

« Seurat est un grand peintre inconnu », écrivait Lucie Cousturier en 1921 dans une des premières biographies consacrées au peintre d'*Un dimanche à la Grande Jatte*. 1884 (The Art Institute, Chicago).

Malgré une place très vite établie dans l'histoire de l'art moderne, notamment au moment du cubisme, la gloire des « bons vieux impressionnistes » comme il disait (Cézanne, Renoir, Monet) ne s'est jamais vraiment décidée à faire de lui un grand peintre populaire. Il rencontra Vincent Van Gogh en février 1887, et ce dialogue étonnant semble démontrer à quel point son art porte en lui-même un élément irréductible à toute identification psychologique, à quel point il est intimidant, lumineux et obscur à la fois, à l'image exacte des dessins exécutés au crayon Conté.

L'enquête des historiens parcourt des circuits qui peuvent être recomposés par des documents ou des sources indiqués par l'artiste lui-même, mais la dimension intellectuelle du tableau ne s'y laisse jamais réduire. La « technique » de Seurat fut une sorte de malentendu contrôlé, et son œuvre définit entre l'individu, la société, l'« art » un ensemble de valeurs dont on commence à mieux sonder le caractère de profonde nouveauté. Sa vie, brève, laisse constater de rapides mutations esthétiques, mais cette évolution est en même temps soumise à des contradictions réitérées. On mesure les rythmes d'une métropole contemporaine, confrontés au silence des paysages de mer ; on suit un échange énigmatique entre le monumental et sa réduction lumineuse (La Tour Eiffel, Fine Arts Museum, San Francisco), entre le détail insignifiant et une présence quasi surnaturelle, entre le tableau et ses référents : l'art classique, l'affiche, les études préparatoires. L'ordre et la frénésie établissent une mystérieuse division nerveuse qui libère une forme de puissance anarchique dans les lois de la composition. Depuis *Petit Homme au parapet* (vers 1881) ou *Le Faucheur* (vers 1882, Metropolitan Museum, New York), la science de Seurat s'applique à développer le germe d'une œuvre interrompue par la mort et pourtant totalement réalisée.

En 1886, Georges Seurat présente à la dernière exposition du groupe impressionniste le tableau manifeste de son esthétique, *Un dimanche à la Grande Jatte*. L'œuvre fait ainsi symboliquement le lien entre les impressionnistes et la génération [...]

La vie de Seurat est un mélange de conventions, d'effacement dans la norme et de secret. Il meurt à trente et un ans, le 29 mars 1891, d'une maladie foudroyante qui révèle à ses amis et à ses proches son union avec le modèle de *Jeune Femme se poudrant* (Courtault Institute, Londres). « Grave, calme et doux, taciturne », selon Henri de Régnier, on l'a décrit aussi très compliqué (Signac), obstiné, pensif, farouche, austère. Lucie Cousturier eut l'intuition d'une urgence inquiète et sourde en évoquant « un regard brûlant et une voix psychologique, étranglée par l'impatience ». Avec son « je-m'en-foutisme » bien connu, Degas a parlé du « notaire », mais Gustave Kahn a vu le même individu « plus

pittoresquement coiffé d'un caloquet de feutre et d'un costume plus bigarré ». L'esprit d'ordre et de méthode, l'esprit de conquête et d'aventure brûlent, en vérité, l'énergie d'un homme qui peint jour et nuit et qui meurt aussi de fatigue morale et d'épuisement.

Né le 2 décembre 1859 à Paris dans une famille bourgeoise aisée, installée 110, boulevard Magenta, Georges-Pierre Seurat, après avoir suivi des cours de dessin dans une école municipale, est admis en février 1878 à l'École des beaux-arts. Dans l'atelier d'Henri Lehmann, ancien élève d'Ingres, il suit sans éclat et avec assiduité le cursus académique ; en mai 1879, frappé par la quatrième exposition impressionniste, il loue avec ses amis Ernest Laurent et Edmond Aman-Jean un studio rue de l'Arbalète, puis, ayant fait une année de volontariat militaire à Brest de novembre 1879 à novembre 1880, il s'installe rue de Chabrol.

