

Cézanne aujourd'hui

Actes du colloque
organisé par le musée d'Orsay
29 et 30 novembre 1995

*sous la direction de Françoise Cachin,
Henri Loyrette
et Stéphane Guégan*



Réunion
des Musées
Nationaux



7 Préface

LA PEINTURE, LE MILIEU, L'ICONOGRAPHIE

11 Cézanne et Chardin
par Theodore Reff

29 Cézanne/Pissarro : élève/élève
par Richard R. Brettell

39 Les premiers nus de Cézanne : du désordre et de l'harmonie dans le paysage
par Mary Tompkins Lewis

65 *Les Joueurs de cartes* de Cézanne : un jeu de la vie
par Mary Louise Krumrine

75 Approche contradictoire d'un thème : le Jas de Bouffan chez Cézanne
par Denis Coutagne

THÉORIES ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

87 L'écart : théorie et pratique cézanniennes
par Yve-Alain Bois

109 Cézanne : sensation/perception
par Judith Wechsler

117 La touche de Cézanne : entre vision impressionniste et vision symboliste
par Richard Shiff

125 Rilke et Cézanne : la poésie à l'école de la couleur
par Jacques Le Rider

135 L'exposition Cézanne chez Vollard en 1895
par Isabelle Cahn

145 Le modèle cézannien de Maurice Denis
par Jean-Paul Bouillon

165 Cézanne chez Matisse
par Isabelle Monod-Fontaine

Cézanne : sensation/perception

Les lettres et les déclarations de Cézanne, dans ses dernières années, sont remplies de références à l'importance de la sensation. Il écrit, par exemple : « [...] la sensation forte de la nature – et certes, je l'ai vive – est la base nécessaire de toute conception d'art¹. » Et aussi : « Peindre d'après nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser des sensations². »

Quel est le sens du mot « sensation » pour Cézanne ? Plus que la connaissance et la représentation des données sensorielles, c'est un phénomène complexe nourri de mémoire, de désir et d'imagination. Pour Cézanne, peindre ses sensations devant la nature revêtait la même importance que la peinture historique avait eue dans l'histoire de l'art. C'était peut-être ce à quoi il songeait en disant : « Imaginez Poussin refait entièrement d'après nature³. »

À la fin du XIX^e siècle, le centre d'intérêt de la peinture se déplace des sujets extérieurs et traditionnels vers l'artiste lui-même, ses réponses, ce qu'il voyait, pensait et expérimentait. Pour Cézanne, la sensation et les moyens de l'exprimer – de « réaliser la sensation devant la nature » – ont pris les caractéristiques d'une mission, quelque part entre la religion (au sens métaphysique de la foi) et la science (au sens d'investigation systématique⁴). Cette conception propre à cette époque est ce qui modèle, selon moi, la notion de sensation pour Cézanne.

L'idée que la sensation fût à la base de l'art n'était pas propre à Cézanne, elle était partagée par certains de ses prédécesseurs et contemporains tels que Condillac, Wordsworth et Taine. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Larousse, Paris, 1875) cite à ce sujet le *Traité des sensations* de Condillac (1754) : « Toutes les idées ne sont que des sensations transformées. » Condillac renvoie ici à Locke, selon qui il existait deux sources pour les idées, la sensation et la réflexion. Condillac écrit : « C'est la sensation qui devient successivement attention, mémoire, comparaison, jugement, raisonnement, réflexion, abstraction, imagination, c'est-à-dire toute l'intelligence [...] C'est la sensation qui engendre également toutes les facultés de la

1. Cézanne à Louis Aurenche, 25 janvier 1904, dans *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, 1978, p. 298.

2. Cité dans Émile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, repris dans *Conversations avec Cézanne*, éd. présentée par P. M. Doran, Paris, 1978, p. 36.

