



FACE À L'IMPRESSIONNISME

RÉCEPTION D'UN MOUVEMENT, 1900-1950

Sous la direction de Félicie Faizand de Maupeou et de Claire Maingon

 **PURH**

Albert Besnard et l'impressionnisme

Une relation ambiguë

Chantal Beauvalot

En 1892, dans une étude consacrée à l'influence de l'école anglaise sur les impressionnistes, Paul Gsell associa le nom d'Albert Besnard à ceux de Monet, de Pissarro ou de Signac¹. En l'occurrence, il ne se différenciait guère d'une partie des critiques de son temps qui intégrèrent peu ou prou l'artiste dans ce courant. Or il apparaît qu'Albert Besnard ne peut être assimilé à cette mouvance aux contours imprécis. Néanmoins la question de ses réactions envers un tel bouleversement dans la peinture de la fin du XIX^e siècle français se pose nécessairement. On peut également se demander si les jugements qu'il a portés sur l'impressionnisme avant 1910 diffèrent sensiblement après cette date, au moment où Apollinaire déclare que celui-ci est en pleine «déroute».

AVANT 1910

LA DÉCOUVERTE DES IMPRESSIONNISTES PAR ALBERT BESNARD

Avant toutes choses, il faut dire qu'Albert Besnard était le fils d'une miniaturiste attentive à la nouveauté et qui lui a appris, dans sa jeunesse, à apprécier Manet, alors inconnus. Lorsqu'après avoir obtenu le premier grand prix de Rome en 1874, il partit pour l'Italie en janvier 1875, il ne savait rien des impressionnistes. Pensionnaire à la Villa Médicis durant quatre ans, quand il revint en France en décembre 1878, il observa que «beaucoup de talents» s'étaient «levés» et qu'on avait distingué Degas². Mais, à cette époque, en dehors de ses tableaux en cours, il avait d'autres préoccupations: il devait

1. Paul Gsell, «La tradition artistique française. I. L'Impressionnisme», *Revue bleue*, vol. 49, 28 mars 1892, p. 403-406.

2. Voir lettre à Frantz Jourdain, non datée [1887-1888], Paris, Fondation Custodia, ms. 1977-A-633, fol. b.

prendre soin de sa mère, très malade, qui mourut le 15 février 1879. Il devait en outre préparer son futur mariage, qui eut lieu le 19 novembre à Paris, ainsi que son installation à Londres avec sa jeune femme, Charlotte Dubray, sculptrice qui avait à honorer des commandes de bustes au Royaume-Uni.

Sa véritable connaissance de l'impressionnisme date seulement des années 1880. Jusqu'en 1883, année de son retour définitif en France, Albert Besnard eut un œil sur les commandes de décorations des bâtiments publics parisiens, l'art décoratif étant sa véritable vocation. Aussi fit-il de brefs séjours dans la capitale : il en profita pour visiter les expositions et put contempler, pour la première fois, des œuvres impressionnistes. Quand Paul Acker vint l'interviewer chez lui en 1903, il se souvint de son engouement pour leurs créations : « C'est dans un voyage que je fis en France que je vis la première exposition des impressionnistes : ce fut une révélation. » Il surenchérit : « L'art qu'enseignaient les écoles n'était que faux et convenu, celui-là seul était un art de vérité³. »

Il s'enthousiasma particulièrement pour Degas qui allait exercer sur lui une influence assez profonde. Plus tard Maurice Denis reconnut qu'Albert Besnard fut redevable à celui-ci, « à un certain moment », de « la révélation de choses très neuves sur son art⁴ ». Au vrai, Degas resta un modèle pour Albert Besnard. Ce dernier l'estimait « le plus passionné parmi nos chercheurs de lignes⁵ ». Il appréciait sa technique du dessin, sa dextérité à couper les silhouettes de premier plan, ses multiples expériences picturales, notamment sur ses pastels.

C'est sans doute pourquoi, lors d'une grande enquête menée en 1905 par Charles Morice pour le *Mercure de France*, il affirma que l'impressionnisme avait « filtré nos sensations et fortifié le goût de la nature chez ceux qui savent voir », tout en précisant qu'il resterait « un phare glorieux, grâce à des hommes comme Claude Monet, Auguste Renoir et Camille Pissarro⁶ ». Ainsi, les *Cathédrales* de Monet le fascinèrent à tel point qu'il confia à Octave Mirbeau ces propos chaleureux... que celui-ci s'empressa de rapporter à son auteur : « C'est prodigieux ! C'est ce que j'ai vu de plus fort en peinture jusqu'à aujourd'hui⁷. »

3. Paul Acker, *Petites confessions. Visites et portraits*, Paris, Fontemoing, 1905, p. 138.

4. Passage cité dans Maurice Denis, « La peinture », *L'Ermitage*, n° 11, 15 novembre 1905, p. 312. Albert Besnard a possédé plusieurs œuvres d'Edgar Degas.

5. Albert Besnard, « Le Salon de 1897 », *Gazette des beaux-arts*, vol. 18, 1^{er} juillet 1897, p. 24.

6. Charles Morice, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques », *Mercure de France*, vol. 57, n° 197, 1^{er} septembre 1905, p. 83. Voir, à ce sujet, Philippe Dagen, *La peinture en 1905. L'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques de Charles Morice »*, Paris, Lettres modernes, 1986.

7. Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Pierre Michel et Jean-François Nivet (éd.), Tusson, Du Lérot, 1990, p. 165.

Il ne
de faire
de 190
au mus
de l'ac
dans le
qui ne

LES RÉ

Afin
acerbe:
pris fe
réputat
à son si
cou qu
qu'Anc
« Devar
ombre
C'est à
armes
Besnar
avant,
admis
William
En out
contest

8. Tout
nous
9. Jacqu
p. 55
10. Andr
p. 12
11. Lettr
Janin
autre
12. Willi
New-
peint
il éta

Il ne semble donc pas surprenant qu'Albert Besnard ait tenté, mais en vain, de faire admettre les impressionnistes, avec Gauguin et Cézanne, à la Décennale de 1900 et ait ajouté son écot en vue de la donation de l'*Olympia* de Manet au musée du Louvre⁸. Pourtant, si Albert Besnard fut peu prisé par les tenants de l'académisme qui le considéraient comme un « dangereux révolutionnaire dans le domaine pictural », il ne le fut pas non plus par les impressionnistes qui ne le comptèrent jamais dans leurs rangs.

LES RÉSISTANCES DES IMPRESSIONNISTES À L'ART D'ALBERT BESNARD

Afin d'illustrer ces résistances, il faut rappeler quelques-unes des réflexions acerbes de Degas sur Albert Besnard. L'une d'entre elles, le « pompier qui a pris feu », est devenue un tel leitmotiv qu'elle semble avoir coûté cher à la réputation de l'artiste. On pourrait regrouper toutes les cruautés énoncées à son sujet. Nous nous contenterons d'Albert Besnard ressemblant au « coucou qui fait ses œufs dans le nid du rossignol⁹ » ou de la saillie de Degas, qu'André Gide s'est plu à reproduire dans son *Journal* du 6 février 1902 : « Devant l'*Écurie arabe* de ce peintre, où un cheval qui se cabre projette une ombre violette, il remarquait : "Savez-vous pourquoi le cheval se cabre ?... C'est à cause du violet".¹⁰ » Pissarro, de son côté, n'a cessé de fourbir ses armes contre lui, par exemple en 1883, au Cercle des arts libéraux où Albert Besnard avait exposé : « on n'aime que le médiocre¹¹ ! » Sans insister plus avant, ces réprobations prouvent suffisamment que le peintre n'a pas été admis par les impressionnistes comme un des leurs. C'est ce que confirme William Rothenstein constatant qu'il n'était pas populaire dans leur groupe¹². En outre, pour les fervents de Manet, Degas ou Renoir, il ne fut, critique contestable, qu'un plagiaire ayant édulcoré les apports de l'impressionnisme.

8. Tout en restant sceptique sur le résultat, car il écrivit : « Voici ma cotisation. Mais entre nous, elle me paraît sans objet puisque le tableau n'ira pas au Louvre certainement. »

9. Jacques Baschet, « La mort d'Albert Besnard », *L'Illustration*, n° 4789, 15 décembre 1934, p. 552.

10. André Gide, *Journal, 1889-1939*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 128.

11. Lettre du 15 mars 1883 à Lucien Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro. I : 1865-1885*, Janine Bailly-Herzberg (éd.), Paris, PUF, 1980, p. 184. Ce jugement s'adressait aussi aux autres exposants.

12. William Rothenstein, *Men and Memories. Recollection of William Rothenstein 1872-1900*, New-York, Coward-Mc Cann, 1931, vol. 1, p. 44. William Rothenstein (1872-1945), peintre, graveur et écrivain anglais, a fait la connaissance d'Albert Besnard en France où il était venu étudier les arts.

Un regard plus équitable donnerait à voir qu'il a uniquement partagé quelques-unes de leurs prédilections.

BESNARD ET LES IMPRESSIONNISTES : UNE COMMUNAUTÉ D'INTÉRÊTS ESTHÉTIQUES

Nul n'a contesté l'influence du plein air sur les premières productions de Besnard dans l'art décoratif, notamment à l'École nationale supérieure de pharmacie. On ne rejettera pas ce qu'il dut au luminisme dans ses recherches sur les décors des mairies des 4^e et 1^{er} arrondissements de Paris. Peintre de la lumière, il voulut l'être dans la majorité de ses œuvres, se rapprochant en ceci de Monet, pour qui la lumière était « l'agent vivant du tableau¹³ » (voir fig. 15). On n'exclura pas sa quête incessante des reflets : « J'essaie toujours [...] de mettre mes personnages dans leur milieu naturel : en les éclairant par le reflet de tout ce qui les entoure, je donne les rapports qu'ils ont avec le monde où ils vivent¹⁴. » On ne passera pas sous silence qu'à l'instar des impressionnistes qui réitéraient leurs motifs, il a lui aussi repris des séries avec un modèle identique sous des coloris et des éclairages différents. On ne niera pas non plus ses sympathies pour les artistes du siècle des Lumières, à l'égal d'Edgar Degas qui éprouva une véritable passion pour les pastels de Quentin de La Tour¹⁵ : il existait bien une conformité de goût à ce sujet entre Besnard, Degas et Renoir. On n'omettra pas, enfin, un attrait commun pour le japonisme alors en vogue, de Whistler à Manet, de Degas à Besnard : admiration des tonalités claires, de la simplification linéaire, de la mise en page des estampes japonaises. Toutefois, en dépit de ces rapprochements, il faut avouer que l'artiste n'adhéra pas exactement à l'esthétique des impressionnistes.

