



Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2006

XIX^e siècle/XX^e siècle

De New York à Aix-en-Provence. Quelques lieux et motifs cézanniens

François-René Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4251>

DOI : [10.4000/perspective.4251](https://doi.org/10.4000/perspective.4251)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 420-424

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

François-René Martin, « De New York à Aix-en-Provence. Quelques lieux et motifs cézanniens », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4251>

est plus convaincante lorsqu'il s'agit des choix artistiques du public : l'œuvre de Wagner est dès le début perçue d'une façon « esthétisante », comme une invitation à l'extase, et sans aucune attention aux déclarations de Wagner sur la capacité de l'art à changer la vie.

Les documents présentés sont en tout cas propres à retracer le parcours de l'œuvre de Wagner dans l'imaginaire allemand à la fin du XIX^e siècle. Depuis les représentations artistiques (voir les nombreuses lithographies de Franz Stassen ou les tableaux de Hermann Hendrich), jusqu'à une évocation plus quotidienne (mobilier, objets d'art décoratif [fig. 3], cartes postales ou affiches publicitaires), les documents permettent d'explorer diverses facettes de la société de l'époque. Ils illustrent en particulier l'affirmation nationale allemande, notamment à l'égard de la France. Sur une affiche publicitaire de 1913, Wagner côtoie Bismark et Goethe pour défendre le *Sekt* allemand (fig. 4), valorisé au détriment du vin de Champagne français, sous la marque hautement wagnérienne de *Rheingold* (p. 92). Deux autres documents illustrent de façon plaisante la profonde inscription de l'œuvre de Wagner dans les mythes nationaux germaniques : le fauteuil (p. 127) dans lequel le grand biographe de Wagner, Carl Friedrich Glasenapp, écrivit les six volumes de sa *Vie de Wagner*, entre 1894 et 1911. Les éléments qui l'ornent, issus de la mythologie germanique, comme les têtes de dragons, sont autant d'appels au monde poétique des opéras de Wagner, tandis qu'un dessin de Franz Stassen en hommage au même Glasenapp (p. 126) confirme, par la présence des personnages wagnériens Wotan et Titurel, et des figures de la mythologie nordique (le frêne Yggdrasil), combien les représentations de l'œuvre de Wagner en Allemagne à la fin du XIX^e siècle faisaient exactement coïncider la tradition germanique et le monde imaginaire du compositeur.

1. On peut regretter que les précisions sur les dates, le lieu et les circonstances dans lesquels s'est déroulée l'exposition ne soient jamais indiqués avec précision dans l'ouvrage.

2. Voir, en particulier, Barry Millington, *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*, Londres, 1992 (Paris, 1996, pour la traduction). Voir aussi Nicholas Vazsonyi éd., *Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation*, Rochester, 2002, et Erich Müller, Peter Wapnewski éd., *Wagner handbook*, Cambridge/Londres, 1992 (1986 pour la version allemande).

3. Deux expositions consacrées à Wagner ont eu lieu à la Bibliothèque nationale de France : voir Martine Kahane, Nicole Wild éd., *Wagner et la France*, (cat. expo.), Paris, 1983, et Catherine Massip, *Wagner. Le Ring' en images*, (cat. expo.), Paris, 1994.

4. Le catalogue poursuit ces confrontations jusque tard dans le XX^e siècle, en opposant par exemple la vision de l'univers wagnérien par George Grosz, proscrit par le régime nazi et exilé aux États-Unis, et celle du peintre Hugo Hodiener, membre du Parti national-socialiste dès 1930 (voir catalogue, p. 192-195).

Cécile Reynaud, Bibliothèque nationale de France,
cecile.reynaud@bnf.fr

De New York à Aix-en-Provence. Quelques lieux et motifs cézanniens.

François-René Martin

– *Cézanne et Pissarro 1865-1885*, Joachim PISSARO éd., (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2005-2005/Los Angeles, Los Angeles County Museum of Modern Art, 2005-2006/ Paris, Musée d'Orsay, 2006), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006. 254 p., ill. en n. et b. et en couleur, index. ISBN : 2-7118-5043-9 ; 39 €.

