

## Cézanne : fou ou visionnaire de la peinture ?

---

### Lectures de Julius Meier-Graefe, Roger Fry, Maurice Merleau-Ponty et Meyer Schapiro (1904-1952)

---

Michael F. Zimmermann

#### CÉZANNE AU-DELÀ DES CÉZANNISMES

Paul Cézanne est à la fois le modèle d'un artiste détaché de soi-même, voire d'un philosophe de la peinture, et d'un génie torturé dont l'œuvre d'avant sa trentième année témoigne de conflits intérieurs extraordinaires, l'excluant presque d'une socialisation normale dans ce qui était le commerce ordinaire de l'art. Comment pouvait-il passer de l'*outsider* qu'il était au statut de « Jean-Sébastien Bach », voire de « dieu » de la peinture<sup>1</sup> ? Depuis un fameux essai publié par Meyer Schapiro en 1968, la sublimation est devenue le mot-clé pour désigner ce processus<sup>2</sup>. De nos jours, Paul Cézanne – l'artiste et son œuvre – est devenu l'exemple, parfois l'illustration, des paradigmes de la psychanalyse dans l'interprétation de l'art. À côté du Léonard de Vinci de Sigmund Freud, dont *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* (1510-1513, Paris, musée du Louvre) marque le désir inconscient de pouvoir aimer deux mères, à côté du Segantini de Karl Abraham dont la mort, suicide inconscient, témoigne de la pulsion de mort, à côté des mythes de l'artiste analysés par Karl Kris et Otto Kurz, il y a le Cézanne de Meyer Schapiro et de ses successeurs<sup>3</sup>.

---

1. Judith Wechsler, *The Interpretation of Cézanne*, Michigan, UMI Research Press, 1981.

2. Meyer Schapiro, « The apples of Cézanne. An essay on the meaning of still-life » [1968], dans Meyer Schapiro, *Modern Art. 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries* [1979], New York, Braziller, 2011, p. 1-38.

3. Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig, Deuticke, 1910 ; voir aussi : Meyer Schapiro, « Freud and Leonardo: an art historical study » [1956], dans *Modern Art, op. cit.* ; Meyer Schapiro : « Further notes on Freud and Leonardo », *ibid.* ; Meyer

Comment Cézanne a-t-il atteint ce statut d'artiste dont la carrière illustre de manière exemplaire un aspect central de la psychanalyse de l'artiste, c'est-à-dire la sublimation des pulsions et des désirs primordiaux transformés en matériel émotionnel pour traduire le beau naturel en peinture ? C'est en inscrivant son nom tardivement parmi les grands artistes de l'impressionnisme qu'on a préparé le chemin pour les analyses modernes. Une question est au centre de notre analyse : comment les auteurs ont-ils évalué l'œuvre de jeunesse du peintre ? Comment l'ont-ils confrontée à son œuvre de la maturité, si rythmée, si abstraite ? Et quel rapport a-t-on établi entre son caractère si étrange et son œuvre si forte ? Ce n'est qu'après l'exposition chez Ambroise Vollard, en 1895, que Cézanne est vraiment devenu un sujet pour la critique d'art<sup>4</sup>. À partir de cette année-là, au lieu de traiter de son art à partir de l'exemple de toiles singulières, on pouvait l'évaluer à partir d'une œuvre témoignant d'un parcours marqué par une importante évolution et dont on commençait à retracer la logique<sup>5</sup>. On pouvait parler de la manière systématique dont il avait de mieux en mieux réussi à inviter le spectateur, sur la base de signes picturaux accentuant la surface du tableau, à lire l'espace et la plasticité des objets. Suivre le parcours de l'œuvre et, à travers elle, les solutions toujours plus abstraites proposées par Cézanne, c'est une stratégie que les critiques suivirent à partir de 1895. Mais on peinait à intégrer l'œuvre dite de jeunesse, parodiant si amèrement l'art ou la société de son temps, réalisée par Cézanne avant 1870<sup>6</sup>.

---

Schapiro, *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist and Society*, New York, Braziller, 1994, p. 143-151 ; Klaus Herding, « Freuds "Leonardo" », *Im Blickfeld*, n° 3, 1998, p. 9-32 ; Klaus Herding, « De Léonard à Freud. Un défi pour l'histoire de l'art », dans Varena Forcione, Pietro C. Marani et Françoise Viatte (dir.), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, Florence, Ente Raccolta Vinciana, 2006, p. 217-247 ; Karl Abraham, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, Leipzig, Deuticke, 1911 ; Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Ernst H. Gombrich (préf.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1980.

4. Sur l'exposition chez Ambroise Vollard en novembre 1895 voir John Rewald, *Cézanne*, Paris, Flammarion, 1986, p. 207-209.
5. Sur l'importance de l'exposition monographique dans les années 1880 et 1890, voir Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet et l'exposition*, thèse de doctorat, Frédéric Cousinié et Ségolène Le Men (dir.), Universités de Rouen et de Paris Nanterre, 2013. Monet a pu servir de modèle à Ambroise Vollard, quand ce dernier décida d'exposer son œuvre en 1895.
6. Sur l'aspect de la parodie dans l'œuvre de jeunesse de Cézanne, voir Michael F. Zimmermann, « Cézannes Erkundungen seines Gesichts. Von der Selbstparodie des Mörders "Laurent" zum Malen aus der Mitte der Selbstbetrachtung », dans Barbara Kuhn (dir.), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, Paderborn, Fink, 2016, p. 213-241 ; Michael F. Zimmermann, « Expérimentations scientifiques et esthétiques : la vision comme action cognitive selon Helmholtz et Cézanne », dans Gérard

On savait déjà, mais de manière vague, que Cézanne n'avait pas commencé par expérimenter les possibilités de son art, et que ses œuvres antérieures ne pouvaient guère au même titre être considérées comme « sérieuses ». Pourtant, la génération des avant-gardes, notamment les cubistes, était trop occupée à comprendre la syntaxe et la sémantique du Cézanne mûr pour mettre l'accent sur ses débuts. Le cubisme avait prouvé que si Cézanne n'avait pas d'élèves directs, son œuvre avait un impact incomparable sur le développement d'un langage intellectuel, grammaticalisé, de l'art contemporain. C'est au moment où la réputation de Cézanne était faite qu'on se posait la question : comment un artiste provocateur, sinon « fou », pouvait-il se changer en véritable législateur de la peinture ?

La base du travail des premiers historiens de l'art qui ont travaillé sérieusement sur Cézanne était d'abord l'apport des jeunes artistes qui avaient parlé avec lui et qui avaient publié leurs entretiens<sup>7</sup>. Puis, d'Émile Bernard à Ardengo Soffici, des protagonistes du Novecento au « retour à l'ordre », des artistes et des critiques ont construit un nouveau Cézanne classique, le « Poussin » d'un classicisme renouvelé sur la base de l'impressionnisme<sup>8</sup>. Par ailleurs, Daniel-Henry Kahnweiler, le galeriste de Picasso et de Braque, ou bien les peintres Jean Metzinger et Albert Glazes ont évalué l'apport de Cézanne et ses conséquences pour le cubisme<sup>9</sup>. Le Cézanne des traditions, comme celui dont les cubistes réclamaient l'héritage, est l'artiste mûr dont le succès était immense, notamment lors des expositions de son œuvre au salon d'Automne, d'abord en 1906 quand on montra dix toiles, puis en 1907

---

Mourou, Michel Menu et Monica Preti (dir.), *L'impressionnisme entre art et sciences. La lumière au prisme d'Augustin Fresnel (de 1790 à 1900)*, Paris, Hermann, 2018, p. 163-184.

7. Michael Doran (éd.), *Conversations avec Cézanne* [1978], Paris, Macula, 2011.

8. Émile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, n° 7, 1904, p. 17-30 ; « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> octobre 1907, p. 385-404 – ces 2 articles sont repris dans Michael Doran, *op. cit.*, p. 66-86 et 97-145 ; Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1984, p. 125-142 [éd. française : *Cézanne et la fin de l'impressionnisme. Étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1995] ; Jean-Paul Bouillon (dir.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975. Voir aussi un livre-manifeste du retour à la tradition : Rey Robert, *La peinture française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La renaissance du sentiment classique : Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat...*, Paris, Les Beaux-Arts, 1931.

