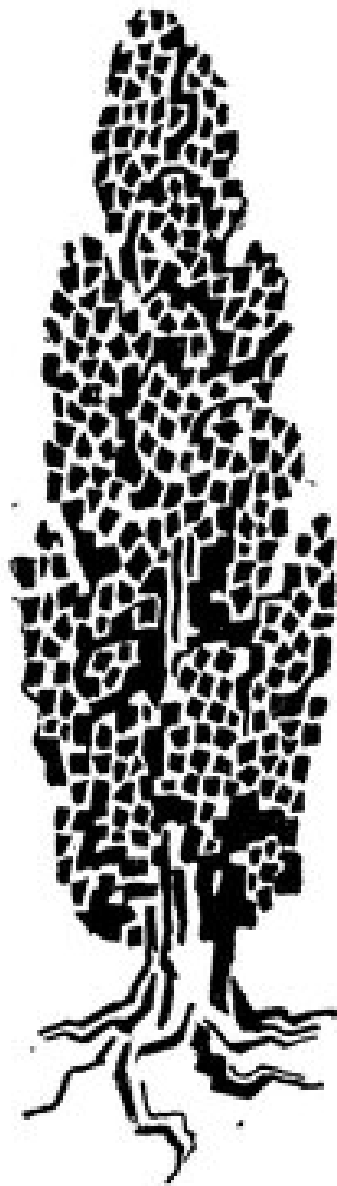


L'OCCIDENT



RÉDACTION ET ADMINISTRATION: 17, RUE EBLÉ
PARIS

Paul Cézanne

Émile Bernard



L'Occident, 1904

Exporté de Wikisource le 14 juillet 2026

PAUL CÉZANNE [\[1\]](#)

Frenhofer est un homme passionné pour notre art qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres.

BALZAC (*Le chef-d'œuvre inconnu*).

I L y aura vingt années bientôt que de jeunes peintres, dont aujourd'hui Paris se préoccupe, se rendaient en pieux pèlerinage en une petite et sombre boutique de la rue Clauzel. Arrivés là, ils demandaient à un vieillard armoricain au socratique visage, des tableaux de Paul Cézanne. Malgré les murs de l'endroit tapissés de rutilantes toiles, ils ne se trouvaient satisfaits que lorsque, sur une chaise disposant son dos en chevalet, les études requises par leur désir d'art leur enseignaient la voie à suivre. Religieusement ils consultaient ces pages d'un livre écrivant la nature et une esthétique contemporaine, comme tels feuillets d'un dogme, dont le révélateur à eux inconnu s'affirmait pourtant souverain. Puis, de là, ils retournaient, en maints admiratifs discours, à leurs propres toiles et pinceaux, pris du besoin qu'avaient les paralytiques de marcher lorsque soudain le Sauveur avait miraculé pour leur *bon vouloir*. Ainsi naquit, d'œuvres quasiment ravies à leur auteur qui certes, les jugeant non conformes à sa vision ne les eût jamais laissé aller hors son logis, une école picturale que d'autres, ambitieux trop ou pas artistes assez, étiquetèrent de noms faux, dévoyèrent vers la fantaisie et la surface.

Et pourtant que profitable eût pu être la *révélation*, si elle avait été entièrement aimée et connue !

Un louable effort de personnalité doit différencier les peintres, mais cet effort, qu'il soit profond et non extérieur ; qu'il puise aux sources saines les

ondes de sa vitalité jouvante. De cette préoccupation de personnalité, malade, disons le mot, naît toute déliquescence, faute de ce soin. Nous assistons annuellement, hélas ! au décortiquement des jeunes troncs prévus de branchages virils. Nous voici à la retombée des feuilles, à un automne de monotonie. Toute sève vainement se perd à l'approche d'un trop précoce hiver. Un à un s'éteignent les soleils, la lumière du temps s'en va, déclinante, et de nos maîtres, après Manet, après Puvis, Cézanne seul reste.

