

# Cézanne



# Cézanne

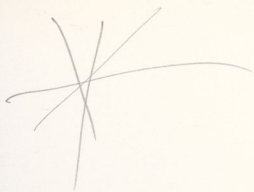
Cézanne

Paris  
Galerie nationale du Grand Palais  
27 septembre 1949 - 7 janvier 1950

Paris  
Les Galeries  
10 octobre - 28 avril 1956

Philadelphia  
Philadelphia Museum of Art  
26 août - 28 août 1956





# Cézanne

Paris  
Galeries nationales du Grand Palais  
25 septembre 1995 – 7 janvier 1996

Londres  
Tate Gallery  
8 février – 28 avril 1996

Philadelphie  
Philadelphia Museum of Art  
26 mai – 18 août 1996



Réunion  
des Musées  
Nationaux



DL 10 NOV. 95 00041

Cette exposition a été organisée par  
la Réunion des musées nationaux / musée d'Orsay,  
la Tate Gallery  
et le Philadelphia Museum of Art.

Elle a été réalisée à Paris grâce au soutien de

**LVMH**

MOËT HENNESSY · LOUIS VUITTON

et de

**Christian Dior**

À Paris, le projet a été coordonné  
au département des expositions de la Réunion des musées nationaux  
par Juliette Armand, et par Jean Naudin  
pour le mouvement des œuvres.

La présentation de l'exposition à Paris a été conçue  
par Vincen Cornu et Benoît Crépet,  
et réalisée avec le concours des équipes techniques  
des Galeries nationales du Grand Palais.

Les traductions ont été réalisées par Bernard Hoepffner  
et Jacques Lévy, et revues par Céline Julhiet-Charvet.

Couverture :

*Grand Pin et Terres rouges* (détail), 1890-1895,  
huile sur toile,  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (cat. 154).

Quatrième de couverture :

*Portrait de Cézanne*, 1879-1882,  
huile sur toile,  
Berne, Kunstmuseum (cat. 66).

© Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995

49, rue Étienne-Marcel, 75001 Paris

ISBN : 2-7118-3178-7

© The Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1995



Commissariat

## Françoise Cachin

Directeur des musées de France

assistée d'Isabelle Cahn  
Documentaliste au musée d'Orsay

## Joseph J. Rishel

Conservateur au département des Peintures et Sculptures européennes  
du Philadelphia Museum of Art

assisté de Katherine Sachs

Comité d'organisation

## Irène Bizot

Administrateur général de la Réunion des musées nationaux

## Anne d'Harnoncourt

Directeur du Philadelphia Museum of Art

## Henri Loyrette

Directeur du musée d'Orsay

## Nicholas Serota

Directeur de la Tate Gallery

Administrateur des Galeries nationales du Grand Palais:

David Guillet

Que toutes les personnes qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude et tout particulièrement :

Mr. Leon Black  
Mme Corinne Cuellar  
Drue Heinz  
Mrs. John Hay Whitney  
The Alex Hillman Family Collection  
M. et Mme Jan et Marie-Anne Krugier-Poniatowski  
M. Yvon Lambert  
M. et Mme Werner et Gabrielle Merzbacher  
The Thaw Collection

ainsi que toutes celles qui ont préféré l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections suivantes :

#### **Australie**

*Canberra*

National Gallery of Australia

#### **Autriche**

*Vienne*

Albertina Graphische Sammlung

#### **Brésil**

*São Paulo*

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

#### **Canada**

*Montréal*

Collection Phyllis Lambert

#### **Danemark**

*Copenhague*

Ny Carlsberg Glyptotek

#### **États-Unis d'Amérique**

*Baltimore*

The Baltimore Museum of Art

*Boston*

Museum of Fine Arts

*Cambridge*

Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums

*Chicago*

The Art Institute of Chicago

*Cincinnati*

Cincinnati Art Museum

*Cleveland*

The Cleveland Museum of Art

*Colombus, Ohio*

Columbus Museum of Art

*Fort Worth, Texas*

Kimbell Art Museum

*Houston*

The Museum of Fine Arts

*Indianapolis*

Indianapolis Museum of Art

*Kansas City, Missouri*

The Nelson-Atkins Museum of Art

*Los Angeles, Californie*

The Armand Hammer Collection,

UCLA / Armand

Hammer Museum of Art and

Cultural Center

Los Angeles County Museum of

Art

*Malibu, Californie*

The J. Paul Getty Museum

*Minneapolis*

The Minneapolis Institute of Arts

*Newark, New Jersey*

The Newark Museum

*New York*

The Brooklyn Museum

The Metropolitan Museum of Art

The Museum of Modern Art

The Pierpont Morgan Library

Solomon R. Guggenheim

Museum

*Norfolk, Virginie*

The Chrysler Museum

*Northampton, Massachusetts*

Smith College Museum of Art

*Philadelphie, Pennsylvania*

Philadelphia Museum of Art

*Princeton*

The Henry and Rose Pearlman

Foundation, Inc.

*Providence*

Museum of Art, Rhode Island

School of Design

*Rochester, Etat de New York*

Memorial Art Gallery of the

University of Rochester

*Toledo*

The Toledo Museum of Art

*Washington, D. C.*

National Gallery of Art

The Phillips Collection

#### **France**

*Aix-en-Provence*

Musée Granet

*Avignon*

Musée Calvet

*Paris*

Musée du Louvre, département

des Arts graphiques, fonds

du musée d'Orsay

Musée de l'Orangerie

Musée d'Orsay

Musée du Petit Palais

Musée Picasso

#### **Grande-Bretagne**

*Cambridge*

The Fitzwilliam Museum

*Cardiff*

National Museum & Gallery of

Wales

*Glasgow*

Glasgow Museums and Art

Galleries

*Liverpool*

National Museums & Galleries on

Merseyside,

Walker Art Gallery

*London*

The British Museum

Courtauld Institute Galleries

The National Gallery

The National Gallery / Berggruen

Collection

Tate Gallery

#### **Irlande**

*Dublin*

The National Gallery of Ireland

#### **Japon**

*Tokyo*

Bridgestone Museum of Art,

Ishibashi Foundation

#### **Norvège**

*Oslo*

Nasjonalgalleriet

#### **Pays-Bas**

*Rotterdam*

Museum Boymans-van

Beuningen

#### **République fédérale**

##### **d'Allemagne**

*Berlin*

Staatliche Museen zu Berlin,

Nationalgalerie

*Brème*

Kunsthalle Bremen,

Kupferstichkabinett

*Essen*

Museum Folkwang

*Francfort*

Städelsches Kunstinstitut,

Kupferstichkabinett

*Hambourg*

Hamburger Kunsthalle,

Kupferstichkabinett

*Mannheim*

Städtische Kunsthalle

*Munich*

Neue Pinakothek, Bayerische

Staatsgemäldesammlungen

## République tchèque

### Prague

Narodni Galerie

### Russie

### Moscou

Musée d'État des Beaux-Arts  
Pouchkine

### Saint-Petersbourg

Musée de l'Ermitage

Les auteurs du catalogue expriment toute leur reconnaissance à Jayne Warman, assistante de John Rewald, qui leur a communiqué avec une inlassable patience et une grande gentillesse les renseignements contenus dans le catalogue raisonné à paraître des peintures de Cézanne, à Alison Goodyear, assistante de recherche au Philadelphia Museum of Art, ainsi qu'à Juliette Armand, Richard Brettell, Philip Conisbee, François Dios, Gilles Gratté, Aude Joseph, Céline Julhiet-Charvet, Fatima Morethy-Couto, Sabine Rewald, Elisabeth Salvan et Richard Shiff.

Ils remercient également tous ceux qui les ont aidés à préparer cette exposition et ce catalogue :

William Acquavella, Noriko Adachi, Candance J. Adelson, Götz Adriani, David Alston, Hortense Anda-Bührle, Robert Anderson, Irina Antonova, Alexander Apsis, Alison Baber, Colin Bailey, Felix Baumann, Knut Berg, Robert Bergman, Claude Bernard, Paula Berry, Annie Billard, Robert Boardingham, Doreen Bolger, Patrick Boulanger, Helen Braham, Claudine Brohon, Emily Brown, Christopher Brown, M. l'abbé Bry, Robert T. Buck, Thérèse Burollet, Sara Campbell, Görel Cavalli-Björkman, Philippe Cézanne, Marie-Anne Chabin, Madeleine Chabrolin, Philippe de Chaisemartin, Conna Clark, Robert Clémentz, Micheline Colin, Anna Corsy, Dr. Corsy, Jean Coudane, Denis Coutagne, Arturo et Corinne Cuellar, James Cuno, Magdalena Dabrowski, Françoise Dalenge, Ladislav Daniel, Guy-Patrice Dauberville, Cara D. Denison, Lisa Dennison, Barbara Diver,

## Suède

### Stockholm

Nationalmuseum

### Suisse

### Bâle

Öffentliche Kunstsammlung

### Berne

Kunstmuseum

Michelle Doucet, Marie-Hélène Drolet, Douglas Druick, Françoise Dumont, Dominique Dupuis-Labbe, Caroline Durand-Ruel Godfrey, George A. Embiricos, Giuseppe Eskenazi, Mark Evans, Suzannah Fabing, Everett Fahy, Manfred Fath, Sarah Faunce, Marianne Feilchenfeldt, Anne-Brigitte Fonsmark, Colin Ford, Robert H. Frankel, Margareta Frederick, Gerbert Frodl, Françoise Fur, Kate Garmeson, Pierre Georgel, Barbara Gibbs, Danièle Girard, Robert B. Glynn, George Goldner, Peter John Goulandriss, Olle Granath, Doris Grunchev, André Guttierrez, Stephen Hahn, Bernhard Hahnloser, Donald S. Hall, Mr. et Mrs. Samuel M. V. Hamilton, Vivien Hamilton, Mr. et Mrs. Neison Harris, Chieko Hasegawa, Tokushichi Hasegawa, John et Paul Herring, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Siegmund Holsten, Luiz Hossaka, John House, Ay-Whang Hsia, Kannichiro Ishibashi, Florence Jacquet, David Jaffé, Simon Jervis, Flemming Johansen, R. Jullien, André Kamber, Yasuo Kamon, Raymond Keaveney, Dorothy Kellett, Georg-W. Költzsch, Albert Kostenovich, Thomas Krens, Elizabeth Kujawski, Phyllis Lambert, Mr. et Mrs. Ronald S. Lauder, Ellen W. Lee, André Lejeune, Christian Lenz, Erika Lindt, Dominique Lobstein, Glenn Lowry, Annie-Claire Lussiez, Neil MacGregor, Nanette Maciejunes, Fabio Magalhaes, Isabelle Malmon, George Marcus, Luis Marques, Peter C. Marzio, Evan M. Maurer, Suzanne McCullagh, Nils Messel, Lilah Mittelstaedt, Katsumi Miyazaki, Charles S. Moffett, Miklos Mojzer, J. R. ter Molen, Philippe de Montebello, Olivier Morel, Alain

## Soleure

Kunstmuseum Solothurn,  
Fondation Dübi-Müller

### Zurich

Kunsthaus  
Fondation Rau pour le Tiers-Monde

Mothe, Cristina Mur de Viu, John Murdoch, Peter Nathan, Larry Nichols, Monique Nonne, Konrad Oberhuber, Maureen C. O'Brien, Vlasta Odell, Richard Oldenburg, Donald Oresman, Fieke Pabst, Ursula Perucchi, Béatrice Perreaut, Charles Pierce, Edmund P. Pillsbury, Mikhail Piotrovsky, Joachim Pissarro, comte A. Powell III, Pierre Provoyeur, G. Rau, Theodore Reff, Gérard Régnier, Marie-Christine Rémy, Brenda Richardson, Christopher Riopelle, Mr. et Mrs. Rockefeller, baronne Élie de Rothschild, Allen Rosenbaum, Pierre Rosenberg, Anne Röver-Kann, Margit Rowell, Samuel Sachs II, Siegfried Salzmann, Eckhard Schaar, Mr. et Mrs. Walther Scharf, Mr. et Mrs. David T. Schiff, Vanessa Schmid, Katharina Schmidt, Patrice Schmidt, Uwe M. Schneede, Peter-Klaus Schuster, David Scrazzi, Véronique Serrano, Jiri Sevcik, George T. M. Shakelford, Innis Shoemaker, Odyssea Skouras, Quadrani, Julian Spalding, David Steadman, Marie-Daniella Strouthou, Charles Stuckey, Margaret Stuffmann, Jeanne-Yvette Sudour, S. Martin Summers, Mary Sue Sweeney Price, Patricia Tang, Irene Taurins, Hans Christoph van Tavel, Bernard Terlay, Lyne Therrien, Gary Tinterow, Julian Treuherz, Mikaka Tsukada, Béatrice Tupinier, Evan Turner, Jennifer Vanim, Kirk Varnedoe, Jean-Pierre Vuilleumier, Bret Waller, John Walsh, Jane Watkins, Mr. et Mrs. John C. Weber, James Weidman, Regina Weinberg, Suzanne Wells, Éliane de Wilde, John Wilson, Marc F. Wilson, Élisabeth Wisniewski, James Wood, Jean-Claude Yon, Eric M. Zafran, Marke Zervudachi et Faith Zieske.



# 19th-Century American Biologists and the Problem of Race

Abstract. This article examines the ways in which 19th-century American biologists grappled with the problem of race, particularly in the context of the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category.

Keywords: American biology, 19th century, race, evolution, human evolution, biological anthropology

The 19th century was a period of intense scientific inquiry into the nature of life and the relationships between different species. In the United States, this period was also marked by a growing awareness of the diversity of human populations and the need to understand their biological and cultural differences. Biologists of the time, such as Louis Agassiz and Samuel Aughey, were particularly interested in the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category. Agassiz, a Swiss naturalist who spent much of his career in the United States, was one of the first to argue that humans were part of the same biological continuum as other primates. He proposed that the different human groups, or "races," were the result of environmental influences and genetic drift over time. Aughey, an American biologist, also argued for the biological basis of human differences, but he was more cautious about the implications of his work for the study of race. He emphasized the role of environment and culture in shaping human behavior and appearance, and he argued that the different human groups were not necessarily distinct biological entities. The work of these and other 19th-century biologists laid the foundation for the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category.

The study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category was a controversial and often contentious field of research in the 19th century. Biologists of the time were divided over the extent to which humans were part of the same biological continuum as other primates, and over the role of environment and culture in shaping human behavior and appearance. Some, like Agassiz, argued that humans were part of the same biological continuum as other primates, and that the different human groups, or "races," were the result of environmental influences and genetic drift over time. Others, like Aughey, argued that humans were distinct from other primates, and that the different human groups were not necessarily distinct biological entities. The work of these and other 19th-century biologists laid the foundation for the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category.

The 19th-century American biologists' grapples with the problem of race, particularly in the context of the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category. The work of these and other 19th-century biologists laid the foundation for the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category. The study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category was a controversial and often contentious field of research in the 19th century. Biologists of the time were divided over the extent to which humans were part of the same biological continuum as other primates, and over the role of environment and culture in shaping human behavior and appearance. Some, like Agassiz, argued that humans were part of the same biological continuum as other primates, and that the different human groups, or "races," were the result of environmental influences and genetic drift over time. Others, like Aughey, argued that humans were distinct from other primates, and that the different human groups were not necessarily distinct biological entities. The work of these and other 19th-century biologists laid the foundation for the study of human evolution and the development of the concept of the "race" as a biological category.

Paul Cézanne est aujourd'hui reconnu comme l'une des figures majeures de l'art occidental. En moins d'un siècle, une véritable unanimité s'est faite autour de son nom, que l'on révère à l'égal de ceux des plus grands maîtres de la Renaissance et de l'âge classique, et les principaux musées du monde s'honorent d'abriter des œuvres de sa main.

Cette gloire universelle, Cézanne la doit pour une part au fait qu'il incarne à merveille l'image mythique de l'Artiste solitaire qui, pénétré de sa mission, réussit à force de travail et d'abnégation, et il est vrai que lui-même n'a pas craint, à des moments d'exaltation, de se comparer à Moïse ou à Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Il la doit aussi à la position cardinale que son œuvre occupe, et au rôle décisif qu'elle a joué, entre les derniers grands courants de la peinture figurative (le réalisme, l'impressionnisme), auxquels il fut associé, et le surgissement rapide, après lui, de forces qui allaient conduire des peintres se réclamant de sa « leçon » à s'éloigner toujours davantage de la nature. Cézanne paraît ainsi conclure magistralement une époque pour mieux en introduire une autre, qui est encore la nôtre.

Cependant, en cette fin de siècle, au moment où la peinture, libérée de tout, vit des temps de grande incertitude, il n'est pas inutile d'interroger à nouveau l'œuvre d'un homme qui, malgré ses doutes incessamment répétés, semble guidé par une certitude essentielle. L'interroger pour desserrer un peu ce carcan d'admiration qui désormais l'étouffe et nous empêche de percevoir toute son audace et sa persistante nouveauté. Pour mieux comprendre aussi la puissante unité qu'on ne lui reconnaît pas toujours.

Tels sont quelques-uns des enjeux de cette exposition, réalisée avec le Philadelphia Museum of Art – qui a accepté de laisser revenir en France, pour l'occasion, cet insigne chef-d'œuvre qu'est l'ultime version des *Grandes Baigneuses* – et la Tate Gallery de Londres, avec le soutien du groupe LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton et de sa filiale Christian Dior, auxquels j'exprime ici toute ma gratitude. On se réjouira d'ailleurs que cette rétrospective soit présentée si peu de temps après celle consacrée, dans le même lieu et avec le soutien du même groupe, à Nicolas Poussin. Si ces deux artistes, que l'on a souvent rapprochés (et l'on sait l'affection que Cézanne portait au maître des *Bergers d'Arcadie*), marquent en effet, peut-être, les deux plus beaux accomplissements de la peinture française, il est certain qu'ils sont aussi, à notre usage, deux magnifiques exemples d'exigence et de probité en art.

Philippe Douste-Blazy  
Ministre de la Culture

Devant l'extraordinaire prouesse que représente de nos jours une rétrospective de l'œuvre de Paul Cézanne, l'émotion le dispute pour nous à la fierté d'y contribuer.

N'était-il pas légitime que le rayonnement mondial exceptionnel de cet immense artiste, de ce génie français, fût salué et souligné, à Paris, par une entreprise des plus françaises? C'est ce qui a motivé l'engagement de LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton et Christian Dior, aux côtés de la Réunion des musées nationaux et de ses partenaires étrangers, le Philadelphia Museum of Art, aux États-Unis, et la Tate Gallery, à Londres, après le soutien apporté en 1994 à la magnifique rétrospective Nicolas Poussin.

Quel défi, en effet, que de réunir un ensemble aussi riche d'œuvres de celui qui fonda l'art de notre xx<sup>e</sup> siècle, celui qu'Henri Matisse n'hésitait pas à appeler, avec émotion et conviction, « une sorte de bon dieu de la peinture ».

Nous avons considéré comme une tâche exaltante de contribuer à la réalisation d'un projet qui offrira à tous les visiteurs cette chance unique de pouvoir contempler tant de chefs-d'œuvre qui n'ont encore jamais été rassemblés.

Rien ne remplace cette relation directe et immédiate avec l'original sur lequel s'est posé longuement le regard du peintre et par lequel il a voulu à la fois changer et modifier notre propre regard.

Le mécénat et le contact avec le public le plus large ont manqué à Cézanne. Qu'ils ne lui fassent pas défaut aujourd'hui: les arts du luxe, du goût, de l'excellence rencontrent tout naturellement le luxe de l'art. C'est ainsi que, par-delà l'exposition du Grand Palais, la collection de haute couture créée par Christian Dior pour l'automne-hiver 1995 a pu rendre hommage à Cézanne.

Mais notre soutien traduit aussi clairement une référence à un certain patrimoine esthétique, qui transcende et justifie, en s'appuyant sur elles, les valeurs de nos métiers.

Fidèle aux éclatantes leçons de ce maître rude et magnifique, pour qui l'artiste était d'abord un artisan, notre hommage est un signe d'appartenance à une école de la rigueur dans le travail bien fait et dans la recherche de la perfection.

Toutes ces toiles – portraits, paysages, natures mortes –, arrachées de haute lutte aux exigences de l'équilibre et de la lumière, nous ramènent au beau souci qui nous imprègne et que nous voulons maintenir. Il se résume en trois mots clés: authenticité, originalité, savoir-faire.

Pour obtenir et pour offrir, comme le disait si bien Cézanne, « un sens aigu des nuances ».

Bernard Arnault  
Président de LVMH/Moët Hennessy. Louis Vuitton

# Sommaire

« Il est celui qui peint » <i>par Françoise Cachin et Joseph J. Rishel</i>	12	<b>Catalogue</b> <i>rédigé par Françoise Cachin (F.C.) Isabelle Cahn (I.C.) Henri Loyrette (H.L.) Joseph J. Rishel (J.R.)</i>	77
Notes de Cézanne sur l'art	16	<b>Les années 1860</b>	79
Quelques portraits de Cézanne	19	<b>Les années 1870</b>	125
Un siècle de critique cézannienne		<b>Les années 1880</b>	209
I. De 1865 à la mort de Cézanne (1906) <i>par Françoise Cachin</i>	24	<b>Les années 1890</b>	333
II. De 1907 à nos jours <i>par Joseph J. Rishel</i>	45	<b>De 1900 à 1906</b>	443
		<b>Les carnets</b>	516
		Chronologie <i>par Isabelle Cahn</i>	527
		Les collectionneurs de Cézanne, de Zola à Annenberg <i>par Walter Feilchenfeldt</i>	570
		Bibliographie	581
		Liste des expositions	588
		Index des noms de personnes cités	591
		Index des prêteurs	595
		Index des œuvres exposées	596

## « Il est celui qui peint »

Aborder Cézanne, c'est aujourd'hui encore entrer dans un territoire sacré. Il est à la fois modèle spirituel – saint, ermite, artiste ayant payé de sa solitude et de son intransigeance la qualité de son art – et prophète : celui de la modernité. Cette quête héroïque de sa vérité morale et artistique, non seulement ses contemporains la reconnaissaient comme telle, mais l'artiste également, même si c'est sans doute avec un brin d'humour qu'il se compare à Moïse : « Je travaille opiniâtrement, j'entrevois la Terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrai-je y pénétrer ? »

Est-ce l'effet de la vénération qu'il inspire ? Malgré l'abondante littérature qui, depuis un siècle, l'a successivement dénigré, loué, commenté, étudié et interprété – voire surinterprété –, Cézanne demeure un artiste infiniment mystérieux. On perçoit les changements intervenus dans son art à plusieurs reprises, presque par saccades : de nouveaux thèmes apparaissent pour disparaître ensuite, alors que d'autres – arrangements de nus imaginaires dans un paysage, natures mortes très composées, etc. – perdurent dans des styles différents tout au long de sa vie. Mais on ignore les raisons de ces abandons et de ces obsessions. Après tout, quelles étaient vraiment les intentions de Cézanne en entreprenant ses *Meurtres*, ses *Joueurs de cartes*, ses *Grandes Baigneuses* ?

Cette exposition et ce catalogue ne prétendent pas fournir de nouvelles clés, ni révéler un autre Cézanne, mais tout simplement donner d'abord à voir une œuvre de génie dont les effets sur des générations d'artistes ont toujours été plus évidents que les intentions qui l'animaient, et parfois livrer des éléments destinés à mieux la comprendre avec le recul du temps. Nous serions très heureux si cette manifestation permettait un renouvellement des recherches cézanniennes, tout en sachant bien que tout vrai créateur garde heureusement sa part d'énigme.

Organiser aujourd'hui une rétrospective représentative de l'œuvre de Cézanne a paru en effet indispensable, un siècle après la première exposition qui lui fut consacrée chez Ambroise Vollard en 1895, et presque soixante ans après la dernière commémoration d'importance qui eut lieu à Paris, en 1936. Il est le seul « grand » du XIX<sup>e</sup> siècle à n'avoir pas encore bénéficié, depuis la dernière guerre, d'une rétrospective internationale.

Diverses raisons, d'abord matérielles, expliquent ce retard. Que Cézanne, le plus désintéressé des artistes, le plus dédaigneux des succès faciles, soit devenu peut-être le peintre le plus cher du monde ne facilite certes pas l'organisation d'une telle entreprise, et nous devons être particulièrement reconnaissants aux mécènes qui l'ont rendu possible. Par ailleurs, de grands collectionneurs, véritablement amoureux de leurs tableaux, répugnent à s'en séparer pendant un an, durée minimale lorsqu'une exposition est présentée successivement dans trois lieux ; ensuite certaines institutions refusent les prêts qui dispersent leurs collections et préfèrent pratiquer des « tournées », comme la fondation Barnes ou la fondation Bührle. De ce fait, une petite dizaine de tableaux importants manquent à notre exposition ; nous nous sommes efforcés de les reproduire dans les pages suivantes, pour donner une image plus complète de l'œuvre de Cézanne.

Nous n'avons d'ailleurs pas cherché à constituer une exposition exhaustive, mais plutôt à montrer une centaine de tableaux et presque autant de dessins et d'aquarelles représentatifs de l'évolution du peintre ; leur confrontation sur les cimaises permettra sans doute d'en préciser la chronologie, souvent floue. Enfin, nous sommes particulièrement heureux d'avoir pu réunir pour la première fois depuis 1907 deux des trois célèbres *Grandes Baigneuses* qui auront tant compté dans l'histoire de la peinture moderne, la version de Londres et celle de Philadelphie, la troisième étant celle de la collection Barnes, récemment exposée à Paris et à Philadelphie.

Dans les notices du catalogue, nous avons délibérément donné sur les œuvres des informations techniques et bibliographiques restreintes et cité uniquement les expositions monographiques, excepté la première où l'œuvre a été montrée, pour renvoyer sur ces points au catalogue raisonné du regretté John Rewald, en cours de parution. Les auteurs des notices ont en revanche privilégié l'histoire de chaque œuvre après son départ de l'atelier: il est en effet étonnant de découvrir que certaines ont été très tôt appréciées de quelques artistes et bientôt d'importants mais rares amateurs, alors que d'autres ont «navigué» de marchand en marchand avant d'entrer dans de grandes collections privées ou publiques – pendant longtemps, Cézanne n'a pas été un artiste véritablement populaire et facile à vendre; on constate également à travers ces historiques que ce sont surtout des dons qui ont peuplé les musées. En fin de volume, un précieux répertoire réalisé par Walter Feilchenfeldt recense les principaux collectionneurs et marchands-collectionneurs de Cézanne.

Autre élément très neuf de ce catalogue pour la recherche cézannienne, la minutieuse chronologie de la vie de l'artiste établie par Isabelle Cahn, à partir d'archives bien souvent inédites.

Mais il est également des raisons d'ordre intellectuel au retard de cette rétrospective de l'ensemble de l'œuvre de Cézanne. Ce n'est sans doute pas un hasard si les expositions et les travaux récents ont privilégié chaque fois un seul aspect de l'artiste, en résonance avec leur temps. À la fin des années 1970, l'exposition *Cézanne, les dernières années* (New York, Houston et Paris) a surtout montré, dans une perspective formaliste et moderniste traditionnelle, le précurseur, le père du cubisme, du constructivisme et de l'abstraction. Dix ans plus tard, nos années «post-modernes» ont privilégié chez Cézanne les aspects narratifs et picturaux; c'est un être d'instinct et de violentes hantises peu à peu sublimées vers lequel s'oriente le projecteur des années 1980, à travers l'exposition *Cézanne, les années de jeunesse* (Londres, Paris et Washington) ou celle des *Baigneuses* (Bâle).

Ces séquences choisies en fonction de sensibilités successives s'ancrent dans une perspective historique plus large. Depuis un siècle Cézanne aura tantôt été le phare des modernités, au temps du fauvisme, du cubisme, des débuts de l'abstraction, tantôt, dans les années 1920, le continuateur de la tradition classique et l'héritier de Poussin, thème repris dans les intéressantes confrontations de l'exposition *Cézanne et Poussin* qui a eu lieu en 1990 à Édimbourg. En réaction, les surréalistes, pendant les années 1930, mettront l'accent sur la part d'ombre du peintre. Breton s'attache aux seuls tableaux «autour desquels flotte une menace mi-tragique, mi-guignolesque», et le Picasso de 1935 ne s'intéresse plus comme au temps du cubisme aux seules recherches formelles, mais à «l'inquiétude de Cézanne, [au] drame de l'homme». Au contraire, dans les années 1950 et 1960, le retour aux interprétations formalistes coïncide avec la montée triomphale de l'art abstrait européen et américain.

La crainte obsessionnelle de Cézanne était qu'on lui mit, selon sa propre expression, «le grappin dessus». C'est bien pourtant ce qu'auront fait constamment tous ceux qui l'ont admiré et pris comme image tutélaire ou comme objet de recherche! Déjà il se plaignait que Gauguin lui avait volé «sa petite sensation» pour la «promener dans tous les paquebots!»; les critiques symbolistes, dans les années 1890, en avaient fait leur patron spirituel; les Fauves et les cubistes se sont réclamés de lui et ont développé certains aspects très spécifiques de son art; les tenants du «retour à l'ordre», dans les années 1920, l'ont mis au service de la tradition française; les esthéticiens «formalistes» ont privilégié en lui la première expression de la peinture pure; les historiens iconologues, depuis Meyer Schapiro, interprètent son imagerie avec les clés de la psychanalyse et l'équivalent pour la peinture de la critique du sous-texte. Que de «grappins» jetés sur cette terre inépuisable qu'est l'art de Cézanne! Or l'homme et l'artiste restent éminemment énigmatiques. Son refus de l'effet, son dédain du pathos et de l'explicite – du «littéraire» comme on disait –, ses aphorismes à la fois primaires et subtils, l'image qu'il cherchait à donner de lui-même, ce masque de paysan sentant l'ail cachant mal l'être hypersensible – «c'est effrayant la vie!» semble avoir été son leitmotiv – et bien plus fin et cultivé qu'il était en fait, tout contribuait délibérément à protéger son art et sa personne, et, indirectement, son mystère.

