



Kobe Shoin Women's University Repository

Title	Mallarme et les post-impressionnistes マラルメと後期印象派の画家達
Author(s)	宗像 衣子 (Kinuko Munakata)
<i>Citation</i>	研究紀要 (SHOIN REVIEW), 第 38 号 : 99-125
Issue Date	1997
Resource Type	Bulletin Paper / 紀要論文
Resource Version	
URL	
Right	
Additional Information	

MALLARMÉ ET LES POST- IMPRESSIONNISTES

Kinuko MUNAKATA

Essayons d'étudier les liens entre Mallarmé et les artistes qui, d'une manière ou d'une autre partagent certaines idées contre l'impressionnisme.

Comment le mouvement impressionniste évolue-t-il dans la recherche sur la libération de la couleur comme matière artistique par une vision réaliste et subjective ? Quelles sont les limites découvertes dans le cours de ce mouvement ? Quelles idées les artistes développent-ils dans le monde artistique et culturel ?

La huitième et dernière exposition de l'impressionnisme en 1886 nous montre son démantèlement de fait. Nous pouvons dès lors trouver, d'un côté, un groupe de néo-impressionnistes qui recherchent plus scientifiquement la physique de la lumière comme Pissaro, Seurat et Signac, et d'un autre côté, des groupes dits post-impressionnistes. Nous projetons d'examiner ces post-impressionnistes en les divisant en deux groupes, dans le but de voir distinctement leurs rapports avec notre poète.

Les uns sont quelques peintres qui se sont détachés du mouvement impressionniste. Ils ne participent plus à la dernière exposition impressionniste, et créent leur propre conception plastique, comme Renoir et Cézanne. Les autres sont des peintres qui ont ressenti une limite à l'impressionnisme dans sa recherche réaliste liée à la surface de la nature, et se penchent à l'intérieur de l'objet ou de l'âme, en se basant sur les idées humaines ; ce sont les peintres qu'on appelle symbolistes, comme Moreau, Redon et Gauguin.

Ici, nous avons l'intention d'étudier les liens affectifs ou artistiques entre Mallarmé et ces premiers post-impressionnistes. Nous choisirons deux peintres parmi eux.

Premièrement, Renoir, qui pour mieux s'exprimer a ressenti le besoin du retour au contour de l'objet qui avait disparu dans la recherche de la libération de la couleur. Deuxièmement, Cézanne, qui recherche plus consciemment le rétablissement de la forme et sa libération. Il est considéré comme l'artiste le plus influent pour l'art du XXème siècle.

1. Renoir et le contour : le lyrisme vital et pur

1) Sa vie (1841-1919)

Parcourons d'abord très brièvement sa vie artistique.¹ Il est né à Limoges, mais habite depuis son enfance à Paris. Il travaille dans un atelier de porcelaine. En 1862, il entre à l'École des Beaux-Arts et à l'Atelier Gleyre. À partir de 1864, il expose au Salon.

Entre 1870 et 1883, c'est son époque impressionniste. Renoir peint des paysages et des personnages avec une technique impressionniste, sous l'influence de Monet. Il pose la question de "métier" en tant qu'artisan, et aspire, non pas à un simple "métier", mais à un "mèier" avec un idéal, à l'image des maîtres de la Renaissance. Il applique l'impressionnisme à la figure humaine et au nu en plein air. Il travaille sur des paysages avec Monet à Argenteuil, et avec Cézanne à l'Estaque.

Entre 1883 et 1890, c'est son époque aigre, et il change de style. Depuis environ 1883, Renoir sent que l'impressionnisme détruit son art ; il reconnaît l'importance de la ligne, et étudie l'art d'Ingres. C'est sa crise créative. Il réalise que la ligne et le contour sont indispensables pour son expression des personnages.

