

CHARLES MORICE

QUELQUES
MAITRES MODERNES

WHISTLER — PISSARRO
FANTIN-LATOIR
CONSTANTIN MEUNIER — PAUL CÉZANNE

PARIS
SOCIÉTÉ DES TRENTA
ALBERT MESSEIN, ÉDITEUR

19, QUAI SAINT-MICHEL, 19

MCMXIV

PAUL CÉZANNE

Aussi assidûment que tant la cherchent, mais avec une singulière adresse, celui-là évitait la gloire. Peu s'en fallut qu'il ne réussît à la tromper, sa vie durant. Toutes ses forces, toutes ses minutes, il les consacra uniquement, exclusivement, jalousement, à l'étude de la nature, aux recherches de l'art. A peine ose-t-on dire que Cézanne a vécu ; il a peint. Et afin de mieux peindre, de peindre aussi bien qu'il pouvait, en toute liberté, en toute sécurité, il avait fui les peintres et la grande ville, les expositions, les journaux, le bruit, s'étant inventé en pleine France, dans sa vieille cité natale, une solitude sans échos, pleine de joies secrètes et profondes, pleine d'œuvres.

Pleine d'œuvres ! comment dès lors hésiter à dire qu'il a vécu ? Cette constante et intense

application de toutes les facultés dans un seul effort, n'est-ce pas la vie par excellence ? Cette unité de direction, n'est-ce pas la noblesse de la vie ? Cette fécondité, n'est-ce pas la sanction de la vie ? — Peut-être. J'ai dit, à propos de Fantin-Latour, que la mission spéciale de l'artiste ne l'exempte pas des communes obligations humaines...

*
* *

La biographie de Paul Cézanne est courte. Peu s'en faut qu'elle tienne toute dans le vers célèbre :

Naître, vivre et mourir dans la même maison.

Notons-le tout de suite, car ce n'est pas le fait le moins singulier d'une destinée au fond si simple et apparemment si contradictoire : cet artiste révolutionnaire fut en réalité le plus bourgeois et même le plus réactionnaire des hommes. Peut-être — s'il m'est permis d'avancer sans inconvenance cette joyeuse hypothèse — y a-t-il là de quoi réconcilier avec lui les

« bourgeois » que scandalisait sa peinture et, plus haut, les hommes attachés aux traditions vraies. Il fut l'un d'eux, par bien des points. Il le fut par son respect strict des principes religieux et sociaux, voire des préjugés de sa classe ; catholique convaincu et citoyen conforme ; il le fut même par sa persévérance à solliciter les suffrages du jury des Champs-Élysées, chaque année, sans manquer, lui envoyant quelques tableaux, sans que tant de précédents échecs pussent le décourager, comme par son consentement à laisser demander pour lui la croix d'honneur et à se la faire refuser.

Sa vie, en dehors des agitations que l'art y apporta, fut sans événements.

Il est né à Aix le 19 janvier 1839. Il est mort dans cette même ville le 22 octobre 1906. Son père était un riche banquier. Au collège d'Aix, où il entra dans sa treizième année, il eut pour condisciple, plus jeune que lui de deux ans, Zola. Les deux enfants se lièrent d'une amitié que les deux hommes longtemps cultivèrent. On sait ce qui les brouilla : le peintre fit le portrait de l'écrivain et celui-ci ne se trouva pas flatté. Il est plaisant de supposer que Zola se soit cru beau.

De très bonne heure Cézanne montra du goût pour la peinture ; mais la musique et la poésie l'attiraient également. Il est parmi les très rares artistes qu'une complète culture ait mis à même de choisir leur activité. Toute sa vie, du reste, il demeura fidèle à ses premières admirations littéraires, et ce peintre si libre, ce novateur, entre tous les poètes préféra toujours les plus sereinement classiques ; son livre de chevet était, dit-on, l'œuvre de Virgile, qu'il lisait dans le texte. Quant aux « mouvements » qui passionnaient les contemporains romantiques et naturalistes de sa jeunesse et de son âge mûr et les mettaient en demeure d'y prendre parti, on peut croire qu'il leur resta profondément étranger. En Zola même, il accepta un camarade, un défenseur, sans prêter à l'évangile de Médan une importance exagérée. Dans les lettres comme dans les arts, le conseil des maîtres anciens lui suffisait ; la vie présente se bornait pour lui aux joies que donnaient à ses yeux de peintre les jeux colorés de la lumière. — Comment il parvint à la conscience de ces joies, comment dans leur diversité infinie il choisit sa part : c'est toute l'histoire de Paul Cézanne.

