, p. 8.

3 Voir l'essai de Marina Ferretti Bocquillon, « La collection Signac, les enjeux d'une collection d'artiste », dans le présent ouvrage, p. 24.

4 (ill.)



parisien en 1887, Signac est l'un des premiers à apprécier son génie au cours de leurs séances de travail à Asnières. Et après l'épisode de l'oreille coupée, il descend lui rendre visite en Arles, contribuant, selon les mots de Van Gogh, à « considérablement lui remonter le moral⁴ ». Témoignage de ce lien, le tableau *Deux harengs* (52) gardera toujours chez lui une place privilégiée. Mais la rencontre décisive pour ce bouillant jeune homme est celle de Georges Seurat, devenu presque malgré lui le chef de file du mouvement baptisé « néo-impressionnisme » par le critique Félix Fénéon. Suivi par Henri-Edmond Cross, Théo Van Rysselberghe, Albert Dubois-Pillet, Charles Angrand et d'autres, ce nouveau style pictural trouve en Signac un défenseur infatigable, par ses choix militants (pas moins de treize toiles de Cross dans sa collection) et l'écriture d'un ouvrage théorique musclé, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), au point d'être surnommé « le saint Paul du néo-impressionnisme⁵ ». Avec le grand ami Van Rysselberghe, la brouille sur fond de désaccord théorique conduit à l'arrêt net de l'admiration et des acquisitions⁶. Les convictions politiques ont aussi pu jouer sur les enthousiasmes – achat d'œuvres ouvertement « engagées » de Luce – ou les rejets. L'affaire Dreyfus en est un exemple, avec la perte irrémédiable du chef-d'œuvre de Degas *Avant le lever de rideau*⁷ (39). Malgré tout capable de dépasser une antipathie, il restera fidèle à son admiration première et

Paul et Berthe Signac au Castel Béranger, vers 1900, archives Signac

entière pour Degas, dont il achètera quelques dessins lors de la vente de son atelier en 1919, mais cette fois avec moins de moyens.

Devenu le président des Indépendants en 1908, il demeurera pendant près de trente ans au service des nouveaux talents, de ceux à qui il veut donner leur chance, même s'il ne les comprend pas toujours. Cette curiosité est une marque de fabrique, et le regard porté vers l'art d'autrui s'est manifesté chez lui depuis l'adolescence. Son premier achat, au printemps 1884 à la boutique du père Tanguy, rue Clauzel près de son lycée, fut un Cézanne, *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône vue prise des carrières du Chou* (45), qui restera l'orgueil de ses murs. En vérité, ce jour-là, deux toiles ont été acquises, et, sur l'avis de sa mère, Signac n'en conservera qu'une, certainement la plus belle. La collection ne cessera de s'étoffer au fil des années et de ses découvertes, au gré des variations de ses moyens, qui iront en diminuant, en partie à cause de sa vie devenue dédoublée.

Jusqu'à ses cinquante ans, la vie privée de Signac, très stable, lui permet autant de nombreux voyages que d'acquisitions. Le 7 novembre 1892, à trois jours de ses trente ans, il épouse celle avec laquelle il vit depuis huit ans : Berthe Roblès (4), modiste, rencontrée au Chat Noir, et cousine éloignée de Pissarro, d'ailleurs témoin du mariage. Le portefeuille du marié se compose de rentes et obligations, et d'une petite propriété à Saint-Tropez, évaluée deux mille francs. Il s'agit de La Ramade, cette maison située au-dessus de l'anse des Graniers. Il vivra désormais la moitié de l'année dans l'éden tropézien, où il loue bientôt une plus grande villa, achetée en 1897 et baptisée « La Hune », en raison

5 (ill.)



Paul Signac et Jeanne Selmersheim-Desgrange à Antibes, 1913, archives Signac

de sa situation perchée et de sa vue. L'année suivante, il y entreprend de grands travaux qu'il confie à l'architecte Octave Van Rysselberghe, frère du peintre, et à Henry Van de Velde. Il y invite beaucoup, les peintres amis se succèdent dans son territoire – Cross n'est pas loin, au Lavandou. Quant à Van Rysselberghe, Luce, Roussel, Bonnard, Dunoyer de Segonzac et d'autres, ils seront maintes fois accueillis. L'été 1904, Signac reçoit ainsi Matisse – à La Ramade où il ne vit plus –, qui trouvera là l'inspiration de sa célèbre toile *Luxe, calme et volupté* (123) peinte ensuite à Paris; l'été d'après, ce sont Manguin, Marquet, Camoin: « Une vaillante petite colonie de peintres peignant et devisant dans ce pays enchanté⁴. » Deux mois plus tard sera lancé le mot « fauvisme » au Salon d'Automne au sujet de cette bande, à laquelle s'ajouteront d'autres artistes. Signac, qui a tracé la route de la libération chromatique, accompagne cette émergence. Alors qu'il préside les Indépendants et que les « maîtres » disparaissent (Cézanne et Pissarro en 1906), il rayonne désormais sur la scène artistique, qu'elle soit française ou internationale⁵, dont il est devenu une figure incontournable. Après la mort de Cross, le plus fidèle des « néo », deux événements vont faire basculer ce savant équilibre: la guerre et le début d'une vie de famille.

Depuis 1909, Signac a entamé une liaison avec celle qui était d'abord une voisine et amie dans l'immeuble parisien du Castel Béranger où les Signac s'étaient installés en 1897: l'artiste Jeanne Selmersheim-Desgrange,

épouse de l'architecte et designer Pierre Selmersheim (2). La jeune femme est brillante, audacieuse, inspirante. En 1912, elle quitte son mari et leurs trois enfants. Bientôt, le divorce est prononcé, à ses torts. Signac, qui hésitait encore, quitte alors Berthe, qui partage sa vie depuis près de trente ans. Quelques semaines plus tard, découvrant que sa nouvelle compagne est enceinte, il décide de s'installer à Antibes où naît sa fille Ginette (5 et 6), le 2 octobre 1913, enfant naturelle de Jeanne Desgrange et de « père non dénommé ». En l'espace de quelques mois, cette vie si bien orchestrée depuis trente années vole en éclats, et la collection d'art de Signac va se trouver au centre des nouveaux enjeux. Depuis toujours libre de toute contrainte matérielle, cet homme fortuné et entreprenant a disposé à sa guise du temps et de l'argent pour vivre au rythme de son projet artistique. La guerre, le double foyer et la paternité rattrapent brusquement cet esthète devenu à cinquante ans père de famille, « ce héros des Temps modernes » ayant la charge de trois âmes (sans compter les enfants de sa nouvelle compagne, de plus en plus présents) aux exigences contradictoires. Pendant vingt-deux ans, il se livrera en permanence au grand écart entre deux vies, et plus prosaïquement entre deux trains de vie, celle qu'il a laissée à Berthe, et celle qu'il mène avec Jeanne. Il s'agit désormais de mesurer chaque dépense. Signac, bien élevé par ses parents à la prudence matérielle, n'a jamais trop « flambé », mais depuis sa naissance l'argent a toujours été pour lui une solution, et non un problème. Il a passionnément aimé accommoder ses loisirs comme il l'entendait, se griser de la vitesse de la voiture et de la voile, ne se priver de rien, et surtout pas d'œuvres d'art. Certes, il n'a pu acquérir les Manet dont il rêvait, déjà trop chers pour lui en 1884 quand il assistait à la vente posthume, mais il a presque toujours réussi à acheter selon ses envies, à collectionner en fonction de ses goûts, de ses engouements, certainement pas pour survivre aux aléas des crises. En 1919, lorsqu'il se voit contraint de vendre son bateau *Sinbad*, il soupire après les « plaisirs de riches¹⁰ » et commence doucement à racheter au meilleur prix certaines de ses propres toiles, pour sa fille qui n'a encore légalement droit à rien. Cette question va bientôt devenir une obsession, et la continuation de sa collection, un moyen de mettre son enfant illégitime à l'abri. Pendant les quatre années de guerre, à la détresse morale de ce pacifiste fondamental, rallié aux opinions

- 4 Lettre de Vincent Van Gogh à Théo Van Gogh, 24 mars 1890, www.vangoghletters.org, n° 752.
- 5 Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 121. (« Si l'on voulait faire de ce que l'on appelle le pointillisme une sorte de religion, elle se réclamerait de Delacroix et des impressionnistes comme prophètes. Seurat serait son messie, mais Paul Signac en apparaîtrait le saint Paul. »)
- 6 Voir Marina Ferretti Bocquillon, « Théo Van Rysselberghe et Paul Signac: histoire d'une amitié, 1887-1907 », dans *Théo Van Rysselberghe*, cat. exp., Anvers, Fonds Mercator, 2006, p. 130-147.
- 7 Voir l'essai de Marina Ferretti Bocquillon, *op. cit.* (note 3), dans le présent ouvrage, p. 24.
- 8 Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », supplément du *Gil Blas*, 17 octobre 1905.
- 9 En particulier avec ses grandes expositions de 1904 à la galerie Druet et en 1907 à la galerie Bernheim-Jeune. Le néo-impressionnisme a notamment connu un accueil très favorable en Allemagne, où l'ouvrage de Signac a été immédiatement traduit.
- 10 « Je reviens de Cannes où j'ai dit au revoir à mon cher *Sinbad* [...]. Enfin, il n'y a plus moyen, ce sont désormais des plaisirs de riches », lettre de Paul Signac à Berthe Signac, 1919, archives Signac.

La collection
Signac,
les enjeux
d'une
collection
d'artiste

Marina Ferretti Bocquillon



Autodidacte, le jeune Paul Signac apprend son métier en regardant les tableaux de ses contemporains. Sa famille habite à Paris l'élégante avenue Frochot, près de la place Pigalle, dans un quartier où fleurissent les ateliers d'artistes et les galeries. Il n'a pas seize ans quand, surpris à dessiner d'après une œuvre d'Edgar Degas, il est mis à la porte de la quatrième exposition impressionniste par Paul Gauguin qui le tance d'un dédaigneux « On ne copie pas ici, Monsieur¹ ». Nous n'en savons pas plus sur le tableau en question et nous n'imaginons pas Signac s'inspirer d'une des nombreuses scènes de ballet exposées par Degas à cette occasion. Nous pensons plus volontiers qu'il s'est intéressé à *Chanteuse au gant* (10), un saisissant pastel qui évoque le café-concert, un univers auquel Signac ne tardera pas à participer aux soirées du Chat Noir. En 1880, le père de l'adolescent meurt et la famille Signac s'installe à Asnières où il découvre les joies de la navigation. Il persiste à s'intéresser à la peinture et exhorte,

- 1 George Besson, « Paul Signac est mort », *Le Monde*, 22 août 1935, p. 6.
- 2 Lucie Cousturier, *P. Signac*, Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1922, p. 8.
- 3 Charles Kunstler, « Chez Paul Signac ou l'apothéose du pointillisme », *Le Petit Parisien*, 4 avril 1935, p. 4.
- 4 Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman et David Nash, *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne*, catalogue raisonné en ligne, FWN n° 147, vers 1880.
- 5 Pour une première approche de la collection de Signac, voir Marina Ferretti Bocquillon, « Paul Signac collectionneur », dans *Signac, 1863-1935*, cat. exp., Paris, RMN, 2001, p. 52-72.

