

## **« IN A POMP OF COLOUR » COULEUR ET MODERNITÉ CHEZ GEORGE MOORE**

« The colour of my hair never gave me a thought until Manet began to paint it », avoue George Moore dans l'un des chapitres de son livre *Modern Painting*<sup>1</sup> (« Chavannes, Millet, and Manet », 32). « Being a fresh-complexioned, fair-haired young man, the type most suitable to Manet's palette » (31), celui qui avait vécu dans sa chair la révélation bouleversante de la palette impressionniste, devait accorder à la notion de couleur une place centrale dans son esthétique. Avant le succès de scandale remporté par son roman naturaliste *Esther Waters* (1894), qui lui valut le surnom de Zola anglais, George Moore fut d'abord connu en son temps pour ses nombreux articles de critique d'art, textes publiés dans des périodiques comme *The Hawk* et *The Speaker*, et qu'il rassembla très vite dans deux volumes : *Impressions and Opinions* (1891) et *Modern Painting* (1893). Il sera surtout question ici de ce second volume, qui fut salué par Walter Pater et qui devait connaître une réédition en 1897 ; à travers son titre, Moore se présentait indirectement comme un nouveau Ruskin, un demi-siècle après *Modern Painters*.

Soucieux comme tous les Esthètes de débarrasser l'art anglais des scories narratives dont il était encore largement prisonnier à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, George Moore choisit dans sa critique d'art de mettre en avant la notion de couleur. En montrant que les plus grands peintres ont toujours privilégié les valeurs chromatiques par rapport à l'anecdote, et en faisant coïncider le déclin de l'art avec la prédominance du sujet, Moore place au sommet de sa hiérarchie personnelle James Abbott McNeill Whistler, créateur des harmonies colorées. Pourtant, on le verra, George Moore est loin d'approuver toutes les approches expérimentales que l'utilisation de la couleur inspire aux artistes de son temps et on aurait tort de voir en lui l'apôtre de toutes les modernités.

Enfin, on se demandera comment Moore donne à voir la couleur dans ses textes esthétiques, en l'absence de toute illustration. Notre époque a perdu l'habitude d'un exercice rendu presque désuet par la démocratisation des reproductions en quadrichromie, mais les Victoriens ont su faire de nécessité vertu, transformant

---

<sup>1</sup> Tous les textes cités au cours de cet article sont issus des divers chapitres de *Modern Painting*.

souvent l'ekphrasis imposée en un exercice d'écriture virtuose, notamment dans l'évocation de la couleur.

Moore n'est pas venu à la critique d'art par hasard. Né en 1852 en Irlande, il grandit dans un milieu très aisé. La mort de son père le libéra à dix-huit ans de l'obligation de chercher un emploi lucratif. Après un passage par la *School of Art* du South Kensington Museum, il partit en 1873 pour Paris. Ses années d'études, comme élève de Cabanel, puis à l'Académie Julian, et ses relations avec nombre d'artistes français (Pissarro, Degas, Renoir, Monet), lui permettraient plus tard d'employer le jargon technique des ateliers, et de théoriser sa pensée pour mieux en imposer le bien-fondé.

Ses articles s'appuient donc sur une authentique théorie de la couleur, qui ne lui est peut-être pas personnelle, mais qui était sans doute assez neuve pour le grand public britannique :

a colour can be considered from two points of view: either as so much colouring matter, or as so much light and shade. Violet, for instance, contains not only red and blue in proportions which may be indefinitely varied, but also certain proportions of light and shade; the former tending towards the highest light, represented on the palette by flake white; the latter tending towards the deepest dark, represented on the palette by ivory black. (« Ingres and Corot », 77)

On reviendra plus loin sur l'intérêt de Moore pour la couleur violette, mais il faut noter pour le moment le caractère technique et l'ambition scientifique de son discours, qui cherche à attirer l'attention du lecteur sur des problèmes qui échappaient à la majorité des visiteurs d'expositions de l'époque victorienne.

