

# Cézanne chez Gauguin

NAGAI Takanori

Institut de Technologie de Kyoto, Kyoto

## Préface

Dans ce texte, je tenterai de montrer quels rapports entretenait Paul Gauguin (1848-1903) avec son contemporain Paul Cézanne (1839-1906).

On a vu récemment plusieurs recherches et expositions traitant de la relation entre des peintres contemporains tels Cézanne et Camille Pissarro (1830-1903), Cézanne et Gustave Courbet (1819- 1877), ou encore Vincent van Gogh (1853-1890) et Gauguin ; mais la relation entre Cézanne et Gauguin n'a pas encore été spécifiquement traitée.<sup>1</sup>

Dans sa recherche sur l'histoire de la réception de Cézanne par ses contemporains<sup>2</sup>, Judith Glatzer Wechsler (1940-) a montré que Gauguin a été l'un des premiers à reconnaître sa valeur artistique.<sup>3</sup> Merete Bodelsen a fait des recherches détaillées sur la collection des peintures de Cézanne par Gauguin.<sup>4</sup>

Cependant, on n'a pas suffisamment démontré l'influence artistique de Cézanne sur Gauguin, et l'impact de leur rencontre à cette époque.

## I. Gauguin découvre Cézanne

### 1) Pontoise-Camille Pissarro

Il est bien connu que Gauguin, travaillant en tant que courtier en bourse, se mit à peindre comme ce qu'on pourrait appeler un peintre du dimanche. Amateur d'impressionnisme, qui était

---

<sup>1</sup> Cf. *Pioneering Modern Painting Cézanne&Pissarro 1865-1885* (Exh.Cat.), The Museum of Modern Art, New York, June 26-September 12, 2005, The Museum of Modern Art, New York, 2005/*Courbet/Cézanne-La vérité en peinture* (Cat.d'Exp.), Musée Gustave Courbet d'Ormans, du 29 juin au 14 octobre 2013, éditions FAGE, Lyon, 2013. / *Gogh et Gauguin* (Exh.Cat.), Tokyo Metropolitan Art Museum, 8 October to 8 December 2016 / Bradley Collins, *Van Gogh and Gauguin-Electric arguments and utopian dreams*, Westview Press, Cambridge, MA, 2004.

Après l'achèvement d'écrire ce texte, j'ai trouvé deux recherches sur la relation entre Cézanne et Gauguin. Je les ici mentionne;

-Brenda Cobill, *A Study of the relationship between Paul Cézanne and Paul Gauguin*, UMI Dissertation Services, A Belle&Howell Company, Ann Arbor, Michigan, 1995.

-Alain Madeleine-Perdrillat, "Cézanne et Gauguin." [<https://www.societe-cezanne.fr/2020/12/10/cezanne-et-gauguin-alain-madeleine-perdrillat/>] (consulté le 10-12-2020)

<sup>2</sup> Cf. Françoise Cachin, *Un siècle de critique Cézannienne*, *Cézanne* (Cat.d'Exp.), Galeries nationales du Grand Palais, 1995-96, Réunion des Musée Nationaux, Paris, 1995, pp.19-43.

<sup>3</sup> Judith Glatzer Wechsler, *Major trends in Cézanne interpretations* (Ph.D., University of California, Los Angeles), UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 1972. / Judith Glatzer Wechsler, *Cézanne in Perspective*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1975.

<sup>4</sup> Merete Bodelsen, *Gauguin's Cézannes*, *The Burlington Magazine*, Vol.104, Nr.710, 1962, pp.204-211. / Merete Bodelsen, *Gauguin, the Collector*, *The Burlington Magazine*, Vol.112, Nr.810, 1970, pp.589-615.

le style pictural d'actualité à l'époque, il apprit la peinture sous la direction de Pissarro parmi les impressionnistes.

Ce dernier travaillait depuis le début des années 1870 à Pontoise (fig. 1), à environ une heure de Paris en train. A l'été 1881, il propose à Gauguin de venir y passer les vacances d'été pour y peindre ensemble.

Cézanne, de son côté, était lié à Pissarro par un très fort sentiment de camaraderie ; il adhéra tout à fait à ses idées anti-académistes, et ce dès sa première rencontre avec lui à l'Académie Suisse dans l'île de la Cité sur la Seine.<sup>5</sup> En 1871, il fuit la confusion régnant à Paris après la guerre franco-allemande et la Commune. Il s'installe à Auvers-sur-Oise près de Pontoise, où il apprit de Pissarro l'esthétique et la technique de l'impressionnisme.<sup>6</sup>

Il retourne se baser à Paris pour un temps, tout en continuant à entretenir des liens d'amitié avec Pissarro. Il reviendra à Pontoise du 5 mai à la fin de 1881 pour y travailler avec lui. C'est ainsi que Gauguin fait la connaissance de Cézanne à l'été 1881.<sup>7</sup>

Dans une lettre à Pissarro, Gauguin écrit avant de se rendre à Pontoise, une demande au sujet de leur ami commun Paul Cézanne:

“Mr.Cézanne a-t-il trouvé la formule exacte d'une œuvre admise par tout le monde? S'il trouvait la recette pour comprimer l'expression outrée de toutes ses sensations dans un seul et unique procédé je vous en prie tâchez de le faire causer pendant son sommeil en lui administrant une de ces drogues mystérieuses et homéopathiques et venez au plus tôt à Paris nous en faire part.”<sup>8</sup>

(À Camille Pissarro, Paris, juillet 1881)

A cette époque, Cézanne avait déjà établi son propre style pictural, basé sur l'esthétique et la technique de l'impressionnisme. Pissarro fut le premier à remarquer la singularité et l'originalité de Cézanne à l'Académie Suisse puis suite à leur collaboration à Pontoise en 1871. Il en parlait d'ailleurs à Gauguin avec enthousiasme.

Bien que Gauguin continua à admirer Cézanne jusqu'à la fin de sa vie, Cézanne au contraire éprouvait de la méfiance envers cet intérêt très assidu de Gauguin pour sa peinture. Il disait de



fig. 1 « Pontoise »  
© Takanori NAGAI 2014

<sup>5</sup> Cf. Mary Tompkins Lewis, La montée de Cézanne à Paris, *Cézanne et Paris* (Cat. d'Exp.), Paris, Musée du Luxembourg, du 12 octobre 2011 au 26 février 2012, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011, pp.44-53, p.200./Joachim Pissarro, Cézanne et Pissarro-Esthétiques de la résistance/Résistances à toute esthétique, *ibid.*, 2011, pp.72-79, p.202.

<sup>6</sup> Isabelle Cahn, Chronologie, *Cézanne* (Cat. d'Exp.), *op.cit.* (Note 2), 1995, pp. 528-569. / Joachim Pissarro, *op.cit.*(Note 1), 2005, pp.11-72./ Joachim Pissarro, Comparative Chronology, *op.cit.* (Note 1), 2005, pp.231-243. / Merete Bodelsen, *op.cit.* (Note 4), 1970, pp.589-615.

<sup>7</sup> Daniel Wildenstein, Chronology, *Gauguin A Savage in the Making Catalogue Raisonné of the Paintings (1873-1888)*, Skira, Milano, 2002, Vol.II, p.584.

<sup>8</sup> Édition établie par Victor Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin Documents Témoignages*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 1984, p.21.

Gauguin qu'il « lui chipait sa petite sensation »<sup>9</sup>, et il prit soin de toujours garder ses distances avec lui.