3. Joachim Gasquet, *Paul Cézanne*, Paris, 1988, p. 192.

4. « L'Art serait-il, en effet, un sacerdoce, qui demande des purs qui lui appartiennent tout entiers ? » Lettre à Vollard du 9 janvier 1903, *Correspondance*, *op. cit.* note 1, p. 292.

volonté. [...] Un corps n'est qu'une collection de qualités, le moi qu'une collection de sensations. »

Cézanne était probablement d'accord avec ce rôle universel de la sensation, noyau de l'identité. Il est peu vraisemblable qu'il ait connu la poésie de William Wordsworth, mais *Les Lines* de ce dernier, écrites en 1793 sur Tinturn Abbey – et apparemment non traduites en français, à l'époque de Cézanne –, évoquent un rôle de la sensation avec lequel le peintre aurait été probablement d'accord :

« For nature then to me was all in all,
[...] the tall rock,
The mountain and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, where then to me
An appetite; a feeling and a love
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, nor any interest
Unborrowed from the eye.
[...]
Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods,
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all the mighty world
Of eye, and ear – both what they half create,
and what perceive. »

Le concept de la sensation, selon Cézanne, s'éclaire peut-être aussi par les propos d'un écrivain et philosophe contemporain, Hippolyte Taine, qu'il lisait et admirait (Pissarro avait également assisté à ses cours; les impressionnistes et Zola admiraient ses théories). Taine écrit ainsi, dans *De l'intelligence* : « Nos idées sont des signes, c'est-à-dire des sensations ou des images d'une certaine espèce. Nos images ont des sensations répétées, survivantes, spontanément renaissantes, c'est-à-dire des sensations d'une certaine espèce⁶. »

La peinture de Cézanne à partir de la sensation dépasse naturellement le stade des *stimuli* sensoriels par la médiation de la conscience, selon un schéma parallèle aux théories bergsoniennes sur la sensation et la perception, présentées dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888). L'idée de Bergson – « percevoir est l'occasion de se souvenir » – est parfaitement applicable à Cézanne. Un autre texte contemporain, *Analysis of Sensations* par Ernst Mach (1885), expose la correspondance entre habitudes visuelles et préjugés philosophiques.

Plusieurs définitions de la sensation ont été avancées. L'*Oxford English Dictionary* la décrit comme la « perception par le moyen des sens et, dans une acception plus précise, l'élément subjectif de toute opération affectant l'un de nos sens, une "impression physique" considérée séparément de la "perception" de l'objet qui y résulte ».

Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, 1880, p. 4

Pour Cézanne, l'interprétation de ses sensations était médiatisée par la pensée, la méthode, la théorie, la mémoire et l'esthétique personnelle⁶. La qualité des sensations est modelée par le tempérament, donc par l'affect et le caractère; les traditions peuvent influencer et affecter notre réponse aux sensations et l'appréciation que nous portons sur elles : « Lisons la nature; réalisons nos sensations dans une esthétique personnelle et traditionnelle à la fois⁷. »

Des sensations intenses s'attachent aux états paroxystiques tels que la colère, l'agressivité et l'excitation sexuelle – réels ou imaginaires – comme ceux que Cézanne a peints dans certaines de ses premières œuvres, où l'on voit des scènes de viol, d'orgie, de meurtre et même une autopsie.

On connaît bien les contacts avec Pissarro, plus particulièrement de 1872 à 1875 : sous l'influence de son aîné, Cézanne se détourne alors des scènes imaginaires et presque hallucinatoires pour consacrer son attention au monde visible. Son étude intensive de la nature se prolonge ensuite sur son propre territoire, au cœur des paysages qui entourent Aix et L'Estaque, avec des sujets de nature morte que l'on peut travailler longuement, mais aussi avec sa famille, des amis et des connaissances que l'on peut faire poser comme modèles jusqu'à cent quinze séances.

Dans ses toiles de *Baigneurs* et de *Baigneuses* – plus de deux cents –, Cézanne s'efforce de réconcilier ses anciennes sensations, fondées sur la mémoire et l'imagination, avec ses sensations devant la nature, sous la forme du paysage.

À la même époque, ces œuvres instaurent une dialectique avec la tradition du nu monumental et du paysage pastoral. Le nouveau « paysage composé » de Cézanne est fait de nus ambigus, à la fois pour leur sexe et pour leurs activités, chargés d'anxiété et d'irrésolution. Ils rappellent les sensations de ses premières peintures à sujets violents, combinées avec ses observations de paysage.