9. Yves-Alain Bois, « Kahnweiler's Lesson », *Painting as Model*, Cambridge-London, MIT Press, 1993, p. 65-97 ; voir aussi Michael F Zimmermann, « Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler », dans Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Akademie, 1999, p. 425-280.

quand on lui dédia une grande rétrospective. Dans ces débats visant aussi à instrumentaliser Cézanne pour l'une ou pour l'autre tendance de l'art contemporain, l'œuvre de jeunesse ne jouait qu'un rôle modeste.

Pourtant, à partir de Julius Meier-Graefe et de Roger Fry, des historiens de l'art ont cherché à qualifier l'œuvre si étrange de la jeunesse de l'artiste – si on entend par jeunesse ce qu'il a produit avant sa trentième année. La publication, dans les années trente, des lettres qu'il échangeait avec son ami de jeunesse, Émile Zola, a accentué le contraste : comment est-ce qu'un jeune homme qui échangeait des blagues puériles sur les désirs sexuels pouvait-il devenir un créateur aussi équilibré dans ses natures mortes et les paysages qu'il peignit au cours des années 1880 jusqu'à sa mort en octobre 1906 ? Est-ce que Zola avait raison, quand il qualifia Cézanne de « génie avorté<sup>10</sup> » ? On relisait alors le roman *L'Œuvre* que Zola avait publié en 1886, dans lequel il raconte cruellement la faillite et le suicide de Claude Lantier, un héros dans lequel les lecteurs ont toujours reconnu Cézanne. Comment un personnage aussi commun pouvait-il être l'auteur d'une telle œuvre picturale ? Cette question prenait une place toujours plus envahissante dans la manière de traiter l'artiste et son œuvre. On suivra le débat jusqu'à Maurice Merleau-Ponty, qui considéra, enfin, la biographie comme faisant partie de l'œuvre de l'artiste, et avec Meyer Schapiro, qui remarqua un certain détachement dans la peinture de Cézanne, avant même qu'il introduise la sublimation comme le mot-clé pour comprendre les pommes de Cézanne. Mais on commencera avec un Cézanne trop peu connu, celui de Julius Meier-Graefe, peut-être plus inspirant pour notre époque que le primitiviste d'une Méditerranée éternelle, le formaliste grammairien de l'art ou le classique moderne du retour à l'ordre.

---

10. Sur Cézanne « génie avorté », voir André Dombrowski, *Cézanne, Murder, and Modern Life*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2011, p. 99-137. J'ai proposé ailleurs une nouvelle lecture de *Thérèse Raquin* (1866) en tant que roman d'artiste et du rôle que Cézanne y joua, le héros Laurent étant une anticipation de Claude Lantier dans *L'Œuvre*. Voir « Cézannes Erkundungen seines Gesichts... », art. cité. Voir aussi Friederike Kitschen, « Das papierne Museum. Julius Meier-Graefe und die Vergegenwärtigung Paul Cezannes in Bild und Wort », dans Ingeborg Becker, Stephanie Marchal et Andreas Degner (dir.), *Julius Meier-Graefe. Grenzgänger der Künste*, catalogue d'exposition, Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 180-200.

## MEIER-GRAEFE : CÉZANNE ET LE GRECO, FOUS ET MYSTIQUES

Julius Meier-Graefe vivait à Paris depuis 1895, et il connaissait Ambroise Vollard, mais pas Cézanne. Son activité en tant que critique, publiciste et historien de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a été – et est – au centre de débats controversés. D'un côté, on apprécie son rôle comme médiateur des arts entre la France et l'Allemagne, et on le considère comme l'un des premiers chercheurs à avoir mis au centre d'une œuvre l'apport esthétique et formel, et non pas des anecdotes autour de la biographie du peintre. De plus, il ne néglige pas le sujet, ce qui distingue sa poétologie artistique d'un formalisme réductionniste<sup>11</sup>. D'un autre côté, on a critiqué le côté vitaliste d'une empathie traduite en des phrases qui souvent s'approchent d'une observation flottante et parfois proche d'un poème en prose. Au lieu d'objectiver les qualités esthétiques, Julius Meier-Graefe, inspiré par Wilhelm Dilthey et par un Nietzsche désormais omniprésent, replace l'appréciation d'une œuvre dans la pratique de l'expérience esthétique. Après la fin du « modernisme » classique, on a postulé qu'il fallait libérer l'étude des avant-gardes historiques d'un tel regard réfractaire à toute tentative de fixation autre que dans une langue toujours flottante<sup>12</sup>. En outre, en 1913, Julius Meier-Graefe avait pris ses distances avec le mouvement des avant-gardes, leur reprochant de se perdre dans des expérimentations imprégnées d'un formalisme vide, réduisant Cézanne à une figure ayant inventé quelques « exemples de colorations logiques ». Le critique opposa à un tel jugement le peintre qui se donnait lui-même, à travers les « symboles saisissants » de ses portraits, et à travers ses paysages et ses « fruits » dont la qualité « éternelle » « nous touche tels des poèmes ou des monuments<sup>13</sup> ».

- 
11. Kennworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, Munich, Prestel, 1973 ; Ron Manheim, « Julius Meier-Graefe », dans Heinrich Dilly (dir.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1999, p. 95-116 ; Patricia G. Berman, « The Invention of History: Julius Meier-Graefe, German Modernism, and the Genealogy of Genius », dans Françoise Forster-Hahn, *Imagining Modern German Culture. 1889-1910*, Washington, National Gallery of Art, 1996, p. 91-105 ; Stephanie Marchal, « Julius Meier-Graefe: Vom "Kampf um" zur "Sehnsucht nach" dem Stil », *Kritische Berichte*, n° 1, vol. 42, 2014, p. 35-46 ; Stephanie Marchal, « Für eine "Farbenlehre der Worte". Julius Meier-Graefe und die "neue" Kunstgeschichte », dans Susanne Gramatzki, Sebastian Karnatz et Renate Kroll (dir.), *Wie Texte und Bilder zusammenfinden*, Berlin, Reimer, 2015, p. 125-136.
  12. Voir notamment Leopold Ettlinger, « Julius Meier-Graefe. An Embattled German Critic », *Burlington Magazine*, n° 871, octobre 1975, p. 672-674.
  13. Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, Berlin, Fischer, 1913, p. 84 et 95. Sur la base de sa critique des avant-gardes post-cubistes, il pouvait aussi s'éloigner de sa francophilie

