Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 7 (1964)

Heft: 3

Artikel: Une esquisse de Cézanne

Autor: Thévoz, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869892

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UNE ESQUISSE DE CÉZANNE

La toile intitulée *les Baigneuses,* de 1902-1903 [1], est une des nombreuses esquisses préparant la composition des *Grandes Baigneuses,* actuellement au Musée de Philadelphie, à laquelle Cézanne a travaillé de 1898 à 1905. On juge généralement que les esquisses sont supérieures à la toile définitive. Il est compréhensible que leur caractère plus rapide, plus libre, flatte le goût moderne pour les œuvres inachevées. Mais chez Cézanne, l'esquisse prend un sens nouveau : elle n'est ni une interruption fortuite, ni vraiment une ébauche en vue de l'œuvre, elle semble être prise pour fin en tant que manifestation d'un devenir, comme si par la révélation de sa propre genèse la peinture pouvait nous donner à voir l'avènement même du visible. Que cet inachèvement soit délibéré, il suffit de feuilleter un album chronologique de l'œuvre de Cézanne pour s'en rendre compte : à mesure que le répertoire thématique se restreint, les approches se multiplient, en particulier les aquarelles, et, comme l'a remarqué Bernard Dorival [2], les tableaux eux-mêmes prennent une allure d'aquarelle, par la liberté de la touche et le traitement elliptique de la forme.

Pourquoi cette prédilection toujours plus affirmée pour une forme de peinture qui n'était traditionnellement qu'un moyen de l'œuvre elle-même ? Plus précisément : comment une œuvre qui réellement n'est qu'une esquisse — les corps des baigneuses, sujet du tableau, sont à peine ébauchés; le peintre a laissé certaines parties en blanc — peut-elle nous donner une telle impression d'accomplissement ? Telles sont les questions que nous pouvons nous poser à propos de cette toile. Les remarques que nous pourrons faire à son sujet devront d'ailleurs

---

[1] Huile sur toile, 73 x 92 cm., collection privée, Suisse. Elle figure à l'Exposition des collections suisses au Palais de Beaulieu (N° 105). Le cliché que nous reproduisons appartient au Musée des Beaux-Arts de Zurich.

[2] B. Dorival : *Cézanne,* Paris, 1948, p. 86.

être valables pour toutes les œuvres de la maturité, qui concourent toutes à l'unité d'une même recherche.

Le tableau représente trois groupes de baigneuses au bord d'une rivière, encadrés par des arbres dont les troncs inclinés dessinent une ogive. Au centre, une large échappée vers l'autre rive, une chaîne de montagnes et le ciel. La composition générale, trois pyramides en frise inscrites dans un grand triangle équilatéral, est affirmée. Si lisible soit-elle au premier abord, elle semble pourtant se désintégrer à mesure qu'on s'en approche. Les contours se brisent en un hâchis de touches bleues ou ocre, les formes s'effritent et se compénètrent, les surfaces se cassent. Comment se fait-il qu'une œuvre aussi vibrante, aussi gonflée de vie, nourrie par la chaleur, les bruissements, les odeurs même du paysage, se dissolve ainsi pour une vision trop analytique, au point de perdre toute attache objective ? Peut-être une analyse des différents éléments plastiques, composition, dessin, couleurs, espace, sera-t-elle révélatrice, même si, comme nous le verrons, ces distinctions traditionnelles sont ici dépassées.

Quand on dit d'une composition qu'elle est affirmée, on entend généralement qu'elle possède une certaine solidité architecturale, un équilibre structural des parties, qui jouissent chacune d'une autonomie relative, étant chacune élément d'une unité supérieure en même temps que synthèse d'éléments inférieurs. Mais dans ce tableau l'unité est au contraire dynamique, vibratoire, en quelque sorte; elle résulte d'un jeu de déséquilibres compensés. Il est presque impossible de se concentrer sur un détail: d'abord parce que les objets déçoivent notre interrogation en ne révélant rien d'eux-mêmes, ni les corps de leur anatomie, ni les arbres de leur forme précise, ni le paysage de sa configuration réelle; et surtout, parce que chaque forme est animée d'une force centrifuge qui la fait éclater dès qu'elle devient centre d'attention. On a souvent fait remarquer que Cézanne ne peignait pas seulement les objets, les corps, mais aussi les intervalles qui les séparent. Il faudrait même dire qu'il ne peint que des intervalles: chaque objet du tableau, ciel, feuillage, corps, est l'intervalle des autres, par une réciprocité fuyante qui épuise le regard. Chaque objet se définit ainsi moins par son être propre que, négativement, par tout ce qu'il n'est pas, par l'investissement des objets contigus, qui le circonscrivent comme un néant, et qui sollicitent marginalement le regard, pour se dérober à leur tour quand ils deviennent eux-mêmes points de mire. Continuellement décentré par cette fascination latérale et fuyante, le regard enveloppe formes et couleurs en une unité tourbillonnante.

