

La Pensée : revue du rationalisme moderne

Centre d'études et de recherches marxistes (Paris). Auteur du texte. La Pensée : revue du rationalisme moderne. 1956-11.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUEZ ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

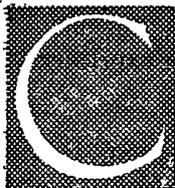
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

CÉZANNE, SA SOLITUDE ET SON TOURMENT

par Francis JOURDAIN



EST un grand bonhomme. Et un bien drôle de bonhomme. Ses lubies et ses phobies, ses sautes d'humeur et ses manies rendent difficile tout commerce d'amitié avec lui. Il est en outre emprunté, maladroit au possible, timide et irascible, méfiant au point de donner parfois l'impression de faire de la persécution. Lorsque, en 1905, je lui suis présenté à Aix par mon ami le peintre Charles Camoin, il me dit — très naturellement, sans hargne ni ressentiment — qu'il est sous la surveillance constante des Jésuites, que ceux-ci l'épient à travers les vitres de l'atelier où il lui est par conséquent impossible de faire poser un modèle nu. Causant un an auparavant, dans la campagne, avec Emile Bernard qui le vénère, il trébuche et, instinctivement, Bernard l'empoigne sous le bras pour l'empêcher de tomber. Jusqu'alors extrêmement affable, Cézanne entre en fureur, injurie son compagnon éberlué et l'abandonne sur le chemin, gesticulant et criant que personne ne lui mettra jamais « le grappin dessus ».

Pour ceux qui connaissent Cézanne, ces bizarreries n'ont rien de surprenant ; quand, après une longue absence à l'étranger, son vieux camarade Francisco Oller avait retrouvé Cézanne, celui-ci ne l'avait-il pas, en effet, accueilli à bras ouverts, aidé à s'installer ? Bientôt reparti pour Aix, il avait écrit à son ami : « Je t'attends » et, à son arrivée, Oller avait trouvé une lettre de Cézanne qui lui donnait du Monsieur et se déclarait « résolu à ne pas le recevoir dans la maison de son père ». Il ajoutait : « Les leçons que vous vous permettez de me donner auront ainsi porté tous leurs fruits. Adieu donc. » De quoi s'agissait-il ? Oller n'en a jamais rien su.

Il arrive à Cézanne d'avoir honte de ses caprices et non seulement de s'en excuser, mais de les expliquer, surtout de tenter de se les expliquer à lui-même. Il poursuit alors cette tentative avec une gaucherie qui a quelque chose de véritablement pathétique, car elle laisse percer un peu de l'inquiétude dont il est la pitoyable victime. Rien n'est, à cet égard, plus typique que la lettre adressée sur ses vieux jours par Cézanne à son jeune compatriote, le poète Joachim Gasquet. Ce qu'il est possible d'entrevoir ici de l'âme obscure et broussailleuse de Cézanne est singulièrement révélateur :

Cher Monsieur Gasquet,

Je vous ai rencontré au bas du Cours ce soir. Vous étiez accompagné de Mme Gasquet. Si je ne me trompe, vous m'avez paru fortement fâché contre moi.

Si vous pouviez me voir en dedans, l'homme du dedans, vous ne le seriez pas. Vous ne voyez donc pas à quel triste état je suis réduit ? Pas maître de moi, l'homme qui n'existe pas, et c'est vous qui voulez être philosophe, qui voulez finir par m'achever. Mais je maudis les X... et les quelques drôles qui, pour faire un article de cinquante francs, ont attiré l'attention sur moi. Toute ma vie, j'ai travaillé pour arriver à gagner ma vie, mais je croyais qu'on pouvait le faire sans attirer l'attention sur son existence privée. Certes, un artiste désire s'élever intellectuellement

le plus possible, mais l'homme doit rester obscur. Le plaisir doit résider dans l'étude. S'il m'avait été donné de réaliser, c'est moi qui serais resté dans mon coin avec les quelques camarades d'atelier avec qui nous allions boire chopine. J'ai encore un brave ami de ce temps-là, eh bien ! il n'est pas arrivé, n'empêche qu'il était bougrement plus peintre que tous les galvaudeux à médailles et décorations, que c'est à faire suer, et vous voulez qu'à mon âge, je croie encore à quelque chose ? D'ailleurs, je suis comme mort. Vous êtes jeune, et je comprends que vous vouliez réussir. Mais à moi, que me reste-t-il à faire dans ma situation ? C'est de filer doux, et n'eût été que j'aime énormément la configuration de mon pays, je ne serais pas ici.

