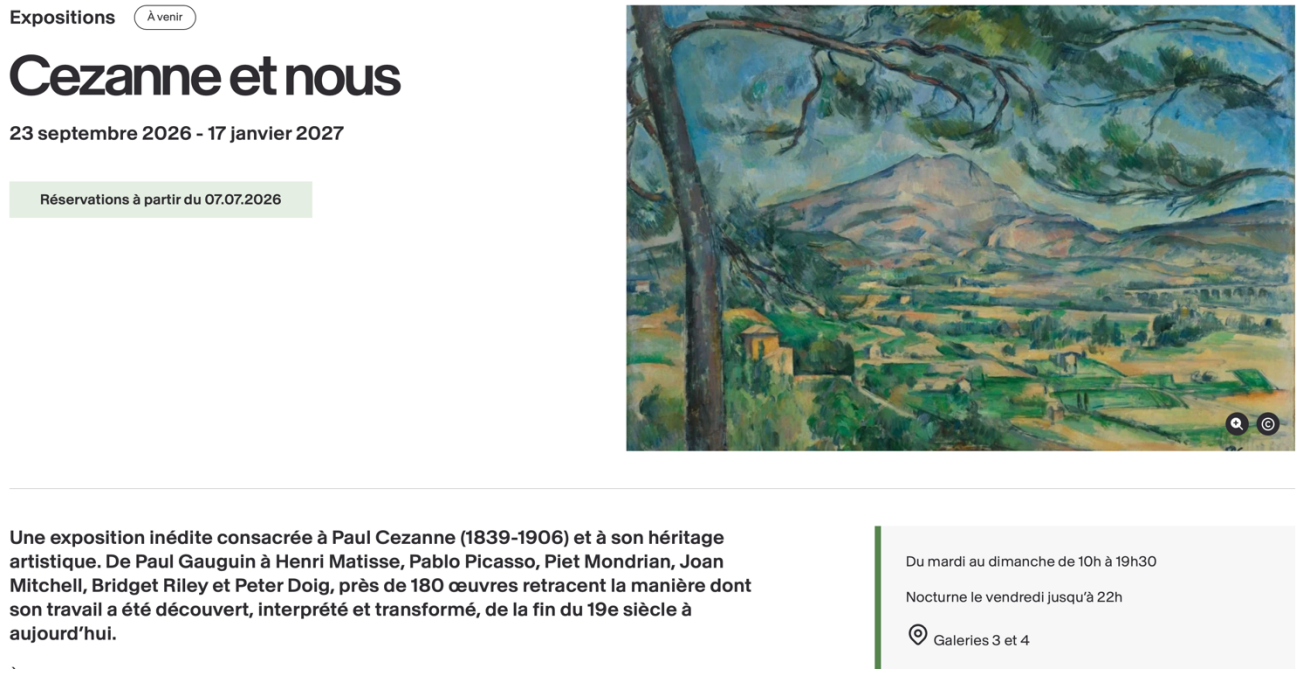
[ANNONCES]

ÉRIC BRUNIER : *INACTUALITE DE CEZANNE*



Ici, on comprend la phrase de Cézanne : « Je veux faire du gris coloré. »
Harry Kessler - « Journal »

Qu'il y ait une exposition Cézanne ne peut que réjouir. Que cette exposition s'attelle à traiter de son héritage, c'est encore mieux, puisque son œuvre, plus que tout autre, fait figure de matrice des modernités picturales. Que l'exposition s'ouvre sur l'immense toile du *Baigneur* (fig.1) conservée au MoMA augure d'une approche nouvelle autour de **la figure**, plutôt que celle orientée par **le formalisme** des années 1950.