Il est donc assez peu précieux de noter les deux années qu'il perdit à la faculté de droit d'Aix et son court passage dans la banque de son père. Sa vie d'artiste commence en 1862, à l'académie Suisse du quai des Orfèvres, où il rencontre Pissarro et Guillaumin.

Dès ces débuts il manifeste sa prédilection innée pour la vie régulière, pour les sanctions normales, en se présentant au concours d'admission à l'École des Beaux-Arts et en faisant au Salon officiel un consciencieux envoi. Mais au concours il fut refusé et le jury du Salon l'écarta. Ainsi tout de suite s'affirmait, invincible, fatale, la sincérité de l'artiste. Ce n'était pas pour son plaisir, c'était involontairement qu'il suscitait les indignations, les colères, qu'il se faisait rappeler à l'ordre. L'ordre ! personne n'en eut plus que lui le culte et le scrupule et ce fut l'originalité, mais aussi la tristesse de sa vie de ne pouvoir obtenir, homme par excellence rangé, l'approbation d'esprits qui partageaient en tout ses convictions, — sauf en art. Et à coup sûr c'est lui qui représentait contre eux — en art — l'ordre vrai, le seul.

Rejeté par l'officiel et révolutionnaire mal-

gré lui, Cézanne ne tarda pas à faire nombre avec d'autres révoltés, les Impressionnistes, qui guerroyaient, eux, sans regret contre l'École. Il fut, nous l'avons vu déjà, de leur première exposition — en 1874, chez Nadar — avec Renoir et Claude Monet, avec Pissarro et Guillaumin.

Mais cette date et cette manifestation n'avaient point pour lui la même importance que pour ses compagnons de bataille. Elles marquaient simplement dans l'évolution de son talent une période, la quatrième, à bien compter, et qui ne devait pas être définitive.

Il avait commencé par écouter les maîtres du Louvre et Delacroix. C'est l'époque, assez brève, des compositions romantiques, telles que *l'Enlèvement*, où le jeune artiste montre des qualités de studieuse impersonnalité qu'il dépouillera dès qu'il aura fait la connaissance de Courbet.

Il conserva toujours pour Delacroix une estime raisonnée, profonde, et ne cessa de le mettre plus haut que Courbet dans ses admirations. Mais il y avait plus d'harmonie réelle entre ses propres instincts et la vision réaliste

de Courbet et, sous l'influence de celui-ci, Cézanne acquit un développement plus fécond et plus décisif qu'il n'avait fait à l'école de Delacroix. Et ce fut la seconde période distincte. — La troisième est illustrée par le nom de Manet et par l'avènement de la couleur claire sur la palette du peintre en perpétuelle recherche, tour à tour romantique et réaliste, mais séduit depuis déjà cinq années aux nouveautés les plus hardies par la parole et l'exemple de Pissarro. — Il pouvait donc, il y était logiquement appelé, voisiner sept ans plus tard avec Monet et Renoir, sans, bien entendu, se confondre avec eux, mais sans que sa présence entre eux rompît l'harmonie. On remarquera, en effet, que ces stations successives, bien loin d'être caractérisées par de nets contrastes ou même par des oppositions, sont comme des « temps » du même mouvement. M. Théodore Duret (1) a bien raison de le dire, les influences subies par Cézanne ne marquent pas chez lui des « *manières* différentes et absolument tranchées ». Même l'arrêt devant Delacroix n'a rien qui puisse nous dé-

(1) *Histoire des Peintres Impressionnistes* (Floury, éditeur).

concerter si, constatant la parenté de Cézanne avec les Impressionnistes, nous nous souvenons que les Impressionnistes réclament en Delacroix l'un de leurs premiers initiateurs. Ainsi, point de tergiversations stériles et nulle erreur de direction : avec Cézanne, « il s'agit d'un homme très ferme et qui s'est tout de suite engagé dans une voie certaine », après avoir cherché, où il était le plus sûr de les trouver, les enseignements les plus précieux.