Monet, œil de lumière qui ouvrit les portes de la peinture sur l'infini du ciel, de la mer et des plaines a fait une grande œuvre qu'il serait ingrat de méconnaître. Ni Corot, ni Millet ne sortirent d'un art de musée, leur supériorité incontestable perpétue glorieusement les écoles de Claude Gellée et du Corrège. Monet regarda résolument la nature et la vit en peintre.

Quand Manet admira Monet, il créa ce symbole : les maîtres d'autrefois (que sa palette représentait, que son œuvre vénérât), reconnaissant dans un élève du soleil, orné du sens artistique le plus délicat, un parent, un frère. Alors que les faux classiques, c'est-à-dire les mauvais peintres, repoussaient un découvreur apportant la vision la plus radieuse et la plus neuve, un classique au sens précis de ce mot se trouva là, qui démentit, au nom des ancêtres, cet acte de lâche repoussement, et qui tendit sa main et son admiration, comme un chaînon s'ouvre afin de rattacher à soi celui qui le suit. Et l'influence de Claude Monet a été immense, de quelque manière qu'on la regarde. Le tort de ses élèves fut de ne la pas comprendre dans son principe, de s'en tenir au pastiche pur ; de ses critiques de la limiter ; de ses admirateurs d'y tout circonscrire. Il sied d'en proclamer le bénéfice, d'y voir l'observation s'y allier au don le meilleur, bref d'en reconnaître l'emprise sur toute la peinture de ces vingt dernières années, non seulement en France, mais dans le monde. À ce point de vue la victoire de Claude Monet a été complète, elle a renversé l'École des Beaux-Arts ; et elle partit d'un lieu si simple : du petit bateau atelier avec lequel il côtoyait la Seine, et dont Manet nous a laissé, en une magistrale pochade, un souvenir. Loin l'idée enfantine que l'art ancien soit surpassé ! Les meilleurs peintres, se dénomment-ils Courbet, Manet ou Monet, ne peuvent faire oublier les Michel-Ange, les Raphaël, les Léonard, les Titien, les Giorgione, les Tintoret, les Véronèse, les Rubens ; ils ne feront même pas trembler les

petits maîtres français, flamands ou hollandais ; ils n'effaceront pas les primitifs ; et là n'est pas leur ambition. Ce ne sont point des anarchistes qui veulent recommencer le monde et le faire dater à eux ; nés très doués, ils se sont dit : « la peinture contemporaine est viciée, l'Art après avoir erré dans les musées a vécu de formules académiques ; pourtant les Maîtres, que nous connaissons mieux que personne, que nous admirons plus que tous, n'ont rien de ces dogmes froids, lourds et sans vie ; c'est donc qu'ils ont puisé leur classicisme à la nature... Retournons à la nature ! » Et ces bons nourrissons ont collé leurs lèvres aux pis multiples et pleins de lait de la déesse, et voici qu'après avoir travaillé comme des ouvriers, dans des villages et des province reculés ou proches : en Normandie, en Oise, en Provence, dans la Creuse ou le long de la Seine, de l'Océan, de la Méditerranée, ils ont approfondi ce qu'ils avaient le désir de faire, ils se sont différenciés. Au contact de la Création ils sont devenus créateurs.

Ils ont épuré la vision de leur œil et la logique de leur esprit, c'est pourquoi le travail qu'ils ont accompli a été excellent, et, malgré sa simple apparence documentaire, est d'une capitale importance.