Ce sont là, hélas, des intentions que l'exposition effective ne va pas traiter. **L'actualité de Cézanne** – le rapport singulier que la peinture moderne entretient avec la figure – **s'avère inactuelle aujourd'hui**. L'organisation chronologique, non de l'œuvre de Cézanne, mais de sa réception par les peintres, proposée par l'exposition atteste que **la peinture contemporaine n'hérite pas de Cézanne** et que son rapport à celle-ci est d'annulation. Pour les postmodernes, les œuvres de Cézanne sont devenues **un répertoire d'image** qu'ils peuvent citer. En peignant un bonhomme sur une plage, quelques pommes ou le profil d'une montagne, ils opèrent ainsi **une fiction de fiction** et coupent court à toute dialectique de la peinture (fig.2). Je ne m'étendrai pas sur ce nihilisme.

Il y a toutefois dans cette exposition beaucoup de tableaux de Cézanne réunis, des confrontations stimulantes et surtout des clivages qui permettent de mieux identifier la singularité de l'œuvre. Je retiens **quatre points** qui **dessinent la voie cézannienne**.

1. Heritages

L'héritage moderne de Cézanne est **un héritage divisé**. Il est celui d'un colorisme expressionniste et personnel chez Gauguin opposé au constructiviste objectif que voit en lui Signac. Le premier retient les sensations colorées, le second la touche constructive, sans se soucier que, chez Cézanne, les deux sont solidaires.

Destinée expressionniste

> « *Mr Cézanne [sic] a-t-il trouvé la formule exacte d'une œuvre admise par tout le monde ? S'il trouvait la recette pour comprimer l'expression outrée de toutes ses sensations dans un seul et unique procédé, je vous en prie, tâchez de le faire causer pendant son sommeil en lui administrant une de ces drogues mystérieuses et homéopathiques et venez au plus tôt à Paris nous en faire part.* »
> Lettre de Gauguin à Pissaro (1881)



Fig.1 : Cézanne, *Grand Baigneur*, 1885, © MoMA



Fig.2 : vue de l'exposition. Œuvre de gauche à droite : Paul Cézanne, © Peter Doig. Photo : © Luc Castel

Même si la lettre de Gauguin fait paraître des sarcasmes à l'égard du peintre d'Aix, elle reflète les principes qui amèneront par la suite le synthétisme puis le symbolisme. Ils s'expriment, par exemple, dans les conseils donnés au jeune peintre Serusier :

> « *Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; — et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible.* »
> Propos rapportés par Maurice Denis en 1903, repris dans *Théories*, 1920, p.167.

Les « sensations colorantes » de Cézanne y sont devenues **des perceptions**, et les couleurs sont **un matériau coloré**. Cézanne ouvre ainsi la voie à tous les expressionnismes qui vont se multiplier au XXe siècle.

Destinée constructiviste

> « *Cézanne, en juxtaposant, par touches carrées et nettes, sans souci d'imitation ni d'adresse, les éléments divers des teintes décomposées, approcha davantage de la division méthodique des néo-impressionnistes. […] De même, la touche de Cézanne est le trait d'union entre les modes d'exécution des impressionnistes et des néo-impressionnistes. Le principe — commun, mais appliqué différemment — du mélange optique unit ces trois générations de coloristes qui recherchent les uns et les autres, par des techniques similaires, la lumière, la couleur et l'harmonie. Ils ont le même but et, pour y arriver, emploient presque les mêmes moyens… Les moyens se sont perfectionnés*. »
>
> Signac, « De Delacroix au néo-impressionnisme », *Revue blanche*, vol.XVI, 1898, pp.127-128.

Selon cette perspective, il est possible d'isoler l'apport historique de Cézanne à la peinture moderne par la technique de la touche constructive. Celle-ci l'aide à surmonter **un obstacle épistémologique** [1] **interne à la peinture impressionniste**. Cet obstacle consiste dans la contradiction interne : vouloir peindre l'apparence des choses alors même que cette apparence est soumise aux changements incessants de la lumière. **Peindre du permanent dans les lois du changement**. La solution technique de la division des couleurs du tableau en touches colorées est de rendre ainsi sur le tableau le miroitement même de la lumière sur les choses. L'apport de Cézanne est, selon Signac, de rendre ces touches indifférentes dans leur forme à ce qu'elles peignent. Cézanne ici ouvre la voie à tous les constructivismes du XXe siècle.