Edgar Degas, *Chanteuse au gant*, vers 1878, pastel, 53 × 41 cm, Cambridge, Harvard University Art Museums, The Fogg Art Museum, inv. 1951.68

en vain, sa famille à acheter des tableaux impressionnistes, « au nom de la gloire et de l'or² ». La même année, la visite de la première exposition monographique de Claude Monet, dans les locaux de la revue *La Vie moderne*, décide de son avenir. Signac sera peintre impressionniste. « Ce qui m'attirait chez cet artiste, c'était l'aspect révolutionnaire de son œuvre. Il est vrai que la peinture de Detaille me paraissait d'une perfection difficile à atteindre ! Tandis que celle de Monet, rien ne me paraissait plus facile... Je ne me rendais pas compte à cette époque là³... » (11).

Signac interrompt ses études à l'âge de seize ans et s'exerce à dessiner sur les bords de Seine, sans tenter d'intégrer l'École des beaux-arts. Il fréquente cependant l'atelier libre d'Émile Bin, deuxième Prix de Rome et maire du 18^e arrondissement, atelier où il rencontre en 1883 le père Tanguy, venu vendre des couleurs. Dès lors, le jeune homme devient un familier de la boutique du marchand, où s'entassent les toiles de Paul Cézanne. Quand il reçoit en 1884 la somme mise de côté par sa grand-mère pour « acheter un homme » s'il avait tiré un

11 (ill.)



mauvais numéro à la conscription, il achète *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône vue prise des carrières du Chou* (45), un très beau Cézanne trouvé chez Julien Tanguy⁴. Signac a vingt ans et cet achat en annonce beaucoup d'autres. Sa collection comptera plus de 400 œuvres, céramiques, estampes, dessins, sculptures et tableaux confondus. Nous avons tenté d'en reconstituer l'histoire ainsi que le contenu, aujourd'hui largement dispersé dans le monde⁵.

Claude Monet, *L'Île aux fleurs*, 1880, huile sur toile, 65 × 81 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 56.135.5

Deux documents fondamentaux ont facilité nos recherches. L'inventaire après décès qui répertorie le mobilier laissé aux différentes adresses de l'artiste en 1935 et un agenda daté de 1931, où Signac a commencé une liste d'œuvres en sa possession. D'autres sources sont venues les compléter, notamment le *Journal* du peintre – publié par son arrière-petite-fille Charlotte Hellman à l'occasion de l'exposition « Signac collectionneur »⁶. Sans oublier les lettres échangées avec Félix Fénéon, un de ses amis les plus proches qui, engagé à la galerie Bernheim-Jeune, devient aussi son marchand en 1906.

La collection d'un peintre

Très actif sur la scène artistique parisienne, notamment au sein de l'organisation des Salons de la Société des artistes indépendants, Signac est conscient de vivre une des plus brillantes périodes de l'art français, celle de l'impressionnisme et du postimpressionnisme. Ami de Georges Seurat et plus tard de Claude Monet, familier de Pierre Bonnard et d'Édouard Vuillard, il fréquente aussi Camille Pissarro, Armand Guillaumin, Vincent Van Gogh, Maurice Denis, Odilon Redon ou Henri Matisse. Sans oublier les plus proches, Maximilien Luce, Henri-Edmond Cross, Charles Angrand et Théo Van Rysselberghe qui sont ses compagnons de lutte au quotidien. Signac vit au cœur de l'avant-garde et, tout naturellement, sa collection se concentre essentiellement sur ses contemporains. S'il n'exclut aucun mode d'acquisition, il a souvent recours à l'échange pour décorer ses murs. Le plaisir d'une délectation personnelle est sa motivation première car, son *Journal* en témoigne, il n'aime rien tant qu'observer les tableaux. Dans un premier temps, il y trouve aussi un enseignement, ce qui l'incite à s'intéresser passionnément aux travaux préparatoires, dessins, études, croquetons et esquisses peintes.

À l'exception de la période de guerre où, privé de tout revenu, il est isolé à Antibes, Signac ne cesse d'accroître sa collection, mais l'importance des acquisitions évolue selon les périodes de son existence. De 1884 à 1900, les premières années sont particulièrement fastes. L'artiste est fils unique, héritier d'une famille de commerçants prospères et n'a pas encore charge de famille. C'est l'époque où il acquiert de nombreux Seurat, parmi lesquels *La Seine à Courbevoie* (76),

échangé avec l'artiste, ou un important dessin, *La Banquiste* (93), acheté à la vente Caze en 1887, sans oublier son propre portrait (101), vraisemblablement donné par Seurat, ni *Le Cirque* (84), l'ultime « toile de lutte⁷ » de son mentor. Toutes périodes, toutes techniques et toutes approches confondues, il amasse les pages de carnet, les admirables dessins au crayon Conté, les toiles, les esquisses et les croquetons peints à l'huile. En tout, Signac obtiendra plus de quatre-vingts œuvres données ou échangées avec Seurat, acquises auprès de la famille de l'artiste ou sur le marché parisien. Très tôt, il réunit aussi les toiles de ses autres camarades néo-impressionnistes. Il se montre attentif à aider les plus impécunieux, notamment Pissarro et surtout Luce auquel il achète *L'Homme à sa toilette* (66) en 1887, avant de convertir le peintre du monde ouvrier à la division des couleurs. Le célèbre portrait *En mer, portrait de Paul Signac* (107) lui est en revanche offert par Van Rysselberghe en 1896.

À cette époque, les tableaux impressionnistes sont encore à sa portée. S'il ne peut intervenir à la vente posthume d'Édouard Manet en 1884, il achète à Camille Pissarro trois ans plus tard un admirable pastel d'Edgar Degas, *Avant le lever de rideau* (39). Une lettre du vieil impressionniste nous informe des conditions de cette acquisition. « Plus j'y pense, malgré mon grand chagrin de me séparer du Degas, plus je crois que nous devons nous y résoudre. Cela me coûte, car c'est nous tirer une de nos jouissances les plus pures... Signac m'a dit que cela valait au moins mille francs⁸. » Quelques jours plus tard, il lui écrit : « Cela ne vous ennuie pas que Cluzel se charge d'envoyer le Degas à votre mère⁹ ? »

En 1889, Signac reçoit un tableau de Van Gogh,

6 Paul Signac, *Journal 1894-1909*, Charlotte Hellman (éd.), Paris, musée d'Orsay / Gallimard, 2021.

7 Voir Robert L. Herbert, *Seurat*, cat. exp., Paris, RMN, 1991, p. 429.

8 Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien, Paris, 25 janvier 1887, dans *Correspondance de Camille Pissarro*, Janine Bailly-Herzberg (éd.), t. II, 1866-1890, Paris, Éditions du Valhermeil, 1986, n° 388, p. 122-123.

9 Lettre de Camille Pissarro à Paul Signac, 4 février 1887, archives Signac.

10 Lettre de Paul Signac à Félix Fénéon, s. d. [1909], archives Signac.

11 Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », supplément du *Gil Blas*, 17 octobre 1905, p. 1-2.

12 Voir l'essai de Charlotte Hellman, « Une affaire de famille », dans le présent ouvrage, p. 14, et Charlotte Hellman, *Glissez, mortels*, Paris, Philippe Rey, 2019.

13 Paul Signac, *Jongkind (1819-1891)*, Paris, G. Crès et C^{ie}, 1927.

14 Lettre de Paul Signac à Berthe Signac, s. d., archives Signac.



Deux harengs, en souvenir d'une journée passée à Arles auprès de son camarade interné. À cette date, le Hollandais est encore inconnu et Signac, qui a beaucoup plus d'admiration pour Seurat, ne se doute pas de l'importance de ce cadeau dont il ne se séparera jamais. Les années qui suivent, de 1900 à 1913, sont les plus brillantes de son existence. À partir de 1906, un contrat conclu avec la galerie Bernheim-Jeune lui assure une confortable stabilité financière et Signac propose souvent à son marchand d'honorer une partie de ses comptes annuels en tableaux. Comme l'indique une lettre à Fénéon, le rythme des acquisitions est soutenu. « Pouvez-vous me faire régler mon solde 1908-1909. J'ai touché 10.000 + Bonnard Roussel Van Dongen 2 800 [...] Il est entendu que le Cézanne et le Luce sont pour l'exercice 1909-1910 [...] Je suis ravi de l'offre du Sickert. Dites-lui que j'accepte avec joie¹⁰. »

Peintre reconnu, le jeune homme aux sympathies anarchistes est devenu une figure saillante de la scène artistique parisienne, élu président de la Société des artistes indépendants en 1908 et décoré de la Légion d'honneur en 1911. Depuis longtemps, il est le chef de file incontesté du néo-impressionnisme dont il a publié le traité théorique, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, en 1899. Traduit en allemand et réédité à plusieurs reprises, l'ouvrage est consulté par toute une génération de peintres passionnés par la question de la couleur. Nombre d'entre eux séjournent à Saint-Tropez et, à la belle saison, le petit port varois a des allures de joyeux phalanstère. « Ils y ont tous filé, semblables à une bande d'oiseaux migrateurs. Ce fut au printemps 1905, une vaillante petite colonie de peintres peignant

et devisant en ce pays enchanté : Signac, Cross, Manguin, Camoin, Marquet ; près d'eux, à Cagnes, d'Espagnat et le maître Renoir¹¹. » Signac, qui aime par-dessus tout parler de son art et convaincre son entourage des vertus de la division des couleurs, leur ouvre volontiers les portes de sa villa La Hune.

