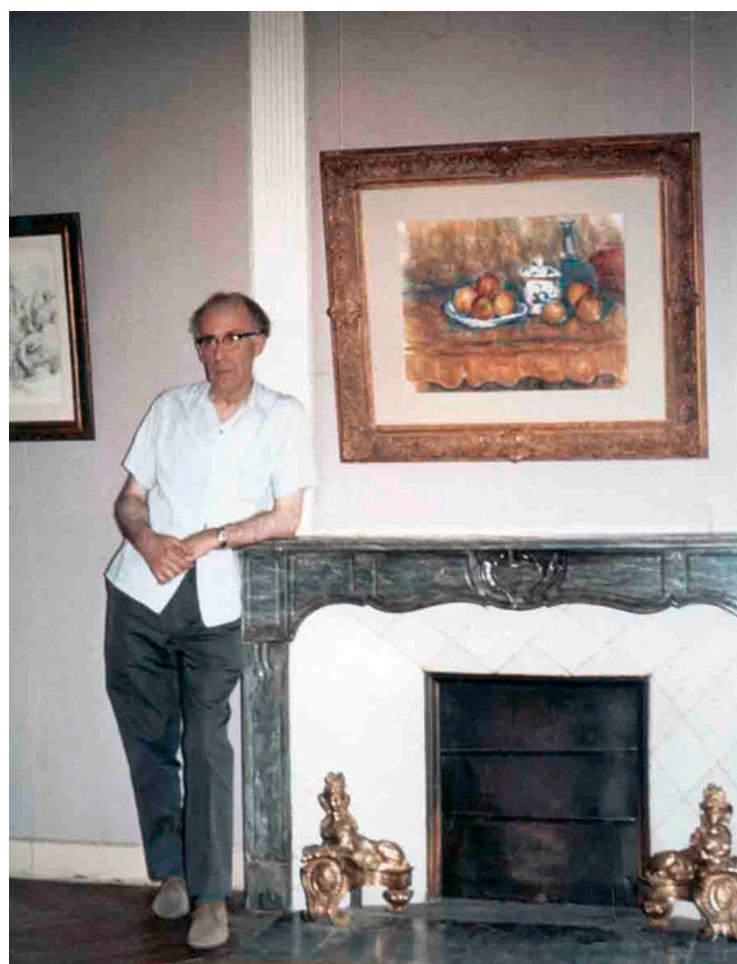


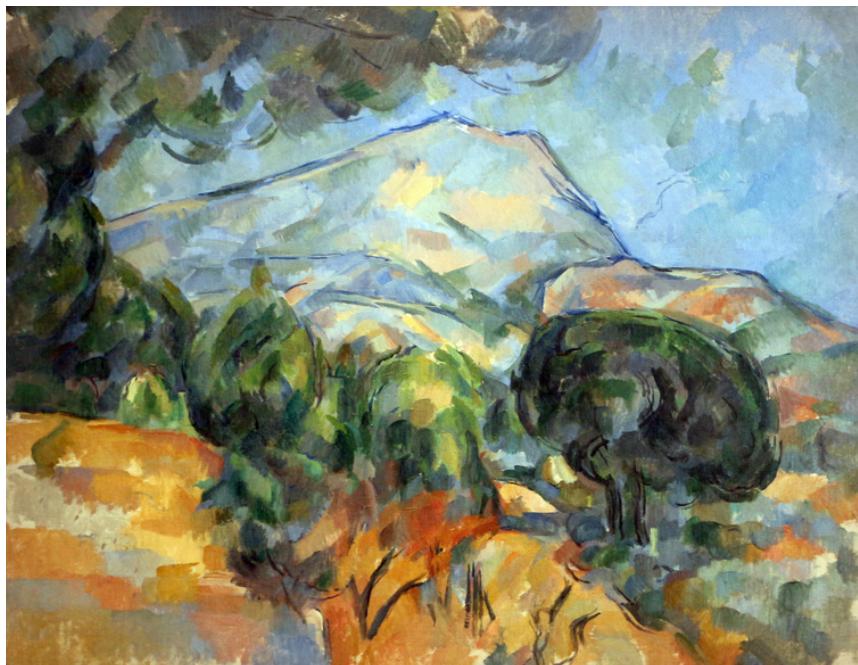
Léo Marchutz

UN PEINTRE AU CENTRE
DE LA RECHERCHE CEZANNIENNE



Léo Marchutz photographié dans le cadre de l'exposition Cézanne de 1961 au Pavillon de Vendôme.