2. Modernites

Avançons donc le principe que **l'héritage cézannien est divisé** dans la mesure même où la modernité picturale selon Cézanne est divisée. **Non pas une modernité, mais des modernités**.

Pour comprendre de quoi il retourne, il faut faire un détour par les conceptions de la lumière et de la couleur qui ont cours au XIXe siècle. **La lumière**, comme l'ont établi les expériences de Newton sur le spectre lumineux, **est blanche**. Sa décomposition spectrale prouve qu'il existe entre couleurs un phénomène de contraste, soit qui les intensifie, soit les éteint, contraste que le chimiste Chevreul a théorisé et que Charles Blanc a popularisé auprès des peintres. Cézanne connaît ces théories.

Alors que la lumière est blanche, **le monde est coloré**. Ceci s'explique par la présence dans notre œil de cônes qui traduisent les sensations lumineuses en couleurs. Les découvertes sur le rôle des cônes sont faites au cours du XIXe siècle par Helmholtz. Cézanne nommera cela les « ***sensations colorantes*** ».

Le point essentiel est qu'il décide de peindre avec ses « sensations colorantes », sensations qu'il s'agit d'exercer et d'approfondir à partir de l'observation du monde naturel. Il ne suit donc pas **la logique impressionniste** de la décomposition de la lumière et se place ainsi en contradiction avec la peinture classique dont la lumière est comprise et rendue comme éclairage. Toutefois il maintient néanmoins une relation structurelle entre le tableau qu'il peint et l'observation dont ce dernier procède (à l'exception des tableaux de bain).

> « *Seulement (mais sans doute ceci ne doit pas beaucoup t'affecter) l'art se transforme terriblement comme aspect extérieur et revêt trop une petite forme très-mesquine, en même temps que l'inconscience de l'harmonie se révèle de plus en plus par la discordance des colorations même, ce qui est plus malheureux encore, par l'aphonie des tons. / Après avoir gémi, crions vive le soleil, qui nous donne une si belle lumière.* »
>
> Cézanne, lettre à Émile Zola, 27 novembre 1884, *Correspondance*, p.269

> « *La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs, les deux accidents principaux diffèrent non par leur intensité générale mais par leur sonorité propre*. »
>
> Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, 1925, aphorisme n°25, p.135.

> « *Voici sans conteste possible – je suis très affirmatif : – une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer par lumière* [2]*, 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 notre*

[1] Voir dans ce même numéro l'article de F. Nicolas sur les obstructions mathématiques.

[2] Cette première occurrence de "lumière" signifie *ton pur*.

> *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*. »
>
> Cézanne, lettre à Émile Bernard, 23 décembre 1904, *Correspondance*, p.386.

> « *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*. »
>
> Cézanne, lettre à Émile Bernard, 23 octobre 1905, *Correspondance*, p.394.

Formulons l'expérience de pensée que ces différentes citations illustrent : **le peintre sur le motif, c'est-à-dire au soleil**, ne perçoit pas la lumière qu'il devrait rendre (rendre ou imiter les choses telles qu'elles sont baignées par la lumière selon la conception classique de la peinture), mais il éprouve des « sensations colorantes » qui lui permettent de créer un tableau. Le tableau, même peint sur le motif, ou effectué face à la personne qui pose pour un portrait, n'est pas là sous ses yeux. Il naît des sensations colorantes qui sont fixées touche après touche sur la toile. La démarche, avant tout inductive, fait place aussi à un inconscient pictural qui naît de l'écart entre les « sensations colorantes » limitées face à une lumière illimitée.