Cézanne : *Les Baigneuses.*

Dans cet univers en déflagration, la ligne ne dessine une forme qu'en l'opposant à toutes les autres. Chaque objet est profilé comme une absence par ceux qui l'entourent, qui le *cernent* comme par horreur du vide [1]. C'est bien là la nature du cerne cézannien, qui n'est pas un attribut de la forme qu'il définit, même pas son contour idéal, mais plutôt une condensation chromatique du fond sur lequel elle s'enlève. Les cernes des corps et des troncs sont bleus, couleur du ciel et du lac, ou verts, couleur du feuillage ; les fonds repoussent en quelque sorte ces formes par une exaspération tonale, comme l'irritation des lèvres d'une plaie.

Il serait pourtant vain de vouloir assigner à tout prix à la ligne — si l'on peut encore appeler ligne cette exacerbation de la couleur — une valeur immédiatement objective. Il n'y a pas de cernes dans la nature : « *Au fond, montrez-moi quelque chose de dessiné dans la nature,* demandait Cézanne, *le dessin est une nature morte.* » [2] Les cernes ont d'abord une fonction plastique de différenciation des formes dans l'œuvre. Ils sont généralement bleus. Si Cézanne utilise de préférence cette couleur, c'est pour ses qualités propres, optiques ou affectives, indépendamment de toute référence objective. Le bleu est une couleur de courte longueur d'onde et, de ce fait, très réfrangible [3]. Elle est donc expansive, elle compose plus que toute autre avec les couleurs voisines, et les irradie de sa propre lumière. C'est donc par excellence une couleur médiatrice, qui marque des passages, suggère des correspondances, organise des contrastes. Elle joue dans la composition le rôle que joue l'enveloppe aérienne dans le paysage. Mais il s'agit bien d'une équivalence formelle et non d'un simulacre. Il faut être aveuglé par le préjugé réaliste pour attribuer à ces cernes une valeur représentative, pour voir en eux, par exemple, l'image fidèle de la concentration de l'air autour des formes. En fait, ils n'ont pas de fonction simplement réaliste, ils n'ont d'existence que picturale, fondée sur des rapports purement formels avec les autres couleurs.

---

[1] Serait-ce que, pour peindre un premier plan, Cézanne accommode son œil non pas sur lui mais sur le fond sur lequel il se détache, et réciproquement, de façon qu'une forme ne soit jamais une unité close, mais une interposition, une manière qu'a le fond d'être caché par elle ? C'est évidemment une simple hypothèse. Mais essayez de regarder un tronc d'arbre de cette façon, en accommodant votre œil sur le fond : vous en aurez une vision curieusement cézanienne !

[2] Propos de Cézanne, rapporté par Joachim Gasquet dans *Cézanne,* Paris, 1931, p. 91.

[3] Cf. Charles Lapicque : *Essai sur l'art, l'espace et la destinée,* Paris, 1958.

Mais on n'a rien dit quand on a dit que le peintre transforme le monde en peinture, surtout lorsque, comme Cézanne, c'est pour nous réapprendre à le voir. Les éléments picturaux ne copient pas la nature point par point, parce que le spectacle se donne d'abord comme un tout : « *Pourquoi divisons-nous le monde ? Est-ce notre égoïsme qui se reflète ? Nous voulons tout à notre usage. Il y a des jours où il me paraît que l'univers n'est plus qu'une même coulée, un fleuve aérien de reflets, de dansants reflets autour des idées de l'homme.* » [1] Et si les éléments de l'œuvre ne reflètent pas spéculairement tous les détails du spectacle, c'est qu'ils doivent l'exprimer d'abord comme une totalité, et selon leur logique propre : « *Peindre, ce n'est pas copier servilement l'objectif, c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi, en les développant suivant une logique neuve et originale.* » [2]