– *Cézanne en Provence*, Philip CONISBEE, Denis COUTAGNE éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/ Aix-en-Provence, Musée Granet, 2006), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006. 342 p., ill. en noir et couleur, index. ISBN : 2-7118-4906-6; 45 €.

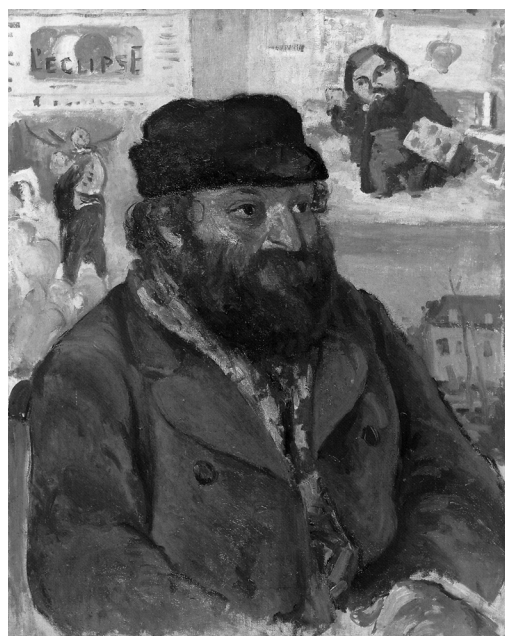
Cézanne est mort en 1906, à Aix-en-Provence, sa ville natale. Il fallut attendre trente ans pour que soit organisée, à Paris, à l'Orangerie, la première grande rétrospective de ses œuvres. 1936 est également la date de parution du *Cézanne et Zola*, le fruit de la thèse de John Rewald publié à Paris à compte d'auteur, borne essentielle dans les études cézanniennes¹. 1974, année de la seconde grande rétrospective parisienne, fait écho à la première exposition impressionniste, organisée en 1874 dans l'atelier de Nadar, où Cézanne

exposa *La maison du pendu, Une moderne Olympia* et *Étude : paysage d'Auvers*. 1989 : la grande exposition des *Baigneurs*, à Bâle, vint célébrer le cent-cinquantième de la naissance de l'artiste. 1995 : nouvelle exposition parisienne, qui survient cent ans après la première exposition jamais consacrée à Cézanne, chez Ambroise Vollard. Il était alors inévitable que le centenaire de la mort de l'artiste suscite de nouvelles commémorations rituelles. Deux grandes expositions sont venues célébrer cette date symbolique : à New York, Los Angeles et Paris, *Cézanne et Pissarro* ; à Washington et Aix-en-Provence, *Cézanne en Provence*. Deux expositions, avec leurs catalogues respectifs, qui font état de quelques *loci* de la recherche sur l'artiste. Elles ont l'une comme l'autre fortement à voir, en effet, avec le paysage, le « peindre d'après nature », comme l'écrivit Émile Bernard, la pratique du *motif*. Mais ce sont deux Cézanne différents – contradictoires ? – qui y apparaissent. Deux Cézanne auxquels se mêlent d'autres artistes, Pissarro en premier lieu, dont nous voudrions esquisser à notre tour, de façon critique, le portrait.

Moderne/Modernisme

« Monet et Pissarro, les deux grands maîtres, les seuls » : c'est le fondateur du Folkwang Museum de Hagen, Karl Ernst Osthaus qui, en visite à Aix en 1906, recueillit ces mots de la bouche de Cézanne². Si une rencontre fut assurément cruciale, dans la carrière de Cézanne, ce fut celle de Pissarro, bien plus que celle de Monet. Les deux artistes se rencontrèrent en 1861, dans l'Atelier suisse. Leur dialogue pictural commence véritablement vers 1865-1866. Pendant près de vingt années, à Louveciennes, Auvers et Pontoise, Pissarro et Cézanne vont peindre des paysages qui témoignent de l'étroite amitié qui les unit pendant cette longue période. Dans sa correspondance, Pissarro devait revenir, en 1895, sur cette relation cruciale : « Cézanne [...] a subi mon influence à Pontoise et moi la sienne. Tu te rappelles les sorties de Zola et Béliard à ce propos ; ils croyaient qu'on inventait la peinture de toutes pièces et que l'on était original quand on ne ressemblait à personne. Ce qu'il y a de curieux, c'est, dans cette exposition de Cézanne chez Vollard, la parenté qu'il y a dans certains paysages d'Auvers, Pontoise et les miens. Parbleu, nous étions ensemble ! Mais ce qu'il y a de certain, chacun gardait la seule chose qui compte, 'sa sensation'. – Ce serait facile à démontrer »³.