Car malgré les excellents travaux, savants et factuels – catalogues, essais de datation, études de sources – de Lionello Venturi, de John Rewald, d'Adrien Chappuis et de Theodore Reff, notre savoir réel sur les œuvres de Cézanne est très limité. On ignore souvent jusqu'au moment de leur exécution, Cézanne ne datant pas ses tableaux; bien des contradictions demeurent entre les divers spécialistes, même quand il s'agit de l'ordre chronologique d'œuvres réalisées à partir de motifs analogues dans différentes techniques (huiles, aquarelles, etc.). En dehors des paysages, on connaît rarement le lieu précis où les toiles ont été peintes et surtout les véritables intentions de l'artiste.

Plutôt que de proposer de nouvelles interprétations, nous nous sommes intéressés, comme naguère Judith Wechsler et John Richardson, à la « fortune critique » de Cézanne. En effet, pour mieux faire comprendre à quel point la façon dont on envisage aujourd'hui le peintre et l'homme est marquée par tout ce que l'on en a déjà dit, il nous a paru très utile de publier ici un choix des textes les plus significatifs qui ont été les médiateurs d'un artiste omniprésent dans l'histoire de la peinture en France, puis en Europe et aux États-Unis, depuis un siècle. On y découvrira que, très tôt – dès les années 1880-1890 –, le mythe Cézanne s'établit, mythe probablement aussi important que son œuvre réelle par le rôle qu'il jouera dans l'histoire de l'art et du goût au *xx<sup>e</sup>* siècle. Dès 1894, le critique de *La Revue blanche* Thadée Natanson donne le ton: « Si peu achevée que paraisse l'œuvre, c'est l'idée d'un absolu bouleversement de l'art de peindre qu'elle apporte. »

On pourra lire des extraits des quelques grands textes qui ont jalonné la compréhension du peintre, rédigés par des écrivains, des critiques ou des historiens de l'art, portant chacun l'empreinte de l'air du temps, de ses enjeux intellectuels ou de préoccupations personnelles. Citons dans un pêle-mêle chronologique les plus éclatants à divers titres: Rainer Maria Rilke (1907), Joachim Gasquet, Roger Fry et Élie Faure dans les années 1910, Lionello Venturi, Fritz Novotny et John Rewald dans les années 1930, Maurice Merleau-Ponty, Clement Greenberg et Meyer Schapiro dans les années 1940-1960.

Les écrits sans doute les plus influents auront été, au début surtout, soit le fait d'écrivains poussés par des peintres à écrire sur Cézanne – J.-K. Huysmans encouragé par Pissarro, Gustave Geffroy par Monet –, soit surtout celui de critiques qui étaient par ailleurs peintres, qu'il s'agisse d'Émile Bernard ou de Maurice Denis (dont l'article de 1907 reste fondamental), jusqu'à Lawrence Gowing pour ces dernières décennies.

Avant cette anthologie de la littérature cézannienne, qui va de Zola à D. H. Lawrence ou de Huysmans à Meyer Schapiro, nous avons choisi quelques propos de Cézanne lui-même sur l'art. Ils paraîtront peut-être sans grande originalité quand il reprend des formules devenues banales, dans les ateliers au *xix<sup>e</sup>* siècle, depuis Constable et Corot: la virginité de l'œil indispensable au bon artiste, qui doit se faire un devoir d'oublier la manière dont ce qu'il peint a été vu avant lui, ou le traitement de la nature par des formes géométriques mises en perspective sont en fait des éléments traditionnels de l'apprentissage du dessin depuis la Renaissance. Mais on sait à quel point ces mots ont compté pour les générations d'artistes qui ont admiré Cézanne; de plus, ils sont émouvants par ce qu'ils révèlent sur son inquiétude, ses scrupules, sa sincérité, sa méfiance des théories et de ce qu'il appelait les « causes sur l'art », mais aussi sur les buts apparemment simples qu'il poursuivait, et qu'il savait fort bien qu'il atteignait parfois souverainement. Ce sont les conseils d'un maître qui parle de lui-même: « Il faut bien voir son modèle et sentir très juste, et encore s'exprimer avec distinction et force », et qui nous dit que « la sensation forte de la nature, [...] certes je l'ai vive... »

Que les mots sont pauvres, il en était convaincu! Aucun commentaire, ni de lui-même, ni de personne, ne donne précisément la mesure de sa justesse, de sa distinction, de sa force. Aucun écrit ne rend compte d'une émotion visuelle et spirituelle si miraculeusement transmise sur la toile ou sur le papier que tout visiteur de l'exposition la ressentira sans doute. On ne peut rester indifférent à cette véhémence peu à peu contrôlée puis de nouveau sous-jacente à la fin de sa vie, à cet équilibre comme rétabli miraculeusement dans chaque œuvre pour dire l'essentiel à travers des formes simples.

Car il semble qu'à propos de Cézanne, le non-dit ou le non-écrit reste le plus fort. Aujourd'hui comme hier, il est, plus que tout autre dans l'histoire de l'art, un peintre pour les peintres ou pour ceux qui aiment particulièrement la peinture. « Il est celui qui peint », affirmait Maurice Denis, en ajoutant : « Renoir me disait un jour : comment fait-il ? Il ne peut pas mettre deux touches de couleurs sur une toile sans que ce soit très bien. »

Ce sont d'abord les peintres de sa propre génération qui ont fait la réputation de Cézanne, qui ont quasiment forcé les critiques à en parler, les marchands à s'en occuper. Une lettre de Pissarro à son fils, au moment de la première exposition chez Vollard en 1895 – Cézanne a alors cinquante-six ans –, résume la situation : « Tu ne saurais croire combien j'ai de mal à faire comprendre à certains amateurs, amis des impressionnistes, tout ce qu'il y a de grandes qualités rares dans Cézanne, je crois qu'il se passera des siècles avant qu'on s'en rende compte. Degas et Renoir sont enthousiastes des œuvres de Cézanne, Vollard me montrait un dessin de quelques fruits qu'ils ont tiré au sort pour savoir qui en serait l'heureux possesseur. Degas si passionné des croquis de Cézanne, qu'en dis-tu ?.. voyais-je assez juste en 1861 quand moi et Oller nous avons été voir ce curieux provençal dans l'atelier Suisse où il faisait des académies à la risée de tous les impuissants de l'école. » (1<sup>er</sup> décembre 1895.)

Depuis, de génération en génération, Cézanne aura été l'ombre tutélaire de presque tous les ateliers des peintres modernes. De Gauguin à Picasso, de Bonnard à Malevitch, de Matisse à Paul Klee, de Braque à Kandinsky ou de Marcel Duchamp à Jasper Johns : tous auront eu avec Cézanne une relation intense et presque tous, quand ils le pourront, auront une relique cézannienne dans leur collection (voir cat. 50, 56, 60, 69, 72, 126 et 190). Cézanne n'était pas seulement « notre père à tous » (Picasso), « le maître par excellence » (Klee), mais un modèle spirituel, « une sorte de bon dieu de la peinture » (Matisse), l'auteur d'une « construction mystique » (Franz Marc), ayant, par les formes, « redonné une âme » à la peinture (Kandinsky).

Il incarne l'image idéale de l'artiste désintéressé, sans calculs ni vanités, uniquement soucieux de sa « réalisation », hanté par la peinture comme moyen d'expression de « la nature » – comme il n'a fait que le répéter, et sans que l'on comprenne très précisément ce qu'il entendait par là : à coup sûr pas simplement le paysage, mais le réel en général où l'œil perçoit ce quelque chose du domaine de l'esprit que seuls les grands artistes savent transmettre, et qu'avant tous les autres les artistes savent reconnaître. « Je n'ai jamais entendu un admirateur de Cézanne me donner des raisons claires et précises de son admiration, et cela est rare, même chez les artistes, chez ceux qui sentent le plus directement l'art de Cézanne », témoigne déjà Maurice Denis. (Est-ce que cela n'est pas toujours vrai : essayez !) Bien sûr, Denis ne résiste pas à en donner lui-même une sorte de définition, écrite, ne l'oublions pas, à l'époque du triomphe d'un impressionnisme dont il veut le distinguer : « L'art de Cézanne sut garder à la sensibilité son rôle essentiel tout en substituant la réflexion à l'empirisme. [...] il peut conserver son émotion du moment tout en fatiguant presque à l'excès, d'un travail calculé et voulu, ses études d'après nature. »

La richesse contradictoire de Cézanne aura toujours été pleine d'enseignements essentiels pour les artistes. Tantôt ce sont ses doutes, son inquiétude, ses erreurs, ses bizarreries, ses inaboutissements qui les encouragent – par exemple Picasso, comme le montre bien William Rubin dans son étude sur *Cézanne et les origines du cubisme*. Tantôt c'est au contraire la certitude, l'évidence, la justesse de sa peinture qui semblent frapper peintres ou écrivains, soutenus autant par sa personnalité morale que par son œuvre. Deux exemples suffiront à le montrer : lors de l'exposition rétrospective de 1907, Rainer Maria Rilke ressent la présence de l'œuvre « qui se referme sur vous comme une réalité colossale. Comme si ces couleurs vous débarrassaient définitivement de toute incertitude ». Quant à Matisse, il dira : « Dans les moments de doute, quand je me cherchais encore, parfois effrayé de mes découvertes, je pensais : " Si Cézanne a raison, j'ai raison " parce que je sais que Cézanne n'avait pas fait d'erreur. »



# Notes de Cézanne sur l'art

Ces quelques extraits de lettres de Cézanne sont les seuls textes vérifiés de l'artiste en dehors de ceux qu'avait rapportés Émile Bernard dans *L'Occident* en 1904 – donc vérifiés par Cézanne – (reproduits p. 37-38) et des fragments publiés par Charles Morice dans le *Mercure de France* en 1905 (reproduits p. 42-43). Par ailleurs, beaucoup de propos rapportés par des proches, critiques ou peintres, sont authentiques ou très vraisemblables. Ils sont rassemblés dans l'excellent *Conversations avec Cézanne* présenté par P. M. Doran, Paris, Macula, 1978.

F. C.

## « Les causeries sur l'art sont presque inutiles »

« Mais je ne suis qu'un pauvre peintre et le pinceau serait sans doute plutôt le moyen d'expression que le ciel a mis dans mes mains. Donc, avoir des idées et les développer n'est pas mon affaire. »

À Louis Aurenche  
[Aix-en-Provence, probablement octobre 1901]

« J'ai peu de choses à vous dire; on parle plus, en effet, de peinture et peut-être mieux en étant sur le motif, qu'en devisant de théories purement spéculatives – et dans lesquelles on s'égare assez souvent. »

À Charles Camoin  
Aix, 28 janvier 1902

« Mais j'en reviens toujours à ceci: le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature, et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement. Les causeries sur l'art sont presque inutiles. On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible. »

À Émile Bernard  
Aix, 26 mai 1904

## « Arriverai-je au but tant cherché? »

« Je travaille opiniâtrement, j'entrevois la Terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrai-je y pénétrer? [...] J'ai réalisé quelques progrès. Pourquoi si tard et si péniblement? L'Art serait-il, en effet, un sacerdoce, qui demande des purs qui lui appartiennent tout entiers? »

À Ambroise Vollard  
Aix-en-Provence, 9 janvier 1903

« Vous me parlez dans votre lettre de ma réalisation en art. Je crois y parvenir chaque jour davantage, bien qu'un peu péniblement. Car si la sensation forte de la nature – et certes, je l'ai vive – est la base nécessaire de toute conception d'art, et sur laquelle reposent la grandeur et la beauté de l'œuvre future, la connaissance des moyens d'exprimer notre émotion n'est pas moins essentielle, et ne s'acquiert que par une très longue expérience. »

À Louis Aurenche  
Aix, 25 janvier 1904

« Mon âge et ma santé ne me permettront jamais de réaliser le rêve d'art que j'ai poursuivi toute ma vie. Mais je serai toujours reconnaissant au public d'amateurs intelligents qui ont eu – à travers mes hésitations – l'intuition de ce que j'ai voulu tenter pour rénover mon art. Dans ma pensée on ne substitue pas au passé, on y ajoute seulement un nouveau chaînon. »

À Roger Marx  
[Aix], 23 janvier 1905

« La thèse à développer est – quel que soit notre tempérament ou forme de puissance en présence de la nature – de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui apparut avant nous. Ce qui, je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité, grande ou petite. Or, vieux, soixante-dix ans environ, les sensations colorantes qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète. »

À Émile Bernard  
Aix, 23 octobre 1905

« Enfin, je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens, je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. »

À son fils  
Aix, 8 septembre 1906

« Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi? Je le souhaite, mais tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose se développant mieux que par le passé et par là même probant de théories [...]. Vous m'excuserez de revenir sans cesse au même point; mais je crois au développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l'étude sur nature, quitte à me préoccuper des procédés ensuite; les procédés n'étant pour nous que de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-mêmes et à nous faire agréer. Les grands que nous admirons ne doivent avoir fait que ça. »

À Émile Bernard  
Aix, 21 septembre 1906

### « L'art est une harmonie parallèle à la nature »

« L'art est une harmonie parallèle à la nature – que penser des imbéciles qui vous disent [que] l'artiste est toujours inférieur à la nature? »

À Joachim Gasquet  
Le Tholonet, 26 septembre [1897]

« Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe; et les progrès à faire sont incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très juste; et encore s'exprimer avec distinction et force. Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'art ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus. »

À Émile Bernard  
Aix, 12 mai 1904

« Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire. Nous ne devons cependant pas nous contenter de retenir les belles formules de nos illustres devanciers. Sortons-en pour étudier la belle nature, tâchons d'en dégager l'esprit, cherchons à nous exprimer suivant notre tempérament personnel. Le temps et la réflexion d'ailleurs modifient peu à peu la vision, et enfin la compréhension nous vient. »

À Émile Bernard  
[Aix, 1905], vendredi

### Quelques formules de Cézanne

« Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici: traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit d'une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater omnipotens Aeternus Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air. »

À Émile Bernard  
Aix-en-Provence, 15 avril 1904

« Dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant; et ce point est toujours – malgré le terrible effet: lumière et ombre, sensations colorantes – le plus rapproché de notre œil; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon. Avec un petit tempérament on peut être très peintre. On peut faire des choses bien sans être très harmoniste, ni coloriste. Il suffit d'avoir un sens d'art – Et c'est sans doute l'horreur du bourgeois, ce sens-là. »

À Émile Bernard  
Aix, 25 juillet 1904

« Voici sans conteste possible – je suis très affirmatif: – une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer par lumière, demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes.

La lumière n'existe donc pas pour le peintre. Tant que, forcément, vous allez du noir au blanc, la première de ces abstractions étant comme un point d'appui autant pour l'œil que pour le cerveau, nous pataugeons, nous n'arrivons pas à avoir notre maîtrise, à nous posséder. Pendant cette période [de] temps (je me répète un peu forcément), nous allons vers les admirables œuvres que nous ont transmises les âges, où nous trouvons un réconfort, un soutien, comme le fait la planche pour le baigneur. »

À Émile Bernard  
[Aix], 23 décembre 1904

## Cézanne et les peintres

« Michel-Ange est un constructeur, et Raphaël un artiste qui, si grand qu'il soit, est toujours bridé par le modèle. – Quand il veut devenir réfléchisseur, il tombe au-dessous de son grand rival. »

À Charles Camoin  
Aix, 9 décembre 1904

« Puisque vous voilà à Paris, et que les maîtres du Louvre vous attirent, et si cela vous dit, faites d'après les grands maîtres décoratifs, Véronèse et Rubens, des études, mais comme vous feriez d'après nature. »

À Charles Camoin  
Aix, 3 février 1902

« Les plus grands, vous les connaissez mieux que moi: les Vénitiens et les Espagnols. »

À Émile Bernard  
Aix, 25 juillet 1904

« Je vous l'ai déjà dit, le talent de Redon me plaît beaucoup et je suis de cœur avec lui pour sentir et admirer Delacroix. Je ne sais si ma précaire santé me permettra de réaliser jamais mon rêve de faire son apothéose. »

À Émile Bernard  
Aix, 12 mai 1904

« L'étude modifie notre vision à un tel point, que l'humble et colossal Pissarro se trouve justifié de ses théories anarchistes. »

À Émile Bernard  
[Aix, 1905], vendredi

« Je méprise tous les peintres vivants, sauf Monet et Renoir. »

À Joachim Gasquet  
Aix, 8 juillet 1902

# Quelques portraits de Cézanne

## Dans les années 1860

«Ceux qui n'ont connu Cézanne que pendant les dernières années de sa vie, quand la maladie l'avait terrassé, ne peuvent l'imaginer tel qu'il était à trente ans : un grand et solide garçon, haut perché sur des jambes un peu grêles. Il marchait d'un pas rythmé, tenant la tête droite, comme s'il regardait à l'horizon. Son visage noble, entouré d'une barbe noire frisée, rappelait les figures des dieux assyriens. Les grands yeux, brillant d'un vif éclat et d'une extrême mobilité, dominant le nez fin et légèrement arqué, contribuaient à donner à sa physionomie un caractère oriental. Il avait généralement l'air grave, mais, quand il parlait, ses traits s'animaient et une mimique expressive accompagnait ses paroles prononcées d'une voix forte et bien timbrée, à laquelle un fort accent provençal ajoutait une saveur particulière.

«Il professait un profond dédain pour la toilette ; elle n'entraînait en aucune manière dans ses préoccupations. Aussi son costume était-il assez négligé. Sa coiffure consistait en un petit chapeau mou posé en arrière ; ses vêtements de couleur sombre ne semblaient jamais avoir été neufs et il les portait à peu près jusqu'à complète usure. Pour travailler, il revêtait une veste et une cote de toile bleue comme en portent les ouvriers du bâtiment ; l'une et l'autre étaient, quelque précaution qu'il prît pour s'en préserver, couverte de larges taches de couleur.

«À cette époque, Paul Cézanne jouissait d'une excellente santé. S'il se mettait facilement en colère, du moins n'était-il pas atteint de cette irritabilité malade que notent ses biographes des dernières années.

«Parce qu'il se méfiait des écarts où l'entraînait son tempérament véhément, Cézanne n'était pas loquace, même dans le cercle restreint de ses meilleurs amis. Il demeurait silencieux jusqu'au moment où, sous l'aiguillon des propos tenus autour de lui, ne pouvant plus se contenir, il lançait une boutade ou préférerait un juron pour marquer son sentiment. Toutefois, lorsqu'il croyait nécessaire de parler, il formulait son avis avec une logique et une clarté admirables. Vous entendez bien qu'il s'agissait toujours de l'art et surtout de la peinture. La morale, la philosophie et la littérature ne parvenaient guère à l'émouvoir ; il s'abstenait d'en discuter. Quant à la politique, il l'ignorait volontairement et s'étonnait qu'elle intéressât son ami Zola. Ni les rebuffades du Jury de peinture, ni les déboires de toute nature que lui valait la sincérité de son art, ni les sarcasmes dont l'accablaient les bourgeois, ne purent jeter Cézanne dans un parti politique, comme ce fut le cas pour Courbet et, dans une mesure plus discrète, pour Manet. Il aurait eu, cependant, quelque excuse à sy laisser entraîner car on le considérait déjà comme un révolutionnaire. Les amis de

l'ordre le plaçaient, dans leur hostilité, sur le même plan que le fameux groupe des "Irréconciliables" dont Gambetta était le plus bruyant orateur. Il faut dire que les imprecations de Cézanne contre le Jury, contre l'École et ses professeurs, donnaient une apparente raison à ceux qui faisaient de lui un révolutionnaire quand il n'était qu'un révolté par indignation.»

Georges Rivière, *Le Maître Paul Cézanne*, Paris, Floury, 1923, p. 76

«Son physique est plutôt embelli, ses cheveux sont longs, sa figure respire la santé et sa tenue elle-même fait sensation sur le Cours. Vous voilà donc tranquille sur ce côté. Son moral, quoique toujours en ébullition, lui laisse des embellies, et la peinture, encouragée par quelques commandes sérieuses, promet de le récompenser de ses efforts, en un mot, le "ciel de l'avenir semble par moments moins noir".»

Antoine Guillemet, lettre à Zola, 2 novembre 1866, in Rewald, *Cézanne, correspondance*, Paris, Grasset, 1978, p. 127

## Cézanne «impressionniste»

«Cézanne, si ceci peut vous amuser, est apparu, il y a peu de temps, au petit café de la place Pigalle dans un de ses costumes d'autrefois : cote bleue, veste de toile blanche toute couverte de coups de pinceau et autres instruments, vieux chapeau défoncé. Il a eu un succès ! Mais ce sont des démonstrations dangereuses.»

Louis Edmond Duranty, lettre à Zola, [1877], in Auriant, «Duranty et Zola», *La Nef*, n° 20, juillet 1946, p. 50-51

## À Giverny, en 1894

«Le cercle s'est agrandi par l'arrivée d'une célébrité, le premier des impressionnistes, Monsieur Cézanne [...]. C'est un ami du Bohémien [Radimsky] et de Monet. Monsieur Cézanne vient de Provence, il est comme ces gens du midi que décrit Daudet. La première fois que je l'ai vu, je lui ai trouvé l'air d'un assassin avec ses gros yeux éraillés qui lui sortent de la tête d'une manière tout à fait féroce, sa barbe pointue assez menaçante, toute grise, et sa façon exaltée

de parler qui fait trembler les plats. Mais je me suis rendu compte que je m'étais méprise sur les apparences, car bien loin d'être dur ou dangereux il est l'homme le plus doux du monde, "comme un enfant" dit-il. Au début ses manières m'ont interloquée [...]. Il mange au couteau et ponctue le moindre geste, le moindre mouvement de la main avec cet instrument qu'il agrippe dès le début du repas, et ne lâche que quand il sort de table; mais malgré son mépris total de l'étiquette, il est avec nous délicat comme personne d'autre ici. Il ne veut pas que Louise le serve avant nous, selon l'ordre du service à table; il est même cérémonieux avec cette pauvre fille, et il ôte le vieux béret dont il protège sa tête chauve en entrant dans la pièce. J'apprends ainsi peu à peu qu'ici il ne faut pas se fier aux apparences.»

Lettre de Matilda Lewis à sa famille, Giverny, [novembre] 1894, in William A. Gerds, *Giverny, une colonie impressionniste*, New York, Abbeville Press, 1993

### À Aix-en-Provence, en 1897

«Soudain la porte s'ouvrait. Quelqu'un entra avec un air presque exagéré de prudence et de discrétion. Il avait figure de petit bourgeois ou de fermier aisé, finaud, cérémonieux avec cela. Il avait le dos un peu rond, un teint hâlé, marqué de teintes brique, le front nu, des cheveux blancs s'échappant en longues mèches, de petits yeux perçants et fureteurs, un nez boumbonien, un peu rouge, de courtes moustaches tombantes et une barbiche militaire. Tel j'ai vu Paul Cézanne à sa première visite, tel je le reverrai toujours. J'entends sa manière de parler, nasillard, lente, méticuleuse, avec quelque chose de soigneux et de caressant. Je l'écoute discourir sur l'art ou la nature, avec subtilité, avec dignité, avec profondeur.»

Edmond Jaloux, in *Fumées dans la campagne*, cité par Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, éd. Bernheim-Jeune, 1921, rééd. 1926, p. 98

«Il avait le type, l'accent, les manières d'agir d'un Provençal. En Provence comme en Orient, le sentiment des castes n'est pas très vif, ni ces castes très bien tranchées, Cézanne avait à la fois du petit bourgeois et de l'artisan, avec une décence, une dignité, une fierté simple que l'on trouve difficilement ailleurs dans des classes identiques. La finesse paysanne se mêlait en lui à des manières exagérément polies. [...]

«J'ai l'impression que tous les portraits que l'on a fait de Cézanne tournent à la caricature. Il m'a paru toujours infiniment moins excentrique, moins *outlaw* qu'on ne le fait aujourd'hui. Ou bien se méfiait-il à l'excès des Parisiens, et plus spécialement des marchands? Je crois aussi qu'on l'a mal compris parce qu'il était, je le répète, essentiellement

provençal. Beaucoup de phrases ingénues qu'on lui attribue doivent s'entendre dans un sens de moquerie très fine dont l'auditeur aura été dupe. Sa simplicité n'était pas de la naïveté. Il était fort intelligent, admirablement et douloureusement conscient de ses efforts, et très cultivé. Il a cherché toute sa vie le style et savait fort bien où il est. On tend aujourd'hui à le transformer en sauvage, en barbare de génie. C'était le plus classique, le plus volontaire, le plus équilibré des maîtres. Et j'ai toujours trouvé qu'il en donnait lui-même tout à fait l'impression.

«Sa conversation était admirable; il ne parlait presque que de peinture comme il ne pensait qu'à elle; il abondait en formules larges, riches, savoureuses ou en aperçus techniques, inattendus, savants, ingénieux.

«Je l'entends aussi s'écrier dans la rue Cardinale, entre la fontaine des Quatre-Dauphins et l'église de Saint-Jean-de-Malte: – Un artiste, voyez-vous, il n'y a ni gloire, ni ambition qui compte pour lui. Il doit faire son œuvre parce que le Bon Dieu le veut, comme un amandier fait sa fleur (il y avait ici une seconde comparaison que j'ai oubliée), comme l'escargot fait sa bave...»

Edmond Jaloux, «Souvenirs sur Paul Cézanne», *L'Amour de l'art*, décembre 1920, p. 285-286

### À l'automne 1900

«Je me revois encore, sonnante à sa porte, le premier dimanche où il m'avait prié à déjeuner. – Venez de bonne heure, m'avait-il dit, nous causerons un peu d'art, et notez bien l'adresse: 23, rue Bouleçon. J'arrivai trop tôt. Le vieux peintre qui se préparait à mettre ses beaux habits était en chemise. Il m'ouvrit lui-même la porte, dans cette tenue, et il ressemblait ainsi à l'amiral de Coligny. Je l'attendis dans la salle à manger où sa gouvernante, Mme Brémont, avait déjà mis deux couverts. Ah! le père Cézanne n'était guère bibeloteur; il n'avait jamais songé à prendre le genre artiste, à se composer un de ces intérieurs de peintre à la mode vers 1880. Il possédait strictement, malgré sa fortune, ce qu'il faut à un homme d'âge qui vit seul, qui mange un morceau entre deux séances et qui ne s'attarde pas, après son déjeuner, à fumer des cigarettes orientales en sirotant un café turc. Il y avait là quelques chaises cannées, une table ronde en noyer ciré, un buffet que décoraient un litre et une assiette de fruits. Tout de suite, il m'avoua qu'il était un *faible*, qu'il ne *réalisait* pas, que je lui paraissais *très équilibré* et que je devais venir souvent, car je lui apporterais un *appui moral*. Je ne savais où me mettre, et le vieillard me dit d'un air accablé: – C'est effrayant, la vie! Le poulet aux olives et aux petits champignons qu'avait fricoté Mme Brémont était excellent...»

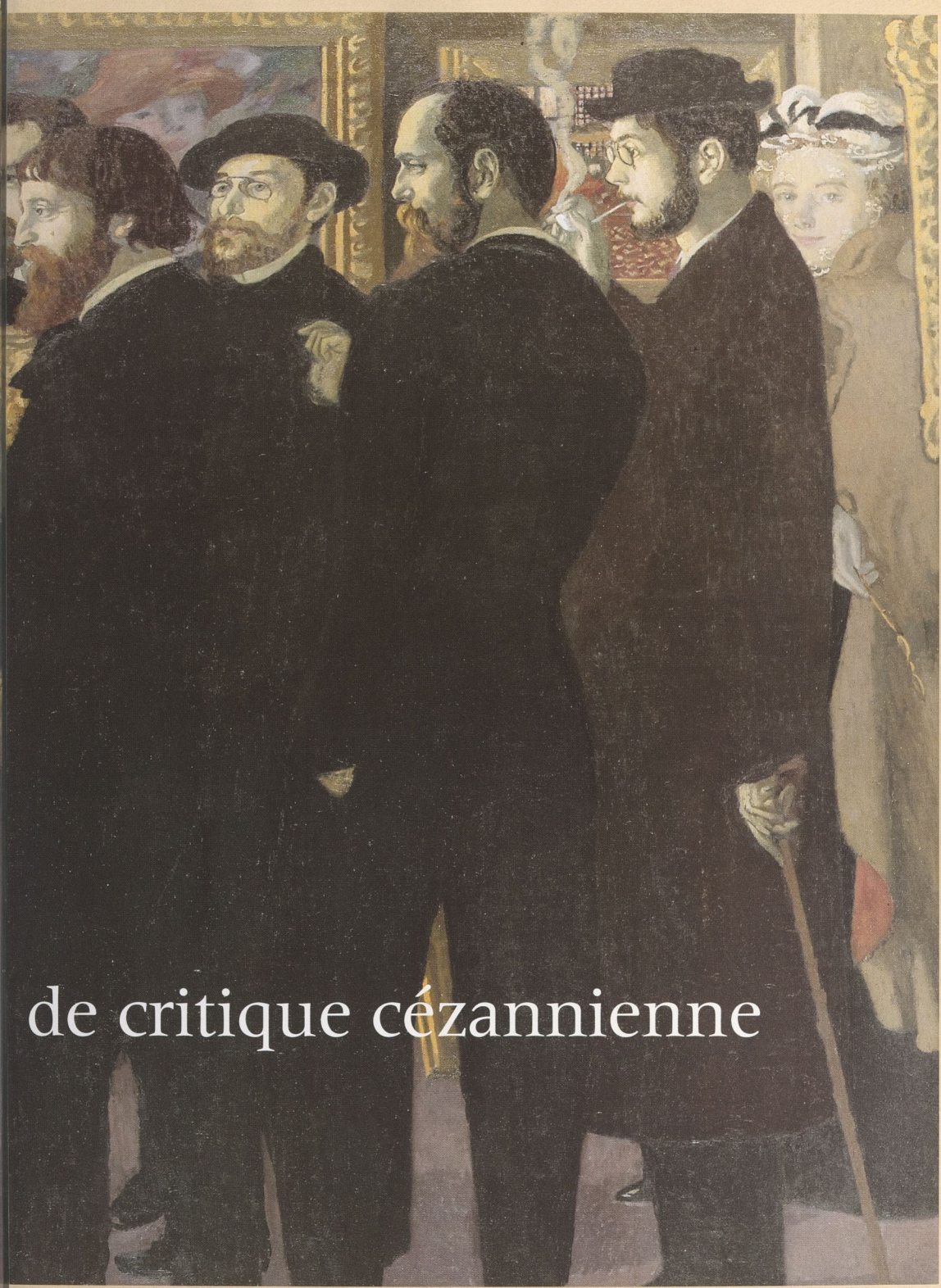
Léo Larguier, *En compagnie des vieux peintres*, Paris, Albin Michel, 1927, p. 158-159



Cézanne partant travailler sur le motif, photographie,  
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay.