Dès avant 1874, du reste, en 1872, un événement s'était produit dans sa carrière d'artiste, une révolution dans sa méthode. Il devait s'orienter de là définitivement au but que, dès lors, il ne cessa de poursuivre avec la plus héroïque ténacité : il se décida, Pissarro l'y invitant, à *peindre sur nature*. Si l'on ne peut affirmer qu'il se réalisa aussitôt dans toute la liberté de sa vision, dans toute la logique de sa conception, dans toute la plénitude de ses dons, il est bien certain que du moins, ce jour-là, il acheva de faire sa propre découverte et s'achemina, en se dégageant chaque jour plus audacieusement des règles et de tout enseignement systématique pour n'être plus

que lui-même, vers l'épanouissement définitif.

Il y fallut trois années de travail sans trêve, celles qui séparent la première de la seconde exposition des impressionnistes, 1874 de 1877, *la Maison du pendu* du *Portrait de M. Chocquet*. Non pas que ce portrait, non plus qu'aucun autre des quinze tableaux — huiles et aquarelles — exposés avec lui, fût au regard même de leur auteur une œuvre parfaite. Mais la définition de nature suggérée par cet ensemble ne correspondait à rien, nulle part, qu'on pût citer d'analogue. La puissance du coloris, la vibration des formes sans précis contours et pourtant déterminées avec une si intense netteté par les rapports des couleurs et les relations des plans, la réalité de l'œuvre en tant que chose peinte pour le plaisir des yeux et sans visées étrangères à la délectation plastique, l'évidence enfin de l'invention d'art, tout cela, qui eût dû imposer au public le respect et la sympathie, le fit rugir d'horreur. Cézanne sentit l'inutilité de la lutte et se retira. On vit encore, en 1882, un portrait d'homme, signé de lui, au Salon. Il fut représenté à la Rétrospective de 1889 et à la Centennale de 1900. En 1893, deux toiles de

Cézanne étaient entrées au musée du Luxembourg avec le legs de Gustave Caillebotte. Mais les jurys s'entêtaient à mépriser l'admirable inventeur, tandis que soudain la jeunesse allait à lui dans un mouvement de pitié dont il faut aimer comme un geste de réparation, de justice, l'hyperbolique outrance. C'est alors qu'un marchand avisé sentit le moment venu de montrer du courage : une première exposition importante de toiles de Cézanne eut lieu, rue Laffitte, en 1895.

En 1901, Maurice Denis exposa un *Hommage à Cézanne*, qui réunissait, autour d'une œuvre du maître, MM. Odilon Redon, Bonnard, Rous-
sel, Serusier, Vuillard, Mellerio, Vollard et l'auteur. — Tout entier, le Salon des Indépendants fut, il y a quatre ans, un *Hommage*, lui aussi, à Cézanne, que le Salon d'Automne avait, dès sa fondation, respectueusement appelé.

L'artiste vieillissant ne se laissait pas éblouir par cette tardive aurore de sa renommée. Quelles joies, du reste, pouvaient valoir pour lui celles que lui donnait l'étude de la nature ? Et il continuait à chercher, « dans l'espérance de faire enfin un tableau » ! Depuis des années retiré

à Aix, riche, inconnu de ses proches, célèbre au loin, — célèbre et discuté, — il travaillait dès les premières heures du jour, levé à cinq ou six heures selon la saison, et s'acharnant jusqu'au soir à « l'étude sur nature ».