La Première Guerre mondiale interrompt brutalement la dynamique du succès et les années qui suivent sont plus difficiles. Depuis 1913, le peintre qui a quitté sa femme Berthe soutient financièrement deux ménages et s'inquiète de l'avenir de sa fille Ginette qui, née hors mariage, n'a pas droit à sa succession¹². Privé de ses revenus et, pire encore, de la liberté de se déplacer et de peindre les ports, le pacifiste Signac vit la période la plus noire de son existence. À la fin de l'année 1919, la famille quitte Antibes où elle a vécu le temps du conflit et s'installe à Saint-Germain-des-Prés, rue de l'Abbaye. Signac, qui a laissé la plupart de ses tableaux à sa femme, constitue alors une seconde collection, en dépit de moyens plus modestes. Il achète plusieurs dessins ayant figuré aux ventes Degas et privilégie également les œuvres de Cross. C'est encore à cette époque qu'il réunit un exceptionnel ensemble d'une quarantaine d'aquarelles et dessins de Jongkind, artiste que lui a vraisemblablement vanté Monet. En 1927, il consacre au peintre hollandais une excellente monographie où il se penche essentiellement sur la technique de l'aquarelle, devenue son médium d'élection¹³. Mais le coup de maître de l'après-guerre reste l'acquisition en 1932 de l'admirable *Pommier en fleurs au bord de l'eau (19)*, peint par le patriarche de Giverny. Depuis 1919, la galerie Bernheim partage ses droits sur la production de Signac avec les marchands Charles Vildrac et Léon Marseille. Quand, du fait de la crise financière, ce dernier ne peut régler les 32 000 francs qu'il lui doit, l'artiste ne se laisse pas démonter et propose d'y renoncer en échange du Monet¹⁴. Il accomplit ainsi un rêve de jeunesse, le tableau ayant figuré à l'exposition de *La Vie moderne* en 1880, et réalise en même temps une excellente affaire. Sans surprise, les paysages et les marines dominent la collection d'un artiste qui se situe dans la lignée de l'impressionnisme et qui pratique la voile avec passion. Moins attendus, les nus sont présents eux aussi sur ses murs. Pour sa part, Signac n'a peint qu'exceptionnellement – et très discrètement – un genre considéré comme la pierre de touche du talent par les institutions académiques. Sa collection compte cependant

Pierre Bonnard, *Signac et ses amis en barque*, 1914-1925, huile sur toile, 125 × 137 cm, Zurich, Kunsthaus Zürich, Inv. Nr. 2260

Les artistes
de la
collection
Signac



23 (ill.) Paul Signac dans son appartement de la rue de l'Abbaye à Paris, 1928

Eugène Delacroix

Charenton-Saint-Maurice, 1798
Paris, 1863

La découverte des écrits d'Eugène Delacroix – la première édition du *Journal* en 1893, mais aussi la correspondance – eut une telle résonance dans l'évolution de Signac et la construction de ses théories artistiques¹, l'admiration qu'il vouait au maître était si profonde, qu'on pourrait s'attendre à le trouver en bonne place dans sa collection. Il n'en est rien pourtant, et ce constat surprend car si l'acquisition de tableaux pouvait demander, lorsque l'artiste commença sa « première » collection au milieu des années 1880, des moyens financiers importants, ce n'était pas le cas pour les dessins, pastels ou aquarelles, encore abondants et, pour les plus modestes, très accessibles. La vente après décès de 1864 avait mis sur le marché et en même temps révélé, vingt ans plus tôt, des milliers de dessins sortis du secret de l'atelier de Delacroix – du croquis à peine esquissé à la feuille spectaculaire –, plus de six mille dénombrés sommairement par Philippe Burty qui en avait dressé le catalogue. Cette manne nourrissait encore le marché à la fin de la vie de Signac, alors qu'il se battait pour la sauvegarde du dernier atelier du maître et sa transformation en musée. Degas avait ainsi pu rassembler plus de deux cents dessins de Delacroix², Étienne Moreau-Nélaton – aîné de Signac d'à peine quelques années – plusieurs centaines de dessins, croquis,

aquarelles et carnets, qu'il légua au Louvre. Monet possédait une étude de tigre à la plume et deux aquarelles, dont l'extraordinaire *Vue d'Étretat* (toutes trois de l'ancienne collection Victor Chocquet puis D^r Viau, et aujourd'hui au musée Marmottan Monet à Paris)³, Cézanne avait obtenu, par échange avec Vollard en 1902, le grand bouquet de fleurs (*17*), pastel et gouache sur papier gris, autrefois dans la collection Chocquet, une des œuvres phares de la vente de 1864, dont il avait peint une copie⁴... Seulement quatre dessins de Delacroix sont répertoriés dans l'agenda de Signac de 1931 : une « étude », une « esquisse » au graphite, une aquarelle « Arabe » et une « sepia/Mazzeppa [*sic*] ». L'inventaire de 1935 mentionne en outre une « étude d'ornements » (dessin). L'imprécision des descriptions, jointe à l'absence de catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Delacroix, les rend à vrai dire impossibles à identifier, hormis le croquis pour Mazzeppa (*24*), que Signac a commenté dans son *Journal* à la date du 16 mars 1897 : « Changé au père Brandon un bout de croquis de Delacroix : Mazzeppa attaché sur le cheval sauvage. Ce n'est rien, et c'est cependant très complet. Ce n'est pas un dessin, mais plutôt une pensée... et cependant tout est indiqué : la fierté et le courage de Mazzeppa – les mouvements désordonnés du cheval sauvage – impatient de s'élancer ; d'un trait est indiqué le geste précis de l'homme qui attache Mazzeppa sur le cheval – et dans le coin à gauche le geste du cavalier ordonnateur du supplice, dominant toute la scène. » On connaît plusieurs dessins de Delacroix probablement de 1824 (un lot de huit fut dispersé à la vente d'atelier), relatifs à différents moments du poème de Lord Byron ; le tableau définitif, qui a appartenu au sculpteur David d'Angers, illustre la fin de la course sauvage⁵.

Malgré l'admiration que lui vouait encore la jeune génération qui le considérait comme un moderne, Delacroix fait figure de maître ancien dans une collection qui reflète principalement le cercle des contemporains de Signac, ses amitiés artistiques. À l'exception de Jongkind – encore faut-il noter que ce dernier, comme Constantin Guys, était toujours vivant au début de la carrière de Signac –, la représentation des artistes antérieurs au mouvement impressionniste y est tout à fait marginale. On relève dans l'agenda deux dessins, non documentés, de Paul Huet, ami de jeunesse de Delacroix, *Les Haleurs* et *Arbres*. L'inventaire après décès mentionne aussi, accrochée dans l'appartement de la rue La Fontaine, une toile d'Octave Tassaert. Il pourrait s'agir du tableau du Salon de 1831, *Une scène de juillet 1830*, signalé en 1886 par Prost dans le premier catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, alors non reproduit et non localisé⁶. Aujourd'hui perdu, il avait été donné par Ginette Signac à l'ambassade de l'ex-Yougoslavie à Paris pour le musée de Belgrade dans les années 1950. Peut-être est-ce le sujet, écho au chef-d'œuvre de Delacroix, qui avait attiré Signac, mais cet artiste de la génération romantique, passionnément défendu par Alexandre Dumas fils, jouissait d'une considération inattendue à la fin du XIX^e siècle de la part d'amateurs ouverts aux avant-gardes. Henri Rouart – dont Signac avait visité la collection en février 1898 grâce à Vuillard – possédait plusieurs œuvres de Tassaert parmi lesquelles *Le Retour du bal*, un des deux tableaux qui représentaient le peintre à la Centennale de 1887. Et Tassaert surprend aussi, parmi les Delacroix et les toiles impressionnistes de Victor Chocquet qui fut pour sa reconnaissance, au dire de Roger-Milès, l'initiateur « d'un patient apostolat⁷ ».

Marie-Pierre Salé

1. Charlotte Hellman, « Delacroix, au cœur du Journal de Paul Signac », dans *Delacroix/Signac, la couleur du néo-impressionnisme*, cat. exp., Grégoire Hallé (dir.), Paris et New York, Le Passage / Saint-Tropez, musée de l'Annonciade, 2019. 2. Ann Dumas, « Degas and His Collection », dans Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 33-41. 3. Voir Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur*, cat. exp., Paris, Hazan / musée Marmottan Monet, 2017, p. 270. 4. Rewald 1996, R 894. 5. Lee Johnson, « Mazzeppa in Giza: A Riddle Solved », *The Burlington Magazine*, vol. 125, n° 965, août 1983, p. 491-493. 6. Salon de 1831, 5^e supplément, n° 3093. Prost 1886, n° 6, p. 2 ; une œuvre en rapport est répertoriée sous le titre *Episode des journées d'Octobre* dans la thèse de doctorat de M. Le Guen, « Octave Tassaert (1800-1874) », Paris IV-Sorbonne, 1993, n° 5, p. 7. 7. Trois tableaux et trois dessins dans la vente V^{ie} Chocquet de 1899 ; Léon Roger-Milès, « La collection Chocquet », dans *Catalogue des tableaux...*, catalogue de la vente V^{ie} Chocquet, Paris, 1899, p. 14.



24 (coll.)
Eugène Delacroix, *Mazeppa*, n. d.,
collection particulière

Edgar Degas

Paris, 1834
Paris, 1917

37 (ill.)

« Degas... le *petit maître* comme on dit à Montparnasse... À dire vrai il est aussi grand que Michel-Ange – avec Daumier. C'est le seul dessinateur classique du XIX^e siècle précisément parce qu'il est un des rares non atteint de classicisme¹. » Voilà le Degas paradoxal selon Signac, dont il posséda un des pastels les plus sublimes, probablement huit dessins et une lithographie. Cette dernière, non identifiée, lui avait été offerte par le maître lui-même en 1886², preuve que les deux artistes s'étaient rencontrés et avaient commencé à nouer une amitié.

Signac eut dans sa collection des œuvres de Degas qui correspondent à cet oxymore de « classique non atteint de classicisme ».

Il fait l'acquisition d'un pastel à la composition particulièrement radicale, *Avant le lever de rideau* (39). Une grande ligne diagonale traverse l'image verticale, crée la perspective et la sensation d'espace. Suivant une pratique fréquente chez lui, Degas a ajouté une bande de papier en haut de la feuille initiale, pour y dessiner la lune artificielle de la lumière électrique. Les mains de la cantatrice, reine de fard et de pastel, ne se distinguent pas vraiment de ses gants, seconde peau posée sur sa robe verte. La domestique vêtue de noir, brutalement coupée par le cadrage et raccourcie en une forme géométrique pyramidale, contraste

avec la robe de la femme en vert qu'elle déplie. Le sol est, pour reprendre les mots de Degas à Julie Manet, une véritable « orgie de couleurs³ », des lignes dynamiques blanches sont traversées de zébrures noires, de bleu, de vermillon. Signac a acquis ce pastel par l'intermédiaire de Camille Pissarro, en 1887⁴. Cette œuvre qui dialogue avec celles de Mary Cassatt créées à cette période est en effet plus probablement datable des années 1880 que de 1892, date proposée par Paul-André Lemoisne. Bien qu'il s'agisse de l'une des pièces majeures de sa collection, Signac cherche à s'en séparer dès 1898.