Un siècle



de critique cézannienne



# I

## De 1865 à la mort de Cézanne (1906)

### Les années 1860

#### Premières apparitions écrites du nom de Cézanne

Les relations fraternelles passionnées entre les deux jeunes Aixois « montés à Paris », Émile Zola, en 1858, et Paul Cézanne, trois ans plus tard, ont été étudiées à plusieurs reprises, en particulier par John Rewald<sup>1</sup>. Il en ressort clairement que leur amitié fut durable, malgré la célébrité précoce de l'écrivain-critique et la longue obscurité qu'a connue le peintre. Zola allait encourager Cézanne et l'aider matériellement à intervalles réguliers (notamment en 1878), mais le critique d'art écouté qu'il était dans les années 1860 ne le soutint jamais, et tout laisse à penser que son jugement sur l'art de son ami correspondait déjà à ce qu'il exprimera dans le roman *L'Œuvre* publié en 1886, dont le personnage principal de peintre raté est, pour l'essentiel, clairement Cézanne. On ne s'étonnera pas de la rupture, consommée par un mot très digne de Cézanne, en remerciement pour l'envoi du livre<sup>2</sup>.

Toutefois, c'est à Zola que revient la première évocation de Cézanne, dans *La Confession de Claude*, en exergue de sa préface datée du 15 octobre 1865 : *À mes amis P. Cézanne et J.-B. Baille*. L'association des deux noms montre clairement que Cézanne est avant tout pour lui, comme Baille<sup>3</sup>, l'ami d'enfance.

L'année suivante, dans la préface de *Mon salon*<sup>4</sup> – qui rassemble la fameuse série d'articles où Zola avait si brillamment défendu Manet et combattu l'art académique –, il s'adresse, avec affection, non pas à l'artiste, mais au témoin et au compagnon. Et c'est, à vrai dire, pour parler de lui-même, et non de la peinture de son ami.

« J'éprouve une joie profonde, mon ami, à m'entretenir seul à seul avec toi. Tu ne saurais croire combien j'ai souffert pendant cette querelle que je viens d'avoir avec la foule, avec des inconnus ; je me sentais si peu compris, je devinais une telle haine autour de moi, que souvent le découragement me faisait tomber la plume de la main.

« Je puis aujourd'hui me donner la volupté intime d'une de ces bonnes causeries que nous avons depuis dix ans ensemble. C'est pour toi seul que j'écris ces

quelques pages, je sais que tu les liras avec ton cœur, et que, demain, tu m'aimeras plus affectueusement. [...]

« Il y a dix ans que nous parlons arts et littérature. Nous avons souvent habité ensemble, – te souviens-tu ? – et souvent le jour nous a surpris discutant encore, fouillant le passé, interrogeant le présent, tâchant de trouver la vérité et de nous créer une religion infaillible et complète. Nous avons remué des tas effroyables d'idées, nous avons examiné et rejeté tous les systèmes, et, après un si rude labeur, nous nous sommes dit qu'en dehors de la vie puissante et individuelle, il n'y avait que mensonge et sottise.

« [...] Tu es toute ma jeunesse ; je te retrouve mêlé à chacune de mes joies, à chacune de mes souffrances. [...]

« Nous vivions dans notre ombre, isolés, peu sociables, nous plaisant dans nos pensées. Nous nous sentions perdus au milieu de la foule complaisante et légère. Nous cherchions des hommes en toutes choses, nous voulions dans chaque œuvre, tableau ou poème, trouver un accent personnel. Nous affirmions que les maîtres, les génies, sont des créateurs qui, chacun, ont créé un monde de toutes pièces, et nous refusions les disciples, les impuissants, ceux dont le métier est de voler çà et là quelques bribes d'originalité.

« Sais-tu que nous étions des révolutionnaires sans le savoir ? Je viens de pouvoir dire tout haut ce que nous avons dit tout bas pendant dix ans. [...]

« Vous autres peintres, vous êtes bien plus irritables que nous autres écrivains. J'ai dit franchement mon avis sur les médiocres et les mauvais livres, et le monde littéraire a accepté mes arrêts sans trop se fâcher. Mais les artistes ont la peau plus tendre. Je n'ai pu poser le doigt sur eux sans qu'ils se mettent à crier de douleur. » (Émile Zola, *Mon salon*, 1866, rééd. dans *Mes haines*, 1880.)

L'année suivante, Zola prendra brièvement la défense de Cézanne dans une lettre sur le Salon :

« Un jeune peintre dont j'estime singulièrement le talent vigoureux et personnel. » (*Id.*, *Le Figaro*, 12 avril 1867.)

Double page précédente :  
Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile,  
Paris, musée d'Orsay.



Paul Cézanne,  
Paul Alexis lisant à Émile Zola,  
vers 1869-1870, huile sur toile,  
São Paulo, Museu de Arte  
de São Paulo Assis Chateaubriand.

## Les années 1870 et 1880

Après ces textes de Zola, il faut attendre sept ans pour que la grande presse mentionne Cézanne, et encore est-ce pour l'associer aux quolibets ou aux sévères critiques que suscita la première exposition impressionniste en 1874, renouvelés à propos de la troisième en 1877, la dernière où Cézanne sera présent<sup>1</sup>. En voici un petit florilège.

### « Cézanne est un barbouilleur ignorant »

« Quant aux autres, qui, négligeant de réfléchir et d'apprendre, auront poursuivi l'impression à outrance, l'exemple de M. Cézanne (*Une moderne Olympia*) peut leur montrer dès à présent le sort qui les attend. D'idéalisation en idéalisation, ils aboutiront à ce degré de romantisme sans frein, où la nature n'est plus qu'un prétexte à rêveries, et où l'imagination devient impuissante à formuler autre chose que des fantaisies personnelles, subjectives, sans écho dans la raison générale,

parce qu'elles sont sans contrôle et sans vérification possible dans la réalité. » (Jules-Antoine Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines. Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874.)

« M. Cézanne expose un paysage étrange, qui démontre qu'il a été violemment impressionné par deux choses, – les épinards et la cordonnerie. C'est en effet d'un vert à faire frémir, et un bouquet d'arbres qui se trouve au premier plan a tout à fait l'air d'une rangée de bottes contorsionnées par une horrible douleur. « Citons aussi une *Tête d'homme*, qui semble celle d'un Billoir en chocolat. » (Anonyme, « L'exposition des Impressionnistes », *L'Événement*, 6 avril 1877.)

« MM. Claude Monet et Cézanne, heureux de se produire, ont exposé, le premier, trente toiles, et le second, quatorze. Il faut les avoir vues pour imaginer ce qu'elles sont. Elles provoquent le rire, et sont cependant lamentables : elles dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris. » (Roger Ballu, « L'exposition des peintres impressionnistes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 23 avril 1877.)

« Un véritable impressionniste, c'est M. Paul Cézanne. Il a envoyé rue Le Peletier une série de tableaux plus stupéfiants les uns que les autres. Nous avons remarqué

1. Rewald, 1936, et Rewald, 1939.

2. Voir chronologie, 4 avril 1886.

3. Jean-Baptistin Baille, ami de Cézanne et de Zola au collège Bourbon d'Aix, depuis 1852.

4. 20 mai 1866. Voir Zola, 1974, p. 59 et sq.

5. Cézanne exposait seize tableaux, Sisley dix-sept, Degas vingt-cinq, Monet trente.

surtout une tête d'homme d'une étrangeté voulue [...].  
« M. Cézanne, au-dessus de ce portrait, expose des *Baigneurs* couleur de suie. Il paraît que ce n'est là qu'un projet – un projet que l'artiste ferait bien de ne pas mettre à exécution. » (Anonyme, « Le jour et la nuit », *Le Moniteur universel*, 8 avril 1877.)

« Qui l'on ne corrigera pas, par exemple, c'est M. Cézanne. M. Cézanne peut défier tous ses compagnons, aucun ne l'égalera. Il a touché d'abord les extrêmes limites de l'intransigeance. La teinte pâle et lui-même n'iront pas plus loin. D'autres aiment les jaunes, les roses ou les violets; le goût de M. Cézanne, c'est le bleu et le vert. Il voit vert, il voit bleu, et ne sort pas de là. [...] Il faut pourtant regarder encore deux aquarelles (n<sup>os</sup> 30 et 31) intitulées : *Impressions d'après nature*, pour savoir jusqu'où peut aller la démenée artistique. » (Charles Bigot, « Causerie artistique, L'exposition des "Impressionnistes" », *La Revue politique et littéraire*, 28 avril 1877.)

### Premières marques d'intérêt

Et pourtant commence déjà à poindre la singulière « légende » de Cézanne – sinon ses premiers défenseurs. En 1874, on salue seulement en lui le martyr du jury du Salon; mais trois ans plus tard, avec Georges Rivière – à vrai dire reflet du milieu impressionniste, puisqu'il écrit dans la revue publiée par son mécène, l'éditeur Charpentier, et dirigée par le frère de Renoir –, la première mais bien maladroite tentative de défense argumentée apparaît.

« Parlerons-nous de M. Cézanne qui d'ailleurs a sa légende? De tous les jurys connus, aucun n'a jamais, même en rêve, entrevu la possibilité d'accepter aucun tableau de ce peintre, qui se présentait au Salon, portant lui-même ses toiles sur son dos, comme Jésus-Christ sa croix. Un amour trop exclusif du jaune a, jusqu'à cette heure, compromis l'avenir de M. Cézanne. Néanmoins le jury a eu tort, étant le jury. » (Jean Prouvaire, « L'exposition du boulevard des Capucines », *Le Rappel*, 25 avril 1874.)

« Il y en a d'autres qui ont ri devant les *Baigneurs* et le portrait d'homme de M. Cézanne. Que ceux-là interrogent quelques peintres, et ils regretteront leurs rires. » (Georges Rivière, « À M. le Rédacteur du *Figaro* », *L'Impressionniste*, n<sup>o</sup> 1, 6 avril 1877.)

« L'artiste le plus attaqué, le plus maltraité depuis quinze ans par la presse et par le public, c'est M. Cézanne. [...] »

« M. Cézanne est un peintre et un grand peintre. Ceux qui n'ont jamais tenu une brosse ou un crayon ont dit qu'il ne savait pas dessiner, et ils lui ont reproché des imperfections qui ne sont qu'un raffinement obtenu par une science énorme.

« Je sais bien que, malgré tout, M. Cézanne ne peut pas

avoir le succès des peintres à la mode. Entre les *Baigneurs* et les petits soldats d'Épinal, il n'y a pas à hésiter, on court aux petits soldats. [...] »

« Cependant la peinture de M. Cézanne a le charme inexprimable de l'antiquité biblique et grecque, les mouvements des personnages sont simples et grands comme dans les sculptures antiques, les paysages ont une majesté qui s'impose, et ses natures mortes si belles, si exactes dans les rapports des tons, ont quelque chose de solennel dans leur vérité. Dans tous ses tableaux, l'artiste émeut, parce que lui-même reçoit devant la nature une émotion violente que la science transmet à la toile. [...] »

« Un de mes amis m'écrit :

« C'est une chose vraiment remarquable que la même société qui regarde sans rire les prétentieux efforts d'une archéologie puérule, qui admire comme ils le méritent tantôt les chefs-d'œuvre mutilés du Louvre au musée Campana, tantôt les premières tentatives d'un art en enfance, qui met de fantastiques enchères sur les essais d'un potier infime de la Renaissance, que cette société, dis-je, vienne rire d'un vivant avant de savoir seulement si ce vivant n'est pas un homme de génie. [...] »

« "Je ne sais, ajoutait le même ami devant les *Baigneurs*, je ne sais, quelles qualités on pourrait ajouter à ce tableau pour le rendre plus émouvant, plus passionné, et je cherche en vain les défauts qu'on lui reproche. Le peintre des *Baigneurs* appartient à la race des géants. Comme il se dérobe à toute comparaison, on trouve commode de le nier; il a pourtant des similaires respectés dans l'art, et si le présent ne lui rend pas justice, l'avenir saura le classer parmi ses pairs à côté des demi-dieux de l'art." » (Georges Rivière, « L'exposition des Impressionnistes », *L'Impressionniste*, n<sup>o</sup> 2, 14 avril 1877.)

Enfin Zola écrit, dans un journal marseillais, quelques mots destinés à ses compatriotes aixois, où se mêlent déjà l'éloge de principe et la réserve de fond (« Notes parisiennes », *Le Sémaphore de Marseille*, 29 avril 1877).

### « Ce sont tous des précurseurs »

En 1880, Cézanne n'ayant exposé ni au Salon, ni à l'exposition impressionniste, Zola glisse sur son ami, à propos des impressionnistes en général, une phrase peu encourageante. Pourtant Cézanne l'en remerciera, se voir cité dans la presse étant pour lui chose si rare<sup>6</sup>.

« M. Paul Cézanne, un tempérament de grand peintre qui se débat encore dans des recherches de facture, reste plus près de Courbet et de Delacroix. [...] »

« Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la

6. L'ami en question est peut-être Pissarro, mais plus probablement Renoir, proche de l'auteur.

7. Lettre évoquée dans la chronologie, 18-22 juin 1880.



Paul Cézanne, *La Pendule noire*,  
vers 1870, huile sur toile,  
collection particulière.

formule qu'ils apportent tous, éparse dans leurs œuvres. La formule est là, divisée à l'infini; mais nulle part, dans aucun d'eux, on ne la trouve appliquée par un maître. Ce sont tous des précurseurs, l'homme de génie n'est pas né.» (Émile Zola, «Le naturalisme au Salon», *Le Voltaire*, 18 juin 1880).

### «Les prodromes d'un nouvel art»

Le premier article talentueux sur Cézanne, déjà considéré, remarquons-le, comme «oublié» en 1888, est celui de Joris-Karl Huysmans. Cézanne a alors quarante-neuf ans.

«En pleine lumière, dans des compotiers de porcelaine ou, sur de blanches nappes, des poires et des pommes brutales, frustes, maçonnées avec une truelle, rebrossées avec des rouleaux de ponce. De près, un hourdage furieux de vermillon et de jaune, de vert et de bleu à l'écart, au point, des fruits destinés aux vitrines [...] des fruits pléthoriques et savoureux, enviables.

«Et des vérités jusqu'alors omises s'aperçoivent, des tons étranges et réels, des taches d'une authenticité singulière, des nuances de linge, vassales des ombres épanouies du tournant des fruits et éparses en des bleutés possibles et charmants qui font de ces toiles des œuvres initiatrices, alors que l'on se réfère aux habituelles natures-mortes enlevées en des repoussoirs de bitume, sur d'inintelligibles fonds.

«Puis des esquisses de paysages en plein air, des tentatives demeurées dans les limbes, des essais aux fraîcheurs gâtées par des retouches, des ébauches enfantines et barbares, enfin de désarçonnants déséquilibres : des maisons penchées d'un côté, comme pochardes, des fruits de guingois dans des poteries soules, des baigneuses nues, cernées par des lignes insanes mais emballées, pour la gloire des yeux, avec la fougue d'un Delacroix sans raffinement de vision et sans doigts fins, fouettés par une fièvre de couleurs gachées [sic], hurlant en relief, sur la toile appesantie qui courbe!

«En somme, un coloriste révélateur qui contribua plus que feu Manet au mouvement impressionniste, un artiste aux rétines malades, qui, dans la perception exaspérée de sa vue, découvrit les prodromes d'un nouvel art, tel semble pouvoir être résumé, ce peintre trop oublié, Cézanne.

«Il n'a plus exposé depuis l'année 1877 où il exhiba, rue Le Peletier, seize toiles dont la parfaite propreté d'art servit à longuement égayer la foule.» (Joris-Karl Huysmans, «Trois peintres», *La Cravache*, 4 août 1888<sup>8</sup>.)

### Cézanne, pendant plus de vingt ans, ne sera vraiment défendu que par les seuls peintres

Si Huysmans écrit sur Cézanne, c'est qu'il y a été poussé soit par Degas, soit par Pissarro. En 1883 déjà, après la publication de son livre *L'Art moderne*, il avait encouru les reproches de ce dernier, à l'œil infallible, qui a compris,

avant tous les autres peintres, le génie singulier de Gauguin, de Seurat, et bien avant, de Cézanne.

«D'où vient que vous ne dites pas un mot de Cézanne que pas un d'entre nous n'admette comme un des tempéraments les plus étonnants et le plus curieux de notre époque, et qui a eu une influence très grande sur l'art moderne?» (Lettre de Pissarro à Huysmans, 15 mai 1883, in Janine Bailly-Hertzberg [éd.], *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 1, Paris, P.U.F., 1980, p. 208.)

L'expression «pas un d'entre nous» est révélatrice. Cézanne était, et restera, sans doute avant tout, un peintre pour les peintres.

Guillemet, l'ami de Manet – le modèle du *Balcon* –, lui-même bien introduit au Salon, sera l'un des premiers à tenter d'y faire entrer Cézanne. Le paysagiste Daubigny également. Quant à Manet, on sait qu'il s'intéressa à lui dès 1866 : «Cézanne en a une grande joie.» Antony Valabrègue, l'ami d'enfance de Cézanne, qui rapporte le fait dans une lettre (avril 1866), ajoute que les deux artistes au «tempéraments parallèles, [...] se comprendront assurément<sup>9</sup>». Les différences apparentes entre les deux hommes sautent aux yeux, mais, en tout cas, ils ont en commun de ne pas adopter la stratégie des peintres impressionnistes : Manet ne participa jamais aux expositions du groupe, Cézanne cessa de le faire après 1877, et tous deux tentèrent régulièrement d'être présents au «Salon de Bouguereau», selon l'épithète de Cézanne.

Mais c'est Pissarro qui, dès 1861, soutint le plus régulièrement Cézanne : «Pissarro fut un père pour moi, c'est un homme à consulter et quelque chose comme le bon Dieu<sup>10</sup>», confiait Cézanne. Ils travailleront d'ailleurs ensemble, de très près, à Pontoise, de 1872 à 1874, puis en 1877, à Pontoise et Auvers. Dès qu'il le put, Pissarro lui acheta des tableaux, après avoir à plusieurs reprises poussé des collectionneurs – le comte Doria par exemple – à le faire.

Renoir, dont l'art est pourtant si différent, fut également très proche de Cézanne, travailla près de lui à L'Estaque, et le soutint toujours. C'est lui qui, dès 1875, encouragea Chocquet à acquérir trois de ses toiles et – bien que Vollard s'en attribue la «découverte» – qui poussa le jeune marchand à s'occuper du peintre et à lui organiser en 1895 sa première exposition personnelle. Jean Renoir rapporte un propos de son père sur la «valeur artistique» de Cézanne, «inégalée depuis la fin de l'art roman<sup>11</sup>».

Monet et Cézanne eurent toujours l'un pour l'autre une grande admiration, et Monet chercha constamment à l'aider (voir cat. 172, *Portrait de Gustave Geffroy*). Il fut aussi

8. Réédité en volume in *Certains*, 1889, puis in *La Plume*, le 1<sup>er</sup> septembre 1891.

9. Lettre de Valabrègue, voir chronologie, première quinzaine d'avril 1866.

10. À Jules Borély en 1902, cité dans *L'Art vivant*, n° 2, 1926, cf. Doran, 1978, p. 21.

11. Renoir, 1981.

12. Vauxcelles, décembre 1905.

13. Lettre de Gauguin à Schuffenecker, juin 1888, Merliès, 1984, p. 632.

14. *Portrait de femme à la nature morte de Cézanne*, 1890, Chicago, The Art Institute of Chicago.



Camille Pissarro, *Portrait de Cézanne*, vers 1874, huile sur toile, collection particulière.

un des principaux artistes collectionneurs de Cézanne, avec douze tableaux dont *Le Nègre Scipion* (cat. 11), un paysage de L'Estaque, une *Nature morte aux pommes*, etc.<sup>12</sup>.

Rappelons à ce propos que, avant même la mort de Cézanne, les artistes furent ses grands collectionneurs. Pissarro possédait quatorze tableaux de lui, Renoir trois, Gauguin et Denis deux, Matisse quatre. K. X. Roussel, Valotton, Signac, Liebermann en avaient chacun un.

Quant à Degas, il n'acheta pas moins de sept tableaux de Cézanne, à qui il porta toujours un grand intérêt : on le voit prendre des croquis à la troisième exposition impressionniste d'après ses *Baigneurs au repos*, tableau refusé du legs Caillebotte, aujourd'hui à la fondation Barnes. Le généreux Caillebotte possédait de nombreux Cézanne, dont quatre furent choisis pour être légués à l'État (voir chronologie, 21 février 1894). Odilon Redon fut également un des amateurs du peintre (voir cat. 187).

La génération qui suit immédiatement celle des impressionnistes aura, elle, une véritable dévotion pour Cézanne et, en tout premier, Gauguin, dès le début des années 1880, sans doute au commencement grâce à son « maître » Pissarro. Encore boursicotier et collectionneur, peintre ama-

teur, il achète dès juillet 1883 deux tableaux dont il aurait voulu ne jamais se séparer, même impécunieux : « J'y tiens comme à la prunelle de mes yeux, et à moins de nécessité absolue, je m'en déferai après ma dernière chemise<sup>13</sup>. » Il proclame son admiration en introduisant un tableau de Cézanne dans l'un des siens<sup>14</sup>. Pour lui, comme pour tous les jeunes peintres de l'avant-garde des années 1880 et 1890, Cézanne est à la fois un modèle artistique moderniste, permettant de dépasser l'impressionnisme, et une figure emblématique de l'indépendance et de la sagesse que devrait avoir un artiste.

« Voyez Cézanne l'incompris, la nature essentiellement mystique de l'Orient (son visage ressemble à un ancien du Levant) il affectionne dans la forme un mystère et une tranquillité lourde de l'homme couché pour rêver, sa couleur est grave comme le caractère des Orientaux ; homme du Midi il passe des journées entières au sommet des montagnes à lire Virgile et à regarder le ciel, aussi ses horizons sont élevés ses bleus très intenses et le rouge chez lui est d'une vibration étonnante. Comme Virgile qui a plusieurs sens et que l'on peut interpréter à volonté, la littérature de ses tableaux a un sens parabolique à deux fins ; ses fonds sont aussi imaginatifs que réels. Pour résumer quand on voit un tableau de lui on s'écrie, Étrange mais c'est une folie – Écriture séparée mystique, *dessin de même*. » (Paul Gauguin, lettre à Schuffenecker, 14 janvier 1885, in Victor Merlhès [éd.], *Correspondance de Paul Gauguin*, Paris, fondation Singer, 1984.)

Du côté des futurs « néo-impressionnistes », Seurat ne semble pas être particulièrement attiré par l'œuvre de l'ermite d'Aix. En revanche, Signac achète son premier tableau à vingt et un ans, en novembre 1884, chez le père Tanguy (voir cat. 67).

### « Le lieu où nous allions voir les Cézanne »

Trois ans plus tard, d'autres jeunes artistes de l'entourage de Gauguin seront visiblement fascinés par Cézanne, comme le rappelle Émile Bernard dans ses souvenirs sur les années 1880 :

« En 1887, nous perfectionnions le cloisonnisme sous l'influence de Paul Cézanne, nous avions rencontré la vraie peinture. Anquetin remonta vers les grands maîtres. Je restai fidèle à Cézanne. [...]

« Le lieu où nous allions voir les Cézanne était situé rue Clauzel (l'école dite de Pont-Aven serait plus justement nommé l'école de la rue Clauzel), un vieux Breton, marchand de couleur, le tenait : il se nommait Julien Tanguy, ou, plus familièrement, le père Tanguy (sa bonté pour les jeunes était paternelle en effet). Cette modeste boutique exerça un bien grand empire sur la génération actuelle.

« Appelé à rendre service au bon vieillard armoricain, je l'avais peinte en bleu pour la discerner de ses voisines mercantiles. C'est dans son antre obscur que, près de

vingt ans durant, incendierent, à feu couvert, les Cézanne, et que le tout-Paris des artistes et des amateurs alla les voir. Dresser la liste de ses visiteurs serait écrire l'histoire de l'art présent. C'est là que je me liai avec Van Gogh, qui avait demandé à me connaître, et avec Maurice Denis.» (Émile Bernard, « Notes sur l'École de Pont-Aven », *Mercury de France*, novembre 1903.)

## Les années 1890-1895

### « La peinture pour elle-même »

C'est Émile Bernard qui, en 1891, a écrit le premier long texte consacré à Cézanne, d'ailleurs encore largement inspiré des idées et des propos de Gauguin :

« En Provence. Une jeunesse romantique avec des vers, des promenades déclamatoires près de Zola, son ami de collège; Hugo, Musset, dispersés dans les feuillages sur les bords de l'Arc; une arrivée à Paris enthousiaste, des conversations de nuit devant la grande ville – que l'on rêve de conquérir – sous les étoiles. Puis un peu de misère par la famille rébarbative quoique fortunée; un mariage; les échecs près du public et des artistes impuissants, le paroxysme des théories (sa plus géniale époque) et enfin la retraite et l'absolu. [...]

« Les amis : Pissarro, Guillaumin, Monet, Zola, Bail [*sic*], ont fait leur route, ont eu leur part de gloire, ont su la joie d'une justice. Inconnu ou plutôt méconnu il a, lui, aimé l'art jusqu'à renoncer à se faire une notoriété par les amitiés et les cénacles. Non méprisant, mais entier, il a renoncé à faire part des efforts... Aussi quel étonnement pour nous, l'an dernier, ses envois à l'exposition bruxelloise des XX: Il ne fut pas plus compris qu'il y a 20 ans; pas même l'honneur d'une discussion! On le cita, et rien de plus.

« Pourtant quelles pages: ces femmes nues, dans un étrange décor flou, suggestives plus qu'aucunes avec leurs élégances de dianas du XVI<sup>e</sup> siècle; ce paysage méridional aux solidités neuves.

« Style. Ton. – Peintre avant tout quoique penseur, grave aussi, il ouvre à l'art cette surprenante porte: la peinture pour elle-même. [...]

« Trois manières sont distinctes: l'arrivée à Paris; l'époque claire; l'époque grave.

« La dernière manière n'est guère qu'un retour à la première, mais à travers les théories naissantes de la couleur et des aperçus très personnels et inattendus sur le style. En rien, pourtant, les premières œuvres ne sont inférieures aux dernières comme intérêt. Elles empoignent par leur précoce puissance; elles empoignent, malgré de fréquents rappels de Delacroix, Manet, Courbet, Corot, Daumier.

« L'époque claire fut sa plus malheureuse; elle fut de contrainte d'ailleurs. Il avait rencontré Monet qui ne rêvait que soleil et lumière et il succomba à son tour

aux charmes des grandes clartés; mais il reprit peu à peu son calme et sa pondération, et il revint plus complet et plus savant à son point de départ.

« D'une pâte solide, traitées par touches lentement frappées de droite à gauche, les œuvres de la dernière manière affirment les recherches d'un art nouveau, étrange, inconnu. Des lumières pondérées glissent mystérieusement dans des pénombres *transparentement solides*; une gravité architecturale préside à l'ordonnance des lignes, parfois des empâtements incitent à des sculptures. [...]

« Uniquement picturale, au premier abord cette toile [*La Tentation de saint Antoine*] serait facilement prise pour ce que l'on nomme vulgairement "croûte grossière"; car elle ne semble, en effet, qu'un plâtre gâché de couleurs: – telle elle apparaîtra du moins aux yeux non exercés (exotériques). – Mais si nous nous y attardons pour en supputer les qualités, le ton, la grâce, et l'*indéfinissable* qui suggestionne le cerveau d'un artiste plus qu'une représentation fantastique brossée ou décrite de façon ordinaire, nous avouons que là existe cette puissance d'originalité et de technique toujours cherchée et si peu rencontrée dans les œuvres que nous montre la génération présentement connue. Et cela me fait penser à cette opinion que Paul Gauguin émettait un jour devant moi à propos de Paul Cézanne: Il n'y a rien qui ressemble à une croûte comme un chef-d'œuvre. Opinion que, pour ma part, je trouve ici d'une cruelle vérité.

« Paul Cézanne est né à Aix en Provence. Il a 50 ans d'âge. » (Émile Bernard, *Les Hommes d'aujourd'hui*, [1891]).

### « Précurseur d'un autre art »

Dans les années 1890, avant même d'avoir été franchement découvert et célébré, Cézanne l'inconnu fait déjà, dans le milieu de l'avant-garde, figure d'ancêtre, de référence.

Le critique bruxellois qui rend compte de l'exposition de peinture moderniste du groupe des XX voit en « Cézanne le peintre fruste dont l'art paraît être un intermédiaire entre Courbet et les impressionnistes ». (Anonyme, « L'exposition des XX », *Le Soir*, 27 janvier 1890.)

