

Cézanne et la vérité de la peinture

Par Raymond Court

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

15 octobre 2006

On sait combien l'œuvre cézannienne fut longue à être acceptée, sinon comprise. Celle-ci est assurément difficile à cerner dans la mesure où s'y opère l'articulation entre le classicisme le plus exigeant et la modernité la plus révolutionnaire. De manière plus fondamentale surtout, on peut se demander si la résistance certaine qu'offre cette peinture, ne répond pas à la profondeur même de son exigence d'une approche en acte du mystère le plus intime de l'expression esthétique en correspondance avec l'idéal que le Maître d'Aix déclarait avoir poursuivi avec acharnement durant toute sa vie et qu'il nommait « la vérité de la peinture » ? Très éclairant à cet égard est le témoignage percutant de Joachim Gasquet sur la tension inhérente à cette quête cézannienne fondamentale : « la plus frémissante *sensibilité* aux prises avec la *raison* la plus théorique, c'est tout le drame, toute l'histoire, toute la vie de Paul Cézanne » (G. p. 137).

On se souvient de la référence de ce dernier à cette « nappe blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds » qu'évoque Balzac dans *La Peau de Chagrin* et de l'aveu du peintre qui l'accompagne : « Toute ma jeunesse j'ai voulu peindre cette nappe de neige fraîche » (G. p.367). Comment atteindre à cet acte d'expression qui est le mystère même de l'apparaître et la « vérité de la peinture » ? Cézanne refuse de choisir entre la sensation et la pensée, entre « les sens » et « l'intelligence » afin de rejoindre le monde primordial de « la nature à son origine », à savoir le sens *incarné* dans le sensible avant toute dissociation. Aussi bien Merleau-Ponty nous paraît-il toucher très précisément au point central de l'art cézannien quand il écrit : « Il ne sert à rien d'opposer ici les distinctions de l'âme et du corps, de la pensée et de la vision, puisque Cézanne revient justement à l'expérience primordiale d'où ces notions sont tirées et qui nous les donne inséparables » (*Le doute de Cézanne*, p. 29).

On comprend ainsi comment par là cet art va bien au-delà de l'impressionnisme. Il ne s'agit plus de procéder à la quête de l'atmosphère lumineuse par décomposition du ton local en jouant du contraste entre les couleurs complémentaires à fin d'exaltation des tons. Car, note encore justement Merleau-Ponty, « la peinture de l'atmosphère et la division des tons noyaient en même temps l'objet et en faisaient disparaître la pesanteur propre ». Or « Cézanne... se donne un autre but. L'usage des couleurs chaudes et du noir montre que Cézanne veut représenter l'objet, le retrouver derrière l'atmosphère » (*ibid.*, p.21). Dès lors la priorité de la couleur sur le dessin prend un tout autre sens dans sa peinture que chez les impressionnistes. La *modulation* colorée (employée par ces derniers et à ne pas confondre bien sûr avec le *modelé* perspectiviste) ne vise plus comme chez eux à noyer l'objet dans la lumière et ses reflets mais « elle suit la forme », non par un contour réduit à un simple trait, mais par un contour *en profondeur* qui nous

donne la chose comme une *réalité* inépuisable. Désormais dessin et couleur ne sont plus distincts : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude »¹ (G. p.132).

Cette manière de peindre aboutit alors à « une impression de solidité et de matérialité », d'où le sentiment que l'objet « est comme éclairé sourdement de l'intérieur » et que « la lumière émane de lui ». Ainsi Cézanne réussit-il à échapper à l'alternative de la sensation et de la réalité pensée, du primitivisme et de la tradition (il disait avoir voulu faire de l'impressionnisme « quelque chose de solide comme l'art des musées » (cité in *Le doute de Cézanne*, p.21-22)². Son slogan indéfiniment répété tout au long de sa carrière de *peindre sur nature* ne signifie pas autre chose : « La nature, dit-il, n'est pas en surface; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'*expression*, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde » (G. p. 272) et ce qu'il nomme « la nature à son origine » désigne justement en dernière analyse ce monde primordial en deçà de la dichotomie sens/intelligence. D'où la sublimité de ses *Sainte*

¹ Voici le texte entier dans Gasquet p. 366 : « dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Voilà ce que je sais, d'expérience. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé... ». On touche ici assurément au cœur de la révolution picturale cézannienne. S'il y a réalité substantielle concrète de l'objet enfin atteinte vraiment dans sa voluminosité, c'est par abandon à la fois de la ligne-découpe tracée à même l'espace du *partes extra partes*, de la construction géométrique perspectiviste de la « troisième dimension », enfin de la couleur-simulacre comme simple coloriage; Le secret intime de tout ce processus pictural qui, selon le mot décisif de Klee, n'imité plus le visible mais « rend visible », réside finalement dans la couleur telle que l'a définie Cézanne comme « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent ». Ainsi entendue on conçoit comment c'est elle qui « crée la texture d'un quelque chose et nous amène au plus près du cœur des choses » (Klee cité par Merleau-Ponty in *L'oeil et l'esprit*, p. 64). Mais la profondeur ici est à prendre au sens de Giacometti, comme « déflagration de l'être » et non plus comme modelé tridimensionnel (*ibid.* p. 64-65).