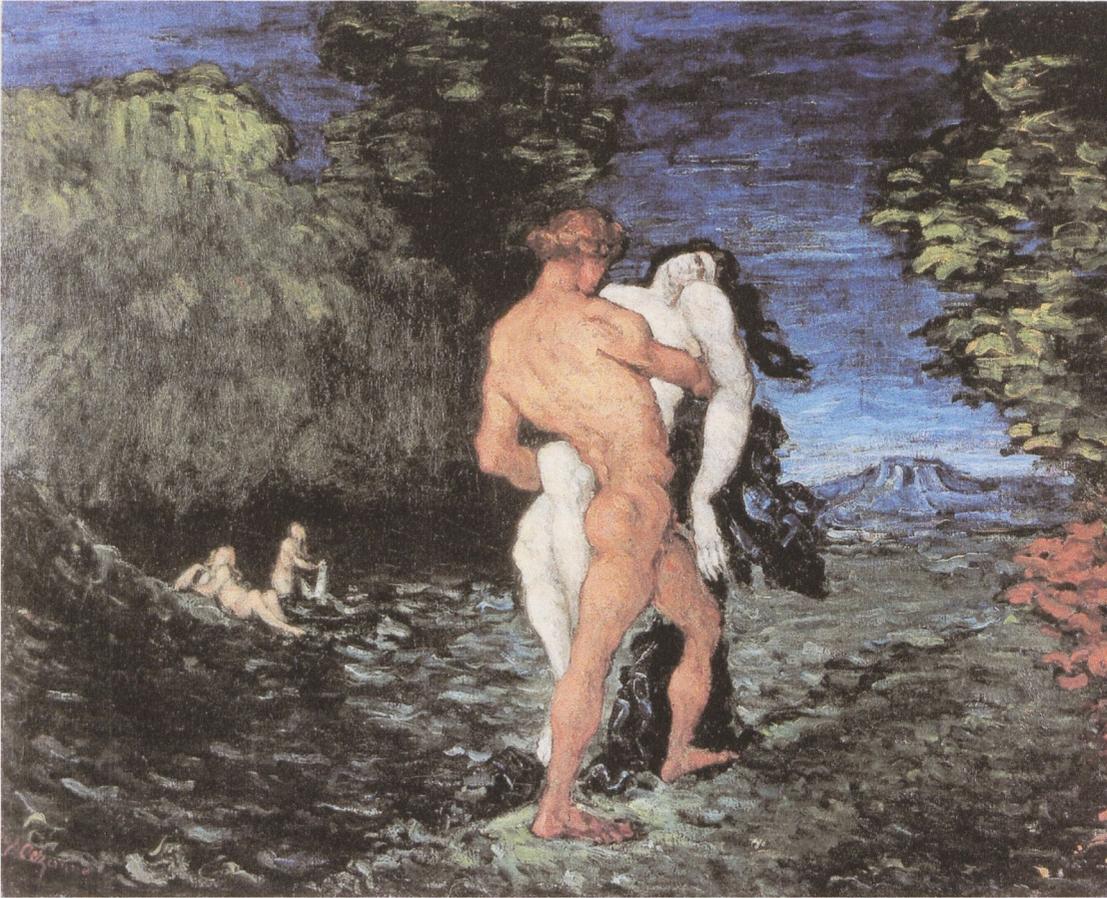
Julius Meier-Graefe est, en effet, un des premiers à avoir écrit sur Cézanne avec la perspective d'un historien de l'art (ou plutôt de l'esthétique) et non pas en tant que critique. En 1904, il publia la première édition de son *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* [sic]. Il y réservait une place importante à Cézanne, « le révolutionnaire » de l'école des Batignolles, c'est-à-dire de celle de Manet, non en matière de colorisme, mais de *Flachmalerei* – la « peinture à plat ». « Révolutionnaire » – bien qu'il fût « de nature enfermée » –, « les artistes qui lui doivent tout n'ont jamais échangé un mot avec lui ». Incomplètement informé, Julius Meier-Graefe<sup>14</sup> relate ce que le docteur Paul Gachet lui avait raconté sur le peintre aixois. Le critique commence son récit par les natures mortes du milieu des années 1870. Il y voit une méthode « énigmatique », confinant pourtant à la « pure folie » : « Il s'agit d'un agrandissement sans que l'on sache ce qui est agrandi. L'art est toujours une exagération, d'une manière ou d'une autre. Mais ce qui frappe ici, c'est que le sens se cache. » Julius Meier-Graefe ne le trouve ni dans la touche, ni dans le coloris, ni dans le contraste entre le fond et les objets. C'est plutôt un mouvement, mais pas celui des objets. C'est « un mouvement se déroulant dans une dimension supérieure » qui explique le plaisir extraordinaire que lui fournissent déjà les premières natures mortes. Il s'étonne aussi d'une cohérence « supérieure » des objets, alors qu'au niveau des sujets, on ne pourrait assembler les choses d'une manière plus maladroite. Plus tard, Cézanne n'aurait pas perdu les qualités que Julius Meier-Graefe voyait dans son œuvre de jeunesse. Il se serait enrichi, sans se perdre. En ce qui concerne les origines de ce parcours, l'auteur place Cézanne entre Manet, qui est pour ainsi dire à la base, Delacroix, un autel devant lequel Cézanne se serait incliné, et Courbet, dont il n'aurait jamais perdu la solidité. Mais le mouvement et la cohérence « supérieures » restent, pour l'auteur, les qualités fondamentales.

En 1910, dans une première petite monographie sur Cézanne, le critique accentue la « pure folie » de manière à ce qu'elle se transforme en mystique de la forme. Il s'efforce d'introduire le caractère de l'artiste sur fond d'abjection : « Il était la bête noire du groupe. » « Manet et Renoir ne savaient pas dessiner [mais] ce grossier lourdaud d'Aix était fier de ce qui lui manquait. » C'est contre cet arrière-fond de « folie » que Julius Meier-Graefe invite le spectateur à voir le contraire : « la simplicité de ses attitudes, l'indépendance

---

en histoire de l'art. Sur les attitudes nationalistes de Julius Meier-Graefe lors de la première guerre mondiale, voir Victor Claas, « L'animateur d'art au combat. Inactualités de Julius Meier-Graefe », dans Ingrid Goddeeris et Noémie Goldman (éd.), *Animateur d'art*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts, 2015, p. 43-56.

14. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, Hoffmann, 1904, p. 165-170.



d'esprit et la permanence énergétique», par laquelle il aurait pu réaliser « les idées qui ont formé notre art à nous ». Tout le texte est bâti sur l'opposition entre la « folie » et la « naïveté » ou même la « santé » de Cézanne. Les témoins-clé ont désormais changé. Julius Meier-Graefe ne donne plus un rôle privilégié à Courbet dans la formation de Cézanne. En revanche, le critique se met en scène en tant qu'esthéticien dominant l'histoire de l'art dans son ensemble, quand il lie Paul Cézanne d'abord au Tintoret, qui aurait repris la leçon du Titien en changeant totalement son apport, et surtout au Greco, comme le maître d'Aix « porteur du titre honorable de fou<sup>15</sup> ».

Dans le livre sorti en 1910, Delacroix est toujours présenté comme un modèle de Cézanne. Déjà en 1904, le critique avait parlé de *L'Enlèvement*, « épisode romantique » dont le romantisme ne réside pourtant pas dans le sujet, mais

Fig. 47. Paul Cézanne, *L'Enlèvement*, 1867, huile sur toile, 89,5 x 115,5 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

15. Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, Munich, Piper, 1910, successivement p. 5-7, 32 et 37.

dans « l'élévation hardie<sup>16</sup> ». En 1910, l'exemple devient « la *Barque de Dante* de Cézanne, pourtant sans l'attrait de la première œuvre de Delacroix ». Cela suffit à qualifier Paul Cézanne, à ses débuts, de « romantique parmi les impressionnistes<sup>17</sup> ». En 1910, Julius Meier-Graefe voit Rubens derrière Delacroix. D'abord d'une manière prudente, puis plus décidée, il qualifie désormais le peintre d'Aix de peintre « baroque », le rythme de ses tâches colorés témoignant d'un « baroque caché » – « un baroque de modulations colorés, [...] de taches soufflés ». Il aurait employé « sa méthode de construction baroque », sa manière particulière de simplifier les formes, pour que la couleur puisse s'épanouir en de nuances à la fois subtiles et rythmiques. Cela aurait donné à Cézanne le droit de qualifier Manet d'« artiste intelligent, mais médiocre en tant que "coloriste"<sup>18</sup> ».

Pour Meier-Graefe, le modèle-clé pour Paul Cézanne « fou » et « mystique » est Le Greco. Il a lui-même joué un rôle important dans la découverte du peintre grec, résidant à Tolède, pour la génération des expressionnistes allemands et pour ceux qui, plus tard, dans les années vingt, définirent le maniérisme comme un art mobilisant les moyens abstraits de la peinture pour l'expression des émotions<sup>19</sup>. Joris-Karl Huysmans avait inséré le Greco – grâce à sa force et sa folie – dans le panthéon de l'anti-esthétique qu'il assemblait, en 1884, dans *À rebours*<sup>20</sup>. En histoire de l'art, Carl Justi est parmi les premiers à avoir donné sa place, en 1888, à l'œuvre du Greco dans sa vision du développement de la peinture espagnole avant Diego Velázquez. Pourtant, il ne goûtait que l'œuvre de jeunesse du Greco, considérant les toiles faites à Tolède comme une décadence : « il peignait comme un rêveur et il prenait les produits déformés d'un cerveau malade pour des révélations. » Comme les réévaluations du maniérisme qui allaient suivre, l'appréciation de Carl Justi n'est pas exempte de sous-entendus concernant le climat entourant l'artiste, ici la chaleur et la sécheresse de Tolède, mais aussi la nervosité et la race du peintre, issu d'une

16. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte*, op. cit., p. 168.

17. Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, op. cit., p. 50 et 54.

18. *Ibid.*, p. 18 et 24.

19. Voir Veronika Schroeder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998 – sur Julius Meier-Graefe : p. 35-50. Pour une excellente analyse de l'apport de Carl Justi et de Julius Meier-Graefe dans la renaissance du Greco, en même temps que du vitalisme de Julius Meier-Graefe, voir Johannes Rößler, « Rhythmus, Symbol des Lebens. Die deutsche El-Greco-Rezeption von den Anfängen bis zu Julius Meier-Graefes „Spanischer Reise“ (1910) », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, n° 36, 2009, p. 391-411.

