

## Cours d'Esthétique d'Henri Maldiney

(mercredi 24 janvier 1979, Salle des Actes, Faculté de Philosophie, Lyon III)<sup>1</sup>

### Autour de l'aquarelle cézannienne

À travers quelques œuvres de Cézanne, nous devons essayer de surprendre le procès de sa création et plus particulièrement l'anticipation perpétuelle de l'œuvre <....><sup>2</sup> mais lu à l'égard de la peinture en son départ, autrement dit, l'œuvre ; l'exigence de l'œuvre est première. Voilà pourquoi sans me préoccuper de chronologie, j'ai élu en particulier les œuvres de la dernière période de Cézanne. Plus précisément encore, j'ai essayé d'introduire cette présentation de « l'aquarelle cézannienne » à partir des aquarelles quelles qu'elles soient. Je dois d'ailleurs signaler que le meilleur livre, de loin, sur Cézanne qui, malheureusement n'est pas traduit, commence lui aussi par l'examen des aquarelles. Et ce que nous verrons, c'est que Cézanne organise des mélodies picturales soumises à une exigence rythmique première. Il a d'abord en vue une œuvre fonctionnant elle-même à l'égal d'un monde. En particulier, il faudrait marquer la discontinuité cézannienne. Je veux dire que les touches de Cézanne, à la différence des touches impressionnistes, sont plus jointives, disons superposées. Elles présentent toujours une extrême précision même là où elles ne se conjoignent pas. Et là où elles ne se conjoignent pas, elles laissent jouer l'énergie blanche soit de la feuille, soit de la toile. On peut dire que c'est le négatif qui, comme dans le dessin, est le plus puissant. Un véritable dessinateur, et Dieu sait s'ils sont rares, ne dispose du noir, du fusain, du crayon, que pour l'organisation des énergies blanches qui, de la surface, font un espace et un espace signifiant. Cézanne n'est pas un grand dessinateur, mais c'est le plus grand aquarelliste qui fût jamais, et même les meilleurs, comme Turner, sont loin derrière. Il n'est pas un grand dessinateur parce qu'effectivement, il ne pouvait concevoir le dessin que d'une manière continue, ayant la continuité d'un trait, sans la multiplicité qu'il a chez les dessinateurs comme par exemple Rembrandt ou Rubens ; il n'a pas non plus cette simplicité des éléments, disposés en un nombre extrêmement réduit d'espèces, mais combinés entre eux de manière à susciter des énergies, comme dans les dessins de Van Gogh, qui est lui un très grand dessinateur. En revanche vous allez voir maintenant comment la création cézannienne est fondamentalement une création qui se cherche à travers la couleur. « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. » Cette expression cézannienne peint nettement, dépeint nettement, si j'ose dire, sa peinture, le parallélisme de la couleur et de la forme, un parallélisme tel que la saturation à l'optimum de la couleur sur toute la surface organise un espace dont les rythmes suscitent les formes. Ce qui est commun à Cézanne et au <....><sup>3</sup> (Suprématisme ?). Maintenant nous commençons.

---

<sup>1</sup> Texte établi par Joël Boudérique, avec la collaboration d'André Sauge, à partir de la retranscription de l'enregistrement audio lors du cours. Lorsque Maldiney ne donne pas le titre, le choix des œuvres est proposé par Yves DOARÉ qui indique, **en bleu** dans le texte, les raisons ou les hésitations de sa sélection.)

<sup>2</sup> Enregistrement inaudible.

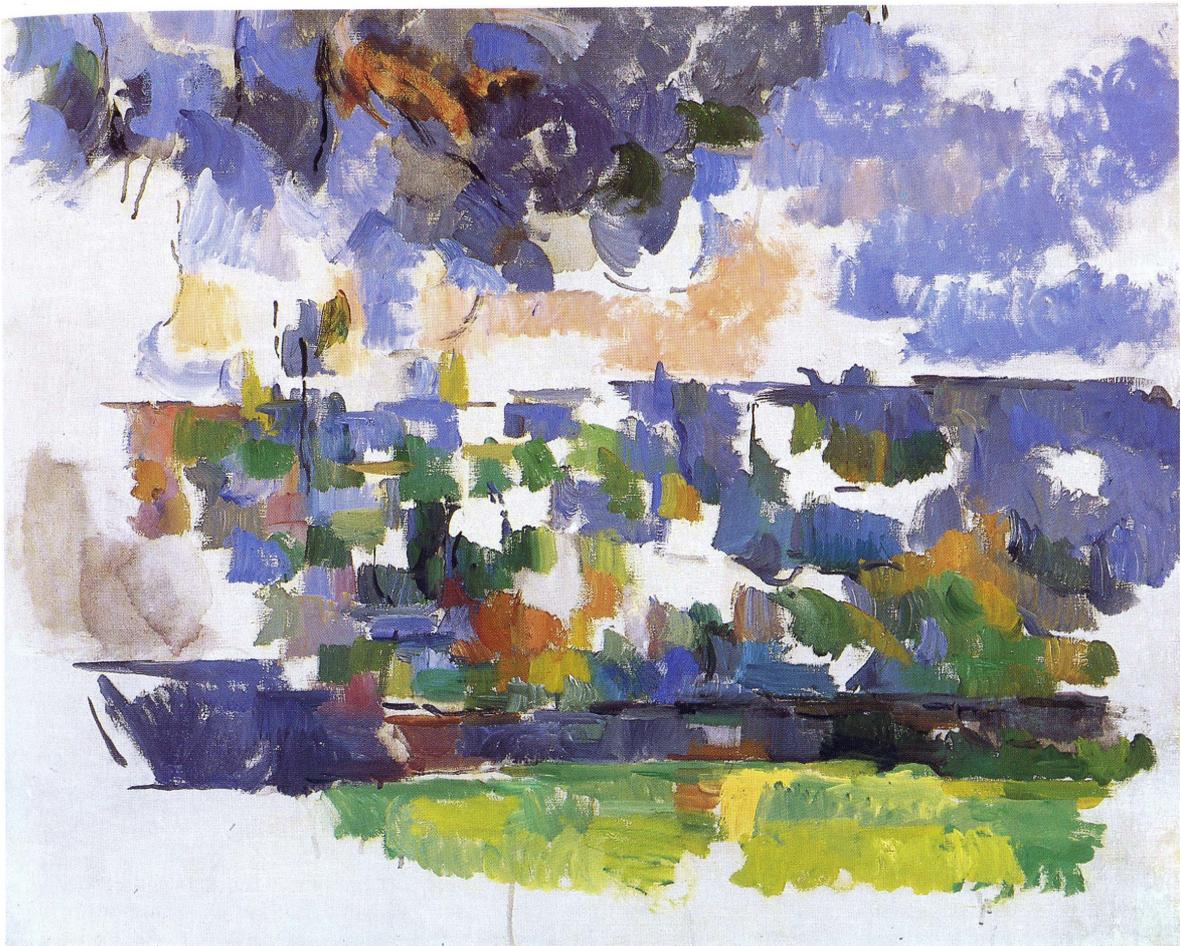
<sup>3</sup> Enregistrement inaudible, mais on peut supposer qu'il s'agit du Suprématisme, voir plus loin à propos de Malevitch.