Précisons cette **notion d'inconscient pictural**. Il diffère de l'inconscient optique dont a parlé Walter Benjamin et qui est lié à l'appareil photographique et de l'inconscient optique théorisé par Rosalind Krauss qui, lui, renvoie à la pulsion scopique et à l'inconscient freudien et lacanien (il s'agit finalement de l'inconscient des peintres ou mieux du regardeur voyeur). L'inconscient pictural renvoie au bricolage théorique auquel se livre Cézanne avec les « sensations colorantes ». Celles-ci nomment à la fois le phénomène physiologique de perception des couleurs dans l'œil-cerveau (voir les conseils de Gauguin à Sérusier déjà cités), et la formalisation picturale de la lumière telle que le peintre en hérite (voir la fin de la lettre à Bernard du 23 décembre 1904). **Les « sensations colorantes »** ne sont pas uniquement physiologiques, elles relèvent aussi de la formalisation qui sert d'appui, « de planche au baigneur ». Elles sont donc collectives, socialisées en quelque sorte, préexistantes au peintre qui doit se les approprier.

3. Motifs cezanniens et inconscient pictural

Peindre sur le motif fut le mot d'ordre de la jeunesse et de la formation picturale de Cézanne. Peindre sur le motif, c'est-à-dire peindre en plein air, au soleil : **les impressionnistes** n'ont pas inventé cette pratique, ils **l'ont rendue visible** dans leurs tableaux, par le choix des sujets, par la manière de peindre et par l'importance accordée à la lumière.

Toutefois, dans le domaine de la peinture, un motif est d'abord un ornement, une formule décorative que l'on peut répéter. C'est le *pattern* anglais.

Ces **deux sens - *lieu en plein air* et *formule décorative*** - se trouvent dans les grandes séries de Monet, où le motif, par exemple le portail de la cathédrale de Rouen, est peint quasiment à l'identique, selon la même formule mais dans des tonalités différentes sensées rendre compte de la variation de la lumière. Le motif est donc dans la peinture le support d'une variation infinie.

Cézanne va entretenir un tout autre rapport au motif. Comme les citations ci-dessous le montrent, il est essentiel à sa démarche et ne relève plus de la contingence. Ainsi, même les tableaux faits en intérieur, les portraits, les natures mortes, les tableaux d'invention de bains sont faits comme s'ils étaient peints sur le motif.

> « *J'ai commencé deux petits motifs où il y a la mer, pour Monsieur Chocquet, qui m'en avait parlé. – C'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur la mer bleue. Si le temps devient propice peut-être pourrais-je les pousser jusqu'au bout. En l'état je n'ai encore rien fait. – Mais il y a des motifs qui demanderaient trois ou quatre mois de travail, qu'on pourrait trouver, car la végétation n'y change pas. Ce sont des oliviers et des pins qui gardent toujours leurs feuilles. Le soleil est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc ou noir, mais en bleu en rouge, en brun, en violet. Je puis me tromper, mais il me semble que c'est l'antipode du modelé*. »
>
> Lettre à Pissaro, L'Estaque 2 juillet 1876, *Correspondance*, p.194.

« *Voir sur nature, c'est dégager le caractère de son modèle. / Peindre, ce n'est pas copier servilement l'objectif : c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale*. »
Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, 1925, aphorisme 41, p.138.

« *L'art est une harmonie parallèle à la nature.* »
Cézanne, lettre à Joachim Gasquet, 16 sept. 1897, in *Correspondance*, 1978, p.329.

« *Vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous.* »
Cézanne, lettre à Charles Camoin, 13 septembre 1903, *Correspondance*, p.371.

« *L'étude modifie notre vision à un tel point que l'humble et colossal Pissaro est justifié de ses théories anarchistes*. »
Lettre à Émile Bernard, entre mars et octobre 1905, Correspondance, p.393.

« *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 me penchant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche.* »
Lettre à son fils Paul, 8 septembre 1906, *Correspondance*, p.406.