Ce sont les jeux de l'influence et de l'originalité, pour reprendre les termes mêmes de Pissarro, du dialogue et de l'affirmation individuelle, qui sont au centre de l'exposition *Cézanne et Pissarro*. Conçue par Joachim Pissarro, un des descendants de l'artiste, conservateur au MoMA, la sélection des œuvres et le long essai qui ouvre le catalogue visent à réexaminer la nature de l'échange artistique qui lia les deux artistes pendant plus de vingt ans. Le dialogue est explicitement interprété comme un événement symptomatique de l'âge moderne – et non comme un tremplin vers le modernisme lui-même. La référence au moderne, ici, est empruntée à Clement Greenberg : être moderne signifie avant tout être critique, et notamment critique de soi-même. « Moderne » se réfère ainsi à une série d'attitudes, de parti-pris et de positions idéologiques remettant en cause les pouvoirs en place. Différent est le modernisme qui est un système d'interprétation tentant d'ordonner ces gestes critiques en projetant un sens sur toutes ces entreprises. Là, dans cette distinction, se loge le parti-pris adopté dans le catalogue (mais aussi dans les œuvres présentées en vis-à-vis dans l'accrochage de l'exposition) : « 'les sources de l'art moderne' peuvent être considérées un peu à la façon d'un vaste jeu d'échecs – dont chaque déplacement s'apparente à une surprise ou à un drame –, plutôt que comme une première étape vers le



1. Camille Pissarro, *Portrait de Cézanne*, 1874, Collection Laurence Graff.

2. Camille Pissarro, *La récolte des pommes de terre*, 1874, Londres, coll. part.

3. Paul Cézanne, *Près de Pontoise*, vers 1874, Cambridge, Harvard University Art Museums.



modernisme »⁴. Modernes, Cézanne et Pissarro le furent dans leurs cheminements propres, à l'intérieur du mouvement impressionniste ; modernes, ils l'auraient été plus encore dans leur échange, qui faisait de chacun l'*alter ego* de l'autre, ou même des « sosies » comme l'aurait plus tard dit Pissarro. La critique radicale qui fonde l'attitude moderne ne pouvait que gagner en intensité dans l'abandon et le confortement de soi qu'entraînaient les « parties d'échecs » que symbolisent les œuvres communicantes des deux artistes.

Ce processus de dépersonnalisation et d'individualisation, Joachim Pissarro tente évidemment de l'établir à partir des œuvres elles-mêmes (la correspondance, très lacunaire, entre les deux artistes ne venant qu'en appoint). Tout d'abord les portraits croisés des deux artistes, notamment le *Portrait de Cézanne* de 1874, peint à Pontoise par Pissarro (cat. 12 ; fig. 1). Les natures mortes, ensuite, qui sont cependant moins affines : la gamme chromatique vive de Cézanne est en définitive bien loin des valeurs adoucies qu'emploie Pissarro. Enfin les paires de paysages, qui forment le cœur de la relation. Les deux compositions contiguës de Louveciennes (cat. 22, 23) sont un des cas les plus problématiques. Cézanne avait emprunté après coup à Pissarro la toile que ce dernier avait peinte en 1871, pour s'approprier la technique de son ami, se trouvant ainsi dans la situation du copiste et de l'élève. John Rewald ne voyait du reste dans la toile de Cézanne rien de plus qu'une copie scrupuleuse⁵. Cette « copie » prend un statut expérimental dans les analyses les plus récentes que Joachim Pissarro ne fait que prolonger : Cézanne y aurait testé sa gamme colorée propre, procédé par simplification, appliqué de larges touches, transformant en profondeur l'œuvre qu'il avait

