

# Sans Remords ni Rancune

Autor(en): **Jourdain, Francis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1956)**

Heft 8

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-626560>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Sans Remords ni Rancune

Souvenirs par Francis Jourdain, II. (Edit. Correa Paris)

Cette tricherie est-elle consciente ? Assurément pas. Le cubisme et ses dérivés *puristes* avaient des intentions honnêtes. A dire le vrai, ils apparaissaient comme des raids tentés hors des frontières de la plastique, mais, si louable que soit l'esprit d'aventure, il faut convenir qu'aucune province nouvelle ne fut, à la suite de ces opérations, annexée ni occupée. Les impressionnistes, du moins les peintres ainsi qualifiés, ont ajouté une aile au domaine du peintre ; les cubistes se sont contentés de changer les meubles de place, et les efforts déployés pour rendre la maison méconnaissable, ils ont cru les justifier en arguant d'un propos de Cézanne, propos inexactement transmis et interprété avec une incroyable légèreté.

« Cézanne, prétendent-ils, a, en quelque sorte, extrait de l'objet sa forme géométrique. En remplaçant par la géométrie le dessin à main levée, nous continuons Cézanne. » Autant dire que, les tableaux de Vinci étant composés « en pyramide », c'est suivre la tradition de Léonard que de faire un tableau avec le schéma d'une pyramide. Toujours est-il que l'on se garda bien de chercher le véritable sens ou même simplement la confirmation du propos soi-disant tenu par Cézanne. Il suffit de parcourir sa correspondance pour être convaincu de l'hostilité que Cézanne n'a cessé de manifester à toute abstraction ; elle était, à ses yeux, essentiellement du domaine de ce *littérateur* dont il *redoutait l'esprit qui fait si souvent le peintre s'écarter de la nature . . . tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions.*

Quelles sensations ? Celles que donne la nature qui est, dit Cézanne, *la base nécessaire de toute conception d'art.* Aussi ne parle-t-il que d'*étudier sur nature*, répétant que *l'étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c'est la diversité du tableau de la nature et que de bonnes études en présence de la nature, c'est ce qu'il y a de mieux.* Aller au Louvre, c'est parfait, car il faut avoir *de bonnes fréquentations*, mais il faut savoir sortir des musées *pour étudier la belle nature.*

L'origine du Cubisme, on l'a cru trouver dans une lettre adressée jadis à mon ami Emile Bernard. Son maître Cézanne lui conseille de *traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central.*

On ne saurait dire que l'idée ici exprimée, le soit très clairement, mais, à n'en pas douter, la préoccupation dont témoignent ces lignes est celle d'un peintre, qui, bien loin de renoncer au figuratif, entend utiliser toutes les ressources du clair-obscur et pense que *l'œil ne s'éduque qu'au contact de la nature. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler . . . Je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant et ce point est toujours — malgré le terrible effet : lumière-ombre, sensations colorantes — le plus rapproché de notre œil ; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon.*

Comme je demandais à Cézanne quel genre d'études il conseillait à un jeune peintre : « Copier le tuyau de son poêle », me répondit-il. Il tenait pour essentiel de bien savoir comment la lumière joue sur une forme, comment cette forme peut être exprimée par la reconstitution de ce jeu : point lumineux, dégradé, demi-teinte, ombre, reflet. Le tuyau de poêle n'était pas, pour Cézanne, le

cylindre du géomètre, mais un objet cylindrique en tôle, sorti des mains du ferblantier.

Cet entretien avec Cézanne, je l'eus moins de deux ans avant sa mort. Camoin, rencontré à Marseille, m'avait proposé de l'accompagner chez l'étrange grand artiste dont il était devenu le respectueux ami, depuis que, faisant son service militaire à Aix, il avait osé se présenter à lui. Cézanne passait — assez justement d'ailleurs — pour un original irritable, aux lubies déconcertantes. L'idée ne m'était encore pas venue que je pourrais, quelque jour, voir ce Cézanne qui avait pris à mes yeux un caractère mythique. J'acceptai l'offre de Camoin avec une émotion qui s'accrut considérablement lorsque, le lendemain, j'entendis derrière la porte à laquelle mon camarade avait sonné, le crissement du gravier sous les pas lents d'un vieillard fatigué. La porte s'ouvrit. Je vis Cézanne ! Je vis l'œuf luisant de son crâne, à l'arrière duquel quelques mèches grises traînaient sur le col râpé d'un veston taché. Je vis les savates, le pantalon tire-bouchonné, l'étonnante petite cravate mince nouée au col d'une chemise blanche — pas très blanche — dont le plastron empesé, sans boutons, s'ouvrait sur une poitrine velue. La méfiance qui souillait le magnifique regard, se dissipa en reconnaissant le visage, mi-Gille, mi-Faune, de Camoin. L'accueil fut cordial. Nous pénétrâmes dans le pavillon où Cézanne (il habitait ailleurs, une maison dont l'entrée portait une plaque de cuivre : M. Paul Cézanne) venait seulement travailler et où régnait un indescriptible désordre, le tuyau d'un antique clysopompe rampant jusqu'à la tête de mort qui, posée sur un tapis fallacieusement oriental, constituait le motif d'une nature morte.