Paul Cézanne ne fut pas le premier à entrer dans cette voie, il se plaît à reconnaître que c'est à Monet et à Pissarro, qu'il doit de s'être dégagé de l'influence trop prépondérante des musées, pour se ranger sous celle de la Nature. Malgré ces voisinages, son œuvre ne s'en ressent pas. Seulement, de gigantesques qu'elles auraient été avec plaisir, les toiles primitivement sombres et rudes de Cézanne, descendirent à des proportions restreintes ; exigence du travail sur nature. Le maître délaisse l'atelier, va matin et soir au *motif*, suit le travail de l'air sur les formes et les *localités*, analyse, cherche, trouve. Bientôt ce n'est plus Pissarro qui le conseille, c'est lui qui agit sur l'évolution picturale de ce dernier. Il n'adopta donc pas la manière de travailler de Monet ou de Pissarro ; il resta ce qu'il était, c'est-à-dire un peintre, avec un œil qui se clarifie, qui s'éduque, s'exalte devant le ciel et les monts, devant les choses et les êtres. Il se refait, selon son expression, une optique, car la sienne a été oblitérée, entraînée par une illimitée passion vers trop d'images, de gravures, de tableaux. Il a voulu trop voir ; son insatiable désir de beauté lui a fait trop compulsier le multiforme tome de l'Art ; désormais, il éprouve qu'il se faut restreindre, s'enfermer dans une conception et un idéal esthétique ; aussi, s'il va au Louvre, s'il contemple

longuement devant Véronèse, c'est pour, cette fois, en décortiquer l'apparence, en scruter les lois : il y apprend les contrastes, les oppositions tonales, y distille son goût, l'anoblit, l'élève. S'il va revoir Delacroix, c'est pour suivre en lui l'épanouissement de l'effet dans la sensation colorée ; car, affirme-t-il : *Delacroix fut un imaginatif et un sensitif de colorations*, don le plus puissant et le plus rare ; en effet l'artiste possède parfois un cerveau et pas d'œil, parfois un œil et pas de cerveau ; et aussitôt Cézanne cite Manet comme exemple : une nature de peintre, une intelligence d'artiste, mais un sensitif de colorations médiocre.

C'était à Auvers, près de Pissarro, après avoir peint sous l'empire de Courbet de grandes et puissantes toiles, que Cézanne s'était retiré, pour se dégager de toute influence, devant la Nature ; et c'est à Auvers qu'il commence la création stupéfiante de l'art sincère et si naïvement savant qu'il nous a depuis montré.

Il est aussi difficile, aujourd'hui que les toiles du maître sont dispersées dans des collections privées, de parler de l'ensemble de son œuvre, qu'il l'était autrefois, alors qu'il ne laissait rien sortir de son atelier et vivait dans la solitude ; c'est donc bien plus de son apport personnel, de son esthétique, de sa vision, de ses tendances que l'on peut disserter.

Dès le jour que Paul Cézanne se mit en face de la nature avec le parti pris de *tout oublier*, il commença ces découvertes, qui désormais répandues par l'imitation superficielle, ont eu sur la compréhension contemporaine le définitif d'une révolution.

Mais tout cela se fit à son insu, car insoucieux de gloriole, de réputation, de succès, insatisfait de lui-même, le peintre s'était enfoncé dans l'absolu de son art sans plus rien vouloir entendre du dehors, poursuivant l'approfondissement occulte de son analyse, donnant avec lenteur, réflexion et puissance les coups de bêche qui devaient un jour rencontrer le filon merveilleux d'où surgirait toute splendeur.



Telle est sa méthode de travail : d'abord une soumission complète au modèle ; avec soin, l'établissement de la mise en place, la recherche des

galbes, les relations de proportions ; puis, à très méditatives séances, l'exaltation des sensations colorantes, l'élévation de la forme vers une conception décorative ; de la couleur vers le plus chantant diapason. Ainsi plus l'artiste travaille, plus son ouvrage s'éloigne de l'objectif, plus il se distance de l'opacité du modèle lui servant de point de départ, plus il entre dans la peinture nue, sans autre but qu'elle-même ; plus il abstrait son tableau, plus il le simplifie avec ampleur, après l'avoir enfanté étroit, conforme, hésitant.