Dans cette perspective, chaque tendance moderniste se recommande alors de son parrainage. Nous avons vu comment Bernard exprime « le côté de Gauguin » en préférant à la période de Cézanne « impressionniste », celle des années 1870, les toiles plus anciennes, ou toutes récentes. Georges Lecomte, ami des néo-impressionnistes, récuse le fait que cette nouvelle école, derrière Gauguin – disons école de Pont-Aven et symbolistes –, trouve seule en Cézanne son image tutélaire. Pour lui, il s'agit d'un malentendu, d'une « récupération » au profit d'une des tendances de ce qu'on appellera plus tard le post-impressionnisme: d'un côté, Bernard insistait sur le style et « l'indéfinissable »; de l'autre, celui des néo-impressionnistes, on met l'accent sur la nouveauté technique et le travail de la couleur.



Paul Cézanne, *Compotier, verre et Pommes* ou *Nature morte au compotier*, 1880, huile sur toile, New York, The Museum of Modern Art, don partiel de David et Peggy Rockefeller sous réserve d'usufruit. Ce tableau a appartenu à Paul Gauguin et a été peint par Maurice Denis dans son *Hommage à Cézanne* (repr. p. 22-23).



« C'est surtout M. Cézanne qui fut l'un des premiers annonceurs des tendances nouvelles et dont l'effort exerça une influence notable sur l'évolution impressionniste; son métier sobre, ses synthèses et ses simplifications de couleurs si surprenantes à une époque où l'on était particulièrement épris de réalité et d'analyse, ses valeurs très rapprochées, très douces, dont le jeu savant crée de si subtiles et impeccables harmonies, contiennent et révèlent tout le mouvement contemporain; elles furent pour tous un profitable enseignement. » (Georges Lecomte, « L'art contemporain », *La Revue indépendante*, avril 1892.)

Signac, quelques années plus tard, dans sa défense de l'école de Seurat, ira plus loin :

« Cézanne, en juxtaposant par touches carrées et nettes, sans souci d'imitation ni d'adresse, les éléments divers des teintes décomposées, approche davantage de la division méthodique des néo-impressionnistes. » (Paul Signac, « L'impressionnisme et le néo-impressionnisme », *La Revue blanche*, n° 119, 15 mai 1898.)

Un an après Georges Lecomte, Gustave Geffroy publie dans *La Revue encyclopédique* un long article sur l'impressionnisme, le premier qui place déjà Cézanne dans une perspective historique. Il étudie tous les peintres du mouvement à tour de rôle, puis déclare :

« Pour être absolument complet, il faudrait ajouter à ces six études<sup>15</sup> des notices sur Cézanne, qui fut une manière de précurseur d'un autre art. » (Gustave Geffroy, « L'impressionnisme », *La Revue encyclopédique*, n° 73, 15 décembre 1893, p. 1223.)

### « Le démon de l'art »

Le célèbre critique, ami de Monet et de Rodin, écrira ensuite un article d'ensemble, repris plus tard en volume, sur le personnage et le peintre, où il tentera honnêtement, mais sans chaleur, d'analyser l'essence de l'art de Cézanne. Cézanne, touché, le remerciera, le rencontrera et fera son portrait (voir cat. 172).

« Paul Cézanne aura eu, pendant longtemps, une singulière destinée artistique. [...] De tous les faits mal connus de sa biographie, de sa production quasi-secrète, de la rareté de ses toiles qui ne semblaient soumises à aucune des lois acceptées de la publicité, il lui vient une sorte de renom bizarre, déjà lointain, un mystère enveloppa son individu et son œuvre. Ceux qui sont en quête d'inédit, qui aiment découvrir les choses non encore vues, parlaient des toiles de Cézanne avec des airs entendus, fournissaient des indications comme s'ils se donnaient des mots de passe. [...] Quel aspect avaient ses toiles ? Où pouvait-on en voir ? Il était répondu qu'il y avait un portrait chez Émile Zola, deux arbres chez Théodore Duret, quatre pommes chez Paul

Alexis, ou bien que la semaine précédente une toile avait été vue chez le père Tanguy, le marchand de couleurs de la rue Clauzel, mais qu'il fallait se dépêcher pour la trouver, car il y avait toujours, pour les Cézanne, des amateurs rapides à fondre sur ces proies espacées. [...]

« Depuis, dans le milieu artiste, la réputation de Cézanne s'est affirmée davantage, à visiblement grand. Cézanne est devenu une manière de précurseur duquel se sont réclamés les symbolistes, et il est bien certain, pour s'en tenir aux faits, qu'il y a une relation directe, une continuation nettement établie, entre la peinture de Cézanne et celle de Gauguin, Émile Bernard, etc. De même, avec l'art de Vincent van Gogh. À ce seul point de vue, Paul Cézanne mérite que son nom soit remis à la place qui est la sienne. [...]

« Puis, ce sont les témoignages, aussi nets, de ceux qui ont été les camarades, les amis de peinture, de Cézanne, ceux qui ont été aux champs avec lui, Renoir, Monet, Pissarro, les témoins de son labeur, ceux qui le voyaient, comme eux, s'acharner à la recherche du vrai, à sa réalisation par l'art. [...] Il aimait cela, et il n'aimait que cela, à oublier tout ce qui n'était pas cela, à rester pendant des heures et des heures, des jours et des jours, devant le même spectacle, acharné à le pénétrer, à le comprendre, à l'exprimer, — obstiné, chercheur, appliqué, à la façon des bergers qui ont trouvé, dans la solitude des champs, le commencement de l'art, de l'astronomie, de la poésie. [...]

« Telle toile de Cézanne, d'aspect simple et tranquille, est le résultat de luttés acharnées, d'une fièvre de travail et d'une patience de six mois. C'était un spectacle inoubliable, me dit Renoir, que Cézanne installé à son chevalet, peignant, regardant la campagne : il était véritablement seul au monde, ardent, concentré, attentif, respectueux. Il revenait le lendemain, et tous les jours, accumulait ses efforts, et parfois aussi s'en allait désespéré, revenait sans sa toile qu'il laissait abandonnée, sur une pierre ou sur l'herbe, en proie au vent, à la pluie, au soleil, absorbée par le sol, le paysage peint repris par la nature environnante.

« On ne saurait pas cela, que les œuvres de Cézanne le diraient hautement, affirmaient la tension vers le réel, cette patience, cette longueur de temps, cette nature d'artiste probe, cette conscience si difficilement satisfaites. Il est de toute évidence que le peintre est fréquemment incomplet, qu'il n'a pu vaincre la difficulté, que l'obstacle à la réalisation s'affirme pour tous les yeux. C'est un peu, et sans procédé, la touchante recherche des Primitifs. [...]

« Mais ces remarques n'ont pas leur emploi devant chaque toile de Cézanne. Il a tracé et matérialisé complètement des pages infiniment expressives. Alors il déploie de beaux ciels mouvementés, blancs et bleus, il dresse dans un éther limpide sa chère colline de Sainte-Victoire, les arbres droits qui entourent sa demeure provençale du Jas de Bouffan, un mamelonnement de

15. Il s'agissait de Monet, Pissarro, Renoir, Manet, Degas et Raffaelli.

feuillages colorés et dorés, aux environs d'Aix, une pesante entrée de mer dans une baie rocheuse où le paysage est écrasé sous une atmosphère de chaleur.

« On ne remarque plus la distribution arbitraire de lumière et d'ombre qui a pu surprendre ailleurs. On est en présence d'une peinture d'ensemble qui paraît d'un seul morceau et qui est exécutée longuement, à couches minces, qui a fini par devenir compacte, dense, veloutée. La terre est solide, le tapis de l'herbe est épais, de ce vert nuancé de bleuâtre qui appartient si bien à Cézanne, qu'il distribue par taches justes dans la masse des feuillages, qu'il étale par grands pans herbus sur le sol, qu'il mêle à la douceur moussue des troncs d'arbres et des rocs. Sa peinture alors prend une sourde beauté de tapisserie, se revêt d'une forte trame harmonieuse. Ou bien, comme dans les *Baigneurs*, coagulée et lumineuse, elle prend l'aspect brillant et blanc bleuté d'une faïence grassement décorée.

« [...] Et enfin, ce sont les fameuses pommes, que le peintre a aimé à peindre et qu'il a si bien peintes. Les fonds parfois avancent, mais les nappes, les serviettes sont si souples, de blancs si nuancés, et les fruits sont de si naïves belles choses. [...]

« Quelque sujet qu'il ait abordé, il y a la vraie sincérité chez Cézanne, la marque parfois charmante, parfois douloureuse d'un vouloir qui se satisfait ou échoue. Souvent aussi, une grandeur ingénue [...].

« Que Cézanne n'ait pas réalisé avec la force qu'il voulait le rêve qui l'envahissait devant la splendeur de la nature, cela est certain, et c'est sa vie et la vie de bien d'autres. Mais il est certain aussi que sa pensée s'est révélée, et que la réunion de ses peintures affirmerait une sensibilité profonde, une rare unité d'existence. Sûrement cet homme a vécu et vit un beau roman intérieur, et le démon de l'art habite en lui. » (Gustave Geffroy, « Paul Cézanne », *Le Journal*, 25 mars 1894. Ce texte, repris et complété, paraîtra dans la 3<sup>e</sup> série de *La Vie artistique*, 16 novembre 1895.)

### « Un absolu bouleversement de l'art de peindre »

En quelques mots, Natanson, le critique de *La Revue blanche*, ami de Lautrec et des jeunes nabis – Bonnard, Denis, Roussel et Vuillard –, résume brillamment l'opinion de tout ce groupe de l'avant-garde parisienne des années 1890 :

« Pour Cézanne – si petite que soit ici sa place, matériellement – il garde toute l'âpreté et la saveur de sa nouveauté. En dépit des imitations et même des déductions, il reste le seul théoricien, presque sans disciples, le seul créateur déjà ancien d'une formule qu'aucun peintre n'aurait encore glorieusement appliquée. Car si peu achevée que paraisse l'œuvre, c'est l'idée d'un absolu bouleversement de l'art de peindre qu'elle apporte. » (Thadée Natanson, « Exposition. Théodore Duret », *La Revue blanche*, n° 30, avril 1894.)

### Inachevé et grandiose

Après le premier grand article officiel, celui de Geffroy, voici venus le premier vrai marchand – Ambroise Vollard (voir cat. 177) – et la première exposition rétrospective, fin novembre 1895. Cézanne, à cinquante-six ans, est enfin reconnu. On peut mesurer, dans la chronologie, l'effet de cette subite renommée au nombre de comptes rendus dans la presse. Tous ne sont pas convaincus, loin de là, mais tous en parlent. Cézanne devient presque célèbre, sinon compris. Comme toujours, Pissarro, un des premiers visiteurs, admire :

« Chez Vollard, il y a une exposition de Cézanne très complète. Des natures mortes d'un fini étonnant, des choses inachevées mais vraiment extraordinaires de sauvagerie et de caractère. Je crois que ce sera peu compris. » (Lettre de Camille Pissarro à Esther Pissarro, 13 novembre 1895, in Janine Bailly-Herzberg [éd.], *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 4, Paris, éditions du Valhermeil, 1989, p. 113.)

« Comme il est rare de trouver de vraies peintures, qui sachent mettre en accord deux tons [...] je pensais aussi à l'expo de Cézanne où il y a des choses esquissées [...] des têtes inachevées et cependant vraiment grandioses et si peintre, si souples. [...] Pourquoi? La sensation y est! » (Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 21 novembre 1895, in Janine Bailly-Herzberg [éd.], *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 4, Paris, éditions du Valhermeil, 1989, p. 119.)

Mais beaucoup continuent, plus que sur la peinture, d'axer leurs comptes rendus sur le personnage, l'ami d'enfance de Zola, « qui fit tout seul la conquête de Paris, car pour Cézanne, son nom ne parvint jamais au grand public. Par contre, il devint un personnage légendaire, mystérieux, dont on ne cessa jamais complètement de parler dans les ateliers, bien qu'on ne vit que très rarement sa peinture et à peu près jamais sa personne », pour conclure sur son influence, en la résumant comme celle du « troubleur qui ne profite pas de ce qu'il trouve. Bref, un artiste sans aboutissement, mais non sans utilité ». (Arsène Alexandre, *Le Figaro*, 9 décembre 1895.)

Dans le même *Figaro*, voici comment Émile Zola, un an plus tard, éreinte son ami d'enfance :

« Oui, trente années se sont passées [depuis *Mon salon* de 1866], et je me suis un peu désintéressé de la peinture. J'avais grandi presque dans le même berceau, avec mon ami, mon frère, Paul Cézanne, dont on s'avise seulement aujourd'hui de découvrir les parties géniales de grand peintre avorté. J'étais mêlé à tout un groupe d'artistes jeunes, Fantin, Degas, Renoir, Guillemet, d'autres encore, que la vie a dispersés, a semés aux étapes diverses du succès. Et j'ai de même continué ma route, m'écartant des ateliers amis, portant ma passion ailleurs. » (Émile Zola, « Peinture », *Le Figaro*, 2 mai 1896.)

## « Une œuvre qui n'est que peinture »

Mais le véritable hommage, enfin sans restrictions, l'article le plus long, l'éloge le plus véhément de cette exposition clé organisée par Vollard en 1895, a été publié dans *La Revue blanche*, sous la plume de Thadée Natanson :

« De M. Paul Cézanne, contemporain des Degas, des Renoir, des Monet, des Manet, on ne savait jusqu'ici que fort peu de choses, on ne connaissait pour ainsi dire rien.

« Ce n'est pas au Musée qu'il eût fallu demander des documents sur un peintre que quelques-uns des maîtres honorent comme un précurseur, un initiateur. Mais il y a longtemps que le Musée – s'il en eut jamais – a perdu tous titres à la gratitude du public. Incapable de l'instruire, de le guider, il n'a pas davantage la vertu d'assembler pour son édification les œuvres capitales et celles-là justement que personne n'acquiert encore et qu'on a tant de peine à voir. Mais où eût-il appris l'impartialité, aux mains d'hommes politiques ? Il faut – hors les hiérarchies officielles – qu'un artiste ait conquis le monde entier et l'Amérique pour forcer la porte d'un Luxembourg.

« Aux Salons il ne semble pas que M. Cézanne ait même songé à jamais rien adresser. Depuis le paysage – *Route sablonneuse élargie sous bois* – qui le représentait à l'exposition, désormais fameuse de 1874, rien n'avait paru en public, sauf quelques paysages encore de la collection Duret, jusqu'à l'exposition qu'il faut savoir gré à M. Vollard d'avoir réussi à en faire ces jours derniers.

« Cette réserve dont on a pu enfin faire sortir M. Cézanne, mais au prix de quels efforts ! on ne l'ignorait pas voulue. Était-ce timidité, crainte des trop sûrs sarcasmes, modestie, orgueil ou indifférence ? Peu importe. Une seule opinion peut intéresser le biographe, celle qui incline à penser que, travailleur acharné, peintre passionné, l'artiste ne se serait jamais préoccupé de telle étude particulière poursuivie sans souci du reste, aucun. À l'appui, on apporte le nombre de châssis à peine couverts, des ébauches, l'obstination à certains motifs, et ces toiles dont il faut soulever les piles dans des greniers leur état déplorable [sic]. Et encore on rappelle la vie tranquille du propriétaire provençal en sa retraite d'Aix, le gré qu'il sait à son père d'une fortune qui lui permet de vivre à l'aise, peignant à sa guise, sans souci du monde, qui laisse les obstinés mourir de faim.

« Cependant les plus heureux connaissent, outre une image qui le représente, déjà vieux, enveloppé de vêtements d'hiver et coiffé de loutre, absorbé et triste, des paysages singuliers entrevus de loin en loin, des pommes pesantes et fraîches dans tel ou tel atelier et d'étranges figures dont un portrait monumental, des paysages encore, des natures mortes dans la boutique minuscule de l'inoubliable petit père Tanguy et que le bonhomme exhibait glorieusement.

« On le savait honoré d'amitiés illustres, respecté par des maîtres, et cependant les meilleurs parmi ses partisans n'achevaient jamais un panégyrique sans y faire

des restrictions. Sur le mot "incomplet" presque tous se trouvaient d'accord.

« Dans les tableaux entrevus on trouvait je ne sais quel attrait comme appel mystérieux d'avenir et la source des qualités dont est fait le talent de beaucoup d'artistes venus après lui. Les contemporains le contempnaient gravement et s'arrêtaient à le considérer, et les plus jeunes le révéraient, quelques-uns avouaient qu'ils n'avaient pu voir sans être influencés la moindre de ses toiles et d'autres laissaient ce soin au spectateur.

« On n'en continuait pas moins de souligner des imperfections comme pour excuser et faire admettre des éloges qui eussent paru excessifs. Une fois de plus on lui reprochait de n'être pas *complet*. [...] épithète hypocritement synonyme d'*avantageux* pour l'empressement des marchands ou la cupidité des acheteurs spéculateurs, soucieux d'avoir le plus possible de tout pour leur argent.

« Pour une cinquantaine de toiles exposées la proportion est à peu près égale, sinon l'importance, des figures ou compositions de figures, des natures mortes et des paysages. Provisoirement il faut bien s'en tenir à ce résumé de l'œuvre entier. [...] [suivent quelques descriptions d'œuvres].

« Mais, jusque-là, rien ne distingue ces natures mortes des desserts qui tous les ans retiennent aux salons la convoitise des gourmands, ni ces paysages de toutes les autres verdure, ni ces baignades de quelques-unes provenues [sic] de fournisseurs attirés.

« C'est qu'en ces lignes manque l'essentiel, impénétrable, et le plus précieuse de ces objets, *tout ce reste qui n'est que peinture*.

La franchise et cette qualité si solidement établie des formes comme équilibrées, nuages qui s'enroulent sur le ciel bleu, toits des maisons, feuillages, cernures des fruits accentuant les ronds ou les angles, muscles sertis, cassure des linges, ornements des étoffes, draperies raides, fait [sic] qu'aucun objet représenté n'a plus qu'une valeur de broderie, de feston ou d'arabesque dans l'émail qu'apparaît cette peinture.

« Elle n'est pas moins inexprimable cette grâce et cette délicatesse que l'artiste répand partout et qu'achève des rapports de tons purs apparus d'abord grossiers et qui seulement sont rares. Cette franchise que, mal averti, on serait tenté de qualifier [de] brutale, comme elle sait faire jolies – au meilleur sens du mot – la plupart de ces images ! Quelle saveur ont ces rapports osés pour la première fois et ces valeurs audacieuses dont la crudité surprend. [...]

« Mais combien dénués paraissent après les mots rouge, ou vert, ou bleu. Comme on comprend qu'on ait pu vouloir interdire de les écrire en songeant à ces violets sourds, ces verts gras, ces rouges stridents, ces orangés éclatants et ce bleu brutal, acide, et à la saveur de leurs rapports. C'est une réflexion qui se présente toutes les fois qu'il s'agit de vraies qualités de peinture, qui ici se représente à chaque pas devant une œuvre qui n'est que peinture et où ne se peut complaire que les seuls amoureux de peinture. [...]

« Mais, sans regarder si loin, déjà un certain laisser aller

insouciant de ce qui n'est pas sa préoccupation propre, dédaigneux de plaire, annonce un maître. Outre la pureté de son art qui est sans aucune séduction de mauvais aloi, une autre qualité des précurseurs, si essentielle, atteste sa maîtrise: il ose être fruste et comme sauvage et ne se laisse entraîner jusqu'au bout, au mépris de tout le reste, que par le seul souci qui mène les initiateurs, de créer quelques signes neufs.

« Son influence, il n'est plus besoin de la prévoir: elle est manifeste, se révèle non pas seulement chez quelques-uns qui l'ont pratiqué, mais déjà même, indirectement, chez d'autres, plus jeunes, qui, peut-être, ne l'ont jamais vu. Si bien que cet artiste *incomplet*, créateur d'une œuvre qui ne ressemble à rien de ce qu'on a pu voir avant elle, et, seulement, à des choses qui, manifestement, en sont issues, n'a pas seulement, comme quelques-uns de ses illustres contemporains, rencontré des pillards et des plagiaires et eu sur son époque une influence notable. Peut-être seul, à tout le moins plus qu'aucun d'eux, il a la gloire d'avoir formé des élèves et fait école, au meilleur et plus profond sens de ces mots. « Paul Cézanne n'a pas droit qu'à ce titre de précurseur. « Il en mérite un autre.

« Déjà il prend dans l'école française la place de maître nouveau de la nature morte.

« Pour l'amour qu'il a mis à les peindre et qui lui a fait résumer en elles tous ses dons, il est et demeure le peintre des pommes. Il est le peintre des pommes, des pommes lisses, rondes, fraîches, pesantes, éclatantes et dont la couleur roule, non pas de celles qu'on souhaiterait manger et dont le *trompe l'œil* retient les gourmands, mais de formes qui ravissent. [...]

« Il aura fait les pommes siennes. De par sa mainmise magistrale elles lui appartiennent désormais. Elles sont à lui autant que l'objet à son créateur.

« Quelques-uns vont sourire qui trouveront la part manque. Est-ce donc qu'il y aurait, aussi bien qu'une hiérarchie des qualités, une hiérarchie des sujets? Et, comme – sans qu'il soit raisonnablement possible d'en rendre compte – la grandeur l'emporte sur la délicatesse ou la grâce le cède à la majesté, faudra-t-il créer des rangs? faire passer après un peintre qui n'aurait portraituré que des généraux, celui qui aurait pris ses modèles dans le rang? à celui-là subordonner un autre que n'aurait [sic] tenté que les formes des courges?

« De Paul Cézanne on pourra dire encore qu'il a aimé la peinture passionnément, qu'à peindre il a borné son effort pour l'amour de quelques formes qu'il a eu le don d'instaurer.

« Mais, parce qu'il a peint avec amour et l'aura fait uniquement par goût, aura suivi son penchant avec un entier désintéressement de tout le reste, de très jeunes gens, auxquels sans doute il n'avait jamais pensé, s'arrêtent respectueusement devant ses toiles dédaignées, vont chercher de la force aux traces de sa hardiesse. Et des contemporains, comme lui vieillit, s'attendent à voir groupés ses efforts, se penchent aussi respectueusement sur son œuvre. » (Thadée Natanson, « Paul Cézanne », *La Revue blanche*, t. IX, 1<sup>er</sup> décembre 1895, p. 496-500.)

## La dernière décennie : 1895-1906

### L'Hommage à Cézanne de Maurice Denis

Pendant les neuf années qui séparent 1895, date de la première exposition Cézanne chez Vollard, et 1904, qui verra, en juillet, paraître l'article déterminant d'Émile Bernard et, en octobre, les nombreuses réactions à la rétrospective du salon d'Automne, peu d'écrits importants sont publiés. Cézanne est de plus en plus reclus à Aix, les relations avec Vollard passent surtout par son fils, Paul, qui vit à Paris. Il se méfie des visiteurs en général et des journalistes en particulier, mais accueille volontiers les jeunes poètes ou peintres.

Bien sûr, tout au long de ces années, les mêmes critiques soutiennent Cézanne dans les revues à chaque occasion: Natanson et Fagus dans *La Revue blanche*, Klingsor dans *La Plume*, Fontainas au *Mercur de France*; mais la grande presse en général peut se résumer à ce que dit André Mellerio de l'artiste – représenté par trois tableaux à l'exposition de *La Centennale de l'art français* à l'Exposition universelle de 1900:

« Cézanne, tempérament original mais inégalement réalisé. Peintre intégral, d'une peinture pure et largement établie. Des campagnes, puis des natures mortes caractéristiques, des pommes surtout. » (André Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme*, Paris, Floury, 1900.)

Pendant cette période, signalons plusieurs faits nouveaux dans les écrits sur la vie du peintre. Joachim Gasquet, jeune poète « félibrige » aixois (voir cat. 173), exalte en Cézanne le peintre régionaliste provençal, le Frédéric Mistral de la peinture, tandis que l'Allemande, celle des marchands, des collectionneurs, et des directeurs de musées, découvre Cézanne (voir chronologie, 25 octobre 1897), ainsi bien sûr que quelques critiques, comme Meier-Graefe dès 1898 (voir p. 48), et bientôt Rosenhagen.

Mais l'événement qui ramène en 1901 l'actualité artistique vers le vieil Aixois – à soixante-deux ans, déjà malade, il fait figure de vieillard –, c'est le fameux grand tableau de Maurice Denis *Hommage à Cézanne* (repr. p. 22-23), où sont rassemblés autour d'une de ses natures mortes<sup>16</sup>, posée sur un chevalet, les peintres Redon, Vuillard, K. X. Roussel, Denis lui-même, Sérusier, Ranson et Bonnard, ainsi que son marchand, Vollard, et l'un de ses amateurs, Mellerio. La presse en parle énormément, tant à Bruxelles, où il est montré à la Libre Esthétique en mars, qu'à Paris en avril, à la Société nationale des beaux-arts.

À la lettre de Cézanne exprimant sa « vive reconnaissance » à Maurice Denis et « aux peintres qui se sont groupés autour » de lui, Denis répond:

« Je suis profondément touché de la lettre que vous

16. La nature morte de l'*Hommage à Cézanne* est précisément celle qui avait appartenu à Gauguin, puis à Maurice Denis. Elle est aujourd'hui dans la collection Rockefeller (repr. p. 31).

avez bien voulu m'écrire. Rien ne pouvait m'être plus agréable que de vous savoir averti, au fond de votre solitude, du bruit qu'on a fait autour de *l'Hommage à Cézanne*. Peut-être aurez-vous ainsi quelque idée de la place que vous tenez dans la peinture de votre temps, des admirations qui vous suivent, et de l'enthousiasme éclairé de quelques jeunes gens dont je suis, qui se peuvent dire, avec raison, vos élèves, puisque ce qu'ils ont compris de la peinture, c'est à vous qu'ils le doivent; et nous ne saurions jamais assez le reconnaître.» (Lettre de Maurice Denis à Cézanne, 13 juin 1901, in John Rewald [éd.], *Cézanne, correspondance*, 1978, p. 275.)

### « La peinture par masse »

Dès 1902 apparaissent les noms d'une nouvelle génération qui regarde passionnément du côté de Cézanne: Tristan Klingsor cite, pour la première fois, Seyssaud, Marquet, Puy et Matisse, les futurs « Fauves<sup>17</sup> ». Également dans *La Plume*, Mecislas Golberg discerne fort bien les nouvelles tendances de ce que sera la peinture en ce début du siècle, exposée au salon d'Automne de 1903, celui de la rétrospective de l'œuvre de Gauguin, qui vient de mourir. On retrouve et cite Cézanne surtout à travers Gauguin, mais c'est lui qui paraît produire le plus d'effet sur la nouvelle peinture. Il n'en est pas que loué :

« Le Salon d'Automne, malgré ses abstentions des chefs de file de l'impressionnisme et du pointillisme, présente des échantillons suffisants de ces deux tendances. Cependant, ce qui domine et qui donne un caractère à l'exposition, c'est la méthode de Cézanne et de Gauguin.

« On voit, par ci, par là autre chose, mais l'âme de ce Salon, c'est la peinture par masse qui paraît remplacer chez les ouvriers en peinture les excès du pointillisme, et l'exquise nervosité de l'impressionnisme. Au lieu des nuances multipliées à l'infini, de l'analyse ténue et de la couleur, apparaît une vision picturale, pesante, à taches uniformes, définies, sans fusion. On dirait que les peintres voient en sculpteurs, par surface. L'enveloppe, l'atmosphère, le ciel, tout ce enfin qui constitue l'ensemble des éléments analytiques de la peinture, cède la place à la vision simpliste, à la domination des contours et des surfaces, à des fonds d'atelier, aux dispositions de la couleur large, par plaques.

« [...] La tentative par elle-même est intéressante comme réaction contre les excès analytiques. Tout en étant un progrès, elle est pourtant négative à cause de la déformation qui est une condition indispensable de cet art. Elle a un défaut, c'est d'avoir quitté son domaine des recherches spéciales et d'être présentée comme un fait définitif, comme un acquis réel.

« [...] Produire des taches et rien que des taches, en donnant aux contours des formes arbitraires, en rompant l'équilibre et en détruisant la construction du tableau, me paraît excessif, les contours, l'équilibre et la construction étant les éléments primordiaux d'une œuvre d'art. [...] J'ai beau faire! Les têtes des joueurs

de Cézanne me font de loin l'impression de billes de billard suspendues dans le vide.

« Pourquoi, après les excès de Monet, retomber dans des excès contraires? » (Mecislas Golberg, « Les peintres du salon d'Automne, suite », *La Plume*, t. XVI, n° 352, 15 décembre 1903.)

### « L'amour du laid »

Cézanne ne lit plus les journaux. En effet, il a demandé à son fils de cesser de lui envoyer des coupures de presse de Paris, depuis sa lecture de l'article d'Henri Rochefort « L'amour du laid », suscité par la passion antidreyfusarde de l'auteur, réanimée par la vente après décès d'Émile Zola. Y figuraient neuf toiles de jeunesse de Cézanne, traité pour l'occasion d'« ultra-impressionniste », et inclus par Rochefort dans sa haine antisémite envers l'auteur de « J'accuse » (voir chronologie, 9-13 mars 1903). On ne citera que comme curiosités quelques extraits du délirant article de l'ex-pamphlétaire républicain, héros d'une évasion de Nouvelle-Calédonie peinte par Manet, quelque vingt ans plus tôt :

« Il y a là une dizaine d'œuvres, paysages ou portraits, signés d'un ultra-impressionniste nommé Cézanne. [...] « Pissarro, Claude Monet et les peintres les plus excentriques du plein air et du pointillé – ceux qu'on a appelés les "peintres à confetti" – sont des académiques, presque des membres de l'Institut, à côté de cet étrange Cézanne dont Zola a ainsi récolté les productions. [...] « Nous avons souvent affirmé qu'il y avait des dreyfusards longtemps avant l'affaire Dreyfus. Tous les cerveaux malades, les âmes à l'envers, les louchons et les estropiés étaient mûrs pour la venue du Messie de la Trahison. » (Henri Rochefort, « L'amour du laid », *L'Intransigeant*, 9 mars 1903.)