Mais je vous ai assez embêté comme ça, et après que je vous ai expliqué ma situation, j'espère que vous ne me regarderez plus comme si j'avais commis quelque attentat contre votre sûreté.

Veuillez, cher Monsieur, et en considération de mon grand âge, agréer mes meilleurs sentiments et souhaits que je puisse faire pour vous.

Ne soupçonnant pas de quoi son vieil ami a bien pu se formaliser, Gasquet, très ému, a hâte de s'expliquer avec Cézanne. Mais celui-ci ne peut qu'exprimer son repentir :

N'en parlons plus. Je suis une vieille bête. Mettez-vous là, je vais faire votre portrait¹.

Certes non, Cézanne n'est pas une vieille bête. Mais est-il parfaitement équilibré ? Rien, dans sa peinture, ne nous autorise à répondre par la négative à cette question, ni même à la poser. Est-il un velléitaire ? Son art est, tout au contraire, celui d'un homme réfléchi, patient, obstiné, volontaire. Si sacrilège que cela paraisse, d'aucuns n'auront-ils pas le front de se demander si Cézanne est très intelligent ? A ceux-là, il faudra rappeler certains propos de Degas ; il prétendait que l'on ne sait plus bien de quoi l'on parle, lorsqu'on met un I majuscule au mot intelligence. Il y a, disait-il, l'intelligence de ceci l'intelligence de cela. Cézanne a une magnifique, une profonde, à proprement parler une extraordinaire intelligence de la peinture. La parenté de l'œuvre peinte et de l'homme qu'est aussi le peintre, n'est pas toujours et nécessairement évidente. En ce qui concerne Cézanne, ce qui transparaît dans son art, c'est l'état de transe qui est un trait essentiel — et sans doute le fond — de sa nature. Son sort est d'enfanter dans la douleur, et de lutter — d'abord contre lui-même. Il le sait. Il sait que jamais il ne se débarrassera de l'insatisfaction qui le ronge à la façon dont le rongerait un cancer incurable.

Quand il répète à tout bout de champ : « C'est effrayant, la vie ! », il pense bien moins aux difficultés matérielles qui ne lui sont pas plus qu'à un autre épargnées, qu'à la seule difficulté qui compte véritablement pour lui, et qu'il gémit de ne pouvoir surmonter, la difficulté de pleinement s'exprimer, de créer, de réaliser. Au fond, le reste lui importe peu, son obsession favorisant une sorte d'égoïsme, voire d'égoïsme.

Obsédé, oui, Cézanne est obsédé. Il ne connaît et ne veut connaître qu'un problème et il entend n'être par rien — serait-ce par l'amour, l'amitié, la curiosité, les honneurs — détourné de la perpétuelle et douloureuse recherche d'une solution qu'il entrevoit et souffre de ne pouvoir appliquer. Il n'est aussi jaloux de sa liberté que dans la mesure où il redoute tout dérivatif qui — sous l'empire de la sujétion ou de la suggestion — l'éloignerait du sillon qu'il creuse, et creuse, et creuse sans jamais arriver au bout, sans jamais atteindre le but entrevu.

1. Cette lettre est citée et cette anecdote est contée (avec plusieurs autres non moins significatives) par Henri Perruchot dans sa *Vie de Cézanne*. Cet ouvrage, au cours duquel l'auteur suit pas à pas son personnage avec autant de scrupuleuse attention que de perspicacité, constitue un document à tous égards remarquable et trop complet pour que tous ceux qui veulent connaître Cézanne ou étudier les différents aspects de son génie, puissent se dispenser de le consulter, voire d'y puiser.