Peu à peu l'œuvre a grandi, est parvenue au résultat d'une conception pure. Dans cette marche attentive et patiente toute partie est menée de front, accompagne les autres, et l'on peut dire que chaque jour une vision plus exaspérée vient se superposer à celle de la veille, jusqu'à ce que l'artiste lassé, sente fondre ses ailes à l'approche du soleil, c'est-à-dire abandonne au point le plus haut où il a pu l'élever son travail ; en sorte que s'il avait pris autant de toiles qu'il a passé de séances, il résulterait de son analyse une somme de visions ascendantes, graduellement vivantes, chantantes, abstraites, harmonieuses, dont la plus *surnature* serait la plus définitive ; mais en ne prenant qu'une seule toile pour cette lente et fervente élaboration, Paul Cézanne nous démontre que l'analyse n'est pas son but, qu'elle n'est que son moyen, qu'il se sert d'elle comme de piédestal et qu'il ne tient qu'à la synthèse destructive et concluante. Cette méthode de travail qui est sienne, il la préconise comme la seule juste, la seule devant mener à un résultat sérieux, et condamne sans merci tout parti pris de simplification qui ne passe pas par la soumission à la Nature, par l'analyse réfléchie et progressive. Si un peintre se satisfait de peu, c'est que, selon Paul Cézanne, sa vision est médiocre, son tempérament de mince valeur.

Léonard de Vinci a émis une idée semblable dans son traité de la peinture, quand il a dit : « Le peintre à qui rien ne semble douteux ne profite guère en son étude. Quand l'ouvrage passe la portée du jugement de l'ouvrier, celui qui travaille s'avance peu ; mais lorsque le jugement surpasse l'ouvrage, cet ouvrage va toujours de plus en plus se perfectionnant si la diversité ne l'en empêche. »

Ce ne sera donc pas par la patience, mais par l'amour, qui donne la vue et le désir d'approfondir, que le peintre arrivera à la possession de lui-même et à la perfection de son art. Il faut qu'il dégage de la Nature une image qui

sera à proprement parler la sienne ; et c'est seulement par l'analyse, s'il a la force de la pousser jusqu'au bout, qu'il se signifiera définitivement, abstraitement.

Les synthèses expressives de Cézanne sont de minutieuses et soumises études. Prenant la nature comme point d'appui, il se conforme aux phénomènes et les transcrit lentement, attentivement, jusqu'à ce qu'il ait découvert les lois qui les produisent. Alors, avec logique, il s'en empare, et achève son travail par une imposante et vivante synthèse. Sa conclusion, d'accord avec sa nature méridionale et expansive, est décorative ; c'est-à-dire libre et exaltée.

M^{me} de Staël écrit dans son livre sur l'Allemagne : « les Français considèrent les objets extérieurs comme le mobile de toutes les idées, et les Allemands les idées comme le mobile de toutes les impressions. » Paul Cézanne justifie cette opinion de M^{me} de Staël sur les Français, mais il sait aller jusqu'à une profondeur d'art qui n'est pas commune à nos contemporains. En bon traditionniste, il soutient que la Nature est notre point d'appui, qu'il ne faut rien tirer que d'elle seule, toutefois en se donnant la liberté d'improviser avec ce que nous lui empruntons...

Ce qu'il faut d'abord au peintre, selon Cézanne, c'est une optique personnelle, laquelle optique ne se peut obtenir qu'au contact obstiné de la vision de l'univers.

Certes il faut avoir fréquenté le Louvre, les musées, cela afin de se rendre compte de l'élévation de la Nature jusqu'à l'art. « Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire ; l'étude réelle et prodigieuse à entreprendre c'est la diversité du tableau de la Nature ^[2]. »

Sans la vision d'art, la copie de la Nature deviendrait une sottise, cela est évident ; mais il faut craindre de limiter son invention à des répétitions ou des pastiches, de perdre pied dans des abstractions ou des redites ; il faut se maintenir sur le terrain de l'analyse et de l'observation, oublier les œuvres faites pour en créer d'imprévues, tirées du sein de l'ouvrage de Dieu.

Paul Cézanne considère qu'il est deux plastiques, l'une sculpturale ou linéaire, l'autre décorative ou coloriste. Ce qu'il nomme la plastique sculpturale serait amplement signifié par le type de la Vénus de Milo. Ce

qu'il nomme plastique décorative se rattache à Michel-Ange, à Rubens. L'une de ces plastiques, servile, l'autre, libre ; l'une dans laquelle le contour l'emporte, l'autre dans laquelle domine la saillie, la couleur et la fougue. Ingres est de la première, Delacroix est de la seconde.