attentivement scrutée, donnant une texture plus picturale au motif. La paire de Louveciennes préserve très paradoxalement ce qui allait permettre aux deux artistes d'affirmer leur personnalité : la concentration sur la sensation, la transcription de cette même sensation sur la toile⁶. De son côté, Pissarro empruntera lui aussi à Cézanne, cultivant parfois un certain ordre géométrique, testant à son tour les touches parallèles. 1874 et surtout 1875 sont l'apogée de cette relation intense bien qu'intermittente. *La récolte des pommes de terre*, de Pissarro (cat. 43, fig. 2) et *Petites maisons près de Pontoise* de Cézanne (cat. 44, fig. 3), exécutées toutes les deux en 1874 à partir du même motif ou quasiment, illustrent encore ces échanges en même temps que des différences irréductibles. Par la suite, la relation ira en se défaisant, subsistant après le retour de Cézanne dans le midi sous la forme de réminiscences formelles, puis d'hommages lointains dans les lettres de l'un ou les témoignages de l'autre, le geste le plus émouvant étant celui du vieux Cézanne envoyant, après la mort de son ami, ses propres aquarelles à une exposition en signant « Paul Cézanne, élève de Pissarro ».

Histoire de l'art à deux noms

À bien des égards, l'exposition Cézanne et Pissarro appartient à un genre de plus en plus pratiqué par l'histoire de l'art, et qui vient relever celui, quelque peu épuisé, de la monographie. Le dialogue, en effet, permet de donner à une œuvre de l'ampleur, de la résonance, d'accorder aux artistes qui l'auront entretenu une vie plus riche, faite de décisions formelles précaires, de trouvailles instables et fécondes. Un genre qui permettrait en somme d'échapper à un formalisme supposé effacer la fonction auteur, tout en permettant de s'aff-

franchir des limites trop étroites d'une histoire de l'art centrée sur un individu. Une histoire de l'art à deux noms propres, qui ne ferait alors que s'ajuster à des formes de collaboration picturale qui se seraient cristallisées dans les années 1860, s'attachant à mettre à l'épreuve les règles de la représentation picturale. Comme le montre justement Jean-Claude Lebensztejn, dans le dernier essai de ses *Études cézanniennes*, publiées cette année, le dialogue entre Pissarro et Cézanne peut être mis en face d'une certaine tradition romantique qui concevait la pensée ou la création comme une « symphilosophie », un projet artistique dont la condition même était le dialogue (p. 81) ⁷. Monet et Renoir à la Grenouillère en 1869 ; Van Gogh et Gauguin en Arles en 1888 : les exemples abondent, chez les impressionnistes et les post-impressionnistes, de ces binômes qui fascinent depuis quelques années les historiens de l'art et les commissaires d'expositions ⁸. Les avant-gardes au ^{XX}e siècle ont elles aussi leurs collaborations mythiques, le couple dialogique, Matisse/Derain en 1905, étant un des plus emblématiques ⁹. L'on pourrait évidemment multiplier les exemples : Braque avec Henri Laurens ; Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova ; Piet Mondrian et Theo van Doesburg ; Jasper Johns et Robert Rauschenberg. C'est cependant un autre dialogue qui a sans doute servi de paradigme à l'exposition *Cézanne et Pissarro*.

S'il est une collaboration mythique pour l'art moderne, c'est bien celle qui unit Braque et Picasso entre 1907 et 1914. Dialogue entamé entre les deux artistes alors que Braque expérimente à l'Estaque et surtout dans les paysages de Horta de Ebro des solutions formelles inédites. Le point d'orgue de la relation est évidemment la période où les deux artistes inventent les échafaudages complexes du cubisme, entre 1910 et 1914. Longtemps, la vision avant-gardiste conçut cette « cordée à deux » comme un dialogue inégal. La grande exposition *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*, organisée par William Rubin en 1989 au MoMA est venue contredire cette vision. En montrant tout d'abord combien les expériences du cubisme analytique aussi bien que synthétique reflétaient une tentation permanente, chez les deux artistes, d'un art anonyme. La dépersonnalisation du langage pictural opérée par Braque et Picasso est au principe même de l'invention cubiste. Cette phase de recherche de l'anonymat devait se clore comme on le sait, pour les deux artistes, par un constat