Le résultat de cette période de formation à la fois conventionnelle et très personnelle est sanctionné par le succès du portrait d'Aman-Jean au Salon de 1883, salué par le critique Roger Marx. Puvis de Chavannes s'intéresse à ce petit groupe d'artistes qui dessinent et travaillent souvent sur le motif autour de Paris. Seurat n'a jamais vraiment cessé d'apprendre ni d'approfondir le sens de sa recherche comme en témoigne, à partir de 1886, l'attention qu'il porte aux travaux et à la personnalité de Charles Henry qui avait publié en 1884, dans *La Revue contemporaine*, son « *Introduction à une esthétique scientifique* » ; mais sa formation est marquée, dès le collège, comme il a tenu à le spécifier plus tard, par des lectures qui orientent définitivement la marche de son esprit. Il y a lu la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc (1867) et l'essai du même auteur sur Eugène Delacroix publié dans la *Gazette des beaux-arts* en 1864. On y trouve un ensemble d'idées qui définissent le sens d'une beauté optique dégagée du ton local avec, en particulier, la prise de conscience nécessaire des principes de la couleur : « *Le coloris s'apprend comme la musique.* » Blanc souligne l'importance des phénomènes de la perception simultanée des couleurs, exposés dans l'ouvrage du chimiste Eugène Chevreul, mais l'exemple de Delacroix est là pour rappeler que « *le prisme d'une pensée s'interpose toujours entre la réalité et le spectateur* ». *Modern Chromatics* (New York, 1879) d'Ogden Rood, paru en traduction française en 1881 sous le titre *La Théorie scientifique des couleurs*, confirme dans le domaine de la physique une somme d'observations personnelles empiriques, en établissant la distinction entre la teinte lumière et la teinte pigment. Ainsi en 1890, au terme d'une élaboration trop complexe pour être résumée, Seurat pourra inscrire en tête d'un mémorandum reprenant les étapes de sa pensée : « *La pureté de l'élément spectral étant la clef de voûte de ma technique...* », mais cette technique âprement revendiquée n'a jamais pu être elle-même purifiée d'un mélange qui venait celui-là d'une « *âme ardente et haute* ».

En 1883, Seurat entreprend les études pour sa première grande composition (deux mètres sur trois), *Une baignade*, Asnières (National Gallery, Londres), dont le caractère impressionniste par l'éclat des couleurs, la touche balayée, le sujet et le site se trouve confronté à un principe de composition et de réalisation mêlant « *croquetons* » et dessins dans un souci d'équilibre monumental qui parut