En prévoyant que nous trouverions, sur deux chevalets, les deux tableaux qu'il y avait vus un an auparavant, Camoin ne s'était pas trompé. Il constata seulement que ce portrait d'un jardinier et ces baigneuses paraissaient moins faits que lors de sa précédente visite.

Cézanne nous montra en outre deux ou trois toiles à peine esquissées dont l'une était, nous dit-il, le portrait de M. Armand. « Vous connaissez M. Armand ? Il est très connu à Paris. Il est venu à Aix faire mon portrait. Ça me gênait de poser. Alors j'avais commencé le sien. » Nous comprîmes qu'il s'agissait de notre camarade Hermann Paul, auquel l'ébauche abandonnée ne ressemblait pas du tout. Cézanne s'excusa de n'être au courant de rien, vivant avec les souvenirs de sa jeunesse, aux côtés de Zola. Il commenta avec une exubérante gaité, une lithographie de Daumier épinglée au mur ; il se tapait les cuisses, riait aux larmes, comme s'il voyait cette image pour la première fois. Il ouvrit un affreux album acheté à Paris dans un kiosque des boulevards, *Le Nu au Musée du Louvre*, une quinzaine de reproductions hideusement infidèles. Il fallait la belle imagination de Cézanne pour retrouver la trace des chefs-d'œuvre, dans ces horreurs grossièrement enluminées. Il s'extasiait, gesticulait, devenait lyrique, manifestement ravi de sortir du silence auquel l'obligeait sa solitude. Je l'écoutais respectueusement, tout disposé à tenir pour paroles éternelles ce que j'avais le rare privilège d'entendre.

Si suggestionnés que nous fussions, Camoin et moi, et quelque fût notre parti pris admiratif, nous dûmes convenir, dans le tramway qui nous ramenait à Marseille, que la plus évidente vertu des propos de Cézanne n'était pas la cohérence. Après nous avoir confié avec un sourire

gentiment malicieux : « L'impressionnisme, il n'en faut plus, c'est de la blague », il entreprit de celui qu'il appelait, « le grand Pissarro », un éloge dithyrambique, non pas parce qu'il se serait écarté de l'impressionnisme, mais, tout au contraire, parce qu'il en aurait été le véritable maître. A Monet, il reprochait surtout d'avoir essayé de jeter sa fille dans les bras du fils Cézanne. Sa méfiance avait un caractère un peu morbide. Devant ses *Baigneuses*, il nous expliqua qu'en raison de la surveillance dont, catholique pratiquant, il était l'objet de la part des Jésuites, il avait depuis longtemps renoncé à faire déshabiller un modèle dans son atelier. « D'ailleurs, ajoutait-il en se frappant le front, la peinture, c'est là-dedans. » Je fus un peu surpris de l'entendre affirmer qu'il avait toujours cherché à rendre sensible la distance réelle entre l'œil et l'objet. Puis, redisant son désir de vivifier le Poussin devant la nature, il parla des *motifs* devant lesquels il avait cent fois rapporté tout un encombrant matériel et la toile que, découragé, il lui arrivait de laisser au pied d'un arbre. Nous ne pouvions oublier qu'il lui était arrivé de passer des semaines et des semaines à copier telle niaise vignette du *Magasin Pittoresque*. Les voies du génie seraient-elles impénétrables ? Cézanne ne fut assurément jamais conscient ni du moment où, soucieux d'objectivité, il entraient cependant en plein arbitraire, ni peut-être même du combat que se livraient en lui le naturaliste et l'imaginatif. S'il soupçonna qu'il était le plus grand peintre de son temps, sut-il qu'il était un des plus grands *inventeurs* de tous les temps, un de ceux qui cherchèrent avec la plus pathétique angoisse cet équilibre entre l'instinct et la raison que le propre du génie est de réaliser ? Un fois de plus, c'est en tournant le dos au conformisme qu'un maître rejoignait la tradition sans que personne s'en fût aperçu. Personne... En disant que j'appartiens à une génération qui eut à découvrir Cézanne, je ne prétends point que la gloire tardive du grand méconnu doive quoi que ce soit à notre perspicacité, mais les hommes qui, vers 1892, ouvraient sur la peinture des yeux curieux et enchantés, savent seuls à quel point l'œuvre de Cézanne était alors ignorée. On ne voyait de tableaux de lui nulle part — même pas chez Le Barc, même pas chez Durand-Ruel, qui avait frôlé la faillite en remplissant sa galerie des invendables toiles impressionnistes. Un très petit nombre seulement de nos aînés étaient un peu mieux renseignés que nous, par Bernard, par Gauguin, par Monet, Renoir ou Pissarro, sur l'énigmatique et obscur Aixois que certains d'entre nous croyaient mort.