## 2) La boutique de Tanguy

Un autre site où Cézanne et Gauguin se virent, ce fut la boutique de peinture du père Tanguy (Julien-François Tanguy, 1825-1894), rue Clauzel, à Paris (fig. 2, 3, 4). Tanguy était un Breton qui, monté à Paris, commença à travailler comme ouvrier dans la fabrication de peinture. Il s'engagea dans la Commune de Paris en 1871, et fut fait prisonnier par les Versaillais de la république. Libéré peu après, il ouvrit une boutique de peinture rue Clauzel à Paris, et il colportait dans les villes d'Île-de-France, telles Argenteuil, Barbison, pour vendre sa peinture aux artistes qui y travaillaient. C'est ainsi qu'il fit la connaissance de Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Cézanne, et d'autres. Socialiste, philanthrope, Tanguy conservait et exposait dans sa boutique les œuvres invendables de peintres inconnus, et pauvres. Il leur donnait en échange des fournitures d'art, et partageait même parfois son repas avec eux.<sup>10</sup>



fig. 2  
« L'état actuel de l'ancienne  
Boutique de Tanguy Pontoise »,  
14 rue Clauzel, Paris  
©Takanori NAGAÏ 2013



fig. 3  
Émile Bernard  
« Père Tanguy » c.1887,  
huile sur toile, 36×31cm, Basel,  
öffentliche Kunstsammlung



fig. 4  
Vincent van Gogh  
« Père Tanguy » 1887,  
huile sur toile, 92×75cm,  
Paris, Musée Rodin

Cézanne également devint intime avec Tanguy, et établit avec lui une relation de profonde confiance. Il menait alors une vie de privation, ayant pour seul revenu l'argent envoyé par son père pour faire subsister sa famille. Il achetait donc souvent à crédit ses fournitures d'art chez Tanguy. Il lui faisait une confiance telle qu'il lui laissait la clef de son appartement parisien pour y entrer librement avec ses clients qui souhaiteraient voir et acheter ses peintures quand il était absent de Paris.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Les éditions G. Crès et Cie, Paris, 1919, p.102.

<sup>10</sup> Cf. Émile Bernard, Julien Tanguy dit le « Père Tanguy », *Mercure de France*, Vol,76, Nr.276, 16 décembre 1908, pp.600-616.

<sup>11</sup> Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, Librairie Floury, Paris, 1939 (1ère édition :1906), pp.162-164.

A l'époque où le critique d'art Théodore Duret (1838-1927) souligna la particularité esthétique et technique de l'impressionnisme s'opposant à l'académisme, on se mit à prendre conscience de la peinture d'avant-garde en la distinguant de la peinture traditionnelle.<sup>12</sup> Tanguy également préférait ce style de peinture claire, empâtée, qu'il qualifiait de "moderne"<sup>13</sup>, aux peintures sombres, couleur de goudron de la peinture académique, et il fut prompt à apporter son soutien aux peintres du premier nouveau genre de peinture. Outre Cézanne, Jean-Baptiste Armand Guillaumin (1841-1927), Camille Pissarro, Auguste Renoir, Francisco Oller (1833-1917), Vincent van Gogh, ou encore Gauguin, fréquentaient la boutique de Tanguy. Peut-être parce que le bruit se répandit qu'on pouvait voir chez Tanguy les peintures les plus nouvelles, et obtenir l'information la plus récente sur le monde de l'art parisien, la jeune génération telle Émile Bernard (1868-1941), Louis Anquetin (1861-1932), Paul Signac (1863-1935), Maurice Denis (1870-1943), et le marchand de tableaux Ambroise Vollard (1866-1939) commencèrent bientôt à y rendre visite.<sup>14</sup>

A la place de l'Académie Suisse, du café Guerbois dans les années 1860, et du café de la Nouvelle Athènes dans les années 1870, la boutique de Tanguy devint le berceau de l'art moderne dans les années 1880-90. En effet, Émile Bernard affirma que cette boutique était le site de naissance de l'école Pont-Aven, dont Cézanne était à l'origine.<sup>15</sup> Cézanne ne présentait plus, à l'époque, ses œuvres au public, sauf à la première et la troisième expositions impressionnistes en 1874 et en 1877, au Salon de 1882, et à l'exposition universelle en 1889, jusqu'à sa première exposition particulière chez Ambroise Vollard en 1895. La boutique de Tanguy était donc le seul endroit où l'on pouvait voir Cézanne durant les années 1880-90, jusqu'à la mort de Tanguy en 1894. Il est tout à fait certain que Gauguin également fréquentait la boutique de Tanguy pour y trouver des peintures de Cézanne de valeur. Il y acheta en effet trois de ses toiles: « Montagne en Provence » (FWN124, c.1879, huile sur toile, 53.5×72.4cm, National Museum of Wales, Cardiff) (fig. 13), « L'Allée » (FWN130, c.1879, huile sur toile, 73.5×60.5cm, Göteborgs Konstmuseum) (fig. 17), et « La moisson » (FWN651, c.1877, huile sur toile, 45.7×55.2cm, Collection privée, Japon) (fig. 9).

## II. Cézanne collectionné par Gauguin

### 1) L'intérêt en tant que collectionneur

Entre 1879 et 1883, Gauguin collectionnait les Eugène Boudin (1824-1898), Honoré Daumier (1808-1879), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro, Jean-Louis Forain (1852-1931), Armand Guillaumin (1841-1927), Armand Gautier (1825-1894), Johan Barthold Jongkind

<sup>12</sup> Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes - Claude Monet - Sisley - C. Pissarro - Renoir - Berthe Morisot*, Librairie Parisienne, Paris, Mai 1878 / Théodore Duret, *Critique d'avant Garde*, G. Charpentier et Cie Éditeurs, Paris, 1885.

<sup>13</sup> Ambroise Vollard, *op.cit.* (Note 9), 1919, p.67.

<sup>14</sup> Cf. Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne et l'argent-Salons, marchands et collectionneurs*, éditions de la Réunion des musées nationaux Grand palais, Paris, 2011, pp.54-63.

<sup>15</sup> Émile Bernard, Notes sur l'École dite de « Pont-Aven », *Mercur de France*, Vol.48, Nr.168, décembre 1903, pp.675-682.

(1819-1891), Édouard Manet (1832-1883), Alfred Sisley (1839-1899), Renoir, et acheta 6 Cézanne. L'intérêt de Gauguin portait certainement pour la peinture d'avant-garde, et le but de sa collection consistait d'abord dans la spéculation.<sup>16</sup> Après un effondrement des cours de la Bourse en 1882 et une grave crise économique, il vécut dans l'indigence, et il dut se défaire des pièces de sa collection les unes après les autres. Dans une lettre à sa femme Mette, qu'il laisse vendre sa collection, il lui demande de conserver les Cézanne, et de vendre à la place un dessin de Degas ;

“Je tiens à mes 2 Cézanne; ils sont rares de ce genre-là car il en a fait peu d'achevés et un jour ils auront une très grande valeur-Vends plutôt le dessin de Degas, (...)”<sup>17</sup>

(À Mette, Paris, 1ère quinzaine de décembre 1885)

## 2) L'intérêt en tant que peintre

Une autre raison certaine que Gauguin collectionna Cézanne, c'est qu'il prévoyait une nouvelle possibilité picturale à venir chez Cézanne. Les peintres post-impressionnistes partageaient les valeurs artistiques de personnalité et d'originalité, valeurs que Charles Baudelaire (1821-1867)<sup>18</sup> avait évoquées le premier dans sa critique d'art, et dont Théodore Duret (1838-1927)<sup>19</sup> et Émile Zola (1840-1902)<sup>20</sup> héritèrent par la suite. Gauguin fit de même. Le contenu de sa collection montre son intérêt pour la peinture la plus nouvelle, en particulier Cézanne, dont l'œuvre se démarquait des autres artistes impressionnistes.<sup>21</sup> Il tendait clairement à transcender l'impressionnisme, et il était par là le peintre le plus remarquable, le précurseur.<sup>22</sup>

Or, qu'est-ce que Gauguin trouva chez Cézanne? Nous tenterons de répondre à cette question en analysant une par une les œuvres de Cézanne acquises par Gauguin.