C'est probablement en raison de la difficulté à concilier ces deux centres générateurs de sensation – l'imagination et la perception de la nature – que ces toiles sont souvent inachevées, incomplètes. Ici, l'ensemble des sensations semble pour Cézanne presque inconciliable. La perception est un processus distinct de la sensation, bien qu'il s'y rattache.

La perception a été comprise de bien des façons, et les recherches se poursuivent toujours. Elles s'occupent fondamentalement de l'objet de la vision – le visible, le processus optique.

Le terme de « perception » apparaît beaucoup moins fréquemment dans les paroles de Cézanne, bien qu'il ait été un concept courant à cette époque : dans le Larousse de 1875, l'entrée « perception » est beaucoup plus longue que l'entrée « sensation » ; elle souligne la dimension tactile comme fondement de la perception et particulièrement le rôle de la main dans la structuration de ce que l'on voit.

Pour Cézanne, la perception impliquait l'organisation consciente des sensations visuelles : « Sens la Nature, organise tes perceptions, exprime-toi profondément et avec ordre, c'est-à-dire classiquement⁸. » Et encore : « L'Art est une aperception

6. Jean-Claude Lebensztejn, dans son essai intitulé « Persistance de la mémoire » (1993), écrit : « Cézanne est le seul à fondre dans sa peinture, avec la même intensité et dans le même instant, l'observation, la mémoire, l'imaginaire et la construction mentale » (p. 59).

7. Cité dans Bernard, *Conversations...*, op. cit. note 2, p. 36.

8. *Ibidem*, p. 41.

personnelle. Je place cette aperception dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre⁹. »

Dans son essai intitulé *The Logic of Organized Sensations* (1977), Lawrence Gowing fait remarquer que Cézanne a établi une distinction entre sensation et perception. Mais le seul endroit où Cézanne emploie ces termes est une lettre de 1904 où il écrit : « Le littérateur s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions¹⁰. »

Gowing ne va pas au-delà de ce constat : la perception n'est affectée que par les données sensorielles et joue donc un moindre rôle dans l'œuvre de Cézanne. Peindre est, avant toute chose, « réaliser » une sensation. Dans les derniers temps de la vie et de l'œuvre de Cézanne, Gowing maintient que les sensations se réfèrent explicitement à la sensation de couleur, aussi « innées comme expérience » qu'« innées comme perception ». On ne sait pas vraiment ce que Gowing entend par « syntaxe visuelle innée ».

Le XX^e siècle accorde plus d'attention à la perception qu'à la sensation, sans doute à cause des déplacements dans la nature des intérêts philosophiques et des priorités dans les recherches scientifiques et psychologiques. L'étude de la perception emporte Cézanne au-delà de ses intentions déclarées, jusqu'à un examen soigneux des toiles et de ce qu'elles révèlent sur sa façon de regarder. La réalisation de l'artiste dépasse son propos déclaré (réaliser ses sensations devant la nature), pour reformuler le rôle de la perception et la relation entre le sujet et l'objet. C'est le point essentiel du discours philosophique le plus important jamais tenu, au XX^e siècle, sur la signification de la perception de Cézanne – c'est-à-dire celui de Merleau-Ponty. Dans *La Phénoménologie de la perception* (1945), le travail pictural de Cézanne est le modèle pour son analyse. Le philosophe reformule cette analyse sur le mode de l'interrogation, d'où l'observation suivante : « La "conception" ne peut pas précéder l'exécution [...] Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole », par laquelle il termine un essai de 1948 intitulé « Le Doute de Cézanne ».

Merleau-Ponty écrit, par ailleurs, sur la relation entre sensation et pensée : « Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas de coupure entre « les sens » et « l'intelligence », mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences¹¹. »

Dans un article, « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques » (1946), le philosophe observait déjà : « Nous constatons à la fois qu'il est impossible [...] de décomposer une perception, d'en faire un assemblage de parties ou de sensations, puisqu'en elle, le tout est antérieur aux parties¹². » Des recherches récentes ont clairement montré que la base neurobiologique varie sensiblement entre la sensation et la perception. Je reviendrai plus loin sur ce sujet.

9. *Ibidem*.