1 *Fontainebleau*, aquarelle 1904

J'ai voulu vous indiquer comment les troncs des arbres <...><sup>4</sup>

Sans doute y a-t-il une indication de forme, celle de la voûte. Mais il n'y a pas d'image ni de perspective parce que l'ensemble des couleurs constitue par soi une première organisation qui appartient à l'ensemble de la surface et par là à l'ensemble de l'espace avant d'appartenir à l'ensemble de la figuration. Il ne s'agit pas d'arbres autour desquels dansent, disons, des tâches bleues, vertes ou ocre rouge. Il s'agit d'abord d'une organisation de taches. La chose n'apparaît pas avec toute sa netteté parce que la lampe<sup>5</sup> diminue en ce moment la valeur des chauds de telle sorte que les froids paraissent l'emporter et que les chauds sont répartis de façon moins discontinue et plus uniforme. Mais je pense que vous allez voir sur d'autres œuvres, de façon plus expresse, une organisation d'abord spatiale.



2. *Le Jardin des Lauves*, vers 1906, huile sur toile 65,5x81,3

À cause de la dernière phrase ...à la manière d'une sorte de buisson épineux ...

---

<sup>4</sup> Enregistrement inaudible, peut-être : « comment les troncs sont suggérés mais non dessinés ».

<sup>5</sup> du projecteur de diapositives utilisé pour ces cours.

Ici, voyez, même dans le surgissement, vous avez vu brusquement le blanc et c'est la véritable vision, la vision surprise. Cette toile repose sur les oppositions internes de ce blanc dont l'intensité vient de ce qu'il est légèrement organisé intérieurement par des frottis froids, des frottis plus chauds et un pourpre léger. Or le chaud est une tonalité expansive, le froid une tonalité constrictive et le pourpre une tonalité indifférente mais disponible dont les pulsions centrifuges ou centripètes dépendent de sa rencontre avec les autres. Vous verrez plus tard que Delaunay dans ses soleils a donné l'intensité à son blanc solaire par la teinte analogue à ce léger rose pourpré qui se trouve ici dans Cézanne. Or à ce blanc s'oppose directement la densité maximale qui se trouve de l'autre côté dans ce jeu de teintes de lac tendant vers un rouge violacé et à l'intérieur des verts. Mais voyez que partout vous avez discontinuité, que ce soit là où la peinture est dense ou bien là où elle ne l'est pas. Il faudrait ici, en quelque sorte, faire jouer pour en rendre compte, des notions comme celles de sonorité ou d'éclat, notions acoustiques valables en langue. Une voyelle a plus d'éclat, de sonorité qu'une consonne<sup>6</sup>. Eh bien, il y a là des variations d'éclat qui vont du compact, caractéristique de la voyelle, au diffus. Et l'intensité chaude dans le blanc est une intensité qui tend à surgir tandis que son intensité froide tend plutôt à rentrer. Or ni l'une ni l'autre ne s'opposent sur ce point<sup>7</sup> et de leurs contradictions résolues par toutes les autres naît un autre espace. Ce que je veux aussi faire remarquer, c'est qu'une aquarelle de Cézanne, et en général un tableau de Cézanne, comporte toujours beaucoup moins de choses que toute autre œuvre de la même époque. Et parce qu'elle a moins de choses, elle comporte plus de choses. Disons que la chose dont elle parle avant tout, ou plutôt qu'elle dit, c'est l'espace. Et c'est un espace qui n'est pas du tout un espace de représentation, un espace devant lequel nous sommes, c'est un espace extrêmement tendu et c'est un espace habité, habité par vous comme il peut l'être par chacune des taches qui sont là et, comme vous, engagés dans leur discontinuité rythmique, vous – non pas, circulez mais vous <...><sup>8</sup> parce qu'à chaque tache tout est organisé autour d'elle. L'important, c'est de bien distinguer que chaque tache comporte un horizon, qu'elle soit tendue, qu'elle soit large, qu'elle soit grave, qu'elle soit aiguë, qu'elle soit compacte, qu'elle soit diffuse, elle comporte toujours un horizon, c'est-à-dire qu'elle ordonne votre regard à titre de foyer. Et dans cet espace marginal, en raison de la discontinuité même des taches cézanniennes, le regard élit un nouveau foyer qui convoque un nouvel horizon. Et c'est toujours par les horizons que communiquent les éléments des tableaux cézanniens. C'est évident pour tout ce qui concerne les parties les plus claires et les plus tendues, mais c'est aussi vrai, bien que de manière un peu plus difficile à découvrir, en ce qui concerne par exemple les verts disposés le long de cette oblique représentée là<sup>9</sup>. Mais vous voyez que c'est une sorte de faisceau d'accumulation, à la manière d'une sorte de buisson épineux qui appelle de tous les côtés les éléments dans lesquels il est engagé.

