

La théorie de l'art chez Cezanne dans sa correspondance

Takanori NAGAI

Faculty of Design and Architecture
Kyoto Institute of Technology

E-Mail: cezanne@zeus.eonet.ne.jp

SOMMAIRE

La correspondance de Cezanne a été rassemblée par John Rewald dans un recueil en 1937, augmenté en 1978. Comme Rewald l'a observé, Cezanne discutait beaucoup de son art dans ses dernières lettres, mais il semble qu'on n'a consacré à ce jour aucune recherche sur la théorie qu'il a y énoncée. Après avoir montré l'état actuel de la reconsidération de sa correspondance, nous traiterons d'approfondir cette recherche ébauchée par Rewald en me basant surtout sur l'analyse de ses lettres à Émile Bernard. Nous tenterons enfin d'éclairer la vision de l'art de Cezanne à travers ses lettres de quatre points de vue suivants : l'étude de la nature, la réalisation des sensations, une thèse mal comprise, le débat entre Cezanne et Bernard.

Mots clefs : Cezanne, la théorie de l'art, la nature, la réalisation des sensations, la théorie de la sphéricité des objets par rapport à l'œil

I. L'état actuel de la reconsidération de sa correspondance

Les écrits cézanniens sont réunis en deux ouvrages par deux chercheurs. L'un est un recueil de lettres édité par John Rewald (1912-1994), publié en 1937,ⁱ augmenté en 1978.ⁱⁱ L'autre, intitulé *Conversations avec Cézanne*, édité en 1978 par Michael Doran, bibliothécaire du Courtauld Institute of Art, est une sélection des souvenirs les plus importants de Cézanne*, ainsi que les théories de l'art sur Cézanne écrites par ses connaissances.ⁱⁱⁱ Ces travaux philologiques sont des matériaux de base d'une grande importance pour la recherche sur Cézanne, sa correspondance étant primordiale car il s'y exprime directement. Les travaux de John Rewald sont considérés depuis longtemps comme une référence, néanmoins on commence depuis ces dernières années à les reconsidérer sous des perspectives différentes et en proposer des modifications.

(1) La découverte d'une lettre énigmatique

Lorsque John Rewald a édité la correspondance de Cézanne en 1937, beaucoup de personnes concernées étaient encore en vie. Pour son travail, il dut chercher d'autres lettres que celles déjà conservées dans les institutions publiques, auprès de personnes ayant fait partie de l'entourage de Cézanne, mais il est probable que certaines lettres ne lui aient pas été communiquées, et que de nombreuses autres aient été dispersées ou définitivement perdues. Depuis sa publication en effet, plusieurs lettres ont été retrouvées, et il est possible que l'on en découvre d'autres à l'avenir. Une découverte a surpris récemment les chercheurs cézanniens. Il s'agit d'une lettre datée du 28 novembre 1887, que Cézanne a écrit de Paris à Émile Zola (1840-1902), son ami d'enfance. Elle a été mise aux enchères au Sotheby's (vente du 26 novembre 2013). La lettre suivante, datant du 4 avril 1886, passait pour être la dernière entre Cézanne et Zola ; leur correspondance se serait arrêtée, selon Rewald, suite à la parution du roman *L'Œuvre* de Zola, dont le contenu aurait blessé Cézanne.

« Gardanne 4 avril 1886

Mon cher Émile,

Je viens de recevoir *l'Œuvre* que tu as bien voulu m'adresser. Je remercie l'auteur des Rougon-Macquart de ce bon témoignage de souvenir, et je lui demande de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années.

Tout à toi sous l'impulsion des temps écoulés.

Paul Cézanne

à Gardanne, arrondissement d'Aix »^{iv} (Fig.1)

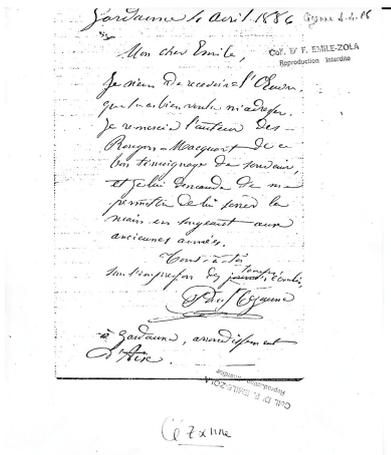


Fig.1

Fig.1 «Lettre à Émile Zola, Gardanne 4 avril 1886»

Le personnage principal de *L'Œuvre* du nom de Claude Lantier, est un peintre de talent mais aussi un artiste maudit, dont les tourments finissent par l'amener au suicide. Rewald interprète que cette lettre du 4 avril 1886 fut la dernière de la longue amitié, depuis l'enfance, entre Cezanne et Zola pour trois raisons. D'abord, Cezanne se serait reconnu dans le personnage de Lantier. Ensuite, le ton de la lettre est assez neutre, pas particulièrement amical selon l'opinion de John Rewald. Enfin, cette lettre était la dernière connue entre eux, d'où Rewald a conclu que Cezanne mettait un terme à ses échanges avec Zola.^v

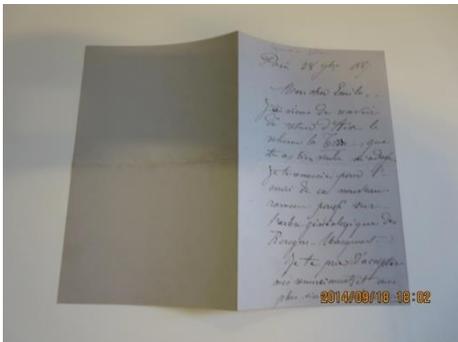


Fig.2

Fig.2 «Lettre à Émile Zola, Paris 28 novembre 1887 (recto)»



Fig.3

Fig.3 «Lettre à Émile Zola, Paris 28 novembre 1887 (verso)»

Toutefois, la lettre suivante (Figs.2,3), retrouvée récemment, est postérieure à 1886 :

« Paris 28 novembre 1887

Mon cher Émile,

Je viens de recevoir de retour d'Aix le volume *la Terre*, que tu as bien voulu m'adresser. Je te remercie pour l'envoi de ce nouveau rameau poussé sur l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Je te prie d'accepter mes remerciements et mes plus sincères salutations.

Paul Cezanne

Quand tu seras de retour j'irai te voir pour te serrer la main. »^{vi}

La dernière phrase en particulier, « **Quand tu seras de retour j'irai te voir pour te serrer la main.** », montre qu'ils étaient toujours en très bons termes. Cette trouvaille bouleverse la théorie de Rewald, et permet aux spécialistes de Zola de le réhabiliter, après avoir parfois été blâmé de mal considérer Cézanne et de ne pas comprendre son art. Cette lettre nous a permis de reconsidérer leur relation. Pourtant, cette apparition inopinée a suscité des doutes. Zola avait l'habitude de conserver scrupuleusement toutes les lettres de ses amis, y compris Cézanne; elles ont été déposées après la mort de la femme de Zola à la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Il conservait également ses propres lettres adressées à ses amis, après les avoir récupérées auprès d'eux. Après la mort de Zola, sa femme les a publiées dans un ouvrage intitulé *Correspondance-Lettres de jeunesse*.^{vii} John Rewald a exploité ces deux matériaux pour son édition en 1937. Pourquoi une lettre de Cézanne à Zola réapparaît-elle maintenant ? Cela reste un grand mystère.

(2) La philologie chez John Rewald

Dans sa version de 1937, Rewald a recueilli 207 lettres en les classant en trois périodes : I. Lettres de jeunesse (1858-1870), II. De l'époque impressionniste jusqu'à la rupture avec Zola (1872-1886), III. Lettres à de jeunes amis / Lettres sur la peinture (1889-1906). Sa version de 1978 est augmentée de 26 lettres, soit 233 au total, les dates de la deuxième période modifiées à 1872-1890, et celles de la troisième période à 1894-1906. Cependant, comme l'a relevé Éric Michaud (1948-),^{viii} ces 26 lettres ne sont pas inédites mais reprises d'autres publications antérieures. Cette correspondance rassemble non seulement les lettres entre Cézanne et ses amis, ses connaissances, mais aussi celles sur Cézanne échangées entre ses amis. Les 233 lettres ne sont pas transcrites par Rewald à partir des manuscrits originaux, mais à partir de transcriptions en caractères d'imprimerie dans diverses publications, dont la liste figure dans la version de 1978.^{ix} Rewald s'est quand même basé sur les manuscrits autant que possible, et sa compilation de toutes les lettres connues à l'époque ayant un rapport avec Cézanne représente un important travail. Il a transcrit telles quelles, avec la mention *sic*, les fautes d'orthographe du père Tanguy, peu éduqué, et de Lucien Pissaro (1863-1944), jeune fils de Camille Pissaro (1830-1903). Quant aux manuscrits de Cézanne, il explique par contre avoir porté des modifications qu'il a jugé nécessaires à leur transcription en caractères d'imprimerie. Cézanne avait l'habitude d'insérer des tirets entre les lignes comme pour marquer une pause, il barrait parfois des mots ou des phrases entières pour réécrire sur la même feuille et l'envoyer en l'état sans recopier au propre. Rewald a laissé les tirets, mais a transcrit seulement les lignes achevées, sans les parties biffées qui reflètent le processus de pensée de Cézanne.

