

” « *Les crocus jaunes étaient en pleine fleur. Nous regardâmes ces fleurs, et nos regards, en se reposant ensuite sur le sol, apercevaient des images violettes.* [...] "Toute couleur, dit Goethe, dès qu'elle paraît d'une façon marquée à l'œil, cherche également à produire la couleur opposée il faut seulement que [...] notre regard porte sur un terrain qui laissa bien apercevoir la couleur produite par l'œil." »  
Johann Wolfgang von Goethe, propos rapportés par Johann Peter Eckermann, 8 avril 1829

Goethe sans pouvoir encore le formuler, faisait l'expérience du jeu d'influence réciproque des complémentaires. Sur l'immense pelouse verte d'*Un dimanche après midi à l'île de la Grande Jatte*, Seurat mit en pratique ces expériences visuelles, désormais confortées par les nouvelles théories chromatiques de Michel-Eugène Chevreul et d'Ogden Roods ; il inventait une nouvelle technique picturale, reprise, divulguée et enseignée par son jeune ami Paul Signac, notamment auprès de confrères anarchistes ou belges.

## La salle néo-impressionniste de 1886

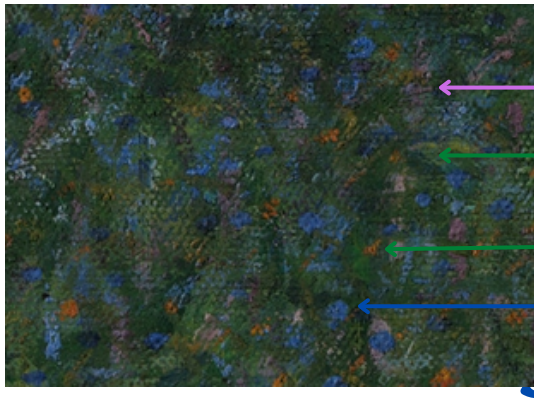
📄 « *Les impressionnistes de 1886* » publié par *La Vogue* (13-20 juin 1886) est le premier texte à tenter de définir la nouvelle technique des peintures regroupées dans la dernière salle de la huitième exposition impressionniste ; son auteur, le critique Félix Fénéon distingue une peinture de la « sensation » colorée « arbitraire », l'impressionnisme, d'une peinture de la division colorée « consciente et scientifique », sans encore la nommer : « *On procédait donc par décomposition des couleurs ; mais cette décomposition s'effectuait d'une sorte arbitraire : telle traînée de pâte venait jeter à travers un paysage la sensation du rouge ; telles rutilances se hachaient de vert.* — MM. Georges Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Dubois-Pillet, Paul Signac, eux, divisent le ton d'une manière consciente et scientifique. Cette évolution se date 1884, 1885, 1886. » Ce n'est que quelques mois plus tard dans un article intitulé « *L'impressionnisme aux Tuileries* » publié par la revue belge *L'Art moderne* du 19 septembre 1886 que Fénéon baptise cette nouvelle école qui devient celle de « *la méthode néo-impressionniste* ».

📄 Ces quelques mots allaient faire histoire, la technique est effectivement complexe, une sorte de science de l'optique qu'aura secrètement mis au point *le taciturne Seurat*.

## Premières explications chromatiques, Fénéon

” « *Un dm2* » de pelouse d'*Un dimanche* rendu par « *une tourbillonnante cohue de menues macules* » est passé au crible par Fénéon :

« *Des touches, en majorité, donnent la valeur locale de l'herbe [verte] ; d'autres, orangées, se clairsèment, exprimant la peu sensible action solaire ; d'autres, de pourpre, font intervenir la complémentaire du vert [le pourpre étant un mélange de bleu et rouge, il est la complémentaire des verts] ; un bleu cyané [soit un mélange de bleu et de vert], provoqué par la proximité d'une nappe d'herbe au soleil, [le second plan de pelouse ensoleillée] accumule ses criblures vers la ligne de démarcation et les raréfie progressivement en deçà.*



pourpre

vert

orangé

bleu cyané

Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884, détail de l'herbe en bas à droite

A la formation de cette nappe [l'espace d'herbe au soleil] elle-même ne concourent que deux éléments, du vert, de l'orangé solaire, toute réaction mourant sous un si furieux assaut de lumière. Le noir étant une non-lumière, ce chien noir se colorera des réactions de l'herbe ; sa dominante sera donc le pourpre foncé [le pourpre foncé correspond chromatiquement à la complémentaire du vert foncé, le recours à cette complémentaire permet d'accorder la couleur noire du chien à la pelouse verte qui l'environne, soit l'application du 3e principe de Chevreul : « Mettre du noir à côté d'une couleur, [...] c'est ajouter au noir la complémentaire de la couleur juxtaposée », ou encore, « le noir doit se teindre de la complémentaire de la couleur qui le touche »] ; mais il sera attaqué aussi par un bleu foncé que suscitent les lumineuses régions voisines [le bleu, en complémentaire du jaune solaire]. Ce singe en laisse sera ponctué par un jaune, sa qualité personnelle [la couleur locale, soit celle du poil], et moucheté de pourpre et d'outremer [le prourpre, pour rendre les effets optiques de la pelouse verte et l'outremer, pour rendre les effets optiques du soleil]. »



pourpre

bleu

Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884, détail de la patte du chien noir

Brièvement : toute couleur ne vient jamais seule, elle projette sur ce qui l'entoure la teinte de sa couleur complémentaire ; ainsi si le chien est entouré de pelouse verte, son pelage subit l'influence d'un halo optique de couleur complémentaire du vert de la pelouse, un pourpre ou un rose ; le soleil qui tachette l'espace de scintillements orangés, projette nécessairement des éclats bleus -couleur complémentaire de l'orangé,- d'où les points bleus ; les ombres apparaissent optiquement dans la couleur complémentaire de la couleur locale de l'objet non éclairé. Seurat est guidé par l'enseignement pratique de Chevreul et Blanc.

## Premières explications optiques, Fénéon



S'appuyant également sur Roods, Fénéon explique : « Ces couleurs, isolées sur la toile, se recomposent sur la rétine : on a donc non un mélange de couleurs-matières (pigments) [mélange physique], mais un mélange de couleurs-lumières [mélange optique sur la rétine]. Faut-il rappeler que, pour de mêmes couleurs, le mélange des pigments et le mélange des lumières ne fournissent pas nécessairement les mêmes résultats ? On sait aussi que la luminosité du mélange optique est toujours très supérieure à celle du mélange matériel, ainsi que l'exposent les nombreuses équations de luminosité établies par M. Rood. Pour du Carmin violet et du Bleu de Prusse d'où naît un gris bleu. »



$$\underbrace{50\text{ C} + 50\text{ B}}_{\text{mélange des pigments}} = \underbrace{47\text{ C} + 49\text{ B}}_{\text{mélange des lumières}} + 4\text{ Noir} ;$$

pour du Carmin et du Vert :

$$50\text{ C} + 50\text{ V} = 50\text{ C} + 24\text{ V} + 26\text{ Noir}$$

Preuve que le mélange des lumières est plus lumineux que le mélange pigment, puisqu'il faut y ajouter du noir pour retrouver la tonalité assombrie du mélange pigment

” L'équation entre mélange physique et optique sera vraie, à condition d'ajouter du noir au « *mélange des lumières* » pour retrouver la tonalité assombrie du « *mélange des pigments* » sur palette. Et Fénéon d'ajouter : « *M. Georges Seurat, le premier, a présenté un paradigme complet et systématique de cette nouvelle peinture.* » ”