---

<sup>6</sup> Il est probable que sous éclat et sonorité, Maldiney entend l'opposition entre les voyelles, harmoniques et les consonnes qui sont plus ou moins inharmoniques.

<sup>7</sup> Entendre sur une partie du tableau qu'il désignait du doigt.

<sup>8</sup> Inaudible, peut-être « bondissez »

<sup>9</sup> Entendre sur une partie du tableau qu'il désignait du doigt



3. *Rochers près des grottes au-dessus du Château noir*, vers 1904, huile sur toile 65x54, Musée d'Orsay.  
Pour la modulation et compénétration des couleurs.

Continuons. Ceci est une huile sur toile. Ce sont les rochers en haut du Château Noir et cet espace – qui était resté celui-là jusqu'à l'incendie – est effectivement un espace qui naît de deux sortes de tensions, les unes colorées, les autres formelles, entre les rochers et les pins. En ce qui concerne la forme, la massivité arrondie de ces calcaires qui sont en partie déjà des brèches et l'élan des troncs parallèles se double de l'opposition entre les tons froids des

aiguilles de pin et du ciel à travers elles et des tons chauds du rocher. Et celui qui perçoit tout cela est évidemment, dans la nature elle-même, d'abord en présence d'un espace qui s'empare de lui. Avant d'être devant, il en est pour ainsi dire enveloppé et pénétré, traversé. C'est-à-dire qu'ici le paysage naturel parle, disons d'autre chose que des familiarités banales. Et le problème de Cézanne est ici (comme il le dit lui-même : « l'art est une harmonie parallèle à la nature ») de trouver une sorte, non point d'équivalent, mais de correspondance pour l'exprimer. Or reste vraie la formule de Denis l'Aréopagite à propos des images, des saintes images représentant les saints personnages, mettons le Christ, la Vierge ou les Apôtres. « Ces images ne sont fidèles à leur objet, dit-il, que par l'aveu de leur dissimilitude », sinon elles seraient idolâtriques. Il en est de même du paysage. C'est à l'intérieur de la dissimilitude que s'établit la fidélité qui consiste en une rencontre, en une convergence à la fois d'une vision naturelle, mais qui ne soit pas une vision accoutumée, qui ne soit qu'une vision de surprise et la vision artistique – ici celle de Cézanne. Au bout d'un certain temps, le plus intense, ce sont les tons les plus clairs dans les froids, ceux du ciel précisément. Il est remarquable que là, dans cet espace entre les aiguilles de pin, le ciel qu'on entrevoit, bleu, entre les arbres, mais pâli par le vert des aiguilles est plus froid ; mais le froid, couleur tendre, est la couleur la plus expansive malgré la théorie juste des couleurs en prose. Ce sont les froids qui, engagés naturellement dans les chauds, dilatent et cette dilatation, provoque cette ouverture de l'espace, comme vous la voyez à travers tous ces froids, dans la discontinuité. Et il faut ordonner en un rythme unique ces deux contraires. J'attire votre attention sur la chose la plus extraordinaire vraisemblablement : devant, à droite, c'est-à-dire ces froids au milieu des rouges, supprimez-les, le tableau s'aplatit. Il n'a véritablement plus de profondeur. Profondeur, mais pas relief, voilà ce qu'est la peinture. Un tableau n'est pas un tiroir. Ça, ça va pour Salvador Dali, comme pour la plupart des tableaux surréalistes qui sont justement des images dont l'aspect objectif est hyper-objectivé jusqu'à la forme hallucinatoire. Chez Cézanne, c'est exactement l'inverse. Suivez la communication de ces bleus et leur modulation. À ce propos, il faut rappeler ce que Cézanne dit : « Je ne veux pas modeler, mais moduler. » Un exemple de modulation simple, c'est la technique du vitrail. Les verres anciens, qui étaient fondus, coulés en cylindres et déroulés ensuite à la pince, présentaient des épaisseurs tout à fait inégales sans compter les bulles d'air. Or le pigment n'a pas la même tonalité parce qu'il n'a pas la même saturation lorsque l'épaisseur est variable. Voyez les rouges<sup>10</sup>..... Les bleus de Chartres avant le nettoyage par les soins des monuments historiques y possédaient une vie faite de modulations, faite de variations qui donnaient au vitrail précisément sa profondeur. La modulation, c'est par exemple à l'intérieur de la même teinte, la variation de sa tonalité. Passer d'un vert presque bleu à un vert presque jaune, mais toujours, chez Cézanne, dans la discontinuité et la précision, ce qui faisait dire à Bonnard : « Titien, avec une goutte d'huile, peignait un bras d'un bout à l'autre. » Cézanne a voulu que tous ces passages soient des tons conscients. Les précisions du ton et la conscience du ton, vous les voyez ici en particulier dans les froids. Voyez que s'il en résulte une compénétration, cette compénétration (par exemple d'un vert plus sombre et plus bleu dans un vert plus clair et un peu plus jaune) n'est jamais molle, n'est jamais étouffée. Il y a toujours, chez Cézanne, un son cristallin de la couleur.

---

<sup>10</sup> qu'il désignait du doigt.



4 *Les trois baigneuses*, vers 1879-1882, Petit Palais Paris

Contre cet avis : ce tableau est plutôt une huile et Maldiney parle de « réserves de blancs » comme pour une aquarelle.