10. Lettre à Émile Bernard du 26 mai 1904, dans *Correspondance*, op. cit. note 1, p. 303.

11. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, Paris, 1948, p. 10.

12. Publié dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 49, décembre 1947, p. 119-153, 122.

Sur la question de la perspective, l'interprétation de Meyer Schapiro diffère de celle de Merleau-Ponty et anticipe les recherches qui suivront. Du reste, celui-ci a toujours donné les lectures les plus fines de Cézanne. Dans son livre de 1951, Meyer Schapiro soutient, quant à lui, que la vision de l'artiste n'est pas donnée globalement : « Tout se passe comme s'il n'y avait pas d'objet indépendant, fermé, pré-existant, livré une fois pour toutes à l'œil du peintre en vue de sa représentation, mais seulement une multiplicité de sensations éprouvées successivement, sources et points de référence pour une forme construite qui possède, de façon remarquable, les traits objectifs de la chose représentée¹³. »

Puis, dans une analyse parallèle à celle de Merleau-Ponty : « Le moi est toujours présent, prêt à sentir comme à connaître, en équilibre entre ses perceptions et une activité pratique de mise en ordre [...] Cézanne a libéré le système perspectif de l'art traditionnel et il a donné à l'espace de l'image l'aspect d'un monde librement créé, composé pièce à pièce à partir de perceptions successives¹⁴. »

Je n'examinerai pas, dans le cadre de cette brève présentation, l'interprétation métaphysique de Kurt Badt sur les sensations de Cézanne, qui dépassent la somme des perceptions multiples, ni l'hypothèse de Richard Shiff sur les liens entre la sensation de Cézanne et l'impressionnisme, ni sa théorie sur le caractère « tactile » de la peinture de Cézanne.

La dernière décennie a vu se développer des recherches neurobiologiques considérables sur le système optique, dont certaines pourraient nous aider à comprendre et permettraient d'enrichir notre discours sur la façon de voir et de peindre de Cézanne. Il semble aujourd'hui établi que les indications de forme, de couleur et d'espace – mouvement et profondeur – sont acheminées selon trois voies séparées, mais parallèles, de l'œil au cerveau¹⁵. Les diverses réponses aux stimuli optiques de chaque voie s'élaborent au niveau de la rétine, avant de gagner le cortex optique pour être combinées et intégrées, à deux niveaux – un inférieur et un supérieur – du cortex, grâce auquel nous donnons en fait un sens à notre vision et nous savons ce que nous ressentons.

Chacun de ces trois sous-systèmes d'acheminement a été baptisé d'après le type de cellules que l'on y trouve. L'un d'eux, le « parvo-système », véhicule les informations sur les couleurs, incluant les zones de contact formées par les couleurs contrastantes : il « voit » les objets en couleur, mais pas de façon très détaillée ; la forme est également perçue en termes de couleurs, non de lignes. Le système donne ainsi de fines distinctions pour les objets fixes et les formes complexes. Il présente de fortes

13. Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, New York, 1951, p. 18.

14. *Ibidem*, p. 10.

15. Voir D. Hubel et M. Livingstone, « A comment on Perceptual correlates of magnocellular and parvocellular channels : seeing form depth in afterimages », *Vision Research*, 31 (9), 1991, p. 1655-1658. M. Livingstone, « Art, illusion and the Visual System », *Scientific American*, 158 (1), janvier 1988, p. 78-85. D. Hubel et M. Livingstone, « Do the relative mapping densities of the magno and parvocellular systems vary with eccentricity », *Journal of Neuroscience*, 8 (11), novembre 1988, p. 4334-4339. M. Livingstone, « Psychophysical evidence for separate channels for the perception of form, color, movement and depth », *Journal of Neuroscience*, 7 (11), novembre 1987, p. 3416-3468. *Idem*, « Segregation of form, color and stereopsis in primate area 18 », *Journal of Neuroscience*, 7 (11), novembre 1987, p. 3378-3415. Je remercie le Dr Vernon Caviness de m'avoir signalé ce travail de recherche.

connexions avec le système limbique, centre émotionnel du cerveau, d'où le lien entre couleur, émotions et sensations.