### Un saint moderne

Après 1895, grâce aux efforts des peintres et à ceux de Volzard pour faire reconnaître Cézanne, c'est en 1904, deux ans avant sa mort, que le peintre atteint son plus haut rayonnement, à Paris et déjà hors de France. En Allemagne en particulier, Julius Meier-Graefe lui consacre un long passage dans son fameux ouvrage sur l'art moderne<sup>18</sup>, où il en fait, avec van Gogh, un des héros de la peinture de l'époque. Quant au long compte rendu, par Hans Rosenhagen, de l'exposition organisée à Berlin chez Cassirer, il se termine ainsi :

« En dépit de [sa] culture, il apparaît comme un homme pur, non corrompu, sorti directement de la main du créateur. Dans tout, son goût et la manière qu'il a de

17. Klingsor, 1<sup>er</sup> mai 1902.

18. Meier-Graefe, vol. 1, 1904.

19. Cézanne à son fils, 22 septembre 1906, Rewald, 1978, p. 327.

20. À quelques nuances près apportées par Cézanne dans deux lettres à Bernard, avant et après lecture de l'article. Voir Rewald, 1978, p. 302 et p. 304.

tenir le pinceau, on sent une "nature" dans le sens que Goethe donne à ce terme, et ce dans la moindre de ses œuvres, ce qui est la meilleure preuve de sa grandeur. Et le temps où celle-ci va être reconnue, non plus seulement par un petit cercle, devrait être plus proche qu'on ne le croit aujourd'hui. » (Hans Rosenhagen, « Von Ausstellungen und Sammlungen », *Die Kunst [Kunst für alle]*, XIX<sup>e</sup> année, cahier 17, 1<sup>er</sup> juin 1904, p. 401-403.)

### Cézanne : gothique, moderne, français, mystique

À Paris, cette même année 1904, le texte sur Cézanne le plus important à ce jour décrit aussi un artiste touché par le divin. En effet, *L'Occident* publie en juillet une défense ardente de l'artiste par Émile Bernard, qui en fait un saint, un rédempteur. Le ton a bien changé depuis le premier article de 1891 (voir p. 30) : de désinvolte, il devient presque prédicateur, ce qui dut en agacer plus d'un, mais les propos rapportés de Cézanne, ou les citations d'extraits de ses lettres, firent vite le tour des ateliers et des cafés, et restent encore aujourd'hui, indéfiniment récités, les formules les plus célèbres du peintre. On a pu lire (voir p. 16-18) un choix de textes avérés de Cézanne, pris dans sa correspondance ; ils recourent tout à fait ceux-ci, et les authentifient. On sait ce que la jeune génération du début du siècle vit dans ces aphorismes. Matisse et les Fauves durent se sentir surtout concernés par les réflexions 6, 7, 9, 11, 12. Picasso, Braque et les cubistes s'intéressèrent particulièrement à la célèbre 10<sup>e</sup> formule, que l'on retrouvera ultérieurement dans d'autres citations. Pour la première fois étaient imprimées des « pensées » du plus isolé, du moins mondain et du moins disert des peintres. « On peut, il est vrai, avec Bernard, développer des théories indéfiniment, car il a un tempérament de raisonneur », avait écrit Cézanne à son fils, sans doute un peu ironiquement<sup>19</sup>. Il n'empêche que Bernard sut le faire parler, reproduire assez honnêtement ses propos<sup>20</sup> et proposer pour la première fois une analyse conceptuelle de son art et de sa méthode.

« Il y aura vingt années bientôt que de jeunes peintres, dont aujourd'hui Paris se préoccupe se rendaient en pieux pèlerinage en une petite et sombre boutique de la rue Clauzel. Arrivés là, ils demandaient à un vieillard armoricain au socratique visage, des tableaux de Paul Cézanne. [...] Religieusement ils consultaient ces pages d'un livre écrivant la nature et une esthétique contemporaine, comme tels feuilletés d'un dogme, dont le révélateur à eux inconnu s'affirmait pourtant souverain. [...] « Paul Cézanne ne fut pas le premier à entrer dans cette voie [l'impressionnisme], il se plaît à reconnaître que c'est à Monet et à Pissarro, qu'il doit de s'être dégagé de l'influence trop prépondérante des musées, pour se ranger sous celle de la Nature. [...] Bientôt ce n'est plus Pissarro qui le conseille, c'est lui qui agit sur l'évolution picturale de ce dernier. Il n'adopta donc pas la manière de travailler de Monet ou de Pissarro ; il resta ce qu'il était, c'est-à-dire un peintre, avec un œil qui se clarifie, qui s'éduque, s'exalte devant le ciel et les monts, devant

les choses et les êtres. Il se refait, selon son expression une optique, car la sienne a été obliérée, entraînée par une illimitée passion vers trop d'images, de gravures, de tableaux. Il a voulu trop voir ; son insatiable désir de beauté lui a fait trop compulser le multiforme tome de l'Art ; désormais, il éprouve qu'il se faut restreindre, s'enfermer dans une conception et un idéal esthétique ; aussi, s'il va au Louvre, s'il contemple longuement devant Véronèse, c'est pour, cette fois, en décortiquer l'apparence, en scruter les lois ; il y apprend les contrastes, les oppositions tonales, y distille son goût, l'anoblit, l'élève. S'il va revoir Delacroix, c'est pour suivre en lui l'épanouissement de l'effet dans la sensation colorée ; car, affirme-t-il, "*Delacroix fut un imaginaire et un sensitif de colorations*", don le plus puissant et le plus rare ; en effet l'artiste possède parfois un cerveau et pas d'œil, parfois un œil et pas de cerveau ; et aussitôt Cézanne cite Manet comme exemple : une nature de peintre, une intelligence d'artiste, mais un sensitif de colorations médiocre.

« C'était à Auvers, près de Pissarro, après avoir peint sous l'empire de Courbet de grandes et puissantes toiles, que Cézanne s'était retiré, pour se dégager de toute influence, devant la Nature ; et c'est à Auvers qu'il commence la création stupéfiante de l'art sincère et si naïvement savant qu'il nous a depuis montré.

« [...] Telle est sa méthode de travail : d'abord une soumission complète au modèle ; avec soin, l'établissement de la mise en place, la recherche des galbes, les relations de proportions ; puis, à très méditatives séances, l'exaltation des sensations colorantes, l'élevation de la forme vers une conception décorative ; de la couleur vers le plus chantant diapason. Ainsi plus l'artiste travaille, plus son ouvrage s'éloigne de l'objectif, plus il se distance de l'opacité du modèle lui servant de point de départ, plus il entre dans la peinture nue, sans autre but qu'elle-même ; plus il abstrait son tableau, plus il le simplifie avec ampleur, après l'avoir enfanté étroit, conforme, hésitant. [...]

« Voici quelques opinions de Paul Cézanne :

[1] *Ingres est un classique nuisible, et en général tous ceux qui, niant la nature ou la copiant de parti pris, cherchent le style dans l'imitation des Grecs et des Romains.*

[2] *L'art gothique est essentiellement vivifiant, il est de notre race.*

[3] *Lisons la nature ; réalisons nos sensations dans une esthétique personnelle et traditionnelle à la fois. Le plus fort sera celui qui aura vu le plus à fond et qui réalisera pleinement, comme les grands vénitiens.*

[4] *Peindre d'après nature ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations.*

[5] *Dans le peintre il y a deux choses : l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entre-aider : il faut travailler à leur développement mutuel ; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.*

[6] *Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie. Ces grandes teintes s'analysent ainsi par les modulations. Peindre c'est enregistrer ses sensations colorées.*

[7] *Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent, c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'il y sont tous, le tableau se modèle tout seul.*

[8] *On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler.*

[9] *L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons.*

[10] *Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra.*

[11] *Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons voilà le secret du dessin et du modelé.*

[12] *L'effet constitue le tableau, il l'unifie et le concentre; c'est sur l'existence d'une tache dominante qu'il faut l'établir.*

[13] *Il faut être ouvrier dans son art. Savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Être peintre par les qualités mêmes de la peinture. Se servir de matériaux grossiers.*

[14] *Il faut redevenir classique par la nature c'est-à-dire par la sensation.*

[15] *Tout se résume en ceci : avoir des sensations et lire la Nature.*

[16] *À notre époque il n'y a plus de vrais peintres. Monet a donné une vision. Renoir a fait la femme de Paris. Pissarro a été très près de la nature. Ce qui suit ne compte pas, ne se composant que de farceurs qui ne sentent rien, qui font des acrobaties... Delacroix, Courbet, Manet ont fait des tableaux.*

[17] *Travailler sans souci de personne, et devenir fort tel est le but de l'artiste, le reste ne vaut même pas le mot de Cambronne.*

[18] *L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s'écarter de la vraie voie : l'étude concrète de la nature, pour se perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles.*

[19] *Le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement. Les causeries sur l'art sont presque inutiles. Le travail qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est un dédommagement suffisant à l'incompréhension des imbéciles. Le littéraire s'exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions.*

[20] *On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible.*

« [...] En somme, Cézanne, par le fondé de ses œuvres, s'est prouvé le seul maître sur lequel l'art futur pourrait greffer sa fructification. Combien peu appréciées pourtant furent ses découvertes ! Considérées à tort par les uns, à cause de leur inachevé, comme des recherches sans aboutissement; par les autres comme des étrangetés sans avenir, dues à l'unique fantaisie d'un artiste maladif; par lui-même, devant qui un idéal d'absolu se dres-

sait, comme mauvaises plutôt que bonnes, sans doute de dépit de s'y voir trahi (il en détruisit un grand nombre, n'en montra aucune) telles qu'elles sont, elles constituent cependant le plus bel effort vers une renaissance picturale et coloriste que, depuis Delacroix, la France ait pu voir. »

### Une « vision purement abstraite et esthétique des choses »

« Je ne crains pas d'affirmer que Cézanne est un peintre à tempérament mystique, et que c'est à tort, qu'on l'a toujours rangé dans la déplorable école inaugurée par M. Zola, qui, en dépit de ses blasphèmes contre la nature, s'était octroyé hyperboliquement le titre de *naturaliste*. Je dis que Cézanne est un peintre à tempérament mystique en raison de sa vision purement abstraite et esthétique des choses.

« [...] Il a travaillé d'après la première personne de bonne volonté qui se trouvait auprès de lui, sa femme, son fils et plus souvent des gens du peuple, un terrassier ou une laitière, de préférence à un gandin ou à quelque civilisé qu'il abhorre pour ses goûts corrompus et sa fausseté mondaine.

« Ici il ne s'agit plus, bien entendu, de chercher la beauté en dehors des moyens mêmes de la peinture; les lignes, les valeurs, le coloris, la pâte, le style, la présentation, le caractère. Nous sommes loins assurément d'une beauté convenue ou matérielle, et l'œuvre ne sera belle pour nous qu'autant que nous posséderons la sensibilité très élevée, capable de nous faire perdre de vue la chose représentée pour jouir artistement. "Il faut bien voir son modèle, sentir très juste, et encore s'exprimer avec distinction et force. Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'art ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus [...]"<sup>21</sup>.

« Ce grand artiste est un humble, il a compris l'ignorance et l'obstruction dévolues à ses contemporains; il a donc clos sa porte pour se plonger dans l'absolu. Uniquement possédé par l'amour de peindre, dont sa vie subit la ténacité tyrannique et bienfaisante, il considère que le travail est une jouissance suffisante en soi pour ne point désirer l'approbation ou l'éloge. Il déteste l'esprit littéraire qui fit tant d'intrusions malsaines dans la peinture et en a défigurée la plus simple compréhension. [...]

« [L'œuvre de Cézanne] domine toute la production contemporaine, elle s'impose par la valeur et l'originalité de sa vision, la beauté de sa matière, la richesse de son coloris, son caractère sérieux et durable, son ampleur décorative. Elle nous attire par sa croyance et sa saine doctrine, elle nous persuade de l'évidente vérité qu'elle annonce, et dans la dégénérescence actuelle s'offre à nous comme une oasis salubre. Se rattachant par sa sensibilité raffinée à l'art gothique, elle est moderne, elle est neuve, elle est française, elle est géniale. [...]

21. Tiré d'une lettre de Cézanne à Bernard, 12 mai 1904, Rewald, 1978, p. 301.



Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*,  
1900-1905, huile sur toile,  
Merion, The Barnes Foundation.



« Une vie simple, régulière, toute distribuée aux heures du jour pour le travail, un œil sans cesse en éveil, un esprit toujours en contemplation, voilà Paul Cézanne. Sa peinture franche, naïve, honnête, précise, dit son génie d'artiste; son existence retirée des vanités, des glorioles, dit sa bonté et son humilité d'homme. Ce qu'il espère, c'est prouver par son œuvre qu'il est sincère et qu'il travaille au meilleur art. Bien des gloires contemporaines, orgueilleuses et stupides, tomberont, lorsque la science se lèvera; alors comme chrétien et comme artiste, il assistera à la réalisation de ces paroles du Magnificat: "Les puissants seront déposés et les humbles seront exaltés." » (Émile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, juillet 1904.)

### « Cézanne est à la mode »

Au salon d'Automne suivant, le 15 octobre 1904, une rétrospective est consacrée à Cézanne avec trente et un tableaux. C'est un événement. Pour la première fois, toute la presse en rend compte, des quotidiens parisiens aux revues internationales (voir chronologie, 15 octobre-15 novembre 1904), non sans un certain agacement dans de nombreux cas, résumés par le trait suivant :

« Je disais tout à l'heure qu'il n'y avait pas de snobs. Pardon. Il y en a, et ils sont tous à la salle Cézanne. Ils n'y comprennent rien au fond ils n'aiment pas ça : cet art de primitif, qui peignait en ignorant les trouvailles de ses prédécesseurs, les choque et les suffoque, mais il faut être dans le train. Cézanne, le douloureux Claude Lantier de l'*Œuvre*, est à la mode. S'il ne vivait très loin de nous, là-bas, dans sa bastide d'Aix-en-Provence, on se l'arracherait cet hiver à Paris. » (Louis Vauxcelles, « Salon d'Automne. Le vernissage », *Gil Blas*, 15 octobre 1904.)

Les critiques des quotidiens sont en général hostiles et ironiques, bien connues – Ambroise Vollard en a dressé un florilège dans son livre consacré à Paul Cézanne (1924) – et fort répétitives; les mots qui reviennent le plus souvent sont : gaucherie, sincérité, maladresse, raté, doué, infirme, malgache [*sic*], incomplet, impuissant, etc.

Ne citons que Camille Mauclair, amateur de Carrière et de Rodin, mais qui se rendra bientôt célèbre par sa hargne envers la nouvelle peinture, fauve et cubiste :

« Et que dire de cet ensemble de M. Cézanne? L'impression générale du coloris est assez forte: bleus chauds, plaisantes notes rouges. Une perception juste de l'atmosphère de Provence. Mais quelle matière hideuse, sur cette toile d'emballage! Quelle fausseté de valeurs, souvent, et quels tons discordants! Une enseigne de baraque de foire, vue au soleil, est parfois amusante; mais dans un cadre c'est inimmuable – et j'y pense ici devant certains petits tableaux de nus qui semblent avoir été faits en haine de la chair, de la grâce, de la lumière, de l'amour, par un imagier baroque et féroce. Ces hachures figurant des feuillages, ces coupes de

fruits dont on ne voit qu'un bord horizontal alors que tout est sur un plan incliné, ces serviettes douteuses où roulent les pommes, les célèbres pommes de M. Cézanne, ces ignobles papiers peints d'auberge qu'il donne pour fond à ses natures-mortes et dont il copie gravement les dessins, quels surprenants témoignages d'un goût inconscient pour le laid et le grossier! Jamais l'épithète de "commun" ne s'appliquera mieux qu'à cette peinture pour logement d'ouvrier. Le plus curieux des natures-mortes de ce peintre, c'est la virulence de leurs tons dans l'absence totale de lumière. » (Camille Mauclair, « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », *L'Art décoratif*, décembre 1904.)

### Entre Courbet et Matisse

En réalité, Cézanne était déjà crédité de toutes les « erreurs de la modernité » :

« Mais Cézanne? Ah! Cézanne! Heureux les pauvres d'esprit, car le ciel de l'art est à eux!

« S'il n'est pas redevenu tout à fait barbare à force de progrès, l'avenir se divertira mélancoliquement de notre encens dithyrambique autour de cette trinité pseudo-primitive: Cézanne, Gauguin, Van Gogh; Cézanne en est le père, un père, qu'en dépit de sa barbe d'aïeul je n'ose croire éternel [...] les fanatiques s'écrient: Hors de Cézanne plus de salut! Ils le déclarent *poussinesque* et *chardinesque* à la fois, car le saint cultive en même temps le portrait, le paysage et la nature morte, étagant des pommes sur une nappe de zinc ou plantant des tulipes empourprées dans un grès bancal. [...] Gustave Moreau fut involontairement, comme César Franck, le plus dangereux des professeurs, [...] c'est moins Moreau que Cézanne qui souffla le trouble en son atelier. Et comment expliquer cette bizarre alliance? Par la libéralité du professeur, généreusement ouvert à toute nouveauté. Nombreux et variés au Salon d'Automne, ses fidèles apportent un frappant exemple; et Redon, Lautrec ou Cézanne ont agité leurs aspirations: voyez Georges Devallières, ce loyal, de la pure lignée du portrait français! Comme il se partage entre un beau calme et l'outrance! Voyez Georges Rouault, ce poète des menus paysages de style, et qui s'enivre d'ombre. [...] Peintre et sculpteur, Henri Matisse est plus cézannien que Cézanne. » (Raymond Bouyer, « Le procès de l'art moderne au salon d'Automne », *La Revue bleue*, 5 novembre 1904.)

On voit déjà s'inscrire, en négatif, le rôle primordial de Cézanne dans la peinture moderne du premier quart du siècle.

Le compte rendu le plus serein de l'exposition Cézanne, en ce fameux salon d'Automne de 1904, est signé d'un critique officiel mais éclairé, Roger Marx – c'est lui qui avait fait le choix de la section de l'art moderne pour l'Exposition universelle de 1900. Il place l'artiste entre ses sources et son influence – entre Courbet et Matisse: Cézanne, en 1904, est entré dans l'histoire.

« M. Paul Cézanne est, entre les fondateurs de l'impressionnisme, celui qui est demeuré le plus fidèle à Courbet; il reste dans le groupe un isolé à la façon de M. Degas; sa peinture n'offre avec celle de ses compagnons de lutte aucun de ces traits communs si fréquents entre M. Monet et Sisley, entre M. Renoir et Berthe Morisot, entre Pissarro et Seurat; il n'aspire guère à l'éclaircissement de la palette, s'inquiète peu des irisations de la lumière et n'utilise pas la décomposition du ton qu'il veut, au rebours, franc, posé librement et par simples à-plats; les visiteurs des Primitifs français l'apparentaient naguère à l'auteur de la *Pietà d'Avignon*, tant le métier est chez lui ingénu; son culte pour Poussin ne fait pas doute, et il aime aussi Daumier, si l'on juge d'après la linéarité de ses académies, où la recherche du caractère exagère délibérément les saillies du contour; s'agit-il de figures, de portraits, ils seront modelés en pleine pâte dans la lumière du ton pur; l'ampleur de pratique habituelle à Courbet s'accompagne, dans les paysages, de la recherche de nuances tantôt profondes, tantôt délicates et qui font souvenir des anciens Corot d'Italie; par-dessus tout les natures mortes excellent à fournir la mesure de M. Paul Cézanne; il confère aux fruits, aux fleurs, aux objets usuels une vraisemblance, une réalité, un relief extraordinaires; ici les dons du coloriste arrivent à une telle intensité d'expression, que la peinture semble n'avoir jamais mieux manifesté la puissance d'animation du génie humain.

« De M. Cézanne est venu le penchant, aujourd'hui si répandu, à exprimer pleinement la beauté, la vie de la matière [...]. Une synthèse neuve y concilie l'emploi du ton simple, de la touche à larges méplats avec le principe des colorations claires, vibrantes; elle est familière à un groupe d'anciens élèves de Gustave Moreau; MM. Marquet, Matisse, Camoin, Bréal, Manguin, qui tendent parallèlement au style; [...] Qu'est-ce à dire, pour le surplus, si ce n'est que le révolutionnaire a fait œuvre de classique? À l'instant où l'analyse, trop subtile peut-être, des ambiances induisait à la complication des procédés, il a préconisé la simplicité chère aux maîtres d'autrefois; il a ramené de vive force à l'amour de la belle matière et aux mâles franchises d'une pratique robuste et saine. » (Roger Marx, « Le Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1904.)

## Les aquarelles

Un nouvel aspect de l'œuvre de Cézanne commence alors à être publiquement apprécié, début d'un véritable culte de la part des amateurs de Cézanne : ses aquarelles.

« Les aquarelles de Cézanne nous sont montrées à l'heure qu'il fallait pour la gloire de l'artiste et pour notre plaisir. Œuvres précieuses, gracieuses. Le maître se récréait. Mais les distractions qu'il se donne sont de prestigieuses merveilles et de beaux enseignements. Cela se joue dans les bleus francs, les blancs purs, les jaunes clairs – nature morte, fleurs, paysage, et donne l'illusion parfois de la porcelaine peinte, aux opales dé-

licatement irisés. D'autres fois, à peine avec quelque rehaut de couleur, ce sont d'admirables dessins, marqués de ce caractère primitif, nouveau, que trouvent dans tout ce qu'ils voient des yeux, dirait-on, toujours ouverts d'hier. » (André Fontainas, *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> juillet 1905.)

« Nous vîmes de lui, récemment, chez Vollard, une collection d'aquarelles fortement établies par des contrastes vifs sur des préparations lavées au bleu de Prusse; le ton définitif de ces esquisses aussi composées, aussi construites que des tableaux, était déjà monté, puissant et d'une résonance admirable. On eût dit d'anciennes faïences. Des paysages de la même série montraient sur des arbres ou des fabriques très dessinées le jeu de lumières blanches, exaltées par des ombres en violet et jaune foncé, nuancées, chatoyantes. » (Maurice Denis, *L'Ermitage*, n° 11, 15 novembre 1905, repris in *Théories*, 1912, éd. 1920.)

## Le prophète de la décadence

Jusqu'à la mort de Cézanne à l'automne 1906, sa renommée se développe dans le même sens que les années précédentes : il reste la tête de Turc de certains critiques d'art; leur représentant le plus virulent, Camille Mauclair, l'oppose non seulement aux peintres de l'École, mais à ses camarades impressionnistes :

« La gaucherie de Renoir est une vertu parce qu'elle n'exclut ni le savoir ni la beauté [...] mais chez Cézanne c'est de l'impuissance. [...] Ici c'est la grâce française, là est la barbarie. » (Camille Mauclair, « La peinture et la sculpture au Salon d'Automne », *L'Art décoratif*, décembre 1905, p. 228 et 232.)

« Son nom restera attaché à la plus mémorable plaisanterie d'art de ces quinze dernières années. Il a fallu "l'impudence de cockneys" dont parlait Ruskin pour inventer le "génie" de cet honnête vieillard qui peint en province pour son plaisir et produit des œuvres lourdes, mal bâties, consciencieusement quelconques, des natures-mortes d'une assez belle matière et d'un coloris assez cru, des paysages de plomb, des figures qu'un journaliste qualifiait récemment de "michelangesques" et qui sont tout bonnement les essais informes d'un homme qui n'a pu remplacer le savoir par le bon vouloir. » (Camille Mauclair, « La jeune peinture française et ses critiques », *La Revue*, 15 décembre 1905.)

La clé de cette vindicte acharnée est en réalité l'influence déterminante de Cézanne sur les développements de l'art contemporain. C'est en partie de lui que proviendrait la « décadence moderne », qui voit le « salut dans l'ignorance » et le primitivisme. Cézanne, comme Gauguin et Redon, est le grand responsable de ce qui est déjà le fauvisme et ce qui va bientôt être le cubisme, fruits de cette « génération raffinée, sollicitée à l'excès par le sens critique, encline à ratiociner, nerveuse, inquiète à force de

comprendre toutes les directions et de n'en pouvoir préférer aucune, ennemie de l'École, ennemie de la virtuosité et de la rouerie technique, blasée, en un mot, [...] Se placer devant la nature, oublier tout ce qui a été fait, tout ce qui s'enseigne, essayer d'avoir de bonne foi l'état d'esprit de l'homme des cavernes gravant un os de renne, pouvoir y parvenir, quelle régénération! Quel vrai désir de décadents! [...] Sous les noms de primitivisme, synthétisme, symbolisme, etc., cette folle espérance a saisi cette génération. Et comment arriver vite à la sainte, à la salubre ignorance? Comment se refaire rapidement une virginité de sensations? En prenant le contrepied de tout ce qu'on voit faire en peinture, d'abord et avant tout; en déclarant admirable celui qui ne sait rien et ne veut rien apprendre, l'éleuthéromane qui se bouche les oreilles de peur que le discours d'un de ses frères influence son libre arbitre; en suivant l'exemple de ceux qui n'en suivent pas. La mentalité de l'enlumineur du <sup>xr</sup> siècle, du sauvage qui taille un fétiche, prime celle de l'artiste qui a travaillé vingt ans en tenant compte des musées, de l'héritage des races. [...] Gauguin est allé à Tahiti moins pour y trouver de beaux motifs lumineux que pour oublier l'Europe et se faire une vie et une âme de Tahitien; Redon se plonge dans d'extravagantes bizarreries pour perdre le souvenir de la figure humaine qu'il ne peut dessiner et qui le gêne; Cézanne barriole avec la naïveté des images d'Épinal, comme s'il n'avait jamais vu un tableau de son existence. Il n'en faut pas plus pour que ces hommes apparaissent comme les purs prophètes du retour à la nature». (Camille Mauclair, « La jeune peinture française et ses critiques », *La Revue*, 15 décembre 1905.)

On mesure, à ces propos révélateurs de la plus grande partie de l'opinion, l'importance du rôle que jouait Cézanne, en ce début de siècle, auprès de la jeune génération des peintres à Paris, tant par sa force spirituelle – son isolement, son indépendance – que par ses innovations techniques.

Les réponses de certains artistes à *l'Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques*, publiées par Charles Morice dans le *Mercur de France*, en août et septembre 1905<sup>22</sup>, témoignent plus directement encore de l'effet puissant exercé par Cézanne sur la majorité des peintres :

« La couleur de Cézanne m'enchanté quand elle est dans ses toiles et me dégoûte quand elle est dans celle des autres. » (Jacques-Émile Blanche.)

« Cézanne, au contraire [des peintres littéraires] se plaît à affirmer très fortement des préoccupations exclusives de technique. » (Raoul Dufy.)

« À force de sincérité, et de par l'intensité de son émotion, Cézanne a senti la beauté qui se dégage des formes... » (Girieu.)

« Cézanne a su dépouiller l'art pictural de toutes les moisissures que le temps y avait accumulées. » (Paul Sérusier.)

« Une nature morte de Cézanne, un panneau de boîte à pouce de Seurat, c'est d'aussi belle peinture que la Joconde ou 200 m<sup>2</sup> du Paradis de Tintoret. » (Paul Signac.)

« Cézanne est le plus beau peintre de son époque. Mais

combien de mouches se brûlent les ailes à cette lumière! » (Kees Van Dongen.)

« Il est visible qu'il est le sujet des conversations de tous les ateliers », note par ailleurs Maurice Denis (*L'Ermitage*, 15 novembre 1905).

Mais le texte qui compte le plus dans cette enquête est celui du jeune peintre fauve marseillais – « un pays » – Charles Camoin, un de ceux qui lui avaient récemment rendu visite à Aix et avec qui Cézanne se sentait en confiance. Il comprend des extraits de lettres que lui a adressées récemment le peintre et qui sont les premiers témoignages directs<sup>23</sup> publiés de la pensée du désormais « maître » :

« Cézanne est un génie par la nouveauté et par l'importance de son apport. Il est de ceux qui déterminent une évolution. C'est le Primitif du plein air. Il est profondément classique, et il répète souvent qu'il n'a cherché qu'à *vivifier Poussin sur nature*. Il ne voit pas objectivement et par la tache comme les impressionnistes; il déchiffre la nature lentement, par l'ombre et la lumière, qu'il exprime en des sensations de couleur. Cependant, il n'a pas d'autre but que celui de "faire l'image".

« Mais je crois intéressant de citer quelques-unes de ses pensées et les conseils que j'ai reçus de lui :

« *Puisque vous voilà à Paris et que les Maîtres du Louvre vous attirent, faites d'après les grands maîtres décoratifs, Véronèse et Rubens, des études comme vous feriez d'après nature, ce que je n'ai su faire qu'incomplètement. Mais vous faites bien d'étudier surtout sur nature. Allez au Louvre, mais, après avoir vu les Maîtres qui y reposent, il faut se hâter d'en sortir et vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous. On parle peut-être mieux de peinture en étant sur le motif qu'en devisant de théories purement spéculatives et dans lesquelles on s'égare souvent.* »

« *Vous voyez qu'une ère d'art nouveau se prépare, comme vous le pressentiez. Continuez d'étudier sans défaillance, Dieu fera le reste.* »

« *Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature. Quand je vous verrai, je vous parlerai plus justement que n'importe qui de la peinture. Je n'ai rien à cacher en art. Il n'y a que la force initiale, c'est-à-dire le tempérament, qui puisse porter quelqu'un au but qu'il doit atteindre.* »

« *Quel que soit le maître que vous préféreriez, il ne doit être pour vous qu'une orientation. Les conseils, la méthode d'un autre ne doivent pas vous faire changer votre manière de sentir.* »

« *Le dessin n'est que la configuration de ce que vous voyez.* »

« *Michel-Ange est un constructeur, et Raphaël un artiste qui, si grand qu'il soit, est toujours bridé par le modèle. Quand il veut devenir "réfléchisseur", il tombe au-dessous de son grand rival.* »

22. Tous ces textes ont été publiés et commentés par Dagen, 1986.

23. Après ceux que rapporte Bernard, parfois légèrement transformés; voir note 20.

« Je dois dire, car Cézanne désire qu'on le sache, qu'il a la plus grande admiration pour Monet. » (Charles Camoin.)