En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tenir un discours sur la couleur, c'était s'arracher à cette gangue narrative d'où l'art anglais avait tant de peine à s'extraire, si tant est que les artistes britanniques l'aient vraiment cherché : « if by chance the English artist does occasionally escape from the vice of subject for subject's sake, he almost invariably slips into what I may call the derivative vices – exactness of costume, truth of effect and local colour » (« The failure of the Nineteenth Century », 53). La recherche de la couleur locale chère aux peintres voyageurs n'échappe pas à l'anecdote, on ne saurait y voir un authentique travail sur la couleur. En mettant l'accent sur les valeurs chromatiques indépendamment de tout souci de reproduction

du réel, Moore cherche à élever le débat au-dessus des arguties sur les qualités morales de la peinture, sur la ressemblance des portraits, sur l'exactitude des reconstitutions historiques. C'était ainsi rejoindre l'art-pour-l'art prôné par Oscar Wilde (par ailleurs compagnon de jeu de George Moore durant son enfance irlandaise), en affirmant l'indépendance de l'esthétique vis-à-vis de l'éthique. L'expression « pomp of colour » est systématiquement employée par Moore pour évoquer les peintres de la Renaissance italienne (elle figure à quatre reprises dans *Modern Painting*, trois fois dans « The failure of the Nineteenth Century », une fois dans « Our Academicians » ). Il leur attribue le mérite de ce qui constitue à ses yeux la modernité en peinture : l'effacement du sujet.

when [Biblical] subjects were treated by the Venetians, they were transformed in a pomp of colour, and by an absence of all *true* colour and by contempt for history and chronology became epical and fantastical. It is only necessary to examine any one of the works of the great Venetians to see that they bestowed hardly a thought on the subject of their pictures. (« The failure of the Nineteenth Century », 49)

Selon Moore, les Hollandais ont fait mieux encore, puisqu'ils se dispensent totalement de sujet pour leurs œuvres. Du moins, ils renoncent à tous les « grands genres » pour se consacrer à la nature morte, aux paysages et aux scènes d'intérieur. C'est aussi ce que feront les impressionnistes défendus par Moore dans son premier recueil d'articles critiques.

En effet, plus que pour ses liens avec le mouvement esthétique, Moore est connu comme l'introducteur de l'impressionnisme en Grande-Bretagne. On l'a vu, sa découverte de l'usage de la couleur s'est faite au contact de peintres comme Manet ou Degas. A propos de son portrait par Manet, Moore évoque justement le miracle de nuances qui ne se « salissent » pas, qui gardent toute leur fraîcheur malgré les reprises et les repentirs : « he could paint yellow over yellow without getting the colour muddy » (« Chavannes, Millet, and Manet », 32). Manet est capable de changer toute teinte vile en or chromatique : « I believe he could rub a picture over with Prussian blue without experiencing any inconvenience; half-an-hour after the colour would be fine and beautiful » (33). On le verra, Moore a peut-être en tête un autre de ses contemporains lorsqu'il envisage un peintre susceptible d'utiliser le bleu de Prusse en badigeon, mais le rapport de Manet à la peinture à l'huile relève bien

de la magie. Même lorsqu'il utilise sur sa toile une couleur qui serait disgracieuse dans la nature, le grand peintre crée de la beauté au lieu de reproduire la laideur du monde.

Moore semble cependant placer Manet en dehors du cercle des impressionnistes, dans la mesure où il accuse ceux-ci d'aberrations de toutes sortes. La mort de Corot marque pour lui le début de la décadence de la peinture française : « Values were abandoned and colour became the unique thought of the new school » (« Monet, Sisley, Pissaro, and the Decadence », 84). L'importance exclusive accordée à la couleur lui apparaît donc comme une erreur aussi condamnable que le primat abusif du dessin dans les écoles académiques.

Certes, Moore dénonce les égarements de l'éducation artistique qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, oblige à travailler en noir et blanc, pendant des années. « Did the early masters paint first in monochrome, adding the colouring matter afterwards? » (« Artistic Education in France and England », 68). Pour lui, lignes, couleurs et valeurs doivent être employées en parallèle :

It is interesting and instructive to notice how those who seek the colour without regard for the values inherent in the colouring matter never succeed in producing more than a certain shallow superficial brilliancy; the colour of such painters is never rich or profound, and although it may be beautiful, it is always wanting in the element of romantic charm and mystery. (« Ingres and Corot », 78)