Voici quelques opinions de Paul Cézanne :

Ingres est un classique nuisible, et en général tous ceux qui, niant la nature ou la copiant de parti pris, cherchent le style dans l'imitation des Grecs et des Romains.

L'art gothique est essentiellement vivifiant, il est de notre race.

Lisons la nature ; réalisons nos sensations dans une esthétique personnelle et traditionnelle à la fois. Le plus fort sera celui qui aura vu le plus à fond et qui réalisera pleinement, comme les grands vénitiens.

Peindre d'après nature ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations.

Dans le peintre il y a deux choses : l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entr'aider : il faut travailler à leur développement mutuel ; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.

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 colorées.

Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, 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 modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul.

On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire *moduler*.

L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante ; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons.

Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra.

Le dessin et la couleur ne sont point distincts ; au fur et à mesure que l'on peint on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé.

L'effet constitue le tableau, il l'unifie et le concentre ; c'est sur l'existence d'une tache dominante qu'il faut l'établir.

Il faut être ouvrier dans son art. Savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Être peintre par les qualités mêmes de la peinture. Se servir de matériaux grossiers.

Il faut redevenir classique par la nature, c'est-à-dire par la sensation.

Tout se résume en ceci : avoir des sensations et lire la Nature.

À notre époque il n'y a plus de vrais peintres. Monet a donné une vision. Renoir a fait la femme de Paris. Pissarro a été très près de la nature. Ce qui suit ne compte pas, se composant de farceurs qui ne sentent rien, qui font des acrobaties... Delacroix, Courbet, Manet ont fait des tableaux.

Travailler sans souci de personne, et devenir fort tel est le but de l'artiste, le reste ne vaut même pas le mot de Cambronne.

L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s'écarter de la vraie voie : l'étude concrète de la nature, pour se perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles.

Le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement. Les causeries sur l'art sont presque inutiles. Le travail qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est un dédommagement suffisant à l'incompréhension des imbéciles. Le littérateur s'exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions.

On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature ; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible.



Tel est Cézanne, telle est sa leçon d'art. Comme on le voit, il se différencie essentiellement de l'impressionnisme, dont il dérive, mais dans lequel il ne put pas emprisonner sa nature. Loin d'être un spontané, Cézanne est un réfléchi, son génie est un éclair en profondeur. Il résulte donc que son tempérament très peintre l'a conduit à des créations décoratives nouvelles, à des synthèses inattendues ; et ces synthèses ont été en vérité le plus grand progrès jailli des aperceptions modernes ; car elles ont terrassé la routine des écoles, maintenu la tradition et condamné la fantaisie hâtive des excellents artistes dont j'ai parlé. En somme, Cézanne, par le fondé de ses œuvres, s'est prouvé le seul maître sur lequel l'art futur pourrait greffer sa fruition. Combien peu appréciées pourtant furent ses découvertes ! Considérées à tort par les uns, à cause de leur inachevé, comme des recherches sans aboutissement ; par les autres comme des étrangetés sans avenir, dues à l'unique fantaisie d'un artiste maladif ; par lui-même, devant qui un idéal d'absolu se dressait, comme mauvaises plutôt que bonnes, sans doute de dépit de s'y voir trahi (il en détruisit un grand nombre, n'en montra aucune) telles qu'elles sont, elles constituent cependant le plus bel effort vers une renaissance picturale et coloriste que, depuis Delacroix, la France ait pu voir.