On peut compléter ce choix de réponses par celle de Félix Vallotton : « Cézanne, j'en fais un état capital. Je l'évite, respectueusement. » Ce même peintre et critique lui consacre pourtant, deux ans plus tard, un fort intéressant article au moment de la grande rétrospective du salon d'Automne de 1907. C'est à la fois en technicien et en critique qu'il évoque le « cas Cézanne » :

« Un tableau de Cézanne est un objet volontaire, isolé, qui se suffit à lui tout seul et trouve sa plus haute expression dans les limites mêmes de son cadre ; le faire en est généralement laborieux et têtue, l'effet conquis au prix de recommencements sans nombre. Nulle facilité, pour Cézanne tout est problème, et la question jamais vidée se repose à chaque coup de pinceau. Couche par couche, sa brosse étale une couleur méditée ; les tons, toujours francs s'ajoutent, se joignent, se lient, se superposent et finissent, sans jamais se mêler, par construire un bloc d'harmonies puissantes et d'une délicatesse incomparable. À chaque toile l'effort est à refaire, tout entier. Cézanne soulève perpétuellement des montagnes, car il n'a pas de "manière" et nul n'a moins "fabriqué" que cet acharné travailleur. D'un tel mode résulte une impression de puissance considérable, mais vite aussi de tension, et parfois fatigue du spectateur. » (Félix Vallotton, *La Grande Revue*, 25 octobre 1907.)

Pour l'auteur de l'enquête de 1905, Charles Morice, oublié aujourd'hui mais alors poète symboliste fort considéré, critique au *Mercury de France* (la plus importante revue littéraire et artistique du temps), qui, de surcroît, bénéficie dans l'avant-garde du statut d'ami et défenseur de Gauguin, Cézanne manque un peu d'idéal :

« Les tableaux de Paul Cézanne effarent le public et réjouissent les artistes ; tout le public, pas tous les artistes. Je ne pense pas qu'entre lui et un poète l'entretien se passionne. Un peintre. Pleinement un peintre ? s'il l'était pleinement, entre lui et le poète l'entretien se passionnerait. Seulement un peintre, admirable et inégal. Il s'enferme parfois dans la cryptographie d'une technique difficile, et parfois il s'exprime avec la simplicité d'un enfant ingénue et génial. Il est inquiet, mais uniquement de savoir si ses valeurs sont justes, et l'humanité dans ses tableaux n'a que la valeur d'une valeur. » (Charles Morice, « Le Salon d'Automne », *Mercury de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1905.)

À mi-chemin entre les haines des uns et la vénération des autres, on passe déjà doucement de la critique à l'histoire de l'art. Par exemple, le vieil ami de Manet, Théodore Duret, consacre à Cézanne un chapitre, un peu fade mais bien documenté, dans son *Histoire des peintres impressionnistes*, paru peu avant la mort du peintre ; la note la plus personnelle vient de l'étonnement de l'auteur devant l'un des traits qui seront à l'origine du mépris d'André Breton et des surréalistes envers Cézanne :

« On peut donc conclure en disant que si Cézanne, par les particularités de son travail et de sa vie, offre des faits singuliers à relever, le plus singulier aura été l'étonnant contraste existant entre l'opinion formée de son caractère et sa véritable manière d'être. Cet homme dont l'art a paru être celui d'un Communard, d'un anarchiste, dont on aura soustrait les œuvres à la vue des empereurs, qui aura causé la terreur des directeurs des Beaux-Arts, est un bourgeois riche, conservateur, catholique, qui n'avait jamais soupçonné qu'on pourrait voir en lui un insurgé, qui a donné tout son temps au travail, menant en réalité la vie la plus régulière et la plus digne d'estime. » (Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, Paris, Floury, 1906, p. 195.)

La mort de Cézanne, le 23 octobre 1906, suscite les néologismes d'usage : aucune n'apporte d'opinion neuve par rapport à ce qui s'était publié depuis une décennie ; il est toujours pour les uns « incomplet et puissant » (Paul Jamot, *Gazette des Beaux-Arts*), « sincère mais incomplet » (Anonyme, *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 3 novembre), « imparfait » (René-Marc Ferry, *L'Éclair*, 25 octobre), « un Chardin fou, définition à distance encore exacte », « une impuissance absolue d'aller jusqu'au bout de la route » (Arsène Alexandre, *Le Figaro*, 25 octobre) ; et pour les autres « classique » (J.-F.-S., *Chronique des arts et de la curiosité*, 3 novembre), auteur d'un « art médité, concentré, probe, contenu, classique, sans littérature » (Louis Vauxcelles, *Gil Blas*, 25 octobre).

Il faudra attendre le remarquable article de Maurice Denis, pour lequel ce dernier prend certainement des notes à ce moment-là mais qu'il ne publiera que l'année suivante (voir p. 47) pour voir paraître le bilan le plus fin, et peut-être le plus juste à ce jour, sur celui qui est alors en passe de devenir tout à la fois la « vache sacrée » de la modernité picturale, et le modèle du renouveau de la grande tradition française. Deux images complémentaires, et tout compte fait exactes, de sa personnalité artistique.

Françoise Cachin



Maurice Denis, *Cézanne peignant dans la campagne*, 1906, huile sur toile, collection particulière.

## II

# De 1907 à nos jours

### Les réactions au salon d'Automne (1907)

Au salon d'Automne de 1907, deux salles furent réservées à Cézanne, un an après sa mort, preuve que sa réputation arrivait enfin à maturité.

Selon Charles Morice, critique au *Mercur de France*, le peintre appartenait déjà à l'histoire :

« Nombre d'artistes et de critiques, en ce grand Paris même où l'on croit tout savoir, apprendront de la mort qui fut et demeure Paul Cézanne. Aussi assidûment que tant la cherchent, mais avec une singulière adresse, celui-là évitait la gloire. Peu s'en fallut qu'il ne réussit à la tromper, sa vie durant. Toutes ses forces, toutes ses minutes, il les consacra uniquement, exclusivement, jalousement, à l'étude de la nature, aux recherches de l'art. À peine ose-t-on dire que Cézanne a vécu ; il a peint. Et afin de mieux peindre, de peindre aussi bien qu'il pouvait, en toute liberté, en toute sécurité, il avait fui les peintres et la grande ville, les expositions, les journaux, le bruit, s'étant inventé en pleine France, dans sa vieille cité natale, une solitude sans échos, pleine de joies secrètes et profondes, pleine d'œuvres. » (Charles Morice, « Évolution », *Mercur de France*, 2 février 1907, p. 37).

Le salon d'Automne – avec la grande exposition de ses aquarelles qui avait aussi eu lieu en juin de la même année, chez Bernheim-Jeune<sup>1</sup> – marque toutefois le début de sa reconnaissance et le moment où la mythologie et l'analyse de l'œuvre commencent à devenir plus complexes.

Le compte rendu le plus émouvant de l'exposition de 1907 est sans doute celui que Rainer Maria Rilke (1875-1926) faisait dans les lettres qu'il écrivait à sa femme, qui se trouvait alors à Brême. Rilke décrit avec une intuition remarquable et candide, au fil de ses nombreuses visites au Grand Palais, son « évolution » devant cette œuvre.

On entrevoit, dès les premières lettres, combien le point de vue d'Émile Bernard était devenu rapidement influent<sup>2</sup>. Il ne fait aucun doute que l'opinion de Rilke sur Cézanne, en 1907, bien qu'il ait approché son œuvre, selon ses propres mots, de manière « sereine et sans littérature<sup>3</sup> », avait subi l'influence de la définition que Bernard avait donnée de Cézanne : un personnage troublé au bord de l'échec.

« Pour ce qui est du travail, il prétendait avoir mené une vie de bohème jusqu'à quarante ans. Alors seulement, la rencontre de Pissarro lui aurait donné le goût du travail. Mais si fort, désormais, qu'il n'a plus fait que

travailler durant les trente années suivantes. Sans joie d'ailleurs, dans une rage perpétuelle, en guerre avec chacune de ses œuvres dont aucune ne lui semblait atteindre ce qu'il tenait pour rigoureusement indispensable. Cela, qu'il appelait la *réalisation*, il le trouvait chez les Vénitiens auxquels il n'avait cessé de revenir naïvement, au Louvre, et qu'il avait reconnus sans réserve. Ce qui emporte la conviction, la transformation en chose, l'exaltation de la réalité rendue indestructible à travers l'expérience que le peintre a de l'objet, voilà où il situait la fin de son plus intime travail ; vieux, malade, usé chaque soir jusqu'à l'épuisement. » (Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 38-39.)

« Avec cela (s'il faut en croire l'auteur de ces souvenirs, un peintre assez peu sympathique qui avait emboîté le pas à chacun tour à tour), il s'était compliqué la tâche par un extrême entêtement. [...] Je suppose que les deux processus, chez lui, celui de la perception visuelle, si sûre, et celui de l'appropriation, de l'utilisation personnelle du perçu, se contrariaient d'être trop conscients ; ils élevaient la voix (si l'on peut dire), en même temps, pour se couper continuellement la parole et se quereller. » (*Ibid.*, p. 39-40.)

Mais lorsque, cessant de parodier Bernard, Rilke commence à décrire sa propre expérience, un élan nouveau apparaît. À l'issue d'une visite ultérieure au Salon, il écrit :

« Mais il faut beaucoup, beaucoup de temps pour tout. Quand je pense à notre surprise et à notre perplexité devant le premier ensemble que nous ayons découvert de lui en même temps que son nom. Après quoi, pendant longtemps, plus rien ; et, tout d'un coup, on a les yeux qu'il faut. » (*Ibid.*, p. 44-45.)

L'œuvre de Cézanne l'imprègne un peu plus à chaque nouvelle visite, comme celle qu'il fait en compagnie du peintre Mathilde Vollmœller, et l'image qu'il a de l'artiste devient plus positive :

1. Paris, 17-29 juin. Soixante-dix-neuf aquarelles furent exposées à Paris, soixante-neuf d'entre elles à Berlin deux mois plus tard, chez Paul Cassirer, de septembre à octobre. Ces œuvres constituaient la moitié de l'ensemble acheté la même année à Paul Cézanne fils par Vollard et par les frères Josse et Gaston Bernheim-Jeune.

2. Rilke, 1991, p. 35.

3. *Ibid.*, p. 47.

« Je mesure de mieux en mieux l'événement qu'il représente. Mais imagine ma surprise en entendant dire à Mlle V., dont la formation comme le regard sont purement d'un peintre : "Il a dû s'asseoir là-devant comme un chien, regardant avec simplicité, sans aucune nervosité ni la moindre arrière-pensée." [...] "Comme il a dû avoir la conscience tranquille, ai-je remarqué. Certes : il était heureux, quelque part, tout au fond..." Ensuite, nous avons comparé, quant à la couleur, des choses qu'il a pu faire à Paris dans le voisinage des autres avec ses œuvres les plus personnelles. Dans les premières, la couleur était une réalité pour elle-même; ensuite, de façon plus personnelle que personne, il ne s'en sert plus que pour bâtir la chose. La couleur s'absorbe entièrement dans la réalisation de celle-ci : il n'y a aucun reste. Mlle. V. a eu ces mots très significatifs : "C'est comme posé sur une balance : la chose d'un côté, la couleur de l'autre; jamais ni plus ni moins que n'en exige l'équilibre. Il peut y en avoir peu ou prou, selon le cas, mais c'est toujours la quantité voulue." Je n'aurais pas trouvé cela; mais c'est parfaitement juste et éclairant devant les tableaux. Ce qui m'a aussi beaucoup frappé hier, c'est qu'ils se distinguent sans maniérisme, sans aucun souci d'originalité, étant sûrs de ne pas se perdre au premier rapprochement avec l'innombrable nature, mais bien plutôt de découvrir dans la diversité extérieure, avec un sérieux scrupuleux, ce qu'ils ont d'inépuisable. Tout cela est très beau. » (*Ibid.*, p. 47-48.)

Et il ajoute le 13 octobre 1907 :

« Je suis retourné aujourd'hui voir ses tableaux; l'ambiance qu'ils créent est unique. Sans en examiner aucun en particulier, quand on se trouve entre les deux salles, on sent leur présence qui se ferme sur vous comme une réalité colossale. Comme si ces couleurs vous débarrassaient définitivement de toute incertitude. La conscience tranquille qu'ont ces rouges, ces bleus, leur véracité simple vous éduquent; pourvu que l'on se montre parmi eux parfaitement disponible, on dirait qu'ils font quelque chose pour vous. On comprend aussi un peu mieux chaque fois combien il était nécessaire de dépasser l'amour même; aimer ces choses est naturel, quand on les fait; mais, le montre-t-on, on les fait moins bien; on les juge au lieu de les dire. On cesse d'être impartial; et le meilleur, l'amour, demeure en dehors du travail, ne s'y intègre pas, reste – intransposé – à côté : ainsi est née la peinture d'atmosphère (qui ne vaut pas mieux que la peinture à sujet). Le tableau disait : J'aime cette chose, au lieu de dire : La voici. Sur quoi chacun verra bien tout seul si je l'ai aimée. Cela n'est nullement montré, ici, au point que beaucoup prétendront qu'on ne saurait parler d'amour. Cet amour étant transféré tout entier dans l'acte de peindre. Cette intégration de l'amour dans un travail anonyme, producteur de choses si pures, n'a peut-être réussi à personne aussi bien qu'au vieux Cézanne – aidé en cela par une nature devenue méfiante et morose. Eut-il encore connu l'amour, sans doute ne l'aurait-il pas avoué; mais avec cette disposition aggravée par son

isolement d'original, il se retourna vers la nature et sut ravalier son amour pour la pomme réelle et le mettre en sûreté pour toujours dans la pomme peinte. Peux-tu imaginer ce que cela représente, et comment on l'éprouve à travers lui? » (*Ibid.*, p. 50-51.)

Plus tard, après réflexion, il décrit le travail de Cézanne avec effacement :

« Ce travail qui avait dépassé préférences, penchants et bouderies, dont la balance d'une conscience ultra-sensible pesait les moindres particules et qui concentrait dans sa substance colorée une densité d'être si pure qu'elle aboutissait, au-delà de la couleur, à une existence absolument nouvelle, quitte de tout souvenir antérieur. » (*Ibid.*, p. 60-61.)

Puis, le 21 octobre 1907, il écrit :

« Toute parole est malentendu. Il n'y a de compréhension qu'à l'intérieur du travail, sans aucun doute. Il pleut, il pleut... et demain le Salon ferme, qui a presque été mon domicile ces derniers temps. » (*Ibid.*, p. 70.)

Dans la lettre suivante, le 23 octobre, après avoir décrit l'honnêteté acharnée et l'absence de prétention de l'*Autoportrait* appartenant à Pellerin (cat. 35), il conclut : « C'est aujourd'hui l'anniversaire de sa mort... » (*Ibid.*, p. 75.)

Enfin, le 24 octobre 1907, il ironise :

« Je voudrais revoir la toile encore une fois. Mais il n'y a plus de Salon; dans quelques jours va lui succéder une exposition d'automobiles aussi longues que stupides, chacune avec son idée fixe : la vitesse. » (*Ibid.*, p. 78.)

Cette exposition offrit également aux peintres symbolistes Émile Bernard et Maurice Denis l'occasion de conforter leurs idées sur Cézanne et sur les valeurs qu'il défendait. L'essai qu'Émile Bernard (1868-1941) avait écrit en 1904<sup>4</sup> fut largement diffusé en 1907 sous le titre « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites ».

Ces réflexions sur Cézanne, parmi les premières publiées, émises par la seule personne (avec Renoir) qui ait peint en compagnie du maître depuis sa rencontre avec Camille Pissarro et Armand Guillaumin au début des années 1860, eurent une influence considérable. Bernard avait travaillé avec Cézanne aux Lauves en 1904, pendant un mois, et avait donc eu une expérience directe tant de ses techniques que de ses idées. Cependant, la transcription qu'il en fait est profondément empreinte de sa propre conception d'alors, plutôt réactionnaire, de l'art et du rôle de l'artiste. Il est en outre évident, devant les inconséquences et les contradictions qu'on trouve dans les passages plus particulièrement théoriques de ses essais, qu'il n'était pas prêt à comprendre pleinement beaucoup des idées qu'il avait débattues avec Cézanne ou que ce dernier avait tenté de lui expliquer par lettres – lettres sur lesquelles sont fondées, ainsi que sur les explications de Bernard, la plupart des spéculations ultérieures à propos de Cézanne.

zanne». Qui plus est, et particulièrement lorsqu'on lit tout ce qu'il a écrit sur Cézanne, les idées de Bernard, dans leur évolution, sont marquées d'une sorte d'équilibre critique qui finit par aboutir à une position d'une radicalité absolue. « Il m'intéresserait beaucoup de montrer combien, malgré cette erreur massacrante de Cézanne, etc. »

De toute évidence, Bernard ne peut échapper au Cézanne de Zola, ou plutôt au peintre raté Claude Lantier de *L'Œuvre*, inspiré par Cézanne, dont le talent était insuffisant pour lui permettre de réaliser son idéal artistique; l'image prédominante que Bernard gardera de Cézanne est celle d'un artiste voué à l'échec, même si cet échec est dû à d'immenses ambitions, qui nous sont révélées tout particulièrement dans la description que l'auteur donne de la grande résolution du maître, de sa « réalisation ». Bien que, pour le groupe de Pont-Aven, auquel Bernard avait appartenu, l'imagination et la créativité aient été bien plus importantes que l'observation, son propre style, à partir de 1907, était revenu à une sorte de conformité académique.

Bernard continua à écrire sur Cézanne pendant deux décennies<sup>7</sup>. Son conservatisme se cristallisa et, bien qu'il soit facile de contester son rôle de critique après 1907 – certainement, en tout cas, son importance en tant qu'artiste –, il n'en est pas moins au centre d'une série de paradoxes qui ne cesseront d'embarrasser et de troubler la majorité de ceux qui vont chercher à comprendre l'art de Cézanne à un niveau théorique pendant le xx<sup>e</sup> siècle et que l'on peut résumer par l'opposition de l'observation et de l'imagination – opposition que l'on peut trop facilement transformer en celle du contenu et de la forme.

Quoiqu'il l'ait exprimée en des termes lapidaires et réellement bizarres, Bernard a formulé une question centrale que Richard Shiff se posera encore en 1984: « L'art de Cézanne était-il essentiellement fondé sur des trouvailles spontanées ou sur un travail contrôlé? »

Ce fut en fait Maurice Denis (1870-1943) qui, en 1907, exprima le mieux la perception que les artistes et les meilleurs critiques avaient de Cézanne: génie isolé, parvenu à dépasser l'impressionnisme et à revenir au classicisme, premier grand peintre moderne.

« Je n'ai jamais entendu un admirateur de Cézanne me donner des raisons claires et précises de son admiration; et cela est rare même chez les artistes, chez ceux qui sentent le plus directement l'art de Cézanne. J'ai entendu des mots – qualité, sève, importance, intérêt, classicisme, beauté, style... Et par exemple, de Delacroix ou de Monet on peut en brèves formules émettre une opinion motivée, aisément intelligible. Mais être précis au sujet de Cézanne, quelle difficulté! » (Maurice Denis, *Théories*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p. 237.)

« En réaction perpétuelle contre l'art de son temps, sa forte individualité en tira l'aliment ou le prétexte de ses recherches de style: il y puisa les matériaux de son œuvre. À une époque où la sensibilité de l'artiste était tenue presque unanimement pour l'unique raison de l'œuvre d'art, et où l'improvisation – ce vertige spirituel provenant de l'exaltation des sens – tendait à détruire en

même temps les conventions surannées de l'académisme et les méthodes nécessaires, il arriva que l'art de Cézanne sut garder à la sensibilité son rôle essentiel tout en substituant la réflexion à l'empirisme. Et par exemple, au lieu de la notation chronométrique des phénomènes, il put conserver son émotion du moment, tout en fatiguant presque à l'excès, d'un travail calculé et voulu, ses études d'après nature. » (*Ibid.*, p. 242.)

Lorsque Maurice Denis peignit son *Hommage à Cézanne* en 1900 (repr. p. 22-23), il ne connaissait pas encore le peintre; par ailleurs, la rencontre entre ce symboliste majeur et un artiste qui n'avait pas grand-chose en commun avec lui ou avec son cercle semblait fort peu prometteuse. Sans doute encouragé par l'accueil qui avait été réservé à Bernard, Denis, accompagné de Kerr Xavier Roussel, rendit visite à Cézanne, à Aix, en 1906; il furent tous deux reçus avec cordialité. Denis publia ses impressions, ainsi que ses réflexions sur le peintre, au moment de la grande rétrospective Cézanne du salon d'Automne de 1907. Si le Cézanne qu'il présente n'est pas moins contradictoire que celui que Bernard évoque la même année, l'oscillation perpétuelle qu'il observe « entre invention et imitation<sup>8</sup> » est moins une dichotomie tranchée qu'une force créatrice organique; Cézanne est un grand génie et, finalement, un artiste accompli, libéré de ses contradictions.

« Le spectacle est émouvant d'une toile de Cézanne, le plus souvent inachevée, grattée au couteau, surchargée de faux traits à l'essence, plusieurs fois repeinte, empâtée jusqu'au relief. On surprend dans ce labeur la lutte pour le style et la passion de la nature; l'acquiescement à certaines formules classiques et la révolte d'une sensibilité inédite; la raison et l'inexpérience, le besoin d'harmonie et la fièvre de l'expression originale. Jamais il ne subordonne son effort à ses moyens techniques, "car la chair, dit saint Paul, a des désirs contraires à ceux de l'esprit et l'esprit en a de contraires à ceux de la chair, ils sont opposés l'un à l'autre, de telle sorte que vous ne faites pas ce que vous voulez." C'est l'éternelle

4. Bernard, juillet 1904, p. 17-30.

5. Bernard, 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 385-404 et 15 octobre 1907, p. 606-627. La diffusion rapide de cet article est attestée par le fait qu'il fut traduit en allemand l'année suivante dans *Kunst und Künstler*, 1908, p. 421 et sq. Cet article fut diffusé bien plus largement que tout autre écrit de Bernard sur Cézanne: 1912, 1921, 1925.

6. Bien que Cézanne ait beaucoup aimé Bernard, son désaveu s'exprime dans une lettre à son fils du 13 septembre 1906 où il note, après une critique des dessins de Bernard: « Il ne fait en dessin que des vieilleries, qui se ressentent de ses rêves d'art suggérés non par l'émotion de la nature, mais par ce qu'il a pu voir dans les musées, et plus encore par un esprit philosophique qui lui vient de la connaissance trop grande qu'il a des maîtres qu'il admire. » (Rewald, 1978, p. 325.)

7. Bernard, 1<sup>er</sup> octobre et 15 octobre 1907; Bernard, 16 décembre 1908, p. 600-616; Bernard, 1912; Bernard, 1917; Bernard, 1<sup>er</sup> mars 1920; Bernard, décembre 1920, p. 271-278; Bernard, 1920; Bernard, 1<sup>er</sup> juin 1921, p. 372-397; Bernard, février 1924, p. 32-36; Bernard, 1925. Selon Venturi, il s'agit d'une réimpression des *Souvenirs sur Paul Cézanne*; Bernard, 1926; Bernard, 1<sup>er</sup> mai 1926, p. 513-528.

8. Shiff, 1984, p. 132.

9. Denis, septembre 1907. Publié une troisième fois in Denis, 1912, p. 237. Réédité in Doran, 1978, p. 167. Traduit en anglais par Fry, janvier-février 1910; Denis, octobre 1909-mars 1910, p. 214.



lutte de la raison et de la sensibilité qui forme les saints et les génies. » (*Ibid.*, p. 246.)

La sensibilité propre de Denis le pousse à concevoir une synthèse de ces antinomies qui ne peut être harmonieuse que s'il s'agit d'un saint et d'un génie :

« La peinture oscille éternellement entre l'invention et l'imitation. Tantôt elle copie et tantôt elle imagine. Ce sont là ses variations. Mais qu'elle produise la nature objective, ou qu'elle traduise plus spécialement l'émotion de l'artiste, il faut qu'elle soit un art de beauté concrète et que nos sens découvrent dans l'objet d'art lui-même, abstraction faite du sujet représenté, une satisfaction immédiate, un plaisir esthétique pur. La peinture de Cézanne est à la lettre cet art essentiel dont la définition est laborieuse au critique, dont la réalisation semble impossible. Il imite les objets sans nulle exactitude et il ne nous intéresse à aucun sujet accessoire de sentiment ou de pensée. » (*Ibid.*, p. 243.)

« Il est celui qui peint. Renoir me disait un jour : "Comment fait-il ? Il ne peut pas mettre deux touches de couleur sur une toile sans que ce soit très bien." » (*Ibid.*, p. 244.)

Denis cite André Suarès :

« En temps de décadence, tout le monde est anarchiste et ceux qui le sont et ceux qui se vantent de ne pas l'être. Car chacun prend sa règle en soi... On aime l'ordre avec passion, mais c'est l'ordre qu'on veut faire, non pas l'ordre qu'on reçoit. » (*Ibid.*, p. 247.)

L'image de Cézanne créée par Denis est puissante et poétique ; mais ce dernier, comme Bernard, même s'il est parvenu à libérer cette image du symbolisme, ne peut voir en l'artiste un guide pour l'avenir – aucun « modernisme » dans la conception qu'il se fait de lui. Dans un article qu'il écrira en 1920 pour *L'Amour de l'art* sur « L'influence de Cézanne<sup>10</sup> », Denis retournera à ses anciennes analogies, à son Cézanne cantonné dans un passé paisible – parmi les vieux maîtres espagnols et les peintres du baroque italien. Derain et Friesz ne sont mentionnés qu'en passant, et le cubisme n'est pas évoqué.

## Les premiers biographes

Julius Meier-Graefe (1867-1935) fut le premier et le plus influent des critiques de Cézanne (et de la peinture française de l'époque en général) à l'étranger ; son immense production a eu un impact considérable sur l'opinion allemande et, au travers des traductions, en Angleterre et aux États-Unis<sup>11</sup>. Comme Roger Fry, qui lui doit beaucoup, Meier-Graefe avait un don pour la synthèse, pour toucher un large public, et sa brillante carrière de romancier et de

dramaturge n'est pas très éloignée de sa carrière de critique d'art. Sa prose flamboyante est aujourd'hui encore très agréable à lire et, lorsqu'il parle d'une œuvre particulière, très évocatrice ; sa réputation n'a pourtant jamais été très grande en France, où il a vécu de longues périodes de sa vie. Seul son livre sur van Gogh a été traduit en français.

Il est fort probable que Meier-Graefe, qui s'était installé à Paris en 1895, a vu la rétrospective chez Vollard, la même année. Il ne fait aucun doute qu'il suivait de très près les activités du marchand, puis, après le tournant du siècle, celles de Cassirer dans sa ville natale, Berlin<sup>12</sup>.

Le premier texte de Meier-Graefe sur Cézanne, plutôt naïf, est un bref chapitre de *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Ein Beitrag zur modernen Ästhetik*, publié en 1904<sup>13</sup>. Sa seule source d'informations sur Cézanne semble être le docteur Gachet et, dans son livre, il parle même du peintre au passé : « Il était d'une nature très renfermée ; la jeune génération ne l'a jamais rencontré. Les artistes qui lui doivent tout ne lui ont jamais parlé. Quelquefois on se demande s'il a vraiment existé<sup>14</sup>. » Toutefois, Meier-Graefe avait de toute évidence vu suffisamment d'œuvres de Cézanne pour être convaincu de son importance – « Avec van Gogh, personne dans l'art moderne n'a plus exigé la flexibilité de l'esprit et de la perception esthétique que Cézanne » – et être capable d'ébaucher avec talent les grandes lignes de sa formation au cours des années 1860 (à travers Delacroix, Manet et Courbet), lorsque son immense talent s'est imposé dans l'impressionnisme.

« Il suivit Pissarro dans l'évolution vers plus de clarté, enseignée par Monet. Il semble que Cézanne ne se soit jamais intéressé de la même façon que les impressionnistes à une innovation technique. Sans Pissarro il aurait, probablement, toujours continué tranquillement à peindre ses noirs et n'en serait sans doute pas devenu moins important. Comme Manet il insufflait à chaque technique sa propre inspiration, la rendant ainsi essentielle. Ainsi il gardait un caractère extrêmement personnel et original, qui s'épuise chez Monet et Pissarro dans des changements techniques successifs. » (Julius Meier-Graefe, *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, Londres et New York, G. P. Putnam's Sons, 1908, p. 269.)

Opposé en cela à la plupart des critiques qui allaient suivre, Meier-Graefe apprécie les premières œuvres plus que les autres et les relie au travail de Cézanne à la fin de sa carrière. « Avec ces tableaux, qui ont l'air modestes en

10. Denis, décembre 1920.

11. La meilleure introduction est le livre de Moffett, 1973. On y trouvera une biographie complète.

12. Rewald, 1989, au sujet des Seurat et des van Gogh (mais jamais des Cézanne) achetés par Meier-Graefe à Vollard. Rilke a noté la conversation qu'il a eu avec Meier-Graefe à propos de Cézanne au palais de l'Industrie lors de la rétrospective de 1907.

13. Meier-Graefe, 1904. De nombreuses éditions remaniées, ainsi que des volumes séparés ont été publiés par R. Piper und Co (Munich) à différentes dates entre 1914 et 1927. Une édition en livre de poche, chez le même éditeur, est sortie en 1966. Le livre a été publié en anglais en 1908.

14. Meier-Graefe, 1908, p. 266.



Paul Cézanne. *Garçon au gilet rouge*.  
1890-1895, huile sur toile.  
New York, The Museum of Modern Art,  
don partiel de David et Peggy Rockefeller  
sous réserve d'usufruit.

comparaison de son œuvre antérieure plus mouvementée, où les couleurs se mêlent naturellement et forment une image, où la palette est tellement pure et se limite aux couleurs rouge, orange, bleu et vert et où au plus haut point chaque nuance est exprimée avec la plus grande richesse et l'harmonie parfaite d'un goût parfaitement naturel, l'art de Cézanne triomphe<sup>15</sup>. » En dépit de sa grande pénétration, il ignore alors presque totalement les détails de la vie de Cézanne, notant, par exemple, que l'artiste n'a jamais quitté le Midi après sa visite au docteur Gachet, à Auvers.