La même chose appliquée à un paysage avec personnages. Alors là effectivement, marier des courbes de femmes à des épaules de collines, ici marier des courbes de femmes à des arbres de telle manière que les deux, entrant en contact, soient, comme dit Mallarmé cité par Bazaine, « rongés par ce contact au nom d'une centrale pureté ». C'est-à-dire, assigner des formes comme celles-ci, des corps de femmes et les arbres contre le ciel et les assigner dans une rencontre qui dégage d'eux un élément commun, c'est évidemment dégager d'eux la seule chose qui puisse être commune : leur rythme générateur. Et leur rythme générateur est exactement le même avec deux valeurs inversées dans les clairs, dans les sombres et dans les froids dans le paysage, dans la figure donc et dans le paysage qui est absolument intégré. Vous voyez quel est l'élément intégrateur le plus puissant : ce sont les blancs qui restent, toutes les réserves qui correspondent à la lumière dans notre perception. La perception de la lumière se fait toujours par discontinuité, elle éclate par flaques et dans une espèce d'ordre qui toujours nous dépasse, dans la multiplicité des issues, comme

lorsque vous débouchez d'un fourré dans la forêt et que vous apercevez la lumière de la forêt à travers les feuillages, dans sa discontinuité. Jamais le jour n'apparaît aussi aigu. Vous en avez un exemple dans la chevauchée du *Kübelreiter* de Kafka lorsqu'il regarde l'hiver, la couleur matinale, glaciale à travers la fenêtre. Il la voit « comme un bouclier d'argent levé contre quiconque en attend aide et protection »<sup>11</sup>. C'est évidemment le moment de surprise maintenu, c'est le moment de fascination même dans la menace. Mais multipliez ce surgissement de taches lumineuses non plus dans le glacial mais dans l'air pur comme ici, vous avez justement une organisation lumineuse qui ne vaut que parce qu'elle est rythmée. Et il faut que le rythme ne fasse qu'un avec les rythmes de tous les autres moments. Mises à part quelques condensations que vous voyez, disons dans ce qui nous apparaîtra comme des arbres ou certains moments d'un corps féminin, la plus pure phénoménalité se trouve ici sur le même plan que l'objectivité. Le phénomène qui n'a pas encore cristallisé en objet, c'est là que le rythme, par le jeu des touches successives qui ne décrivent rien, qui spatialisent, se manifeste dans le ciel et sur la terre. Regardez l'avant-plan, voyez qu'ici un vert, comme dit Matisse, ça ne veut pas dire de l'herbe, un bleu ça ne veut pas dire du ciel. Et, par là même, avant d'appartenir à la figuration, ces verts plus condensés et plus serrés sont des foyers plus denses dont vous voyez la répartition elle-même discontinue ; comme ces verts qui sont ici. Je prends les tons même les plus sombres de l'arbre à gauche. Voyez au centre en bas, entre les deux premières baigneuses, vous avez également un ton sombre. Quand vous en avez vu un, vous allez les retrouver partout. Et vous voyez que le jeu des ombres diffère du jeu des blancs. Le jeu des blancs est un jeu essentiellement mobile, les ombres elles sont plus statiques. Ce sont elles qui laissent le regard et tout le reste de la modulation elle-même jouer partiellement le rôle d'un glacié par lequel on est conduit sans jamais s'arrêter en quelque endroit que ce soit, comme le regard glisse à la surface du lac.

---

<sup>11</sup> *Der Kübelreiter*, Nouvelle de Franz Kafka (« Le cavalier du seau à charbon » !). La citation en allemand : « *vor dem Fenster Bäume starr im Reif; der Himmel, ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will.* » « Devant la fenêtre, des arbres immobiles dans le givre ; le ciel, un bouclier d'argent (dressé contre) celui qui en veut une aide. »



5. *La Montagne Sainte Victoire vue des Lauves*, vers 1902, huile sur toile, 83,8x65.

Ceci est évidemment une reproduction de moindre qualité. C'est donc la Sainte Victoire. C'est pour vous montrer d'où vient l'impression de dévoilement révélateur ; cela vient de ce qu'une lumière intense apparaît comme émanée de toutes les parties ténébreuses qui constituent ici le principal de la terre. Vous voyez cet espace lumineux qui déchire... Je veux dire que cette modulation pourprée ou verdissante a une compacité, une densité, une pesanteur qui s'oppose tout à fait au phénomène que je viens d'essayer de définir. Et vous

voyez que la modulation y est plus lente parce que les touches y sont premièrement plus épaisses, mais aussi adhérent davantage, sont plus superposées les unes aux autres que ne le sont les touches dans les transparences. Mais voir surgir et avec ce maximum d'intensité lumineuse, cette Sainte Victoire qui est la seule forme – forme en devenir je veux dire, cette forme tache, c'est un 'plus' forme – narre comment la forme émane ici d'un fond, mais non pas d'un fond qui serait derrière elle comme un mur derrière une affiche, mais d'un fond qui ne cesse de l'alimenter et qui ne cesse de se dépasser. Dans cette forme, il y a très exactement le rapport de l'existence au fond. La forme existe. Et si précisément ce tableau, en dépit de son horrible encadrement, s'impose à nous (voyez là l'horrible limitation de la baguette, c'est monstrueux) eh bien, ici, chez Cézanne, le rapport fond-existence – l'existence surgissant du fond mais n'y ayant pas son propre fondement – existe par la tension, qui ne dépend pas simplement de la modulation des premiers tons, mais de l'accumulation radiante de la lumière. Cette *Sainte Victoire* est plus qu'une image, c'est une expérience de la condition de Cézanne et de son spectateur témoin dont l'existence-même est une issue, une émergence, attestée ici à la fois dans son enracinement et dans sa liberté.



6. *Pommes*, vers 1877-1878, huile sur toile, 19x26,7.