20. Voir *El Greco und die Moderne*, catalogue de l'exposition de Düsseldorf, Museum Kunstpalast, avril-août 2012, Michael Scholz-Hänsel et Beat Wismer (dir.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, notamment Beat Wismer, « El Greco und die frühe Moderne in Deutschland », p. 156-195, et Michael Scholz-Hänsel, « Ambiguitäten. Produktive Missverständnisse und konstruierte Perspektiven in der El Greco-Rezeption », p. 196-211.

Grèce non plus classique, mais dégénérée, selon un cliché du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers ses contacts avec le monde turc et slave<sup>21</sup>.

En 1908, Meier-Graefe avait voyagé avec les peintres Leo von König et Rudolf Tewes en Espagne. Le Greco est le héros d'une découverte qu'il documente dans son journal, publié sous forme de récit de voyage en 1910, la même année que son petit livre sur Cézanne. Johannes Rößler, connaisseur de Carl Justi<sup>22</sup>, a suivi les tours et détours de la rhétorique du texte dans lequel l'apologète de Paul Cézanne a démonté les paradigmes de Carl Justi, doyen de l'histoire de l'art sur l'art espagnol, et avec lui l'approche d'une histoire de l'art fixée sur le tempérament, la race et le milieu. Le journal de voyage est la forme littéraire convenable à sa prose qualifiée tour à tour de vitaliste ou d'impressionniste. Son but est de renverser la hiérarchie établie par Carl Justi, et indirectement aussi par l'engouement de Manet pour Velázquez, pour l'art espagnol. Tout en attaquant Carl Justi, il place donc, l'art « malade » du Greco en dessus de l'art « sain » du peintre de Séville qu'il traite de peintre de cour. Meier-Graefe va jusqu'à qualifier Le Greco de force secrète derrière Velázquez, adorée en cachette par celui-ci avec une jalousie proche de celle d'un Salieri.

Nous ne suivons pas Johannes Rößler quand il décrit le Greco de Meier-Graefe trop à l'opposé de celui esquissé par Carl Justi. Il reste un grain de cette folie que Carl Justi et ses prédécesseurs avaient attribué au Greco, ne serait-ce que sous la forme du paradoxe. Le mystique Greco est toujours imprégné de cette folie, mais elle est devenue moins question de santé que de sainteté. Pour Meier-Graefe, tandis que Velázquez vise à dépeindre un événement narratif, Le Greco fait sentir surtout « l'infinité de l'espace peint », plus abstrait que les êtres qui y apparaissent – et en dernière instance leur raison d'être. Il va de soi que l'espace, évoqué par Le Greco, n'est pas le lieu en perspective d'une action narrative, mais un espace créé par les rythmes des couleurs, ou plutôt par l'extase des gestes transmis par l'organisme du

---

21. Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Cohen, 1888, t. I, p. 79. Voir aussi Johannes Rößler, « Der Hexenmeister von Toledo. Carl Justi und der Beginn der deutschen El-Greco-Forschung », dans Michael Scholz-Hänsel et Beat Wismer (dir.), *El Greco und der Streit um die Moderne. Fruchtbare Missverständnisse und Widersprüche in seiner deutschen Rezeption zwischen 1888 und 1939*, Berlin-Düsseldorf, De Gruyter-Museum Kunstpalast, 2015, p. 52-70 (porte plus sur l'ambiguïté du concept de dégénération appliqué par Carl Justi au Greco); Horst Bredekamp, « Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung », dans Wolfgang Braungart (éd.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 109-129.

22. Johannes Rößler, *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin, Akademie, 2009.

coloris, par les gestes des personnages qui se traduisent dans ceux du peintre dont les traits du pinceau ne sont que les traces<sup>23</sup>.

Dans ses pèlerinages devant les tableaux du maître grec, Meier-Graefe ne cesse de comparer Le Greco à Rembrandt, seul peintre dont on pouvait supporter par exemple des crucifixions à côté des siens. En outre, il le compare à Cézanne, quand il le qualifie de peintre qui avait su « organiser ses faiblesses de manière aussi parfaite que Rembrandt avait organisé sa force<sup>24</sup> ». La rétrospective de Cézanne au salon d'Automne en octobre 1907 avait fait soupçonner aussi à Rainer Maria Rilke une certaine parenté esthétique entre Le Greco et Paul Cézanne. On ne sait pas si Meier-Graefe s'en était inspiré. Quoi qu'il en soit, en 1911, Franz Marc s'inscrit dans cette même anti-tradition<sup>25</sup>. Depuis son voyage en Espagne, chaque fois que Meier-Graefe parle du Greco, Cézanne se cache derrière le peintre gréco-espagnol. Pourtant, il ne songe pas à une quelconque influence que Le Greco aurait exercé sur le peintre aixois<sup>26</sup>. Dans son texte, les deux peintres dépaysés – l'un dans l'espace, l'autre dans le temps, l'un en Espagne, l'autre dans un Paris trop moderne, quelque peu babylonien – se ressemblent au point que l'un devient presque l'allégorie de l'autre<sup>27</sup>. Un intérêt réel de Cézanne pour Le Greco aurait presque nui à cette relation mystique entre les deux mystiques de la peinture.

Meier-Graefe ne cesse d'attaquer une perspective formaliste selon laquelle Le Greco ne serait qu'un décorateur : « Greco ne s'est donné à rien qui soit utile. » Il place la sérénité du peintre de Tolède même au-dessus de Michel-Ange, un des « passionnés », voire des « démagogues » de l'art. Le Greco, par contre, « n'agit pas sous l'emprise des affects<sup>28</sup> ». Dans un texte déjà publié

23. En ce qui concerne le langage des gestes, voire : « Que veut dire expression autour de 1900 ? De Darwin à la peinture gestuelle », dans Dominique Jarrassé et Maria Grazia Messina (éd.), *L'expressionnisme. Une construction de l'autre : France et Italie face à l'expressionnisme*, Le Kremlin-Bicêtre, Esthétiques du divers, 2012, p. 103-123.

24. Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlin, Fischer, 1910, p. 60 et 254.

25. Johannes Rößler, « Rhythmus, Symbol des Lebens », art. cité, p. 400.

26. En novembre 1910, après avoir parlé avec Renoir, Meier-Graefe note dans son journal que Manet aurait vu des Greco, mais que Cézanne « n'a pas vu du Greco. » Voir Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, Ingrid Grüninger et Catherine Kraemer (éd.), Göttingen, Wallstein, 2009, p. 145.

27. En 1918, Meier-Graefe revient au rapport qu'il avait établi entre Le Greco et Cézanne. Ce qu'ils ont en commun est que « tout ce qui ressemble à une formule de la peinture reste exclu ». Pourtant, il exclut le premier Cézanne, « estimé puisque les œuvres plus tardives sont bien payés », de ce rapport. Cette réévaluation de l'œuvre de jeunesse est certainement tributaire à la position plus conservatrice du critique des dernières années de la guerre. Voir Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte [1918]*, Munch, Piper, 1920, p. 27.

28. Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise*, op. cit., p. 302-303 et 346-347.

en 1907, une année avant son voyage en Espagne, Meier-Graefe loue les mêmes aspects chez Cézanne. Son art serait en même temps compliqué et simple, un extrême de l'artifice et une épiphanie du naturel. Au lieu de tomber dans les pièges du primitivisme, le critique contredit ceux qui qualifient Cézanne de néo-primitif, puisqu'il lui manquait les contours forts et le dessin précis des primitifs. Ailleurs, il refuse également le titre de classique à Cézanne<sup>29</sup>. L'ambiguïté entre l'artificiel et le naturel de Cézanne le classe comme un visionnaire. En 1907, Meier-Graefe le compare encore à Dostoïevski, comparaison par laquelle il va compléter, plus tard, le couple Le Greco-Cézanne pour former une trinité. Comme le romancier russe, le peintre d'Aix ne donne pas une forme d'emblée claire, mais il fait surgir, dans un art au premier regard et à ses débuts chaotique, une clarté, qui, tout en fascinant, reste énigmatique. La forme, au lieu d'être définitivement fixée, reste inscrite dans la temporalité du processus de la vision. Comme il est possible de s'ennuyer en lisant les premières centaines de pages d'un roman de Dostoïevski, avant que les impressions rassemblées ne s'éclaircissent par un drame tragique, on se perd devant les notations d'un tableau de Cézanne, avant que la forme ne se révèle. Son art faisait alors un effet à la fois nécessaire et mystique. En exergue du texte, le critique ajoute : « On s'imagine Greco en cent exemplaires<sup>30</sup>. »

Aussi, dans sa monographie sur Cézanne publiée en 1910, pour écarter définitivement le peintre des lectures imprégnées par le cubisme, Meier-Graefe ajoute aux qualificatifs de « romantique » et de « baroque » celui de « mystique ». C'est le rapport entre la ligne et la couleur qui permet au critique d'introduire le spectateur dans l'énigme. Il cite, d'après Émile Bernard, ce que Cézanne a dit sur la ligne qui n'existe pas en elle-même, mais seulement en définissant le rapport entre les tâches colorées<sup>31</sup>. Mais au lieu d'en conclure

29. Voir une lettre que Meier-Graefe écrit à Gustav Pauli, le 8 janvier 1912, dans Julius Meier-Graefe, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*, Ingrid Grüninger et Catherine Kraemer (éd.), Göttingen, Wallstein, 2001, p. 215-218.

30. Julius Meier-Graefe, *Impressionisten. Guys, Manet, Van Gogh, Pissarro, Cézanne*, München, Piper, 1907, p. 180-183 et 210. Plus tard, Meier-Graefe a repris le matériel de ce texte dans son livre sur Cézanne de 1910. Une comparaison philologique reste à faire. Sous la date de septembre 1910, on trouve des notices intéressantes sur Dostoïevski qu'il aurait lu dès sa jeunesse dans le journal du critique (voir Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903-1917*, op. cit., p. 129-133). Meier-Graefe restait aussi fidèle à sa passion littéraire : Julius Meier-Graefe, *Dostojewski. Der Dichter*, Berlin, Rowohlt, 1926. Il l'inscrit dans la généalogie des « parias » de l'art : Corot, Delacroix, Hans von Marées, Cézanne et Van Gogh (p. 51), compare l'« immense obscurité » de son œuvre à celle de Rembrandt (p. 27), la longueur de certains textes à celle des saints du Greco (p. 31) et l'incapacité du jeune écrivain de s'exprimer à celle de Van Gogh (p. 87-90) – avant qu'on ne lise, en exergue (p. 500) : « On peut considérer tout son œuvre comme un acte de piété. »

31. *Ibid.*, p. 10 ; Émile Bernard, « Paul Cézanne », art. cité, p. 17-30.

que la ligne et le dessin ne seraient que deux aspects de la même chose, il déclare que pour l'artiste la ligne serait une abstraction. Pour mettre en scène une harmonie « baroque » des couleurs, Cézanne aurait traité la manière par laquelle celles-ci s'arrangent dans le linéament des formes comme un secret. Meier-Graefe en conclut que Cézanne serait un mystique, et que son monde, avant qu'il ne commence à le traduire dans son œuvre, « n'existe que pour lui-même ». « N'oublions pas qu'il était mystique, rappelle-t-il à nouveau à la fin, n'oublions pas à quel point l'âme de l'artiste était unique, avec ses contradictions inextricablement entrelacées<sup>32</sup>. » Meier-Graefe était trop cultivé pour ne pas réaliser qu'il avait conçu, en Le Greco, un *picaro*, et en Dostoïevski et Cézanne, des fous de dieu, voire de la vie dans le sens du vitalisme, d'une vie opaque à elle-même<sup>33</sup>. En 1918, dans une publication élargie sur *Cézanne und sein Kreis*, le critique alla jusqu'à interpréter les habitudes de petit bourgeois comme le signe du mystique : « Comment aurait-il dû vivre ? Mon royaume n'est pas de ce monde<sup>34</sup>. »

## ROGER FRY : CÉZANNE NAÏF, CLASSIQUE, OU EN VOIE DE LE DEVENIR

Esthétiser les premiers tableaux de Cézanne comme « romantiques » ou bien « baroques » cela devient, aussi chez Roger Fry, une stratégie pour normaliser l'œuvre de l'artiste outsider, notamment quand il écrit, en 1927, sur ses toiles de jeunesse. Déjà dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Manet and the post-impressionists* des Grafton Galleries à Londres, en 1910, Roger Fry avait essayé de comprendre pourquoi l'œuvre de l'ermite d'Aix avait des conséquences révolutionnaires sur le langage artistique contemporain<sup>35</sup>. Pour lui, l'impressionnisme n'était alors que le dernier mot de la tradition de la perspective pendant laquelle la peinture aurait été limitée aux apparences extérieures des choses. Inspiré par Cézanne, le postimpressionnisme aurait réinstallé la

32. Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne, op. cit.*, p. 10 et 79.

33. Michel de Certeau, « Le silence de l'absolu. Folles et fous de dieu », *Recherches de science religieuse*, vol. 67, n° 4, 1979, p. 525-546 ; Gustavo Pellon et Julio Rodriguez-Luis (éd.), *Upstarts, Wanderers or Swindlers. Anatomy of the "picaro": A Critical Anthology*, Amsterdam, Rodopi, 1986 ; Hariet Murav, *Holy Foolishness. Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford University Press, 1992 ; Renate Lachmann, « Der Narr in Christo und seine Vorstellungspraxis », dans Peter von Moos (dir.), *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der Vormoderne*, Cologne, Böhlau, 2004, p. 379-410.

34. Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis, op. cit.*, p. 71.

35. Roger Fry, « The post-impressionists » [1910], dans Christopher Reed (dir.), *A Roger Fry Reader*, University of Chicago Press, 1996, p. 81-85. Voir d'autres texte dans ce recueil, notamment dans la section « Forming formalism », p. 48-116.



Fig. 48. Paul Cézanne, *Le Banquet ou l'Orgie*, vers 1870, huile sur toile, 130 x 81 cm. Coll. part.

saisie des objets – soit par le toucher, soit par la pratique et la vie sociale, soit par un savoir, par une épistémè non seulement notionnelle mais communicative. Mais, tandis que Cézanne s'était limité, selon Roger Fry, à développer certains aspects de l'art de Manet concernant la vision, après lui, les artistes qu'il avait inspirés auraient utilisé son langage visuel aussi pour exprimer des émotions. On a, à juste titre, insisté sur l'engagement social du jeune Roger Fry, dans la tradition de John Ruskin et des préraphaélites anglais. Comme Meier-Graefe, il était certainement plus qu'un formaliste<sup>36</sup>.

Mais ses lectures étaient encore imprégnées par l'impact de Cézanne sur les avant-gardes. Ce n'est qu'une quinzaine d'années plus tard que Roger Fry intégra ce qu'il prenait pour les débuts de l'artiste, dans son étude sur Cézanne qui se base surtout sur les œuvres de l'artiste qui se trouvaient alors dans la collection d'Auguste Pellerin<sup>37</sup>. Roger Fry avoue qu'il était arrivé à l'art difficile de Cézanne à travers l'œuvre de Van Gogh et celle de Gauguin : « *I find myself, like a medieval mystic before the divine reality, reduced to negative terms.* » Voilà que Roger Fry devient le mystique que Meier-Graefe voyait dans Cézanne ! Mais ce n'est qu'à partir de l'approche du peintre lui-même que le spectateur est poussé à accepter ce rôle : « *For him the synthesis was an asymptote towards which he was forever approaching without ever quite reaching it; it was a reality, incapable of complete realization*<sup>38</sup>. »

L'étrangeté d'œuvres comme *Le Banquet* n'échappa point à Roger Fry. De tels tableaux « *show indeed extraordinary dramatic force, a reckless daring born of intense inner conviction and above all a strangeness and unfamiliarity, which suggests something like hallucination* ». Mais Cézanne n'était pas à même de réaliser de tels sujets qui auraient demandé le talent d'un Rubens : « *It is no use to deny that Cézanne has made a very poor job of it.* » Un tel tableau témoigne du « *struggle within him between the Baroque contortions and involutions with which his inner visions presented themselves to his mind, and the extreme simplicity or almost Byzantine inter-*