Il a peut-être été lassé par sa composition, car il note en 1895 dans son *Journal* au sujet d'un autre pastel lié à l'Opéra : « [...] cette audace de composition qui me réjouissait autrefois par son étrangeté me choque maintenant par son parallélisme et son manque d'harmonie de lignes⁵. » Mais la principale raison est d'ordre idéologique, ainsi que le suggère Marina Ferretti Bocquillon⁶ : il cherche à se défaire de l'œuvre en 1898, en pleine affaire Dreyfus. Alors que Degas – nommé par ailleurs par Signac « cette vieille Borgia⁷ » – sombre dans l'antisémitisme, Signac s'engage pour la justice, soutient Zola et



Edgar Degas, *Arlequin et Colombine*, 1886-1890, huile sur bois, 32,4 x 23,2 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 1961 28

1. Paul Signac cité par Gabriel Fournier, *Cors de chasse*, 1912-1954, Genève, Pierre Cailler éditeur, coll. « Les problèmes de l'art », 1957, p. 191-192.
2. Signac écrit en 1912 qu'il possédait « une litho Degas – offerte par lui en 86 » (Liste des œuvres de la rue La Fontaine établie par Paul Signac, 1912-1913, archives Signac).
3. Julie Manet, *Journal* (1893-1899), Paris, Mercure de France, 2017, p. 459.
4. Marina Ferretti Bocquillon, « Signac collectionneur », dans *Signac, 1863-1935*, cat. exp., Paris, RMN, 2001, p. 59.
5. *Journal* Signac, t. II, 15 janvier 1895.
6. Ferretti Bocquillon, « Signac collectionneur », art. cit., p. 60-61.
7. Lettre de Paul Signac à Charles Angrand, 30 décembre 1896, archives Signac.

défend l'innocence du capitaine Dreyfus. Le 16 décembre 1898, il propose à Durand-Ruel son Degas, ce dernier « accourt » le lendemain lui en offrir 5 000 francs mais la tractation s'étend et connaît une suite de péripéties puisque le 23 mai 1900, Signac écrit à Angrand : « Ah ! Je voudrais bien vendre mon Degas (8 000) pour acheter d'autres œuvres plus récentes⁸. » Finalement, il laisse en dépôt le pastel au marchand allemand Ludwig Gutbier en 1899, et c'est le dessin *Sous la lampe* de son ami Angrand qui « remplace avantageusement le Degas⁹ ».

Après la guerre, Signac retourne à son amour de jeunesse. Il acquiert des dessins relativement accessibles car non conformes au goût de l'époque, des feuilles de la dernière période de l'artiste, dévoilées au public lors des ventes de l'atelier en 1918 et 1919. Il confie à Félix Fénéon : « Je suis toujours ému par ces traits et ces formes qui m'évoquent les beaux pastels que nous admirions rue Laffitte quand nous étions d'aimables jeunes hommes. C'est notre vieux maître¹⁰. » Il aime les déformations et la dimension caricaturale des dessins de Degas, à la fois audacieux et logiques et qui imprègnent sa propre vision de l'art. Ainsi, en regardant Ingres, c'est Degas qu'il voit : au musée d'Aix, le cou de la Thétis est « caricatural comme dans un dessin de Degas¹¹ » ; à la Centennale, au sujet d'une étude de baigneuse d'Ingres, il note « caractère du trait et insistance sur les tares, à la Degas¹² ». Signac eut dans sa collection *Deux danseuses en maillot* (44), acquis chez Durand-Ruel en 1930¹³, dessin à rattacher aux séries autour d'Arlequin et Colombine et des *Jumeaux de Bergame*, liés au ballet-pantomime présenté à l'Opéra de Paris en 1886. Avec son trait rugueux et épais, Degas tente de capter le mouvement et l'enchaînement chorégraphique des figures, qu'il étudie sous

38 (ill.)



Pieter Bruegel, *Paysans dansant*, vers 1568, huile sur bois, 114 × 164 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1059

tous les angles, en attestent une version de face conservée au Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam¹⁴ et la peinture à l'huile sur bois du musée d'Orsay (37).

Il est intéressant de rapprocher ces danseuses en maillot d'un tableau de Bruegel du musée de Vienne cité par Signac dans son *Journal* le 31 octobre 1895, probablement *Paysans dansant* (38), qu'il remarque dans les « Klassischer Bilderschatz » : « La ronde des paysans dansant est composée d'une façon tout à fait audacieuse et originale : les raccourcis et l'enchaînement des personnages les uns aux autres rappellent les plus réussies compositions de Degas. » Les deux figures de droite du tableau de Vienne s'articulent entre elles d'une manière très proche de celle des deux danseuses de Degas. Signac fait aussi l'acquisition de *Femme accroupie* (43), de *Danseuse s'habillant* (40) et de *Nu de dos* (42), plus crûment appelé « Fesses » dans ses carnets¹⁵. Ce sont ces dessins anticonformistes d'un maître classique-moderne – qui à l'époque choquèrent –, brisant les tabous et conventions académiques de la représentation du corps féminin, qui intéressèrent Signac.

Leïla Jarbouai

8. Lettre de Signac à Angrand, 23 mai 1900, archives Signac. 9. Lettre de Signac à Angrand, 26 novembre 1900, archives Signac. 10. Lettre de Signac à Félix Fénéon, 19 avril 1919, archives Signac, cité par Ferretti Bocquillon, « Signac collectionneur », art. cit., p. 61. 11. *Journal* Signac, t. V, 1^{er} juin 1899. 12. *Journal* Signac, t. VI, 11 mai 1900. 13. Ferretti Bocquillon, « Signac collectionneur », art. cit., p. 61. 14. *Arlequin et Colombine*, 1886-1895. 15. Voir Ferretti Bocquillon, « Signac collectionneur », art. cit., p. 61.

39 (coll.)
Edgar Degas, *Avant le lever de rideau*, vers 1885,
Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art



Paul Cézanne

Aix-en-Provence, 1839
Aix-en-Provence, 1906

Paul Signac commence sa collection avec Cézanne : il a vingt et un ans lorsqu'il acquiert en 1884 *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône vue prise des carrières du Chou (15)*. C'est un coup de maître : le jeune artiste se montre clairvoyant en achetant une œuvre majeure, sans doute le plus important tableau d'un impressionniste dans sa collection. Il le prêtera d'ailleurs à quatre expositions entre 1902 et 1920. Ce paysage imposant et serein, soigneusement préparé par une étude à la gouache, a été exécuté au début des années 1880, période qui clôt une décennie tournée vers Paris et sa région, ici les environs de Pontoise. Pissarro y vit encore et Cézanne a travaillé à ses côtés au début des années 1870. Au-delà de son majestueux équilibre, cette composition, par son motif ainsi que par sa perspective ouverte comme une respiration sur un vaste horizon, renvoie aussi à cette autre figure tutélaire de l'impressionnisme aux yeux de Signac. Coup de maître également car le tout jeune homme se montre pionnier. Au milieu des années 1880, Cézanne est un artiste confidentiel, qui n'a exposé que trois fois à Paris (1874, 1877 et 1882). Un des seuls endroits où l'on peut voir ses œuvres est la boutique de Julien Tanguy, un marchand de couleurs, auprès duquel Signac achète ce grand paysage pour le prix modique de 100 francs¹, puis *Trois poires (16)*, et qui fournit

alors également Gauguin. En 1890, « à l'époque de ses premières visites » chez Tanguy, Maurice Denis confie qu'il « considérait Cézanne comme un mythe, peut-être même comme le pseudonyme d'un artiste spécialisé dans d'autres recherches, et qu'il mettait en doute son existence² ». Signac, s'accordant la priorité de la découverte, rappellera que Denis « recula d'horreur devant les premiers Cézanne » qu'il vit chez lui dès 1889³. L'achat intervient dix ans en amont du cézannisme que déclenche la première exposition particulière consacrée au peintre, âgé de cinquante-six ans, par le jeune marchand Vollard en 1895. Alors, et jusque dans l'entre-deux-guerres, Cézanne devient, selon la formule célèbre de Picasso, « notre père à nous tous⁴ ». Avant le cubisme, avant même Matisse et les fauves, c'est bien entre symbolistes et « néo » que l'héritage est discuté dans les années 1890⁵. Dès 1899, Signac place Cézanne à un moment clé de l'irrésistible évolution qui, selon lui, mène de Delacroix aux néo-impressionnistes. Il en fait le « trait d'union⁶ » entre les impressionnistes et les « néo ». Dans le dépassement de leurs « précurseurs », ces derniers font la synthèse entre l'éclat de Monet, le contraste de Renoir et, ultime étape, la touche de Cézanne : « en juxtaposant, par touches carrées et nettes, sans souci d'imitation ni d'adresse, les éléments divers des teintes décomposées, [il] approcha davantage de la *division* méthodique des néo-impressionnistes⁷. » En 1901, au Salon des Indépendants, l'opposition est mise en scène entre deux tableaux, *La Bouteille de menthe⁸*, « dans la salle symboliste, l'autre [*Bassin et lavoir du jas de Bouffan⁹*] dans la nôtre – on se les disputait », qui « ne gagnent rien au voisinage¹⁰ ». Entre les « néo » et Cézanne, Signac, corrigeant Denis qui expose la même année un *Hommage à Cézanne* (1900, Paris, musée d'Orsay), voit les « mêmes

recherches : des belles touches de couleurs juxtaposées pour la couleur uniquement : le même moyen – la division – pour embellir la teinte ; le même souci d'embellir chaque touche ; recherche d'un arrangement décoratif, élimination des détails inutiles ou contradictoires¹¹ ». Signac affirme aussi la filiation par sa collection avec deux autres tableaux, plus modestes et dont il se séparera, *Trois poires*, où la simplification des formes et la réduction de la palette sont poussées à l'extrême, et *Baigneur debout (17)*. Ce petit tableau est exemplaire des recherches de Cézanne, menant aux complexes compositions de nus en plein air des années 1870, puis au trio testamentaire des *Grandes Baigneuses* (1894-1905, Londres, National Gallery ; 1895-1906, Philadelphie, Barnes Foundation ; 1906, Philadelphia Museum of Art). Il est exemplaire aussi de la fascination durable qu'exercent sur les peintres ses nus expérimentaux, fiévreux et déconcertants, du milieu des années 1870, que ce soit Matisse, qui commence une collection en 1899 avec *Trois baigneuses (18)*, dont il fait son viatique¹², Picasso (*Cinq baigneuses*, 1977-1878, Paris, musée Picasso-Paris), Henry Moore (*Trois baigneuses*, vers 1875, collection particulière¹³), ou encore Jasper Johns (*Baigneur aux bras écartés*, 1877-1878, collection particulière¹⁴).