(3) La reconsidération de la correspondance de Cézanne

La publication originellement en français de John Rewald est considérée comme une référence, et a été traduite dans plusieurs pays du monde, en anglais,^x en allemand,^{xi} en japonais,^{xii} en chinois.^{xiii} D'autre part, certains mettent à l'épreuve sa méthode et proposent un angle de recherche différent. Nous en citerons plusieurs exemples. Neuf manuscrits épistolaires adressés à Émile Bernard (1868-1941) ont été transcrits par ce dernier en caractères d'imprimerie, puis publiés dans la revue *Mercure de France*,^{xiv} avant d'entrer dans la collection du Courtauld Institute of Art ; Douglas Cooper (1911-1984)^{xv} et John House (1945-2012)^{xvi} en ont fait chacun

une nouvelle transcription à partir des manuscrits originaux, et les ont publiés respectivement en 1955 et en 2008. House explique qu'il transcrit fidèlement l'écriture de Cézanne, sans corriger même les fautes d'orthographe les plus évidentes. La ponctuation, les accents et la césure entre les paragraphes y sont flous, tout comme la distinction entre les lettres majuscules et minuscules, et il propose la transcription qu'il juge la plus plausible. De plus, il a ouvert un domaine de recherche traitant de l'analyse sémantique du langage cézannien, en expliquant des termes liés à son art comme « sensation », « réalisation ». Par conséquent on peut dire que Rewald nous livre son jugement personnel à travers sa lecture et sa transcription des manuscrits, de sorte que sa version n'est pas unique, ni absolue, mais le produit de son interprétation.

Une autre version par Jean-Claude Lebensztejn (1942-) permet de se figurer une image encore différente de Cézanne. Après avoir consulté les manuscrits conservés à la bibliothèque de l'Université du Texas à Austin, de Méjanes à Aix-en-Provence, du Musée d'Orsay et d'autres, il a proposé de nouvelles transcriptions pour 34 de ces manuscrits dans *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne* en 2010 ; il en ajouta 19 dont les manuscrits originaux étaient conservés au Musée des Lettres et Manuscrits (aujourd'hui fermé), et publia une nouvelle version de cette correspondance, intitulée *Paul Cézanne Cinquante-trois lettres* (transcrites et annotées par Jean-Claude Lebensztejn, L'Échoppe, Paris, 2011). (Fig4)

Il explique avoir fait l'interprétation qu'il pensait la plus juste, tout en se confrontant aux mêmes difficultés que Cooper ainsi que House. La nouveauté de sa version consiste en ce qu'il rend visible le processus de pensée de Cézanne en restaurant les mots barrés ou raturés. Il met aussi entre parenthèse les mots que Cézanne a rajoutés, et il marque les endroits dont la lecture est incertaine par un point d'interrogation. Lebensztejn nous invite à lire les lettres de Cézanne au plus près des manuscrits et de sa pensée originale. De plus, il y joint ses propres commentaires. Tout en reconnaissant l'excellente qualité du travail de Rewald, il met en garde sur son côté quelque peu dogmatique. Sous un angle différent, il a ouvert à une nouvelle interprétation la correspondance cézannienne, longtemps confinée dans le système de Rewald. Non seulement sa nouvelle lecture en a corrigé le déchiffrement, mais elle a permis aussi une meilleure compréhension de la mentalité et des pensées de Cézanne. Rewald transcrit une phrase d'une lettre adressée à son fils le 26 août 1906 par « Je vis un peu comme dans un vide ». Cependant, Lebensztejn lit cette phrase manuscrite « Je vis un peu comme dans un rêve ». Rewald interprète que Cézanne y dit se sentir la tête dans les nuages pendant ses heures de peinture sur le motif. Rewald se figure un Cézanne sans vivacité, sans concentration, tandis que Lebensztejn présente une nouvelle interprétation de Cézanne peignant dans un état de rêverie, caractère que l'on croyait jusqu'ici propre à ses œuvres de jeunesse, mais qui l'aurait en fait accompagné jusqu'à la fin de sa vie. La théorie de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) selon laquelle après sa période impressionniste Cézanne peignait d'après une perception claire, de manière consciente, était communément admise; mais Lebensztejn modifie cette image pour celle d'un Cézanne oscillant entre rêve et réalité, état qui influence sa pratique picturale.^{xvii}

Par la suite, deux chercheurs ont publié de nouveaux travaux sur la correspondance de Cézanne. D'abord Alex Danchev (1955-2016)(Fig.5), qui a repris le travail de Rewald en 2013, donc 35 ans après.^{xviii}



Fig.4

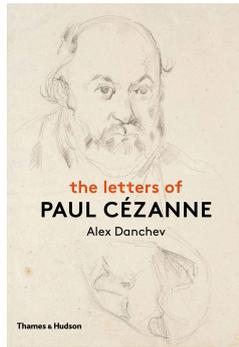


Fig.5

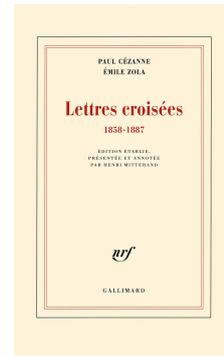


Fig.6

Fig.4 «Jean-Claude Lebensztejn, *Paul Cézanne Cinquante-trois lettres* L'Échoppe, Paris, 2011.»

Fig.5 «Alex Danchev, *the letters of Paul Cézanne*, Thames&Hudson, London, 2013.»

Fig.6 «Henri Mitterand, *Paul Cézanne Émile Zola Lettres croisées 1858-1887*, Gallimard, Paris, 2016.»

Son but principal est la correction des erreurs de la traduction anglaise par Rewald. De plus il y ajoute 21 lettres récemment découvertes dont Rewald n'avait pas connaissance, il y présente de nouvelles transcriptions, y joint ses commentaires. Il y reproduit et identifie également les œuvres de Cézanne mentionnées dans sa correspondance. Ensuite, Henri Mitterand (1928-2021)(Fig.6), l'autorité mondiale de la recherche sur Émile Zola (1840-1902), en profitant de la découverte d'une lettre que j'ai citée plus haut, a compilé une nouvelle version de la correspondance entre Cézanne et Zola intitulée *Paul Cézanne et Émile Zola Lettres croisées 1858-1887* (Éditions Gallimard, Paris, 2016), une lecture différente de Rewald, qui rassemble 115 lettres abondamment annotées ainsi qu'un index commenté des personnes mentionnées dans cette correspondance.^{xix} En 2019, deux spécialistes de Zola, Ai Takahashi et Noriko Yoshida (1953-), l'ont traduit^{xx} dans une nouvelle version japonaise, bien que limitée à la correspondance entre Cézanne et Zola, et qui fait suite à deux versions japonaises par Masuo Iwata en 1947, et Chûji Ikegami (1936-1994) en 1967.^{xxi}

(4) Les tâches à venir

Il est souhaitable que le travail d'édition de la correspondance de Cézanne continue de progresser. La version de Rewald n'indique pas où sont conservés les manuscrits; le travail de Lebensztejn mentionne au moins le lieu où il a pu consulter certains de ces originaux, mais aucun spécialiste ne connaît la localisation de chaque manuscrit connu. Il faudrait donc les identifier pour en établir la liste. Il faudrait également que toutes les institutions publiques en possession de manuscrits originaux les numérisent et les publient en ligne afin de les mettre à la disposition du public. Enfin, il est nécessaire de travailler à l'interprétation et aux commentaires de quelques lettres qui contiennent encore de nombreux points à éclaircir. Le travail colossal de Rewald est la source d'une longue série de recherches philologiques qui continuent de questionner la correspondance de Cézanne.

II. La théorie de l'art chez Cézanne dans ses lettres adressées à Émile Bernard

Comme je l'ai écrit plus haut, Rewald groupe ses dernières lettres dans un troisième chapitre intitulé « III. Lettres à de jeunes amis / Lettres sur la peinture (1889-1906) ». Comme il l'a souligné, Cézanne parlait beaucoup de son art dans ses lettres aux jeunes peintres qui le fréquentaient dans ses dernières années. Toutefois, il me semble qu'aucune recherche n'a encore établi une théorie de l'art chez Cézanne racontée

spécifiquement dans ses dernières lettres, encore que John House l'ait esquissée.^{xxii} Mon article traitera donc d'approfondir cette recherche ébauchée par Rewald en me basant surtout sur l'analyse de ses lettres à Émile Bernard (1868-1941), qui sont des matériaux centraux pour ce sujet.

1) L'échange intellectuel entre Cézanne et Émile Bernard

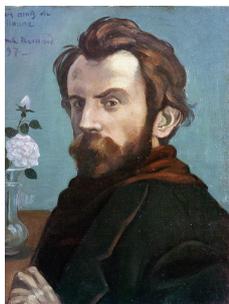


Fig.7



Fig.8

Fig.7 Émile Bernard «Autoportrait» 1897, Huile sur toile, 52x42cm, The Rijksmuseum, Amsterdam

Fig.8 Maurice Denis «Hommage à Cézanne» 1900, Huile sur toile, 182.0x243.5cm, Paris Musée d'Orsay

Le peintre Émile Bernard (Fig.7) forma l'école de Pont-Aven avec Paul Gauguin. Ce dernier avait découvert l'art de Cézanne sur le conseil de Camille Pissaro (1830-1903). À commencer par eux, Cézanne avait attiré l'attention de jeunes peintres dès les années 1880, avant sa première exposition particulière en 1895 chez Vollard à Paris, qui le fit connaître plus largement dans le monde de l'art. Parmi eux, Maurice Denis (1870-1943) surtout lui exprima son profond respect en exposant son « Hommage à Cézanne »(Fig.8) au salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1901.