### ① « Femme nue »

Ce tableau de Cézanne (fig. 7), aujourd'hui disparu, avait été présenté au Salon de 1870 avec « le portrait d'Achille Empereur » (fig. 6). On ne sait pas de quelle manière Gauguin l'a obtenu. Après Gauguin, il fut présenté chez Tanguy, et fut ensuite perdu.

Un dessin humoristique dans la revue *Album Stock* (fig. 5) donne une idée de la manière dont la peinture de Cézanne était perçue par le public. Bien que ce dessin exagère le caractère de la peinture de Cézanne, il est certain que cette manière de représenter un corps déformé, donc laid, qui s'affranchit de la réalité anatomique humaine, est pour ce caricaturiste un sujet de parodie idéal, qui invite les lecteurs à en rire. Malgré ces moqueries, Cézanne a toujours gardé une confiance pleine et constante en ses œuvres, comme le cite Stock dans sa revue:

<sup>16</sup> Merete Bodelsen, *op.cit.* (Note 4), 1970, pp.589-615.

<sup>17</sup> Édition établie par Victor Merlhès, *op.cit.* (Note 8), 1984, p.118.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques L'Art romantique*, Garnier, Paris, 1962.

<sup>19</sup> Théodore Duret, *op.cit.* (Note 12), 1878, 1885.

<sup>20</sup> Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991.

<sup>21</sup> Cf. Michio Hayashi, *Paul Cézanne: The Resistance of Painting* (Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1999), UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, 2001. / Caroline Semmer, *Cézanne, une histoire française*, Scala, Paris, 2011.

<sup>22</sup> Cf. Gustave Geffroy, *Paul Cézanne*, Nouvelles Éditions Séguié, Paris, 1995, pp.45-56.

“- Oui, mon cher monsieur Stock, je peins comme je vois, comme je sens,- et j’ai les sensations très fortes - eux aussi ils sentent et voient comme moi mais ils n’osent pas...ils font de la peinture de salon...Moi, j’ose, M. Stock, j’ose...J’ai le courage de mes opinions...et rira bien qui rira le dernier.”<sup>23</sup>

A ce propos, le marchand d’art, Ambroise Vollard, décrit cette peinture comme suit :

“Ce tableau a disparu, de même qu’un autre du temps représentant un homme nu, couché sur un lit de sangle. Le modèle qui avait posé pour cette académie était un brave homme de vidangeur dont la femme tenait une petite crèmerie.”<sup>24</sup>



fig. 5 « Caricature de Paul Cézanne de l’Album Stock » 1870



fig. 6 Paul Cézanne « Portrait d’ Achille Empereur » FWN423, 1867-8, huile sur toile, 200×122cm, Paris, Musée d’Orsay

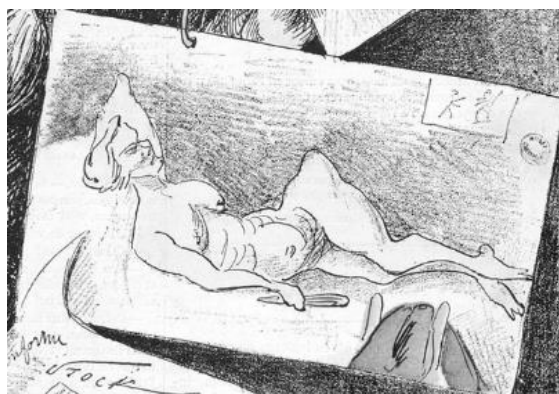


fig. 7 « Femme nue; détail de la caricature de l’Album Stock »



fig. 8 Paul Cézanne « Une moderne Olympia; Le Pacha » FWN614, c.1870, huile sur toile, 56×55cm, Collection privée

<sup>23</sup> Anonyme, Le Salon par Stock, Stock Album, Nr.3, 20 mars 1870, n.p.. (John Rewald, Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870, *Arts*, 21-27, July, 1954, p.8.)

<sup>24</sup> Vollard, cité dans Merete Bodelsen, *op.cit.* (Note 4), 1970, p.605.

Émile Bernard également a évoqué son souvenir de cette œuvre qu'il vit chez Tanguy:

“J’ai vu autrefois, chez le père Tanguy, le marchand de couleurs de la rue Clauzel, une femme nue couchée, qui, quoique bien laide, était un magistral morceau ; car cette laideur même avait la grandeur incompréhensible qui s’impose et qui a fait dire à Baudelaire : Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts. Étendue tout de son long, cette femme vraiment immense, et qui faisait songer, couchée sur son lit ouvert, à la Géante du poète plus haut cité, se détachait en lumière sur un fond de mur gris où une image naïve était collée.”<sup>25</sup>

Maurice Denis, lui aussi, vit cette peinture chez Tanguy, et l’appelait « la vidangeuse ».<sup>26</sup> Donc, le public, y compris même les peintres de la nouvelle génération, qui appréciaient Cézanne, partageait l’opinion que cette peinture cézannienne représente un nu peu flatteur et même laid. Avant même d’adhérer à l’impressionnisme, Cézanne déformait le corps naturel pour projeter dans sa peinture ses sentiments de révolte, anti-académistes, loin d’une beauté symétrique et idéale, comme dans « Pacha, Une moderne Olympia » (fig. 8).

Il est probable que Gauguin vit dans l’esthétique laide et brute de Cézanne la naïveté et une certaine barbarie qu’il poursuivrait en Bretagne puis à Tahiti.

## ② la peinture composée

### « La moisson »

Joachim Gasquet (1873-1921), qui était très proche de Cézanne dans ses dernières années, remarqua que « La moisson » (fig. 9) était inspirée de « L’été » (fig. 10) de Nicolas Poussin (1594-1665).<sup>27</sup> Cézanne, à l’instar de Poussin, transforma la vue de champ de blé avec les paysans y travaillant en une image géométrique, réglée. Gauguin, à son tour, s’appropria des

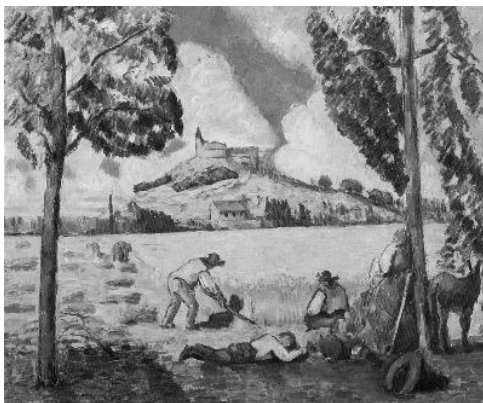


fig. 9 Paul Cézanne « La moisson » FWN651, c. 1877, huile sur toile, 45.7×55.2 cm, Collection privée, Japon



fig. 10 Nicolas Poussin « L'Été ou Ruth et Booz » 1660-1664, huile sur toile, 118×160cm, Paris, Musée du Louvre

<sup>25</sup> Émile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites (Suite1), *Mercure de France*, Vol.69, Nr.248, 16 octobre, 1907, pp.607-608.

<sup>26</sup> Maurice Denis, L’époque du Symbolisme, *Gazette des Beaux-Arts*, TomeXI, 76<sup>e</sup> année , 6<sup>e</sup> période, 1934, p.167.

<sup>27</sup> Joachim Gasquet, *Cézanne*, Les Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 1926 (1<sup>ère</sup> édition : 1921), p.76.

personnages ainsi qu'un âne dans cette peinture pour les utiliser comme motifs pour un éventail, (fig. 11) et un vase en céramique (fig. 12). Il tira de la peinture de Cézanne des motifs de décoration.