Conférence prononcée par Antony Marschutz, le 25 septembre 2025
au Jas de Bouffan, dans le cadre du Colloque “Odyssée Cezanne”
organisé par la Société Paul Cezanne.



C'est grâce à la vente de cette toile à Munich que Léo pourra financer son voyage en Provence, puis son installation définitive à Châteauneuf.

Image : La Sainte Victoire vue de l'entrée de Châteauneuf, 1904, Cleveland Museum of Art (USA).

Né à Nuremberg en 1903, Léo Marchutz vit en Allemagne les 25 premières années de sa vie, entre Nuremberg, Berlin, où il avait son atelier, et Munich. En 1931, il s'exile définitivement à Châteauneuf sur la commune du Tholonet près d'Aix-en-Provence pour y vivre jusqu'à son décès début 1976. Il y créera la quasi-totalité de son œuvre.

C'est sa passion pour l'œuvre de Cézanne qui détermine en premier lieu son exil à Aix. Il avait découvert, dès l'âge de 17 ans, l'œuvre de Cézanne, d'abord dans les collections des musées de Berlin et de Munich, ensuite grâce à la grande exposition à la Galerie Cassirer à Berlin en 1921. L'œuvre du maître d'Aix ne cessera de le passionner et, sa vie durant, il œuvrera sur la recherche et la promotion de l'œuvre de Cézanne. Ce dernier devient son mentor et son guide spirituel.

Léo était en premier lieu un créateur, un peintre et un lithographe. Il n'avait aucune formation universitaire en histoire de l'art, matière où il s'était totalement formé en autodidacte.

Le paradoxe : tous ses échanges épistolaires, notamment ceux sur une longue durée, ont été réalisés avec des historiens de l'art : avant-guerre, Lionello Venturi, John Rewald et Fritz Novotny, après-guerre, Adrien Chappuis, Albert Châtelet, Konrad Roethel et Robert Ratcliffe.

“

Marchutz préférait toujours, face au discours théorique, l'opinion du peintre. Il n'admettait pas que la vision de l'artiste ne puisse prévaloir sur une réflexion théorique sur l'art.

Extrait de l'article d'Agnès Blaha, paru en 2011 dans le Rupathka Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities.

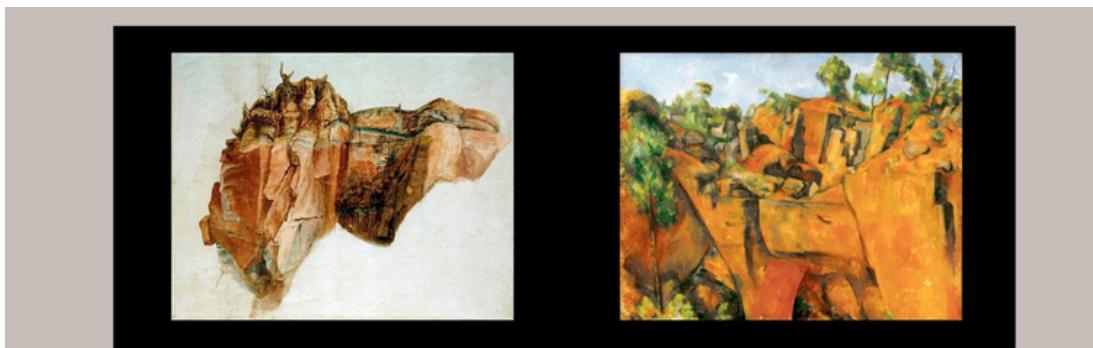
Agnes Blaha, historienne de l'art autrichienne, ayant réalisé sa thèse sur Novotny, décrit cette différence entre le peintre et l'historien de l'art dans un article ayant paru en 2011 dans une revue d'histoire de l'art en langue anglaise :