Alors maintenant je m'éloigne. Vous savez que ceci est très antérieur dans l'œuvre de Cézanne. Mais maintenant, je pense que vous voyez ce qui n'existe chez aucun autre peintre : l'irradiation. Ces pommes, n'est-ce pas, ont l'air d'être habitées par le soleil, je dis bien « habitées », il n'est pas dessus, il en émane. Alors vous allez voir le même phénomène que je vous ai fait remarquer sur la *Sainte Victoire*. Regardez la pomme, à droite, en haut ; voyez la partie d'un blanc jaune verdi, la partie la plus brillante. Voyez que

c'est lui qui, en communiquant avec tous les autres (blancs) d'intensité approchante, entretient dans cette discontinuité que j'ai essayé de vous faire remarquer, l'énergie lumineuse qui ensuite est à la fois produite et reçue par le marginal, par le fond où vous observez aussi quelques unes de ces taches. Tout ceci n'a de sens que parce que ces mêmes éléments sont nourris de l'intérieur par tous les autres et de façon opposée. À droite, ce sont les verts, en contraste avec les blancs, qui sans aucun doute sont verts, mais d'un vert plus clair et pour ainsi dire presque un peu plus citron. Au contraire, c'est avec les jaunes et les rouges qu'il y a opposition de l'autre côté. Et tout ceci uni. D'autre part, il n'y a pas de limites. Voyez ! Vous ne pouvez pas sortir une des pommes. Là où il y a une ombre enveloppante, elle est interrompue, elle est d'autre part de largeur variable. Il y a compénétration du fond et de la forme ou même de ces formes entre elles. Il n'y a qu'une forme..., qui n'est pas une forme contournable, qui est une forme énergétique. Nous sommes devant un espace énergétique, pas devant un espace tectonique.



*7. Nature morte au pot au lait bleu, 1900-1906, aquarelle sur papier blanc, 46x61,5.*

Voici une autre nature morte, plus tardive. Et ici, je devrai mettre l'accent sur plusieurs choses : d'abord la couleur ; comme dans la mosaïque le plus saturé excite le moins saturé et par là même se fait saisir en lui. Voyez les rouges des pommes comme ils passent dans les rouges de la tenture et du tapis qui est moins intense. Voyez qu'ils sont à la fois plus sombres et plus rompus ailleurs, et (maintenant) la discontinuité de la couleur – mais il y a aussi une chose qu'il faut remarquer, cette couleur n'est si intense que par ces petits tons clairs. Voyez, « dans tout objet, il y a toujours un point, quoi qu'on fasse, plus brillant qui

s'impose »<sup>12</sup>. Il a l'air de dire que c'est celui qui nous atteint le plus avant, mais il ne le fait pas avancer, il s'en garde bien.

Et voilà une autre chose que je vous fais remarquer, c'est en contraste avec cette densité étendue, le haut à gauche. Et vous voyez que la couleur engagée dans les blancs, les respecte et finit par être engagée du même coup dans tous les blancs, d'où ce double schème entrecroisé. Ce n'est pas de leur nature que tous les blancs viennent compénétrer les rouges, mais en tant qu'ils sont les horizons des teintes les plus intenses, non pas en tant qu'ils se conjoignent par des limites ou qu'ils communiquent ponctuellement par des foyers comme des grains de chapelet, mais toujours par les horizons. Et il n'y a pas d'espace possible comme il n'y a de temps possible autrement que par les horizons. Et voilà pourquoi l'espace cézannien est aussi un espace temporel, monadique sans doute, mais vrai.

---

<sup>12</sup> Citation de Cézanne dans *Entretiens avec Gasquet*, sans référence.



8. *Carrière de Bibémus*, 1898, 92x72,8

Ceci est un coin de la carrière de Bibémus... Il faudrait confronter ces tableaux de Cézanne avec certains tableaux de Malévitch. Pourquoi ? Parce que, chez tous les deux, la surface est première, et c'est à partir d'elle que naît l'espace. Et vous voyez qu'ici, c'est par la modulation. Tous ces ocres rouges, vous voyez qu'ils passent par une série extrêmement

précise et ténue à la fois de valeurs différentes, valeurs dans toutes les dimensions. Et inversement prenez ici cette partie que j'indique : ce vert qui s'éteint dans un pourpre. Et brusquement vous voyez qu'il porte à votre connaissance, en tant que foyer d'un espace marginal, tous les autres verts et notamment cette insinuation de la végétation dans la pierre, mais aussi le ciel. Et le ciel vous le voyez aussi bien imposé ici dans ce qu'il y a d'un peu bleuté dans ces tons, dans ces murs à côté ou par ici. Autrement la vieille opposition classique de la Gestaltpsychologie – fond-figure –, est toujours en défaut chez un véritable peintre. C'est une vue entièrement prosaïque, mais qui prouve que la vision artistique n'est justement pas la vision prosaïque. Elle l'inverse. Le fond vient toujours par devant, c'est-à-dire que le ciel se fond sur la terre, sur toute l'étendue des champs et qu'il n'est pas simplement dressé comme un mur au bout de l'horizon. Et ici il est posé sur la verticale même de ces rochers... de ces carrières. Maintenant il faudrait voir toute cette répartition que le cubisme a ultérieurement utilisée de façon assez primaire, dans les brisures ici qui ne sont pas géométriques, qui gardent quelque chose, disons de « chercheuses ». Chaque ligne est en quête de soi, il lui faut du temps et il y a un soulèvement dans ces formes. Elles sont en genèse parce qu'elles sont en effort. Ce ne sont pas des formes qui se donnent entièrement gratuites au regard, ou plutôt à un regard qui travaillerait avec la règle et l'équerre. Non !

Je vous rappelle que les anciens peintres chinois avaient quatre genres picturaux hiérarchisés. Au sommet, il y avait le paysage : montagne-eau, puis venait le portrait : homme-chose, puis en dessous ce qui n'était pas proprement des natures mortes mais qui n'était pas du tout du paysage, comme les oiseaux et les fleurs, et encore en dessous les insectes et herbes, c'est-à-dire que la plus haute était celle qui exprimait au maximum le souffle vital. Il y avait une cinquième espèce qui était exclue, qui n'était faite que pour les débutants, qui comprenait le genre 'tours et maisons à étages' ; il y en avait d'ailleurs de très belles, mais qui portaient un second nom : « peinture à la règle et à l'équerre ». Elle était considérée comme extra-picturale, c'est-à-dire qu'elle venait du dessin industriel, de celui qui ne se spatiale pas de lui-même sur la feuille. Eh bien ici, justement, nous sommes aux antipodes du dessin à la règle et à l'équerre. Chacun de ses traits est un trait qui a sa genèse, qui a sa temporalité propre, son temps impliqué de même que la modulation des couleurs. Le temps impliqué dans les formes colorées, dans les éléments picturaux cézanniens, c'est une chose qui fait partie aussi de l'anticipation cézannienne.