Fig.9

Fig.9 Photo par Émile Bernard «Cézanne assis devant «Grandes baigneuses» dans son atelier des Lauves, Aix-en-Provence» 1904

Dans cette période d'intérêt accru pour Cézanne, Bernard le visita à Aix-en-Provence le 4 février 1904 sur le chemin du retour de son voyage en Égypte (Fig.9), impatient de rencontrer ce personnage et de converser avec lui sur l'art. A cette époque, Cézanne avait pour ainsi dire la réputation d'un peintre mystique, que peu avaient rencontré, et dont on ne connaissait que des rumeurs. Bernard désirait avoir l'honneur d'être le premier pèlerin à se rendre chez Cézanne. Effectivement, il publia en juillet de cette année un article intitulé « Paul Cézanne »^{xxiii} pour rendre compte de son art en mélangeant la théorie de l'art écrite dans ses lettres avec ses souvenirs sur sa vie, ainsi que le récit de sa pratique avec Cézanne durant son séjour chez lui. Par la suite, il passa encore à Aix-en-Provence de son retour de Naples. Ce fut sa dernière visite.^{xxiv}

2) Une histoire de la publication des lettres cézanniennes à Bernard

Cezanne mourut le 23 octobre 1906; un an après, en 1907, une rétrospective de ses peintures se tenait au Salon d'automne à Paris. Profitant de cet événement, Bernard publia durant l'exposition un article intitulé «Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres inédites »,^{xxv} souvenirs de ses visites en 1904 et 1905, avec la transcription des 9 lettres qu'il reçut de lui. En 1912, il publia un livre en changeant le titre pour *Souvenirs sur Paul Cézanne*.^{xxvi} J'ajoute que l'écrivain japonais Tôson Shimazaki (1872-1943), qui séjournait à Paris, acheta cet ouvrage et demanda au dramaturge Kaoru Osanaï (1881-1928), qui rentrait bientôt au Japon, de le porter en cadeau au peintre Ikuma Arishima (1882-1974). Dès sa réception, ce dernier le traduit pour le publier dans la revue *Shirakaba* en 1913-1914.^{xxvii}

Dans les témoignages des dernières années de la vie de Cezanne, on peut entrevoir le peintre plongé dans son travail, mais souffrant de la vieillesse, de la maladie, et de la solitude. Le témoignage de Bernard nous transmet l'image d'un Cezanne en état de concentration sur sa peinture, libre de tous les désirs mondains, de toute hésitation. De là découle sa réputation de mystique, « solitaire » pour Rivière et Schnerb^{xxviii} ainsi que pour Francis Jourdain (1876-1958),^{xxix} « saint » pour Joachim Gasquet (1873-1921),^{xxx} « mythe » pour Maurice Denis (1870-1943),^{xxxi} « ermite aixois (sage) » pour Kôtarô Takamura (1883-1956).^{xxxii}

3) La correspondance adressée à Bernard comme matériau primordial.

Les neuf lettres manuscrites que Bernard a transcrites pour la première fois en caractères d'imprimerie sont conservés au Courtauld Institute of Art. C'est un matériau primordial pour la recherche sur Cezanne, car il nous transmet l'essence, le condensé de sa vision de l'art. Grâce à ses échanges avec Bernard, qui prenait plaisir à débattre avec lui, Cezanne vint à considérer ses idées sur l'art et en formuler une théorie, qu'il n'a jamais publiée ni sous forme de livre ni d'article dans une revue. Ainsi les lettres et les citations de Cezanne rapportées par Bernard sont des sources d'un intérêt majeur, auxquelles se réfèrent les critiques et historiens d'art depuis sa mort jusqu'aujourd'hui encore, pour établir leurs propres théories sur Cezanne.

4) La vision de l'art de Cezanne à travers ses lettres

Les thèmes artistiques suivants transparaissent dans neuf lettres;

① L'étude de la nature

Cezanne répétait inlassablement qu'il est nécessaire d'étudier la nature, interpréter de ses propres yeux les différentes relations entre ses éléments comme l'ombre et la lumière, le ton des objets, l'espace et les distances, pour enfin les traduire sur la toile par la peinture. Il se rendait régulièrement au Musée du Louvre pour s'inspirer des maîtres du passé, sans toutefois les imiter, mais pour prendre conscience de sa propre vision artistique au contact de celles des autres. Il concrétisa cette vision personnelle par l'observation de la nature, hors des musées. (lettres du 12 mai 1904, de l'année 1905, du 21 septembre 1906, ainsi qu'une lettre à Charles Camoin du 22 février 1903). La nature a ainsi eu une grande importance tout au long de sa vie, et on ne peut parler de son art sans évoquer ce rapport à la nature. Elle portait pour lui trois grandes significations ;

1. La fusion avec de la nature (naturisme)

Dans son enfance, Cezanne s'adonnait avec ses amis comme Zola à la chasse, la pêche, la baignade, les excursions dans la campagne, les collines et la montagne de son pays natal, Aix-en-Provence. De ses

expériences, il en arriva à former une image idyllique de la nature, que je qualifie de “naturisme”. Il ne s’agit pas d’un sentiment de peur ni de respect devant la force incommensurable et destructrice de la nature, comme l’exprimaient les Romantiques. Il ne s’agit nullement non plus de retourner à la nudité primitive au sein de la nature, mais du plaisir d’éveiller tout son être, à la fois physique et mental, aux sensations qu’elle procure. Cette idée était gravée profondément en lui tout au long de sa vie, dans son quotidien et dans son art. On peut dire que son adhésion à l’impressionnisme au début des années 1870 marque le passage de son idéal de naturisme à une vision artistique.^{xxxiii} Les impressionnistes opèrent une révolution en ne peignant plus par leur intellect en atelier mais en extérieur, en expérimentant par tous leurs sens la réflexion et l’ombre créées par la lumière, la chaleur, l’humidité et la vibration de l’air, et transmettent ces informations sensorielles par de la peinture sur la toile.

En représentant des formes claires, des volumes, une distinction nette entre les plans de divers objets, compositions d’un caractère classique en somme, il prit depuis la fin des années 1870 (autour de ses 40 ans) une direction différente des autres impressionnistes, même si l’esthétique impressionniste est restée la source de son art tout au long de sa vie. On sait que le point de convergence et de divergence à la fois entre les impressionnistes et Cézanne se résume à ses paroles suivantes assez connues :

« J’ai voulu faire de l’impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l’art des Musées. »
xxxiv

« Classique ! Un mot aujourd’hui souvent employé à tort et à travers. Je veux le définir, du moins en ce cas : Classique signifie ici : qui est en rapport avec la tradition. Ainsi Cézanne disait : « Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j’entends. » »^{xxxv}

2. La nature en tant qu’un lieu de mise en pratique de la phénoménologie

La conception de l’art de Cézanne était de construire une image d’un ordre classique, indépendante de la nature, tout en partant des sensations procurées par la nature. Il le résume comme suit :

« L’art est une harmonie parallèle à la nature - que penser des imbéciles qui vous disent l’artiste est toujours inférieur à la nature. »^{xxxvi}

Cependant, l’ordre classique qu’il visait n’était pas celui des maîtres qui l’avaient précédé mais celui de tout individu, concrétisé par Cézanne lui-même une seule fois sur sa toile, comptant sur sa sensation artistique qui se déclenche chaque fois qu’il est exposé aux sensations procurées par le contact avec la nature.

Cézanne insistait souvent sur l’importance de l’étude de la nature dans ses lettres :

« Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu’un intermédiaire. L’étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c’est la diversité du tableau de la nature. »^{xxxvii}

« Couture disait à ses élèves : Ayez de bonnes fréquentations, soit : Allez au Louvre. Mais après avoir vu les grands 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. (...)

Que dois-je vous souhaiter : de bonnes études en présence de la Nature, c’est ce qu’il y a de mieux. »^{xxxviii}

Dans sa lettre suivante, Cezanne critique la négligence des peintres du Salon en disant qu'ils ne répètent qu'une vision et une technique déjà établies :

« Si les Salons officiels restent si inférieurs, la raison est qu'ils ne mettent en œuvre que des procédés plus ou moins étendus. Il vaudrait mieux apporter plus d'émotion personnelle, d'observation et de caractère. »^{xxxix}

Et comme il le dit dans la citation suivante, il s'efforçait de se détacher des références accumulées dans sa mémoire pour porter un regard neuf sur la nature :

« 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. »^{xl}

Comme une ascèse, toile après toile, il œuvrait à comprendre la nature par lui-même, éveiller son intuition artistique, mettre en ordre ses sensations procurées par la nature pour les transposer en une image claire. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) considérait cette approche cézannienne d'appréhender la nature avec des yeux innocents comme un exemple de la pratique de la phénoménologie.^{xli} Cezanne explique par lui-même sa pratique phénoménologique dans la lettre suivante :

« Or, 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. »^{xlii}

D'où peut venir ce parti ? Initié aux valeurs d'une esthétique singulière, originale, chères aux artistes d'avant-garde depuis le romantisme, il poursuivit cet idéal plus fortement encore que ses contemporains. Pour exprimer son individualité, il fit table rase de toutes ses références pour recevoir les sensations procurées par la nature et les traduire sur la toile. (Lettre du 23 octobre 1905) Cezanne avait la ferme conviction qu'« Il faut évidemment [arriver] à ressentir par soi-même et s'exprimer assez. »^{xliii} Il l'apprit de l'esthétique de Charles Baudelaire (1821-1867), qui critiquait sévèrement les imitateurs, et insistait sur l'importance d'exprimer son ressenti véritable, son individualité et son propre tempérament :

« L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit. Car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des réalités. »^{xliv}

Cezanne partageait l'opinion de Baudelaire avec son ami Émile Zola (1840-1902), comme dans la citation suivante :

« Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »^{xlv}

Une autre raison est qu'à l'époque de Cezanne le grand public jouissait de l'accès à une énorme quantité d'informations, par les collections permanentes et expositions dans les musées, l'exposition universelle, ainsi que les livres, journaux, revues, et affiches qui connurent un développement fulgurant grâce aux progrès des techniques de reproduction. Cezanne avait conscience que cette profusion d'informations visuelles peut tendre à engourdir la capacité du peintre. En effet, ses contemporains comme Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van

Gogh (1853-1890), Henri Rousseau (1844-1910), Odilon Redon (1840-1916) s'inspirèrent très positivement des informations visuelles fabriquées par les nouveaux médias et les technologies modernes. Cézanne voyait au contraire une possibilité artistique à contre-courant de cette tendance à la reproduction en masse, la standardisation et la mécanisation. Il en parlait comme suit :

« Que bien peindre est difficile! Comment aller sans ambages vers la nature? Voyez, de cet arbre à nous il y a un espace, une atmosphère, je vous l'accorde; mais c'est ensuite ce tronc, palpable, résistant, ce corps... Voir comme celui qui vient de naître!...