Un des citadins de sa ville nous le dépeint ainsi : très grand, des yeux lumineux, un regard d'une acuité troublante, l'air timide, l'allure chavirante. Les gens de son quartier, qui le voyaient passer de très bon matin, avec son vieux manteau couleur de terre, son feutre cabossé, sa cravate dénouée, citaient, quand on les interrogeait sur lui, le nom de son père, le banquier. Il vivait seul. Sa femme et son fils voyageaient. Il accueillait volontiers les jeunes gens : « Je ne peux plus maintenant, disait-il vers la fin, qu'essayer de faire comprendre aux jeunes ma méthode. » Et toujours il parlait d'art avec une passion extrême, s'emportant en termes violents, lui à l'ordinaire si doux, contre ceux qu'il appelait « les Universitaires ». Mais parfois il laissait échapper cette plainte : « Il me vient des doutes sur mon œuvre. » Et puis, son regard clair se rallumait et il communiquait soudain, par un démenti tacite d'une irréfu-

table éloquence, la confiance absolue qui débordait de son cœur.

Le samedi 20 octobre 1906, il quitta de fort bonne heure, comme de coutume, son appartement de la rue Boulégon pour se rendre à ce qu'il appelait « l'atelier », une maison de campagne à mi-flanc d'une colline, au nord, vers Puyricard ; on domine de là la ville d'Aix et la vallée de l'Arc où flottent en toutes saisons des brumes cotonneuses. En plein air, sur le seuil de la porte, il s'installe avec le modèle, un vieux marin, et se met au travail. Les heures passent, et, tout à coup, vers onze heures, l'artiste tombe, terrassé par une congestion pulmonaire. On le ramène en ville ; sa sœur accourt. Il a des alternatives de délire et de lucidité qui ne laissent pas d'espérance. Il meurt le lundi dans la matinée, doucement.

*
* *

On constate avec tristesse que des esprits, certains du moins, très cultivés, aient pu méconnaître et la légitimité et la noblesse de ce parti-pris de naïveté savante qui devrait mé-

riter à Cézanne — accoudé seul, dans l'oubli de tout système, devant la nature — le respect universel. Ils ont cédé à la tentation de nier l'artiste qu'ils n'entendaient pas. Leur châtiment sera l'obligation, lourde, d'atteindre tardivement à la vérité par l'aveu d'une méprise.

Comment n'ont-ils pas été troublés, dans leur conscience et dans leur intelligence, par ce grand fait de l'enthousiasme presque unanime de la jeunesse artiste pour l'homme qu'ils pensaient accabler de leurs dédains ? N'y avait-il pas là de quoi les faire réfléchir ? N'était-il pas léger de déclarer négligeable un phénomène de cet ordre ? Et dire qu'un tel mouvement fût factice, n'était-ce pas insulter gratuitement et témérairement cette adorable Toute-Puissance, la Jeunesse, contre laquelle nous savons pourtant bien tous que personne jamais n'eut raison ? Remarquez que, dans la circonstance, l'opinion qu'elle professe a toutes les qualités qui doivent, sinon nécessairement et tout de suite entraîner notre assentiment, du moins appeler notre sympathie et nous inspirer la confiance. Car elle est désintéressée, cette fervente exaltation en l'honneur d'un vieux peintre

solitaire, officiellement méprisé, l'abomination de l'institut et des professeurs ; et la critique officielle, celle qui compte au regard des gens pratiques, celle qui fait vendre, ayant pris parti contre lui, on s'aliène en le louant d'utiles auxiliaires. De plus, elle est compétente et raisonnée, cette admiration bien haut proclamée par des peintres qui ne sont pas tous de secondaires barbouilleurs et dont plusieurs ont obtenu les suffrages de ceux-là mêmes par qui le maître est condamné. — Parti-pris de fronde chez quelques-uns, emballement d'autres « à la suite », excès idolâtriques chez plusieurs, il se peut néanmoins qu'il y ait de ces mobiles négatifs dans la religion cézanienne ; j'avoue n'avoir personnellement aucun goût pour les commentaires ésotériquement extatiques dont tels fanatiques obscurcissent la pensée et compromettent la gloire de leur messie. Mais faut-il tant s'indigner que des goûts légitimes d'indépendance accueillent volontiers l'occasion de se faire jour ? ou que la foi soit contagieuse ? ou que l'enthousiasme manque de mesure ? Je sais de pires scandales et parmi ceux-ci je compte l'injustice de la critique à l'égard d'un grand artiste.