Cette idée lui permet de développer toute une série de métaphores musicales en relation avec la qualité chromatique des œuvres d'art. Les couleurs sont semblables à des notes de musique, que l'on peut associer de manière harmonieuse ou dissonante, en vertu de ce qu'il appelle « lois du contraste et de la similitude », et selon des rythmes variés. Les valeurs sont comme les instruments de l'orchestre, qui permettent de varier l'équilibre entre ces notes que sont les couleurs. La couleur est la mélodie, les valeurs sont l'orchestration. Et les valeurs sont « what remains on the palette when abstraction has been made of the colouring matter – a delicate neutral tint of infinite subtlety and charm; and it is with this, the evanescent and impalpable soul of the vanished colours, that the most beautiful pictures are painted » (« Ingres and Corot », 79). Être un grand coloriste ne signifie donc pas recourir au bariolage :

To colour well does not consist in the employment of bright colours, but in the power of carrying the dominant note of colour through the entire picture, through the shadows as well as the half-tints, and Chardin's grey we find everywhere, in the bloom of a peach as well as in a decanter of rich wine; and how tender and persuasive it is! Mr. Watts' grey would seem coarse, common, uninteresting beside it.

(« Our Academicians », 112)

Puisque ses sympathies vont avant tout aux fondateurs de l'impressionnisme que sont Manet et Degas, on ne s'étonnera pas d'apprendre que Moore ne soit guère indulgent envers l'école symboliste, principalement représentée en Grande-Bretagne par Burne-Jones et surtout par Watts. « Mr. Watts and Mr. Burne-Jones seem to have convinced themselves that imaginative work can only be expressed in wool-work and gum » (« Our Academicians », 113). Watts est selon lui :

a sort of cross between an alchemist of old time and a book collector – his left hand fumbling among the reds and blues of the old masters, his right turning the pages of a dusty folio in search of texts for illustration; a sort of a modern Veronese in treacle and gingerbread [...] With what Mr. Watts paints it is impossible to say. On one side an unpleasant reddish brown, scrubbed till it looks like a mud-washed rock; on the other a crumbling grey, like the rind of a Stilton cheese.

(« Our Academicians », 108, 112-113)

Il exprime la même hostilité envers leur homologue français Puvis de Chavannes, qui utilise pour ses fresques une palette réduite à la quasi monochromie, « wishing to disturb the colour of the surrounding stone as little as may be » (« Chavannes, Millet, and Manet », 25). Moore lui adresse un éloge ambigu, et dénonce sa simplification rudimentaire. Son modelé se limite à deux nuances de gris. Dans leurs sujets, ses œuvres proposent certes une synthèse poétique, mais il les juge sans intérêt d'un point de vue purement esthétique.

On va le voir, il est beaucoup question du gris dans le discours critique de Moore. Cette couleur semble être la pierre de touche qui permet de juger tous les peintres, selon la qualité qu'ils parviennent à lui conférer. Au vilain gris plâtreux des uns s'oppose ainsi l'impalpable gris soyeux des autres. Moore stigmatise aussi la paresse chromatique de bien des peintres encensés par la critique victorienne – « that pale yellow tint which seems to be the habitual colour of Mr. Orchardson's mind » (« Our Academicians », 114) – ou la sensualité lascive d'un certain

orientalisme trivial – « A nice bright crimson was just the colour for the dress » à propos de la *Leila* de Dicksee (« Our Academicians », 106) ; il résume en quelques mots la recette employée par Leighton dans la plupart de ses compositions et notamment dans ses *Hespérides* : « On the right there is an olive, in the middle the usual strawberry-cream, and on the left a purple drapery. The brown water in the foreground balances the white sky most happily » (« Our Academicians », 107). Il dénonce les fausses audaces de ces « articles de Paris » qu'élabore Sargent – « Of course this is very "daring", but is it anything more? Is the colour deep and sonorous, like Alfred Stevens' red velvets; or is it thin and harsh, like [Carolus-]Duran? Has any attempt been made to compose the colour, to carry it through the picture? » (« A portrait by Mr. Sargent », 252).