Aujourd'hui notre vue est un peu lasse, abusée du souvenir de mille images. Et ces musées, les tableaux des musées!...Et les expositions!...**Nous ne voyons plus la nature; nous revoions les tableaux. Voir l'œuvre de Dieu !** C'est à quoi je m'applique. »^{xlvi} (caractères en gras par l'auteur)

3. la nature en tant que l'œuvre de Dieu

Cézanne considère la nature comme **l'œuvre de Dieu**, conformément à la doctrine catholique traditionnelle. Il déclara la même chose dans une lettre très connue à Émile Bernard (1868-1941) :

« 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 une section de la nature ou, si vous aimez mieux, **du spectacle que le Pater Omnipotens Aeterne Deus étale devant nos yeux.** » (À Émile Bernard Aix, 15 avril 1904) (caractères en gras pas l'auteur)^{xlvii}

Pour ce peintre qui fréquentait assidûment la messe à la cathédrale Saint Sauveur dans ses dernières années, les progrès inouïs de la science à cette époque ne pouvaient nullement percer le mystère de la vie et de la nature. Il ne pouvait concevoir qu'on néglige l'existence de Dieu, ni que l'homme le détrône.^{xlviii} Il tâcha de comprendre la nature par ses sensations, son intuition, son instinct, par opposition à ce qui fait l'esprit scientifique tels que l'analyse, l'expérience, la quantification, l'objectivité, et la reproductibilité. Paradoxalement, sa démarche non scientifique et son idée conservatiste de la nature lui ouvrirent de nouvelles perspectives, et le conduisirent à l'innovation artistique.

② La réalisation des sensations

La théorie de l'art chez Cézanne se résume en ses paroles sur la réalisation des sensations. Il l'explique dans sa lettre du 8 septembre 1906 à son fils comme suit :

« (...) 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. (...) » (Lettre à son fils, Aix, 8 septembre 1906)^{xlix}

On peut considérer que « la réalisation des sensations » signifie la concrétisation des sensations et des perceptions au moyen du dessin et de la couleur,^l ou bien « le développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l'étude sur nature », ^{li} ce qu'il écrivit dans ses lettres à Émile Bernard. Pour Cézanne, le mot « sensation » avait un double sens. D'abord la sensation colorée, ensuite la sensation colorante. À ce propos, Cézanne utilisa l'expression « les sensations colorantes » dans ses lettres à Bernard du 25 juillet 1904,^{lii} du 23 décembre 1904,^{liii} du 23 octobre 1905,^{liv} ainsi que dans une lettre à son fil du 3 août 1906.^{lv} Bernard également explique ce que signifient « les sensations colorantes » dans un passage de son article intitulé « La méthode de Paul Cézanne » en 1920.^{lvi} D'autre part, on ne trouve pas les mots « la sensation colorée » dans la correspondance de Cézanne. C'est Bernard qui, pour rendre compte de la théorie artistique de Cézanne,

employa les termes de « ensation colorée » avec « les sensations colorantes » dans un article en 1904.^{lvii} D'ailleurs, Rivière et Schnerbe^{lviii} racontent que Cézanne leur parla également de « la sensation colorée ». Il ne fait aucun doute que Cézanne distinguait judicieusement ces deux expressions, comme en témoignent Bernard, ainsi que Rivière et Schnerbe de leurs visites à son atelier. Le sémiologue Hubert Damisch (1928-2017) considère la « sensation colorée » comme « signifié », la « sensation colorante » comme « signifiant », et analyse la peinture cézannienne comme un processus de création dialectique de ces deux sensations.^{lix} Comme l'indique Damisch, ces deux genres de sensation se développent par leur action réciproque dans l'acte de peindre chez Cézanne. Regarder la nature signifie pour lui laisser les sensations colorées impressionner sa rétine comme une plaque photosensible, en déchiffrer la structure par son propre sens spatial, et ne pas la réduire à un schéma préconçu. Il construit son image de la nature, en concrétise sa propre lecture sur la toile par sa sensation artistique, autrement dit sa sensation plastique. Ce processus est ce que Cézanne appelle « la réalisation des sensations ». Dans cette expression, *réaliser* ne signifie pas arriver à un achèvement, mais rendre visible et extérioriser les sensations colorées ainsi que la sensation colorante qui se manifestent chez l'artiste lorsqu'il peint face à la nature.^{lx}

Cézanne refusait d'adopter et de reproduire une vision déjà établie, communément admise ; il travaillait au contraire à regarder la nature d'une manière personnelle, à en construire sa propre image d'une manière particulière. Ainsi, on dit souvent de lui qu'il privilégiait le sens visuel sur ses autres sensations et ses sentiments, pour représenter de la nature uniquement sa réalité visuelle sur la toile. Il passe pour l'inventeur de la peinture pure.^{lxi} Cependant, il faut noter qu'il emploie le terme « sensation » au pluriel dans « la réalisation de mes sensations ». ^{lxii} La première raison de cet usage du pluriel serait qu'il pensait à la sensation de plusieurs couleurs. D'autre part, on peut penser qu'il suggère les différentes sensations immanentes à la relation des couleurs entre elles. En effet, en regardant la nature à travers ses couleurs, il estimait par ses sensations la taille, le volume, la masse des objets, les distances entre eux, et d'eux au peintre. Ces différentes sensations sont toujours traduites en langage pictural chez Cézanne. Par exemple, il ne représente pas l'information tactile venant de diverses textures propres aux objets naturels-dur, mou, rugueux, raboteux, etc., mais des sensations tactiles artificielles produites par les touches de peinture qui font rebondir le regard du spectateur.

Motoaki Shinohara (1950-) a inventé pour qualifier cette sensation tactile chez Cézanne le mot *shokushisei*, composé de *shoku* (« toucher » en français), *shi* (« vision » en français) et *sei* (« nature » en français).^{lxiii} Il ne désigne pas la sensation du toucher au sens étroit mais au sens large, la sensation de relief, de creux et d'aspérités rendue par la variété de la palette des valeurs chromatiques, et l'écart de ton entre les couleurs chaudes et froides. Je souscris à cette interprétation, il me semble que le regard du spectateur se déplace partout dans la toile, va d'un objet à l'autre, en évalue les distances; son sens de l'équilibre est ébranlé jusqu'au plus profond, au point de lui donner l'illusion d'être lui-même en mouvement. En outre, en suivant les touches de peinture, le spectateur imagine les mouvements des doigts du peintre, de ses mains, ses bras, du corps entier de Cézanne. Si l'on admet cela, on comprend que les sensations cézanniennes ne relèvent pas du sens visuel pur, mais de sensations diverses intégrées dans le toucher, comme l'affirme le philosophe japonais Yujirô Nakamura. Il adhère à l'idée de R.G. Collingwood (1889-1943) qui a relevé l'importance du sens tactile chez Cézanne, comme la notion de « tactile values » développée par Bernard Berenson » (1865-1959).^{lxiv} Pour Nakamura, le sens du toucher ne se limite pas aux sensations tactiles sur la peau, à la surface du corps ; dans un sens plus large, il est intimement lié à la sensation du mouvement des muscles du corps dans l'espace. Ce sens tactile est connecté non seulement aux quatre autres, la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût pour appréhender les

stimuli extérieurs, mais le sens du toucher s'enracine aussi jusqu'au plus profond du corps.^{lxv} On peut supposer que les sensations que Cézanne évoquait étaient de la même sorte ressenties jusqu'au fond de son corps. D'où on peut conclure que pour prévenir ce qu'il percevait comme une usure de sa sensibilité, l'hypertrophie de la vue causée par le développement de la technologie et des médias, Cézanne basait sa pratique picturale sur la « réalisation des sensations » ; il visait à réaliser « l'éveil des sens » (Kôtârô Takamura),^{lxvi} « l'éveil de la sensibilité » (Yûjirô Nakamura).^{lxvii} De plus, il est évident que ses premières et dernières œuvres sont chargées de sa mémoire et de ses sentiments.^{lxviii} Ces éléments nous incitent à considérer « la réalisation des sensations » dans un sens plus large et plus complexe que le faisait la théorie moderniste sur Cézanne.

③ Une thèse mal comprise

Cézanne énonça dans une lettre à Émile Bernard du 15 avril 1904^{lxix} une thèse qui devint très connue : « traitez la nature par le cylindre, la sphère... ».

Un an après sa mort, le 16 octobre 1907, Bernard la transcrivit et la publia avec huit autres lettres de Cézanne dans un article intitulé « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites » dans la revue *Mercur de France*.^{lxx} Cette citation se diffusa largement et très rapidement par cette publication. À ce moment le cubisme, le purisme, et le suprématisme, dont la plastique se basait sur les formes géométriques, prirent cette phrase de Cézanne comme slogan de leur mouvement artistique ; elle était sur toutes les lèvres, pour dire que Cézanne préconisait de remplacer toutes les formes naturelles par des formes géométriques. Toutefois, Bernard fit une interprétation différente des propos de Cézanne, comme nous allons l'expliquer. Après avoir critiqué chez Paul Gauguin le manque de modelé, de gradation chromatique dans les aplats de ses peintures, comme des « images chinoises », Cézanne écrivit à Bernard que « 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. ».^{lxxi} Les propos précédant et suivant l'expression « tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre » montrent clairement que Cézanne ne voyait pas la sphère, le cône et le cylindre comme les principales formes géométriques mais des bases pour représenter le relief des formes. Mais qu'entendait-il par rendre le modelé selon « la sphère, le cône, le cylindre » ?