d'échec et une rupture. Il reste que, selon Rubin, la communauté qui s'instaura entre les deux individus leur donna des droits égaux, après 1910, dans l'invention du cubisme dans sa phase la plus classique ¹⁰. Et si l'on regarde, par ailleurs, la période proto-cubiste, les années 1907-1910, Braque peut apparaître comme le plus innovateur des deux. En empruntant le premier la voie cézannienne de construction géométrique du paysage, Braque aurait été l'inventeur et Picasso le suiveur – infiniment brillant, mais suiveur tout de même d'un Braque qui avait, lui, réussi à échapper aux sortilèges de l'art africain pour s'en tenir à la construction. Tel est le schéma qui sous-tend la longue étude que William Rubin avait publiée dix ans plus tôt, en marge de l'exposition sur les dernières œuvres de Cézanne, organisée là encore au MoMA, en 1977 ¹¹. Le seuil de l'art du ^{XX}e siècle n'était plus à chercher dans le Picasso primitiviste des *Demoiselles d'Avignon*, mais dans l'interprétation des paysages cézanniens par Braque et Picasso, dialogue intensément critique exercé sur le motif dans un premier temps, avant que le cubisme ne devienne une expérimentation menée dans l'atelier vers 1909-1910.

Poussin comme modèle

À côté de ce Cézanne vu d'Amérique, le Cézanne de Greenberg (et de Rubin), il faut considérer le Cézanne vu de Provence, au fond le Cézanne héritier de Granet, le Cézanne célébré par Gasquet (fig. 4). Un Cézanne classique, comme le montre Paul Smith dans une des études les plus originales du catalogue de Washington et d'Aix-en-Provence (*Cézanne en Provence*, p. 81-95). Dans son fameux essai sur la signification des pommes chez Cézanne, Meyer Schapiro avait montré le premier combien les *Bucoliques* de Virgile avaient compté pour les jeunes amis qu'étaient alors Cézanne et Zola, reflétant par ailleurs les fantasmes érotiques du jeune peintre. La référence virgilienne changera de sens dans les derniers paysages peints par Cézanne : la conscience



4. Paul Cézanne travaillant sur le motif en Provence, 1890, photographie de Maurice Denis.

intense du caractère inéluctable de la mort, comme l'explique Smith, y devient un thème omniprésent et littéralement obsessionnel¹². Cette inflexion virgilienne ne pouvait en définitive que conduire Cézanne à s'approcher de Poussin dans ses peintures (Poussin dont il possédait une reproduction des *Bergers d'Arcadie* épinglée au mur de son atelier). Que Cézanne ait pu alors voir la Provence comme une Arcadie, Smith le montre de la manière la plus serrée en relevant la référence arcadienne chez les poètes provençaux que le peintre fréquenta : Gasquet, en premier lieu, mais aussi Edmond Jaloux, ou encore Léo Larguier, auteur en 1903 d'un poème intitulé *Et ego in Arcadia*. La connaissance de ce petit milieu virgilien aixois permet alors de voir en quoi, chez le dernier Cézanne, les peintures de la Montagne Sainte-Victoire incarnaient sous tous les aspects « une tentative de rendre quelque dignité à la mort moderne et de produire, à partir de ses 'sensations', un monument capable à la fois d'affirmer sa vie physique et de la dépasser » (*Cézanne en provenance*, p. 95). Loin de n'avoir été qu'un modèle pictural strictement formel, ou la simple caution d'un programme esthétique (« faire du Poussin d'après nature »), la présence de Poussin chez Cézanne révèle une attitude stoïque et sans doute, même comme le suggère Smith, l'impossibilité de bannir la mort du paysage. Si le dialogue Cézanne et Braque, le dernier Cézanne partant peindre sur le motif, à Aix, nécessite un détour par Poussin.