Le modèle en matière de couleurs, qui se situe à cent coudées au-dessus de ses contemporains et qui rendrait jaloux les maîtres du passé, c'est Whistler. Moore admire surtout les deux portraits qu'il considère comme de purs arrangements décoratifs : celui de la mère de l'artiste (« Arrangement in Grey and Black n°1 », 1871) et celui de Miss Cecily Alexander (« Harmony in Grey and Green », 1872-74) – la plus belle peinture du monde, selon lui. On l'a vu, le critique reprend à son compte la terminologie musicale adoptée par le peintre dans ses *Nocturnes* et autres *Symphonies*. Dans le portrait de la fillette, Moore salue l'harmonie chromatique, les notes de couleur, les accords de vert et de gris. Dans le portrait de la mère de Whistler, il compare les touches de blanc aux aigus d'une partition essentiellement située dans les graves (gris et noir). Devant *Miss Cecily Alexander*, Moore s'enthousiasme pour les dons de coloriste que manifeste Whistler :

Those blacks – are they not perfectly observed? How light and dry the colour is! How heavy and shiny it would have become in other hands! Notice, too, that in the frock nowhere is there a single touch of pure white, and yet it is all white – a rich, luminous white that makes every other white in the gallery seem either chalky or dirty.  
(« Whistler », 15)

Par l'accent mis sur la couleur, Whistler s'affranchit des contraintes qui pèsent encore sur l'art victorien ; en prenant sa défense, Moore se pose sans ambiguïté en anti-Ruskin, puisqu'il approuve celui qui, une quinzaine d'années auparavant, fut accusé d'avoir jeté un pot de peinture à la face du public. « More than any other man, Mr. Whistler has helped to purge art of the vice of subject and belief that the

mission of the artist is to copy nature » (« Whistler », 24). On ne saurait plus explicitement renier le dogme ruskinien tel qu'il avait pu guider les Pré-Raphaélites. Moore semble ici partager le point de vue exprimé par Maurice Denis à la même époque : un tableau est avant tout une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. Lorsqu'il admire le portrait de Carlyle (« Arrangement in Grey and Black n°2 », 1872-73), dans lequel Whistler reprend la « recette » qui lui a si bien réussi pour le portrait de sa mère, Moore fait reposer tout son jugement sur la qualité des noirs.

The blacks of the philosopher's coat and rug are neither as rich, nor as rare, nor as deep as the blacks of the mother's gown. Never have the vital differences and the beauty of this colour been brought out as in that gown and that curtain, never even in Hals, who excels all other painters in this use of black. (« Whistler », 16)

Paradoxalement, par son usage de la couleur, Whistler rejoint ce qu'on prenait encore pour la sublime absence de couleur de l'antiquité grecque : « these gem-like pictures, whose blue serenities are comparable to the white perfections of Athenian marbles » (« Whistler », 7). Le bleu de Whistler n'avait pourtant pas rendu serein son commanditaire Frederick Leyland lorsqu'il en avait enduit le précieux cuir tapissant la Peacock Room, mais Moore pense ici aux paysages aquatiques. À l'heure où Pater chante dans *Marius l'épicurien* « the mystery of so-called white things », ces monochromes bleus sont à la fois le triomphe et la négation de la couleur. Ce que salue Moore, c'est bien la réduction des moyens à leur strict minimum :

Mr. Whistler's nights are the blue transparent darknesses which are half of the world's life. Sometimes he foregoes even the aid of earthly light, and his picture is but luminous blue shadow, delicately graduated, as in the nocturne in M. Duret's collection – purple above and below, a shadow in the middle of the picture – a little less and there would be nothing. (« Whistler », 22-23)

Cette force du pur pigment constitue ce que Moore appelle « l'optimisme de la peinture » : c'est la qualité évocatrice de la couleur, sa valeur suggestive qui séduit surtout le critique, qui induit une rêverie non dépourvue de quelque mièvrerie, même si l'évasion qu'elle procure justifie la comparaison avec une drogue, à propos d'une toile de P.W. Steer, *Walberswick, Children Paddlin* :

a delicious, happy, opium blue, the blue of oblivion. [...]. Paddling in the warm sea-water gives oblivion to those children. They forget their

little worries in the sensation of sea and sand, as I forget mine in that dreamy blue which fades and deepens imperceptibly, like a flower from the intense heart to the delicate edge of the petals. (« Mr Steer's Exhibition », 242)

Ce goût pour le minimalisme chromatique (mais en l'occurrence, *less is more*), Moore le manifeste aussi dans son évocation d'une des rares toiles pré-raphaélites qui trouvent grâce à ses yeux : *Ecce Ancilla Domini*, de Rossetti, transformé sous sa plume en une véritable « Symphonie en bleu, blanc et rouge » whistlérienne, dans un de ces *purple patches* dont Moore aime à émailler son discours (et l'on verra bientôt l'importance de la couleur violette dans son discours critique) : « A dead, faint sky – the faint ashen sky which precedes the first rose tint; the circular window is filled with it, and the paling blue of the sky's colour contrasts with the deep blue of the bed's curtain, on which the Virgin's red hair is painted » (« Our Academicians », 124).