Juste après cette citation de Cézanne, Bernard en donne son interprétation :

« 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. »^{lxxii}

Pour Cézanne, la relation chromatique permet de former le modelé et d'exprimer les volumes, comme le rapporte Bernard d'une de leurs conversations :

« « Quel roublard que ce Chardin avec sa visièrre », me disait-il. Puis il mettait son index entre ses deux yeux et balbutiait : « Oui, comme ça j'ai une vision nette des plans! » Les plans! c'était sa continuelle préoccupation. « Voilà ce que Gauguin n'a jamais compris, » insinuait-il. Je devais aussi pour beaucoup prendre ma part de ce reproche et je sentais que Cézanne avait raison, il n'est pas de belle peinture si la surface plane reste plate, il faut que les objets tournent, s'éloignent, vivent. C'est là toute la magie de notre art. »^{lxxiii}

Cézanne mentionne l'« Autoportrait à l'abat-jour » de Chardin (1775, Musée du Louvre) (Fig.10) dans une lettre à Bernard du 27 juin 1904, c'est à ce même tableau qu'il fait référence dans cette conversation rapportée par Bernard.



Fig.10



Fig.11

Fig.10 Jean-Baptiste Siméon Chardin « Autoportrait à l'abat-jour » 1775, Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Fig.11 Paul Cézanne « Pommes et oranges » c.1899, Huile sur toile, 74x93cm, Paris, Musée d'Orsay

Le dessin et le modelé formés par la relation chromatique permettent de rendre sur la toile le monde visible comme un ensemble de plans et une variété de couleurs. Donc un objet à la surface plane comme une table n'est jamais réellement plat, il doit être représenté par une surface courbe comme le sont typiquement « la sphère, le cône et le cylindre ». Cézanne affirmait la nécessité de rendre le modelé suivant les caractéristiques de ces trois solides ; il reprend ce principe énoncé le 15 avril 1904 dans une lettre à Bernard le 25 juillet de la même année :

« 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 et ombre, sensations colorantes- le plus rapproché de notre œil ; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon.»^{lxxiv} (Fig.11)

Ces lignes nous montrent qu'il considère les solides géométriques comme des supports pour représenter la courbure de la surface de tout objet. En effet, comme l'observa Cézanne, dans « Autoportrait à l'abat-jour » de Chardin, toutes les surfaces des objets tels l'épaule, les bras, la poitrine, le visage, la tête, le cou, et le chapeau sont représentées ensemble comme un assemblage de plusieurs plans chromatiques. Surtout, il y a un contraste fort entre un plan bleu clair dans la partie gauche et un plan plus sombre à droite sur la visière du chapeau, si bien que la surface de cette visière, qui doit être plate dans la réalité physique, dessine faussement une ligne incurvée. Avant Bernard, R.P. Rivière ainsi que Jacques Félix et Simon Schnerb (1879-1915) avaient fait la même interprétation, après leur visite à l'atelier de Cézanne en 1905, visite dont ils publièrent leurs souvenirs dans *La Grande revue* en décembre 1907.^{lxxv} Ils rapportent ses paroles en les termes suivants :

« Je m'attache à rendre le côté cylindrique des objets. Et l'un de ses axiomes favoris,(...), était : « Tout est sphérique et cylindrique. » »^{lxxvi}

Rivière et Schnerb expliquent le vrai sens de cette phrase, qui dit que la nature apparaît au peintre comme un ensemble de plans dont la couleur varie selon leur distance par rapport à l'œil du peintre, comme on l'observe typiquement sur les surfaces courbes des solides de base, et qu'il faut représenter les plans et solides dans la nature par une variété de plans de couleurs, autrement dit par une surface courbe. Ils concluent que le véritable sens de la célèbre thèse cézannienne est « la théorie de la sphéricité des objets par rapport à l'œil ».

^{lxxvii} Voilà pourquoi, à la fin de cette même lettre du 15 avril 1905 où il lui présentait cette théorie, Cézanne exhortait Bernard à ne pas imiter van Gogh et Gauguin, qui peignaient par aplats.^{lxxviii}

Maurice Denis (1870-1943) présenta une interprétation similaire en septembre 1907, la même année que R.P. Rivière et Jacques Félix Simon Schnerb. Il avait visité Cézanne à son atelier l'année précédente, en 1906, et il publia un texte basé sur les considérations artistiques et pensées que le maître lui avait confiées. Au sujet de la thèse cézannienne en question, il écrit que Cézanne ne mentionne pas de forme géométrique plane comme le cercle, le triangle, le parallélogramme ; loin de réduire toute chose aux formes abstraites, il s'agit de comprendre les objets naturels comme des volumes, exprimer leurs courbes comme celles des trois solides géométriques de base. Denis le décrit comme suit :

« Toutes les formes se ramènent à celles-là (« **la sphère, le cône et le cylindre** ») seulement qu'il est capable de penser. La multiplicité de ses gammes de couleur les varie du reste à l'infini. Cependant il ne va pas jusqu'à la conception du cercle, du triangle, du parallélogramme : ce sont là des abstractions que son œil et son cerveau se refusent à admettre. **Les formes sont pour lui les volumes. Dès lors tous les objets devraient valoir surtout par le relief, se situer par plans inégalement distants du spectateur dans la profondeur supposée du tableau.** »^{lxxix} (caractères en gras par l'auteur)

Un peintre japonais de Yôga, peinture à l'huile à la manière européenne, du nom de Kunitarô Suda (1891-1961), qui analysa la technique cézannienne en 1939, considère aussi que la forme géométrique chez Cézanne est produite naturellement dans son processus de simplification des formes de la nature, et jamais par la conversion en forme géométrique prédéfinie.^{lxxx} Ensuite, Theodore Reff (1930-), premier chercheur américain sur Cézanne, relève en 1977 qu'il emprunta la phrase « la sphère, le cône et le cylindre » du manuel de la perspective traditionnelle par Jean-Pierre Thénot (1803-57) ; *Principes de perspective pratique mis à la portée de tout le monde*, en 1837, qu'il avait en sa possession. Reff montre en plus que les théoriciens d'art de l'académie tels Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819), Jean-Philippe Voiart, Charles Blanc (1813-1882) recommandaient à leurs élèves de dessiner tout d'abord les formes fondamentales comme « la sphère, le cône et le cylindre » au début de l'étude; il ajoute que l'origine de l'éloge des formes géométriques est la philosophie ancienne de Platon (428 / 427 av. J.-C. et mort en 348 / 347 av. J.-C.). Il remarque par contre que Cézanne, à la différence des maîtres d'Académie suscités, a la particularité d'avoir mentionné « la sphère, le cône, et le cylindre » comme exemples de formes dont la surface courbe va en s'éloignant du spectateur.^{lxxxi}

Comment le sens de la thèse cézannienne s'est-il donc trouvé altéré, puis diffusé dans une interprétation erronée ?

D'abord, Albert Gleizes (1881-1953), dans une conférence en 1927, cita cette phrase de Cézanne hors de son contexte, pour dire que sa méthode consistait à remplacer les formes naturelles par des formes géométriques. Il alla même jusqu'à se l'approprier comme sa propre théorie de la peinture, dans les termes suivants :

« Et la preuve, c'est que, face à face avec ses natures mortes, ses paysages, ses personnages, ne pouvant commencer une toile sans eux, il travaillera toujours de manière à recréer dans le formel cette image descriptive anti-plastique; il parlera cylindre, cube, sphère, pensant que leur pureté pourrait tout unifier. »^{lxxxii}

Gleizes remplace ici le cône mentionné par Cézanne par le cube (dépourvu de surface courbe), qui est à l'origine du mot cubisme, met l'accent plutôt sur la rigueur, la pureté de la forme de ces solides que leurs

caractères volumétriques. Il introduisit de cette façon une théorie faussement attribuée à Cézanne, une interprétation erronée de sa méthode. Il continue sa démonstration dans les termes suivants :

« Le cylindre, le cube, la sphère, ce seraient le rectangle, le plan, le cercle, parce que son tableau est un plan ; le modèle, c'est le contraste. »^{lxxxiii}

Alors que Cézanne a mentionné exclusivement des solides présentant une surface courbe, Gleizes, en y incluant à tort le cube et des formes géométriques planes telles que le rectangle et le cercle, déforme absolument ses propos et sa thèse.^{lxxxiv}

Un autre exemple. Dans son essai théorique *Vers une architecture* en 1924, Le Corbusier (1887-1965) affirme que :

« les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. »^{lxxxv}

Il mentionne les sphères, les cônes et les cylindres de la théorie cézannienne, et y ajoute les cubes et les pyramides, tous représentatifs de la beauté pure de la géométrie. D'ailleurs, il considère spécifiquement comme l'essence de l'architecture « les sphère, les cônes et le cylindres » parmi les divers solides, en disant que :

« Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusations de ces formes sont à base de pure géométrie. »^{lxxxvi}

Le Corbusier restaure l'idée de la beauté pure de la géométrie, qui résulte des proportions mathématiques, célébrée en occident depuis Platon ; mais il observe aussi que l'époque de la mécanisation éveille la volonté d'ordre qui est ancrée dans la nature humaine, de sorte que le milieu de la vie moderne, l'esprit nouveau, est d'un caractère géométrique, orthogonal, faits d'horizontales et de verticales. Dans sa théorie de la peinture en 1924, il trouve l'origine de cet esprit chez Cézanne bien qu'il admette que celui-ci n'excluait nullement l'irrégularité de la forme en peignant sur nature :

« Cézanne et Seurat étaient animés d'esprit orthogonal. Consciente chez Seurat, hantise chez Cézanne, la géométrie les conduit. »^{lxxxvii}

On ne saurait dire si Le Corbusier se réfère à Cézanne au sujet des sphères, des cônes et des cylindres comme éléments essentiels de l'architecture, mais il lui porte en tout cas une attention particulière, et l'apprécie dans le cadre de son esthétique rationaliste.