13. Expression empruntée à Camille Mauclair, *Claude Monet et l'impressionnisme*, Paris, Jean-Renard, 1944, p. 33.

14. Paul Gsell, art. cité, p. 405.

15. Augustin de Butler a bien montré que le XVIII^e siècle constituait une des sources importantes de l'impressionnisme (voir *Lumières sur les impressionnistes*, Paris, L'Échoppe, 2007) et Christine Gouzi a exposé son influence profonde sur Albert Besnard (voir « Albert Besnard ou la tentation du XVIII^e siècle », dans *Albert Besnard (1849-1934)*, catalogue de l'exposition de Honfleur, musée Eugène-Boudin, juillet-septembre 2008, Trouville-sur-Mer, Illustria, p. 37-50).



EN QUOI ALBE

Qu'on ait réellement c (voir fig. 16) fut fortemen sinaient mal du dessin. A jamais la co

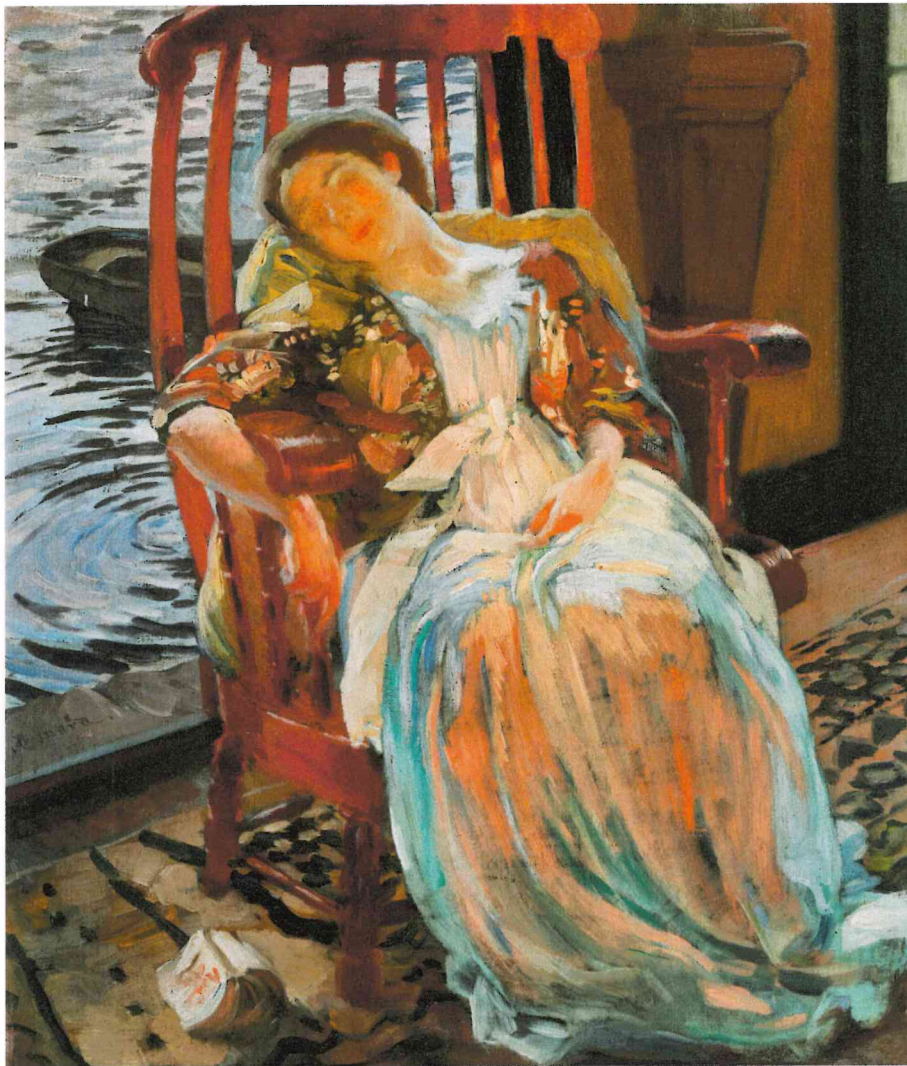


Fig. 15. Albert Besnard, *Dormeuse assise sur un fauteuil au bord du lac d'Annecy*, huile sur toile, vers 1890, coll. Lucile Audouy.

EN QUOI ALBERT BESNARD N'EST PAS UN IMPRESSIONNISTE

Qu'on ait accusé Besnard d'avoir été un habile pasticheur ne rend pas réellement compte de son style : il a marqué ses travaux de sa personnalité (voir fig. 16). Au reste, l'intérêt du peintre pour le talent des impressionnistes fut fortement tempéré par la certitude, souvent réaffirmée, que ceux-ci « dessinaient mal ». Il en a exclu Degas qui demeura pour lui un véritable maître du dessin. Aussi, même quand il osa tout dans le coloris, ne privilégia-t-il jamais la couleur, celle-ci restant pour lui « l'esclave du trait ». « Le dessin,