Je ne crains pas d'affirmer que Cézanne est un peintre à tempérament mystique, et que c'est à tort, qu'on l'a toujours rangé dans la déplorable école inaugurée par M. Zola, qui, en dépit de ses blasphèmes contre la nature, s'était octroyé hyperboliquement le titre de *naturaliste*. Je dis que Cézanne est un peintre à tempérament mystique en raison de sa vision purement abstraite et esthétique des choses. Là, où d'autres se préoccupent, pour se traduire, de créer un sujet, lui se contente de quelques harmonies de lignes et de tonalités prises sur des objets quelconques, sans se soucier de

ces objets en eux-mêmes ; ainsi d'un musicien, qui dédaigneux de broder sur un livret, se satisferait à plaquer des suites d'accords dont la nature exquise nous plongerait infailliblement dans un au delà d'art inaccessible à ses habiles confrères. Cézanne est un mystique précisément par ce dédain de tout sujet, par l'absence de vision matérielle, par un goût qu'avouent ses paysages, ses natures mortes, ses portraits, le plus noble et le plus haut : le style. Et la nature même de son style confirme ce que je disais par une qualité de candeur et de grâce toute giottesque, montrent les choses dans l'essentiel de leur beauté. Prenez telle peinture du maître, elle est dans sa science et sa qualité vraiment superlatives, une leçon d'interprétation sensitive et sentimentale. Par une prise de contact, non avec notre instinct grossier, avide d'imitation, mais avec la partie contemplative de notre être, émue seulement par la mystérieuse influence des harmonies éparses dans ce monde, elle éveille le retour des sensations les plus rares éprouvées sur le divin modèle. Un mystique seul considère ainsi la beauté qui revêt le monde, plutôt qu'il ne s'emprisonne dans la matérialité de ce même monde, c'est dire qu'il est le seul à bien *voir*. Le vulgaire les regarde sans doute tout autrement, d'où la différence et l'inversion. Plus l'homme s'est éloigné des mystagogies, plus à coup sûr il a perdu cette pénétration dans le domaine de la splendeur et du sentiment, plus il s'est incliné vers la réalité extérieure. L'art, qui fut d'abord le langage des aspirations divines, est devenu peu à peu, à travers les siècles, comme cet homme même, factice et fourbe ; désormais il ne cherche plus à insérer dans son tissu une expression particulière de l'âme ou de la pensée, ne se plaît plus même à la beauté pure, mais se satisfait d'*imitations*. Il en résulte la triste catastrophe photographique que nous inflige journellement l'École des Beaux-Arts et qui obstrue à fond notre compréhension esthétique. D'autre part les vains mots d'*humanité*, de *vitalité*, de *réalité*, empruntés au vocabulaire d'une politique insane, et répétés à foison par des critiques patentés, achèvent de persuader à une race animalisée, que l'art progresse par l'imitation. Ces préjugés joints à d'autres qui s'élèvent de toutes parts, soit du sein d'une école officielle, soit des cénacles de jeunes gens avides de gloriole, périront tous, misérablement, anéantis avec les fronts qui les abritent. Il faut avouer sans ambages qu'en fait de peinture l'obstruction est assez générale. La démocratie montante ne sera point — tout le présage — la salvatrice des rares cerveaux qui conservent en serre, par cette hiemale époque, les fleurs

d'un printemps possible. Habile à déformer, elle aura sans doute assez de bateleurs et de charlatans pour détourner l'attention vers les déliquescentes qui lui sont chères, déliquescentes sans charmes, anémiques, ignorantes et d'une assez dégoûtante barbarie.

Ainsi parmi les peintres qui sont grands, Paul Cézanne se peut placer comme un mystique, car c'est la leçon d'art qu'il nous donne, il voit les choses non pas par elles-mêmes, mais par leur rapport direct avec la peinture, c'est-à-dire avec l'expression concrète de leur beauté. Il est un contemplatif, il regarde esthétiquement, non objectivement ; il s'exprime par la sensibilité c'est-à-dire par la perception instinctive et sentimentale des rapports et des accords. Et puisque ainsi son œuvre confine à la musique, on peut répéter irréfragablement qu'il est un mystique, ce dernier moyen étant le suprême, celui du ciel. Tout art qui se musicalise est en chemin de son absolue perfection. Dans le langage il devient poésie, dans la peinture il devient beauté.