Entre 1890 et 1897, c'est son époque nacrée. Il renonce à ses recherches précédentes qui aboutissent à une peinture sans vie, mais n'en revient pas pour autant à l'im-

¹Sur la vie de Renoir, voir H.Perruchot, *La vie de Renoir*, Hachette,1964, A.Vollard, *Auguste Renoir*, Éd. Georges Crès et Cie,1920, F.Fosca, *Renoir*, F.Rieder & Cie,1923, *Renoir, L'homme et son œuvre*, Somogy,1961, A.Distel, *Renoir «il faut embellir»*, Gallimard,1993, M.Sérullaz, *L'Impressionnisme*, PUF,1988,pp.71-80, J.Rewald, *The History of Impressionism*, The Museum of Modern Art,1973,pp.419-421.

pressionnisme ; il peint des nus et des personnages dans une harmonie nacrée en synthèse des deux tendances précédentes.

Dans sa dernière époque, il atteint à une création riche, ample et sculpturale, sous l'influence de Rubens, Fragonard, Ingres et Maillol. Dans ses personnages voluptueux et matérialistes, sa joie de peindre est évidente.

Le peintre déteste Hugo et Zola, et *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, selon Fosca². Fosca approuve le refus de Renoir concernant la laideur et les faces disgracieuses ; il cherche la beauté de la vie³. Alors, quelles relations ce peintre a-t-il avec notre poète ?

2) Le peintre et Mallarmé

Mallarmé décrit l'art de Renoir dans l'article de 1876 *The Impressionists and Edouard Manet* :

Le chatouement changeant des lueurs et des ombres que la réflexion mouvante de lumières, elles-mêmes influencées par tous les objets environnants, jette sur toute figure qui s'approche ou s'éloigne, les combinaisons passagères selon lesquelles ces reflets divers

²F.Fosca, *Renoir, L'homme et son œuvre*, pp.272-273.

³*Ibid.*

⁴G.T.Robinson, qui lui a demandé l'article, l'a traduit (C.P.Barbier, *Documents Mallarmé* I, Nizet, 1968, pp.66-86). À propos de la traduction de cet article, le poète parle de la reconnaissance à Robinson pour son travail dans la lettre du 19 octobre 1876 à O'Shaughnessy (*Correspondance* II, Gallimard, 1965, pp.129-130). Nous avons la retraduction partielle en français par Marilyn Barthelme («Stéphane Mallarmé : *Les Impressionnistes et Manet*», *La Nouvelle Revue Française*, août 1959, pp.375-384) et la retraduction complète par Philippe Verdier («Stéphane Mallarmé : "Les Impressionnistes et Édouard Manet" 1875-1876», *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1975, pp.147-156). Sur cet article, nous citons les textes retraduits en français par ce dernier et inscrivons en note les pages de la version anglaise par Robinson, correspondant à ces textes. Ph. Verdier, art. cit., p.155 [version anglaise, p.83].

forment une harmonie simple ou multiple, sont les effets favoris de Renoir. Aussi n'est-ce merveille si cette infinie complexité d'exécution l'amène à rechercher un succès plus hasardeux dans les thèmes fort éloignés de la nature. Une loge au théâtre, les costumes aux couleurs vives de ses occupantes, les carnations féminines montées et dénaturées par le rouge et la poudre, un enchevêtrement d'effets de lumière, accentué quand la scène est fantastiquement éclairée par le tigrage de la lumière du jour, voilà ses sujets favoris⁴.

Ainsi, Mallarmé apprécie la beauté vitale joyeuse, présentée par Renoir. Toute sa vie, le poète a eu des rapports amicaux avec le peintre. Il a réalisé un portrait de Mallarmé, très connu⁵, qui ornait une pièce de la maison de Valvins.

Mallarmé avait projeté de faire un livre, *Le Tiroir de laque*, illustré par cinq peintres. L'un de ces peintres est Renoir qui a illustré le poème *Le Phénomène futur*. Ce projet ne s'est pas réalisé, mais cette œuvre de Renoir illustre ensuite l'ouvrage *Pages* en 1891⁶.

3) Les idées de Renoir, ami de Mallarmé

Le Journal de Julie Manet, fille de Berthe Morisot, ainsi que les souvenirs écrits par Jean, le fils du peintre, nous donnent des informations sur la vie et les idées de Renoir. (Dans le *Journal*, Julie note ses relations familiales avec la famille de Mallarmé.)