Celui dont Mme Marc de Montifaud disait en 74 dans *L'Artiste*, qu'il était « une espèce de fou agité, en peignant, du delirium tremens », ne fut guère mieux compris, même bien plus tard, des critiques dits d'avant-garde dont la clairvoyante audace est aujourd'hui vantée. En 1888, Huysmans consacra une chronique à trois cas : Wagner, clown et peintre du dimanche, Tissot (!) et enfin Cézanne dont il ne prit noblement la défense que par esprit de contradiction et auquel il ne comprenait exactement rien. Il l'avoue d'ailleurs dans une lettre à Pissarro : « Il y a là un cas oculaire certain dont (Cézanne) lui-même se rend compte, m'assure-t-on. A mon humble avis, les Cézanne sont les types de l'impressionnisme non abouti. » Le nom Cézanne ne figure dans aucun des premiers volumes de cette *Vie Artistique*, que Gustave Geffroy publiait chaque année pour encenser maints Bracquemond. Plus tard, il parlera de « l'ampleur des formes », de « l'éclat de coloration », du « sens décoratif » de l'Aixois, « possesseur d'un style nouveau,

d'une gravité personnelle ». Il faut beaucoup de bonne volonté pour voir dans ces clichés, l'expression d'un compréhensif enthousiasme. Aucune mesure avec les éloges décernés longuement à Raffaelli.

Je ne peux oublier le ton de surprise méprisante sur lequel ce charmant épigone des impressionnistes me disait en parcourant avec moi, il y a quelque quarante ans, le Salon d'Automne : « Trois pommes sur une assiette, cela a suffi à révolutionner l'Ecole Française. » Ce petit maître avait raison : les pommes de Cézanne furent explosives. Cézanne s'en est-il douté ? Il n'a connu que l'amertume d'une affreuse solitude. Et cependant, depuis un demi-siècle, il n'est guère de peintre qui n'ait été soit bouleversé, soit profondément troublé par les « œuvres lourdes, mal bâties, consciencieusement quelconques », par les « essais informes » de celui dont, poursuit cet imbécile de Camille Mauclair, « le nom restera attaché à la plus mémorable plaisanterie d'art ».

Que de portes Cézanne a ouvertes ! Est-il certain qu'il ne les ait pas refermées derrière lui ? Est-il devenu un chef ou resté un isolé ? Entré dans la gloire, ne reste-t-il pas un méconnu ? « Je suis très peintre », disait-il volontiers. Qui donc fut jamais plus peintre que lui ?

## Critique de la Critique

L'article intitulé : « Critique de la Critique », qu'« Art Suisse » (Bulletin No. 6) a jugé bon de publier, s'achève par une impertinence.

« Evidemment », écrit M. Freddy Buache, « toutes ces considérations ne sauraient concerner les critiques d'art de Suisse romande pour la bonne raison qu'il n'en existe aucun. »

Voyons un peu ces « considérations ». Selon leur auteur, la critique valable « commence par un choc silencieux », accompagné d'une interjection : « C'est du tonnerre ! » ou « C'est de la connerie ! » Il est probable que nos critiques d'art ne s'affligeront pas outre mesure que de telles considérations ne les concernent pas. Car n'en déplaît à ce « vieux bellettrien », il existe des critiques d'art en Suisse romande. Et si M. Freddy Buache avait pris la peine de les lire, il se serait aperçu que ceux-ci disent exactement les mêmes choses et défendent exactement les mêmes artistes que ceux de Paris, de Berlin, de Londres, de New-York ou de Tombouctou. Seuls, en effet, dans notre monde divisé, les représentants de la critique d'art nous donnent un magnifique exemple d'unanimité.

Il est du reste aisé d'en faire l'expérience. Mettez les tous devant un Cézanne, vrai ou faux, ils diront : « C'est du tonnerre ! » Puis, mettez les devant un Meissonier, et tous chanteront en chœur : « C'est de la connerie ! » Hier, les rôles étaient inversés. En 1911, un peintre de mes amis disait au sujet de Cézanne : « C'est de la connerie ! » Dix ans après, le même disait au sujet du même : « C'est du tonnerre ! »

Autre exemple : « Quand nous regardions naguère, avant 1914, les œuvres dites « cubistes », elles nous apparaissaient autres que nous les voyons aujourd'hui. « Quelque chose », écrit naïvement M. Stanislas Fumet, « s'est résorbé dans la toile : leur caractère scandaleux. » Élégante variation sur le même thème : Avant 1914, le Cubisme, « c'est de la connerie ! » Aujourd'hui : « C'est du tonnerre ! » Car il est bien évident que rien ne s'est résorbé dans les toiles