Ce mot de beauté, prononcé à propos de l'œuvre de Paul Cézanne, demande qu'on s'en explique. Je voudrais en ce cas qu'il soit entendu ainsi : « *l'expansion absolue de l'art employé.* » Certainement, dans ses portraits, par exemple, le maître peintre ne s'est guère soucié de *choisir* un modèle. Il a travaillé d'après la première personne de bonne volonté qui se trouvait auprès de lui, sa femme, son fils, et plus souvent des gens du peuple, un terrassier ou une laitière, de préférence à un gandin ou à quelque civilisé qu'il abhorre pour ses goûts corrompus et sa fausseté mondaine.

Ici il ne s'agit plus, bien entendu, de chercher la beauté en dehors des moyens mêmes de la peinture ; les lignes, les valeurs, le coloris, la pâte, le style, la présentation, le caractère. Nous sommes loin assurément d'une beauté convenue ou matérielle, et l'œuvre ne sera belle pour nous qu'autant que nous posséderons la sensibilité très élevée, capable de nous faire perdre de vue la chose représentée pour jouir artistement. « Il faut bien voir son modèle, sentir très juste, et encore s'exprimer avec distinction et force. Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'art ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus. » Ce sont les propres paroles du maître, corroborées par son œuvre ; elles expriment ses préoccupations. Le goût est le sens spécial (si peu et si mal cultivé, hélas !) auquel seul il s'adresse.



De la tradition, le maître se plaît à se recommander, il connaît le Louvre mieux que nul peintre, il a même trop, selon lui, regardé les *vieux tableaux*. Ce qu'il croit qu'on doit demander aux anciens, c'est leur façon classique et sérieuse de logiquement organiser son œuvre. La nature intervenant dans le travail de l'artiste, animera ce que la raison laisserait mort, il recommande surtout de *partir de la Nature*.

Théoriste, on doit l'être certes, pour entrer en possession de soi et mener à bien son ouvrage ; mais il faut l'être de ses sensations et non seulement de ses moyens. La sensation exige que les moyens soient constamment transformés, recréés, pour l'exprimer dans son intensité. Il ne faut donc pas tenter de faire entrer la sensation dans un moyen préétabli, mais mettre son génie inventif d'expressions au service de la sensation. D'une part ce serait l'école des Beaux-Arts, qui ramène tout à un moule uniforme ; tandis que de l'autre c'est le renouvellement constant. *Organiser ses sensations*, voici donc le premier précepte de la doctrine de Cézanne, doctrine non point sensualiste, mais sensitive. L'artiste gagnera alors en logique sans perdre en expression ; il pourra être imprévu tout en restant *classique par la Nature*.

À bien considérer cette doctrine, elle apparaît la plus saine, la meilleure, la plus méconnue ; elle entre en directe opposition avec ce que les *officiels* ont imposé et avec tout ce que les créateurs de genres (soit impressionnisme, symbolisme, divisionnisme, etc.) ont toujours tenté. Ceux-là offraient des méthodes routinières, ceux-ci des conventions scientifiques ou personnelles ; aucun d'eux une marche de conduite sûre, sauvegardant l'étude approfondie et le respect de la Nature. Certes, c'était bien commode de trouver des recettes pour devenir autre chose que *pompier* ; et l'école des Beaux-Arts est actuellement plus avancée dans cette route que les plus révolutionnaires des peintres d'autrefois ; mais aucun de ses élèves ne s'est rendu compte qu'il n'est qu'une doctrine d'art valable, celle qui dit au peintre : « Sens la Nature, organise tes perceptions, exprime-toi profondément et avec ordre, c'est-à-dire classiquement ».

À une heure où nous sommes débordés de gâcheurs de toile, de subtils faiseurs, depuis M. Carrière qui croit bon de se réclamer de Vélasquez,

jusqu'aux dupeurs qui prétendent créer un art nouveau, la leçon de Paul Cézanne surgit comme une rédemption possible pour la peinture française.