Sylvie Patry

1. Joseph J. Rishel, dans *Cézanne*, cat. exp., Paris, RMN, 1995, p. 212. Il le gardera toute sa vie même quand un marchand lui en propose 40 000 francs vers 1905 puis 100 000 francs en 1920 (lettre inédite de Paul Signac à Berthe, archives Signac). 2. Maurice Denis, « Cézanne », *L'Occident*, n° 70, septembre 1907, repris dans Maurice Denis, *Théories (1890-1910)*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 3^e éd., 1913, p. 238. 3. Lettre de Signac à Félix Fénéon, 11 juillet 1908, archives Signac, citée par Marina Ferretti Bocquillon, « Paul Signac collectionneur », dans *Signac, 1863-1935*, cat. exp., Paris, RMN, 2001, p. 57. 4. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1986, p. 99. 5. Aspect négligé dans la surabondante littérature consacrée au cézannisme. 6. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Floury, 1911, p. 81. 7. *Ibid.*, p. 80. 8. Sans doute Feilchenfeldt, Warman et Nash, FWN 857 (Washington, National Gallery of Art). 9. Sans doute FWN 215 (New York, Metropolitan Museum of Art). 10. Journal Signac, t. VI, fin avril 1901. 11. *Ibid.* 12. Lettre d'Henri Matisse à Pierre Escholier, 16 novembre 1936, Paris, musée du Petit Palais. 13. FWN 920. 14. FWN 913.



45 (coll.)
Paul Cézanne, *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône vue prise des carrières du Chou*, dit aussi *Auvers-sur-Oise*, vers 1880, collection particulière

Odilon Redon

Bordeaux, 1840
Paris, 1916

Un centaure cabré tirant à l'arc sur fond de montagnes et de ciel nuageux (18) : cette vision onirique et dont le traitement au fusain renforce le caractère sombre peut surprendre au sein de la collection d'un amoureux de la nature et de la couleur comme Paul Signac. Certes, nombre d'autres dessins en noir comptent parmi les œuvres aimées du peintre, mais il s'agit de Seurat, et le frémissement diffus de ces études au crayon Conté diffère par leur traitement et leurs sujets réalistes du monde imaginaire d'Odilon Redon. On ignore comment ce centaure est entré chez Signac, qui possédait aussi une lithographie du peintre¹. Don, échange entre artistes ou acquisition, peu importe. Il ne fait cependant guère de doute que cette œuvre atteste les relations personnelles entre les deux peintres et le respect qu'ils s'inspirent mutuellement, au-delà de leurs univers si différents. Lorsque Signac écrit en 1887 à Octave Maus pour lui suggérer l'organisation d'une exposition à Paris où se côtoieraient des membres du groupe bruxellois Les XX et quelques représentants de « l'art français avancé », il mentionne Redon (pourtant né en 1840) parmi ces derniers². C'est que les deux hommes se connaissent depuis des années et qu'ils s'estiment en tant qu'artistes. N'ont-ils pas participé ensemble à l'aventure des Indépendants depuis les premiers jours, ainsi qu'à

la dernière exposition impressionniste en 1886 ? Cette proximité amicale, attestée par la correspondance et par le *Journal* de Signac, pourrait ne pas suffire à expliquer la présence du centaure, vision éminemment symboliste, chez le peintre néo-impressionniste. On trouve pourtant un autre exemple d'œuvre un peu « hors contexte » dans la collection de Signac : *Le Petit Blessé* de George Minne (191), datant de 1898, semble, lui aussi, en territoire étranger chez l'auteur du *Démolisseur* (53).

Le fait que Minne et Signac se soient rencontrés aux XX ou à la Libre Esthétique de Bruxelles puis côtoyés chez Durand-Ruel en 1899 ne suffit pas à expliquer la présence de ce bronze symboliste chez le peintre. En réalité, on peut penser qu'au-delà de tout esprit de chapelle, Signac est capable d'aimer telle ou telle œuvre ne relevant pas de ses convictions théoriques. Car, d'une manière générale, le symbolisme est en effet loin d'être sa « tasse de thé ». Ceux qu'il appelle les « symbolards », et dont il estime qu'ils « peignent non ce qu'ils voient mais ce qu'ils pensent³ », sont à l'opposé de sa conception artistique. Il les fustige d'ailleurs régulièrement, comme lorsqu'il commente la couverture de la partition *Sonatines sentimentales* de Gabriel Fabre réalisée par Alexandre Charpentier en 1894 et qu'il écrit : « Retombé chez Fabre en pleine merde artistique [...] Même le sculpteur Charpentier [...] y est allé d'une tête de Méduse aux yeux hagards et à la chevelure carotte, déformée à la façon de la mère Jacquemin⁴. » Figure emblématique du symbolisme décadent, Jeanne Jacquemin est pourtant assez proche de Signac. Elle possédera *Le Bassin à flot à La Rochelle II*⁵ tandis que Jeanne Selmersheim-Desgrange, compagne du peintre, sera témoin de son mariage avec le mage Sédir en 1921⁶. On le voit, les relations personnelles des artistes et leurs positions esthétiques

divergentes ne sont pas incompatibles. Mais surtout, Signac est capable de comprendre les œuvres au-delà de considérations superficielles, telles les accusations visant à qualifier le symbolisme d'art « littéraire ». Redon s'est maintes fois élevé contre ce cliché et Signac le rejoint implicitement. Ainsi lorsqu'il écrit dans son *Journal* en septembre 1895 à propos d'un « très beau Redon : la mise en page, savante, l'imprévu de l'arabesque, les superbes qualités des blancs et des noirs, leur parfaite distribution font que j'admire ce dessin entièrement... Je ne sais pas ce qu'il représente, que ce soit une paysanne ou un symbole... C'est de la bonne peinture⁷ ». « Il y a idée littéraire toutes les fois qu'il n'y a pas invention plastique⁸ », écrit de son côté Redon. Lorsque l'auteur du recueil *Dans le rêve* revendique ainsi l'union intime de la forme et du fond, il donne une définition exacte de cet art symboliste qui unit expérimentation plastique et approfondissement intérieur. Signac ne dit pas autre chose lorsqu'il contemple encore en 1899 « les pastels de Redon, aux ingénieuses dispositions chromatiques et dans lesquels des tas de gens voient de la littérature, tandis qu'il ne me semble rechercher l'étrange que pour avoir l'imprévu et être libre de manier les teintes à son gré⁹ ». Symbole de liberté, le centaure archer de Redon ne pouvait pas déplaire à Signac.

Jean-David Jumeau-Lafond

1. D'après Agenda Signac 1931 : « Tête et fleurs, litho ». 2. Voir Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art. 1884-1914* [1926], Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980, p. 59. 3. *Journal* Signac, t. II, 3 février 1895. 4. *Journal* Signac, t. II, 29 septembre 1894. 5. Cachin 2000, n° 506. 6. Jean-David Jumeau-Lafond, « Jeanne Jacquemin (1863-1938), peintre et égérie symboliste », *Revue de l'art*, n° 141, 2003, p. 70. 7. *Journal* Signac, t. II, 15 septembre 1895. 8. Odilon Redon, *À soi-même, journal, 1867-1915*, Paris, Corti, 1989, p. 81. 9. *Journal* Signac, t. V, 15 mars 1899.



48 (coll.)
Odilon Redon, *Le Centaure tirant à l'arc*, n. d.,
collection particulière

Vincent Van Gogh

Groot-Zundert, Pays-Bas, 1853
Auvers-sur-Oise, 1890

Offert par Vincent Van Gogh à Paul Signac en mars 1889, *Deux harengs* (72) témoigne de l'amitié entre deux peintres qui, en dépit de tempéraments drastiquement opposés, partageaient une égale passion pour la couleur. Rappelons qu'en mai 1886, peu après son arrivée à Paris, Van Gogh découvre simultanément l'impressionnisme et les premières œuvres néo-impressionnistes. Cette année-là, grâce au parrainage de Camille Pissarro, Georges Seurat et Signac participent à la huitième exposition du groupe impressionniste, où le tableau fondateur de Seurat *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*¹ fait sensation. Peu après, Van Gogh et Signac font connaissance dans la boutique du père Tanguy et, dès le printemps 1887, ils travaillent côte à côte à Asnières. Signac a évoqué les souvenirs de l'époque où ils faisaient route ensemble, d'Asnières à Paris. « Oui, j'ai connu Van Gogh chez le Père Tanguy. Je le rencontrai d'autres fois à Asnières et à Saint-Ouen ; on peignait sur les berges ; on déjeunait sur les berges ; on revenait à pied à la guinguette et on revenait à pied à Paris, par les avenues de Saint-Ouen et de Clichy. Van Gogh, vêtu d'une cote bleue de zingueur, avait peint sur les manches des petits points de couleur. Collé tout près de moi, il criait, gesticulait, brandissait sa grande toile de 30 toute fraîche ; et il polychromait lui-même les passants². » Plusieurs œuvres datées de ce printemps 1887

témoignent de la curiosité du Hollandais pour la division des tons³. Mais s'il s'intéresse à l'usage de la couleur pure et, plus temporairement, à l'usage de la petite touche qu'il adopte très librement, Van Gogh, curieux de toutes les innovations, s'intéresse aussi à l'art de Paul Gauguin, qui prône une esthétique radicalement différente de celle des néo-impressionnistes. Refusant de prendre parti dans la rivalité qui oppose le point, défendu par les « néo », à l'aplat adopté par l'École de Pont-Aven, il est ouvert à tout usage d'une couleur expressive. En février 1888, Van Gogh quitte Paris pour Arles, où il loue la désormais célèbre maison jaune, 2 place Lamartine. Gauguin l'y rejoint en octobre mais la cohabitation tourne au drame et Vincent est interné une première fois le 24 décembre à l'hôpital d'Arles, après l'épisode de l'oreille coupée. Le 25 février 1889, la maison jaune est fermée par la police à la suite d'une pétition et Vincent, à nouveau interné, est isolé dans une cellule, privé « de pipe, de livres et de peinture⁴ ». Théo Van Gogh en informe Signac qui, sur la route de Cassis, s'arrête à Arles les 23 et 24 mars pour rendre visite à son ami. Au cours de ces journées, leurs échanges portent sur la peinture, sur la couleur et, très vraisemblablement, sur la touche divisée. « Rarement ou jamais j'ai eu avec un impressionniste une conversation de part & d'autre à tel point sans désaccords ou chocs agaçants », rapporte l'artiste à son frère Théo⁵. Les deux peintres décident de se rendre à l'atelier de Vincent qui a fait le récit de l'expédition. « Je t'écris pour te dire que j'ai vu Signac ce qui m'a fait considérablement du bien. Il a été bien brave & bien droit & bien simple lorsque la difficulté se manifestait d'ouvrir ou non de force la porte close par la police qui avait demolie [sic] la serrure. On a commencé par ne pas vouloir nous laisser faire et en fin de compte