² Ici s'éclaire son rapport privilégié à des peintres comme Courbet et Manet. Du premier il dit à Gasquet : « Un bâtisseur. Un rude gâcheur de plâtre. Un broyeur de tons. Il maçonnait comme un romain. Et lui aussi un vrai peintre. Il n'y en a pas un autre dans ce siècle qui le dégotte. Il est profond, serein, velouté. Il y a de lui des nus, dorés comme une moisson, dont je raffole. Sa palette sent le blé. » (p. 325). Et un peu plus loin : « Courbet est le grand peintre de la nature. Son grand apport, c'est l'entrée lyrique de la nature, de l'odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, dans la peinture du dix-neuvième siècle, le murmure des pluies, l'ombre des bois, la marche du soleil sous les arbres. La mer. Et la neige, il a peint la neige comme personne ! J'ai vu, chez votre ami Mariéton, la diligence dans les neiges, ce grand paysage blanc, plat, sous le crépuscule grisâtre, sans une aspérité, tout ouaté. C'était formidable, un silence d'hiver » (p.327). Comment ne pas être sensible à ce dernier éloge quand on le rapproche du propos balzacien cité plus haut du même Cézanne « Quant à Manet, c'est son *Olympia* qui « le ravissait complètement » : « Il faut toujours avoir ça sous les yeux. C'est un état nouveau de la peinture. Notre Renaissance date de là. Il y a une *vérité picturale* des choses. Ce rose et ce blanc nous y mènent par un chemin que notre sensibilité ignorait jusqu'à eux » (p. 89-90). Par la référence cézannienne majeure à « la vérité de la peinture », là encore on mesure l'importance de l'éloge. Resterait par contre à s'interroger ici, à propos en particulier de Manet, sur le sens ultime à prêter à cette référence à la vérité picturale chez l'un et l'autre peintre. Certes, si l'on s'en tient au sens spécifiquement *formel* de la péréquation réalisée entre le sensible et la chose comme l'entend Cézanne, la formule s'applique telle quelle également à Manet (et c'est ce que veut dire Cézanne). Mais si on porte attention au *contenu de vérité* propre à la peinture même de Manet, force est de souligner qu'un tableau comme l'*Olympia* signe une *certaine modernité* tout à fait patente mais à laquelle Cézanne demeure étranger. Il ne s'agit plus ici en effet du *Nu* traditionnel (auquel demeure fidèle encore une toile comme *les Grandes Baigneuses*) qui transfigure le corps humain à la lumière d'une intériorité spirituelle comme par exemple dans la *Primavera* de Botticelli où la Vénus nue représente la Vénus céleste (tandis que la Vénus drapée est la Vénus terrestre). Chez Manet la *nudité* n'est plus le chiffre visible d'une présence invisible conviant le regard à s'élever mais la monstration d'un désirant désirable destiné à capter le regard du spectateur dans les rets de cette magie même du désir. Chez Cézanne au contraire, comme nous le verrons plus loin (note 6), demeure prégnante dans sa conception de la vérité picturale sinon une référence traditionnelle au modèle idéal, du moins l'appel ultime à ce qu'il nomme explicitement « *le Logos infini* ».

Victoire réalisant, au-delà de l'impressionnisme et du classicisme, ce miracle d'une géométrie réglée sur le monde sensible.

Joachim Gasquet a dit l'essentiel sur l'importance décisive du moment où, de retour à Aix en 1879, Cézanne se mesure avec passion au *motif* de la Sainte-Victoire (G. p.132) : « C'est le moment où les grands plans de la Sainte-Victoire solidifient sa vision, il les contemple, il croit les voir pour la première fois, il y appuie sa pensée et son art, ses recherches, sa volonté. Il se prend d'amour pour l'ossature de la terre. Il en soupçonne la morale géologique. Il dissèque les paysages. La composition du monde lui apparaît. Il maçonne encore en pleine pâte les racines rocheuses de cet univers qu'il découvre, mais déjà une fluidité lui vient. Sa palette s'éclaircit. Plus il se raffermir intérieurement, plus ses toiles au contraire s'aèrent. Les premières caresses bleues descendent se mêler à ses ombres. Le drame de l'air se dessine au bord des perspectives ». Tout est dit sur l'art de Cézanne dans ce texte admirable et sur ce que pouvait signifier pour lui « *la vérité de la peinture* » qui, en transfigurant ce qui nous entoure « dans un monde autre et cependant tout réel » opère « le miracle » du « monde changé en peinture » comme l'eau en vin aux noces de Cana (G. 303).