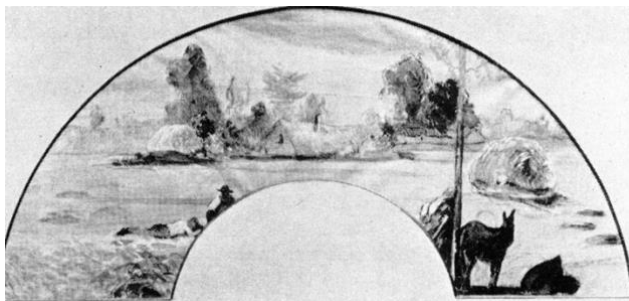


fig. 11 Paul Gauguin « Étude d'un éventail d'après La Moisson de Cézanne » Avant 1884, Gouache sur toile, 14.5×54.5cm, Collection privée

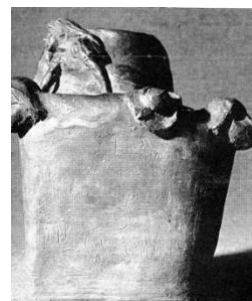


fig. 12 Paul Gauguin « Vase Céramique d'après La Moisson de Cézanne » H.16cm, Collection privée

### ③ paysage

#### « Montagnes en provence »

Gauguin emprunta également une partie de l'image cézannienne des « Montagnes en provence » (fig. 13) pour l'utiliser comme motif sur un éventail (fig. 14). Gauguin avait ainsi conscience d'un caractère décoratif immanent chez Cézanne, d'où il développa sa propre peinture décorative.

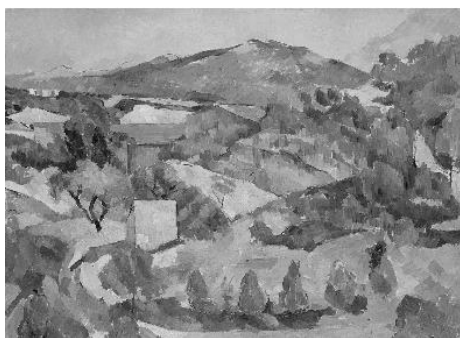


fig. 13 Paul Cézanne « Montagnes en provence » FWN124, c. 1879, huile sur toile, 53.5×72.4 cm, National Museum of Wales



fig. 14 Paul Gauguin « Page du carnet de croquis » c.1885-7, Cabinet des Dessins, Paris, Musée du Louvre

#### « Château de Médan »

Cézanne exécuta cette œuvre, le Château de Médan (fig. 15, 16), en 1879 durant son séjour dans la maison de Zola, que ce dernier avait achetée un an avant. Gauguin la décrit comme suit:

“Cézanne peint un rutilant paysage, fond d'outremer, verts pesants, ocre qui chatoient; les arbres s'alignent, les branches s'entrelacent, laissant cependant voir la maison de son ami Zola aux volets vermillons qu'orangent les chromes qui scintillent sur la chaux des murs. Les véronèses qui pétardent signalent la verdure raffinée du jardin, et en contraste



le son grave des orties violacées au premier plan orchestre le simple poème. C'est à Médan."<sup>28</sup>

Dans cette citation, Gauguin prend le bâtiment représenté sur cette toile pour la maison de Zola ; il s'agit en réalité du Château de Médan, situé tout proche, qui la cache depuis le point de vue du peintre et du spectateur.



fig. 15 Paul Cézanne « Le Château de Médan » FWN149, c. 1880, huile sur toile, 59×72 cm, Glasgow City Art Gallery



fig. 16 « Le Château de Médan » © Pavel Machotka, 1996

Ce qu'il remarqua chez Cézanne, c'est d'abord l'éclat des couleurs, ensuite l'harmonie dans leur autonomie, indépendante de la représentation de la nature.

D'ailleurs, il la comparera à de la musique:

“Soyez persuadés que la peinture colorée entre dans une phrase musicale. Cézanne, pour citer un ancien, semble être un élève de César Franck. Il joue du grand orgue constamment, ce qui me faisait dire qu'il est polyphone.”<sup>29</sup>

Les tableaux de Cézanne collectionnés par Gauguin mentionnés précédemment sont des années autour de 1880. Il s'agit de la période où Cézanne renonça à peindre par touches aléatoires selon la technique impressionniste de la division des touches, pour inventer un style de peinture par touches constructives<sup>30</sup>, juxtaposées parallèlement en biais sur la toile. Les touches constructives viennent de cette volonté de Cézanne: maîtriser, par son sens artistique des couleurs, les sensations vives et colorées procurées par la nature pour leur redonner une cohérence réglée (fig. 17). Ainsi, en partant du même principe que les impressionnistes basant leurs peintures sur leurs sensations dans la nature, Cézanne établit un nouveau type de peinture qui change le chaos des sensations en ordre. D'où le slogan artistique de Cézanne;

<sup>28</sup> Paul Gauguin, *Avant et après*, Les Éditions G.Crès et Cie, Paris, 1923 (1<sup>ère</sup> édition : 1903), p.231.

<sup>29</sup> Paul Gauguin, *Raconteurs d'un Rapin*, Éditions Sauret, Monaco, 1993 (1<sup>ère</sup> édition : 1902), p.45.

<sup>30</sup> Theodore Reff, Cézanne's constructive stroke, *Art Quarterly*, vol.XXV, n.3, Autumn, 1962, pp.214-227.

« Poussin refait entièrement sur nature ». <sup>31</sup> C'est justement cette technique et cette "recette pour comprimer l'expression outrée de toutes ses sensations dans un seul et unique procédé" que Gauguin demandait à Pissarro de faire avouer à Cézanne.

Gauguin exécuta quelques paysages qui sont l'abstraction de la nature avec les touches similaires aux touches cézanniennes, si bien que Cézanne s'effraya et soupçonna Gauguin de « lui chiper sa petite sensation » <sup>32</sup>, craignant sans doute, en voyant Gauguin se mettre à imiter sa technique originale, de se voir piller son originalité artistique. (fig. 18, 19, 20)



fig. 17 Paul Cézanne « L'Allée » FWN130, c. 1879, huile sur toile, 73.5×60.5 cm, Göteborg (Suède), Göteborgs Konstmuseum



fig. 18 Paul Gauguin  
« Bergère bretonne » 1886,  
huile sur toile, 60.4×73.3cm,  
Laing Art Gallery, Newcastle

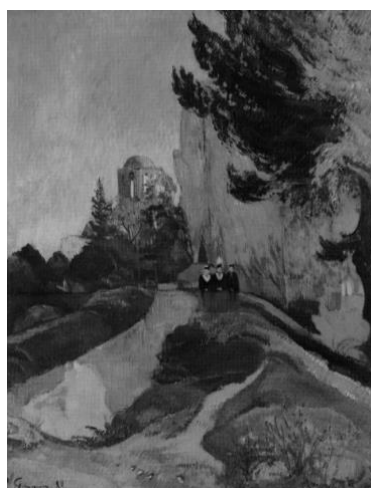


fig. 19 Paul Gauguin  
« Les Alyscamps » fin octobre  
1888, huile sur toile, 92×73cm,  
Paris, Musée d'Orsay

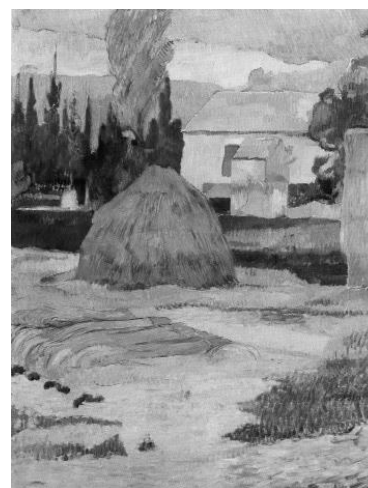


fig. 20 Paul Gauguin  
« Ferme à Arles » mi-novembre  
1888, huile sur toile, 91×72cm,  
Indianapolis Museum of Art

<sup>31</sup> "Cézanne disait : Imaginez Poussin refait entièrement sur nature." Émile Bernard, *op.cit.* (Note 25), 1907, p.627.

<sup>32</sup> Ambroise Vollard, *op.cit.* (Note 9), 1919, p.102. Ces paroles, rapportées à l'origine par Octave Mirbeau, ont pris une expression de plus en plus accentuée en passant par Ambroise Vollard puis Gustave Geffroy, de « prendre » (Mirbeau), à « chiper » (Vollard), jusqu'à « voler » (Geffroy).