Voyez encore ici dans ce passage, on pourrait dire une forme bâtie, placée en abîme dans l'espace intact et frémissant de la nature. Voyez tous ces rouges, vous voyez une maison en train d'être, une tentative d'elle-même et de telle manière qu'elle aussi n'existe que par rapport, que par l'apport de tout son marginal. Regardez par exemple là, la partie la plus brillante, tous les rapports qu'il peut y avoir avec les autres moments où vous voyez également la lumière à son maximum, ceci étant un infime détail de ce qui se passe. Parce qu'il y a aussi les rapports de couleurs. Vous avez vu ici les rouges qui réapparaissent pour transporter la forme en ouverture, en exaltation. Et inversement les verts que vous trouverez par exemple ici, sur la maison. Et ceci n'est jamais mécanique. Jamais Cézanne n'est quelqu'un qui dit « tiens, ça penche un peu trop à gauche mon tableau, je vais mettre un peu de vert à droite ». Il ne s'agit pas de ça. Les grandes œuvres, ce sont toujours celles qui à tout moment risquent, si j'ose dire, de se casser la figure, celles qui doivent perpétuellement se rééquilibrer même sous votre regard et qui l'obligent à un mouvement. Ce sont les œuvres qui ne sont pas en permanence mais en perpétuité. Et bien vous en avez ici un exemple, il faut toujours rééquilibrer. Si vous essayez par exemple de supprimer ceci,

ce qui est ici, les deux valeurs, et de masquer cette diagonale, vous tuez l'œuvre. Vous en extrayez un moment en l'arrachant à sa genèse propre qui dépend de tout le reste qui est ici. Il faut bien voir l'extrême audace de Cézanne, non pas à cause d'un public dont il se fiche totalement, mais parce qu'il est devant les choses comme quelqu'un, il l'a assez dit, qui éprouve à la fois son impuissance et la certitude de son art. Et ici vous comprenez où est l'audace : regardez ce sol, comment de ce morceau de sol, en contraste universel avec tout le reste, ne pas en faire un simple reste ou un élément ajouté. Voyez la discontinuité, l'asymétrie totale de toutes ces formes, par quoi seule ici se justifie, à cause de ses multiples insinuations, la modulation dans ses valeurs extrêmement saturées, et pour ainsi dire humide et d'une humidité telle qu'elle ne change pas ; il n'y a pas un épaississement immobilisant. Sans doute la vitesse n'est-elle pas la même que dans ces tons plus transparents mais il y a une mouvance interne et ce paysage, au sens propre, existe. Tout est hors de soi. Il existe en son propre dépassement.



9. *Château noir*, 73,7x96,6, National Gallery

Ici, c'est le *Château noir*. Tout ce que je vous disais tout à l'heure à propos du paysage de la forêt est vrai. Et vous voyez, vous pouvez même le rapprocher de la deuxième nature morte, dans l'entrecroisement de deux nappes obliques, celles par exemple du Château noir, du mur de la terrasse, des rochers qui le sous-tendent dans les ocres et puis les tons les plus clairs dans l'autre diagonale qui va du ciel à la gauche. Et même on peut y introduire la troisième nappe des bleus. Et pourtant si nous faisons comme cela, c'est faux. Ce n'est pas ainsi que nous voyons. Nous ne pouvons pas percevoir par exemple ici la porte

d'écurie, sans qu'aussitôt tous les rouges soient suscités dans votre regard, y compris ceux des pins, des branches de pins que vous avez là aussi bien que ceux du rocher, et aussi bien que ceux de la branche d'arbre et qui en même temps communiquent avec le ciel. Alors il ne s'agit pas d'un encastrement de formes les unes dans les autres. La forme n'est introduite que parce qu'elle est l'enveloppe, la limite d'une tension colorée qui, elle, est créatrice d'espace ; et c'est ici que nous trouverions la vraie dimension de la forme, même en biologie, telle que la donne Weizsäcker : « ce lieu de rencontre entre un organisme et son milieu ou ce lieu de rencontre entre deux organismes. » Par exemple tout le château noir dans sa demie simultanée humaine au contraire la forêt dans sa successivité interne de nature, eh bien ! leur rencontre n'a lieu que par des échanges où ils sont en transformation mutuelle ; le lieu de rencontre est nécessairement transformation.



10. *Les Joueurs de cartes*, 1893-1896, 47x56, Musée d'Orsay

Dans ces *Joueurs de cartes* c'est une des impressions les plus puissantes que fasse Cézanne lorsque nous les découvrons. Maintenant évidemment nous voyons trop de reproductions, notre œil s'habitue. Je me souviens, la première fois où j'ai vu ce tableau, de la surprise contraire, je veux dire de l'insolite, de quelque chose qui paraissait prodigieusement irréel et en même temps d'un sentiment qui retient, qui est révélateur d'un inconnu et qui par conséquent porte la marque de la seule réalité, un peu comme dans la *Grande Jatte* de Seurat. Je veux dire que l'immobilité des formes humaines de ces joueurs de cartes, cette

sorte de cristallisation générale de la salle de café, est une chose qui semble dévitaliser la nature, la nature humaine, mais en réalité, elle est pourvue d'une vie bien supérieure à l'autre parce que c'est une vie de genèse venue de l'intérieur. Quand vous voyez maintenant – regardez, commencez par le fond – s'allumer la boiserie puis le mur du café puis la nappe en même temps, [quand vous voyez la lumière] gagner les verts et les chapeaux des personnages, et vous les voyez naître du tout : vous voyez qu'à ce moment là, étant en échange avec le tout – à l'inverse de ce que vous pouviez croire – ils habitent, ils ne sont pas incrustés dans l'espace. Et il n'y a pas une chose qui n'habite... Regardez la bouteille. Et pourquoi ? Mais parce que de même qu'une touche habite la surface des autres touches organisées autour d'elle, de même ce qui naît d'une pluralité mélodique de touches habite l'entourage qui a [une] genèse semblable ou analogue.