Le moment n'est-il pas alors enfin venu où le peintre est en droit de proclamer : « Je tiens mon motif » ? A travers la coalescence réalisée entre la puissance des assises géologiques surgies de la terre et la vibration des apparences qui est le berceau des choses, en réussissant de la sorte à « joindre les mains errantes de la nature » (p. 32) et « à dégager la religion d'un paysage » (G. 249), Cézanne n'a-t-il pas atteint (sinon au moins approché) cette plénitude insurmontable de l'image qui *se lie* et réalise en vérité le comble de l'expression ? Et là encore l'analyse de Gasquet va à l'essentiel : « Tous les tons se pénètrent, tous les volumes tournent en s'emboîtant. Au fond, j'en suis sûr, ce sont les dessous, l'âme secrète des dessous, qui tenant tout lié, donnent cette force et cette légèreté à l'ensemble (G. 301). Et, doit-on ajouter, importe ici par dessus tout la recherche de la pulsation intérieure capable d'unifier dans un même rythme générateur la chose (paysage, nature morte ou figure humaine) et l'espace qu'elle déploie en prenant volume. L'« abstrait » finalement n'est autre que la soumission de tous les éléments du tableau au couple diastole-systole, expansion-unification qui, en un geste indivisible, porte la toile entière dans son unité organique et fait qu'elle « joint les mains » et « ne vacille pas ». Le Maître d'Aix assurément n'a-t-il pas trouvé là enfin exaucé son rêve le plus profond de « *vérité de la peinture* » poursuivi tout au long de sa vie ?

Mais, si l'on veut approcher encore davantage la nature mystérieuse d'une telle vérité, il faut, comme il est apparu au cours de l'analyse précédente, chercher dans le sens de la quête cézannienne acharnée de cette **profondeur** qui, selon le mot de Klee rapporté par Merleau-Ponty, « *au lieu de se borner à la restitution diversement intense du visible... y annexe encore la part de l'invisible aperçu occultement* ». Alors, ajoute Merleau-Ponty, la vision picturale réussit vraiment à « ouvrir l'âme au monde », et il parle de « déhiscence de l'Être » pour « dire finalement que le propre du **visible** est d'avoir une doublure d'**invisible** au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence » (*L'œil et l'esprit*, p. 85). En soulignant ainsi que la vérité de la peinture en dernière analyse « touche au fond immémorial du visible » (*ibid.*, p. 86), Merleau-Ponty rejoint dans sa profondeur la formule célèbre de Klee qui ouvre le *Credo du Créateur* : « L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible ». Ce que commente cet autre passage de la *Théorie de l'Art moderne* : les « réalités de l'art élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire. Parce qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais rendent visible une vision secrète » (*Médiations* p. 31 et 34). Cette proposition capitale signifie que l'acte de contemplation esthétique porté par

l'œuvre d'art s'opère à la rencontre fécondante du visible et de l'invisible, et qu'il est pour le sujet contemplant illumination et don.

Or, en tentant de pénétrer au cœur de cet échange charnel et de cette réciprocity dynamique où le visible renvoie à l'invisible (*rend visible*, comme dit Klee, *une vision secrète*) tandis que l'invisible donne sens au visible, on renoue alors avec une problématique qu'on peut qualifier d'originare et, à la lettre, de radicale. Celle-ci en effet nous renvoie sans doute aux fondements ontologiques mêmes de la pensée et de l'art proprement occidental jusqu'au riche confluent tumultueux de l'hellénisme et du christianisme. En porte témoignage de manière étonnante ce qu'écrivait avec grande rigueur, au 7^{ème} siècle de notre ère, Maxime le Confesseur : « *ce qui est invisible devient visible dans ce qui apparaît et le sens de ce qui est visible est livré par ce qui n'apparaît pas grâce à l'interprétation symbolique* » (*Mystagogie*, édition Migne, p. 50). Écrite (vers 630) dans le contexte d'une défense du Concile de Chalcédoine (451) en pleine résurgence des débats christologiques, cette oeuvre permet de dégager en toute clarté les fondements de l'art chrétien qui régnera de manière prééminente en Occident en imprégnant ce dernier en profondeur même quand son art se veut profane.