Mais même envers cette injustice il faut tâcher d'être juste. — Car elle a, elle aussi, ses raisons. Nous les trouverons en faisant une distinction nécessaire entre les *œuvres* de Cézanne et les *tendances* de Cézanne.

Certes, il serait absurde de dire que Cézanne ait manqué, très sincère, d'adresse, très sensible, d'intelligence. Ce chercheur d'absolu ne s'embarrassait pas du relatif, et ceux qui lui reprochent, avec quel pénible et comique acharnement ! ses pots placés de guingois, ne l'attendent guère où il visait. C'est pourtant de si secondaires négligences ou d'inégalités, même (je ne dissimule rien de ce que je crois voir) plus graves, qu'ils s'autorisent à déclarer « informes » des recherches de l'ordre le plus élevé. De son vivant, ils traitaient l'artiste d' « honnête homme qui peint en province » : insisterai-je sur le ton vraiment bizarre que prend ici la critique ! Cela sous-entend, pour l'homme, pour le « pauvre cerveau » de l'honnête homme, aussi peu d'estime que pour les yeux et la main du peintre. Or, Cézanne raisonnait admirablement de son art et ses brefs propos, çà et là publiés, sont parmi les indications doctrinales les plus sug-

gestives, les plus nourrissantes que je sache. Cet honnête homme, oui ! possédait l'éclatante richesse d'une conscience lumineuse. — Mais voici l'accusation capitale : « Cézanne n'a jamais pu produire ce qu'on appelle un tableau (1). »

Ne nous hâtons pas de protester là-contre trop vivement. Cézanne lui-même eût passé, sur ce point, condamnation.

Oui, cet artiste auquel furent accordées ces trois conditions heureuses de production : une longue suite d'années, l'indépendance matérielle (son père lui fit dès le début une pension mensuelle de trois cents francs et plus tard le fils du banquier hérita toute une fortune) et la vision précoce et claire de son but et de ses moyens, — cet artiste ne laisse pas une œuvre dont il eût pu dire avec un légitime orgueil : Voici l'expression complète et définitive de ma pensée. Soit.

Seulement, selon la grande parole de Jean Dolent à propos d'un autre artiste (2), IL EST IN-

(1) M. Camille MAUCLAIR : *La Crise de la laideur en peinture*.

(2) Paul Gauguin.

TERVENU ! De ce peintre sans œuvres la marque est certaine, l'influence, immense ; avec ce nom honni et glorifié une déterminante nouvelle — et précisément d'autant plus importante qu'il n'a pas été donné à son initiateur d'en dégager l'expression incontestable, prodigieuse, où l'avenir eût pu trouver un modèle à reproduire, non pas une impulsion à suivre, un germe à faire fleurir — apparaît et demeure dans l'histoire de l'art vivant.

L'évidence de l'impuissance et l'évidence du génie, voilà les deux termes extrêmes qu'il faut concilier si l'on veut équitablement, si l'on prétend utilement apprécier Paul Cézanne. Le cas est-il si rare, ou n'est-ce pas celui de presque tous les grands inventeurs ?

*
* *

Notez qu'il serait facile de discuter. Peut-être même me reprochera-t-on avec justice une concession qui, ainsi formulée dans l'absolu, s'offre aux interprétations abusives. « Ce qu'on appelle un tableau ! » L'idée que sous-entendent ces mots est-elle si claire, si fatale, qu'il suffise

de ce vague énoncé pour nous suggérer à tous la même vision ! Corot et Courbet sont-ils d'accord sur ce qu'on appelle un tableau ? Rubens et Rembrandt ? Raphaël et Michel-Ange ? De bon compte, avons-nous au Louvre beaucoup de tableaux ? Léonard était-il assuré d'avoir fait un tableau ? Osera-t-on dire que les Impressionnistes à eux tous aient jamais fait un seul tableau ? Mais ils ont apporté des indications précieuses.