Enfin, Kajiimir Malevich (1878-1935) attribue la phrase suivante à Cézanne ;

« Cézanne disait : « Je construis la nature sur le géométrisme et la réduit à la géométrisation, non pas en tant que simplicité, mais en tant que clarté d'expression de la surface, du volume, des lignes droites et courbe considérées comme sections des expressions picturo-plastiques ». »^{lxxxviii}

Or, à ma connaissance, on ne trouve nulle part trace de cette citation, et il est très probable qu'elle soit inventée. On peut douter très fortement de sa véracité.

En somme, Malevich dévoie la véritable intention de la thèse de Cézanne, qu'il présente à tort comme une possibilité de composer un tableau avec des éléments géométriques solides ou plans, pour justifier sa propre

théorie de l'art, le géométrisme. La parole de Cézanne fut ainsi mal comprise, mais ce malentendu a été une source d'inspiration et de création pour sa postérité.

Mais comment s'est produit ce dévoiement, ce malentendu ? Par quelle force ?

Comme on le sait bien, avec les progrès technologiques du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle, la beauté de la machine parvint à acquérir une légitimité dans les arts et le design, en tant que troisième valeur esthétique avec la nature et l'art. À mesure que les objets standardisés, produits par des machines, remplaçaient les objets irréguliers de la nature, et devenaient omniprésents dans le quotidien de la société moderne, cette industrialisation et cette rationalisation en plein essor surpassèrent le naturel et l'artisanal. Dans ce contexte, le sens original des paroles de Cézanne et les caractéristiques formelles de sa peinture sont réinterprétés selon de nouvelles valeurs esthétiques, mais de manière simpliste. C'est là la principale cause de la déformation de la signification de la thèse cézannienne.

On peut relever le même mécanisme de simplification dans le cas de la réception du design du Bauhaus aux États-Unis. À l'origine, en Allemagne, ce n'est qu'après un conflit avec l'expressionnisme que le Bauhaus aboutit à l'établissement du fonctionnalisme. Mais après s'être implanté aux États-Unis, dans un contexte d'après-guerre où le design appartenait moins à l'art qu'à la science dans les milieux intellectuels, l'origine expressionniste du Bauhaus fut totalement oubliée ; il fut reconnu comme un mouvement purement fonctionnaliste, et se répandit partout comme le style international.

Donc, dans ces deux cas, Cézanne et le Bauhaus furent dénaturés et absorbés dans le scientisme. Le peintre japonais Saburô Hasegawa (1906-1957), qui a œuvré à diffuser l'art abstrait au Japon, dit dans son livre *Cours sur la pensée contemporaine Vol.6 l'Art abstrait*, en 1937 :

« Cézanne aboutit à la conclusion qu'il faut traiter la nature comme « la sphère, le cône et le cylindre ». »,

Il en reconnaît « l'aspect scientifique », et interpréta que c'est parce que Cézanne vivait à « l'âge de la science ». ^{lxxxix}

On ne connaît pas avec certitude la position de Cézanne vis-à-vis du scientisme de son époque, mais on sait qu'il écrit à la suite de sa thèse en question, dans la même lettre :

« 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 une section de la nature ou , si vous aimez mieux, du spectacle que le Pater Omnipotens Aeterne Deus étale devant nos yeux.** » (caractères en gras par l'auteur) ^{xc}

Donc si on me permet de répéter ce que j'affirmais plus haut, pour Cézanne, qui fréquentait assidûment la messe à la cathédrale de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, tout près de son appartement du 23 de la rue Boulegon dans les dernières années de sa vie, la nature est la création de Dieu, univers infini que l'homme ne peut appréhender entièrement par la pensée scientifique, mais en s'abandonnant à ses sensations. ^{xc}

④ Débat entre Cézanne et Bernard

À travers la lecture des souvenirs écrits par Bernard et des lettres de Cézanne, ce dernier apparaît comme un homme d'un esprit très théorique. Mais il s'avère que Bernard, très théorique lui-même, a éclairé ce seul aspect parmi d'autres de la personnalité et de l'art de Cézanne. Dans ses écrits, il semble d'accord avec la vision

cézannienne de l'art, ce n'est en réalité pas le cas. C'est grâce à lui que nous avons un aperçu de la théorie de l'art de Cézanne, même s'il ne l'a pas publiée sous une forme cohérente, mais Bernard lui-même avait sa propre vision de l'art, et il est probable qu'il cherchait dans ses échanges avec Cézanne à le faire aller dans son sens et lui faire valider ses propres opinions. Cézanne n'en était au contraire que plus conforté dans ses convictions, et il semble qu'au fil de leurs échanges leurs divergences apparurent de plus en plus évidentes, provoquant querelles et irritations, jusqu'à la brouille. À partir de l'observation de la nature, Cézanne visait à traduire les informations sensorielles d'une manière originale dans sa peinture ; c'est cette méthode inductive qu'il tenta d'inculquer à Bernard, sans succès, ce dernier n'étant convaincu que par une approche déductive. Il le critiquait donc avec vigueur, en ces termes :

« Je t'adresse une lettre que je viens de recevoir d'Émilio Bernardinos, esthète des plus distingués que je regrette de ne pas avoir sous ma coupe pour lui suggérer l'idée si saine, si réconfortante et seule juste d'un développement d'art au contact de la Nature. Je ne puis guère lire sa lettre, je la crois juste néanmoins, mais le brave homme tourne absolument le dos à ce qu'il développe dans ses écrits ; 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. »^{xcii}

Ailleurs, il résume sa désapprobation contre Bernard en cette brève phrase :

« c'est un intellectuel, congestionné par les souvenirs des musées, mais qui ne voit pas assez sur nature, (...) »^{xciii}

Après la mort de Cézanne, Bernard à son tour se mit à le critiquer furieusement, paraît-il, sur les mêmes points qu'il lui reprochait de son vivant dans sa correspondance. Cézanne défend « l'idée si saine, si réconfortante et seul juste d'un développement d'art au contact de la Nature »^{xciv}, autrement dit, la thèse que Bernard qualifie de "cézannisme",^{xcv} qui consiste à comprendre la nature de manière originale, réaliser son propre ordre plastique sur la toile, libre de toute vision et de toute théorie préétablie. Cependant, c'est un projet irréalisable, comme le révèle le fait que Cézanne laissa souvent ses œuvres inachevées. Par ailleurs, son idée de ne baser sa pratique picturale que sur son expérience en excluant toute théorie, et qui forme elle-même une sorte de théorie, est dès le départ contradictoire.

Bernard prônait au contraire l'ordre classique hérité des maîtres du passé dans les musées. Il croyait en la forme universelle, dans la veine du platonisme, il est donc naturellement incompatible avec l'empirisme cher à Cézanne. L'origine de leurs différents est leur vision de la classicité. Pour Cézanne, elle se manifeste dans l'ordre particulier réalisé par la phénoménologie de la perception, alors que pour Bernard elle réside dans les ordres plastiques préétablis par les maîtres. En bref, Cézanne est inductif, Bernard déductif. Si Bernard s'intéressa à Cézanne au départ, c'est que comme Maurice Denis,^{xcvi} il pensait qu'il incarnait l'esprit classique qui revenait en grâce au tournant du siècle.^{xcvii} Il changea d'avis à son sujet dès qu'il se rendit compte de leurs divergences sur la définition de la classicité.

On pourra trouver le même écart entre Cézanne et les peintres du purisme. Ils cherchent des sources pour leur nouveau mouvement pictural non seulement dans l'Antiquité mais aussi chez les peintres modernes comme Cézanne, Seurat, bien qu'ils n'aient jamais manifesté une extrême admiration à l'égard de ce dernier. Gino Severini (1883-1966), dans son article « Cézanne et le cézannisme »^{xcviii} en 1921, affirmait que Cézanne,

qui vise à construire de lui même son propre ordre sur sa toile en partant de son observation de la nature, et les Cubistes qui se basent sur le cézannisme, n'atteindraient jamais à la géométrie universelle et conclut que leurs thèses étaient incomplètes.

J'ai tâché dans cet article de faire la lumière sur la théorie de l'art que Cézanne a énoncée dans ses dernières lettres. Dans une prochaine recherche, je projette de la préciser davantage en la comparant avec d'autres propos de Cézanne rapportés par ses contemporains.

* J'adopte dans cet article la graphie *Cézanne* sans accent, suivant la recommandation de Mr Philippe Cézanne, président honoraire de la société Paul Cézanne : selon Mr Philippe Cézanne, Paul Cézanne ne signait jamais *Cézanne* mais *Cézanne*. Toutefois je choisis de ne pas le corriger quand je cite d'autres auteurs ayant utilisé la graphie *Cézanne*.

Sources des illustrations

Fig.1 Photo ©Pavel Machotka 2014

Figs.2,3 Photo ©Takanori NAGAI 2014

Fig.9 *Cézanne* (Cat. d'Exp.), Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 25 septembre 1995-7 janvier 1996 ; London, Tate Gallery, 8 février-28 avril 1996 ; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 26 mai-18 août 1996, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p.563.