"Ce monsieur Gauguin, écoutez un peu...Oh ! ce monsieur Gauguin... J'avais une petite sensation, une toute petite, toute petite sensation. Rien...ce n'était rien, ce n'était pas plus grand que ça...Mais enfin, elle était à moi, cette petite sensation. Eh bien ! un jour, ce monsieur Gauguin, il me l'a prise. Et il est parti avec elle. Il l'a trimballée sur des paquebots, la pauvre !... à travers des Amériques...des Bretagnes et des Océanies, dans des champs de cannes à sucre et de pamplemousses...chez les nègres, est-ce que je sais ? Est-ce que je sais ce qu'il en a fait ? Et moi, maintenant, que voulez-vous que j'en fasse ? Ma pauvre petite sensation !" Octave Mirbeau, Préface, *Cézanne*, Bernheim-Jeune Éditeurs, Paris, 1914, pp.9-10. "Il disait de Gauguin qu'il lui « chipait sa petite sensation »" Ambroise Vollard, *op.cit.* (Note 9), 1919, p.102. "Je n'avais qu'une petite sensation, Monsieur Gauguin me l'a volée!" Gustave Geffroy, De 1892 A 1895-Devant la cathédrale de Rouen-Vente de la collection Duret-Retour de Cézanne vers Monet, *Calude Monet sa vie, son œuvre*, Les Éditions Macula, Paris, 1980, p.328. (Première édition: Les Éditions Crè et Cie, Paris, 1924)

#### ④ La nature morte

Parmi ses Cézanne, Gauguin chérissait à tel point la « Nature morte au compotier » (fig. 21) qu'il en parlait en ces termes :

“Le Cézanne que vous me demandez est une perle exceptionnelle et j'en ai déjà refusé 300f: j'y tiens comme à la prune de mes yeux et à moins de nécessité absolue je m'en déferai après ma dernière chemise.”<sup>33</sup>

(Lettre à Emile Schuffeneker, Pont-Aven, début juin 1888)

En effet, il le vendit en dernier.

Gauguin a laissé le commentaire suivant sur cette peinture :

“D'un compotier et les raisins mûrs dépassent la bordure, sur le linge les pommes vert Pomme et celles rouge prune se marient - Les blancs sont bleus et les bleus sont blancs - Un sacré peintre que ce Cézanne.”<sup>34</sup>

La particularité cézannienne qui attira l'attention de Gauguin, ce n'est pas seulement l'harmonie d'autonomie des couleurs dans toute sa peinture, mais aussi sa hardiesse de négliger la couleur locale (couleur réelle) pour la réaliser. A l'instar de cette nature morte, Gauguin composa « Portrait d'une femme avec la nature morte de Cézanne » (fig. 22) avec le ton bleu de la peinture de Cézanne en ajoutant des tons violets et rosés aux bras et aux épaules du vêtement de la femme, aux coudes, au dos du fauteuil.



fig. 21 Paul Cézanne « Nature morte au compotier » FWN780, 1879-80, huile sur toile, 46×55 cm, New York, The Museum of Modern Art



fig. 22 Paul Gauguin « Portrait d'une femme avec la nature morte de Cézanne » c.1890, huile sur toile, 65.3×54.9cm, The Art Institute of Chicago

<sup>33</sup> Édition établie par Victor Merlhès, *op.cit.* (Note 8), 1984, p.182.

<sup>34</sup> Paul Gauguin, *op.cit.* (Note 28), 1923 (1<sup>ère</sup> édition :1903), pp.48-49.



fig. 23 Paul Sérusier « Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour » 1888, huile sur bois, 27×21.5cm, Paris, Musée d'Orsay



fig. 24 Maurice Denis « Hommage à Cézanne » c1900-1901, huile sur toile, 180×240cm, Paris, Musée d'Orsay, Exposée au salon de la société nationale des Beaux-Arts, 1901.

De gauche à droite: Redon, Vuillard, Mellerio, Vollard, Denis, Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard, Marthe Denis dans la boutique de Vollard, 6 rue Laffitte, Paris

Bien qu'on dise souvent que Gauguin initia le premier Sérusier (1864-1927) à Pont-Aven comme en témoigne Maurice Denis dans les lignes suivantes, il me semble que c'est de Cézanne que vient cette négation de la couleur locale (abstraction de la couleur), typique de la peinture moderne:

“C'est à la rentrée de 1888, en octobre, qu'il (Sérusier) nous montre à l'atelier un panneau de bois représentant un paysage qu'il avait peint sous la direction de Gauguin : paysage du Bois d'Amour, informe à force d'être synthétiquement formulé, qu'il appelait le Talisman et qu'il m'a plus tard donné comme une relique. Comment voyez-vous ces arbres ? avait dit Gauguin. Ils sont jaunes : eh bien, mettez du jaune ; cette ombre plutôt bleu, peignez-la avec l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? mettez du vermillon. Ainsi, Sérusier nous révélait, comme étant le message de Gauguin, le concept, encore ignoré de nous, de la surface plane recouverte de couleur en un certain ordre assemblées.”<sup>35</sup> (fig. 23)

On dit que Gauguin montrait souvent ce tableau « Nature morte au compotier » (fig. 21) à ses camarades, en insistant sur le génie de Cézanne. Influencé par son enthousiasme, Maurice Denis peignit en 1900-1 « Hommage à Cézanne » (fig. 24), où il place cette nature morte au centre de ses camarades, que conserva George Vieu via la Galerie Vollard après Gauguin. Il le présenta au salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1901. Cézanne, en ayant entendu parler, lui fit parvenir ses remerciements :

<sup>35</sup> Maurice Denis, Paul Sérusier sa vie son œuvre, dans Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, Librairie Floury, Paris, 1942, pp.42-43.

“Monsieur,

J’ai appris par la voie de la presse la manifestation de votre sympathie artistique à mon égard, exposée au salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Je viens vous prier d’agréer l’expression de ma plus vive reconnaissance et de vouloir bien en faire part aux artistes qui se sont groupés autour de vous en cette circonstance.”<sup>36</sup>

(Lettre à Maurice Denis de Cézanne, Paris, le 5 juin 1901)

Denis y répondit comme suit :

“Monsieur,

Je suis profondément touché de la lettre que vous avez bien voulu m’écrire. Rien ne pouvait m’être plus agréable que de vous savoir averti, au fond de votre solitude, du bruit qu’on a fait autour de l’Hommage à Cézanne. Peut-être aurez-vous ainsi quelque idée de la place que vous tenez dans la peinture de votre temps, des admirations qui vous suivent, et de l’enthousiasme éclairé de quelques jeunes gens dont je suis, qui se peuvent dire, avec raison, vos élèves, puisque ce qu’ils ont compris de la peinture, c’est à vous qu’ils le doivent; et nous ne saurions jamais assez le reconnaître.”<sup>37</sup>

(Lettre à Cézanne de Maurice Denis, Paris, le 13 juin 1901)

Quelle théorie de la peinture Denis avait-il en tête dans ces lignes? C’est naturellement très clair si l’on se souvient de la formule très connue de Denis, et de l’indication de Sérusier sur la pomme de Cézanne. L’enseignement de Cézanne, qui fut transmis de Gauguin à Denis, de l’école Pont-Aven aux Nabis, consiste en bref à trouver une nouvelle possibilité picturale dans la plastique, c’est-à-dire, la construction sur la toile d’éléments formels suivant un ordre autonome, qui s’affranchit du réalisme traditionnel (la représentation imitative de la nature).