paradoxal : « C'est un faux Puvis de Chavannes », s'écrie Paul Alexis dont Seurat fera le portrait en 1888. Exposé à la buvette du Salon des artistes indépendants du 15 mai au 1er juillet 1884, le tableau déconcerte et retient l'attention de jeunes peintres qui vont jouer un rôle décisif dans la fondation de la Société des artistes indépendants au début de juin 1884. Pendant l'été, installé dans un nouvel atelier, 128 bis, boulevard de Clichy, Seurat commence dans un climat nouveau une autre composition ambitieuse : *Un dimanche à la Grande Jatte*. 1884, exposée en mai 1886 à la huitième exposition de peinture, la dernière des impressionnistes. La genèse de cette toile, « paradigme complet et systématique de cette nouvelle peinture » (Félix Fénéon), a été précisée par un peintre soucieux d'établir sa « paternité antérieure » vis-à-vis de Pissarro et de Signac. Mais une susceptibilité de cette nature éclaire surtout à nos yeux la méthode et le rythme d'un travail déterminé par l'expérience et, en priorité, celle de la lumière sur le motif. Il le répétera à Émile Verhaeren : les paysages d'été alternent avec le programme d'hiver centré sur une « grande toile ». *La Grande Jatte* entre dans cette organisation fondamentale qui, au sens propre, « divise » la vie du peintre. L'Île de la Grande Jatte (collection particulière), toile peinte dans l'été de 1884, figure à la première Exposition des indépendants en décembre 1884 ; elle est présentée comme une étude contemporaine de ce qu'il appelle « la composition » ou encore « le tableau » : « 1884 Grande Jatte étude exposition des indépendants 1884-1885 Grande Jatte composition 1885 études à la Grande Jatte et à Grandcamp reprise de la Grande Jatte composition 1886 octobre... » L'été de 1885 marque, en effet, le début d'une suite de séjours sur les côtes de la Manche : Grandcamp, Honfleur (1886), Port-en-Bessin (1888), Le Crotoy (1889), Gravelines (1890). Le Bec du Hoc (Tate Gallery, Londres), La Rade de Grandcamp (collection particulière) mais aussi La Seine à Courbevoie (musée d'Orsay, Paris) ou Les Pêcheurs (musée d'Art moderne, Troyes) contribuèrent, en mai 1886, à souligner ce qui, dans la Grande Jatte, apparut comme une « fumisterie ». Avec son génie de critique, Fénéon publie alors, dans *La Vogue*, une analyse qui donne au lecteur les moyens de comprendre le principe de la division du ton et de la touche. Le critique prélève un « décimètre carré » de la pelouse du premier plan pour montrer comment la teinte locale, le vert, sert de base à une structure de touches et de couleurs que la lumière « achromatise » selon une ligne de démarcation entre ombre et soleil où intervient le jeu subtil des complémentaires : « Cette pelouse dans l'ombre : des touches, en majorité, donnent la valeur locale de l'herbe ; d'autres, orangées, se clairsemèrent, exprimant la peu sensible action solaire ; d'autres, de pourpre, font intervenir la complémentaire du vert ; un bleu cyané, provoqué par la proximité d'une nappe d'herbe au soleil, accumule ses criblures vers la ligne de démarcation et les raréfie progressivement en deçà. À la formation de cette nappe elle-même ne concourent que deux éléments, du vert, de l'orangé solaire, toute réaction mourant sous un si furieux assaut de lumière. » Précisant, à partir de l'ombre, les différents mérites d'une luminosité visant au mélange optique, il justifie entièrement le sujet par une complète soumission au plein air. Les critiques furent généralement sensibles à un « symbolisme moderne » dans le traitement des figures où une certaine dose de caricature se mêle à une définition formelle

hiératique et primitive qui renouvelle l'observation réaliste : « Un pêcheur à la ligne, un simple calicot assis sur l'herbe se fixent dans l'attitude hiératique qu'affectent les ibis sur les obélisques » (Maurice Hermel).

À Honfleur, du 21 juin à la mi-août 1886, Seurat entreprend sept tableaux, parmi lesquels *Coin d'un bassin* (Kröller-Müller Museum, Otterlo) exposé aux Indépendants dès son retour à Paris. Achevée au cours de l'automne et pendant l'hiver, la série se caractérise par une conception plus organique des points de vue : un format plus réduit évoque le port et ses quais (*Entrée du port, Bout de la jetée, La Maria*), un autre les abords et la baie de Seine (*Le Phare d'Honfleur, La Grève du Bas-Butin, Embouchure de la Seine*). Dès la fin de 1886, Seurat commence *Les Poseuses* (Barnes Foundation, Merion), tableau qui ne sera pas achevé avant l'Exposition des indépendants de 1888 (22 mars-3 mai) et qui porte le divisionnisme dans le domaine classique par excellence, celui du nu. Mais la nudité du modèle s'inscrit dans les données complexes du travail en atelier et engendre un dialogue étonnant avec la perspective « chromo-luminariste » de la Grande Jatte. Fénéon notera l'incidence des travaux de Charles Henry sur l'ancien élève de Lehmann et l'admirateur de Puvis : « Par une fantaisie pseudo-scientifique, l'ombrelle rouge, l'ombrelle paille et le bas vert s'orientent selon la direction qu'ont le rouge, le jaune et le vert sur le cercle chromatique d'Henry. » Ce dernier, en effet, avait développé dès 1884 certaines idées d'Humbert de Superville et de Charles Blanc en liant l'expression des émotions aux directions du mouvement. Déjà, Seurat avait relevé dans *Les Phénomènes de la vision* de David Sutter (articles parus dans *L'Art* en février-mars 1880) tout un ensemble de préceptes et d'observations, mais le *Cercle chromatique d'Henry* (1888) intégrait de façon simple l'essentiel de ces données concernant la ligne, la teinte et le ton. *Parade de cirque* (Metropolitan Museum, New York), exposé également en 1888 et qui évoque le fameux cirque Corvi, marque avec éclat l'intérêt du peintre pour les spectacles de la vie urbaine nocturne.