Ce farouche indépendant est un timide ; ce peintre courageux, audacieux est un homme faible qui — tant que son art n'est pas en question — cède, se laisse mener par les circonstances, se dérobe, évite le scandale. A quarante ans, il n'ose encore pas avouer à son père — un ancien chapelier qui, fort débrouillard, est devenu usurier, puis banquier, et resté ladre — qu'il a une liaison, un « fil à la patte » et, depuis longtemps déjà, un enfant. Il a peur d'être grondé, peut-être châtié, chassé. En dépit des soucis qu'elle lui occasionne, cette aventure est d'ailleurs de mince importance, comparée à l'autre, celle dont ses tableaux sont les étapes, l'aventure dont il ne sortira qu'en entrant dans la mort, la seule aventure dont le drame vaut, à ses yeux, d'être vécu, à laquelle il se donne tout entier, la grande aventure de la peinture. La peinture est la passion de Cézanne, et aussi sa Passion, sa croix, son calvaire.



Cézanne est malheureux. D'autant plus malheureux qu'il n'a pas la vocation du malheur, je veux dire qu'il ne se repaît pas du malheur ; il n'a pas, comme l'ont eu tant de romantiques, le goût du malheur. Il aurait aimé la paix, il l'a cherché dans une religion de dévot routinier, à vrai dire un peu lâche, et dont le conformisme le met à l'abri de toute révolte de la raison aussi bien que de l'exaltation mystique. Il aurait aimé peindre dans la joie. « Peindre, dit-il, c'est chanter comme chante cette cigale. » Mais la joie lui est refusée. Personne, autour de lui, ne comprend sa peine ni n'en perçoit l'objet.

« Le monde ne me comprend pas, dit-il sur ses vieux jours, et moi, je ne comprends pas le monde. » Comment ne pas penser au mot de Diderot : « Ce monde n'est pas fait pour moi, ni moi pour lui. » Mais quand Diderot écrit à Sophie Volland : « Je suis un hors-d'œuvre assez monstre pour coexister mal à l'aise, pas assez monstre pour être exterminé », son amertume est celle d'un combattant gagné par la fatigue. Diderot n'ignore pas que, s'il scandalise, il a cependant subjugué ceux qui l'attaquent, il sait qu'ils n'oseront pas l'exterminer ». La bataille n'est pas la solitude.

Cézanne, lui, est seul, désespérément seul. Il ne fait pas de prosélytisme. On ne peut même dire qu'il lutte contre quelque chose ou quelqu'un. Il n'entend rien démolir, il veut construire. Il n'entend imposer silence à personne, même pas à ceux qu'il tient pour d'insupportables bavards et s'il vitupère volontiers les exécrables peintres des Salons officiels qui refusent ses envois, c'est uniquement parce que ceux-ci l'empêchent de se faire entendre. Cela constitue une injustice intolérable, le plus déloyal des abus de pouvoir, mais la production de ces messieurs ne l'intéresse à aucun titre. Il n'est pas un redresseur de torts, il est un créateur ; si peu soucieux qu'il soit de l'opinion d'autrui, il sait que l'art est un langage, donc un échange... Il parle une langue dont l'esprit est magnifiquement traditionnel, mais dont les termes sont tellement nouveaux qu'ils sont, pour les hommes de son temps, à peu près inintelligibles.

L'incompréhension fut le lot des maîtres qui ont fait la gloire du XIX^e siècle, et la rançon de leur incomparable témérité. Cette rançon, tous l'ont payée. Ingres dont la juste ambition était d'être tenu pour un classique authentique. Ingres dont l'académisme allait bientôt se réclamer (ce qui d'ailleurs constitue une abominable calomnie et une preuve irréfutable d'une complète cécité), Ingres lui-même n'a pas échappé à la règle, accusé qu'il fut à 26 ans d'avoir, « pour faire parler de lui », adopté « un genre sec et découpé... une manière bizarre ». Mais aucun, absolument aucun des incompris du siècle