Et Cézanne aussi a apporté la sienne, plus précieuse et plus forte que celle de tous les Impressionnistes. La sienne, il est vrai, pour la dépasser, bénéficiait de la leur. Mais, parce qu'elle dépassait la leur, sa méthode lui coûta les efforts perpétuels de sa vie tout entière ; elle pourra mettre quelqu'un de ses élèves à même de réaliser « ce qu'on appelle un tableau » : il n'eut pas le temps, il n'eut pas la force d'y parvenir pour son compte ; peut-être aussi manqua-t-il de certaines vertus nécessaires ou d'une certaine vertu, la plus essentielle de toutes aux grandes réalisations ; peut-être encore fut-il victime des conditions sociales de son temps.

Du moins, il eut cette gloire d'avoir visé si

haut, de s'être élevé à la conception d'un idéal si souverainement pur qu'il lui était impossible de se contenter d'un à-peu-près de réalisation. L'œuvre totale ou les tâtonnements qui la cherchent : entre ces deux termes pas de milieu pour un tel homme. N'ayant pu proférer la grande parole, totale et claire, adéquate à sa pensée, il n'a pas caché qu'il balbutiait. On le lui reproche, sans voir que c'est son plus enviable honneur.

Comprenons pourtant qu'on le lui reproche, ne taxons pas bénévolement d'iniquité ceux qui l'accusent d'avoir entrepris l'irréalisable, d'avoir, à la fois, trop restreint et trop élevé l'opération artistique ; ne rendons pas impossibles les retours à la vérité en mettant l'amour-propre de nos contradicteurs hors de propos en cause. Convenons que leur opinion est fondée s'ils s'en tiennent à dire que Cézanne n'a pas accompli son œuvre. Accordons même que tout n'est pas erroné dans leur affirmation, s'ils prétendent que la conception de Cézanne, pour un motif inhérent ou étranger à sa nature, ne comportait pas d'accomplissement total. Mais prions-les fermement de considérer avec nous l'immense

importance du Signe que fut Cézanne dans l'instant troublé où il est venu — ce lendemain..., cette veille... — de revoir, d'étudier ces ébauches, ces esquisses, ces essais, ces innombrables recherches suggestives du Tableau, où il y a des parties de ce Tableau qui sont des chefs-d'œuvre et, en outre, une méthode, féconde et par ce qu'elle comporte d'enseignement direct et aussi par ce qu'elle laisse voir qui manquait au peintre, seulement et trop exclusivement peintre.

*
* *

On a vu par quel chemin Cézanne passa, s'initiant à son art, avant d'affronter la nature elle-même. Ce chemin, qui part du Louvre et va, illustré de ces grands noms, Delacroix, Courbet, Manet, à Auvers-sur-Oise, était le plus logique, le plus sûr que l'artiste pût choisir. Il avait commencé par écouter le conseil de la tradition, par studieusement admirer l'œuvre des maîtres et des siècles. Puis, cette œuvre, il avait vu avec quelle liberté magnifique un maître nouveau, leur héritier et leur continuateur, l'interprétait

en la mirant aux sources de la vie avec l'irrésistible force d'une imagination qui recréait tout, d'une vision qui percevait sous toutes les formes la sève colorée de la nature. Un autre maître, qui se croyait plus fidèle que Delacroix à la réalité parce qu'elle lui échappait dans son ensemble et se livrait à lui par splendides morceaux, Courbet, enseigna du moins à Cézanne le respect de ce qu'improprement on nomme la vérité objective, et aussi cette apaisante certitude — contre laquelle, toutefois, nous avons vu un Whistler s'inscrire — que la nature est belle toujours et partout. Manet enfin et les Impressionnistes corroboraient cette leçon en jetant les flots lumineux de la peinture claire sur cette nature toujours et partout belle, en niant l'ombre, en exaltant la vertu de la lumière. Ils avaient ainsi conquis à l'art, débarrassé de caduques complications, un domaine infini. Spirituellement, plus de fausse noblesse de sites et de styles, de sentiments factices et de philosophie empruntée ; plastiquement, plus d'opacité où le modelé des formes s'efface : la nature entière appartenait à l'artiste et l'artiste n'avait qu'à peindre telle qu'il la voyait, selon la seconde