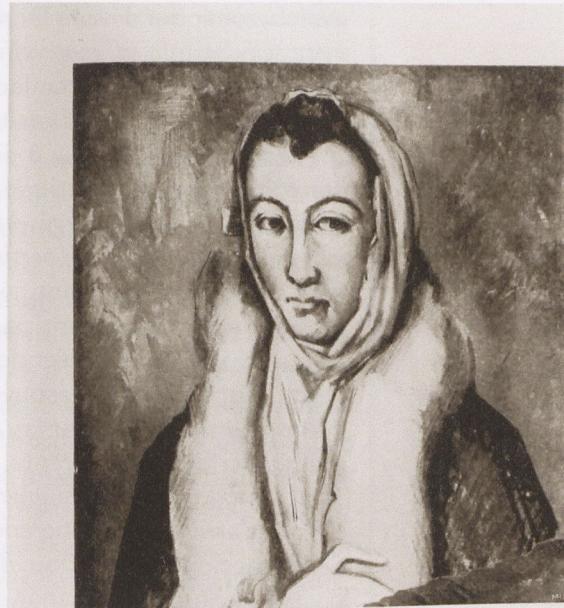
36. Karolina Jetic, « Dimensionen moderner Bilderfahrung. Zur Cézanne-Rezeption in der Bloomsbury-Group », dans Torsten Hoffmann (dir.), *Lehrer ohne Lehre. Zur Rezeption Paul Cézannes in Künsten, Wissenschaften und Klutur (1906-2006)*, Fribourg-en-Brigau-Berlin-Vienne, Rombach, 2008, p. 197-212 ; Caroline Elam, *Roger Fry's Journey. From the Primitifs to the Post-impressionists*, Édimbourg, The National Gallery of Scotland, 2008.

37. Roger Fry, *Cézanne. A study of his development*, New York, MacMillan, 1927. Sur ce livre, voir Richard Shiff, *op. cit.*, p. 143-154. Selon lui, Roger Fry, comme Maurice Denis avant lui, traite Cézanne comme un maître du classicisme, tout en hésitant ou placer son œuvre dans une « *dialectic of finding and making* » (p. 144). L'enjeu est, selon Roger Fry, à la fois de s'exprimer soi-même et de trouver les lois de son art dans la nature. Cette hésitation entre une peinture transitive et intransitive est au centre de l'intérêt de Richard Shiff qui lit Roger Fry comme un témoin clef de sa propre approche. Maurice Merleau-Ponty partage le même intérêt dans son analyse de la peinture de Cézanne mêlée au monde au lieu de s'y opposer ou de simplement en faire part.

38. Roger Fry, *Cézanne. A study of his development, op. cit.*, p. 2-3.



El Greco, Porträt des Covarrubias.



Frau mit Kopftuch und Boa, gegen 1885.  
Sammlung A. Pellerin, Paris.  
Photo Druet.

pretation which he gave naturally to the scenes of actual life<sup>39</sup> ». Si Roger Fry loue, même dans cette toile, la couleur au détriment du dessin, il est peut-être imprégné par les analyses de Meier-Graefe. L'auteur ne se presse pas pour arriver à un Cézanne travaillant sur le motif plutôt que d'essayer de jeter son imagination dans des toiles aux sujets « de musée ». Presque un tiers de son texte est voué aux compositions les plus cruelles que le peintre d'Aix a réalisées avant 1880. À la différence de Meier-Graefe, Roger Fry souligne le manque de professionnalisme et de sens du dessin dans ces tableaux :

*his sincerity and, let us add, his naïveté, are so great that he prefers to fall into extravagance, and risk the ridiculous rather than to achieve the empty success of pastiche. [...] He manipulates so clumsily the rhetorical and emphatic features of the great Baroque masters. He has not even the careless impetus of a Tintoretto, far less the innate mastery and ease of a Rubens.*

Même Honoré Daumier serait meilleur rhétoricien-dessinateur. Cézanne, donc, n'aurait eu du baroque qu'une véhémence peu domestiquée. On s'approche du paradigme de la sublimation. La figure paternelle dont Cézanne

Fig. 49. Pages 40 et 41 de Julius Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, Munich, Piper, 1913. *La Femme à l'hermine* de Cézanne (1885-1886, huile sur toile, 55 x 49 cm, coll. part., d'après un tableau du Greco) et est reproduite non pas à côté du tableau copié par Cézanne (Le Greco, vers 1577, huile sur toile, Glasgow, Museums and Art Galleries), mais du portrait par Le Greco de Diego de Covarrubias y Leca, vers 1600, huile sur toile, × 57 cm, Tolède, Museo del Greco.

39. *Ibid.*, p. 10-12.

avait besoin pour devenir lui-même aurait été Pissarro, mais juste pour « *become more self-determined, more affirmative, more convinced than his master* ». C'était l'énergie forte et naïve par laquelle Cézanne triompha, pour Roger Fry, si vite de celui qui était le seul maître qu'il n'eût jamais accepté.

Roger Fry reste fidèle à ses écrits sur le postimpressionnisme quand il conçoit le langage artistique du Cézanne mûr comme imprégné d'émotions fortes : « *The sensual energy which had let him from early days to knead a dense paste into shape upon his canvas persists still. But his method of handling it has become far more circumspect*<sup>40</sup>. » Lisons, avec lui, une des natures mortes les plus célèbres de Cézanne, notamment parce qu'elle a appartenu à Gauguin<sup>41</sup>. Bien que Cézanne parvienne à créer des couleurs très nuancées grâce à une écriture en petits coups de pinceau souvent parallèles, le peintre dévoile un travail d'une grande synthèse<sup>42</sup>. Roger Fry excelle quand il décrit les différences de la matérialité, parfois transparente, parfois opaque, parfois dense, de la couleur. Tout concourt pour souligner les moyens souvent contradictoires par lesquels Cézanne arrive à une cohérence riche en forces opposées. Il évoque des artistes de Masaccio à Gérard Dou, de Rembrandt à Chardin pour qualifier un coloris si varié. Le long de son analyse de presque dix pages de ce tableau, Roger Fry réussit à inscrire l'unité du tableau, au lieu de la placer dans l'harmonie des moyens picturaux, dans le processus de sa réalisation.

Toutes les tentatives « baroques » du jeune Cézanne se retrouvent donc dans cette toile, mais apaisées. Si Roger Fry hésite à employer le mot de classicisme, c'est certainement afin de ne pas se rapprocher des lectures d'Émile Bernard, d'Ardengo Soffici et du « retour à l'ordre »<sup>43</sup>. Pourtant, la tendance est claire, elle va « *towards the most simple and logical relations* » : « *Here that simplicity becomes fully evident.* » Le modèle pour la stratégie de Cézanne d'équilibrer dans ce

40. *Ibid.*, successivement p. 25-26, 36-37, 42.

41. En 1890, Gauguin reproduisit cette nature morte à l'arrière-fond d'un portrait de femme (65,3 x 54,9 cm, The Art Institute of Chicago). Voir la notice de Claire Frèches-Thory, dans *Gauguin*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, janvier-avril 1989, Isabelle Cahen et Claire Frèches-Thory (dir.), Paris, RMN, 1989, p. 200-201.

42. Roger Fry, *Cézanne. A study of his development*, *op. cit.*, p. 43.

43. Sur la perspective néo-classique de Maurice Denis et d'Émile Bernard sur Cézanne, voir Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, *op. cit.*, p. 124-140 ; *Cézanne et la fin de l'impressionnisme. Étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, J.-F. Allain (trad.), Paris, Flammarion, 1995, p. 113-126. En ce qui concerne des lectures « retour à l'ordre » avant la lettre, voire avant 1914, voir Mario Richter, *La Formazione francese di Ardengo Soffici*, Milano, Vita e pensiero, 1969 ; Jean-François Rodriguez, « Firenze 1910 : la "Prima Mostra Italiana dell'Impressionismo francese" tra Cézanne et Picasso », catalogue de l'exposition *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'impressionismo del 1910*, Firenze, Palazzo Strozzi, mars-juillet 2007, Francesca Bardazzi (dir.), Milan, Electa, 2007, p. 155-167 (sur le rôle d'Ardengo Soffici). En ce qui concerne la reprise de telles lectures au début du mouvement « retour à l'ordre », voir Jean-François Rodriguez, *La*

tableau les forces si fortes et si contraires, Roger Fry le trouve parmi les réalisations quintessentiellement classiques : « *the forms are held together by some strict harmonic principle almost like that of the canon in Greek architecture*<sup>44</sup>. » De plus, Roger Fry n'est pas sensible aux toiles les plus compliquées bâties sur des perspectives obliques ou qui se contredisent que le peintre a réalisés à la fin des années 1880 ou pendant les premières années de la décennie suivante. S'il parle de quelques-unes de ces toiles, plus tard qualifiées de « maniéristes », ce n'est que pour en souligner une gaité musicale plus libre – comparé à la toile qu'il considère comme l'apogée d'un Cézanne harmonieux<sup>45</sup>.