Par une attention extraordinairement aiguë aux données primitives des sens, Cézanne met en évidence par ses moyens de peintre les structures intimes de la perception, cinquante ans avant qu'elles soient l'objet d'une formulation théorique par les psychologues. La psychologie moderne nie en effet qu'il y ait à l'origine de la perception des sensations pures, isolées, que l'activité perceptive organiserait par association ou synthèse. Toute perception, si élémentaire soit-elle, se donne d'emblée comme un « champ », comme un ensemble de relations. Cette totalité première se différencie par une opération sensori-motrice qui découpe des objets, c'est-à-dire des constances de forme, de couleur, de grandeur. Cette opération de découpage consiste en déplacements réels ou virtuels du regard, qui procède par décentrations, transports, comparaisons, etc. [3].

Ces lois structurales de la perception sont celles-là mêmes qui articulent en toute évidence les œuvres de Cézanne. Cézanne prend pour donnée première la totalité cosmique, cette « *même coulée* », qu'il différencie selon une logique spécifiquement picturale. Il n'y a pas de lignes dans la nature. Mais il n'y a pas de nature visible sans cet itinéraire du regard qui détache des formes, enveloppe des volumes, creuse une profondeur. Les lignes hâchées et obstinées de Cézanne décrivent ce parcours tâtonnant, cette « *palpation du regard* » (Merleau-Ponty) qui constitue par différenciation l'être en spectacle. Le dessin ne décalque pas simplement les formes objectives, parce que

---

[1] Propos de Cézanne, rapporté par Joachim Gasquet dans *Cézanne,* Paris, 1931, p. 122.

[2] Cité par B. Dorival, ouv. cité p. 103.

[3] Cf. Jean Piaget : *Psychologie de l'intelligence,* Paris, 1947.

nous sommes en deçà du découpage chosiste et utilitaire, aux « *racines mêmes de la perception* » (Cézanne, sauf erreur) [1]. Le regard, par une sorte de création continue, anime un monde qui se désagrégerait sans ces trajectoires intentionnelles. C'est la raison pour laquelle il suffit que nous nous forcions à fixer un élément du tableau pour le débrayer de toute référence objective et pour désintégrer la forme (aussi serait-il inconcevable de reproduire un détail de cette toile !). Les traits ne sont qu'un canevas dynamique. C'est le mouvement même de l'œil dans sa poursuite toujours déçue qui dessine par son parcours des formes en voie d'objectivation.

Ce n'est certainement pas un hasard si la structure dynamique des dernières œuvres de Cézanne évoque les lois de la micro-physique (pourquoi craindre ce genre de rapprochement, alors que les savants eux-mêmes, lorsqu'ils tentent de vulgariser leurs découvertes, font volontiers appel à des intuitions esthétiques pour dissiper les préjugés du réalisme naïf ?). La mécanique ondulatoire nous révèle qu'un corpuscule n'est rien d'autre qu'un « paquet d'ondes ». La matière possède une structure énergétique : « *On assiste à la création de la matière à partir du rayonnement, de la chose à partir du mouvement.* » [2] L'être n'est originellement qu'un pur mouvement, un rythme du non-être qui finit par prendre consistance, comme la trajectoire de la quille du jongleur finit par dessiner une figure stable. Ou comme cette chorégraphie bigarrée entraîne le regard dans une danse cosmique.

Tous les moyens plastiques semblent donc se résoudre en un élément premier irréductible : la couleur. Les formes qui pouvaient paraître linéaires se sont révélées être une saturation par laquelle les plages colorées se différencient. Quant aux volumes, on a souvent montré qu'ils sont non pas modelés par les valeurs, mais modulés par une succession mélodique de tons. « *Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé... tout le reste, c'est de la poésie* », disait Cézanne à Gasquet. Mais dire que Cézanne dessine les formes et exprime les volumes par la couleur, c'est résoudre un problème en jouant sur les mots, puisque dans la terminologie courante la notion de couleur se définit d'abord par opposition au

---

[1] Ces remarques sont inspirées de deux textes de Merleau-Ponty, fondamentaux pour la compréhension de Cézanne et de la peinture moderne en général : *Le doute de Cézanne* in *Sens et non-sens,* Paris 1948, et *l'Œil et l'esprit,* Paris, 1964.