dernier, ne le fut aussi complètement que Cézanne. Comment ne l'aurait-il pas senti ! Evidemment, il lui arrivait, — mû par une sorte d'instinct de conservation et pour ne pas sombrer, — de crier qu'il était le meilleur peintre de son époque, que personne ne savait comme lui accorder un rouge, mais cela était dit dans le délire de la colère, et lancé comme un défi ; c'était un démenti furieux donné au destin avec rage plutôt qu'avec l'espoir de desserrer l'étreinte de la fatalité. On ne peut pas vivre dans le désespoir. Crier son orgueil à la face des imbéciles qui le méprisaient et qu'il méprisait, était pour le malheureux Cézanne un tonique soulageant, mais ces crises d'arrogance étaient rares, cette superbe était sans lendemain et Cézanne retournait à son doute ou plus exactement à son affreuse certitude d'un échec perpétuellement renouvelé. La sérénité que ses plus belles œuvres doivent à leur plénitude dissimule rarement tout à fait l'espèce d'angoisse sous-jacente dont ce visionnaire de la réalité ne peut se départir, n'arrivant jamais à se convaincre de la splendeur de sa réussite. A-t-il même une seule fois considéré sa toile comme achevée ? Beaucoup d'entre elles, il les a abandonnées en cours de route, se promettant d'y revenir, de les achever quand il aurait repris des forces et fait suffisamment de progrès pour les terminer, notamment pour boucher les trous.

Eh oui ! je dis bien boucher les trous, car dans maints tableaux, il y a — disons plutôt il y avait¹ — des manques, de petites surfaces non couvertes. Négligence ? Assurément non. Ces vides sont au contraire la conséquence du plus honnête scrupule, de ce que, en définitive, on pourrait appeler la conscience professionnelle. Cézanne n'était pas homme à poser une touche qui n'ait été réfléchi — parfois longuement, et si la réflexion n'aboutissait qu'au doute, il s'abstenait, remettant à plus tard de décider du ton qu'il s'agissait de composer sur la palette et qui s'imposait, aucun autre ne le pouvant remplacer. La perspicacité de cet observateur méditatif est à l'opposé de la spontanéité. Il a la virtuosité en horreur, il ne compte jamais sur sa chance, c'est-à-dire sur le hasard. Il se défend de charmer, il répudie l'agrément. Il ignore l'aisance, l'heureuse sensualité de l'optimiste Renoir, il se rétracte et se concentre, il est le contraire d'un lyrique. Il se méfie de la faconde, il se méfie même des pièges que lui tend ou pourrait lui tendre la nature. La nature, il la vénère, il l'adore, sans pour autant la vouloir aimable ; à ses sortilèges, il oppose la rigueur d'une analyse sévère. C'est un maître difficile. Difficile vis-à-vis de lui-même et difficile à pénétrer. Aussi a-t-on beaucoup ergoté sur ce que l'on s'est plu à appeler le message de Cézanne. La plupart de ceux qui ont tenté de définir ce message se sont trouvés d'accord pour dauber sur Zola qui, dans *l'Œuvre*, aurait donné la preuve de son incompetence, de son insensibilité, de sa cécité, voire de sa sottise en faisant du compagnon de sa jeunesse une caricature, odieuse, disent les uns, stupide, disent les autres. « Génie incomplet », dit Zola. Les détracteurs de Zola oublient trop volontiers qu'en 1886, l'auteur de *l'Œuvre* est le seul à discerner en Cézanne (dans la mesure où celui-ci est identifiable au Claude Lantier du roman) une puissance qui, pour

1. Je ne suis assurément pas le seul des hommes de mon âge à avoir remarqué la diminution progressive du nombre de ces « trous », depuis la mort de Cézanne, c'est-à-dire depuis que son œuvre a pris une valeur marchande considérable. Cézanne — qui ne pouvait supporter d'être seulement touché — se serait-il résigné à voir ses tableaux retouchés ? On peut en douter. Si vif qu'ait été son perpétuel mécontentement (quasi morbide, car la modestie ne suffit pas à l'expliquer), il eût vraisemblablement très peu goûté l'adresse grâce à laquelle beaucoup de ses toiles ont perdu leur caractère d'esquisses fort défavorable au négoce dont elles sont devenues l'objet, et à la montée des prix.

n'être pas totale, n'en est pas moins géniale (au demeurant, ni Zola, ni ses adversaires ne pourraient préciser ce qu'est un génie *complet*). Il fallut attendre de longues années encore pour que les plus perspicaces défenseurs de la peinture dite alors *moderne* s'aperçussent que ce « possesseur d'un style nouveau » avait « le sens décoratif » (...!) et qu'il existait une « continuation nettement établie entre la peinture de Cézanne et celle de Gauguin... A ce seul point de vue (sic), ajoutait Gustave Geffroy, Paul Cézanne mérite que son nom soit remis à la place qui est la sienne ». On m'accordera que cette place ne semble pas être celle qu'il convient de réserver aux génies complets.