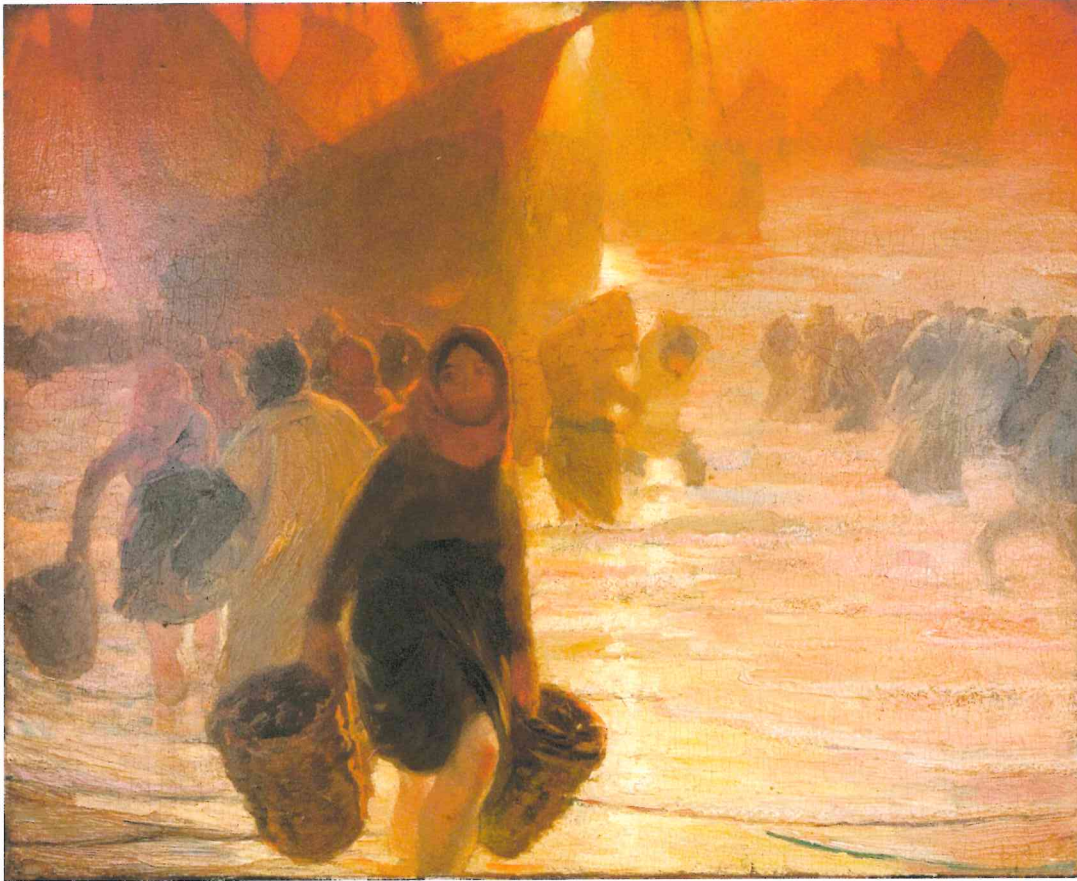


Fig. 16. Albert Besnard, *Pêcheuses à Berck*, huile sur panneau parqueté, vers 1896, Berck-sur-Mer, musée Opale-Sud.

assura-t-il encore, n'est pas seulement la liberté de l'art, il en est la philosophie¹⁶ : assertion en total désaccord avec celle de Pissarro certifiant que lui et ses proches confrères ne faisaient « pas des figures mais des accords », le dessin n'étant pour eux qu'une sorte de convention.