« ... la différence était fondamentale entre les attitudes du peintre Marchutz et celles des historiens de l'art Rewald et Novotny, qui, en dépit de leurs approches diverses de l'étude de Cézanne, partageaient un profond scepticisme envers les déclarations de Cézanne en matière de théorie de l'art : alors que les historiens, en cas de désaccord insurmontable, avaient tendance à donner plus de valeur à leurs propres connaissances académiques qu'à l'opinion personnelle d'un peintre qu'ils tentaient d'interpréter, l'artiste Marchutz préférait toujours, face au discours théorique, l'opinion du peintre. A supposer même que les historiens de l'art aient influencé jusqu'à un certain point sa propre manière de traiter l'œuvre du modèle artistique tant admiré qu'était Cézanne, il n'admettait pas que la vision de l'artiste ne puisse prévaloir sur une réflexion théorique sur l'art. »

Ainsi, le peintre est à même d'établir des « trajectoires » dans l'histoire de l'art, basées fondamentalement sur sa vision de créateur et non sur des conceptions théoriques.

DEUX EXEMPLES :

1) Dürer / Cézanne

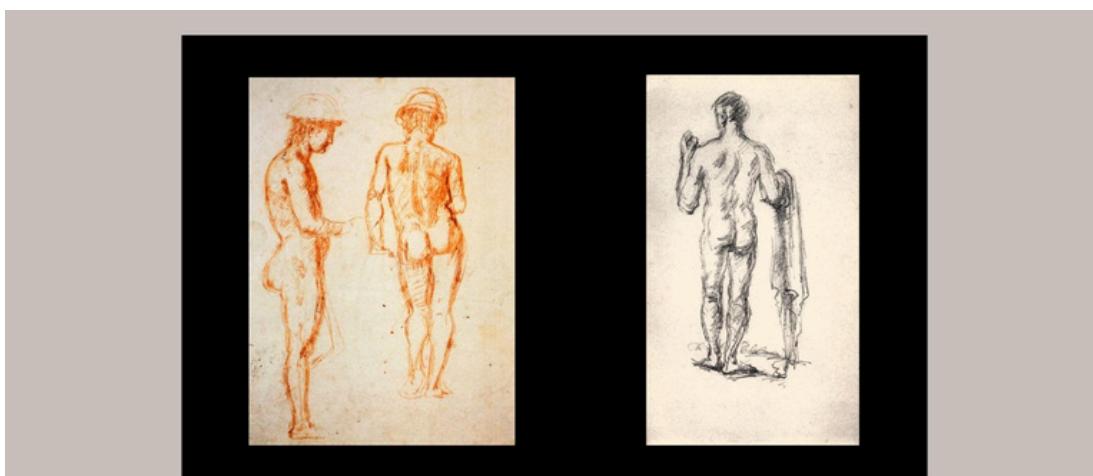


“ De surcroît, Dürer était un merveilleux aquarelliste. Il a réalisé quelques aquarelles, qui ne peuvent qu’être comparées à celles de Cézanne.

Léo Marchutz, extrait des *Conversations de l’Atelier*.

Images :
A gauche, Albrecht Dürer, *Carrière*, 1506 / A droite, Paul Cézanne, *La Carrière de Bibémus*, c. 1895

2) Cézanne / Hans von Marées



Images :
A gauche, Hans von Marées, *Nus*, 1885-1887
A droite, Paul Cézanne, *Baigneur vu de dos*, 1875-1878

Dans ses divers écrits, Léo Marchutz se souvient à maintes reprises de l’importance de l’étude de l’œuvre de Hans von Marées lors de ses années d’apprentissage. Il indique que cet artiste, au côté de Cézanne, était le plus important modèle dans ses années de formation à Berlin. Il souligne la qualité insigne des dessins de l’artiste, qui, comme l’avait fait auparavant Meier-Graefe, ne peuvent qu’être comparé à ceux de Cézanne.