La formule johannique *Et le Verbe s'est fait chair* est à interpréter selon Maxime dans l'esprit du Concile de Chalcédoine comme signifiant l'unité dans la différence des deux natures, divine et humaine du Christ (les propriétés réciproques de celles-ci concourent comme une seule et unique personne ou *hypostase*). Or, et c'est ce qui nous concerne ici le plus directement, Maxime va appliquer analogiquement ce schème christologique au statut de l'icône en reprenant son idée centrale de l'unité dans la différence des deux natures pour la transférer du plan onto-théologique de la personne du Christ au plan esthétique de l'image. Mais surtout, ce faisant, il réussit à éviter deux écueils. D'une part il échappe au risque de retomber sur ce nouveau plan dans le conflit de l'opposition des deux natures, risque d'autant plus redoutable ici que l'icône a rapport privilégié à la figure sensible du Christ. Maxime en effet insiste sur le caractère proprement *analogique* de cette opération de transposition du plan christologique au plan esthétique. L'icône est dès lors comprise comme simple union *imaginale* de la sensation et du sens et non plus, à la manière de Jean Damascène, comme consubstantielle au prototype divin selon le schème platonicien strict de l'idée entendue comme *météxis* (à savoir *participation*). Telle est l'interprétation suggérée par Maxime qui sera reprise et développée explicitement par Nicéphore. On sait comment la théorie géniale de l'image chez ce dernier, outre qu'elle proposait une solution décisive au conflit entre iconoclastes et iconodules, ouvrait surtout de surcroît en même temps, au-delà d'une lecture purement canonique propre à l'icône byzantine, la voie royale pour tout notre art de l'image en Occident à la fois dans sa liberté et avec sa prégnance chrétienne indélébile jusque dans ses aspects en apparence les plus profanes³.

³ Nicéphore (758-829), Patriarche de Constantinople et ancien commissaire impérial au concile de Nicée II, va repenser de manière radicale le statut de l'image en soulignant avec fermeté que l'icône n'est pas l'image *naturelle* (au sens de relation consubstantielle au prototype comme celle du Fils au Père) mais une réalité *artificielle* qui n'est pas de la nature (ou essence) du prototype qu'elle ne fait qu'imiter : « l'icône est une réplique de l'archétype, en elle se trouve imprimée la totalité de la forme visible de ce dont elle est l'empreinte, et cela grâce à la ressemblance. Elle est une réalisation douée de forme visible à l'imitation de l'archétype et elle diffère du modèle par essence et dans son substrat » (*Discours contre les iconoclastes* traduit par M.J.Mondzain p. 284). Il importe de souligner que la référence ici invoquée explicitement par Nicéphore pour rendre compte de ce statut différent de l'image n'est plus à cet égard platonicienne mais aristotélicienne. L'image *artificielle* qui est le propre de l'icône repose sur la relation appelée *pros ti* par Aristote (*Catégories*, 6a, 36-37; 6b, 28-29). Il s'agit là, point capital pour l'histoire de l'art en Occident, de la prise de conscience explicite d'une dimension proprement *symbolique* : « Rendant visible l'absent comme s'il était présent, par la similitude et la mémoire de la forme, l'icône

D'autre part en appliquant analogiquement au plan esthétique sa méditation profonde sur l'Incarnation concernant l'*hypostase* du Verbe incarné entendue comme coalescence existentielle du divin et de l'humain, Maxime conjurait un second risque de manquer la spécificité du symbolisme esthétique. C'est celui de le confondre avec l'allégorie platonisante entendue comme transfert vertical du sensible à l'intelligible. Semblable perspective en effet, solidaire d'un dualisme de l'âme et du corps, implique une dévaluation du sensible et manque alors la réalité de l'Incarnation. Il faut au contraire comprendre qu'à l'instar de l'Incarnation christique, une existentiellement dans sa dualité divino-humaine Verbe/homme (irréductible à celle âme/corps), l'image esthétique, dans son ordre propre en tant que dignité de la *figure*, réalise la coalescence charnelle de la sensation et du sens. Et ne rejoignons-nous pas là au plus profond la passion cézannienne dans sa quête picturale fondamentale ? Tel est en tout cas le lieu proprement *imaginal* où s'opère le mystère du *donner à voir l'invisible*, car la *figure* dans sa dualité charnelle étrangère à la fois au *simulacre* (qui appartient à l'*imaginaire* de l'irréel) et au *concept* (qui relève de l'intelligible) est en dernière analyse l'essence même de la *manifestation* propre à ce qu'on pourrait nommer la *chair iconique* (pour emprunter cette expression à M.J. Montzain). Ce qui assurément relève en plénitude de la *présence* au sens phénoménologique rigoureux, à savoir non pas un objet de fascination passive mais une ouverture à un don accueilli comme une grâce.