11. *Portrait de Joachim Gasquet*, 1896, , huile sur toile, 65x54

Et voici un fragment du *Portrait de Joachim Gasquet*, conçu de la même manière, avec les réserves de blanc, la lumière engendrant le visage. Et vous voyez qu'il n'y a pas un point qui ne vous transporte à tous les autres. Il n'y a pas beaucoup de grands portraitistes. Ce n'est pas une question de ressemblance, la ressemblance est toujours plus ou moins symbolique ou conventionnelle. Voyez ...

La vie c'est autre chose et l'existence encore une autre. C'est que la présence du moindre événement d'ordre visuel survenant sur un visage est une présence universelle à tout le visage. Car voir quelqu'un dans son unité vivante ce n'est pas le voir comme une somme, c'est le voir à travers chacun des plus furtifs foyers de son expression dans une totalité surgissante qui s'impose. Le visage nous impose sa transcendance... Parce qu'il est infini et est l'infini de sa libre existence. Et le contourner dans un dessin, c'est justement un attentat. Regardez ici : impossible, justement parce qu'il a été fait de l'intérieur, parce que Cézanne l'a vraiment habité. Il ne l'a pas dominé, il ne l'a pas en quelque sorte défini de façon centripète. Et tout ce qu'il y a de centrifuge, c'est toute cette discontinuité des lumières à partir de quoi vous pouvez effectivement suivre tout le reste.

Hésitation entre :



### 12. *Baigneuses, aquarelle, (détail), 1881, 13x21*

Vous avez ici des reproductions d'aquarelles. Ce sont des aquarelles de baigneuses qui vous rendront manifeste, dans une aquarelle qui est moins discontinue mais extrêmement rythmique [ce] qui rappelleraient au maximum des tableaux du Tintoret, par exemple <...> ou *Le paradis* (Palais Ducal de Venise, 1592). D'ailleurs, c'est ce que Cézanne disait du Tintoret qu'il ne connaissait que par des reproductions et dont il avait perçu l'extraordinaire mouvance antérieure à tout ce qui peut se présenter à titre de figures ; cela c'est évidemment le rythme.

Choix difficile dans le grand nombre d'œuvres traitant de ce sujet



### 13. *Sept baigneurs, huile, 1900, huile , 38x46*

Ceci est une huile. Voyez ces baigneuses. Cézanne n'avait pas beaucoup de modèles. Comme modèle de femme, on peut dire qu'il n'a jamais eu que sa femme dont il n'a figuré que le visage. [Il utilisait] des gravures de mode. Il a dit : « Si j'osais, évidemment si je pouvais seulement trouver une vieille carne, je verrais comment s'articule un corps ». Pour ce qui est du corps masculin, il y avait des baignades de soldats sur les bords de l'Arc. Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'il retrouve les formes du Gréco. Voyez c'est étrange et naturel,

ce sont deux visionnaires pour lesquels les formes doivent capter l'espace en distorsion, parce qu'en tension, un espace que l'homme habite. Et voyez cet espèce de chaos qui devient rythmique, voyez aussi l'importance de la tache ici à droite. Et toutes les lignes interrompues des corps entretiennent entre elles des relations comme elles en entretiennent avec d'autres formes qui ne signifient pas des corps. C'est le rythme d'ensemble qui, de temps en temps, à un de ses détours, ratifie l'esquisse d'une forme humaine – plus nette dans le personnage debout mais très peu nette dans les deux personnages que vous voyez au milieu – et cela toujours en l'indiquant de manière furtive, ceci étant effectivement des formes auto-crées et non pas des formes reflétées.



#### 14. Allée à Chantilly, 1888, huile sur toile 75x63

Ici c'est une aquarelle « L'allée à Chantilly » ? (*C'est une huile !*). Le monde cézannien est fait d'événements et non pas d'éléments. Les éléments du monde sont des événements. Vous voyez ces événements. D'où vient leur mobilité ? De ce que ce sont des événements au niveau du phénomène, qui implique toujours tension. Les événements sont toujours rencontre de deux taches, de deux couleurs. Partout vous n'avez que des rencontres. Quelques fois, rencontre plus surprise encore, avec l'espace intervallaire actif du blanc qui transporte la rencontre partout. Or la rencontre, c'est le mot « *Begegnis* » dont Heidegger se sert pour définir le phénomène. Ce phénomène dont les Grecs disaient <...> c'est l'étant. Effectivement, la rencontre c'est le signe de l'étant. La seule marque de la réalité c'est la rencontre, que ce soit d'un homme avec la chose ou d'un homme avec un autre homme. Et c'est là la dimension absolument irréductible à l'objectivation. Voilà pourquoi la science ne peut bien rencontrer l'homme que dans ce qu'elle appelle un musée, disons le musée de l'homme, dans la mesure où les choses et les hommes y sont sous vitrine. Quelque fois il y a pourtant plus animé.



15 *Puits et route tournante dans le parc de Château Noir, Circa 1900 (Sans certitude)*

Là, la reproduction est un peu tassée. Voyez l'irradiation est moindre parce que l'espace est un peu bouché. Je le montre tout de même pour marquer l'énergie des surfaces. Il y a de très belles parties, n'est-ce pas ? Vous pouvez prendre le haut... Cézanne est mort en peignant... On l'a ramené mourant. Comme l'a dit sa sœur à son fils dans une lettre : parce qu'il avait la fièvre, il est allé peindre... Il s'est sauvé pour peindre.