-
- ⁱ *Paul Cézanne Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald et ornée de cinquante reproductions en héliogravure, Bernard Grasset Éditeur, Paris, 1937. / ジョン・リウオルド編/岩田満寿夫訳 『セザンヌの手紙』 日下部書店、東京、1942.
- ⁱⁱ *Paul Cézanne Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Nouvelle édition révisée et augmentée, Bernard Grasset Éditeur, Paris, 1978.
- ⁱⁱⁱ *Conversations avec Cézanne*, Édition critique présentée par P.M.Doran, Collection Macula, Paris, 1978. / *Gespräche mit Cézanne*, Herausgegeben von Michael Doran Deutsch von Jürg Bischoff, Diogenes Verlag AG Zurich, 1982. / *Conversation with Cézanne*, Edited by Michael Doran, Introduction by Richard Shiff, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2001. / P.M. ドラン(高橋高次/村上博哉訳) 『セザンヌ回想』 淡交社、京都、1995.
- ^{iv} À Émile Zola, Gardanne, 4 avril 1886, John Rewald, *op.it.* (Note 2), 225, 1987.
- ^v John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Albin Michel Éditeur, Paris, 323-334, 1939.
- ^{vi} Dans le manuscrit de cette lettre, la date paraît écrite « 7bre » ou « 9bre », mais elle doit être lue « 11bre », *La Terre* ayant été publié le 15 novembre 1887 chez Charpentier, comme le relève Henri Mitterrand dans son e-mail du 22 avril 2014 à 19h44 à Denis Coutagne.
- ^{vii} Alain Pagés « J'irai te voir pour te serrer la main... » dans son e-mail du 28 avril 2014 à 18h08 à Denis Coutagne.
- ^{viii} Éric Michaud, Les sensations de Cézanne, *Critique*, Vol.35, No.390, 954-963, novembre 1979.
- ^{ix} Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note2], 12-13, 1978.
- ^x *Paul Cézanne Letters Revised and Augmented Edition Edited by John Rewald*, Translated by Seymour Hacker, Hacker Art Books, New York, 1984.

-
- ^{xi} *Paul Cézanne-Briefe, die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne*, aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von John Rewald, Diogenes Verlag, Zürich, 1962.
- ^{xii} ジョン・リウオルド編 (岩田満寿夫訳) 『セザンヌの手紙』 日下部書店、東京、1942。/ジョン・リウオルド編 (池上忠治訳) 『セザンヌの手紙』 筑摩書房、東京、1967。
- ^{xiii} 『塞尚艺术书简』 潘福訳、金城出版社、台北、2007。/塞尚书信集』 雷华德 刘芳菲、华东师范大学出版社、上海、2010。
- ^{xiv} Émile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites, *Mercure de France*, Tome. 69, No.247, 385-404, 1er octobre 1907. / Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites (Suite), *Mercure de France*, Tome. 69, No.248, 606-627, 16 octobre, 1907.
- ^{xv} Douglas Cooper, Lettres autographes de Paul Cézanne adressées à Émile Bernard (1904-1906), *Impressionnistes de la collection Courtauld de Londres (Cat.d'Exp.)*, Paris, Musée de l'Orangerie, octobre 1955-janvier 1956, Athlone Press, London, 1954.
- ^{xvi} Cézanne's Letters to Émile Bernard, Transcribed and translated by John House, *The Courtauld Cézannes (Exh. Cat.)*, The Courtauld Gallery Somerset House, London, 26 June-5 October 2008, The Courtauld Gallery in association with Paul Holberton Publishing, London, 146-165, 2008.
- ^{xvii} ジャン・クロード・レーベンシュテイン「セザンヌ—夢の中のように」『探求と方法 フランス近現代美術史を解剖する—文献学、美術館行政から精神分析・ジェンダー論以降へ』(永井隆則編) 晃洋書房、京都、1-16、2014。(Jean-Claude Lebensztejn (traduit par Takanori NAGAÏ), *Cézanne comme dans un rêve, Recherche et méthode : Analyses de l'histoire de l'art français moderne, contemporain- de la Philologie, l'administration muséale au-delà de la Psychanalyse, "la théorie du genre" (en japonais)*, éditions Kôyôshobô, Kyoto, 1-16, 2014.)
- ^{xviii} Alex Danchev, *the letters of Paul Cézanne*, Thames&Hudson, London, 2013.
- ^{xix} Henri Mitterand, *Paul Cézanne Émile Zola Lettres croisées 1858-1887*, Gallimard, Paris, 2016.
- ^{xx} アンリ・ミトラン編/高橋愛・吉田典子訳 『セザンヌ=ゾラ往復書簡：1858-1887 (叢書・ユニベルシタス)』 法政大学出版局、東京、2019。
- ^{xxi} ジョン・リウオルド編/岩田満寿夫訳 『セザンヌの手紙』 日下部書店、東京、1942。/ジョン・リウオルド編/池上忠治訳 『セザンヌの手紙』 筑摩書房、東京、1967。
- ^{xxii} John House, *op.cit.* [Note16], 146-147, 2008.
- ^{xxiii} Émile Bernard, Paul Cézanne, *L'Occident*, Vol.6, No.32, 17-30, juillet 1904.
- ^{xxiv} Cf. *Émile Bernard (Cat.d'Expo.)*, Musée de l'Orangerie, Paris, 17 septembre 2014-5 janvier 2015, Flammarion, Paris, 2014.
- ^{xxv} Émile Bernard, *op.cit.* [Note14], 1907.
- ^{xxvi} Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Société des Trente, Albert Messein, Paris, 1912.
- ^{xxvii} エミール・ベルナル著/有島生馬訳「回想のセザンヌ：エクスへの到着」『白樺』第4巻第11号、60-67、1913年11月。/「回想のセザンヌ：エクスの假佳心」『白樺』第4巻第12号、79-88、1913年12月。/「回想のセザンヌ：画室の内外」『白樺』第5巻第1号、283-294、1914年1月。/「回想のセザンヌ：散歩と珍事」『白樺』第5巻第2号、139-150、1914年2月。/「回想のセザンヌ：エクスを去る」『白樺』第5巻第5号、142-149、1914年5月。
- ^{xxviii} Rivière et Schnerb, L'Atelier de Cézanne, *La Grande Revue*, 812, 25 décembre 1907.
- ^{xxix} Francis Jourdain, À propos d'un peintre difficile : Cézanne, *Arts de France*, no.5, 2-12, 1945.
- ^{xxx} Joachim Gasquet, *Cézanne*, Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 127, 1926 (1ère édition ; 1921).

-
- xxxii Maurice Denis, Cézanne, *L'Occident*, No.70, 119, septembre 1907.
- xxxiii Kôtarô Takamura, *L'idée et l'art de l'impressionnisme* (en japonais), Éditions Tengendôshobô, Tokyo, 10, 1915. (高村光太郎『印象主義の思想と芸術』天弦堂書房、東京、10、1915.)
- xxxiiii Cf. Pierre Francastel, *L'Impressionnisme : les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Librairie « Les Belles lettres », Paris, 1937. / Pierre Francastel, *L'Impressionnisme : Manet. Monet. Cézanne. Renoir. Gauguin. van Gogh. Degas. Seurat.*, Denoël / Gonthier, Paris, 1974.
- xxxiv Maurice Denis, *op.cit.*[Note31], 122, 1907.
- xxxv Émile Bernard, *op.cit.*[Note14], 627, 1907.
- xxxvi Lettre à Joachim Gasquet du 26 septembre, 1897, Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 2], 262,1978.
- xxxvii Lettre à Émile Bernard du 12 mai 1904, Éd. John Rewald, *ibid.*, 302, 1978.
- xxxviii Lettre à Charles Camoin du 13 septembre 1903, Éd. John Rewald, *ibid.*, 296, 1978.
- xxxix Lettre à Émile Bernard du vendredi (n.d.)1905, Éd. John Rewald, *ibid.*, 314, 1978.
- xl Lettre à Émile Bernard du vendredi 1905, Éd. John Rewald, *ibid.*, 314, 1978.
- xli Maurice Merleau-Ponty, Le Doute de Cézanne, *Fontaine : Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, 6, Tome. 9, No.47, 80-100, Décembre 1945./Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- xlii Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note2], 314-314, 1978.
- xliiii Lettre à son fils Paul du 13 septembre 1906, Éd. John Rewald, *ibid.*, 325, 1978.
- xliv Cf. Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques L'Art romantique*, Garnier, Paris, 321, 1962.
- xlvi Cf. Émile Zola, Les réalistes du salon, 11 mai 1866 (Émile Zola, *Mon Salon*, 1866), Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 125, 1991.
- xlvii Jules Borély, Cézanne à Aix 1902, *Vers et prose*, No.27, 112, octobre / novembre / décembre 1911.
- xlviii Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 2], 300, 1978.
- xlix Victor de Laprade, un contemporain de Cezanne, critique l'idée du progrès du point de vue catholique en disant qu'elle menace l'existence de Dieu ainsi que la croyance en Dieu. Cf. Victor de Laprade, De l'idée de progrès appliquée à l'histoire des arts, *Essais de Critique Idéaliste*, Didier, Paris, 49-77, 1882. Je remercie Éric Michaud de me l'avoir appris.
- l Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note2], 324, 1978.
- li "le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions." (Lettre du 26 mai 1904 à Émile Bernard), Éd. par John Rewald, *ibid.*, 303, 1978.
- lii Lettre du 21 septembre 1906 à Émile Bernard, Éd. par John Rewald, *ibid.*, 327, 1978.
- liii Éd. par John Rewald, *ibid.*, 305,1978.
- liiii Éd. par John Rewald, *ibid.*, 308,1978.
- liv Éd. par John Rewald, *ibid.*, 315,1978.
- lv Éd. par John Rewald, *ibid.*, 318,1978.
- lvi Émile Bernard, La méthode de Paul Cézanne, *Mercur de France*, Tome.148, No.521, 297-298, 1er mars 1920.
- lvii Émile Bernard, *op.cit.*[Note23], 20, 1904.
- lviii Rivière et Schnerb, L'Atelier de Cézanne, *La Grande Revue*, Vol.46, 25 décembre, 815, 1907.
- lix Hubert Damisch, Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture, *Macula*, No.2, 17-23, 1977. / Hubert Damisch, La géométrie de la couleur (Texte de conférence transcrit par Denis Coutagne), *Cézanne ou la peinture en jeu* (Les actes du colloque tenu à Aix-en-Provence au musée Granet du 21 au 25 juin 1982), criterion, Limoges, 29-49, 1982.

