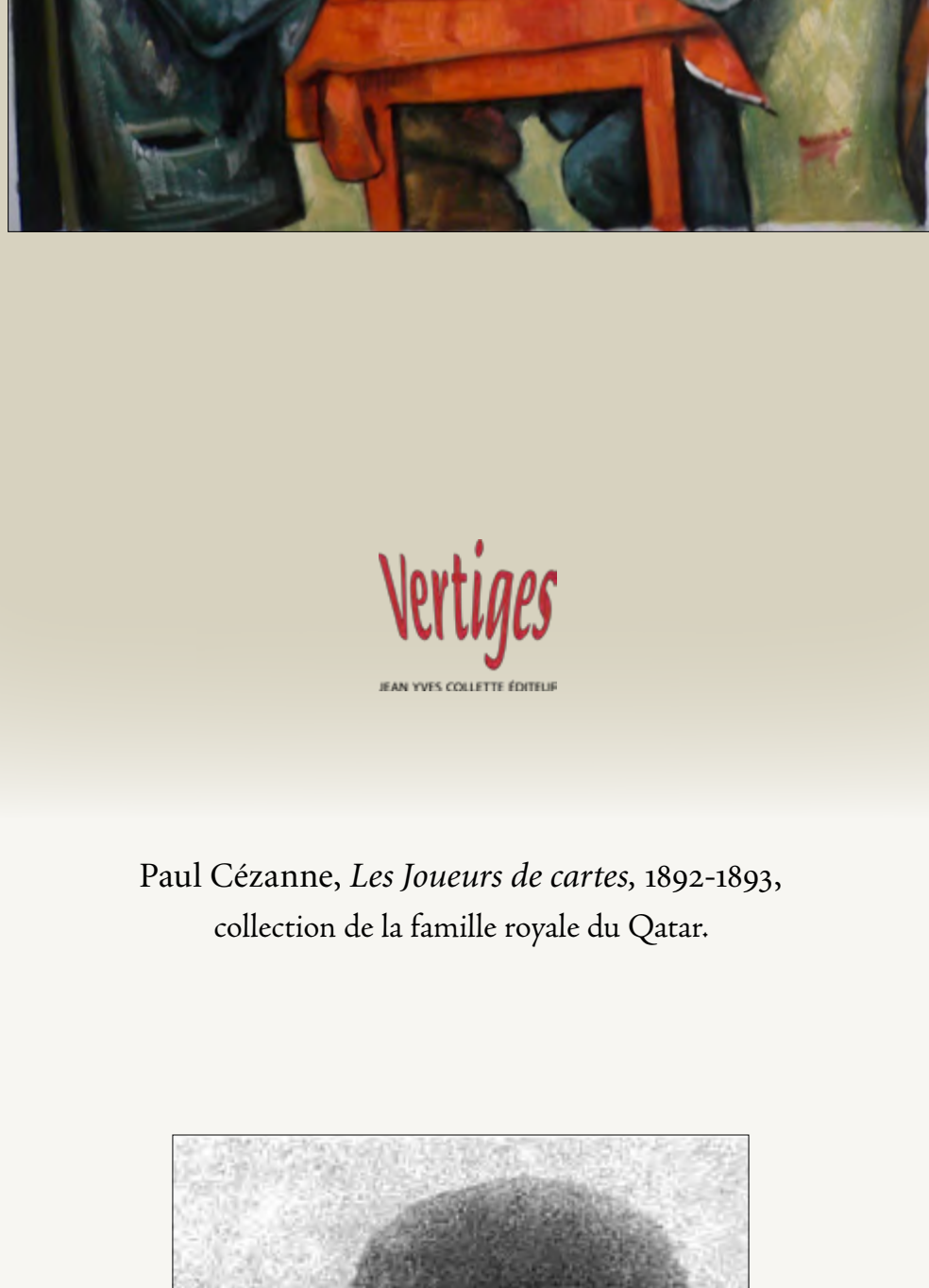


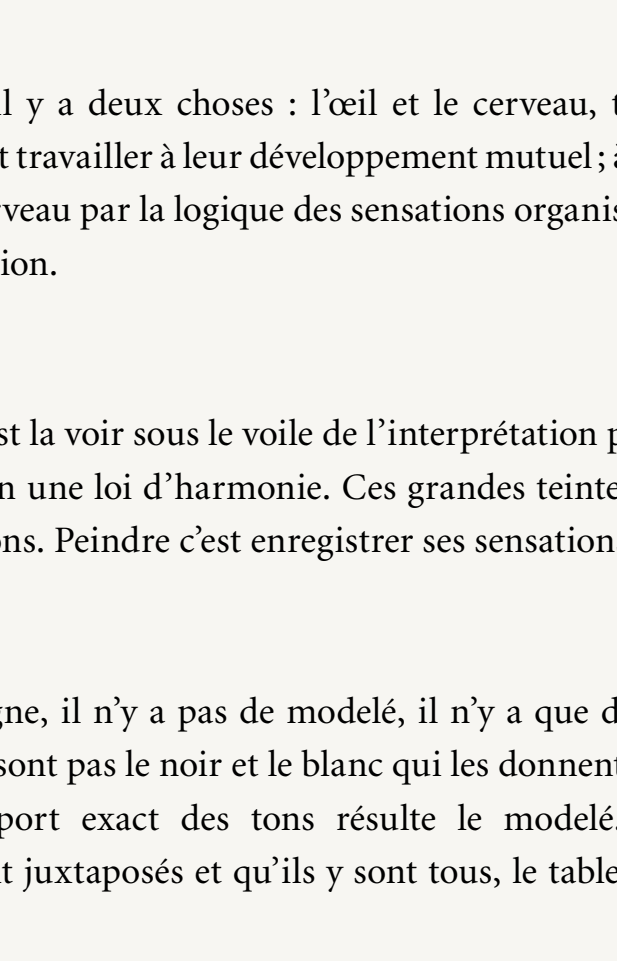
PENSÉES



Vertiges

JEAN-POUS COLLETTE ÉDITEUR

Paul Cézanne, *Les Joueurs de cartes*, 1892-1893, collection de la famille royale du Qatar.



P. Cézanne

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'entraider : 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.

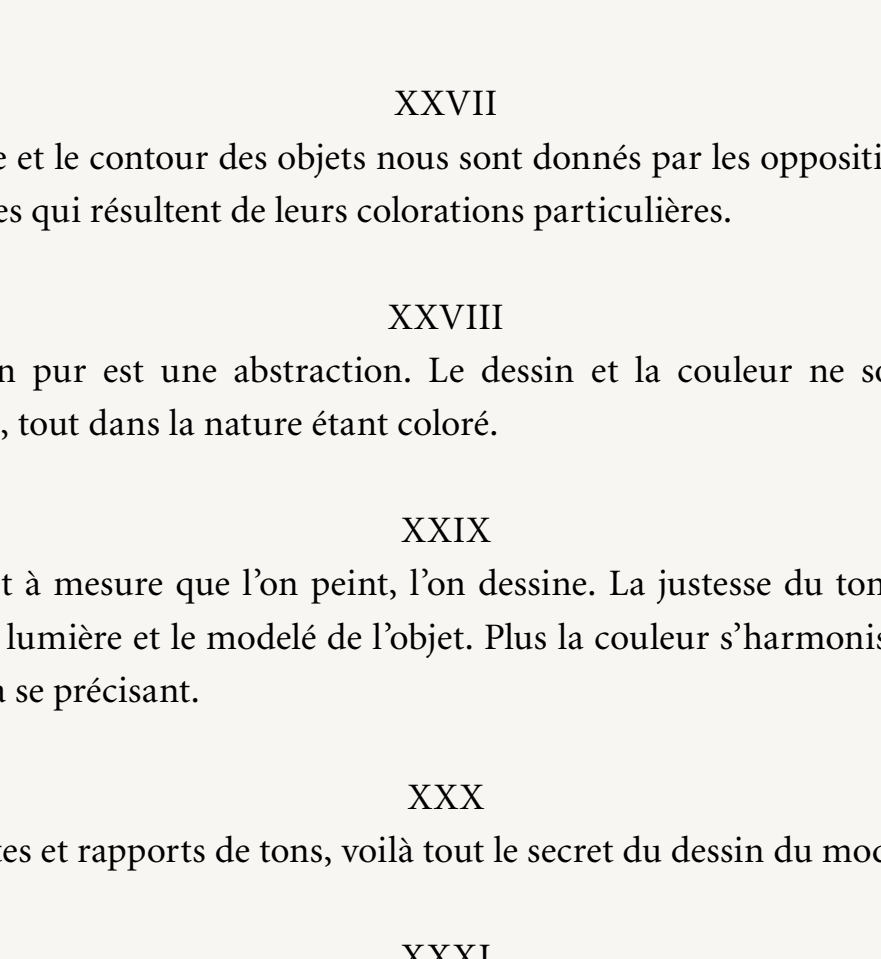
Il faut être ouvrier dans son art. Savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Être peintre par les qualités mêmes de la peinture. Se servir de matériaux grossiers.

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.

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.

Ci-dessus, il s'agit de pensées rapportées par le peintre et critique Émile Bernard dans son article « Paul Cézanne », publié dans la revue L'Occident, n° 32, juillet 1904.



Paul Cézanne, *Montagnes en Provence*, 1890, National Gallery, Londres.

I

Les appréciations de la critique en matière d'art sont formulées moins d'après des données esthétiques que d'après des conventions littéraires.

II

L'artiste doit fuir la littérature en art.

III

L'art est la révélation d'une sensibilité exquise.

IV

La sensibilité caractérise l'individu ; à son degré le plus parfait, elle distingue l'artiste.

V

Une grande sensibilité est la disposition la plus heureuse à toute belle conception d'art.

VI

Ce qui séduit le plus, dans l'art, c'est la personnalité de l'artiste lui-même.