Inversement, le « magno-système » est « aveugle aux couleurs » ; il n'achemine pas les informations les concernant, mais il est sensible au brillant des surfaces, au clair et au foncé, et il véhicule les informations sur le mouvement – spécialement les mouvements rapides – et les principaux éléments pour la perception de la perspective et de la profondeur.

En réponse à mes questions sur le mode de perception supposable chez Cézanne, le Dr Margaret Livingstone, neurobiologiste à la Harvard Medical School et l'une des pionnières de ce type de recherches, m'a déclaré que, selon elle, un artiste habile peut concentrer son attention sur les signaux qui viennent d'un système plutôt que d'un autre, ou sur la couleur au détriment de la ligne, et vice versa. On peut dans le champ visuel, ne prêter attention qu'à certains signaux.

Cézanne aurait ainsi « pressenti » sans le savoir les possibilités d'activation du parvo-système, créant ainsi un champ visuel par des plans de couleurs contrastantes. Les limites sont créées par le contraste et ce sont des plans colorés – non des lignes – qui suggèrent profondeur et perspective, normalement véhiculées par les signaux multiples du magno-système. Il utilisait la couleur – avec ses liens très forts aux émotions – de toutes les manières possibles, pour obtenir une peinture capable d'exprimer ses sensations. « Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modèle, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent, c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modèle. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul¹⁶. » Et aussi : « Lire la nature, c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie. Ces grandes teintes s'analysent ainsi par les modulations. Peindre, c'est enregistrer ses sensations colorées¹⁷. »

Rivière et Schnerb, qui ont rendu visite à Cézanne peu de temps avant sa mort, ont observé que l'artiste était comme un scientifique qui aurait fait ses expériences sur une toile¹⁸.

Cézanne a mené son expérimentation de la couleur aussi loin qu'il l'a pu dans chaque toile, pour découvrir souvent qu'il lui fallait s'arrêter avant que le tableau ne fût « fini », au sens conventionnel du terme, parce qu'un mauvais trait aurait pu nuire à l'effet d'ensemble : « Or, vieux, soixante ans environ, les sensations colorantes, qui donnent la lumière, sont chez moi causes d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats, d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplet¹⁹. »

L'œuvre de Cézanne suggère qu'il a perçu intuitivement certaines notions fondamentales relatives à la perception, en particulier que la vision ne nous est pas donnée comme un tout, et que l'œil et le cerveau peuvent « choisir », jusqu'à un certain point, leur mode premier de vision. Ce que l'artiste a réalisé concorde ainsi

extraordinairement avec ce que l'on sait aujourd'hui sur le mode de fonctionnement du système optique chez l'homme.

Toutefois, cette théorie scientifique de la peinture par taches de couleur contribue-t-elle à notre compréhension du rôle de la sensation et de la perception dans l'œuvre de Cézanne ? La recherche suggère que les liens entre perception et sensation sont très étroits. L'accent mis sur une voie ou sur une autre, entre l'œil et le cerveau, est lié à l'émotion, à l'affect.

Pour Cézanne, la réalisation de ses sensations signifiait, finalement, une peinture de mémoire et d'imagination, combinée au sens et à la perception de la nature, ce qui mène à certaines de ses dernières œuvres, particulièrement passionnées et, occasionnellement, non achevées.

Le problème de la sensation et de la perception situe la discussion entre les intentions établies de l'artiste et la lecture consécutive de son œuvre, à la lumière des théories philosophiques et scientifiques.

Pour un art suspendu à la frontière de l'abstraction, la relation entre sensation, perception et conception picturale est capitale. Dans l'œuvre de Cézanne, voué à peindre « parallèlement » à la nature, l'abstraction finale est peut-être mieux comprise si l'on sait ce que cela signifiait pour lui de pousser ses sensations au-delà de la perception.

Traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal

16. Bernard, *Conversations...*, *op. cit.* note 2, p. 36.

17. *Ibidem*.

18. R. P. Rivière et J. F. Schnerb, « L'atelier de Cézanne » (1905), dans *Conversations...*, *op. cit.* note 2, p. 90.

19. Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, dans *Correspondance*, *op. cit.* note 1, p. 314.