La discontinuité, vous voyez que c'est tout ce qui donne la profondeur et la vie interne dans l'espace, qui est un espace de monde et d'un homme qui est ici dans un monde, même si le tableau n'est pas terminé, même si le jaune qui se trouve ici à sa droite, donc pour nous à gauche, n'a pas encore sa modulation. Voyez toutes les intégrations de Cézanne. On voit bien qu'il a commencé par les tons pourpres qui sont ici... Mais il n'a pas pu aller jusqu'au bout. Un paysage du matin. Et dans le matin il y a une légère brume et cette brume n'est pas ajoutée, elle vient de chaque touche. Voilà pourquoi elle vient des dessous, voilà pourquoi elle traverse. Voilà pourquoi cette épaisseur matinale est celle d'un monde. Vous voyez ici les valeurs qui sont dans les gris pourprés, vous en retrouverez partout dans l'ordonnance de ceci. Voyez il n'y aurait pas ça, nous aurions deux nappes. Mais pas du tout. Il y a communication ici entre l'allée et la forêt à cause justement de ces ombres que nous avons là et que nous avons là et il y a des rapports entre un grand clair et le plus grand clair ici, et d'autres encore.



16. *Grand pin et terres rouges*, Huile sur toile peinte entre 1890 et 1895  
Dimensions : 72 x 91 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Mais voyez l'opposition avec *Grand pin et terres rouges*. C'est du côté, je pense, au dessus du Tholonnet. Voyez qu'il est beaucoup plus beau que l'avant-dernier tableau, la ..... *du château noir* ?<sup>13</sup>. C'est parce que nous n'arrivons pas à saisir une forme que l'on puisse fermer en elle-même, parce que la forme est faite de l'intérieur et existe à la limite d'elle-même, selon la définition de l'individu, non pas eidétique mais énergétique, non pas des socratiques mais des stoïciens. Elle est *physis* (*phusis*) Et la racine qui la désigne,

<sup>13</sup> Dans le parc du château noir ?

signifie en sanscrit : 'être', donc c'est 'être jaillissant de l'intérieur'. C'est ça qu'il faut voir dans Cézanne, à l'intérieur même de son souci de bâtir, mais jamais de construire. D'ailleurs, c'est bien comme ça qu'on bâtit. Quand il y avait encore des maçons, c'est-à-dire quand on savait encore, comme on dit « monter un mur », on savait bâtir. Il y en a encore quelques-uns. Pensez à la façon dont ils utilisent les différentes pierres pour que le mur soit vivant. Ils se gardent bien de disposer des rangs réguliers. Ils lui donnent cette vie qui fait que dans tous les vieux murs ce ne sont pas des surfaces, ce sont des espaces, presque au même titre qu'un espace de mosaïque, la meilleure des mosaïques qui ne se compose que de marbres exactement de la même couleur, ordonnés en formes et qui ont un pouvoir de spatialisation.

Sans grande conviction :



17 *Le Château noir*, 1905

Et là, le *Château noir* en flottement, en abîme, en suspens. Cette fois, je prends l'expression « en abîme » comme la prend Francis Ponge dans le titre « Le soleil placé en abîme », c'est-à-dire au centre de ... et de telle manière qu'on puisse enfin le fixer parce qu'autrement celui qui nous enveloppe, nous brûle et nous dessèche. Eh bien ici, c'est ce perpétuel échappable, cet insaisissable, cet incontournable, qui est la moindre chose. Si vous savez regarder une herbe, un caillou avec étonnement, vous voyez bien que vous pouvez le prendre dans la main mais vous ne prenez pas sa vie interne, vous prenez un

objet, vous ne prenez pas la chose, pas plus que vous ne pouvez prendre un autre. L'autre déborde de toutes vos définitions, de même les choses ; elles ne sont pas définies. Eh bien là, il fallait justement comme il l'a fait, le mettre ici, on pourrait dire tellement au centre et dominant qu'il nous surplombe. Il garde son surplomb mais en même temps il est convoqué. Et voyez pourquoi, je ne veux parler ici que des milieux à dominante verte ou à dominante bleue. Il faut que le bleu soit là, qu'il soit des deux côtés enveloppant tout, traversant tout. Voyez tous ces bleus viennent toujours traverser au milieu des verts et là au milieu des ocres, et là au minimum. Pourquoi est-il principal ? D'abord parce qu'il est le minimum, « puissance de la minorité » comme dit Paul Klee. Un kilo de bleu est plus bleu, disait Gauguin, qu'un gramme de bleu, c'est l'inverse qui est vrai. C'est toujours le minimum qui a le plus d'intensité et qui devient le foyer de tout, qui s'impose, qui sillonne. Et d'autre part, parce que par son traitement en surface relativement – je dis bien relativement – plane (ce ne sont pas des couleurs de surface, ce sont des plages colorées planes) il (le bleu) constitue une simultanété. C'est une forme liée à un plan ou un plan lié à une forme en simultanété, alors que tout le reste est en successivité. Voyez le par la modulation.....

Les choses humaines sont en simultanété tandis que les choses de la nature sont en successivité interne. Mais chez Cézanne elles sont simultanésisme, comme le dira Delaunay, parce qu'elles ont aussi une profondeur.



17. *Paysan assis*, vers 1900-1904, huile sur toile, 73x60, Musée d'Orsay, Paris

ou bien/et



*Le paysan assis*. Huile sur toile, 1899, Museum of Art, Philadelphie, 54,6 x 45 cm

Dans les portraits maintenant, je voudrais passer assez vite parce qu'il est tard. Je voudrais revenir sur cette chose assez extraordinaire : voyez cet homme, sa psychologie ne vous est pas livrée. Un paysan vous a-t-il jamais livré sa psychologie ? Il lui faut du temps, mais il existe. Avant toute psychologie, il existe. Avant d'être tel ou tel, il est. Mais non seulement il est mais il existe. Voyez il est dans son espace, il est tendu, il habite ; cet espace n'est pas un espace d'emprunt ou de location comme dans la plupart des tableaux.

Nous reprendrons ultérieurement, ce n'est pas la peine que j'insiste davantage, il est tard et mon appareil est affolé.