[2] Gaston Bachelard : *Le nouvel Esprit scientifique,* Paris, 1934, p. 69.

dessin et aux valeurs. Quelle est la nature d'une couleur qui, par sa seule vertu chromatique, peut dessiner et modeler ?

Il faut d'abord constater que, quelle que soit la vérité expressive de leur accord, les couleurs du tableau, comparées une à une avec les couleurs réelles des objets correspondants, sont absolument arbitraires. Cézanne met du vert dans le ciel, de l'ocre rouge et du bleu de Prusse sur les troncs d'arbres, de l'outremer dans l'herbe. Sublimer sa vision jusqu'à prétendre qu'il voyait véritablement ces couleurs sur les objets, c'est redire d'une autre façon qu'il souffrait de troubles visuels ! Si dans la réalité les reflets altéraient à ce point les couleurs locales, le monde sensible se dissoudrait en un chaos insignifiant. Aussi faut-il renoncer à solliciter les apparences ou à spéculer sur la sensibilité visuelle de Cézanne pour justifier ses audaces chromatiques.

L'étude de sa palette est à ce sujet révélatrice. Emile Bernard raconte que Cézanne lui a reproché, un jour qu'il le voyait peindre, de composer au fur et à mesure de la réalisation de sa toile tous les tons qu'il désirait en mélangeant à son gré les couleurs fondamentales. Cézanne, au contraire, charge d'emblée sa palette d'une vingtaine de tons sur lesquels il ne revient pas, et qu'il applique directement, sans mélange. Emile Bernard énumère ces vingt tons, qui sont ceux précisément qu'on trouve dans cette toile [1].

En se donnant un clavier restreint de tons disponibles, Cézanne se prive délibérément de la possibilité de représenter analytiquement les objets par leur couleur réelle [2]. Mais cette série de tons invariants qui modulent toute la toile constitue une gamme, une tonalité — au sens musical — présente en chacun d'eux comme leur résonance singulière, et liant la composition en une unité symphonique. Ici comme en musique le ton en soi est neutre, c'est la gamme dont il fait partie qui lui donne sa *couleur* propre. Ce n'est donc pas le ton qui est premier, ce sont les rapports de tons.

Trouver le ton juste, c'est donc recréer dans l'espace pictural un accord expressif, même s'il ne reproduit pas ton à ton les couleurs

---

[1] Emile Bernard : *Souvenirs sur Paul Cézanne,* Paris, 1925.

[2] Les pointillistes s'interdisent également de mélanger sur la palette et appliquent directement les tons purs en nombre limité. Mais ils comptent sur le « mélange rétinien » pour que, à distance, les taches de couleur pure se fondent de façon à créer par leurs rapports de fréquence toutes les nuances possibles. La persistance micro-structurale des tons fondamentaux n'est sensible que pour une vision rapprochée; elle échappe par principe à une vision normale et n'est donc pas phénoménologique.

réelles : « *Certes,* dit-il à Emile Bernard [1], *nous ne devons pas nous en tenir à la stricte réalité, au trompe-l'œil. La transposition que fait le peintre, dans une optique à lui, donne à la nature reproduite un intérêt nouveau... Nous croyons en science à des révolutions de systèmes ; pourquoi n'y en aurait-il pas en peinture ?...* » Dans la peinture comme dans la réalité sensible, les couleurs se qualifient d'abord par contraste mutuel. Ce qui peut faire croire à leur existence absolue, c'est leur objectivation par la perception usuelle qui les aliène à une simple fonction signalétique. A travers la couleur, nous visons verticalement la chose qu'elle nous présente, en l'isolant par ce découpage pragmatique de ses rapports latéraux avec les autres couleurs. Mais Cézanne prend précisément pour thème ces rapports qui fondent l'être originaire des couleurs. Aussi restera-t-on daltonien devant cette toile si l'on cherche pour chaque ton une assignation objective. Il faut au contraire s'abandonner à leur jeu tourbillonnant pour qu'un paysage s'esquisse dans la vivacité du premier regard.