-
- ^{kx} Cf. Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes*, Prestel-Verlag, München, 1956. / Lawrence Gowing, *The Logic of Organized Sensations, Cézanne the Late Work* (Exh. Cat.), The Museum of Modern Art, New York, October 7 1977-January 2 1978, Thames and Hudson Ltd., London, 55-71, 1978. / Vladimir Vukićević, *Cézannes Realisation Die Malerei und die Aufgabe des Denkens*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992. / Gottfried Boehm, *Was heißt : realisieren?*, *Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 54-66, 1988. / Takanori NAGAI, *Cézanne and Time, XVth International Congress for Aesthetics*, 2001(CD-ROM), March 2002. (永井隆則「セザンヌと時間」『モダン・アート論再考-制作の論理から』思文閣出版、京都、114-125, 2004.)
- ^{ki} Cf. Benedetto Croce, *Estetica Come scienza dell'espressione e linguistica generale Theoria e Storia*, 1902 (Adelphi Edizioni S.P.A., Milano, 531-534, 1990.) / Gottfried Böhm, *op.cit.* [Note 61].
- ^{kii} Paul Gauguin utilise également le pluriel en parlant de la sensation de Cézanne ; “Mr. Cézanne 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 à Camille Pissarro, Paris, juillet 1881) (caractères en gras par l’auteur), Édition établie par Victor Merlhes, *Correspondance de Paul Gauguin*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 21, 1984.
- ^{kiii} Motoaki Shinohara, *Le royaume de la différence-la conférence esthétique*, Éditions Kôyôshobô, Kyoto, 55-56, 2013. (篠原資明『差異の王国』晃洋書房、京都、55-56, 2013.)
- ^{kiv} R.G.Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, London / Oxford / New York, 144-146, 1977(First published, 1938).
- ^{kiv} Yujiro Nakamura, *Kansei no Kakusei (L'éveil de la sensibilité)*, Éditions Iwanami-shoten, Tokyo, 1975. (中村雄二郎『感性の覚醒』岩波書店、東京、1975.) / Yujiro Nakamura, *Kyotsukankakuron (Théorie du sens commun)*, Éditions Iwanami-shoten, Tokyo, 1979 (中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店、東京、1979.)
- ^{kvi} Kôtarô Takamura, *op.cit.* [Note 32], 10, 1915. (高村光太郎、前掲書、79, 1915.)
- ^{kvi} Yûjirô Nakamura, *op.cit.* [Note 66], 1975.
- ^{kvi} Sur l’enclenchement des sensations par la mémoire chez Cezanne, cf. Éric Michaud, *op.cit.* [Note8], 953-963, 1979.
- ^{kix} Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note2], 300, 1937.
- ^{lx} Émile Bernard, *op.cit.* [Note14], 1907.
- ^{lxi} Émile Bernard, *ibid.*, 400.
- ^{lxii} Émile Bernard, *ibid.*, 400.
- ^{lxiii} Émile Bernard, *ibid.*, 403.
- ^{lxiv} Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 2], 304-305, 1978.
- ^{lxv} Rivière et Schnerb, *op.cit.*, [Note59], 811-817, 1907.
- ^{lxvi} Rivière et Schnerb, *ibid.* 813, 1907.
- ^{lxvii} Rivière et Schnerb, *ibid.*, 816, 1907.
- ^{lxviii} John Rewald, *op.cit.* [Note2], 300, 1978.
- ^{lxix} Maurice Denis, *op.cit.* [Note30], 129-130, 1907.
- ^{lxxx} Kunitarô Suda, *L'esthétique de Cézanne, Mizue*, No.416, 152-160, 1939. (須田国太郎「セザンヌの美学」『みつゑ』第416号、152-160, 1939年8月号) Le critique d’art japonais Atsuo Imaizumi(1902-1984)

- affirme la même thèse que Suda dans son article: Ladignité chez Cézanne, *Mizue*, No.497,31,1939.(今泉篤男「セザンヌの威厳」『みづゑ』第497号、31、1947年1月)
- ^{lxxxix} Theodore Reff, *Painting and Theory in the Final Decade, Cézanne The Late Work* (Exh. Cat.), New York, The Museum of Modern Art, 7 October 1977-2 January 1978, Thames and Hudson Ltd, New York,13-53, 1978.
- ^{lxxxii} Albert Gleizes, *Peinture et perspective descriptive, Puissances du cubisme*, Éditions Présence, Diffusion Minard, Paris, 66, 1969.
- ^{lxxxiii} Albert Gleizes, *ibid.*, 67, 1969.
- ^{lxxxiv} Sur la signification originale de la thèse cézannienne en question, ainsi que sur le malentendu créatif de celle-ci par les cubistes, on peut également se référer à : Chûji Ikegami, *Lettres de Cézanne* (Traduction en japonais par Chuji Ikegami de la correspondance de Cézanne, édité par John Rewald, 1978 [Note2]), Éditions Chikumashobô, Tokyo, 237, 1967.(ジョン・リウオールド編/池上忠治訳『セザンヌの手紙』筑摩書房、東京、237、1967.)
- ^{lxxxv} Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions G.Crès et Cie, Paris, 16, 27, 1924.
- ^{lxxxvi} Le Corbusier, *ibid.*, 27, 1924.
- ^{lxxxvii} Ozenfant & Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Éditions G.Crès & Cie, Paris, 158, 1924.
- ^{lxxxviii} Kajimir Malevich, *De Cézanne au Suprématisme*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 87, 1974.
- ^{lxxxix} Saburô Hasegawa, *Cours sur la pensée contemporaine, Vol.6-L'art abstrait*, Éditions Atelier, 12-16, 1937.(長谷川三郎、『近代美術思潮講座・第6巻 アブストラクトアート』アトリエ社、東京、12-16、1937.)
- ^{xc} À Émile Bernard, Aix, 15 avril 1904, Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 2], 300, 1978.
- ^{lxxxi} Cf. Takanori Nagai, « traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône », « la nature », *Cézanne-le père de l'art moderne?* (en japonais), éditions Sangen'sha, Tokyo, 7-13, 14-18, 2019.(永井隆則「自然を円筒、球、円錐によって扱いなさい」「自然」『セザンヌ-近代絵画の父、とは何か?』(永井隆則編)三元社、東京、7-13、14-18、2019.)
- ^{lxxxii} Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note2], 325, 1978.
- ^{lxxxiii} Éd. John Rewald, *op.cit.* [Note 2], 328, 1978.
- ^{lxxxiv} Éd. John Rewald, *ibid.*, 325, 1978.
- ^{lxxxv} Émile Bernard, *op.cit.* [Note 56], 289-318, 1920. Émile Bernard, L'erreur de Cézanne, *Mercur de France*, Tome.187, No.669, 513-628, 1er mai 1926.
- ^{lxxxvi} “Il est à la fois l'aboutissement de la tradition classique et le résultat de la grande crise de liberté et de lumière qui a rajeuni l'art moderne. C'est le Poussin de l'impressionnisme.” Maurice Denis, *Cézanne, op.cit* [Note30], 132, 1907.
- ^{lxxxvii} Theodore Reff, *Cézanne and Poussin, Journal of The Warburg and Courtauld Institute*, Vol.23, No.1/2, 150-174, January-June 1960. (Cézanne et Poussin, *Arts de France*, Vol.3, No.3, 302-310, 1963.)
- ^{lxxxviii} Gino Severini, *Cézanne et le Cézannisme, L'Esprit Nouveau*, Nos.11-12(1257-1266), No.13 (1462-1466), 1921.

書簡で表明されたセザンヌの芸術論

要約

セザンヌ書簡は1937年、ジョン・リウオールドによって編纂され、その後新たな手紙を収録して1978年に再編集され今日に至っている。セザンヌの生の言葉が記録された唯一の資料としてセザンヌ研究の基礎資料となっている。ところが、2013年、リウオールドが書簡に基づいて展開した解釈の一つを覆す新しい手紙が発見されたことを契機に、セザンヌ書簡を再考する動きが活発となり今日に至っている。本稿では、まず、リウオールドによる最初の書簡編纂の経緯から現在までの様々な書簡研究（文献学）の歴史と現状について考察する。その上で、特にエミール・ベルナル宛の書簡を分析することで、晩年にセザンヌが表明した芸術論を以下の4つの観点から整理する：自然の研究、感覚の実現、誤解された公式、セザンヌとベルナルの論争。晩年の書簡で、セザンヌが自らの芸術について多くの事を語っているにも関わらず、そこで展開された芸術論について十分な分析がこれまでなされて来なかったという研究史上の盲点があり本稿はその欠落を埋める試みである。

キーワード：セザンヌ、芸術論、自然、感覚の実現、目に対する物体の球状理論