Six paysages, exposés aux XX à Bruxelles en février 1889, résultent du séjour d'été en 1888 à Port-en-Bessin. Deux paysages sont peints au Crotoy dans l'été de 1889 et exposés aux Indépendants en septembre-octobre 1889. Ces séries traduisent la nature profonde des deux sites, et la recherche lumineuse et formelle vise à inscrire l'expérience émotionnelle de l'espace dans des rythmes associant l'artifice à l'illusion, le fini et l'infini, le calcul et l'informe comme on pourrait le constater dans les ciels ou les bordures : *Le Crotoy, amont* (Institute of Arts, Detroit), *Le Crotoy, aval* (collection Niarchos). Exposés ensemble aux Indépendants de mars-avril 1890, *Jeune Femme se poudrant* et *Chahut* (Kröller-Müller, Otterlo) juxtaposent deux réalités secrètement complices : le spectacle d'une danse osée sur une scène de café-concert et le portrait de Madeleine Knobloch qui vient d'avoir un fils reconnu par Seurat et prénommé Pierre-Georges. À l'image du pot de fleurs dans le miroir qui, sur la remarque d'un ami, est venu censurer son autoportrait, le peintre cache désormais sa vie et s'isole dans l'atelier du passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts, où il peint *Cirque*, ultime tableau consacré au monde tout proche des plaisirs populaires, à peine achevé pour les Indépendants de mars 1891. Seurat renouvelle son approche méthodique de l'espace, de la ligne, de la couleur en intégrant le mouvement

circulaire, grâce au numéro de l'écuyère du cirque Fernando. Dans le même temps, quatre paysages du chenal de Gravelines semblent porter le contraste et la division à leur intensité maximale.

Éric DARRAGON - ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS

N. BROUDE, *Seurat in Perspective*, Englewood Cliffs (N.J.), 1978

F. CACHIN, *Félix Fénéon, au-delà de l'impressionnisme, Miroirs de l'art*, Paris, 1966

A. CHASTEL, « Une source oubliée de Seurat », in *Archives de l'art français*, XII, 1959 ; *Tout l'œuvre peint de Seurat*, Flammarion, Paris, 1973

L. COUSTURIER, *Georges Seurat*, G. Crès, Paris, 1926

É. DARRAGON, « *Seurat, Honfleur et La Maria en 1886* », in *Bulletin de la société de l'art français*, 1986

H. DORRA & S. ASKIN, « *Seurat's Japonisme* », in *Gazette des beaux-arts*, févr. 1969

H. DORRA & J. REWALD, *Seurat*, Les Beaux-Arts, Paris, 1959

E. FRANZ & B. GROWE, *Georges Seurat, dessins*, Hermann, Paris, 1984

C. DE HAUKE, *Seurat et son œuvre*, 2 vol., Gründ, Paris, 1961

R. HERBERT, « *Seurat and Jules Chéret* », in *The Art Bulletin*, 40, 1958 ; *Seurat's Drawings*, Shorewood Publishers, New York, 1962 ; « *Parade de cirque de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry* », in *Revue de l'art*, 50, C.N.R.S., Paris, 1980 ; *Seurat*, catal. expos., R.M.N., Paris, 1991

W. HOMER, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.), 1964

J.-C. LEBENSZTEJN, *Chahut*, Hazan, 1989

J. REWALD, *Georges Seurat*, Albin Michel, Paris, 1948, rééd. Flammarion, 1990 ; *Le Post-impressionnisme*, ibid., 1961

J. RUSSELL, *Seurat*, Somogy, Paris, 1967

M. SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982

P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, éd. F. Cachin, *Miroirs de l'art*, Paris, 1964

J. SUTTER, *Les Néo-impressionnistes*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1970

R. THOMSON, *Seurat*, Phaidon, Oxford, 1985