Pourtant, malgré son enthousiasme pour un peintre aussi audacieux que Whistler, on aurait tort de voir en Moore un adepte convaincu de toutes les avant-gardes. Il lui a fallu du temps pour accepter l'art de Manet et de Degas, et il n'est pas du tout prêt à tolérer d'autres aventures dans le domaine de l'emploi de la couleur. Moore revient sur l'admiration que Monet lui avait d'abord inspirée : « Monet has never known how to organise and control his values » (« Ingres and Corot », 82). Il lui reproche « a somewhat incoherent and crude coloration » (« Monet, Sisley, Pissarro », 75). Incontestablement, Monet est allé trop loin, puisqu'il dépasse Whistler en hardiesse :

He who could never do a right thing can now do no wrong one. Canvases beside which the vaguest of Mr. Whistler's nocturnes are clear statements of plain fact, lilac-coloured canvases void of design or tone, or quality of paint, are accepted by a complacent public, and bought by American millionaires for vast sums. (« Claude Monet », 246)

Si l'impressionnisme de Monet fut caractérisé par le renoncement aux teintes sombres associées à l'académisme, les post-impressionnistes veulent aller plus loin encore, et ne conserver que les couleurs primaires et secondaires, aux dépens des nuances plus délicates :

browns and blacks disappeared from the palettes of those who did not wish to be considered *l'école des beaux-arts, et en plein*. Venetian reds, siennas, and ochres were in process of abandonment,

and the palette came to be composed very much in the following fashion: violet, white, blue, white, green, white, red, white, yellow, white, orange, white – the three primary and the three secondary colours, with white placed between each, so as to keep everything as distinct as possible, and avoid in the mixing all soiling of the tones. Monet, Sisley, and Renoir contented themselves with the abolition of all blacks and browns, for they were but half-hearted reformers, and it was clearly the duty of those who came after to rid the palette of all ochres, siennas, Venetian, Indian, and light reds. The only red and yellow that any one who was not, according to the expression of the new generation, *presque du Louvre*, could think of permitting on his palette were vermilion and cadmium. (« Monet, Sisley, Pissaro, and the Decadence », 87-88)

Décrivant ce véritable coup d'Etat chromatique, Moore recourt au sarcasme pour dénoncer ces révolutionnaires qu'on appellera par la suite les post-impressionnistes. Il prend ouvertement position contre le divisionnisme, ce qui lui permet de recourir à encore un autre terme technique : le « ton », combinaison de couleurs, pour dénoncer la théorie pseudo-scientifique des pointillistes. Cet art de mosaïste qu'il a découvert au début des années 1880 n'est selon lui qu'une fumisterie en laquelle il ne croit toujours pas, dix ans après. Au nom d'une théorie pseudo-scientifique qui en vaut bien d'autres, ces jeunes fous renoncent à mélanger les couleurs parce que la nature, elle, ne les mélange pas. En prônant la division des tons, la peinture-léopard de ceux qu'il appelle « dottists » n'aboutit qu'à l'effet contraire à celui recherché : « Instead of excelling in brilliancy of colour the pictures painted in the ordinary way, they present the most complete spectacle of discoloration possible to imagine » (« Monet, Sisley, Pissaro, and the Decadence », 94).

L'ironie de Moore est à son comble lorsqu'il s'en prend à l'un des pointillistes mineurs, Anquetin, dont il ridiculise les prétentions au chromatisme scientifique.