Le motif est chez Cézanne l'objet d'une recherche incessante, fébrile et tatillonne (les connaisseurs se plaisent à remarquer le moindre déplacement de Cézanne par rapport à la Sainte-Victoire, ou pour peindre la carrière de Bibemus ou l'Estaque). Ces variations indiquent la recherche d'un motif qui enferme ou structure **une architectonique propre au regard**. C'est peut-être ce qui donne leur caractère monumental aux portraits réalisés par Cézanne ou aux natures mortes.

Il est par ailleurs remarquable que le motif dans la conception qu'en a Cézanne enferme **la polarité de l'objectif et du subjectif, du motif et du mobile sartrien**. Selon son pôle objectif, le motif c'est la nature, la lumière infinie, mais un infini accessible et actuel. Selon son pôle subjectif, ce que Sartre nomme *le mobile*, ce n'est pas la psychologie cézanienne (les raisons qui ont poussé Cézanne à choisir tel ou tel motif, telle ou telle pomme), mais là où la peinture est mobilisée. **Le mobile du peintre**, ce qui force le peintre à planter son chevalet et à se mettre à faire un tableau qu'il ne connaît pas encore, ne peut être qu'un élément indéfinissable où la peinture se trouve intéressée, où, grâce au travail, elle mesurera sa solidité.

Cette opacité structurelle du motif cézannien, il revient à la figure de la lever.

4. Figurations

Même si Cézanne aurait déclaré, selon Vollard, que « *l'aboutissement de l'art c'est la figure* », c'est bien le terme de *figurations* pour ce qu'il a d'actif qu'il convient d'employer. Ce terme doit à son tour être **divisé**. Il y a d'un côté la figure humaine comme acmé de l'imitation, et d'un autre côté l'emploi des figures dans la peinture comme cela se fait dans la géométrie.

Concernant le premier sens, les portraits, les scènes de genre et les bains – tous tableaux que Cézanne a peints tout au long de sa carrière –attestent de son attachement à la figuration humaine. Le second sens réfère plus directement à la dimension géométrique et constructive de son art.

Il convient aussi de s'écarter de **la notion de figure** comme forme qui se détache d'un fond. Cela sert d'explication aux bains de Cézanne où l'on veut voir un effort incessant pour intégrer le nu au paysage (selon un lieu commun dont le *Concert champêtre* – 1509 - du Titien serait le prototype). La figure est un intérêt constant de son œuvre, mais selon une logique nouvelle dont il convient de détailler la dialectique.

« La lecture du modèle et sa réalisation est quelque fois très lente à venir. »
Lettre à un jeune peintre, 1896, *Correspondance*, p.322.

« On ne peint pas des âmes. On peint des corps ; et quand les corps sont bien peints, foutre ! l'âme, s'ils en avaient une, l'âme de toutes parts rayonne et transparaît. »
Propos de Cézanne rapporté par Gasquet, *Cézanne*, 1921.

« Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, plan, se dirige vers un point central. »
Lettre à Émile Bernard, 15 avril 1904, *Correspondance*, p.375.

> *« Vous vous rappelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de bésicles ; une visière faisant auvent ? C'est un roublard, ce peintre. Avez-vous remarqué qu'en faisant chevaucher sur son nez un léger plan transversal d'arête, les valeurs s'établissent mieux à la vue ? »*
>
> Lettre à Émile Bernard, 27 juin 1904, *Correspondance*, p.380.

> *« Cézanne a cassé le compotier et il ne faut pas essayer de le recoller comme le font les cubistes. »*
>
> Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait* (vers 1920), 1957

Revenons au point de départ et à la dimensions constructive. La peinture de Cézanne procède par abstractions. Ce sont ces touches de couleurs qui véhiculent les « sensations colorantes ». Elles sont finalement comme **les lettres d'un alphabet nouveau**, l'invention d'un système formel. L'important n'est pas la nature ou l'apparence de ces lettres mais le fait qu'elles servent de signifiant sans signifié déterminé et fixe et qu'elles fonctionnent par relations. La figuration vient en quelque sorte sceller les relations instaurées, elle traduit l'effort tendu des relations avec le motif et de l'activité du regard.