“

Puisque vous me demandez ce que je pense devoir à Cézanne, je dois y répondre : tout ou presque. C'est le seul maître Moderne que je me connaisse, mais voilà qu'il est difficile de dire en quoi la leçon consiste ! C'est multiple, et la leçon morale se mêle intimement aux autres.

Réponse de Léo Marchutz à Lionello Venturi, qui lui demandait son opinion sur Cézanne.

Si Léo s'intéressait tant à l'œuvre de Cézanne, ce n'était nullement par goût de préciser des éléments biographiques, mais bien parce qu'il considérait que l'approfondissement de la connaissance de l'œuvre du maître d'Aix pouvait lui servir de modèle, de guide pour la réalisation de son propre travail artistique et l'aider à acquérir les moyens appropriés pour y parvenir. D'ailleurs très souvent dans ses correspondances, Léo évoque auprès de ses amis l'influence que la pensée et l'approche picturale de Cézanne a pu avoir sur la réalisation de son propre œuvre.



Léo et Anna Kraus devinrent le centre d'une petite communauté artistique allemande fixée à Châteaunoir, qui allait y vivre jusqu'à la déclaration de guerre en 1939. Cette communauté, pour l'essentiel des peintres, tentait de vivre en autarcie dans le domaine; afin de survivre, ils avaient créé un élevage de volailles. Régulièrement des amis allemands venaient leur rendre visite.

A ce groupe vient s'adjoindre en 1933, un historien de l'art d'origine allemande, John Rewald, qui, sur instigation de Léo, commence à s'intéresser à l'œuvre de Cézanne pour en devenir, par la suite, un des historiens les plus reconnus.



Leo Marchutz (1903-1976)



John Rewald (1912-1994)



Lionello Venturi (1885-1961)



Fritz Novotny (1903-1983)

A partir de 1933 et jusqu'en 1937, un intense travail sur la recherche et l'identification des motifs cézanniens fut réalisé, avec Châteaunoir comme point de convergence : trois historiens de l'art et un peintre y participèrent :

Lionello Venturi, l'historien de l'art italien, qui ayant refusé de signer l'acte d'allégeance à la dictature de Mussolini, fut démis de ses fonctions en Italie et s'exila à Paris. Spécialiste du XIX^{ème} siècle, il avait réuni un ensemble de documents sur Cézanne, avec pour objectif de publier un Catalogue Raisonné de ses peintures, ce qui fut finalement réalisé : le Catalogue parut en 1936 avec l'aide financière du galeriste parisien Paul Rosenberg.

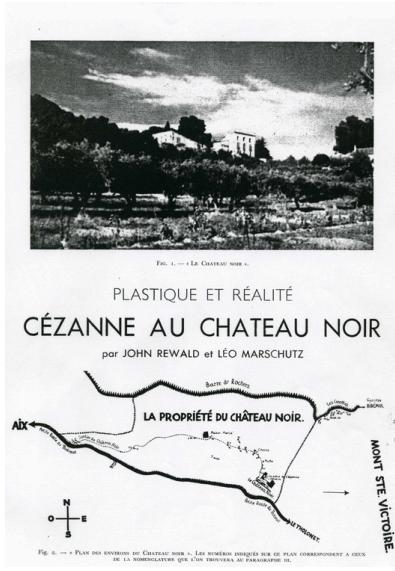
John Rewald, historien de l'art d'origine allemande, qui deviendra après-guerre et après son exil aux Etats-Unis, la référence absolue en matière de recherche cézannienne.

Fritz Novotny, historien de l'art autrichien, spécialiste du XIX^{ème} siècle et plus particulièrement de Cézanne (premier article écrit en 1929). Après-guerre, il deviendra directeur de « l'Österreichische Galerie » au Belvedere de Vienne, alors musée du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle.