VII

L'artiste objective sa sensibilité, sa distinction native.

VIII

La noblesse de la conception nous révèle l'âme de l'artiste.

IX

L'artiste concrétise et individualise.

X

L'artiste éprouve de la joie à pouvoir communiquer aux autres âmes son enthousiasme devant le chef-d'œuvre de la nature dont il croit posséder le mystère.

XI

Le génie est le pouvoir de renouveler son émotion à son contact quotidien.

XII

Pour l'artiste, voir, c'est concevoir, et concevoir, c'est composer.

XIII

Car l'artiste ne note pas ses émotions comme l'oiseau module ses sons : il compose.

XIV

L'importance de l'art ne se voit pas dans l'universalité de ses rapports immédiats.

XV

L'art est une religion. Son but est l'élevation de la pensée.

XVI

Celui qui n'a pas le goût de l'absolu (la perfection) se contente d'une médiocrité tranquille.

XVII

On juge de l'excellence des esprits par le développement original de leurs conceptions.

XVIII

Une intelligence qui organise puissamment est la collaboration la plus précieuse de la sensibilité pour la réalisation de l'œuvre d'art.

XIX

L'art est une adaptation des choses à nos besoins et à nos goûts.

XX

La technique d'un art comporte un langage et une logique.

XXI

Une formule d'art est parfaite quand elle est adéquate au caractère et à la grandeur du sujet interprété.

XXII

Le style ne se crée pas de l'imitation servile des maîtres ; il procède de la façon propre de sentir et de s'exprimer de l'artiste.

XXIII

À la manière dont une conception d'art est rendue, nous pouvons juger de l'élevation d'esprit et de la conscience de l'artiste.

XXIV

Le recherche de la nouveauté et de l'originalité est un besoin factice qui dissimule mal la banalité et l'absence de tempérament.

XXV

La ligne et le modelé n'existent point. Le dessin est un rapport de contraste ou simplement le rapport de deux tons, le blanc et le noir.

XXVI

La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs, les deux accidents principaux diffèrent non par leur intensité générale mais par leur sonorité propre.

XXVII

La forme et le contour des objets nous sont donnés par les oppositions et les contrastes qui résultent de leurs colorations particulières.

XXVIII

Le dessin pur est une abstraction. Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré.

XXIX

Au fur et à mesure que l'on peint, l'on dessine. La justesse du ton donne à la fois la lumière et le modelé de l'objet. Plus la couleur s'harmonise, plus le dessin va se précisant.

XXX

Contrastes et rapports de tons, voilà tout le secret du dessin du modelé.

XXXI

La nature est en profondeur. Entre le peintre et son modèle s'interpose un plan, l'atmosphère. Les corps vus dans l'espace sont tous convexes.

XXXII

L'atmosphère forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions de couleurs, tous les accidents de lumière. Elle constitue l'enveloppe du tableau en contribuant à sa synthèse et à son harmonie générale.

XXXIII

On peut donc dire que peindre, c'est contraster.

XXXIV

Il n'y a ni peinture claire ni peinture foncée, mais simplement des rapports de tons. Quand ceux-ci sont mis avec justesse, l'harmonie s'établit toute seule. Plus ils sont nombreux et variés, plus l'effet est grand et agréable à l'œil.

XXXV

La peinture, comme tout art, comporte une technique, une manipulation d'ouvrier, mais la justesse d'un ton et l'heureuse combinaison des effets dépendent uniquement du choix de l'artiste.

XXXVI

L'artiste ne perçoit pas directement tous les rapports : il les sent.
Sentir juste et réaliser pleinement donnent le style.

XXXVII

La peinture est l'art de combiner des effets, c'est-à-dire d'établir des rapports entre des couleurs, des contours et des plans.

XXXVIII

La méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe par les circonstances. Elle consiste à chercher l'expression de ce que l'on ressent, à organiser les sensations dans une esthétique personnelle.

XXXIX

À priori, les écoles n'existent pas. La question qui prime tout est celle de l'art en lui-même. La peinture est donc ou bonne ou mauvaise.

XLI

Voir sur nature, c'est dégager le caractère de son modèle. Peindre, ce n'est pas copier servilement l'objectif : c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale.

XLII

Faire un tableau, c'est composer.

Il s'agit ici de pensées qu'aurait recueillies le fils de Cézanne et qu'il aurait transmises à Léo Larguier, lequel les a publiées en 1925, dans son livre de souvenirs, Le Dimanche avec Paul Cézanne, puis à nouveau dans son essai Cézanne ou la Lutte avec l'ange de la peinture, en 1947.

Pensées,

de Paul Cézanne (1839-1906),
sont celles d'un peintre français, membre du mouvement
impressionniste, considéré comme le précurseur
du post-impressionnisme et du cubisme.

ISBN : 978-2-89668-420-5
© Vertiges éditeur, 2017
— 0421 —

Dépôt légal – BANQ et BAC : premier trimestre 2020

Lecturiels

www.lecturiels.org