Si la « réalisation est quelque fois très lente à venir », c'est que **le motif** ne se donne pas d'un coup, qu'il **émerge** lui-même, comme émerge la figure sur le tableau. **La figuration (le processus de mise en figure)** est aussi en rapport dynamique avec le fond, sur lequel elle s'étend. Je comprends alors la figuration comme une autolimitation, un impératif qui discipline l'hybris de la peinture. Cela a, par ailleurs, comme conséquence que **la figure n'apparaît pas à une conscience** (le fait que je reconnaisse un baigneur dans les taches colorées) mais qu'**elle constitue le regard** que je porte sur ce tableau.

En plus d'un caractère processuel et expressif, la figuration possède une dimension constructive. La géométrie cézannienne est tout à fait curieuse : elle est faite de solides, et non de figures planes, le « cylindre », la « sphère » et le « cône ». Mon hypothèse ici est que ces solides sont comme les figures géométriques du plan pour le géomètre : ils sont manipulables et permettent de comprendre des propriétés. Il s'agit de procéder mentalement avec ces solides géométriques de manière manuelle et corporelle et non de manière optique comme l'a fait la peinture classique avec sa géométrisation. Il ne s'agit pas de peindre des corps mais de **peindre aussi avec son corps**. Le point ici est celui de la relation entre l'œil et la main. Dans la peinture classique où le dessin domine, c'est l'œil qui se soumet la main. Cézanne pratique pour sa part une peinture ayant pour base **la soumission de l'œil à la main**, mais, paradoxalement, dans un juste retour au travail géométrique. Ceci ouvre sur la division de l'œil entre sa motricité (le trait et la main) et sa pulsation (les couleurs et les touches). Ce qui me semble important ici est le passage de l'unité au pluriel et de l'optique au manuel : **rendre l'œil manuel**, peindre sa respiration.

Dans la lettre du 23 décembre 1904 à Bernard, **Cézanne compare le peintre à un baigneur**. Faut-il voir dans le *Grand Baigneur* (fig.1) la figuration de la situation du peintre, à la fois décidé – il avance – et humble, peut-être même fébrile, cherchant à ses pieds une planche d'appui pour prendre son envol ? Il n'y a pas d'autre appui pour le peintre que **son travail entre les moyens limités de la peinture**, tels qu'il en hérite, **et l'infini de la situation** dans laquelle il est plongé.

•

Souvent une explication ou une théorie sur l'art ne vaut que par ce qu'elle permet de comprendre ou de rationaliser, que ce soit une nouvelle manière de peindre, un bouleversement au sein d'un genre, l'apparition d'un style. Il arrive même, parfois, qu'une exposition prétende écrire l'histoire. C'est l'intérêt de cette exposition de ne pas avoir cette prétention et d'avoir voulu montrer sans réel parti pris comment la peinture s'est approprié l'héritage cézannien.

Ses propositions m'ont obligé à regarder moi-même l'œuvre du maître d'Aix avec un œil nouveau. **Mon Cézanne** n'est pas celui que les confrontations du Grand Palais montrent, pas plus d'ailleurs que la modernité conçue par celles-ci. Il y a bien une **inactualité de Cézanne dans notre époque**. Sa pratique et ses idées sont l'expression d'une subjectivité qui ne trouve plus son heur dans la pratique actuelle.

En énonçant les principes qui structurent la subjectivité cézannienne, je veux en permettre **la reprise**. Cette dernière n'est pas celle de l'individu Cézanne. Elle est celle **d'une certaine modernité, non saturée**, et qui constitue au moins **l'actualité de mon regard sur la peinture**. À partir de Cézanne, il semble que la destinée moderne de la peinture se joue entre **l'extension du motif et l'autolimitation figurative**. Je ne vois aucune raison de déclarer que cette dialectique est aujourd'hui sans pertinence.

•••