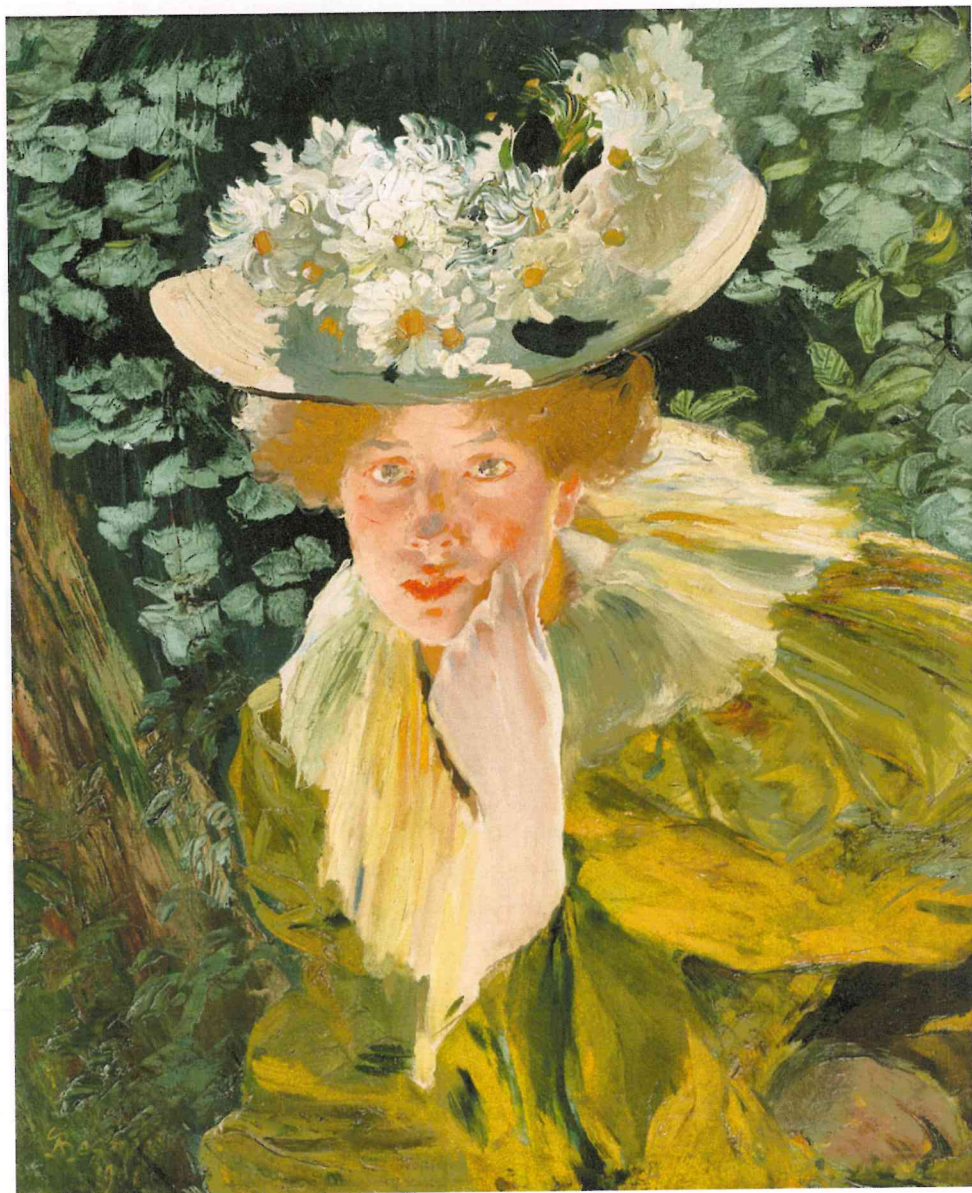
Afin de traduire la lumière, Albert Besnard n'a jamais pratiqué la dissociation des tons en décomposant les éléments du spectre solaire ; il n'a pas fusionné le dessin et la coloration (voir fig. 17). S'il a été considéré par plusieurs commentateurs et par le public comme un impressionniste, c'est à cause de la vivacité de ses couleurs, que d'aucuns jugèrent outrées, ainsi que de ses perpétuelles études de reflets. Par exemple, dans *La Femme nue qui se*

16. Albert Besnard a répété maintes fois cette affirmation retranscrite par Philippe Besnard dans un manuscrit inédit (coll. part.).



*chauffe*¹⁷, feu, se c
lui éclairc

17. Dans c
August



*chauffe*¹⁷, la poitrine et le visage de la femme dévêtue, agenouillée devant un feu, se colorent de reflets orangés tandis que, *a contrario*, les lueurs du jour lui éclairent le dos de touches bleuies et froides. André Fontainas a écrit avec

Fig. 17. Albert Besnard, *Le Chapeau de paille*, huile sur toile, vers 1890-1895, coll. Lucile Audouy.

17. Dans ce pastel (Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1937-18), on l'a indûment cru hanté par Auguste Renoir.