nous sommes pourtant entrés. Je lui ai donné en souvenir une nature morte qui avait exaspéré les bons gens d'armes de la ville d'Arles parce que cela représentait deux harengs fumés qu'on nomme gensdarmes [sic] comme tu sais⁶. » C'est donc à cette occasion qu'il donne à Signac *Deux harengs*, un tableau qui n'a pas été choisi au hasard. Car, au-delà de l'anecdote et de circonstances très particulières, le thème et la simplicité de la composition de l'œuvre évoquent la prédilection des deux amis pour les estampes japonaises et, mieux encore, elle se fonde sur une de leurs harmonies chromatiques d'élection, celle du bleu et du jaune. Après le départ de Signac, Van Gogh lui décrit le tableau qu'il vient d'achever et son identification ne laisse aucun doute⁷. *La Crau à Arles : pêcheurs en fleurs*⁸ est non seulement un chef-d'œuvre, mais aussi la toile la plus divisée de la période arlésienne. De son côté, Signac ne se sépara jamais de *Deux harengs* et son amitié pour Van Gogh ne se démentit pas. Si son *Journal* témoigne d'un certain agacement devant la gloire posthume du Hollandais qu'il compare avec l'injuste oublié dans lequel est laissé Seurat, il n'hésite jamais à défendre son art. En janvier 1890, Signac est à Bruxelles pour l'inauguration du Salon des XX. Il s'oppose énergiquement au peintre belge Henry de Groux qui refuse d'exposer ses œuvres auprès de celles du Hollandais⁹. Comme le rappelle Francis Jourdain, c'est aussi Signac qui a l'initiative de l'exposition Van Gogh organisée au Salon des Indépendants de 1905¹⁰. Enfin, quand bien des années plus tard, il se rend à deux reprises en Arles, Signac se souvient et peint chaque fois une aquarelle représentant la maison jaune. La première est annotée « La Maison de Van Gogh / Mai 89 – Mai 1933. Arles » ; la seconde est simplement inscrite et datée « Van Gogh – 9 avril 1935 »¹¹.
Marina Ferretti Bocquillon

1. 1884-1886, Chicago, The Art Institute. 2. Lettre de Paul Signac à Gustave Coquiot, citée dans Gustave Coquiot, *Vincent Van Gogh*, Paris, Ollendorff, 1923, p. 140. 3. Notamment *Vue de Paris prise de la chambre de Vincent, rue Lepic* et *Le Parc Voyer d'Argenson à Asnières, les amoureux*, conservés au Van Gogh Museum. 4. Ronald Pickvance, *Van Gogh*, cat exp., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2000, p. 30. 5. *Ibid.* 6. Lettre de Vincent Van Gogh à son frère Théo, 24 mars 1889, www.vangoghletters.org, n° 752. 7. Lettre de Van Gogh à Signac, 10 avril 1889, archives Signac, et voir www.vangoghletters.org, n° 756. 8. 1889, Londres, The Courtauld Institute. 9. Marina Ferretti Bocquillon, « Chronologie », dans Cachin 2000, p. 357. 10. Francis Jourdain, *Né en 76*, Paris, Éditions du Pavillon, 1951, p. 158. 11. Les deux aquarelles sont respectivement datées de 1933 et 1935. Elles sont conservées en collection particulière.



52 (coll.)
Vincent Van Gogh, *Deux harengs*, 1889,
collection particulière

Georges Seurat

Paris, 1859

Paris, 1891

Peintures

La rencontre de Georges Seurat en 1884 marque une étape décisive dans la vie de Paul Signac. Elle signe le début d'une profonde amitié et, plus encore, ne tarde pas à bouleverser les conceptions artistiques de celui qui jusqu'alors admirait par-dessus tout l'art de Claude Monet. Car, si Signac continue dans un premier temps à peindre à la manière impressionniste, tout change au cours de l'hiver 1885-1886. Seurat reprend alors entièrement une grande toile entreprise en 1884, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884-1886, Chicago, The Art Institute). Il juxtapose sur l'ensemble de la surface du tableau des petites touches de couleurs pures qui, vues à distance, doivent se fondre dans le regard du spectateur, le « mélange optique » se substituant ainsi au mélange des pigments sur la palette du peintre. L'effet obtenu est saisissant et, avant même d'être exposée, la *Grande Jatte* fait l'événement dans les ateliers. Comme Camille Pissarro, Signac adhère d'emblée à la nouvelle esthétique. Il remanie à son tour une importante composition, *Les Modistes* (1885-1886, Zurich, Fondation Emil G. Bührle), et, après s'être essayé à la nouvelle technique dans quelques vues de Paris, il passe la belle saison en bord de Seine aux Andelys où il peint sa première série de paysages divisés (71). Dès lors, sa vie sera consacrée à la défense du néo-impressionnisme.

Conscient du génie de son camarade, Signac collectionne les peintures et les dessins de Seurat dont il possédera en tout près de quatre-vingts œuvres. S'il acquiert de nombreux dessins, Signac réunit également quatorze tableaux peints à l'huile, et non des moindres. *Le Cirque* (81) est certainement le plus célèbre et le plus rare d'entre eux, car il compte parmi les six « toiles de lutte » peintes au cours de la brève existence de l'initiateur du néo-impressionnisme. Mais Signac n'admire pas moins les travaux préparatoires, études et esquisses peintes, dont il réunit un bel ensemble. Très tôt, il les obtient en procédant par échanges. Une liste établie par Seurat lui-même en 1886-1887 indique que *Le Fort Samson à Grandcamp* (206) lui appartient déjà, tout comme *La Seine à Courbevoie* (76) qui reste le fleuron d'un groupe de cinq œuvres peintes liées à la *Grande Jatte*¹. Car, au fil des acquisitions, la collection Signac compte aussi trois études préparatoires et la petite esquisse du manifeste du néo-impressionnisme (77). Celle-ci aurait été acquise par « Henriette » Signac, selon le catalogue raisonné de l'artiste². Il s'agit plus

vraisemblablement d'Héloïse Signac, la mère du peintre qui recevait chez elle les amis de son fils. Quant au panneau *Couseuse* (79), il échoit à Signac lors de la succession Seurat en 1891, la famille offrant des dessins et des études aux camarades du défunt. Ami proche et exécuteur testamentaire du disparu, Signac est particulièrement favorisé à cette occasion. Avec Maximilien Luce et Félix Fénéon, il a supervisé le délicat partage de l'atelier entre les parents du peintre et sa maîtresse Madeleine Knobloch. Profondément meurtri, Signac prend dès lors en charge les destinées du néo-impressionnisme et défend la mémoire de Seurat, notamment en organisant les expositions qui lui sont consacrées au Salon des Indépendants en 1892 et en 1905. Il rend régulièrement visite à Ernestine Seurat, la mère du peintre, s'inquiétant comme elle du devenir des œuvres restées à l'atelier. Il continue aussi d'en acquérir quand l'occasion se présente et c'est ainsi qu'il achète l'étude *Trois dos* (80), donnée au peintre Darío de Regoyos à la mort de Seurat, pour compléter l'ensemble des travaux liés à la *Grande Jatte*.

71 (ill.)



Paul Signac, *Les Andelys. La berge*, 1886, huile sur toile, 65 × 81 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 1996 6

1. Document publié dans Robert L. Herbert, *Seurat*, cat. exp., Paris, RMN, 1991, p. 429. 2. César M. de Hauke, *Seurat et son œuvre*, Paris, Gründ, 1961, vol. 1, n° 141.

Si le tableau fondateur du néo-impressionnisme bénéficie naturellement d'un statut particulier aux yeux de Signac, il n'en néglige pas moins les autres aspects de l'œuvre de son mentor. Particulièrement recherchées, les marines sont déjà hors de sa portée. Mais il obtient, toujours à l'occasion de la succession, une délicate étude pour *Le Chenal de Gravelines : un soir* (1890, New York, The Museum of Modern Art), une des dernières marines peintes par Seurat (205). Il reçoit l'admirable petite esquisse des *Poseuses* (82), sans oublier l'importante esquisse de *Chahut* (83), offertes par la famille en 1891. Après la mort de M^{me} Seurat mère en 1899, Émile Seurat et Léon Appert, frère et beau-frère du peintre, se séparent d'un grand nombre de tableaux et de dessins à l'occasion de l'exposition « Georges Seurat » organisée dans les locaux de *La Revue blanche* en 1900. C'est alors que Signac acquiert *Le Cirque* et, très vraisemblablement, le très raffiné *Aman-Jean en Pierrot* (204), exposé hors catalogue et acquis d'Émile Seurat.

Outre les peintures provenant de l'artiste et de sa famille, Signac complète sa collection chaque fois qu'il en a la possibilité. À la galerie Vollard, il remarque *Le Tas de pierres*, dit aussi *Casseurs de pierres* (203), un « joli petit Seurat, des casseurs de pierres, acheté par Vollard cent sous à Cavallo Peduzzi : blond, enveloppé et presque mystérieux d'un exquis sentiment³ ». Peu après, il obtient un autre Seurat par échange. « Vollard vient pour m'acheter mes Cézanne. Je refuse de lui vendre le plus grand mais je consens à lui changer la petite nature morte et c'est avec joie que je rapporte un joli petit Renoir [...] – deux aquarelles de Jongkind – et un Seurat du début de la division, qui était à la traîne depuis des mois dans la boutique de Vollard », identifié par John Rewald comme *Abords du village* (202)⁴.

75 (ill.)