Huysmans n'était ni plus enthousiaste ni plus clairvoyant, avouant d'ailleurs à Camille Pissarro qu'« à son humble avis, les Cézanne sont les types de l'impressionnisme non abouti ».

C'est tout méconnaître de Cézanne que de le classer parmi les impressionnistes. L'effet que ceux-ci s'attachent à rendre est généralement trop fugace pour séduire le peintre lent, têtu et à qui une longue contemplation est indispensable. Que, ayant répudié l'impressionnisme, Gauguin et ses épigones aient regardé Cézanne avec intérêt, avec respect, quelquefois avec profit, cela est indéniable, mais leur « synthétisme » n'en est pas moins aussi éloigné de la subtile analyse de Cézanne que leur « symbolisme » l'est de son réalisme.



Car Cézanne est un réaliste, et il n'est guère possible de commettre à son égard une plus lourde erreur — j'allais dire une plus grave offense — que de lui attribuer la moindre responsabilité dans la création d'écoles comme, plus particulièrement, ce cubisme d'où devait sortir l'art abstrait.

« Cézanne, prétendent les Cubistes, a en quelque sorte extrait de l'objet sa forme géométrique. En remplaçant par la géométrie ce que les formes peuvent avoir de fortuit, nous continuons Cézanne. » Il est pour le moins regrettable d'avoir négligé de chercher le véritable sens de certains propos tenus par Cézanne. Il suffit de parcourir sa correspondance pour être convaincu de l'hostilité que Cézanne n'a cessé de manifester à l'égard de toute abstraction. Cette abstraction était, à ses yeux, essentiellement du domaine de ce « littéraire » dont il redoutait

l'esprit qui fait si souvent le peintre s'écarter de la nature... tandis que le peintre concrétise, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions.

Quelles sensations ? Celles que donne la nature, qui est, dit Cézanne, « la base nécessaire de toutes conceptions d'art ». Aussi ne parle-t-il que « d'étudier sur nature », répétant que « l'étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c'est la diversité des tableaux de la nature » et que « de bonnes études en présence de la nature, c'est ce qu'il y a de mieux ». Aller au Louvre, c'est parfait, car il faut avoir « de bonnes fréquentations », mais il faut savoir sortir des musées « pour étudier la belle nature ».

L'origine du Cubisme, on a cru la trouver dans une lettre adressée jadis à mon ami Emile Bernard. Son maître Cézanne lui conseilla de

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.

On ne saurait dire que l'idée ici exprimée le soit très clairement, mais, à n'en pas douter, la préoccupation dont témoignent ces lignes est celle d'un peintre qui, bien loin de renoncer au figuratif, entend utiliser toutes les ressources du clair-obscur et pense que

l'œil ne s'éduque qu'au contact de la nature. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler... Je veux dire que 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-ombre, sensation colorante — le plus rapproché de notre œil ; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon.

Comme je demandais à Cézanne quel genre d'études il conseillait à un jeune peintre : « Copier le tuyau de son poêle », me répondit-il. Il tenait pour essentiel de bien savoir comment la lumière joue sur une forme, comment cette forme peut être exprimée par la reconstitution de ce jeu : point lumineux, dégradé, demi-teinte, ombre, reflet. Le tuyau de poêle n'était pas, pour Cézanne, le cylindre du mathématicien (c'est-à-dire une vue de l'esprit), mais un objet en tôle sorti des mains du ferblantier.