”Se rappeler qu’un tableau - avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.”<sup>38</sup>

Denis présenta cette définition dans son article, intitulé “Définition du néo-traditionnisme”<sup>39</sup>. Il y critique le naturalisme de William Adolphe Bouguereau (1825-1905) et de Jean Louis Ernest Meissonier (1815-1891) pour leur imitation de la nature par une technique minutieuse et

<sup>36</sup> Édité par John Rewald, *Paul Cézanne, Correspondance, nouvelle édition révisée et augmentée*, Éditions Grasset, Paris, 1978, pp.274-275.

<sup>37</sup> Édité par John Rewald, *ibid.*, 1978, p.275.

<sup>38</sup> Maurice Denis, Notes d’art Définition du néo-traditionnisme, *Art et critique*, Nr.65, 23 août 1890, pp.540. / Maurice Denis, Définition du néo-traditionnisme, *Le Ciel et l’Arcadie*, Hermann Editeurs des sciences et des arts, Paris, 1993, p.5.

<sup>39</sup> Maurice Denis, *ibid.*, 23 août 1890, pp.540-543 et *Art et critique*, Nr.66, 30 août 1890, pp.556-558. (*Le Ciel et l’Arcadie*, 1993, pp.5-22.)

artisanale, et pour leur esprit trop littéraire. Il considère au contraire comme excellentes les œuvres indiennes, assyriennes, d'Égypte ancienne, médiévales, Renaissance, ou modernes, de grands arts « décoratifs » en cela qu'ils transforment des objets de la nature en des icônes complexes et majestueuses. Parmi ses contemporains, il appréciait Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) et Paul Gauguin (1848-1903). Son texte, entièrement dédié à proclamer le « Triomphe universel de l'imagination des esthètes sur les efforts de bête imitation, triomphe de l'émotion du beau sur le mensonge naturaliste »<sup>40</sup>, clame l'importance de l'expression de l'émotion à la fois esthétique et sacrée réalisée par la construction picturale, non par une image concrète de la nature mais par des éléments purement plastiques de lignes et de couleurs. Il développe ainsi l'idée d'« objet équivalent »<sup>41</sup>, dans laquelle les éléments plastiques expriment les sentiments de l'artiste. Enfin, même si on peut considérer que cette définition très répandue par Denis dans l'histoire de la théorie de l'art moderne<sup>42</sup> découle dans un sens de son interprétation des peintures de Cézanne, il est bien entendu qu'elle diffère de la théorie de l'art abstrait, ou de la critique du modernisme, ou encore du formalisme du début du XX<sup>e</sup> siècle, fondés sur l'analyse de la peinture de Cézanne.

De même, Sérusier relève l'indépendance de l'image cézannienne par rapport à la nature en tant que la particularité marquante de son œuvre. Pour ces raisons, Sérusier l'appelle « le peintre pur » ;

”Il est, dit Sérusier, le peintre pur. Son style est un style de peintre, sa poésie est de la poésie de peintre. L'utilité, le concept même de l'objet représenté disparaissent devant le charme de la forme colorée. D'une pomme d'un peintre vulgaire on dit : j'en mangerais. D'une pomme de Cézanne on dit: c'est beau! On n'oserait pas la peler, on voudrait la copier. Voilà ce qui constitue le spiritualisme de Cézanne.”<sup>43</sup>

Il conclut en disant que cette peinture pure représente le spiritualisme cézannien, sans précisément expliquer pourquoi. Si j'ose en proposer une interprétation, il me semble qu'il veut dire par là que Cézanne construit son image à travers ses sensations et ses émotions, donc par son propre esprit, et non par la technique de l'imitation de la nature comme beaucoup de ses prédécesseurs. Dans ce sens, son œuvre découle de son spiritualisme, que la génération de Denis a reconnu comme spécifique à Cézanne.

### 3) L'image d'un Cézanne ermite

Après la mort de son père en 1886, Cézanne basa sa vie et son œuvre dans sa Provence natale.

<sup>40</sup> Maurice Denis, Définition du néo-traditionnisme, *ibid.*, 30 août 1890, p. 558 (1993, p.20.)

<sup>41</sup> Sur l'idée d'« objet équivalent », Cf. Shigemi Inaga, Gaka ni sumau bijutsushi-Maurice Denis *Riron ni okeru rekishikijutsu no mondai* (L'histoire de l'art habitant le peintre - La question de l'historiographie dans *La théorie* par Maurice Denis) (en japonais)-Nr.1, Nr.2, Gendaishisô (La revue de la pensée d'aujourd'hui), mai 1982, juillet 1982, pp.186-199, pp.190-199.

<sup>42</sup> Comme exemple de l'interprétation formaliste de cette définition, Cf. Joseph Masheck, The carpet paradigm: critical prolegomena to a theory of flatness, *Arts Magazine*, Nr.51, Septembre 1976, pp.82-109.

<sup>43</sup> Maurice Denis, Cézanne, *L'Occident*, Nr.70, Septembre 1907, p.125. / Maurice Denis, *op.cit.* (Note 38), 1993, p.139.

Il continua à fréquenter Paris <sup>44</sup>, pour y présenter son travail en de rares occasions. Ses anciens camarades impressionnistes, dispersés après la dernière exposition impressionniste en 1886, s'établirent plutôt en province qu'à la capitale, ses connaissances et amis à Paris se firent alors de moins en moins nombreux. Son existence tomba ainsi peu à peu dans l'oubli ; il devint un peintre de mystère pour les jeunes artistes parisiens, autour duquel on faisait du bruit mais que personne n'avait rencontré de fait.

Parce que Cézanne, dans ses dernières années, avait disparu du monde de l'art parisien pour s'adonner à son travail loin de Paris, en Provence, ses contemporains formèrent de lui une image mystique: "solitaire" pour Rivière et Schnerb<sup>45</sup>, qui visitèrent Cézanne en 1905, ainsi que pour Francis Jourdain (1876-1958)<sup>46</sup>, "saint" pour Joachim Gasquet (1873-1921)<sup>47</sup>, qui le fréquenta dans les années 1890, "mythe" pour Maurice Denis (1870-1943)<sup>48</sup>, qui peignit « Hommage à Cézanne » en 1900, et qui le visita en 1906, "ermite aixois (sage)" pour Kôtarô Takamura (1883-1956)<sup>49</sup>, poète et sculpteur japonais, qui visita l'exposition rétrospective au salon d'automne en 1907, un an après la mort de Cézanne.

C'est néanmoins Gauguin qui le premier avait remarqué Cézanne et conçu de lui une image mystique. Il le décrit en effet comme suit:

“En somme vous voyez dans la graphologie des traits d'homme franc et d'autres de menteur, pourquoi pour un amateur les lignes et les couleurs ne nous donneraient-ils pas aussi le caractère plus ou moins grandiose de l'artiste. Voyez Cézanne l'incompris, la nature essentiellement mystique de l'Orient (son visage ressemble à un ancien du Levant) il affectionne dans la forme un mystère et une tranquillité lourde de l'homme couché pour rêver, sa couleur est grave comme le caractère des Orientaux; homme du Midi il passe des journées entières au sommet des montagnes à lire Virgile et à regarder le ciel, aussi ses horizons sont élevés ses bleus très intenses et le rouge chez lui est d'une vibration étonnante. Comme Virgile qui a plusieurs sens et que l'on peut interpréter à volonté, la littérature de ses tableaux a un sens parabolique à deux fins; ses fonds sont aussi imaginatifs que réels. Pour résumer quand on voit un tableau de lui on s'écrie, Étrange mais c'est une folie - Écriture séparée mystique, dessin de même.”<sup>50</sup>

Gauguin concevait une certaine image de Cézanne à travers le caractère de la forme et de la couleur dans ses peintures : un peintre à l'existence singulière, jouissant de la vie au calme dans la nature provençale, se tenant à distance des activités mondaines, dans des songes d'Antiquité, comme un mystique Oriental. Cette description évoque une personnalité élevée et noble, menant

<sup>44</sup> Maryline Assante di Panzillo/Denis Coutagne, Chronologie, *Cézanne et Paris* (Cat.d'Exp.) (Note 5), 2011, pp.210-211.