Peut-être maintenant n'est-il sans doute pas totalement anachronique d'aller encore plus loin dans notre correspondance tentée entre la peinture de Cézanne et l'esprit patristique de Maxime le Confesseur ? Merleau-Ponty dans une indication rapide sur l'intention profonde de l'œuvre cézannienne cite cette réponse remarquable et à première vue surprenante de Cézanne à Émile Bernard : « *Je me tourne vers l'intelligence du Pater Omnipotens* », et il note sans hésiter, semble-t-il, à propos du peintre qu'« Il se tourne en tout cas vers l'idée ou le projet d'un *Logos infini* » (M.P. p.36)⁴. Certes l'exigence esthétique absolue d'incarnation du sens dans le sensible s'oppose, nous l'avons noté, à une *anagogie* entendue comme fuite du sensible vers l'intelligible (Platon, dans le *Phèdre*, on s'en souvient, réservait, ne l'oublions pas, à la seule beauté *naturelle* – donc non de la main humaine, c'est-à-dire artistique – la présence demeurée seule sensible ici-bas de l'Idée du Beau). Par contre, dans la tradition chrétienne telle qu'elle a marqué l'Occident, elle s'identifie en profondeur à ce mouvement anagogique propre à la *figure* comme ce sensible qui, pour parler comme Kant, « donne à penser » en nous

maintient avec son modèle une espèce de relation moyenne qui médiatise les termes extrêmes, j'entends : le semblant et ce qui lui est semblable, en les unifiant par la forme visible et en les reliant, même si ces termes diffèrent par nature, car chacun des deux est une chose et une autre chose par nature » (o.c. p. 285).

⁴ On connaît le propos très célèbre de Cézanne à un peintre rapporté par Gasquet : « Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. 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 vos yeux » (G. p.265-266). La référence finale ici n'est pas anecdotique chez Cézanne confessant par ailleurs : « si je ne croyais pas, je ne pourrais pas peindre » (G. p.220). L'important pour nous est dans la valeur *anagogique* qu'il semble prêter à sa vision picturale, comme le suggèrent les notations diverses suivantes puisées dans Gasquet, p. 238 : « le métier respectueux n'est prêt qu'à obéir, à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue, le texte qu'il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la nature sentie... qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l'art, la vie de Dieu » ; p. 241 : « l'art, je crois, nous met dans cet état de grâce où l'émotion universelle se traduit comme religieusement, mais très naturellement, à nous » ; p. 247 : « Il n'y a plus que des couleurs, et en elles de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour » ; p. 277 : « Les couleurs, écoutez un peu, sont la chair éclatante des idées et de Dieu ».

communiquant, au cœur du visible, l'invisible ou l'indicible. Il n'est peut-être pas alors illégitime de se demander si la peinture de Cézanne répond à cette vocation de l'art.

Assurément par exemple, comme il a été dit plus haut, la nudité des *Grandes baigneuses* n'est pas celle de l'*Olympia* de Manet. Dans la toile du Maître d'Aix (en particulier la troisième version, celle de Philadelphie demeurée inachevée) s'égalise l'espace accordé aux baigneuses par rapport à celui occupé par le paysage pour s'unir tous deux dans un unique et puissant mouvement ascensionnel de *manifestation* profonde d'un ordre caché de la nature auquel communient les corps féminins. Ce qui rejoint en sa signification ultime l'élan spirituel tellurique de la *Sainte Victoire* saisie enfin dans l'essentialité de son accomplissement cosmique. Comment ne pas évoquer aussi ces admirables portraits cézaniens de vieillards comme chez Rembrandt, notamment *La Vieille au chapelet* ou le *Jardinier Vallier*, accordés avec leur entourage de vie en plénitude de sagesse et de paix intérieure ? A travers cet équilibre intime réalisé entre sensation et abstrait est alors vraiment atteint le moment où « l'image respire comme un être vivant ». Ainsi l'art de Cézanne ne nous fait-il pas vivre en plénitude cette expérience de la relation charnelle entre le visible et l'invisible que nous évoquions au départ de notre réflexion à travers les propos de Klee et de Maxime ? En vérité l'Incarnation en gloire ?

Cet article est paru dans la revue *Etudes* d'octobre 2006

© Raymond Court

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

15 octobre 2006