Dans son livre *Bilan du Cubisme*, François Fosca cite un texte du peintre Juan Gris, un des maîtres de l'École et le plus éminent de ses théoriciens. Juan Gris précise la mesure dans laquelle, voulant « concrétiser ce qui est abstrait », il se distingue de Cézanne qui lui aurait ouvert la voie ; et il écrit :

Cézanne d'une bouteille fait un cylindre ; moi, je pars du cylindre pour créer un individu, un type spécial. D'un cylindre, je fais une bouteille.

Et François Fosca d'observer avec beaucoup de bon sens :

En fait, Cézanne ne fait pas un cylindre d'une bouteille ; d'une bouteille, il fait une bouteille, et il ne peut la faire autrement que cylindrique parce qu'elle l'est.

Voilà qui me semble être la sagesse même.



Que Cézanne ait été un réaliste, qu'il ait voulu être, autant que faire se peut, fidèle à la réalité, c'est ce dont m'a convaincu l'entretien au cours duquel j'ai eu le privilège d'entendre Cézanne répéter certains des propos qu'il avait tenus peu auparavant à Emile Bernard. Celui-ci les a relatés avec une conscience scrupuleuse et il est impossible de mettre en doute leur authenticité, car, tenus par tout autre que son maître, ils l'eussent scandalisé. Je veux dire que Bernard était très, très loin de partager beaucoup des opinions émises par Cézanne. Il ne s'en est fait l'interprète que par scrupule, par probité, et sans les prendre à son compte. Cézanne, en effet, n'est-il pas allé, rapporte Bernard, jusqu'à lui dire un jour : « Il faut de l'imitation, et même un peu de tromper l'œil ; cela ne nuit pas, si l'art y est ».

Bien entendu, il est bon de faire la part de l'exagération à laquelle conduit inévitablement l'ardeur de la discussion. L'obstination de Cézanne n'en est pas moins significative de sa volonté de n'accepter d'autre guide que la nature. Même à ceux des maîtres du passé qu'il vénère le plus, il reproche « d'avoir abouti à une vision toute faite qui ne se modifiait que selon le plus ou moins d'aptitude de l'élève ».

— Faut-il, lui demande Bernard, peindre ce que nous voyons, tel que nous croyons le voir, sans rien de plus, ou recevoir une éducation théorique — semblable à la métrique des poètes — qui nous permette ensuite de faire des ouvrages tirés de nous-mêmes, c'est-à-dire associant la nature à nos conceptions ?

— Je penche pour le premier moyen, répond Cézanne, la vision réelle du monde n'a pas encore été écrite, l'homme s'est trop cherché en tout ce qu'il a fait... Les maîtres ont remplacé la réalité par l'imagination et par l'abstraction qui l'accompagne. Je vous le répète, il faut arriver à l'image concrète qui fait le peintre... Il faut donner une image consciente de la nature.

Ailleurs, Cézanne insiste sur l'insuffisance de la leçon donnée par les maîtres ; il les connaît, il les a longuement étudiés, mais, dit-il,

j'ai fini par m'attacher à la nature plus qu'à eux... Il faut se faire une optique, il faut voir la nature comme si personne ne l'avait vue avant vous.

Comme Bernard lui demande « sur quoi il fera reposer son optique », « Sur la nature », répond Cézanne. Alors Emile Bernard :

S'agit-il de notre nature ou de la nature elle-même ? — Il s'agit des deux, je considère que c'est en partant de la nature que l'on doit aboutir à l'art ; le tort des éducations de musée est de vous maintenir dans des méthodes qui écartent tout à fait de l'observation de la nature, laquelle doit être notre guide.

Surpris — et bien certainement choqué dans ses plus chères convictions — Bernard demande encore : « Toute pensée vous semble donc inutile, quand il s'agit de peindre ? » et Cézanne de répondre :

— Oui, voici un spectacle parfait, je veux le traduire.

— C'est donc à l'inconscient que vous demandez votre science ?

— Ni plus ni moins. Il faut se plier à ce parfait ouvrage. De lui, tout nous vient ; par lui nous existons.