colorée, la nature entière. Grande victoire, mais chèrement payée : dans cette dévotion à l'immense nature, l'artiste s'oubliait lui-même ; l'homme abandonnait aux éléments la scène de l'univers et cachait sa pensée dans la coulisse. S'il participait encore au drame, ce n'était que dans la mesure où il offrait, volume éclairé, aux arbres ou aux légumes l'occasion d'un rapport de tons. L'impressionnisme pur, cela n'est plus guère contesté aujourd'hui, est une des formes les plus immédiates de l'analyse réaliste, puisque essentiellement il rejette le style, l'expression et la composition, seuls moyens d'intervention de la pensée dans l'œuvre plastique.

Cézanne traversa l'impressionnisme, en subit même quelque diminution au contact de Pissarro notamment, et alla plus loin. Il partit à la conquête (mais pour la découvrir il ne se contenta point du procédé analytique) du Style, il voulut la synthèse qui devait lui permettre d'ajouter la joie de son esprit à la joie des yeux ; aux splendeurs dont le moindre coin de nature est une réserve infinie, le sens décoratif dont le secret est dans la pensée de l'homme. Cette synthèse, Cézanne *l'ajoute littéralement* à

l'analyse. Il veut d'abord posséder la nature, telle qu'elle est, telle qu'il la voit, l'établir avec une fidélité scrupuleuse sur sa toile, avec une pieuse obéissance. Seulement ensuite, par un lent travail de communion, de pénétration toujours plus profonde, il s'élève peu à peu à la simplicité transformatrice. — Nous sommes loin, n'est-ce pas, de la pure sensation colorée.

Voilà sa découverte et sa méthode. Qui ne sent de quelle sincérité elles procèdent et tout ce qu'elles exigent de science ? — Car, pour le dire en passant, ce n'est pas sérieusement qu'on parle d'ignorance à propos de Cézanne. Si, dans son acte d'artiste, il s'est affranchi des systèmes qui eussent troublé d'une présence adultère sa très amoureuse intimité avec la nature, il n'a rien oublié des grands moyens (non pas des recettes) qui pouvaient assurer l'opération de son regard et de sa main et qui fatalement avaient passé de l'observation volontaire et tendue de jadis dans l'inconscient de son esprit parvenu à la haute maturité. Il savait tout, et il le savait innocemment parce qu'il avait l'âme d'un primitif, parce qu'il était venu à la nature comme on va au principe universel de la vie, — mais cette

vie universelle devait emprunter à l'orient de son esprit un sens singulier ; comme on va puiser l'eau à une source pure, — mais l'eau prendra toujours la forme de l'urne où on l'aura puisée.

Ces indications sont infiniment trop brèves et très incomplètes, je le sais. Mais je n'en saurais dire davantage de l'enseignement direct de Cézanne sans pénétrer dans le domaine spécial de la technique des peintres, indiscrètement puisque ce n'est pas le mien. La grande difficulté est de se maintenir dans les bornes du langage général à propos de l'artiste, par excellence, qui particularisa. Voyons, du moins, après avoir essayé d'indiquer la part positive de son effort, sa part négative ; et qu'on me permette une transposition.

Si l'on pouvait plausiblement — en style toutefois trop catégorique pour enfermer toute la vérité — avancer que chez Beethoven la nature elle-même s'exprime, irrésistiblement, par une voix trop passionnée, par une âme trop voisine des forces élémentaires pour en discipliner les impulsions instinctives, pour y faire un choix pur et par là capable de séduire les esprits dont la patrie se nomme « Luxe, Calme et Volupté »,

tandis qu'un Mozart, au contraire, moins puissant que Beethoven, mais plus dégagé que lui de la matière, serait l'exemplaire citoyen de cette idéale patrie, j'essaierais de définir le désir — non pas l'œuvre de Cézanne, ainsi : Beethoven + Mozart. Il laisse d'abord chanter dans ses yeux toutes les couleurs du paysage, et puis il les veut subordonner toutes à la couleur de ses propres yeux. C'est le plus beau dessein qui se puisse concevoir ; mais il y faudrait deux génies, ou l'invention d'un passage entre deux incommunicables mondes. Le peintre dépasse les dernières limites du premier de ces deux mondes et franchit les premières limites du second. Là, ses forces le trahissent, et l'œuvre reste inachevée : les voix tumultueuses de la nature se sont tues, mais la voix idéalement humaine ne parle pas encore. — Est-il possible d'assigner les causes de cette « impuissance géniale » ?