Ce grand artiste est un humble, il a compris l'ignorance et l'obstruction dévolues à ses contemporains ; il a donc clos sa porte pour se plonger dans l'absolu. Uniquement possédé par l'amour de peindre, dont sa vie subit la ténacité tyrannique et bienfaisante, il considère que le travail est une jouissance suffisante en soi pour ne point désirer l'approbation ou l'éloge. Il déteste l'esprit littéraire qui fit tant d'intrusions malsaines dans la peinture et en a défiguré la plus simple compréhension. Il ne connaît que sa toile, sa palette, ses couleurs, et certes il n'aurait jamais laissé sortir de son atelier la moindre étude, si des amateurs intelligents, mais rares, n'en avaient emporté, presque à son insu. Depuis, M. Ambroise Vollard, le sympathique expert de la rue Laffitte, a satisfait à nos désirs de connaître plus complètement l'œuvre de Cézanne, il y travaille encore de son mieux ^[3].

Quoique pense d'elle le maître, trop sévère pour lui-même, elle domine toute la production contemporaine, elle s'impose par la saveur et l'originalité de sa vision, la beauté de sa matière, la richesse de son coloris, son caractère sérieux et durable, son ampleur décorative. Elle nous attire par sa croyance et sa saine doctrine, elle nous persuade de l'évidente vérité qu'elle annonce, et dans la dégénérescence actuelle s'offre à nous comme une oasis salubre. Se rattachant par sa sensibilité raffinée à l'art gothique, elle est moderne, elle est neuve, elle est française, elle est géniale. Retiré des peintres, des mondains, des intrigants et des cabotins de notre misérable siècle, Cézanne ne laisse approcher de lui que le moins d'individus possible. L'école de la vie lui fut assez ingrate pour qu'il craigne l'intrusion. L'exemple qu'il nous donne est donc double, il est d'un homme en plus qu'il est d'un maître. Une vie simple, régulière, toute distribuée aux heures du jour pour le travail, un œil sans cesse en éveil, un esprit toujours en contemplation, voilà Paul Cézanne. Sa peinture franche, naïve, honnête, précise, dit son génie d'artiste ; son existence retirée des vanités des glorioles, dit sa bonté et son humilité d'homme. Ce qu'il espère, c'est

prouver par son œuvre qu'il est sincère et qu'il travaille au meilleur art. Bien des gloires contemporaines, orgueilleuses et stupides, tomberont, lorsque la science se lèvera ; alors comme chrétien et comme artiste, il assistera à la réalisation de ces paroles du Magnificat : « Les puissants seront déposés et les humbles seront exaltés. »

ÉMILE BERNARD.

(Écrit à Aix en Provence, en mars 1904.)

-
1. ↑ Né à Aix en Provence le 19 janvier 1839.
 2. ↑ Ce sont les propres paroles de Cézanne.
 3. ↑ M. Vollard prépare diligemment un catalogue illustré de l'œuvre de Cézanne.

À propos de cette édition électronique

Ce livre électronique est issu de la bibliothèque numérique [Wikisource](http://fr.wikisource.org)^[1]. Cette bibliothèque numérique multilingue, construite par des bénévoles, a pour but de mettre à la disposition du plus grand nombre tout type de documents publiés (roman, poèmes, revues, lettres, etc.)

Nous le faisons gratuitement, en ne rassemblant que des textes du domaine public ou sous licence libre. En ce qui concerne les livres sous licence libre, vous pouvez les utiliser de manière totalement libre, que ce soit pour une réutilisation non commerciale ou commerciale, en respectant les clauses de la licence [Creative Commons BY-SA 3.0](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr)^[2] ou, à votre convenance, celles de la licence [GNU FDL](http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html)^[3].

Wikisource est constamment à la recherche de nouveaux membres. N'hésitez pas à nous rejoindre. Malgré nos soins, une erreur a pu se glisser lors de la transcription du texte à partir du fac-similé. Vous pouvez nous signaler une erreur à [cette adresse](http://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Signaler_une_erreur)^[4].

Les contributeurs suivants ont permis la réalisation de ce livre :

- Acélan
- Malik2Mars
- Le ciel est par dessus le toit
- Cunegonde1
- Kaviraf
- Sicarov

1. ↑ <http://fr.wikisource.org>

2. ↑ <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.fr>

3. ↑ <http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>

4. ↑ http://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Signaler_une_erreur