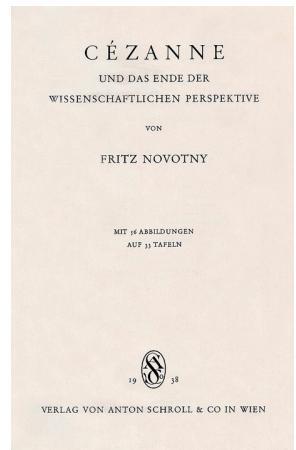
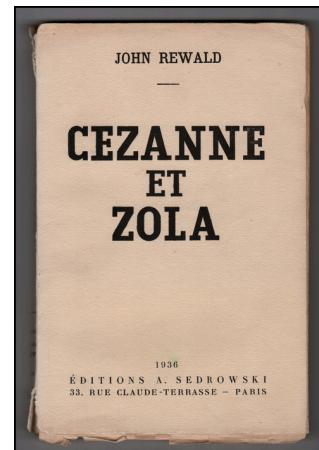
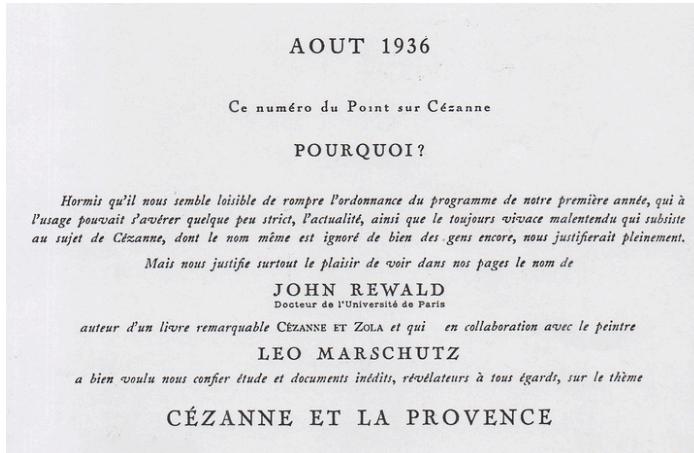
Léo Marchutz, peintre allemand, installé en Provence à partir de 1931 et spécialiste de l'œuvre de Cézanne.

O d y s s é e C e z a n n e

Le résultat de cet intense travail fut la publication de trois articles et la rédaction de deux thèses de doctorat, l'une en Sorbonne et l'autre à l'Université de Vienne :



- 1) Article - John Rewald et Léo Marchutz, « *Cézanne au Château Noir* », article ayant paru dans l'Amour de l'Art, 1935
 - 2) Article - John Rewald et Léo Marchutz, « *Cézanne et le Jas de Bouffan* », article en langue allemande ayant paru à Berlin dans le revue Forum, 1935
 - 3) Article - John Rewald et Léo Marchutz, « *Cézanne et la Provence* », article ayant paru dans la revue « le Point », Paris 1935.
 - 4) Thèse - John Rewald, « *Cézanne et Zola* », thèse défendue en Sorbonne et publiée en 1936
 - 5) Thèse - Fritz Novotny, « *Cézanne et la fin de la perspective scientifique* », thèse défendue à l'Université de Vienne et publiée en 1938 par l'éditeur Scholl à vienne.





En 1945, Léo tient une conférence en anglais sur Cézanne dans le cadre du Cercle Interallié à Aix. Le Cercle Interallié constituait le bras culturel du Plan Marshall mis en place par les Alliés et financé pour l'essentiel par les Américains. L'objectif était de promouvoir et resserrer les liens culturels entre l'Europe et les Etats-Unis.

Image : Couverture de "The New Goliards". Cette publication annuelle, éditée par l'Institut Universitaire américain (IAU) à Aix, a publié 'in extenso' la conférence de Marchutz en juin 1970.