La *Nature morte avec compotier* synthétise à la fois les énergies psychiques du peintre et les modèles historiques dans lesquelles il avait naguère essayé en vain de les exprimer. Tout comme son coloris résume l'histoire de la couleur depuis Masaccio. En canalisant ses forces débordantes dans une nature morte impressionniste, le peintre ne les apaise point ; il met en scène une espèce de combat nuancé entre des langages artistiques opposés. Ce sont les contradictions de sa psyché, mais aussi ceux de l'histoire de l'art qui concourent à créer un idiome dont l'expressivité réside dans les contradictions, dans une harmonie ne s'établissant que provisoirement. Tel Denis Diderot qui rêve un tableau qu'il décrit, Roger Fry continue son analyse en corrigeant un élément de la toile. Apparemment, il ne reconnaît pas, dans une tache noire, le verrou du coffre sur lequel Cézanne avait placé les objets de cette nature-morte. Ce meuble facilement lisible quand on connaît d'autres natures mortes montrant le même objet, Roger Fry le méprend pour le coin d'un tiroir de table de cuisine légèrement ouvert :

*This vertical shadow troubles me. It seems to check the horizontal and slightly diagonal movements of the napkin-folds and to lessen their suavity. It is precisely because otherwise this composition seems to me of so rare a perfection and so rigorous an exactitude that it disturbs me always to feel a temptation to cover this part of the canvas with an indiscreet finger*<sup>46</sup>.

C'est ce qui manque à Roger Fry pour pouvoir pleinement apprécier cette nature morte comme une synthèse paradoxale entre une simplicité et une complexité toutes les deux extraordinaires, toutes les deux jamais atteintes, toujours en voie de se réaliser.

---

réception de l'impressionnisme à Florence en 1910, Venise, Istituto Venedo di Scienze-Lettere ed Arti, 1994.

44. Roger Fry, *Cézanne. A study of his development*, op. cit., p. 47-48.

45. Friederike Kitschen, *Cézanne. Stilleben*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1995, p. 104-133.

46. Roger Fry, *Cézanne. A study of his development*, op. cit., p. 49.

## CÉZANNE À LA FOIS DEDANS ET DEHORS : MAURICE MERLEAU-PONTY ET MEYER SCHAPIRO

Dans son texte « Le doute de Cézanne » écrit en 1942, donc parallèlement à sa *Phénoménologie de la perception* et publié pour la première fois en 1945, Maurice Merleau-Ponty réagit à sa manière au débat sur l'immense écart entre la biographie torturée du peintre et son œuvre<sup>47</sup>. Fritz Novotny avait à nouveau soulevé le problème en 1932 dans un essai sur le rapport de la vie et de l'œuvre de Cézanne<sup>48</sup>. À part ce texte, les sources de Merleau-Ponty étaient surtout une biographie de Georges Rivière et les propos de Cézanne recueillis par Émile Bernard<sup>49</sup>. Ici, nous ne pouvons porter notre attention qu'à la solution que le philosophe donne au problème du rapport entre la vie et l'œuvre de Paul Cézanne<sup>50</sup>.

- 
47. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *Fontaine*, n° 4, 1949, p. 80-199, repris dans *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 13-33. En ce qui concerne la date de la publication, voir la note 4a ajoutée par Bernhard Waldenfels au texte important de Gottfried Böhm, « Der stumme Logos », dans Alexandre Métraux et Bernhard Waldenfels (dir.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, Munich, Fink, 1986, p. 289-304. Voir aussi Marco Nuti, « Merleau-Ponty et la quête cézannienne : pour une ontologie de la vision », dans *Et in pictura fabulator. Paul Cézanne et le dialogue créateur entre peinture, littérature et philosophie de Balzac à Maldiney*, Fasano-Paris, Schena-Baudry, 2008, p. 163-184 (il ne s'agit pas d'une analyse du texte, mais d'une lecture dans le sens de la phénoménologie dans ses traits généraux).
48. Fritz Novotny, « Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 27, 1932, p. 270-298; Paul Cézanne, *Gesammelte Schriften zu seinem Werk und Materialien aus dem Nachlass*, Gabriel Ramin Schor (éd.), Vienne, Klever, 2011, p. 51-82. Fritz Novotny s'oppose aux narrations pleines d'anecdotes du personnage du peintre, tel qu'il les avait lues dans les textes d'Émile Bernard, d'Ambroise Vollard et, récemment, de Joaquim Gasquet. Il loue Julius Meier-Graefe pour ne pas avoir opposé à l'« œuvre gigantesque » le personnage du « petit bonhomme » (*Spießer*). Pour Novotny, l'art cézannien n'exprime pas une vie, il s'en distancie au point de pouvoir être qualifié comme en dehors de l'humain (*außermenschlich*). Tandis que Novotny n'attribue que peu d'importance à la vie de Cézanne, Merleau-Ponty met le rapport de sa vie et de l'œuvre au centre de sa réflexion.
49. Georges Rivière, *Cézanne, le peintre solitaire*, Paris, Floury, 1933.
50. On a fait des lectures fortes différentes, voire contradictoires, du livre majeur de Merleau-Ponty. Imprégné par la *Gestaltpsychologie* et la philosophie qui en dépend, Merleau-Ponty a cherché à trouver une voie médiane entre une lecture de la perception en termes objectivistes et subjectivistes. On peut comprendre la perception comme se plaçant vis-à-vis du monde et le confrontant dans son ensemble, ou bien comme faisant partie des faits qui composent le monde. Merleau-Ponty cherche une voie troisième en circonscrivant une perception corporelle structurellement impliquée dans son ambiance vitale. Par cela, il congédie la perspective d'une phénoménologie transcendante qui, dans un sens stric-

La question centrale soulevée par Merleau-Ponty est le doute qui accompagne Cézanne tout au long d'une vie pourtant dédiée à la peinture. Il parle de *L'Enlèvement* (fig. 47) et du *Meurtre* (vers 1868-1870, Liverpool, Walker Art Gallery) et n'hésite pas à qualifier le peintre, dans un sens freudien, de schizoïde. Fuyant ce monde, le peintre ne vivrait que pour traduire sa perception dans son art. Mais en cela, Cézanne se réalisa dans un double sens car en poursuivant son œuvre, il donnait aussi du sens à sa biographie. Une telle œuvre ne pouvait que résulter d'une vie torturée comme celle du peintre, et inversement, c'est cette œuvre qui confère du sens à sa vie. Dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe avait voulu placer la perception dans un monde intermédiaire entre le vu et le voir, entre une raison objectivant la vision et une sensibilité versant du côté subjectif, réceptif. De la même façon, Cézanne aurait franchi les anciennes oppositions entre la raison et la sensibilité. Mais pour y arriver, le peintre dut se mettre à l'écart de toute conception traditionnelle de la composition et de l'invention picturale afin de fusionner le côté réceptif, passif de la sensation et l'interprétation active dans une perception conçue comme activité cognitive. C'est ce que Cézanne faisait « devant le motif ». Quand il était dans la nature, il était dans son élément. Mais placé devant ses propres chefs-d'œuvre, il dut les qualifier selon les modes convenus de la tradition. De là son doute qui ne se référait qu'au vu, et non au voir. Son élément n'était pas le tableau déjà peint mais la réalisation même.