<sup>45</sup> Rivière et Schnerb, L'Atelier de Cézanne, *La Grande Revue*, Vol.46, 25 décembre, 1907, p.812.

<sup>46</sup> Francis Jourdain, À propos d'un peintre difficile : Cézanne, *Arts de France*, No.5, 1945, pp.2-12.

<sup>47</sup> Joachim Gasquet, *op.cit.* (Note 27), 1926 (1ère édition :1921), p.127.

<sup>48</sup> Maurice Denis, *op.cit.* (Note 43), 1907, p.119.

<sup>49</sup> Kôtarô Takamura, *Inshôshugi no shisô to Geijutsu (L'idée et l'art de l'impressionnisme)* (en japonais), Édition Tengendôshobô, Tokyo, 1915, p.10.

<sup>50</sup> Lettre à Schuffenecker, 14 janvier 1885, Édition établie par Victor Merlhès, *op.cit.* (Note 8), 1984, p.88.

une vie paisible, retiré au fin fond des montagnes, comme représenté fréquemment dans un genre de peinture japonaise appelé Nan'ga (fig. 25). Ce style a pour origine la peinture lettrée chinoise Nan'shuga du XVII<sup>ème</sup> siècle ; la peinture Nan'ga au Japon était de la même façon un passe-temps de lettrés, aux figures sommaires peintes à l'encre de Chine, en quelque sorte le violon d'Ingres de poètes et autres érudits japonais depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle en passant par l'époque d'Edo jusqu'à nos jours. Le monde représenté dans la peinture Nan'ga est un paradis oriental. Peut-être Gauguin voyait également dans l'existence de Cézanne une image utopique du peintre vivant et travaillant en Provence, fidèle à son idéal de vie et à son art.



fig. 25  
Tessaï Tomioka (1837-1924) « Rivière et Montagne invitant ermite »  
1910, peinture japonaise sur soie, 138×65cm, Collection privée

### III. Gauguin se dissocie de Cézanne

Malgré l'admiration de Gauguin pour Cézanne, ce dernier prit soin de garder ses distances avec Gauguin durant toute sa vie. Cézanne disait de la peinture de Gauguin qu'elle ressemblait à de la peinture chinoise. Il conseillait à Émile Bernard de se méfier lui aussi de Gauguin :

“Permettez-moi de vous dire que j'ai revu votre étude faite du rez-de-chaussée de l'atelier, Elle est bonne. Vous n'avez, je crois, qu'à poursuivre dans cette voie. Vous avez l'intelligence de ce qu'il faut faire, et vous arriverez vite à tourner le dos aux Gauguin et Gogh.”<sup>51</sup>

(Lettre à Émile Bernard de Cézanne, Aix-en-Provence, 15 avril 1904)

Qu'est-ce qui chez Gauguin déplaisait à Cézanne? Gauguin trouvait un caractère décoratif, qu'il exploita bientôt, dans l'autonomie de la couleur chez Cézanne. Mais il s'agit d'un malentendu créatif en ce qui concerne l'art de Cézanne. Certes Cézanne s'était occupé de la décoration pour l'intérieur du salon au Jas de Bouffan<sup>52</sup> (fig. 26, 27) et pour une pièce de l'appartement de son collectionneur, Victor Choquet (1821-1891)<sup>53</sup> (fig. 28, 29), pour qui il appliqua le caractère décoratif de sa peinture à la décoration d'intérieur, mais ce n'était qu'une exception. En apparence, Cézanne semble partager avec nombre des artistes de la fin du siècle le changement de paradigme suivant : passer de l'illusion imitative de la nature à une image décorative aux motifs abstraits, ou encore passer du tableau comme œuvre indépendante à la

<sup>51</sup> Édité par John Rewald, *op.cit.* (Note 36), 1978, p.300.

<sup>52</sup> John Rewald (in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman), *The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné*, Vol.II, Harry N. Abrams, Inc.Publishers, New York, 1996, pp.66-68.

<sup>53</sup> *Victor Choquet-Freund und Sammler der Impressionisten Renoir, Cezanne, Monet, Manet* (Ausst.Kat.), Sammlung Oskar Reinhart « Am Römerholz », Winterthur, 21.Februar bis 7.Juni 2015, Hirmer Verlag, München, 2015, S.179-181.



peinture intégrée à une décoration intérieure<sup>54</sup>: pourtant, le caractère décoratif de l'art de Cézanne ne consistait essentiellement qu'en le résultat de l'acte de mettre en ordre sur la toile ses sensations venant de la nature.



fig. 26 Photo anonyme « Les quatre saisons sur les murs du grand salon ovale au rez-de-chaussée de Jas de Bouffan », 1861



fig. 27 « Jas de Bouffan, Aix-en-provence »  
© Takanori NAGAI, 2013

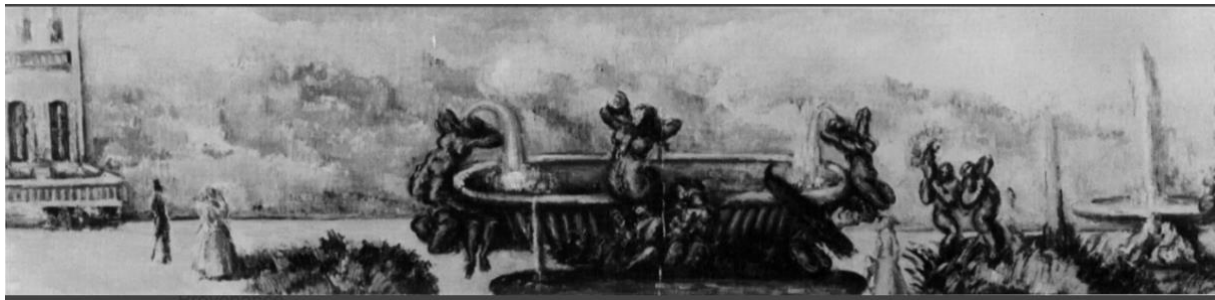


fig. 28 Paul Cézanne « La vasque au paon » (FVN675), c.1890, huile sur toile, 30×124cm, Collection privée



fig. 29 Paul Cézanne « La barque et les Baigneurs » (FVN606), c.1890, huile sur toile, 30×124cm, Paris, Musée de l'Orangerie

Maurice Denis distinguait en 1907, un an après la mort de Cézanne, la supériorité de l'œuvre de Cézanne comparé à Gauguin :

“Dans ce concours de nuances en vue d'un effet de grand style, les plans perspectifs disparaissent, les valeurs (au sens de l'École des Beaux-Arts), les valeurs d'atmosphère s'atténuent, sont équipollées. L'effet décoratif, l'équilibre de la composition apparaissent

<sup>54</sup> Cf. *Post-impresionnisme 115 chefs d'œuvre de la collection du Musée d'Orsay* (Cat.d'Exp.) (en japonais) The National Art Center, Tokyo, 26 mai-16 août 2010, pp.201-215.

d'autant mieux que la perspective aérienne est extrêmement sacrifiée. (...) Chose curieuse, c'est là ce qui a le plus frappé les premiers symbolistes, Gauguin, Bernard, Anquetin, ceux enfin qui furent les premiers à aimer et à imiter Cézanne. Leur système de synthèse admettait seulement la teinte plate et un dur contour : de là vient toute une série d'œuvres décoratives dont il ne m'appartient pas de médire ; mais combien les synthèses de Cézanne étaient plus synoptiques, plus concrètes et plus vivantes !"<sup>55</sup>

J'exprimerai cette affirmation de Denis en d'autres termes. Pour Cézanne, peindre comme Gauguin avec de grands aplats de couleur et des contours nets, sans aucunes traces des petites sensations nées du contact avec la nature, c'est un faux travail, car il y manque la base sensuelle, autrement dit "la vérité en peinture"<sup>56</sup>, selon son expression. Cézanne rejetait et critiquait vivement la méthode de Gauguin, comme le rapporte Émile Bernard en les termes suivants :

"Il me disait surtout beaucoup de mal de Gauguin, dont l'influence lui paraissait désastreuse. « Gauguin aimait beaucoup votre peinture, lui dis-je, et il vous a beaucoup imité. -Eh bien! il ne m'a pas compris, répondait-il furieusement; jamais je n'ai voulu et je n'accepterai jamais le manque de modelé ou de gradation; c'est un non-sens. Gauguin n'était pas peintre, il n'a fait que des images chinoises. »"<sup>57</sup>

Dans une lettre à Émile Bernard, il critique la technique de Gauguin consistant à cloisonner les couleurs des objets par de nets contours noirs, technique qu'il confond d'ailleurs avec celle du néo-impersonnisme :

"Or, la thèse à développer est - quel que soit notre tempérament ou forme de puissance en présence de la nature - de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui apparut avant nous. Ce qui, je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité grande ou petite.