Extrait de cette conférence :

« Pour comprendre l'œuvre de Cézanne nous devons en premier lieu nous libérer de certaines fausses conceptions. Nous avons l'habitude de penser que la création artistique, une et indivisible, se compose de différents éléments : dessin, composition et couleur. A certains moments de l'histoire chacun de ces éléments (ayant certainement un rôle à jouer dans la réalisation d'un tableau) ont été considérés comme unités indépendantes. Mais la soif de créer donne naissance à une totalité, de telle sorte que dans une peinture le dessin n'existe pas lorsque dissocié de la composition et de la couleur : pas de composition sans couleur et dessin, pas de couleur qui ne conditionne dessin et composition.

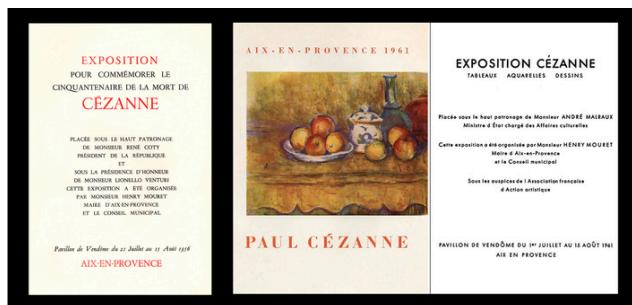
En matière de création, la conception de Cézanne est la suivante : il commence avec la couleur, avec la sensation de la couleur ; le dessin et la composition en découlent au fur et à mesure de la réalisation, de sorte que les trois éléments ne sont complétés qu'avec le dernier coup de pinceau. Il n'est pas surprenant qu'un tel procédé exige une extrême tension intérieure, Cézanne se plaignant constamment de ne pas être en mesure de réaliser pleinement ce qu'il ressentait.

Pour lui, chaque fois qu'il était devant sa toile, il devait reconstituer le monde visuel selon les données immédiates de sa conscience. Pour lui, une œuvre d'art est la réalité vers laquelle la nature guide l'homme, avec pour résultat qu'il ne peut concevoir la nature de la même manière que la plupart de ses prédecesseurs et contemporains.

Odyssée Cézanne

Pour ces derniers, une chose existait en soi hors de leur conscience et ils aspiraient à le rendre dans tous son charme éphémère, un objectif que les plus grands parmi eux ont pleinement atteint. Mais telle n'est pas la conception de Cézanne : pour lui une chose s'établit dans notre conscience par le moyen de la couleur, qui mystérieusement transmet des qualités qui ne peuvent être autrement exprimées que par la couleur.

Convaincu de cette vérité, Cézanne avance comme personne avant lui ne l'avait fait, construisant par ses touches de couleur les éléments constitutifs du tableau. Vers la fin de sa vie il s'exprime ainsi : « Les esquisses, les toiles, si j'en faisais, ne seraient que des constructions d'après nature, basées sur les moyens, les sensations et développements suggérés par le modèle[1] ... », et encore : « ...le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche[2]. »



A l'automne 1955, Léo songe à organiser une exposition Cézanne à Aix pour le cinquantenaire de la mort du peintre. En février 1956, il est nommé conseiller artistique de la Ville d'Aix avec pour mission la réalisation de cette exposition.

Faisant jouer son réseau, l'exposition est mise sur le rail. Léo écrit à John Rewald : « Voilà que j'ai pris sur moi de mettre sur pied une manifestation Cézanne, qui se compose de deux parties : des conférences faites par d'éminents cézanniens et une exposition plutôt modeste, mais de chefs-d'oeuvres... » Lionello Venturi en acceptera la Présidence d'Honneur et la manifestation, malgré sa courte durée, connaîtra un vif succès.

En 1961, en collaboration avec la Ville de Vienne et Fritz Novotny, une nouvelle exposition Cézanne est organisée au Pavillon de Vendôme.