1. John Rewald, *Cézanne et Zola*, Paris, 1936. Sur Rewald dans les années 1930, voir les différentes contributions réunies dans : *Les sites cézanniens du Pays d'Aix. Hommage à John Rewald*, (cat. expo., Paris), Paris, 1996, ainsi que le témoignage d'Alice Bellony, *John Rewald. Histoire de l'art et photographie*, Paris,) 2005, p. 12 et suiv. Sur les expositions consacrées à Cézanne et les différents moments de son historiographie après la mort de l'artiste, voir Joseph J. Rishel, « Un siècle de critique cézannienne. De 1907 à nos jours », dans *Cézanne*, (cat. expo., Paris), Paris, 1995, p. 45-75.

2. Karl Ernst Osthaus, « Une visite à Paul Cézanne », 1906, dans P.M. Doran, *Conversations avec Paul Cézanne*, Paris, 1978, p. 98.

3. Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien, 22 novembre 1895, dans Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 390-391.

4. *Cézanne et Pissarro...*, p. 15. Variante sophistiquée du jeu d'échec : le jeu des quatre coins, dialogue, méprise, rivalité, échecs, qui sert de trame problématique à Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, Paris, 1999.

5. John Rewald, « Cézanne and Guillaumin », dans Albert Châtelet, Nicole Reynaud éd., *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, p. 343-353.

6. Voir à ce sujet Richard R. Bretell, « Cézanne/Pissarro : élève/élève », dans Françoise Cachin, Henri Loyrette, Stéphane Guégan éd., *Cézanne aujourd'hui* (colloque, Paris, Musée d'Orsay, 29 et 30 novembre 1995), Paris, 1997, p. 29-37. Sur ces problèmes de technique picturale chez Cézanne et Pissarro, voir Richard Shiff, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme. Étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, Paris, 1995, p. 178 et 253-254. Pour un tableau plus général des communautés d'artistes à Pontoise, voir *Camille Pissarro et les peintres de la vallée de l'Oise*, (cat. expo., Böblingen, Städtische Galerie/Musée Tavet-Delacour, Pontoise), Paris, 2003.

7. Jean-Claude Lebensztejn, *Études cézanniennes*, Paris, 2006, en particulier p. 81 sq. (Le thème de la « symphilosophie » a été développé par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans *L'Absolu littéraire*).

8. Ainsi *Van Gogh et Gauguin. L'atelier du midi*, Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, Britt Salvesen éd., (cat. expo., Chicago, The Art Institute/ Amsterdam, Van Gogh Museum, 2002), Milan, 2002.

9. Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, *Matisse-Derain. La vérité du fauvisme*, Paris, 2005.

10. William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, New York, 1989 ; trad. franç. *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris, 1990, p. 13 et suiv.

11. W. Rubin, « Cezannisme and the Beginnings of Cubism », dans W. Rubin éd., *Cézanne and the Late Work*, New York, 1977, p. 151-202. Voir à ce sujet le commentaire éclairant d'Aruna D'Souza, « Biography becomes form : William Rubin, Pablo Picasso, and the Subject of Art History », dans *Word & Image*, vol. 18, n°2, 2002, p. 126-136. Pour un commentaire critique du rôle de Braque, dans cette période proto-cubiste, voir Theodor Reff, « The Reaction against Fauvism : the Case of Braque », dans W. Rubin, Kirk Varnedoe, Lynn Zelevansky éd., *Picasso and Braque. A Symposium*, New York, 1992, p. 17-43.

12. Paul Smith, « Les Paysages tardifs de Cézanne ou la perspective de la mort », dans : Philip Conisbee, Denis Coutagne, éd., *Cézanne en Provence*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, Aix-en-Provence, Musée Granet, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 81-95. Le développement avait déjà été esquissé par l'auteur : P. Smith, « Joachim Gasquet, Virgil and Cézanne's Landscape : 'My Beloved Golden Age' », *Apollo*, 148/439, 1998, p. 11-23. Sur le problème de la Provence chez l'artiste, voir par ailleurs : Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence : The Painter and his Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003). Le rapport entre Cézanne et Poussin était déjà au centre des travaux de Richard Verdi, *Cézanne and Poussin. The Classical Vision of Landscape*, Londres, Lund Humphries, 1990.

François-René Martin, École du Louvre, fr.martin@ecoledulouvre.fr