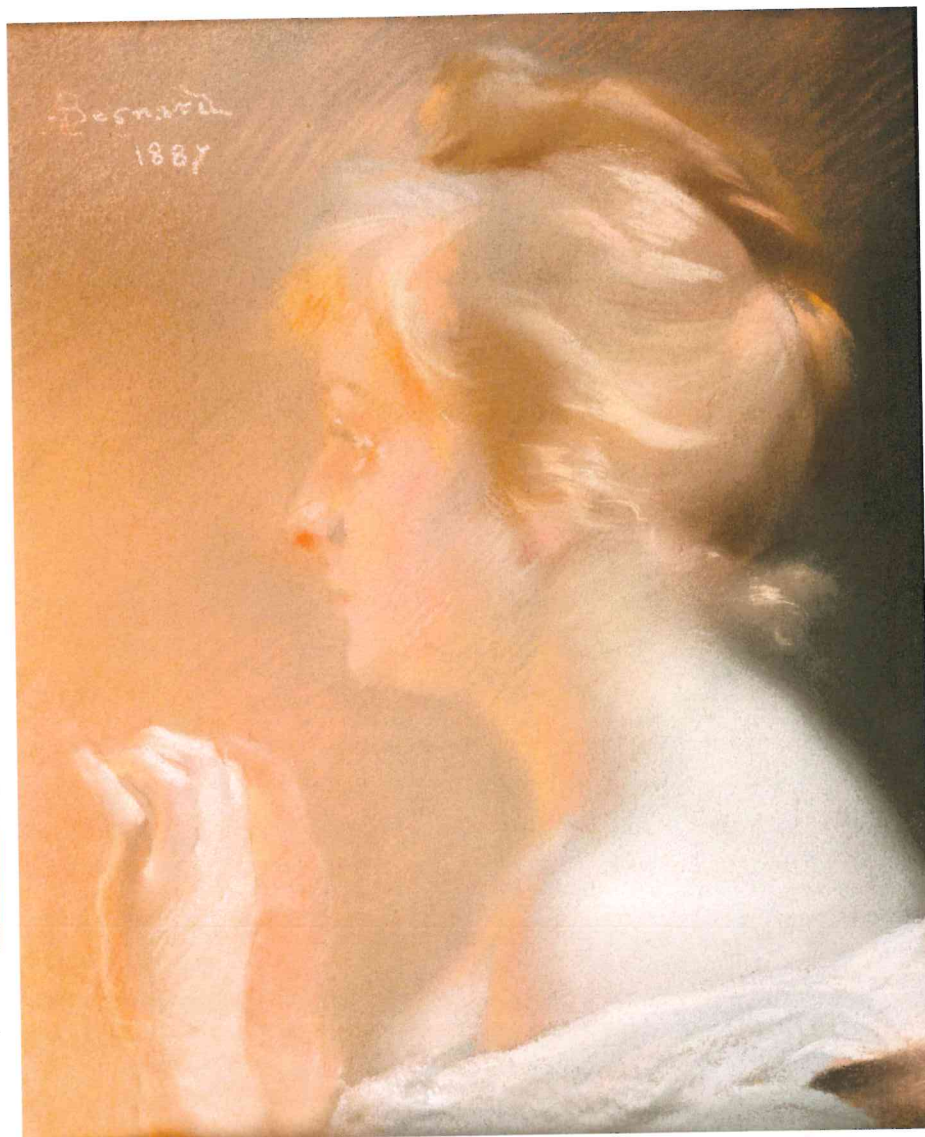


Fig. 18. Albert Besnard, *La Frileuse ou Devant l'âtre*, pastel sur papier, 1887, coll. Lucile Audouy.

justesse que chez Monet « les formes et les couleurs se boivent les unes les autres¹⁸ », alors que chez Besnard il y a souvent conflit de radiances (voir fig. 18).

Lors de l'enquête de Charles Morice, l'artiste expliqua qu'en vérité il fallait découvrir l'essence de l'œuvre dans ce qu'il nomma l'« effet », à savoir la

18. André Fontainas, « Claude Monet », *Mercur de France*, vol. 27, n° 103, juillet 1898, p. 162.

concentr
impressi
Carrière
avoir to
personn
pas le d
un point

Qui p
certitud
peut rap
Mauclai
regagne
vous, ce
Seuleme
artistes
idées, er
étaient p
ne signi
pas mée

Ces d
de savoi
était en
nombre
parmi le
rence, à
il est p
interrog

19. Char
« Exe
conc
comr

20. *Ibid.*

21. Cam

concentration sur un point, ce qui, à son avis, allait à l'encontre des visées impressionnistes. Pour se faire entendre, le peintre cita Rodin et Eugène Carrière¹⁹. En ce qui concerne ses propres productions, Besnard prétendit avoir toujours cherché « la cohésion des éléments ambiants au profit du personnage principal ou d'une action déterminée²⁰ ». Il ne supprimait donc pas le détail qui nourrissait l'ensemble et permettait cette concentration sur un point.

Qui plus est, à ses yeux, sans concentration point de pensée. De cette certitude, Besnard déduisit que les impressionnistes ne pensaient pas. On peut rapprocher ces propos de ceux de Whistler qui avaient scandalisé Camille Mauclair. Ce dernier relata que, de retour de chez Mallarmé, au moment de regagner son domicile, Whistler lui déclara « de sa voix acidulée » : « "Voyez-vous, ces impressionnistes ont un admirable talent... magnifique en vérité... Seulement je ne peux pas les aimer, parce qu'ils sont bêtes²¹." » Les deux artistes professaient qu'en omettant de créer des synthèses et d'exprimer des idées, en pratiquant ainsi une peinture plus facile d'accès, les impressionnistes étaient plus des sensitifs que des intellectuels. Au demeurant ces appréciations ne signifiaient nullement, ce qui serait absurde, que ces créateurs n'avaient pas médité sur leur métier et « raisonné » leur peinture.

Ces diverses considérations nous amènent cependant à poser la question de savoir, si leur art, qu'ils avaient voulu de rupture et de libération esthétique, était encore regardé comme tel, dans les années 1910 au moment où de nombreux changements avaient transformé le paysage pictural, alors que, parmi leurs chefs de file, seuls Monet et Renoir restaient en vie. En l'occurrence, à travers la personne d'Albert Besnard, artiste proche de leur génération, il est possible de fournir quelques éléments de réponses à cette interrogation.

19. Charles Morice, art. cité. p. 83. Albert Besnard affirma en ce sens à Charles Morice : « Exemples : solidité des surfaces et abstractions des volumes chez Rodin ; chez Carrière, concentration de l'intérêt dans les têtes à l'aide d'une lumière qui illumine, qui s'irradie comme la pensée maîtresse elle-même, sur le chaos des pensées secondaires. »

20. *Ibid.*

21. Camille Mauclair, *Albert Besnard. L'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914, p. 97.

APRÈS 1910

SUR LA FIN ET LE RENOUVELLEMENT DE L'IMPRESSIONNISME : 1910, UNE DATE APPROXIMATIVE

Sans aller jusqu'à soutenir avec Luc-Olivier Merson qu'après 1910 les impressionnistes étaient « devenus de vulgaires pompiers²² », il est loisible de déclarer qu'à cette période, l'impressionnisme était un courant dépassé même pour un peintre comme Albert Besnard. Dès la fin du XIX^e siècle, certains commentateurs avaient déjà constaté qu'une partie des artistes avait élargi leurs investigations dans le champ artistique. À titre d'illustration, le 11 juin 1895, Roger Marx écrivait dans la première page du *Français quotidien* (voir fig. 19) :