Sa monographie de 1910, dont le titre était simplement *Paul Cézanne*, fut le premier livre à paraître sur l'artiste; ses illustrations (qui varièrent et dont le nombre augmenta d'une édition à l'autre) étaient une sorte de premier répertoire de références visuelles et, par l'équilibre du choix, rendaient compte de tous les aspects de la carrière de l'artiste<sup>16</sup>. Ce livre eut un grand succès et sa popularité explique ses nombreuses éditions successives<sup>17</sup>. En 1918, Meier-Graefe développa ses idées dans un livre plus élaboré, *Cézanne und sein Kreis*, qui fut traduit en anglais en 1927<sup>18</sup>. Comme les deux ouvrages qui l'avaient précédé, c'est une sorte d'hymne sauvage à l'artiste, qui salue, en ouverture, la sensualité classique d'un artiste vivant dans le Midi – « [...] il était comblé, autant que Renoir et Maillol, Poussin et Le Lorrain, par les grâces de l'Arcadie » –, qu'il oppose à sa « nature gothique » d'homme du nord, laquelle revêt la forme de la « soumission brutale de la matière de son esprit, l'aspiration à l'infini » de Cézanne<sup>19</sup>. Les premières œuvres, qu'il décrit toujours avec la même passion, sont « baroques ». Son usage d'un langage formel plus sophistiqué, parfois d'une extraordinaire et presque palpable clarté, prouve à quel point il a progressé depuis son premier livre sur Cézanne<sup>20</sup>. Son concept clé, quelle que soit l'époque d'une œuvre, est la puissance d'« ornementation » de l'artiste :

« Nous sommes habitués à limiter l'ornementation à une seule dimension, celle de la surface, et cette limite mise à sa magie engendre la plupart de nos problèmes. Les masses de Cézanne, aussi en lambeaux qu'elles puissent être, retournent mystérieusement dans l'espace et parviennent en quelque sorte à établir une troisième dimension, le volume, à laquelle non seulement les artisans contemporains, mais aussi les maîtres de la peinture moderne, riches en vitalité tangible, renoncent d'office dans une très large mesure. Les masses de Cézanne atteignent ce volume sans aucune absurdité, sans aucun modelage insignifiant, sans aucune inhibition dans sa confession, et elles permettent à l'espace idéique de donner naissance non seulement aux hommes et aux choses qui nous sont familières mais aussi à une vie de fantôme. » (Julius Meier-Graefe, *Cézanne*, Londres, Ernest Benn Limited et New York, Charles Scribner's Sons, 1927, p. 28.)

Et il continue de la sorte, à l'aide d'images encore plus fleuries mais toujours aussi séduisantes, en un rythme qui va s'accélégrant, « une magnificence remuée », tout à fait le style d'un romantisme allemand prolongé, ce qui est sans doute un peu surprenant s'appliquant à un personnage

aussi sobre que Cézanne; les écrits de Meier-Graefe ont néanmoins, pendant une grande partie de la première moitié du siècle, été à l'origine de beaucoup d'idées sur le peintre.

Le Cézanne de Meier-Graefe est un homme enfermé en lui-même, pour qui l'acte de peindre est une immense lutte, la confession d'un véritable prophète. Il « inventa, pour son édification la plus personnelle, une expression qui dépassait de très loin celle des formes de son temps<sup>21</sup> ». Ce qui ne signifie pas qu'il n'était pas influencé par ses contemporains, selon un processus qu'explique Meier-Graefe dans son ébauche de chronologie des œuvres de Cézanne (à laquelle manquent cependant de nombreux détails précis qui, dès cette époque, auraient pu être facilement vérifiés) : le style « baroque » du début, qui vient en grande partie de Courbet (mais un « Courbet qui, dans l'obscurité, a découvert Delacroix et les prédécesseurs de Delacroix<sup>22</sup> », disparaît à Auvers, où l'impressionnisme le fait passer par « une cure nécessaire à son retrait<sup>23</sup> », et les paysages des années 1870 se comprennent mieux lorsqu'on se souvient des peintures sombres des débuts qu'ils évoquent. L'émotion qui imprégnait sa peinture au début des années 1880 réapparaît et se renforce : « La nature de Cézanne est toujours restée le foyer de son émotion, qu'il décorait avec l'enthousiasme d'un amoureux. [...] Nous évoluons à travers les tableaux d'hommes comme Monet, Pissarro, Sisley, ou Manet à la fin de sa vie. Nous demeurons dans ses tableaux. Sa nature est une construction puissante<sup>24</sup>. » Et c'est cette puissance qui va permettre à Cézanne de continuer jusqu'au bout, même si son dernier tableau sur le thème des baigneurs est en quelque sorte un échec. Dans sa conclusion, Meier-Graefe explique que les faux héritiers de Cézanne, les cubistes, ne sont que des « adeptes habiles<sup>25</sup> ».

« Le professeur Meier-Graefe considère que la tâche du critique est elle-même une forme de création artistique. Il a tenté d'utiliser le langage moins dans un but d'analyse, de discernement précis des valeurs, ou de présentation, que pour évoquer au moyen des mots un sentiment qui se rapprochait le plus possible de celui que l'œuvre de l'artiste a suscité<sup>26</sup>. » C'est ce qu'écrivait Fry dans la critique qu'il fit dans *The Burlington Magazine* du Cézanne de Meier-Graefe.

Fry fut plus indulgent avec Ambroise Vollard (1868-1939), dont les souvenirs, publiés en 1914 sous la forme d'une biographie de Cézanne, eurent en France une influence et une popularité semblables à celles du livre de Meier-Graefe en Allemagne. « M. Vollard a été le Vasari de Cézanne, et il l'a fait avec la même simplicité, la même aisance de narration, le même plaisir insatiable devant les bizarreries et les particularités de son sujet<sup>27</sup>. »

Les souvenirs de Vollard, écrits assez librement, parfois contradictoires, pleins de charmantes digressions, où il se donne évidemment le beau rôle et qui avaient sans doute atteint un plus large public, avant la Seconde Guerre mondiale, que toute autre publication sur Cézanne, sont aujourd'hui l'objet d'une grande suspicion. Pourtant, de tous les comptes rendus écrits par ceux qui avaient connus Cézanne, celui de Vollard apparaît, avec le temps, comme le plus exact en ce qui concerne les détails précis et certaine-

ment celui qui transforme le moins les théories artistiques du peintre ou ses idées sur le monde, tout particulièrement si on les compare aux souvenirs-célébrations de Bernard, Denis et Gasquet, textes qui orientent notre compréhension actuelle de Cézanne.

Le Cézanne de Vollard est un homme naïf, au parler brusque, profondément conservateur, gouverné par une grande confiance en lui-même et par une dévotion marquée pour son Midi natal. Ses ambitions étaient parfois contrebalancées par des accès de doute en lui-même mais, vers la fin de sa vie, il était convaincu de sa propre grandeur, laquelle se vérifierait un jour au Louvre, « le seul abri digne de son art<sup>28</sup> ».

«Écoutez un peu, M. Vollard, la peinture est décidément ce qui me vaut le mieux. Je crois que je deviens plus lucide devant la nature. Malheureusement, chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l'intensité qui se développe à mes sens; je n'ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Cependant, vu mes sensations colorantes, je regrette mon âge avancé. Il est attristant de ne pouvoir faire beaucoup de spécimens de mes idées et sensations. Regardez ce nuage; je voudrais pouvoir rendre cela. Monet le peut lui. Il a des muscles.» (Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, galerie A. Vollard, 1914, p. 87.)

« On a plaisanté beaucoup Cézanne pour son ambition, obstinée et malheureuse, d'être admis dans les Salons officiels; mais il ne faut pas oublier qu'il croyait profondément que, s'il pouvait jamais se glisser dans le Salon de Bouguereau, avec une "toile bien réalisée", les écaïlles tomberaient des yeux et qu'on lâcherait Bouguereau pour suivre le grand maître qu'il se savait. » (*Ibid.*, p. 106.)

Alors que le Cézanne de Vollard, pris de fureur, peut détruire ses toiles en sa présence (geste fort pénible pour le marchand qu'il était), il peut aussi se montrer d'une grande sensibilité et être capable de beaucoup d'esprit. Voici comment Vollard décrit la réaction de Cézanne au portrait à peine déguisé que Zola avait fait de lui dans

*L'Œuvre* – raison principale de la fin de leur longue et profonde amitié – lorsque son personnage, le héros du roman, un artiste incapable de réaliser ses dons, se suicide à cause d'un tableau raté :

« On ne peut pas exiger, d'un homme qui ne sait pas, qu'il dise des choses raisonnables sur l'art de peindre: mais, n. de D., – et Cézanne se mit à taper comme un sourd sur une table – comment peut-il oser dire qu'un peintre se tue parce qu'il a fait un mauvais tableau? Quand un tableau n'est pas réalisé, on le f... au feu, et on en recommence un autre! » (*Ibid.*, p. 134.)

Ailleurs, il rapporte que Cézanne avait été le seul à ne pas s'indigner des méfaits d'un Aixois qui avait dilapidé toute la dot de sa femme :

« Mais enfin, s'informa un des parents de la victime, lui connaissez-vous une seule qualité? – "Oui, répondit Cézanne, je trouve qu'il sait acheter les olives pour la table." » (*Ibid.*, p. 112.)

Vollard apprécie son ami et reste loyal envers lui. Cette loyauté s'exprime par le désir de se venger de toute personne qui ne reconnaît pas la puissance de Cézanne. Il affirme que son exposition de 1895 était une réaction directe au refus du legs Caillebotte – et il accrocha *Les Baigneurs au repos* (aujourd'hui dans la collection Barnes), la plus importante des trois œuvres refusées par l'État, dans la devanture de sa galerie. Une grande partie du livre a été écrite en 1914 et exprime le plaisir de la victoire sur les philistins qui avaient tant tardé à comprendre la valeur de Cézanne. Toutefois, sa défense du peintre ne relève pas seulement d'une glorification personnelle.

Les lettres de Cézanne à Vollard, que ce dernier publia, ne font que confirmer le ton et la nature de leurs relations, telles que Vollard les avait décrites dans les pages précédentes :

« Cher Monsieur Vollard,

« Je travaille opiniâtement, j'entrevois la Terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrai-je y pénétrer?

« Si je suis prêt fin février, je vous enverrai ma toile pour l'encadrer et la diriger vers quelque port hospitalier.

« J'ai dû lâcher vos fleurs dont je ne suis pas bien content. J'ai un grand atelier à la campagne. J'y travaille, j'y suis mieux qu'en ville.

« J'ai réalisé quelques progrès. Pourquoi si tard et si péniblement? L'Art serait-il, en effet, un sacerdoce, qui demande des purs qui lui appartiennent tout entiers? Je regrette la distance qui nous sépare, car plus d'une fois j'aurais recours à vous pour m'étayer moralement quelque peu.

« Paul Cézanne » (*Ibid.*, p. 144-145.)

De tous ceux dont les écrits sur Cézanne sont le reflet d'une relation directe avec l'artiste – Bernard, Denis, Vollard, Gasquet –, c'est Joachim Gasquet (1873-1921) (voir

15. *Ibid.*, p. 270. Selon un schéma très agréable, les généralisations de Meier-Graefe semblent toujours provenir de sa propre vision d'une œuvre particulière; dans le cas présent, il s'agit sans doute des *Terres rouges*, qu'il avait vu chez Duret.
16. Voir l'insistance du docteur Barnes, qui voulait acheter *La Femme au chapeau vert* en s'appuyant sur l'illustration du livre de Meier-Graefe.
17. Meier-Graefe, 1910; réédité en 1912, 1913, 1918, 1923 et 1932.
18. Meier-Graefe, 1918; réédité en 1920, 1922, 1923 et 1927; publié en anglais sous le titre *Cézanne*, 1927.
19. Meier-Graefe, 1927, p. 17-18.
20. Selon Moffett, Meier-Graefe, ainsi que Stevenson et Fry, sont à l'origine de la « critique d'art formelle » (1973, p. 101).
21. Meier-Graefe, 1927, p. 33.
22. *Ibid.*, p. 35.
23. *Ibid.*, p. 36.
24. *Ibid.*, p. 43.
25. *Ibid.*, p. 66.
26. Fry, février 1928, p. 98-99.
27. Fry, 1917, p. 53.
28. Vollard, 1914, p. 98.

cat. 173) qui avait certainement les meilleures raisons de revendiquer l'authenticité de son témoignage. Ses mémoires, dans lesquelles le jeune poète mêle les conversations, dont il a gardé le souvenir, aux lettres que Cézanne lui avait écrites, furent publiées en 1921<sup>29</sup>. Ses dons de poète, exprimés en un style dithyrambique, recréent un Cézanne d'une envergure immense auquel il est bien tentant de croire. Cependant, l'auteur et son sujet partagent une telle communauté de points de vue et de passions que l'on en vient à éviter de trop s'appuyer sur ce que dit Gasquet. Leur amitié fut très vive pendant quelque temps, malgré les exagérations postérieures de Joachim quant à leur intimité. Ce dernier possédait une importante peinture offerte par Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin* (cat. 92), ainsi sans doute que d'autres œuvres (voir cat. 171 et 173). Il semble que, vers la fin des années 1890, les deux hommes se soient rencontrés assez fréquemment à Aix, quand Cézanne vendit le jas de Bouffan, en 1899; pendant la période difficile et indécise qui suivit, il passa de nombreuses soirées avec Gasquet, sa femme et leurs amis littéraires. Gasquet affirme aussi avoir accompagné Cézanne lors de ses sorties sur le motif à Aix et dans les alentours. Bien que la première partie du livre de Gasquet soit intitulée honnêtement « Ce que je sais ou ai vu de sa vie », l'auteur continue sur le même ton d'intimité jusqu'à la mort de Cézanne en 1906, même si on est à peu près sûr qu'ils ont cessé de se voir après 1904. La deuxième partie du livre, « Ce qu'il m'a dit », ne repose sur aucune preuve; il est évident que Gasquet avait lu les livres de souvenirs déjà publiés et citait des lettres qui l'étaient également. Il est difficile de savoir à quel moment les faits se transforment en fiction, et le problème pour tous les lecteurs reste que Gasquet donne de Cézanne – en tant qu'homme et que penseur – une image par trop séduisante.

Par exemple, Gasquet commence son chapitre sur le « Motif » par le rappel d'une conversation qu'il aurait eue avec Cézanne dans les collines à l'est d'Aix par un beau jour d'été:

« Cézanne:

– Le soleil brille et l'espoir rit au cœur.

« Moi:

– Vous êtes content, ce matin ?

« Cézanne:

– Je tiens mon motif... (*Il joint les mains.*) Un motif, voyez-vous, c'est ça...

« Moi:

– Comment ?

« Cézanne:

– Eh! oui... (*Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les approche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre.*) Voilà ce qu'il faut attendre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé. Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappent. Je mène, comprenez un peu, toute ma toile, à la fois, d'ensemble. Je rapproche dans le même élan, la même foi, tout ce qui s'éparpille... Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, se disperse, s'en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle,

de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle. Qu'est-ce qu'il y a sous elle? Rien peut-être. Peut-être tout. Tout, comprenez-vous? Alors je joins ses mains errantes... Je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe. Ils prennent un volume. Ils ont une valeur. Si ces volumes, si ces valeurs correspondent sur ma toile, dans ma sensibilité, aux plans, aux taches que j'ai, qui sont là sous nos yeux, eh bien! ma toile joint les mains. Elle ne vacille pas. Elle ne passe ni trop haut, ni trop bas. Elle est vraie, elle est dense, elle est pleine... Mais si j'ai la moindre distraction, la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour, si une théorie aujourd'hui m'emporte qui contrarie celle de la veille, si je pense en peignant, si j'interviens, patatras! tout fout le camp.

« Moi:

– Comment, si vous intervenez? » (Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, éditions Bernheim-Jeune, 1926, p. 130-131.)

Il est très frustrant de tenter de résumer la prose de Gasquet car, dans ses dialogues poétiques, il expose avec grand talent des problèmes théoriques qui passionneront les générations suivantes. Il met en scène, par exemple, une rencontre au cours de laquelle Cézanne lui lit la lettre (aujourd'hui célèbre) que le peintre avait écrite à Bernard en 1904. Reprenant cette profession de foi, il lui a donné un public bien plus large que celui qu'avait trouvé le texte de Bernard lors de sa première publication. Gasquet continue alors en empruntant la voix de Cézanne: « Oui... Je fais mieux de peindre que d'écrire, hein? » Et conclut: « *Il froisse le papier en boule, le jette. Je le ramasse. Il hausse les épaules.* » (*Ibid.*, p. 147.)

Pour finir, le compte rendu d'une conversation dans l'atelier, alors que Cézanne est au travail, exprime bien toute la séduction et le danger que comporte le livre de Gasquet:

« C'est si bon et si terrible de s'installer devant une toile vide. Celle-là, tenez, il y a des mois de travail dessus. Des pleurs, des rires, des grincements de dents. Nous parlions des portraits. On croit qu'un sucrier ça n'a pas une physiologie, une âme. Mais ça change tous les jours aussi. Il faut savoir les prendre, les amadouer, ces messieurs-là... Les objets se pénètrent entre eux... Ils ne cessent pas de vivre, comprenez-vous... Ils se répandent insensiblement autour d'eux par d'intimes reflets, comme nous par nos regards et par nos paroles... C'est Chardin, le premier, qui a entrevu ça, a nuancé l'atmosphère des choses. » (*Ibid.*, p. 202-203.)

Joachim Gasquet mourut en 1921, peu de temps avant la publication de son livre. Sa veuve a toujours affirmé, sans doute afin d'en rendre le texte plus véridique et authentique, qu'il avait été écrit entre 1912 et 1913, c'est-à-dire huit ans au moins après la fin de l'amitié entre les

deux hommes. Un examen sérieux des lettres de Cézanne citées par Gasquet, en les comparant aux dix-huit lettres qui ont été retrouvées et publiées mot pour mot en 1959 par John Rewald, fait ressortir encore davantage le penchant du poète pour l'exagération et surtout la création d'un mythe qui n'a fait que grandir depuis<sup>29</sup>.

Deux ans plus tard fut publiée une autre biographie, plus sobre, plus préoccupée de faits réels que de théories artistiques, *Le Maître Paul Cézanne* de Georges Rivière (1855-1943). Celui-ci était poète, journaliste, critique d'art, mais aussi un fonctionnaire important qui obtint le poste de directeur adjoint au ministère des Finances. Dans sa jeunesse, il avait été particulièrement actif lors de l'émergence du groupe de jeunes peintres qui exposèrent ensemble à partir de 1874. Il était présent lors de l'exposition impressionniste de 1877 (voir article cité p. 26) qui comprenait un grand nombre de Cézanne, et ses souvenirs de cet événement sont parmi les plus éclairants de toute la littérature sur l'impressionnisme<sup>30</sup>. Il était très proche de Renoir, qui a peint son portrait au moins deux fois, et si leur amitié fut sporadique, elle reprit un cours régulier après 1897<sup>31</sup>. En 1923, quatre ans après la mort de Renoir, il publia un livre fort intéressant de souvenirs personnels sur l'artiste et son cercle<sup>32</sup>. Après la mort de Cézanne, sa fille Renée épousa le seul enfant du peintre, Paul, et Georges Rivière accéda ainsi à de précieuses informations qui lui permirent de dater les peintures de Cézanne. Comme l'a fait remarquer John Rewald, « cette liste, fort peu complète et pleine d'erreurs, est cependant la première tentative de catalogage de l'œuvre. Les dates qu'il donne, qui sont dans certains cas inexactes et, dans d'autres, d'une grande exactitude, furent évidemment établies avec l'aide du fils de l'artiste, dont les souvenirs étaient en général plus précis pour les œuvres tardives car il avait été témoin de leur exécution<sup>33</sup> ».

En se fondant sur ses propres souvenirs et grâce à ses liens avec son gendre, Rivière rédigea une série d'esquisses biographiques de Cézanne; la première fut publiée en 1923, puis reprise en 1933 sous une forme abrégée et considérablement remaniée<sup>34</sup>. Rien n'indique que Rivière ait eu des relations directes avec Cézanne après la fin des années 1870; il semble cependant qu'il ait eu des motivations plus profondes que beaucoup d'autres pour écrire la première véritable biographie de Cézanne. Au fil de ses

nombreuses éditions, cette biographie est devenue en France un livre de référence. Beaucoup des observations et des interprétations de Rivière font aujourd'hui partie intégrante de la mythologie cézannienne, à tel point que les livres publiés par la suite ont eu tendance à les oublier ou à les sous-estimer.

Rivière évoque l'enfance de l'artiste: il dit de Cézanne père qu'« il était le "patron" non le "bourgeois"<sup>35</sup> ». Il nous apprend que les parents de Cézanne ne mettaient jamais les pieds au musée, que Zola était d'un « tempérament très différent<sup>37</sup> » et que Cézanne s'était très tôt penché sur les grands maîtres de la peinture classique:

« Il ne les délaissa jamais et l'on retrouve souvent dans ses tableaux: baigneurs ou scènes champêtres, l'essence de la poésie antique, comme dans les toiles de Pous-sin. » (Georges Rivière, *Le Maître Paul Cézanne*, Paris, Floury, 1923, p. 4.)

Il décrit les premières visites de Cézanne au Louvre et l'amour que ce dernier a porté toute sa vie à l'art du passé:

« Dans le cerveau du jeune peintre s'élabore une théorie générale de l'art, d'une logique inattaquable et solidement appuyée sur l'étude des maîtres. Ce qui manquait alors à Paul Cézanne, c'était le métier. Ce métier que les peintres d'autrefois possédaient tous presque au même degré: le secret en était perdu; chaque jour le jeune Paul en faisait la dure expérience. » (*Ibid.*, p. 22-23.)

Sa description de Cézanne jeune est vivante et convaincante:

« Il avait généralement l'air grave, mais, quand il parlait, ses traits s'animaient et une mimique expressive accompagnait ses paroles prononcées d'une voix forte et bien timbrée, à laquelle un fort accent provençal ajoutait une saveur particulière. » (*Ibid.*, p. 76.)

Plus loin, à propos des relations de Cézanne avec le cercle qui se rassemblait à la Nouvelle-Athènes, il écrit:

« Il demeurait silencieux jusqu'au moment où, sous l'aiguillon des propos tenus autour de lui, ne pouvant plus se contenir, il lançait une boutade ou proférait un juron pour marquer son sentiment. Toutefois, lorsqu'il croyait nécessaire de parler, il formulait son avis avec une logique et une clarté admirables. Vous entendez bien qu'il s'agissait toujours de l'art et surtout de la peinture. La morale, la philosophie et la littérature ne parvenaient guère à l'émouvoir; il s'abstenait d'en discuter. Quant à la politique, il l'ignorait volontairement et s'étonnait qu'elle intéressât son ami Zola. Ni les rebuffades du Jury de peinture, ni les déboires de toute nature que lui valait la sincérité de son art, ni les sarcasmes dont l'accablaient les bourgeois, ne purent jeter Cézanne dans un parti politique, comme ce fut le cas pour Courbet et, dans une mesure plus discrète, pour Manet. Il aurait eu, cependant, quelque excuse à s'y

29. Gasquet, 1921. Une deuxième édition fut publiée en 1926, avec la mention « nouvelle édition »; elle a été réimprimée en 1988. Une excellente traduction de ce livre, faite par Christopher Pemberton, a été publiée avec une préface de John Rewald (extraite d'un essai de 1959 dans lequel il avait publié dix-huit des lettres de Cézanne à Gasquet) et une introduction de Richard Shiff.

30. Préface de Rewald au livre de Gasquet traduit en anglais en 1991, p. 7-13. Rewald, 1959.

31. Venturi, 1939, p. 305-329.

32. Renoir, 1981.

33. Rivière, 1921.

34. Rewald, cat. exp., New York et Houston, 1977-1978, p. 203.

35. Rivière, 1923. Rivière, 1933, 1936, 1942. Cézanne fait aussi une brève apparition dans la biographie de Renoir par Rivière, et dans Rivière, 1926, où l'auteur le décrit en quelques lignes pleines de vie.

36. Rivière, 1923, p. 2.

37. *Ibid.*, p. 4.

laisser entraîner car on le considérait déjà comme un révolutionnaire. » (*Ibid.*, p. 78.)

Rivière, avec sans doute plus d'objectivité que Vollard, décrit la longue période, de 1877 à 1895, pendant laquelle les œuvres de Cézanne cessèrent presque d'être montrées au public, tout en faisant remarquer qu'il était cependant possible de voir d'autres peintures que celles que le père Tanguy avait mises de côté : aux Salons de 1882 et de 1889, à Bruxelles en 1890; mais ces rares occasions passèrent complètement inaperçues. Du renfermement de l'artiste sur lui-même, il nous dit :

« Il poursuivait inlassablement sa tâche avec la même foi sincère, la même volonté qu'aux premiers jours de sa carrière. Sa facture s'allégeait, se diversifiait, la gamme de ses couleurs devenait plus variée et un sentiment de calme puissance se dégageait de la richesse des tons et de l'accent personnel du dessin.

« Replié sur lui-même, sans autre souci que celui de son art, il analysait, avec une acuité qu'on ne trouve au même degré chez aucun de ses contemporains, l'impression que la nature produisait sur sa sensibilité. Il mettait de l'ordre dans le tumulte de son âme passionnée, mais il ne tentait pas d'affaiblir, par le raisonnement, son émotion d'artiste. Il voulait, au contraire, qu'elle passât toute fraîche et intacte dans son œuvre; il lui laissait sa spontanéité. Cette émotion, pour l'exprimer complètement, clairement, il fallait une technique appropriée et le peintre s'efforçait à la chercher sans être jamais complètement satisfait de ce qu'il trouvait. Il abandonnait et reprenait tour à tour tous les moyens dont il pouvait disposer : empâtements, frottis, glacis appliqués à l'aide de brosses de soies ou de marbre, ou du couteau à palette et, souvent, sur la même toile, employant concurrence tous les engins connus des peintres, les maniant suivant son inspiration, pourrait-on dire, si l'on ne savait qu'une réflexion longtemps mûrie précédait toujours chez Cézanne, l'exécution matérielle.

« L'application de ces moyens variés, née d'une logique délibérée, ne répondait pas toujours aux prévisions du peintre; le plus souvent même, elle le décevait. Après avoir tenté de vaincre l'insurmontable difficulté, il abandonnait l'œuvre commencée, parfois presque achevée. C'est ainsi qu'il y a tant de tableaux ayant des parties à peine couvertes, dans ce qui nous reste de l'œuvre de Cézanne; admirables morceaux de peintre, d'ailleurs, dont l'étude est pour tous les artistes une leçon d'une valeur égale à celle que peuvent offrir les œuvres parachevées des plus grands maîtres. » (*Ibid.*, p. 94-95.)

Rivière est en désaccord avec Gustave Geffroy, qui associe Cézanne aux symbolistes :

« L'erreur des symbolistes était de croire que l'art de Cézanne formulait une doctrine, alors qu'il était la manifestation d'un tempérament original. Cela n'a, d'ailleurs, qu'une importance très relative, car des artistes

d'une personnalité très accentuée, tel Maurice Denis, sont sortis de ce mouvement symboliste et ont, comme Cézanne, demandé à une technique fondée sur l'expérience la réalisation de leur idéal. » (*Ibid.*, p. 110.)

Mais Rivière adopte une position plus conciliante dans les pages qui suivent et défend Cézanne comme étant quelqu'un qui « avait l'âme ardente et naïve des artistes du Moyen Âge<sup>38</sup> », ce qui le rapproche, en quelque sorte, de Bernard et des symbolistes.

« La puissance de la construction unie à ce que beaucoup de peintres considéraient comme une gaucherie, une maladresse du dessin; l'intensité de la couleur, obtenue par une assemblage de tons harmonieux, mais non éclatants, l'émotion que produisaient ces paysages calmes où palpait la vie, sans qu'aucun personnage les animât; la sérénité des scènes de baigneurs qui évoquaient le souvenir du Poussin et de Virgile, mais seulement comme une analogie d'esprit, tout dans la peinture de Cézanne était pour ceux qui l'étudiaient un sujet d'étonnement et ils cherchaient à connaître la doctrine du maître, les principes qui le guidaient. » (*Ibid.*, p. 134.)

« Le caractère messianique de l'influence de Cézanne s'amplifia avec le temps. À côté des peintures, les sculpteurs s'essayèrent à transposer la technique du maître, puis vinrent les décorateurs d'appartements qui cherchèrent à adapter au mobilier des contours et des couleurs prétendant rappeler la technique du peintre et imaginèrent des formes inattendues, mais logiques, pour la construction des meubles afin de les mettre en harmonie, pensaient-ils, avec la nouvelle esthétique. L'influence de Cézanne se fit sentir aussi dans la littérature. En réalité, toutes les formes de l'art ont été marquées, plus ou moins, par la leçon de Cézanne, dans les premières années qui suivirent la mort du peintre. » (*Ibid.*, p. 176.)

Toutefois, lorsque cette influence s'étend sur sa propre époque, Rivière, comme Bernard et Denis avant lui, ne parvient plus à suivre, et son jugement reste, en fin de compte, celui d'un homme du XIX<sup>e</sup> siècle.

« Je me demande ce que Cézanne aurait dit en voyant les œuvres des cubistes, lui qui déclarait sans ambages à Van Gogh qu'il faisait une peinture de fou. Aurait-il considéré les cubistes comme des gens raisonnables? » (*Ibid.*, p. 180.)

Ce n'est qu'à la génération suivante, avec, au sens propre comme au sens figuré, un autre langage, qu'apparaîtront les mots qui feront définitivement entrer Cézanne dans le XX<sup>e</sup> siècle.