C'est donc un changement de perspective radical par lequel Merleau-Ponty met en rapport la vie et l'œuvre du peintre : il se place au niveau de l'activité du peintre plutôt que de son résultat. Merleau-Ponty adopte déjà une perspective freudienne en opposant Léonard de Vinci selon Freud à sa lecture de Cézanne. Pour le philosophe, Léonard est une conscience pure se situant vis-à-vis du monde. Il est donc aisé de comprendre que ce Léonard est pour lui un Edmund Husserl de la peinture. Alors que Cézanne, qui se place non pas vis-à-vis du monde, ni dans le monde, mais *au* monde – un monde se

---

tement husserlien, reconstruit le monde comme toujours étant l'objet d'un entendement – dans l'intentionnalité d'un sujet se comprenant en comprenant le monde. Par contre, il se place dans les structures par lesquelles un corps percevant se montre comme mêlé et dans ce sens engagé dans son monde. Citons deux interprétations de Merleau-Ponty dans le sens de la phénoménologie : Bernhard Waldenfels, « Maurice Merleau-Ponty. Inkarnierter Sinn », *Phänomenologie in Frankreich* [1987], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2010, p. 142-217 ; Christian Bermes, *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1998 ; lectures dans le sens de la phénoménologie également dans Rosalyn Diprose et Jack Reynolds (dir.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield, Acumen, 2009. Une introduction anti-phénoménologique rapprochant le philosophe au structuralisme et à la philosophie analytique : Claude Imbert, *Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2005.

reconstruisant incessamment sous son regard –, est un peintre selon la vision de Merleau-Ponty. Peintre-philosophe, et non pas mystique. Mais un peintre réalisant son œuvre avec et non vis-à-vis du monde, donc une perspective énigmatique pour tous ceux qui considèrent l'art comme un autre monde et non une partie du monde<sup>51</sup>. Merleau-Ponty n'était certes pas vitaliste, comme Meier-Graefe, mais il avait au moins gardé la leçon d'Henri Bergson que la vie n'est pas une abstraction insaisissable, mais que dans ses tentatives de se saisir elle-même, elle ne cesse jamais de rester vision. Dans l'activité épistémologique de voir, activité liée à un médium, comme dans le langage, on est dedans, tout en essayant d'objectiver la vision, que ce soit dans un texte ou dans un tableau. Et cette poétologie post-métaphysique de la peinture, Merleau-Ponty l'avait apprise de l'œuvre de Cézanne. La tension entre le vu et l'avoir vu était, pour le philosophe, derrière le doute de Cézanne – concernant son œuvre, et non pas sa peinture.

Meyer Schapiro trouva un autre moyen de confronter la vie et l'œuvre du maître d'Aix. Alors que pour Merleau-Ponty, la vie de Cézanne devient sa peinture – sans que cette peinture soit considérée comme une compensation de la vie passée au-delà du médium, l'historien d'art new-yorkais fit une lecture selon le modèle de la sublimation. On ne parle pas ici de la lecture de la pomme de Cézanne que Meyer Schapiro donna en 1968, ni de la vague de lectures psycho-iconographies qui en découlent<sup>52</sup>. Insistons par contre sur une autre grille de lecture que Schapiro proposait déjà en 1952, dans une monographie illustrée sur Cézanne écrite sans référence ouverte à Freud<sup>53</sup>. Dans ce texte, Schapiro propose une analyse détaillée des procédés stylistiques de Cézanne. Il y perçoit une stratégie spécifique du peintre pour non seulement ne pas introduire le spectateur dans le tableau, mais également pour lui barrer l'accès. Dans un paysage, des falaises au premier plan peuvent jouer le rôle qu'une nappe de table tient dans une nature morte. S'il y a des chemins conduisant dans la profondeur du tableau, Cézanne y plaçait une barrière bloquant le passage. Ainsi, dans un autoportrait, c'est la palette du peintre qui fait office de repoussoir pour tenir le spectateur à distance. Cette double stratégie d'inviter le spectateur à refaire le travail cognitif de la perception

51. Nelson Goodman, dans son livre *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis, Hackett, 1976), plaça un motto en exorde qu'il croyait avoir lu dans Virginia Woolf, sans avoir pourtant pu le retrouver: «*Art ist not another world. One such thing is enough.*»

52. Meyer Schapiro, «The apples of Cézanne», art. cité, p. 1-38. Voir Beat Wyss, «Meyer Schapiro. Die Zeitgenossenschaft des Mediävisten», dans Verena Krieger (dir.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Cologne, Böhlau, 2008, p. 81-94.

53. Meyer Schapiro, *Cézanne*, New York, Abrams, 1952.

tout en le tenant à l'écart de la scène, n'est-ce pas un élément parallèle à la lecture de Merleau-Ponty ? Selon le philosophe, le peintre mêlant son regard *au* monde est impliqué dans le processus de la perception tout en se distançant d'une vie *dans* le monde. C'est plus qu'un détachement, c'est une schize entre le monde en train de se constituer sous l'activité visuelle et le monde vécu dans l'ambiance de ce qui est toujours déjà vu, toujours déjà devenu objet. Meyer Schapiro a vu, dans les barrières du regard placées par Cézanne dans maint tableau, un symptôme de cette scission entre le dedans et le dehors de la vision, entre la vision conçue comme activité incessante et son résultat, un coin du monde déjà fait dans un art tout fait.

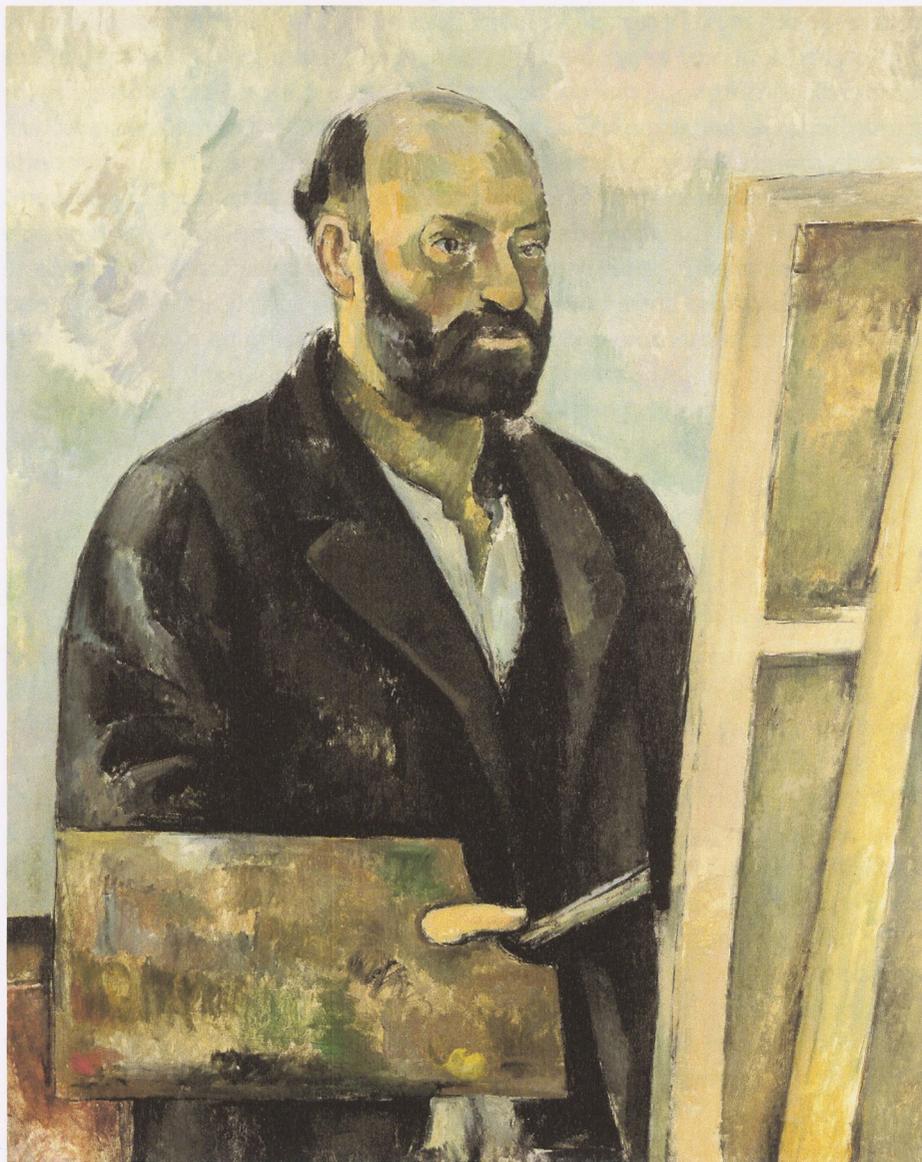


Fig. 50. Paul Cézanne, *Autoportrait à la palette*, 1885-1887, huile sur toile, 92 x 73 cm, Zurich, fondation E. G. Bührle.