L'école impressionniste s'était efforcée de rendre les phénomènes lumineux diurnes dans toute leur intensité, après les acquisitions de Claude Monet, de Sisley, de Pissarro, il a semblé à M. Besnard que d'autres progrès étaient à accomplir dans la même voie de l'observation. Pourquoi ne pas étendre la conquête ? Pourquoi ne pas poursuivre, du crépuscule à l'aurore ces recherches d'ambiances ? Il ne peindrait plus seulement le plein jour, mais le ciel étoilé, plus seulement la pénombre céleste, mais les lueurs créées par l'homme, pour mieux parler, il projetterait le rayon artificiel au milieu des ténèbres, il ferait se rencontrer, se heurter et se fondre la lumière avec la nuit.

Ce n'est pas non plus à partir de 1910 qu'on peut parler *stricto sensu* de la fin de l'impressionnisme ou de sa renaissance. En 1905, le problème avait déjà été soulevé par Charles Morice qui s'était adressé à des artistes, dont faisait partie Besnard. À la question : « L'impressionnisme est-il fini ? Peut-il se renouveler ? », celui-ci avait répondu : « Je ne sais si l'impressionnisme est fini, mais je me demande par quoi il pourrait se renouveler : à moins de faire en creux ce qu'il a fait en saillie, à moins que de lumineux, il ne se fasse obscur. » Et d'ajouter : « Le renouvellement est la source de toute vie et la condition essentielle de la pensée²³. » En réalité la plupart des artistes interrogés par Charles Morice ne mirent généralement pas en doute la fin de l'impressionnisme.

22. Extrait d'une lettre de Luc-Olivier Merson à l'architecte Émile Bénard, avril 1914 (archives Merson). Cet extrait est cité par Anne-Blanche Stévenin, « Les Pompiers, 1912 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2011, p. 274.

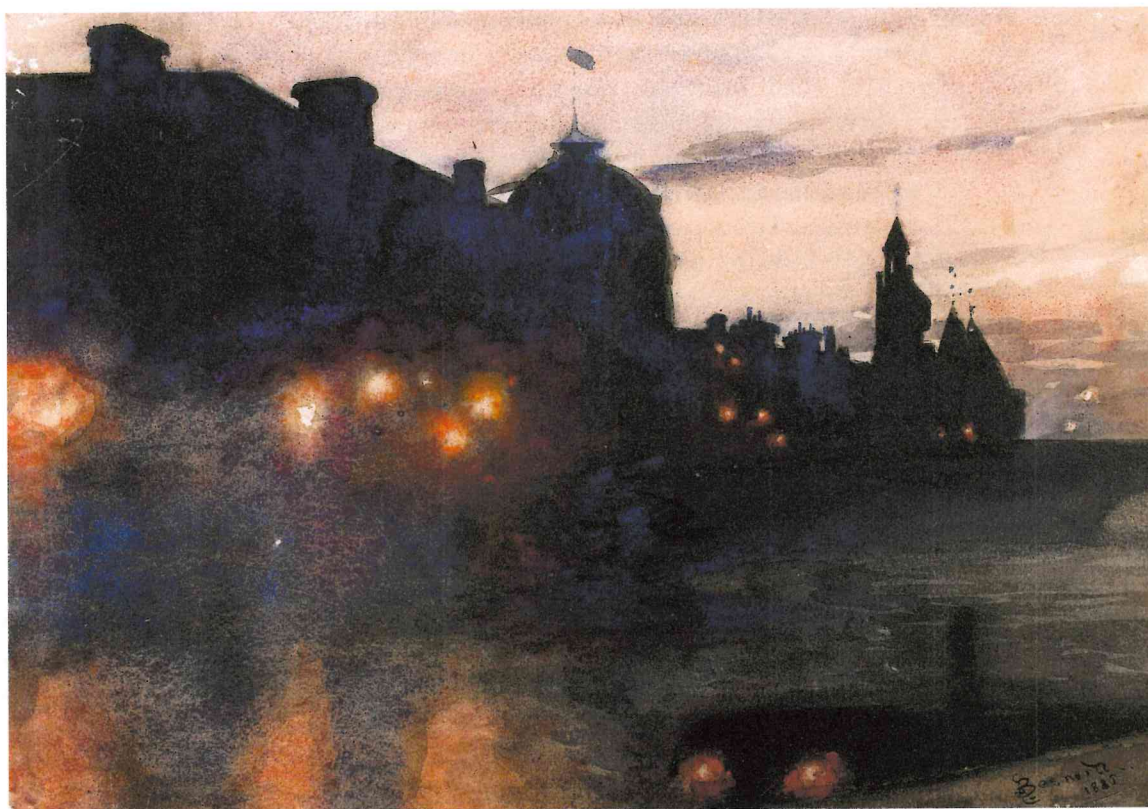
23. Charles Morice, art. cité, p. 83-84.