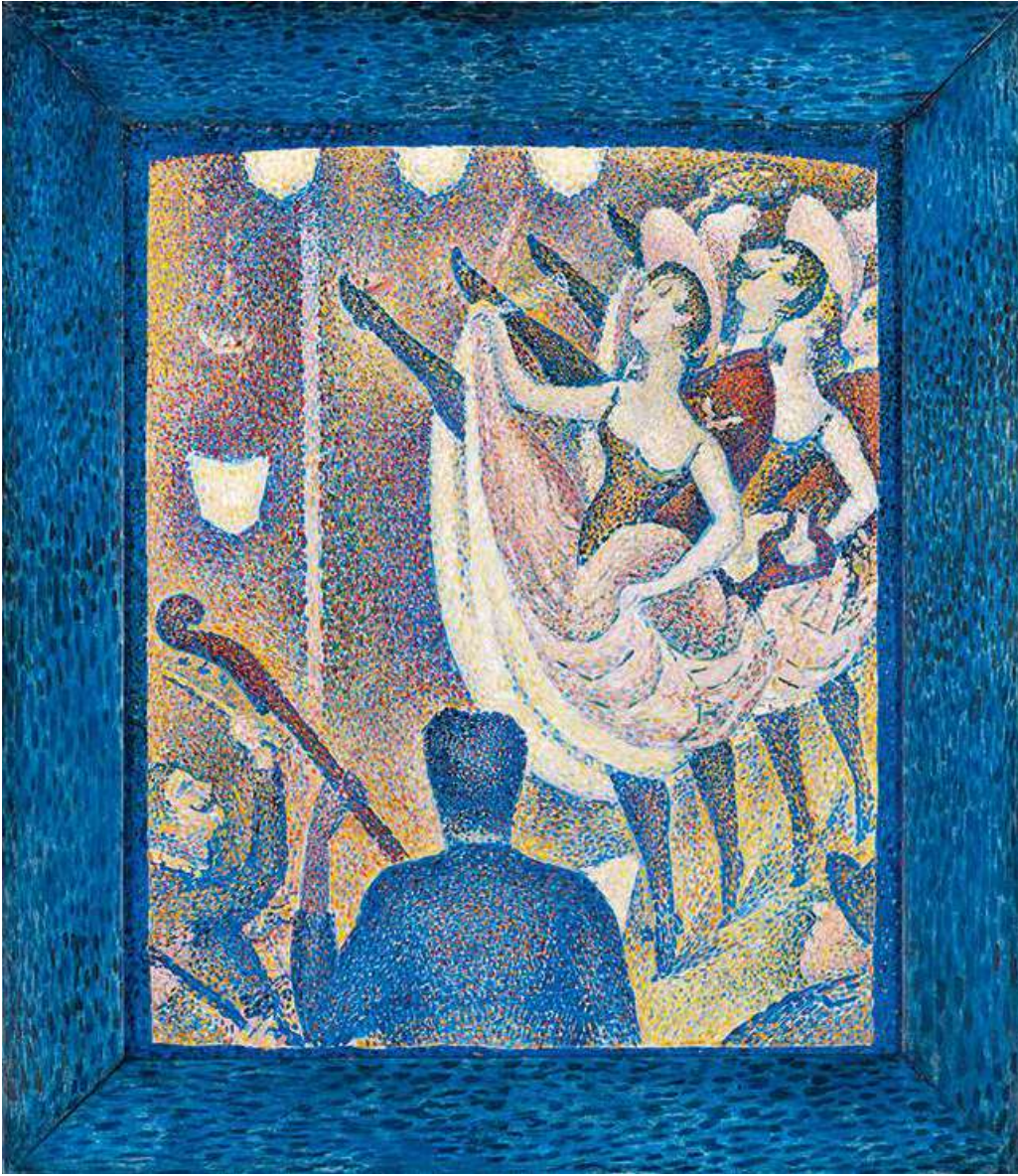


Paul Signac, *Femmes au puits*. Opus 238, dit aussi *Jeunes Provençales au puits* (Décoration pour un panneau dans la pénombre), 1892, huile sur toile, 194,5×130 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 1979 5

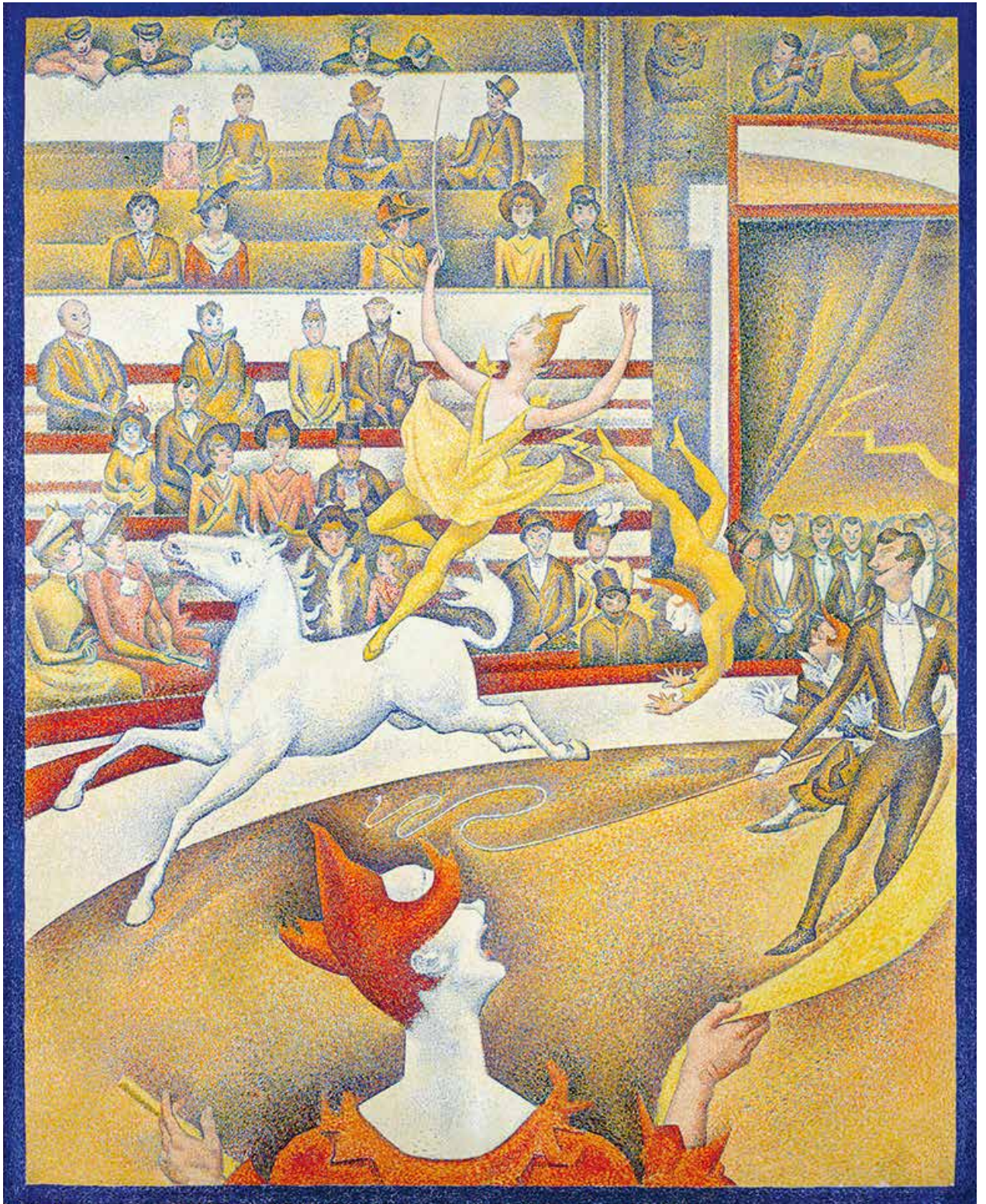
À partir de 1913, des années plus difficiles se succèdent dans la vie de Signac qui quitte sa première femme et finance dès lors une seconde installation avec la peintre Jeanne Selmersheim-Desgrange et leur fille Ginette. La Première Guerre mondiale ne tarde pas à éclater, suivie de la crise de 1929 et sa situation financière en souffre. Mais l'artiste conserve la plupart des œuvres de sa collection jusqu'à la fin de sa vie, à l'exception de *Poseuse debout, esquisse* (81) vendue dans les années 1920 au grand collectionneur Georges Renand. À regret, il se sépare aussi du *Cirque*, devenu par le jeu des circonstances le testament artistique de Seurat et dont l'histoire très particulière mérite que nous nous y arrêtions. Quand Seurat meurt subitement en mars 1891, *Le Cirque* est accroché aux cimaises

du Salon des Indépendants. Signac, qui perd plus encore qu'un ami, est profondément désespéré. Lucie Cousturier rappelle que, presque seul « il savait en perdant en 1891 son ami Seurat que disparaissait un grand peintre et logiquement, au premier venu auprès de lui, en pleurant, il annonçait : « Seurat est mort ! » comme une perte, un deuil universel⁵ ». Camille Pissarro écrit quant à lui à son fils, Lucien : « Je suis allé à l'enterrement de Seurat hier. J'ai vu un Signac qui est bien affecté de ce grand malheur. Je crois que tu as raison, c'est fini le pointillé⁶. » Pissarro se trompe, car Signac continue de convaincre de nouveaux adeptes des bienfaits de la technique « néo », qui évoluera à partir de 1895. Mais une question le préoccupe. Seurat parti, qui se souciera désormais