## Le formalisme et ses conséquences

« Conversation », le texte que Maurice Denis avait publié en 1907, parut en 1910 dans *The Burlington Magazine*. Il avait été traduit par son rédacteur en chef, Roger Fry (1866-1934), à qui il faut attribuer la transformation du concept de « classicisme » appliqué à Cézanne par Bernard et Denis en la première interprétation « moderniste » et formaliste correctement exprimée.

En 1910, Roger Fry organisa, pour la Grafton Gallery de Londres, l'exposition *Manet et les Post-impressionnistes*, occasion, outre de créer le mot « post-impressionniste », de montrer vingt et un Cézanne; l'exposition qui suivit en 1912 fut une sorte de répétition avant l'*Armory Show* de New York l'année suivante. Fry fit de nombreux efforts pour introduire la nouvelle peinture française en Angleterre, mais c'est surtout Cézanne qu'il défend et qu'il présente avec une conviction grandissante<sup>38</sup>.

En outre, c'est à Fry qu'on doit, en tout cas dans le monde anglo-américain, d'avoir regroupé les premières œuvres de Cézanne dans une catégorie, une sorte de « prologue », qu'il décrit dans un style aussi vivant que possible, avec leur charge d'émotion et leur exubérance sexuelle. Ces peintures sont « trop délibérément expressives<sup>39</sup> » et, en fin de compte, le génie de Cézanne « ne pouvait atteindre son plein épanouissement qu'à travers la suppression complète de ses pulsions subjectives<sup>41</sup> ».

« Dans tous ses efforts pour rivaliser avec les constructions triomphales du baroque, Cézanne fut trahi, encore plus que par sa technique insuffisante, par sa tendance instinctive mais encore inconsciente aux dispositions architecturales sévères et à une austérité de ligne presque hiératique. » (Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, New York, Macmillan, 1929, p. 26.)

Ainsi, Fry fut toujours gêné par les œuvres figuratives de la dernière période, créant de la sorte une fragmentation supplémentaire dans son appréciation du peintre qui eut d'importantes conséquences sur la critique postérieure :

« Ceux d'entre nous qui aiment Cézanne jusqu'à la folie trouveront certainement quelque chose d'intéressant jusque dans ses efforts d'artiste âgé; mais le bon sens devrait nous interdire de vouloir les faire accepter au grand public, alors que nous sentons qu'il est nécessaire d'imposer les chefs-d'œuvre que sont les paysages et les portraits. » (*Ibid.*, p. 82.)

Fry avança que l'aversion supposée du peintre pour les femmes expliquait partiellement cette faiblesse de l'œuvre :

« Pendant de nombreuses années, la peur des modèles a privé Cézanne de toute capacité d'observation du réel, au point que la possibilité, qui n'avait jamais été très grande, d'invoquer une image crédible en lui, était à présent devenue plus ou moins inexistante. » (*Ibid.*, p. 82.)

En 1964 encore, ce point de vue sous-tendait la vive protestation de Douglas Cooper contre l'achat par la National Gallery de Londres des derniers *Baigneurs*.

Les analyses formelles de Fry sont célèbres à juste titre; ses critiques sont des pièces littéraires à part entière, tout en apprenant à regarder la peinture de Cézanne :

« On remarque qu'il y a peu de formes différentes. Que la sphère est répétée encore et encore dans des dimensions diverses. À cela il faut ajouter les formes oblongues arrondies que l'on retrouve deux fois dans des tailles différentes dans *Le Comptoir et le Verre*. » (*Ibid.*, p. 48.)

De la sorte, Fry inaugure en anglais un style d'écriture sur Cézanne qui allait avoir une immense influence, jusqu'à promouvoir les dernières œuvres à un rang distinct de celui des œuvres antérieures, qui constituait le point de départ du modernisme.

« Mais quelle que soit la technique nous trouvons dans cette dernière étape une tendance à casser les volumes, presque jusqu'au refus d'accepter l'unité de chaque objet, de permettre aux plans de se mouvoir librement dans l'espace. Nous obtenons, en fait, une sorte de système abstrait de rythmes plastiques, à partir desquels nous pouvons sans doute reconstruire pour nous-mêmes les volumes distincts, mais sans qu'ils nous soient clairement proposés selon ces rythmes. Et, en contradiction avec les œuvres du début, où les articulations étaient fortement accentuées, on nous invite presque à articuler nous-mêmes les trames de mouvements. » (*Ibid.*, p. 78.)

Lorsque Fry déploie, au sujet des œuvres qu'il aime sans réserve, tout son talent de vulgarisateur, il est réellement un des plus grands critiques anglais de l'œuvre de Cézanne du premier tiers de notre siècle. Par exemple, à propos des *Joueurs de cartes*, il explique :

« À mon avis, aucun dessin depuis ceux des grands primitifs italiens – peut-être une ou deux œuvres tardives de Rembrandt – ne nous apporte un sentiment aussi extraordinaire de gravité et de fermeté monumentales – voici une œuvre qui a trouvé son centre et ne peut plus en être délogée. » (*Ibid.*, p. 72.)

À la même époque, une autre voix défend Cézanne, importante pour le développement des concepts de modernisme et de formalisme en Angleterre, celle de Clive Bell (1881-1964). Plus jeune que Fry, et d'une intuition moins pénétrante, Bell n'en propose pas moins une lecture plus serrée que celle de Fry du rôle historique de Cézanne.

38. *Ibid.*, p. 130.

39. La meilleure introduction à Fry et à son influence est sans doute Twitchell, 1987, p. 53.

40. Fry, 1929, p. 74.

41. *Ibid.*, p. 30.





Paul Cézanne, *Les Joueurs de cartes*,  
1890-1892, huile sur toile,  
Merion, The Barnes Foundation.

« Cézanne marque le point final qui sépare l'impressionnisme du mouvement contemporain. [...] il n'existe pour ainsi dire pas d'artistes modernes d'importance dont Cézanne ne soit le père ou le grand-père [...] et aucune influence n'est comparable à la sienne. » (Clive Bell, *Since Cézanne*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1922, p. 11.)

« En prenant la chose le plus simplement et le plus brutalement possible, on peut dire que l'influence de Cézanne au cours des dix-sept dernières années s'est manifestée de façon évidente dans deux tendances : l'approche "directe" et l'approche "déformée". Cézanne était direct parce qu'il s'était imposé de s'interdire tout enjolivement surajouté – il s'est efforcé de créer une forme qui serait entièrement autonome et intrinsèquement significative, *la possession de la forme*, comme ses descendants l'appellent aujourd'hui. Pour ce grand dessein, tous les moyens étaient bons : tout ce qui n'était pas une façon d'aboutir à ce dessein était superflu. Pour y parvenir, il était prêt à jouer les tours les plus bizarres aux formes naturelles – à déformer. Tous les grands artistes ont produit des déformations ; Cézanne n'était singulier qu'en ce qu'il le faisait plus consciemment et plus radicalement que la plupart des autres. » (*Ibid.*, p. 14.)

« Pour les jeunes peintres de 1904, ou proches dans le temps, Cézanne était le libérateur : c'était lui qui avait libéré la peinture d'une masse de conventions qui, bien qu'ayant été utiles, avaient fini par devenir périmées et rigides et n'étaient plus qu'autant d'obstacles à l'expression. Pour la majorité de ces jeunes peintres, son importance première – en tant qu'influence évidemment – était qu'il avait enlevé toutes les barrières superflues entre ce qu'ils ressentaient et sa réalisation formelle.

« En outre, pour une importante minorité, les déformations et simplifications – les réductions des formes naturelles à la sphère, au cylindre, au cône, etc. – que Cézanne avait utilisés comme moyens étaient considérées comme très importantes parce qu'elles étaient porteuses de développements fructueux. On pouvait en déduire une théorie de l'art – et même un système esthétique complet. Guidés sur de nouvelles voies grâce à la pratique de Cézanne, un groupe de peintres talentueux et spéculatifs s'est mis à théoriser sur la nature de la forme et sur son attrait pour le sens esthétique ; ces peintres ne se limitèrent pas aux spéculations, ils leurs donnèrent aussi une forme concrète. Le plus grand d'entre eux, Picasso, inventa le cubisme. » (*Ibid.*, p. 15-16.)

Comparé à Fry, Bell entretient des liens plus évidents, mais aussi plus restrictifs, avec l'esthétique anglaise des années 1890, et son évolution rapide de l'art vers un formalisme moderniste se réalise avec une désinvolture assez désarmante.

« Nous sommes à présent tous d'accord – en disant "nous", je veux dire les gens intelligents en dessous de

soixante ans – qu'une œuvre d'art est semblable à une rose. Une rose n'est pas belle parce qu'elle est autre chose qu'une rose. Ce n'est pas différent pour une œuvre d'art. Les roses et les œuvres d'art sont belles en elles-mêmes. » (*Ibid.*, p. 40.)

Le prolongement logique de ce type anglais de formalisme appliqué à Cézanne se retrouve dans un écrit plutôt inattendu : l'introduction rédigée par le romancier D. H. Lawrence (1885-1930) pour une édition limitée de reproductions de ses propres peintures et aquarelles. Le Cézanne de Lawrence, « le sublime petit matou<sup>42</sup> », est le meilleur de tous – mais il lui manque tout de même quelque chose. Ironiquement, si l'on pense à la lourde sensualité de ses peintures de jeunesse, Lawrence ne s'intéresse pas aux premiers Cézanne : « Le résultat est presque ridicule. [...] S'il voulait peindre une femme, sa conscience le submergerait immédiatement et l'empêcherait de peindre la femme de chair, la première Ève qui ait vécu avant toutes ces bêtises de feuilles de vignes<sup>43</sup>. » Tout en se moquant beaucoup de la « forme pure et signifiante » de Bell – qu'il présente comme une sorte de folie évangélique – Lawrence souligne la valeur formelle des tableaux de Cézanne :

« Le fait est qu'avec Cézanne l'art français a fait un premier pas, minuscule, à reculer, vers la substance réelle, la substance objective, si on peut la nommer ainsi. La terre de Van Gogh était encore une terre subjective, sa projection dans la terre. Mais les pommes de Cézanne tentent réellement de permettre à la pomme d'exister dans sa propre entité distincte, sans l'imprégnier d'émotion personnelle. Le grand mérite de Cézanne a été, pour ainsi dire, de rejeter la pomme loin de lui pour la laisser exister par elle-même. » (David Herbert Lawrence, *The Paintings of D. H. Lawrence*, Londres, The Mandrake Press, 1929, p. 17.)

« Après s'être évertué féroce pendant quarante ans, il est parvenu à connaître une pomme, avec plénitude ; et, avec un peu moins de plénitude, une ou deux cruches. C'est tout ce à quoi il est parvenu. [...] De sorte que la pomme de Cézanne fait mal. Elle a fait hurler les gens de douleur. Et ce ne fut que quand ses descendants eurent une fois de plus transformé Cézanne en abstraction qu'il put enfin être accepté. Alors les critiques s'avancèrent et détournèrent sa bonne pomme en forme signifiante, et dès lors Cézanne était sauvé. [...] On l'a tranquillement remis dans sa tombe, et la pierre est venue reboucher l'ouverture. » (*Ibid.*, p. 19-20.)

« Lorsque sa madame Cézanne est tout à fait immobile, tout à fait comme une pomme, l'univers qu'il a construit autour d'elle commence à glisser, mal à l'aise. Cela faisait partie de son désir : faire que la forme humaine, la forme de vie, s'arrête. Pas statique – tout au

42. Lawrence, 1929, p. 13-14.

43. *Ibid.*, p. 18.

contraire. Mobile mais arrêtée. Et en même temps il met en mouvement le monde immobile. Les murs tressautent et glissent, les chaises se penchent ou se cabrent légèrement, les tissus se recroquevillent comme du papier qui brûle. Cézanne a fait tout cela en partie pour satisfaire son sentiment intuitif selon lequel rien n'est réellement *statiquement* immobile – un sentiment qu'il semble avoir éprouvé avec force – comme lorsqu'il regardait les citrons se dessécher ou moisir dans ses installations de natures mortes. » (*Ibid.*, p. 29-30.)

« Et ces deux activités de sa conscience animent ses derniers paysages. Dans les meilleurs paysages, nous sommes fascinés par la mystérieuse capacité de la scène à *dérivée* sous nos yeux ; elle dérive au moment même où nous la regardons. Et nous nous rendons compte, avec une sorte de ravissement, comme cela est intuitivement *vrai*. Le paysage n'est pas immobile. Il a sa propre *anima* étrange et, devant notre regard étonné, elle change comme un animal vivant sous notre regard. Cette qualité, Cézanne l'a parfois illustrée à merveille. » (*Ibid.*, p. 30.)

## Les années 1930

En 1936, Lionello Venturi (1885-1961) publia son catalogue raisonné de l'œuvre de Cézanne. Il établissait le premier outil de référence sérieux de toutes les peintures de l'artiste (ainsi que d'un grand nombre d'aquarelles et de dessins) et utilisait, également pour la première fois, une chronologie étayée sur des arguments solides concernant l'évolution du peintre. Comme il l'avait fait, quoique sous une forme moins ambitieuse, pour Giorgione, Léonard de Vinci et Le Caravage, il utilisa pour Cézanne les méthodes essentielles de l'histoire de l'art et de l'analyse stylistique. Le ton du livre est austère, objectif et rationnel, comme si Venturi s'imaginait dans le rôle d'un réformateur qui efface toutes les spéculations confuses et toutes les théories qui l'ont précédé, et comme s'il était tout à fait conscient de son objectif :

« On a écrit bien des fois sur Cézanne, presque toujours dans une intention de polémique : pour l'exalter ou pour le condamner ; ou encore, lorsque l'écrivain était un artiste, il écrivait pour justifier sa propre peinture. Nous ne saurions nier que, tant que l'incompréhension du public fut générale, il n'ait été nécessaire de démontrer l'importance de Cézanne dans l'histoire du goût, par les rapports unissant son art à l'art qui vint plus tard. Mais le moment est venu de nous dégager de ces préjugés, de demeurer indifférents à la "modernité", au "caractère contemporain" de l'art du maître, de distinguer sa théorie ou son goût de son art, et l'individualité de l'homme de la personnalité de l'artiste, pour nous occuper uniquement de la façon dont sa manière de sentir s'est réalisée en peinture. Nous devons parler de

lui comme de Giotto, de Titien ou de Rembrandt. On ne discute pas pour savoir s'ils ont été ou non des artistes ; on cherche à comprendre comment ils ont été des artistes. C'est l'unique moyen de clore la série des chroniques et des histoires oratoires, et de commencer une série d'études sur la véritable histoire de l'artiste. » (Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, Paul Rosenberg, 1936, p. 13.)

Selon Venturi, la plupart des tentatives, en tout premier lieu celles de Gauguin, de Bernard et de Denis, pour voir en Cézanne un artiste proto-symboliste, ou encore, dans sa propre génération, la mise en avant des liens de Cézanne avec le cubisme, sont malencontreuses et en grande partie déformantes :

« Toutefois, l'erreur critique la plus grave ce n'est pas tant d'avoir catalogué Cézanne symboliste, néo-impressionniste, mystique, néo-classique ou cubiste : c'est d'avoir proclamé qu'il a été le précurseur de toutes les tendances qu'a connues la peinture après lui, un très grand précurseur, mais uniquement un précurseur. Chacun de ceux qui proclamaient cela se réserva le rôle de Messie. C'est ainsi que la légende originelle de l'impuissance de Cézanne fit tout son mal ; ceux qui tiraient profit des théories de Cézanne perdirent de vue la valeur absolue de l'artiste.

« Pour réduire ces gens au silence, il suffit de rappeler une phrase de Baudelaire : "L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres ; il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu." » (*Ibid.*, p. 14-15.)

Venturi fait remarquer avec causticité que Thadée Natanson, dans son compte rendu de l'exposition Vollard de 1895 (voir p. 34), avait compris l'achèvement parfait des peintures de Cézanne et leur délicieuse unité avec la nature, mais que personne alors ne l'avait écouté.

« Il faut donc lire la phrase sur le cylindre et la sphère à la lumière des "sensations" de Cézanne si on ne veut pas fausser ridiculement sa pensée. À M. Bernard qui a cherché un ordre artistique en dehors de la réalité, dans l'abstraction rhétorique, à tous les cubistes ou pseudo-cubistes qui crurent fonder leurs abstractions sur des soi-disant principes de Cézanne, Cézanne en personne, la dernière année de sa vie, au moment où il fait le total de toutes ses expériences, oppose l'enseignement de Pissarro, c'est-à-dire le principe impressionniste de la sensation naturelle. L'erreur où sont tombés presque tous les critiques qui se sont occupés de Cézanne se dissout à la lumière de ses dernières lettres, de ses effusions à l'endroit de la nature, de son mépris pour tout ce qui, en art, n'est pas l'intuition individuelle, fondamentale, libre de toute idée préconçue d'école ou de science. En regardant les peintures de Cézanne, la vérité était facile à comprendre ; mais l'erreur déterminée par la critique et par les "entretiens" avec Cézanne empêchait de la voir. Le moment est venu d'affirmer que

le monde spirituel de Cézanne, jusqu'à la dernière heure de sa vie, n'a pas été celui des symbolistes, ni des fauves, ni des cubistes; mais que ce monde s'associe à celui de Flaubert, de Baudelaire, de Zola, de Manet, de Pissarro. C'est-à-dire que Cézanne appartient à cette période héroïque de l'art et de la littérature en France qui sut trouver une voie nouvelle pour arriver à la vérité naturelle en dépassant, en réalisant, en transformant en art éternel le romantisme même. Dans le caractère et dans l'œuvre de Cézanne, rien de décadent, rien d'abstrait, pas d'art pour l'art, rien d'autre qu'une indomptable impulsion naturelle à créer de l'art.» (*Ibid.*, p. 45.)

Le Cézanne de Venturi est certainement le Cézanne qui, dans une lettre du 13 septembre 1906 à son fils, regrette l'incapacité de Bernard à saisir « l'idée si saine, si reconfortante et seule juste d'un développement d'art au contact de la Nature<sup>44</sup> ». Venturi cite deux fois cette phrase dans son introduction.

Avec le temps, la précision de ses points de vue – et leur claire autorité – allait s'amenuiser, tandis qu'il prenait plus de distance avec Cézanne (alors que Cézanne, lui, occupait une place de plus en plus importante dans l'histoire de l'art). Dans beaucoup des écrits de la fin de sa vie, y compris dans le livre sur Cézanne qu'il était en train de rédiger l'année de sa mort, en 1961<sup>45</sup>, on sent qu'il s'éloigne du Cézanne isolé qu'il voyait en 1936 (isolement qu'il avait illustré par la citation de Baudelaire<sup>46</sup>), au profit d'un autre Cézanne, désormais situé dans un contexte historique (l'histoire, pour Venturi, sera toujours l'« histoire du goût »); un Cézanne plus conventionnel, père du « modernisme », remplace le premier Cézanne.

Dans un livre grand public sur Giorgione, Le Caravage, Manet et Cézanne que Columbia University a publié en 1956, Venturi commence – inexplicablement par rapport à ses écrits antérieurs – avec ces mots :

« Lorsque nous parlons de l'art moderne au sens de l'art d'aujourd'hui ou de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, nous devons admettre que le cubisme a dominé toute cette période. [Or] le cubisme est issu de Paul Cézanne. » (Lionello Venturi, *Four Steps Toward Modern Art*, New York, Columbia University Press, 1956, p. 61.)

Bien que Venturi tente de replacer objectivement Cézanne dans un contexte artistique et historique, le peintre est toujours, pour lui, la personification d'une vérité subjective, de la « beauté morale moderne [et un artiste] qui pouvait dégager son style des formes et des couleurs fournies par la nature, tout en restant capable de communiquer, par ses abstractions, une interprétation aussi profonde de la nature des choses à un point tel que tous les artistes des quarante dernières années, ainsi qu'un bon nombre de gens qui ne sont pas artistes, ont vu la nature avec les yeux de Cézanne lui-même ». (Lionello Venturi, *Painting and Painters: How to Look at a Picture from Giotto to Chagall*, New York, Scribner's Sons, 1945, p. 179.)

La critique la plus pénétrante et la plus constructive du catalogue de Venturi fut celle d'un jeune chercheur allemand qui vivait alors à Paris, John Rewald (1912-1994)<sup>47</sup>. Comme ce dernier le fait remarquer, le livre de Venturi « inaugure [...] une nouvelle ère des recherches cézanniennes ». Rewald venait de terminer à la Sorbonne un mémoire sur les relations entre Cézanne et Zola<sup>48</sup>; il allait devenir l'héritier direct de Venturi et l'un des plus importants protagonistes d'une nouvelle phase de l'analyse cézannienne, à laquelle il contribua par sa rigoureuse édition de correspondances, de documents et de photographies des lieux peints par Cézanne, et par la publication systématique des œuvres de l'artiste<sup>49</sup>. S'en tenant volontairement à une conception très mesurée des limites de la théorie de l'art ou de l'esthétique en général et conscient des abus possibles causés par des prises de positions trop strictes, il a contribué à la recherche sur Cézanne plus que tout autre critique de l'artiste, et de manière plus concrète. Une érudition d'un tel pragmatisme et d'une application aussi directe ne permet guère qu'on en extraie des citations; il faut noter cependant que, dans les textes reproduits ici, chaque point particulier fait davantage appel à des informations personnelles et à un sens acéré de l'observation qu'à une source extérieure. Un passage de l'article de Rewald sur les théories de l'art de Cézanne suffit à rendre le ton terre à terre et efficace de son écriture :

« S'étant rendu compte qu'il était trop tard pour se mettre à former des élèves, Cézanne décida de léguer à la postérité ce que l'on pourrait appeler un système de la peinture. Malgré le mépris pour les théories qu'il avait souvent affichées, ce fut sans hésitation qu'il formula alors sa propre théorie, heureux qu'on vienne le voir et lui demander son avis. » (John Rewald, « Cézanne's Theories about Art », *Art News*, novembre 1948, p. 31.)

En prenant pour exemple les conseils donnés par Cézanne à Émile Bernard pour mieux saisir un modèle – « Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central... » –, Rewald aboutit à la conclusion suivante :

« Cette théorie, qui préoccupa Cézanne pendant ses dernières années, résulte de son étude des plans et du volume. Dans l'œuvre de Cézanne, cependant, on ne trouve ni cylindre, ni cône, ni lignes parallèles ou perpendiculaires, la ligne n'ayant jamais existé pour lui, si ce n'est comme lieu de rencontre de deux plans de

44. Venturi, 1936, p. 45.

45. Venturi, 1978. Ce livre. Venturi tenta de le terminer avant sa mort, en août 1961. Il fut publié dix-sept ans plus tard avec une introduction pleine de sensibilité de Giulio Carlo Argan.

46. Venturi, 1936, p. 15.

47. Rewald, mars-avril 1937, p. 53-56.

48. Rewald, 1936, encore aujourd'hui la meilleure biographie de l'artiste; Rewald, 1939; Rewald, 1948; Rewald, novembre 1948, p. 29-34; Rewald, 1950; Rewald, 1968; Rewald, 1986a et 1990.

49. On trouvera une liste très complète des publications in Rewald, 1986b, p. 277-285.

couleurs différentes. Il est donc sans doute possible de voir dans cette théorie une tentative d'exprimer sa conscience de la structure existant sous la surface colorée que nous présente la nature. C'est cette conscience de la forme qui a éloigné Cézanne de ses amis impressionnistes. Mais nulle part sur ses toiles, Cézanne n'a poursuivi ce concept abstrait aux dépens des sensations directes. Il a toujours trouvé ses formes dans la nature, jamais dans la géométrie. » (*Ibid.*, p. 31-32.)

Si Meier-Graefe fut le premier critique d'importance à faire connaître Cézanne aux lecteurs allemands, il était considéré par beaucoup comme très francophile et avait pris le risque de s'aliéner les critiques nationalistes. La génération de critiques qui suivit fut illustrée par un auteur plus strict et plus explicitement dialectique, qui s'appuyait davantage sur l'histoire de la rhétorique philosophique allemande, un critique qui allait mettre Cézanne dans une lumière différente de celle du flamboyant et cosmopolite Meier-Graefe : Fritz Novotny (né en 1903).

Son premier article sur Cézanne date de 1932<sup>50</sup>, mais ce fut son introduction au volume de reproductions d'œuvres de Cézanne, publié simultanément à Vienne et à New York, qui lui permit d'atteindre le grand public<sup>51</sup>. Ses idées, qu'il avait résumées en vingt pages en 1937, se déployèrent largement dans un livre monumental publié en 1938, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*<sup>52</sup>.

Le Cézanne de Novotny est tout d'abord le génie majeur, l'artiste le plus influent et le plus novateur depuis la Renaissance, celui qui a changé complètement l'orientation de la peinture. Novotny expose son point de vue avec un extraordinaire éclat et le défend dans un style où la clarté rhétorique, touchant au dogmatisme, finit par laisser entrevoir la passion de l'auteur. Sa position est tout à fait nette dès le premier paragraphe de la préface :

« Dans cet essai, deux problèmes sont examinés conjointement. Dans la première partie, j'analyse l'organisation de l'espace dans les paysages de Cézanne. Dans la seconde, je tente de comparer, en une vision rétrospective rapide, à peine esquissée, d'un côté les formes de réduction de la perspective scientifique, telles qu'elles se manifestent dans le système de représentation de Cézanne de façon diachronique et lourde de conséquences et, d'un autre côté, les phénomènes analogues que l'on trouve dans les périodes antérieures de la peinture "picturale", à savoir depuis l'art du Titien. » (Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, Anton Schroll, 1938, p. VI.)

Faisant bon usage des photographies de lieux publiées par John Rewald et Léo Marschutz à peine deux ou trois ans plus tôt<sup>53</sup>, Novotny commence par mettre l'accent sur l'idée du réalisme essentiel de Cézanne, sur son manque total d'inventivité au sens du "pittoresque impressionniste" et sur sa loyauté au motif (il fait un inventaire de ces motifs – au nombre de cent trente-trois ! – en appendice). Cependant, en les représentant et en les utilisant pour créer des objets tout à fait palpables, Cézanne a inventé un nouveau type de peinture. Son usage de la couleur combi-

née au dessin et le double rôle du contour en tant que forme introduisent une sorte de perspective aérienne qui n'avait encore jamais existé. Certains artistes qui vinrent après lui (par exemple les cubistes) l'interpréteront comme une abstraction et entrèrent en conséquence dans un nouveau niveau de réalité. Le mot clé de ce processus est celui de « réduction<sup>54</sup> », pas très éloigné du concept d'épuration, qui, pour Cézanne, ne conduit pas à l'abstraction, mais à une « représentation de l'essentiel », distinction touchant presque au spirituel, bien au-delà de toute espèce de formalisme empirique.

Selon Novotny, le cheminement suivi par Cézanne lorsqu'il réalise une peinture est distancié, rigide et sans joie : « une absence de plaisir dans la reproduction de la substance, en tout cas dans la reproduction directe des beautés matérielles » contraste vivement avec la « sensualité du rendu impressionniste » (et est très en « avance<sup>55</sup> » sur elle). Dans les paysages, le processus d'épuration a complètement éliminé la *Stimmung* (état d'âme et atmosphère) :

« L'élément qui se rapproche de l'état d'âme, et que l'on trouve sous une forme ou une autre dans les tableaux de paysages du début à la fin de l'impressionnisme et qui, avant Cézanne, paraît être une part indispensable de l'interprétation d'un paysage, est entièrement exclu de ses paysages. Il n'y a en eux aucun état d'âme, que ce soit dans la forme de l'expression du tempérament ou dans l'interprétation de situations ou de phénomènes de paysages bien définis, et cette absence vient du fait que l'art de Cézanne est l'antithèse complète de l'art expressif. » Ceci, dans l'histoire de la peinture, « marque un tournant décisif de la plus haute importance dans l'histoire du développement intellectuel ». (Fritz Novotny, *Cézanne*, Vienne, The Phäidon Press, New York, Oxford University Press, 1937, p. 10.)

Cette absence de qualités expressives aurait selon lui un effet négatif sur les portraits de Cézanne et, plus encore, sur les figures nées de son imagination et non pas observées ; les résultats sont alors souvent « pareils à des marionnettes [et] vides<sup>56</sup> ».

Il existe cependant, dans la logique de la façon de penser (et d'écrire) très dialectique de Novotny, un autre côté, le côté « romantique » :

« Il serait certainement tout à fait faux de penser que des éléments tels que l'expression spirituelle d'un visage humain, la "Stimmung" d'un paysage, le charme

50. Novotny, 1932.

51. Novotny, 1937. Ce livre a eu un grand succès et a été réédité trois fois en Angleterre après la guerre (Londres, 1947 et 1961, Oxford, 1978).

52. Novotny, 1938. Un extrait du livre fut publié dans *Beaux-Arts*, p. 5, en 1937. Une deuxième édition, publiée à Vienne par Anton Schroll & Company en 1970, indique que les idées de Novotny sur Cézanne ont toujours de l'influence.

53. Rewald et Marschutz, janvier 1935 ; août 1936.

54. Novotny, 1937 ou 1938, p. 7.

55. *Ibid.*, p. 9.

56. *Ibid.*, p. 8.

57. Novotny, cat. exp., Vienne, 14 avril-18 juin 1961. Novotny, cat. exp., New York et Houston, 1977-1978.

Publication du département de l'édition  
dirigé par Anne de Margerie

Coordination éditoriale:  
Céline Julhiet-Charvet, assistée d'Aude Joseph

Relecture des textes:  
Françoise Dios

Fabrication:  
Jacques Venelli

Conception graphique:  
Bruno Pfäffli

Les textes ont été composés en Méridien par Bussière, Paris,  
d'après les saisies d'Élisabeth Salvan et de Gilles Gratté.  
Bussière a également gravé les illustrations.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur papier Job demi-mat 135 g  
en septembre 1995 sur les presses de l'imprimerie Mame, à Tours.  
Mame a également réalisé le façonnage.

Dépôt légal: septembre 1995  
EC 10 3178



K

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