APRÈS 1910 DE L'IMP

En 19
eu d'err

24. Aucu
Besna



APRÈS 1910, ALBERT BESNARD OU UN PEINTRE OUBLIEUX DE L'INFLUENCE DE L'IMPRESSIONNISME

En 1926, âgé de 77 ans, le peintre assura que ce groupement n'avait jamais eu d'emprise sur lui. Il tint en effet ces propos à un journaliste du *Figaro*²⁴ :

— Et quelle action ont eue sur vous les impressionnistes ? — Je crois qu'ils n'en ont eu aucune. — Ce que vous avez apporté dans la peinture officielle de plus vivant, de plus libre, de plus chaudement coloré ne vient donc pas des impressionnistes ? — Je ne le pense pas car je les ai ignorés longtemps et je ne connaissais pas Degas au moins jusqu'à mon retour de Rome. Quand j'étais jeune, ce mouvement impressionniste, qui vous semble très homogène, très important, était alors fort dispersé et beaucoup d'entre

Fig. 19. Albert Besnard, *La Conciergerie*, aquarelle sur papier, 1887, Paris, galerie Terrades.

24. Aucune mention plus précise n'est notée dans cette coupure de presse (papiers Albert Besnard, coll. part.).

nous en ignoraient l'existence. D'ailleurs, même si je l'avais connu, je ne crois pas que je l'aurais suivi car il ne m'aurait pas séduit.

Si les réponses du peintre oublieux prouvent ses sincérités successives au sujet de l'impressionnisme, c'est qu'il est difficile de définir cette dissidence comme un mouvement à part entière. Dominique Lobstein a noté en ce sens qu'on était face à « une réunion arbitraire, temporaire et fluctuante d'individus aux productions variées²⁵ », à laquelle s'agrégerent de nouvelles individualités fort différentes, aux directions contradictoires. En outre, en dépit de ses innovations en désaccord avec l'enseignement de l'École des beaux-arts, plus spécifiquement dans ses œuvres décoratives, Besnard n'a jamais délaissé « le patrimoine culturel de l'humanité », car « pour lui, il n'a pas suffi qu'un artiste soit "un œil" ». Il n'a en effet conçu « l'artiste que comme un plasticien qui pense²⁶ ».

En conséquence, l'impressionnisme, qui n'a pas constamment retenu son attention, semblait bien négligé par celui qui, au soir de son existence, avouait se référer surtout à Ingres, c'est-à-dire au dessin plus qu'à la couleur, et était convaincu qu'en peinture il s'agissait d'abord de décrire et non se contenter de peindre. Cependant, si son entendement réprouvait la quête des seules sensations, dans le même temps sa sensibilité était, d'instinct, attirée par les féeries colorées et la clarté radiante d'une peinture sensitive. En témoignent ses recherches sur les reflets, poursuivies jusqu'à la fin de sa vie, et la considération qu'il accorda toujours à Monet.

UN HOMMAGE APPUYÉ À CLAUDE MONET

Monet mourut le 5 décembre 1926. Or Albert Besnard avait exposé avec ce dernier dans plusieurs manifestations artistiques. Il avait participé à plusieurs jurys en sa compagnie. En 1913, au sein de la Société des amateurs de jardins, il avait œuvré, comme son confrère, pour que l'art des jardins retrouvât son éclat. Durant l'année 1923, il reçut une missive de Monet qui lui faisait part de l'état de sa vue défaillante : « Je ne vois la nature que déformée et vois tout dans des couleurs totalement transformé²⁷. » Il ne connut véritablement Monet que dans son âge mûr, « grisonnant », « avec la lumière de deux yeux bruns dont le regard doué d'un charme irrésistible vous aver-

25. Dominique Lobstein, *Les impressionnistes*, Paris, Le Cavalier bleu, « Idées reçues : arts et culture », 2007, p. 119.

26. Germain Bazin, « La tradition et l'impressionnisme. I : Albert Besnard », *L'Amour de l'art*, janvier 1933, p. 41.

27. Extrait d'une lettre de Monet à Besnard, 1923 (localisation inconnue).

tissai
Lorsq
Il épr
ment,

Ce v
de l'im
tourna

28. Alber
Revue
29. Ibid.

tissait que, sous la moustache fournie, les lèvres en secret souriaient²⁸...» Lorsque Monet disparut, Albert Besnard s'attrista car l'année finissait mal. Il éprouva alors le besoin d'évoquer son contemporain, sans doute brièvement, mais avec conviction :

Dire de ce sensitif qu'il fut un audacieux serait bien mal connaître son art et en donner une bien mauvaise idée. L'audace suppose une certaine stratégie en vue de la victoire, une fièvre de domination. Je ne crois pas que rien de pareil ait occupé Claude Monet. Il consacrait tout son temps à peindre et à regarder la vie. Il faut s'être heurté à de longues années de peinture pour se rendre compte de la solidité de la sienne. Art tout de probité, exempt de ruse et de petits moyens. Procédant par masses et d'une si savante façon que le détail vient de lui-même se ranger sous son pinceau sans être jamais confus. Sa couleur obéit à l'ordonnance des valeurs. Et tout cela est si fraîchement assemblé que le temps lui-même, n'y saurait rien changer, sinon pour l'enrichir encore²⁹.

Ce vibrant hommage d'un créateur à un autre consigne-t-il l'issue définitive de l'impressionnisme ? Ne manifeste-t-il pas plutôt la force d'un jalon incontournable de l'histoire de l'art ?

28. Albert Besnard, ms., fin 1926 (coll. part.). Ce court article sur Monet a paru dans *La Revue de France* le 1^{er} avril 1927.

29. *Ibid.*