Peut-on même parler ici de couleurs ? Avant d'être objectivement identifiables comme des unités dans la gamme chromatique, ces bleus et ces verts ne sont que des timbres encore fondus dans l'harmonie de la toile ; ils aspirent seulement à s'individualiser en se différenciant. Ils ne peuvent même pas s'opposer en se répartissant objectivement dans l'espace imaginaire, parce que l'espace ne leur préexiste pas comme un milieu homogène, c'est justement par eux qu'il se déploie. Il n'y a pas de formes distinctes des fonds, parce qu'il n'y a encore ni profondeur ni plans sur lesquels les objets pourraient se distribuer. On ne peut donc parler ici d'espace, de dessin, de valeurs, de couleurs même, que par abstraction, par l'imposition abusive de catégories trop rigides. Les éléments plastiques sont solidaires et tendent à s'objectiver l'un par l'autre d'un seul et même mouvement.

Si Cézanne a fini par faire de l'esquisse son unique moyen d'expression, ce n'est pas qu'il préparait une œuvre définitive, c'est que la perception elle-même est une esquisse, quand on la vit innocemment, sans préjuger de la morphologie et de la couleur « réelles » des choses. Dans l'ouverture première au paysage, les objets, innommés, libres de tout destin social, sont encore fluents, incertains de leur être, aspirations confuses. Cette promiscuité ontologique favorise les brassages, les unions étranges, contre « nature ». Une végétation délirante de corps et de troncs fouille un ciel feuillu. Le monde est encore sauvage, proliférant, inhabitable. L'esquisse nous fait revivre

[1] E. Bernard : ouv. cité, p. 114.

ce moment où les formes s'individualisent dans le tout anonyme d'une surface. C'est par une même aspiration que ces modulations épidermiques de la toile se qualifient comme couleurs et que les vibrations atmosphériques s'objectivent en un paysage. C'est par cette coagulation qui se forme dans la liquidité ambiante qu'un vert se distingue d'un fond bleu par le même mouvement qu'un feuillage se détache du ciel. En dévoilant sa propre genèse, l'œuvre restitue le spectacle à sa visibilité inaugurale.

Dans cette esquisse, les touches ne dissimulent pas leur origine gestuelle, la toile manifeste sa blancheur dans les parties épargnées par le pinceau. La matérialité avouée de l'œuvre résiste à la fascination imaginaire. Le regard ne peut s'abandonner à l'évidence massive du monde naturel, s'oublier dans l'intimité des choses. Pour découvrir un monde, il doit investir ces taches colorées d'une valeur représentative, il doit rattraper leur disparité par une fusion kinesthésique, les faire concourir par son propre mouvement à l'unité d'une forme objective, et se ressaisir ainsi lui-même comme spontanéité créatrice responsable de l'ordre du monde.

Mais on ne saisit pas les sensations à leur source simplement en interrompant prématurément une œuvre. Ce n'est évidemment pas dans ce sens qu'il faut entendre le terme d'esquisse, en l'occurrence. Cézanne traduit les données premières de la sensation — la perception comme esquisse — en termes de peinture, selon la logique des couleurs, il mène cette transposition jusqu'à son accomplissement formel. Sa malédiction, c'est que les sensations sont elles-mêmes perverties par une forme de présentation du monde cinq fois centenaire et qui a fini par servir à toutes les mystifications. Il se consume dans cette entreprise contradictoire et désespérée: donner à voir un monde immédiatement identifiable — c'est-à-dire assumer, sous peine d'hermétisme, une image sur-déterminée par la tradition — selon une logique picturale qui l'épure de toutes ses significations pragmatiques, idéologiques ou sentimentales, et qui convertisse le regard au visible même. Son génie, c'est d'y réussir. Cette esquisse en témoigne : il métamorphose un spectacle quotidien, *sans changer radicalement son aspect familier,* en cette hallucination vraie qu'est le réel rendu à lui-même, dans sa présence charnelle. Et la contradiction qui ronge l'œuvre est féconde, elle laisse pressentir ce qui sera la vérité de la peinture du XXe siècle : que, pour rendre visible, il faut déchirer le voile des apparences.

Michel THÉVOZ.