« Dix-neuf dessins, dix-neuf aquarelles et vingt-deux peintures, souvent peu connues et d'une extrême qualité, s'enchaînent en séquence admirables et composent, dans un juste équilibre des techniques et des motifs, le meilleur florilège qu'un véritable amateur puisse savourer. » écrit Jean Leymarie au sujet de cette exposition dans « l'Express » du 3 août 1961.

[1] Lettre à son fils, en date du 13 octobre 1906

[2] Lettre à son fils, en date du 8 septembre 1906

En 1962, Fritz Novotny est invité à tenir une conférence à la Radio Bavarroise sur le tableau « La Tranchée » de Paul Cézanne. Novotny, en plein accord avec Léo, considère que cette œuvre du maître d'Aix, datée de 1869/70, constitue la première réalisation du style pictural de Cézanne caractérisé, notamment, par le rejet de la perspective scientifique et l'utilisation spécifique de la couleur, marques stylistiques que Cézanne conservera pour tout son œuvre ultérieur.

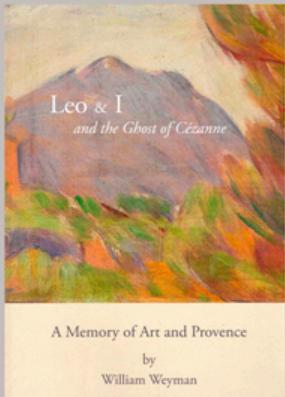


Fidèle à son habitude, Novotny envoie la copie carbone de son intervention à Léo, qui, dans une série de lettres, va préciser sa pensée sur l'analyse de la toile, critiquant souvent l'opinion de Novotny. Cet exemple montre de façon explicite les divergences que peuvent avoir les points de vue de l'historien et ceux du peintre.



Venturi décède l'été 1961. L'éditeur américain du Catalogue raisonné confie alors à John Rewald la responsabilité de poursuivre le travail, un certain nombre d'œuvres nouvelles de Cézanne ayant fait leur apparition. Rewald reconstitue alors le trio d'avant-guerre (Fritz Novotny et Léo Marchutz), il les invite à le rejoindre dans sa maison nouvellement acquise, la Citadelle, à Ménerbes (Vaucluse), et s'adjoint, comme arbitre, la compétence nouvelle d'Adrien Chappuis, l'auteur du Catalogue Raisonné des dessins de Cézanne. Ce quatuor de spécialistes va travailler l'été 1963, puis celui de 1964 pour décider de l'inclusion ou l'exclusion de telle ou telle œuvre dans le Catalogue. Ce travail s'avérera sans fin, car constamment de nouvelles œuvres se présentent, et au vu de la minutie avec laquelle Rewald traite chaque œuvre, le « Nouveau catalogue », dont la parution était prévue vers 1967/68, ne paraîtra qu'en 1996, après le décès de John Rewald en 1994.

A partir de 1959, Léo enseigne la peinture, le dessin et l'histoire de l'art dans le cadre de l'Institut Universitaire Américain (IAU) d'Aix. Il va former de nombreux étudiants. Son enseignement comprend toujours un volet, sous forme de séminaires, sur l'histoire de l'art, dans lequel Cézanne est traité en priorité.



“

Léo Marchutz, Paul Cézanne et la Provence forment dans mon esprit une unité à tel point inextricable qu'il serait vain de tenter de les séparer.

Extrait de la préface du livre de William Weyman, "Léo, moi et l'ombre de Cézanne", publié en 2013.

En guise de conclusion et pour montrer à quel point Cézanne a toujours accompagné Léo dans sa vie et dans la réalisation de son œuvre, je cite ici le début de la préface que le peintre américain Billy Weyman, a mis en exergue de son livre de témoignage sur ses années d'apprentissage et d'enseignement à Aix : le titre de son ouvrage : « Léo, moi et l'ombre de Cézanne »[1] démontre le caractère permanent et inextricable de la présence de Cézanne et comprend quelques savoureuses anecdotes fantasmées autour du maître d'Aix dans les années où Billy Weyman vivait à Château Noir.

Antony MARSCHUTZ et
Denise LEMOINE