A theory of Anquetin's is that wherever the painter is painting, his retina must still hold some sensation of the place he has left; therefore there is in every scene not only the scene itself, but remembrance of the scene that preceded it. This is not quite clear, is it? No. But I think I can make it clear. He who walks out of a brilliantly lighted saloon – that is to say, he who walks out of yellow – sees the other two primary colours, red and blue; in other words, he sees

violet. Therefore Anquetin paints the street, and everything in it, violet – boots, trousers, hats, coats, lamp-posts, paving-stones, and the tail of the cat disappearing under the *porte cochère*. (« Monet, Sisley, Pissaro », 95)

Moore n'a pourtant pas toujours été aussi hostile à l'emploi de la couleur violette, souvent considérée comme l'une des principales découvertes de cet impressionnisme qui lui est si cher. Selon une anecdote souvent répétée par la critique anglo-saxonne mais dont la source s'avère quelque peu insaisissable, Monet aurait ainsi déclaré : « J'ai finalement découvert la véritable couleur de l'atmosphère. Elle est violette. L'air frais est violet. Dans trois ans tout le monde peindra en violet<sup>2</sup> ». Huysmans accusait d'ailleurs les peintres en question d'indigomanie.

Sur un ton plus désabusé, Moore rapporte les propos tenus devant lui par Manet, à propos de l'usage du violet :

I remember Manet's reply when I questioned him about the pure violet shadows which, just before his death, he was beginning to introduce into his pictures. « One year one paints violet and people scream, and the following year every one paints a great deal more violet. » (« Monet, Pissarro and Decadence », 87)

Cette hostilité aux ombres violettes n'empêche pas Moore d'apprécier cette teinte lorsqu'elle est utilisée de façon moins radicale. Pissarro emploie lui aussi le violet, mais un violet « pensif », un violet « triste », digne de Corot. Pourtant, ce même Pissarro avait suscité la remarque suivante du critique Albert Wolff en 1876 : « Faites donc comprendre à monsieur Pissarro que les arbres ne sont pas violets, que le ciel n'est pas du ton beurre frais ». Et quand il évoque la transmutation alchimique dont la lumière est capable, c'est au violet que Moore revient pour décrire le miracle d'une vulgaire bâtisse en brique métamorphosée par le couchant : « See the violet suburb stretching into the golden sunset. How exquisite it has become! how full of suggestion and fairy tale! » (« Our Academicians », 119-120). Du reste, peut-être faut-il expliquer cette focalisation par la loi des couleurs complémentaires : si Moore s'intéressait tant au violet, c'est peut-être simplement parce que, selon Manet en personne, il avait « l'air d'un jaune d'œuf écrasé » (cité in Cachin 427)...

---

<sup>2</sup> « I have finally discovered the true colour of atmosphere, it is violet. – Fresh air is violet. Three years from now everyone will work in violet » (Ball 184).

Par tout un jeu d'équivalences intellectuelles et spirituelles, par le biais de métaphores plus ou moins originales, spatiales, auditives, tactiles, voire gustatives, George Moore tente de pallier l'inévitable invisibilité de la couleur dans son texte. Que ce soit pour déplorer les teintes « sales » de certains artistes ou pour saluer les nuances subtiles des autres, George Moore choisit pourtant de mettre en avant la notion de couleur dans sa critique d'art, ce qui lui permet au passage de réviser la hiérarchie des artistes victoriens : le mépris que lui inspirent les membres de la Royal Academy trouve ainsi un fondement théorique, et la peinture d'histoire est vouée aux oubliettes. Conscient des innovations de son temps (il salue l'apport des estampes japonaises dans le domaine de la couleur : « It is certain that the introduction of Japaneseries into this country has permanently increased our sense of colour », « The Camera in Art », 182), il n'est pourtant pas toujours convaincu par les dernières hardiesses de l'avant-garde. Au nom de la couleur, Moore se fait le chantre d'une certaine modernité, mais pour des raisons également chromatiques, il devient le contempteur d'une autre modernité, et *Modern Painting* se conclut sur un sévère reniement de toute expérimentation coloriste : « The ancient painters relied on differences of feeling and seeing for originality rather than on eccentric handling of colour » (« The New English Art Club », 203-204).

Laurent Bury

Université Lumière - Lyon 2

## BIBLIOGRAPHIE

- Ball, Philip. *Bright Earth: Art and the Invention of Colour*. New York: Straus, Farrar, Giroux, 2002.
- Cachin, Françoise et al. *Manet*. Catalogue d'exposition, Paris : RMN, 1983.
- Huysman, Joris K. *L'Art moderne* [1883]. Paris : Stock, 1902.
- Moore, George. *Modern Painting*. London : Walter Scott, 1893.
- Noël, Jean C. *George Moore, l'homme et l'œuvre (1852-1933)*. Paris : Didier, 1966.