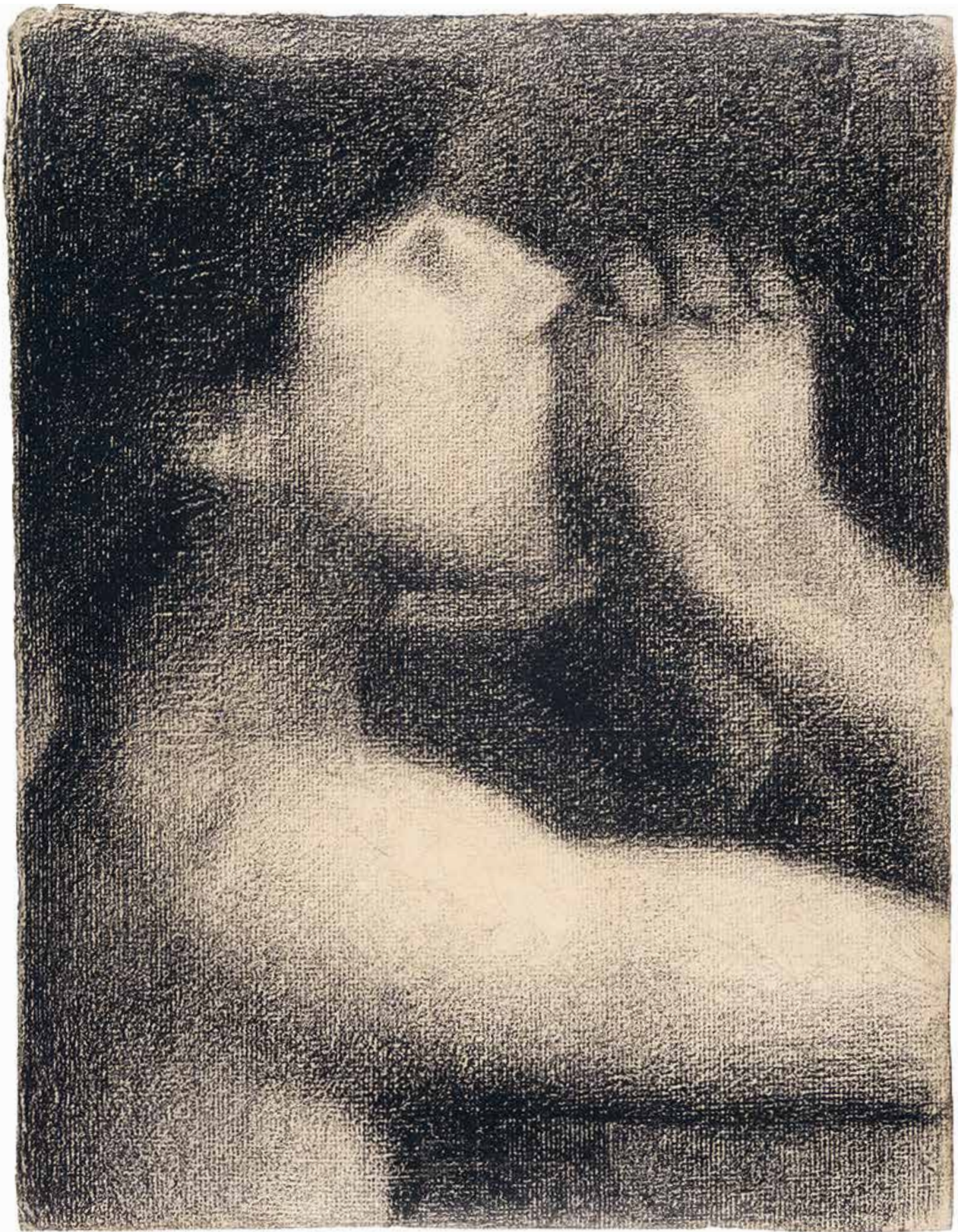
3. Journal Signac, t. III, 8 février 1897. 4. Journal Signac, t. V, 23 décembre 1898 ; John Rewald, « Extrait du journal inédit de Paul Signac, III, 1898-1899 » (23 décembre 1898), *Gazette des Beaux-Arts*, t. XLII, juillet-août 1953, p. 37. 5. Lucie Cousturier, *P. Signac*, Paris, Georges Crès et C^{ie}, coll. « Les Cahiers d'aujourd'hui », 1922, p. 8. 6. *Correspondance de Camille Pissarro*, Janine Bailly-Herzberg (éd.), t. III, 1891-1894, Paris, Éditions du Valhermeil, 1988, n° 649, p. 54.



83 (coll.)
Georges Seurat, *Chahut*, esquisse, 1889, Buffalo,
collection Albright-Knox Art Gallery



84 (coll.)
Georges Seurat, *Le Cirque*, 1891, Paris, musée d'Orsay



96 (coll.)
Georges Seurat, *L'Écho*, étude pour *Une baignade à Asnières*, 1883,
New Haven, The Yale University Art Gallery



Crédits photographiques

Couverture: Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski ; Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt ; Photo : Studio Monique Bernaz, Genève. **Quatrième de couverture:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **1:** Archives Signac. **2-9:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **10:** © Harvard Art Museums / Bequest from the Collection of Maurice Wertheim, Class 1906 / Bridgeman Images. **11, 12:** Bridgeman Images. **13, 14:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **15:** Archives Henri Matisse, D.R. **16:** Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda. **17:** Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot. **18:** Bridgeman Images. **19-21:** akg-images. **23-28, 30:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **31:** Photo Peter Schälchli, Zürich. **32:** Photography by Max Smith, OSGF, Upperville, VA. **33:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **34:** Archives musées de Pontoise. **35, 36:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **37:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. **38:** akg-images. **39:** Photo Wadsworth Atheneum Museum of Art. **40, 42-45:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **46:** Courtesy National Gallery of Art, Washington. **47:** Bridgeman Images. **48-52:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **53:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Martine Beck-Coppola. **54, 55:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **56:** Miyazaki Prefectural Art Museum. **57:** akg-images. **58:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. **59:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **60:** Photo © Douai, Musée de la Chartreuse. Photographe : Hugo Maertens. **61:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **62:** Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. **63:** Photo courtesy of Mr Alon Zakaim, London. **64:** Photo © Sotheby's / akg-images. **65:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **66:** Association des Amis du Petit Palais, Genève. Photo: Studio Monique Bernaz, Genève. **67:** Bridgeman Images. **68:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Gérard Blot. **69-72:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **73:** Photo © Musée La Piscine (Roubaix), dist. RMN-Grand Palais / Alain Leprince. **74, 75:** Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. **76:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **77:** Studio Sebert. **78:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. **79, 80:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **81:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Michèle Bellot. **82:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **83:** Photo: Brenda Bieger for Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. **84:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. **85:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Michèle Bellot. **86, 87:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **88:** akg-images. **89:** Photo Peter Schälchli, Zürich. **90:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **91:** Photo © Trustees of the British Museum. **92:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Tony Querrec. **93:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **94:** Photo © Ville de Troyes, Carole Bell. **95:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **96:** Photo Yale University Art Gallery. **97, 98:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **99:** Kasama Nichido Museum of Art. **100-103:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **104:** akg-images. **105:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **106:** Image Alamy: Historic Images / Alamy Banque d'Images. **107:** akg-images / Erich Lessing. **108:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **109:** Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. **110-116:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **117:** Photo © Archives Gaston Lévy / crédit photo Dave Briel. **118-122:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **123:** Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. **124:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **125:** Photo David Cucco. **126-128:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **129:** akg-images. **130-132:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **133:** © 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence. **134-142:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **143:** Archives Signac. **144, 145:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **146:** Private collection, United Kingdom; courtesy of Gillis Goldman Fine Art. **147:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **148, 149:** Archives musées de Pontoise. **151, 152:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **153:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojeda. **154-159:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **160:** Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance / akg-images. **162:** Collection particulière. Photo courtesy AV Modern & Contemporary, Genève. Photographe Maurice Aeschmann. **163-171, 175-179, 181:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **182:** Musée de l'Annonciade, Ville de Saint-Tropez. **183, 184, 186-195:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **196:** Bridgeman Images. **197-201:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **202:** Private collection of Inna Bazhenova. **203:** prepressstudio Günter König, Ruggell / Liechtenstein. **204:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **205:** Musée de l'Annonciade, Ville de Saint-Tropez. **206, 207:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **208:** Collection particulière. Art Digital Studio © Sotheby's. **213^{r^o}-v^o, 214:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **215:** Photo Sophie Pannick. **216:** Fondation Marie Anne Poniatowski Krugier. **218:** Photo Yale University Art Gallery. **234, 235, 237, 238:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **239:** Photo Yale University Art Gallery. **240, 243:** Photo © Christie's Images / Bridgeman Images. **244:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **246:** Private Collection c/o Sotheby's. **249:** Bridgeman Images. **250:** Photo © Christie's Images / Bridgeman Images. **252:** Photography by Jim Strong. **253:** Courtesy Briest Scp. **254-262:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **263:** Photo © musée d'Orsay / Alexis Brandt. **264-273:** Photo © musée d'Orsay / Patrice Schmidt. **274:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. **275:** Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. **276:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Franck Raux. **277:** Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. **278:** Photo © musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. **279:** Archives Signac.

Mentions de droit

Charles Camoin, Kees Van Dongen, Jean Puy, Louis Valtat : Adagp, Paris 2021

Louise Hervieu : © Louise Hervieu. Tous droits réservés

Juliette Cambier, Carlos-Reymond : Tous droits réservés

Henri Matisse : © Succession H. Matisse

Les crédits photographiques et les droits afférents sont soumis à la connaissance des ayants droit.

Malgré nos recherches, certains n'ont pu être retrouvés. Que ceux que nous n'aurions pas nommés reçoivent ici nos excuses et se fassent connaître.

Musées d'Orsay et de l'Orangerie

Directrice des éditions
Annie Dufour

Suivi éditorial
Marie Leimbacher et Camille Cibot

Iconographie
Direction des éditions

Préparation des textes
Alice Norasingh-Ertaud
et Jean-Claude Baillieul

Relecture des textes
Clémentine Bougrat

Gallimard

Directrice éditoriale des livres illustrés
Nathalie Bailleux

Suivi de projet
Jean-François Colau

Cheffe de fabrication
Amélie Airiau

Attachée de presse
Béatrice Foti

Responsable des coéditions
Mathilde Barrois

Création graphique et mise en pages
Line Célo

Photogravure
Les Artisans du Regard

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en octobre 2021 sur les presses
de Graphius, à Gand (Belgique).
Dépôt légal : octobre 2021

© Établissement public
du musée d'Orsay et du musée
de l'Orangerie – Valéry Giscard
d'Estaing, Paris, 2021
62, rue de Lille – 75007 Paris
ISBN : 978-2-35433-337-9

© Gallimard, Paris, 2021
5, rue Gaston-Gallimard – 75007 Paris
www.gallimard.fr
ISBN : 978-2-07-295346-0
Numéro d'édition : 397939

Couverture

Henri-Edmond Cross, *Composition*, dit aussi *L'Air du soir*, 1893-1894 (58)
Paul Cézanne, *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône vue prise des carrières du Chou*,
vers 1880 (15)

Maximilien Luce, *L'Homme à sa toilette*, 1887 (66)

4^e de couverture

Georges Seurat, *La Seine à Courbevoie*, 1885 (III)

Ill. 1, 2, 23, 143 et 279

Photographies conservées aux archives Signac



De Signac, on connaît les toiles colorées aux points minutieusement juxtaposés. On ignore davantage qu'il fut aussi un grand collectionneur, passionné et rigoureux.

De Cézanne à Degas, de Pissarro à Seurat, de Luce à Matisse, les quelque 400 œuvres qu'il a rassemblées racontent ses goûts et ses amitiés.

Cet ouvrage en témoigne.