Or, vieux, soixante-dix ans environ, les sensations colorantes qui donnent la lumière sont chez moi cause 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 le tableau est incomplète.

D'un autre côté les plans tombent les uns sur les autres, d'où est sorti le néo-impersonnisme qui circonscrit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force. Or la nature consultée nous donne les moyens d'atteindre ce but."<sup>58</sup>

(Lettre de Cézanne à Émile Bernard, Aix, 23 octobre 1905)

Cézanne fait part ici de sa théorie de l'art phénoménologique, rompant avec les Symbolistes. Je

<sup>55</sup> Maurice Denis, *op.cit.* (Note 43), 1907, pp.131-132.

<sup>56</sup> Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, Édité par John Rewald, *op.cit.* (Note 36), 1978, p.315.

<sup>57</sup> Émile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites, *Mercur de France*, Vol.69, Nr.247, 1er octobre 1907, p.400.

<sup>58</sup> Édité par John Rewald, *op.cit.* (Note 36), 1978, pp.314-315.

relèverai enfin que ce parti pris fut un choix définitif, qu'il prit consciemment dans son milieu social. Cézanne laisse l'observation suivante, très intéressante si on la replace dans son époque;

“Que bien peindre est difficile! Comment aller sans ambages vers la nature? Voyez, de cet arbre à nous il y a un espace, une atmosphère, je vous l'accorde; mais c'est ensuite ce tronc, palpable, résistant, ce corps... Voir comme celui qui vient de naître!... Aujourd'hui notre vue est un peu lasse, abusée du souvenir de mille images. Et ces musées, les tableaux des musées!... Et les expositions!... Nous ne voyons plus la nature; nous revoyons les tableaux.”<sup>59</sup>

L'époque de la démocratisation de l'image se fit justement du vivant de Cézanne et Gauguin. N'importe qui pouvait alors consommer autant d'images que souhaité, non seulement à travers des musées et des expositions, mais aussi avec l'invention de la technique de la photographie et la diffusion des images photographiques, l'ouverture successive des grands magasins, le développement rapide de divers médias comme les revues, journaux, et affiches de publicité. Si Cézanne refusait absolument de reproduire des images tout faites, c'était pour résister contre son temps. Au contraire, Gauguin, me semble-t-il, était un peintre qui acceptait plutôt d'une manière positive cette situation, malgré son aversion pour la civilisation moderne.

Sous cet angle, on peut mieux comprendre que sa manière de citer, d'emprunter des images ready-made, ce qu'il faisait souvent, ne saurait être vue comme une procédure d'imitation traditionnelle, mais pourrait être interprétée comme un nouveau moyen qu'il aurait inventé pour s'adapter à la nouvelle ère de la démocratisation de l'image.<sup>60</sup>

De plus, on pourrait même dire qu'il avait anticipé des procédés comme le collage, le photomontage propres à la plastique du XX<sup>ème</sup> siècle en ce sens qu'il synthétisait en une seule image sur la toile différentes images évoquant des pensées diverses, des significations complexes, en parvenant à se détacher des données visuelles directes.

Finalement, la vision de Gauguin ne fut-elle pas contaminée par la pensée très moderne de son temps, malgré son désir de fuir la civilisation? La comparaison avec Cézanne m'invite à considérer cet aspect encore relativement peu connu de la personnalité et de l'art de Gauguin. Je terminerai ce texte sur cette nouvelle problématique, à approfondir dans le domaine des recherches sur Gauguin.

\* Les numéros de référence FWN sont ceux du catalogue *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne - An online catalogue raisonné under the direction of Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash*.

<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/index.php> (consulté le 06-07-2020)

<sup>59</sup> Jules Borély, Cézanne à Aix 1902, *Vers et prose*, Nr.27, 1911, p.112.

<sup>60</sup> Il est bien entendu que c'est Édouard Manet (1832-883) qui s'est particulièrement intéressé à ce nouveau procédé de production de la peinture, et Pablo Picasso (1881-1973) qui l'a largement exploité. Cf. Atsushi Miura, *Eduaru mane - seiyoubijutushi ni okeru kakumei (Édouard Manet - L'évolution dans l'histoire de l'art occidental)* (en japonais), Édition Kadokawa, Tokyo, 2018 / Éd.par Yasujirō Ohtaka/Takanori NAGAI, *pikaso to jinrui no bijutstu (Picasso et l'art de l'humanité)* (en japonais), Édition Sangensha, Tokyo, 2020.

## Sources des figures

fig. 5, 6, 7, 8, 9, 13, 15, 17, 21, 24, 27, 28, 29

*The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne - An online catalogue raisonné under the direction of Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash*  
<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/index.php> (consulté le 06-07-2020)

fig. 1, 2, 3, 26 photo ©Takanori NAGAI

fig. 3 *Émile Bernard* (Cat.Exp.) Paris, Musée de l'Orangerie, 16 septembre 2014-5 janvier 2015, Flammarion, Paris, p.66.

fig. 4 <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%BF%E3%83%B3%E3%82%AE%E3%83%BC%E7%88%BA%E3%81%95%E3%82%93> (consulté le 06-07-2020)

fig. 16 Pavel Machotka, *Cézanne Landscape into Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1996, p.92. photo ©Pavel Machotka, 1996

fig. 10 <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/summer-or-ruth-and-boaz>  
 (consulté le 06-07-2020)

fig. 11 Daniel Wildenstein, *Gauguin A Savage in the Making Catalogue Raisonné of the Paintings (1873-1888)*, Skira, Milano, 2002, Vol.II ; p.313

fig. 12, 14 Merete Bodelsen, Gauguin's Cézannes, *The Burlington Magazine*, Vol.104, Nr.710, 1962, pp.204-211.

fig. 18, 19, 20 Daniel Wildenstein, *Gauguin A Savage in the Making Catalogue Raisonné of the Paintings (1873-1888)*, Skira, Milano, 2002, Vol.I ; p.290, Vol.II ; p.504, Vol.II ; p.506,

fig. 22 *The Art of Paul Gauguin* (Exh.Cat.), National Gallery of Art, Washington, 1 May-31 July 1988, National Gallery of Art, Washington, 1988, p.192.

fig. 23 *Le Talisman de Sérusier - Une prophétie de la couleur* (Cat.d'Exp.) Pont-Aven, musée de Pont-Aven, du 30 juin 2018 au 6 janvier 2019, musée d'Orsay, Paris, 2018, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2018, p.1/A.

fig. 24 *Maurice Denis* (Cat.Exp.) Paris, Musée d'Orsay, 31 octobre 2006-21 janvier 2007, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2006, p.208

fig. 25 *Tomioka Tessai Retrospective* (Exh.Cat.), Aichi Prefectural Museum of Art, Sept.27th-Nov.10th, 1996, Aichi Prefectural Museum of Art/The Chunichi Shimbun/Chubu Nippon Broadcasting Co., Ltd., 1996, p.61.