*
* *

« Il n'a jamais été attiré que par le spectacle du monde visible. Il n'a point recherché les su-

jets descriptifs, il a ignoré les emprunts littéraires. L'expression de sentiments abstraits, d'états d'âmes, lui est toujours restée inconnue. Il s'est d'abord consacré à peindre ce qui peut être vu par les yeux, les natures mortes, les paysages, les têtes ou portraits et, comme une sorte de couronnement, des compositions, mais d'ordre simple, où les personnages sont mis côte à côte, sans se livrer à des actions singulières, surtout pour être peints (1). »

On se tromperait si, de ce résumé de l'œuvre de Cézanne, on inférait que son intellectualité fût faible. Bien au contraire, elle était miraculeusement intense. Mais elle était spécialisée. L'art en faisait l'objet unique. Les êtres et les choses le passionnaient, en qualité d'objets à peindre. Et c'est à peindre qu'il prenait toute sa joie, — seulement la joie de peindre, non pas celle de pénétrer spirituellement, sentimentalement, dans la vie de la nature. Et pas plus que spirituel et sentimental, au sens général de ces mots, son art n'est sensuel. Il est *sensoriel*.

(1) M. Théodore Duret.

C'est *un art de séparation*. La peinture, au regard de ce peintre, existe en elle-même, pour elle-même. La représentation de l'univers ? Le sacrement de l'union entre les hommes ? Le prisme où se réfractent les lumières de la vie ? Le talisman qui livre à un esprit le secret de sa propre vérité ? L'embellissement de la maison de Dieu ou des peuples ? La somme des énergies d'une race, d'un être, d'un temps ? — Rien de tout cela : la peinture en soi ; la peinture incurieuse et ignorante de poésie ou de musique, d'architecture même et de sculpture ; la peinture étrangère aux mouvements de la vie ; la peinture but de la peinture et se contentant de nous dire comment deux yeux, les plus lucides du monde, perçoivent les relations des matières colorées.

C'est trop peu. Il n'y a pas là de quoi créer du Mozart à base de Beethoven. Il manque la pensée initiale et d'ensemble, un mobile largement humain qui mette l'artiste et le maintienne en relation avec les vivants universels ; il manque, pour les appeler à se reconnaître dans l'œuvre de l'artiste, un principe d'humanité chez cet artiste. — Et faut-il rappeler que

cette « séparation » dans les préoccupations de l'artiste est étrangement d'accord avec l'isolement de l'homme ? Cézanne s'indignait que son facteur s'occupât de politique et discutât socialisme...

Mais cette séparation empruntait aux conditions de l'instant tout le sens et tout le mérite — à ce point de vue purement esthétique — d'une protestation tacite, — pleinement consciente ? je ne sais, — d'une réaction. Cézanne n'acceptait pas la fausse sécurité que les Impressionnistes croyaient avoir pour jamais assurée à l'art.

Et il a tout remis en question.

Personne n'aura plus nettement que lui suggéré l'absolue nécessité présente d'un nouveau Symbolisme. Il a indiqué où ce Symbolisme doit être cherché, et que ce n'est pas dans la science, mais dans l'interprétation de la nature selon ses propres lois. Mais, pour être un très grand artiste, il lui a manqué d'être plus qu'un peintre et de comprendre, avec la nécessité d'un Nouveau Symbolisme pictural, la nécessité d'une Nouvelle — ou de l'Immémoriale — Tendresse Raisonnée, et de son gouvernement

effectif dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la vie.

Son œuvre — dont il doutait, ai-je dit, sans qu'on ait jamais observé qu'il doutât de sa méthode — reste un geste sublime d'indication.