Un culte aussi exclusif de la nature est absolument incompatible avec toute doctrine fondée — au détriment de l'intelligence des formes — sur une sorte d'intellectualisme fâcheusement subjectif. Est-ce à dire que l'objectivité dont témoignent, je ne dis pas les œuvres, mais les intentions de Cézanne, soit satisfaisante ? Nullement. Elle est trop étroite et trop limitée pour nous aider à saisir dans sa complexité le phénomène mystérieux de la création artistique.

En tant que religieux, Cézanne peut se contenter de l'Adoration ; il tient la Création pour parfaite, par conséquent il y aurait de sa part quelque chose non seulement de présomptueux, mais surtout de sacrilège à l'interpréter, donc à la déformer. Ce serait corriger l'œuvre de Dieu ou mieux se substituer à lui.

— Vous vous interdisez donc toute création ? demande Bernard.

— Copier la Création me suffit ; ceux qui ont cru imaginer se sont abusés.

Cette démission est déraisonnable et de caractère essentiellement pieux. Cet excès d'humilité vient d'une erreur et engendre une illusion, car dans un fruit, un arbre, un visage peints par Cézanne, la présence de Cézanne compte seule ; c'est la représentation, par l'individu Cézanne, de ce fruit, de cet arbre, de ce visage qui nous importe et nous émeut, ce qui revient à dire, à redire que le peintre est le véritable sujet de tout tableau.

Cézanne prétend n'avoir pas à créer. Il prétend n'en avoir ni le droit, ni

les moyens. Le croit-il vraiment ? Nous avons peine à admettre qu'il n'ait poursuivi d'autres fins que la copie servile de la nature. L'admettre, ne serait-ce pas faire une part trop large à ce qu'il y a d'inconscient dans l'expression de la personnalité, même d'une personnalité aussi extraordinaire, aussi puissante que celle de Cézanne ? Est-il possible qu'un créateur reste à ce point ignorant de l'importance de son apport ? Peut-être... Cézanne s'est efforcé d'imiter la nature, et l'image que, sans autre dessein, il en trace, est si singulière que, tout d'abord, elle déconcerte jusques aux meilleurs esprits de son temps.

L'œuvre de Cézanne est mûrie, longuement raisonnée, mais l'originalité de ce grand artiste est, elle, si peu voulue et si peu délibérée qu'elle est, aux yeux mêmes de ses familiers, proche de l'excentricité¹. Cézanne fut pour les meilleurs de ses contemporains un étranger, pour les autres un fou ou un *minus habens*, pour quelques-uns un farceur.

Si, à vrai dire, Cézanne se leurre quand il parle de « copie », l'emploi qu'il fait de ce terme n'en est pas moins probant de sa volonté : celle-ci est de refuser cette évasion « n'importe où, hors du monde » qui, pour l'idéaliste, est le salut, la voie de l'euphorie, le chemin sur lequel, tournant le dos à la réalité, on trouve l'univers « moins hideux et les instants moins lourds », le chemin du consolant oubli. Cézanne repousse la consolation de l'oubli. Aux illusions du rêve, il préfère la terrible certitude de son tourment, il n'en veut être détourné par aucun sortilège ; il tient moins à être heureux qu'à regarder de tous ses yeux, les pieds solidement posés sur la terre. Cézanne est un terrestre. « Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité. Et tout oublier pour cela », tout oublier de ce qui pourrait lui faire perdre le contact avec cette réalité qui l'émerveille et dont il souffre sans rémission de ne pouvoir, croit-il, bien chanter la splendeur.

Ce refus de l'évasion, sans doute est-ce, en fin d'analyse, ce qui fait le tourment de Cézanne, du douloureux, exigeant, mécontent et génial Cézanne, mais ce refus et ce tourment, n'est-ce pas ce qui fait sa grandeur ?

1. Cézanne n'eut pas de plus fervent admirateur que Pissarro, excellent peintre à l'esprit très ouvert et audacieux. Si, infiniment serviable, il ose recommander son ami à Théodore Duret, c'est que celui-ci se flatte d'être « un chercheur de moutons à cinq pattes ». Pissarro le sait être un des très rares amateurs capables de garder tout leur sang-froid devant « les études fort étranges et vues d'une façon unique » que peint Cézanne.