Renoir parle de Manet (l'oncle de Julie), de son "noir", que Mallarmé aussi a remarqué, dans le premier document. Julie Manet nous y transmet les idées de Renoir formulées par le peintre le soir du lundi 7 août 1899 :

Pissaro a fait écrire à Georges Lecomte dans son livre sur l'impressionnisme qu'il fallait bannir de la palette le noir, couleur inutile. J'en ai fait l'expérience et on n'obtient une

⁵Voir la planche 1).

⁶Voir la planche 2).

certaine légèreté qu'avec du noir : un grand peintre est celui qui sait se servir du noir dit le Titien. Il me semble qu'il vaut mieux écouter Titien que Pissaro. Rien n'est difficile à faire en peinture comme le noir et le blanc. Les noirs de Manet sont si beaux, toujours faits d'un coup.

Puis M.Renoir parle de Velasquez, de ses colerettes si légères faites de blanc et de noir, des tableaux du musée de Madrid, etc...⁷

Nous y observons l'admiration de Renoir pour la touche claire et simple de noir chez Manet. Nous y entrevoyons également ses idées allant contre un aspect de l'impressionnisme.

Par la suite, dans le second document, citons le passage où il dit au sujet de la peinture vers 1900 :

Et ce qui me semble le plus important dans notre mouvement, c'est que nous avons libéré la peinture du sujet. Je peux peindre des fleurs et les appeler tout simplement "fleurs", sans qu'elles aient une histoire⁸.

Nous pouvons admettre là son regard tourné vers la création même et vers l'objet, éloigné du récit, détaché d'une sorte de réalisme. Ce point aussi nous montre ses idées qui ne s'attachent plus complètement à l'impressionnisme, une recherche réaliste.

Dans ce contexte, nous pouvons voir ses idées sur l'art japonais. Son intérêt pour cet art est notable, puisqu'il ne nous semble pas qu'il figure très souvent dans son œuvre⁹ ; la citation suivante communiquée par son fils datant d'environ 1900 montre que lui aussi vit certainement dans son époque :

⁷Julie Manet, *Le Journal de Julie Manet (Journal 1893-1899, Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres)*, Klincksieck, 1979, p.248.

⁸J.Renoir, *Renoir*, Hachette, 1962, p.179. Nous trouvons ensuite la phrase : "Il [A. Renoir] aimait Bach parce que sa musique ne racontait pas une histoire. C'était de la musique pure, comme la peinture qu'il voulait faire"(*ibid.*).

Il n'existe personne, pas de paysage, pas de motif qui n'ait son petit intérêt ... quelquefois bien caché. Quand un peintre découvre ce trésor, bien vite les autres proclament la beauté du motif. Le père Corot nous a révélé les bords du Loing, une rivière comme les autres rivières, et je suis sûr que les paysages japonais ne sont pas plus beaux que les autres. Seulement voilà, les peintres japonais ont su dévoiler leur trésor caché¹⁰.

Regardez la manière dont les Japonais ont peint les oiseaux et les poissons... Le système est bien simple. Ils se sont assis dans la campagne et ont regardé longtemps voler les oiseaux. À force de les regarder ils ont fini par en comprendre les mouvements ; de même des poissons¹¹.

Les Japonais ont encore cette simplicité d'existence qui leur donne le temps de sortir, de contempler. Ils regardent encore avec passion un brin d'herbe, le vol des oiseaux, les mouvements merveilleux des poissons, et ils rentrent chez eux pleins de jolies idées qu'ils mettent sans peine sur l'objet qu'ils ont à décorer¹².

Il insiste sur l'importance de l'œil du peintre qui dégage la beauté artistique du monde naturel visible. Nous y entrevoyons sa sensation qui dépasse la surface du réel, avec les idées de la simplicité.

Bien qu'il admette ne pas le comprendre, Renoir adore Mallarmé. Dans une con-

⁹Voir la planche 3). Nous trouvons un signe du japonisme : un éventail et des herbes dans un vase à la japonaise et un bouquet de fleurs, avec un tableau de Manet d'après Velasquez dans l'arrière-plan. A. Distel dit que Renoir est "le moins touché par la vague japonisante" "de tous les impressionnistes" en montrant un tableau d'une femme de 1881 avec "un éventail de pacotille" comme seul exemple de sa concession à la mode (elle suppose que le modèle en est l'actrice Samary), *op. cit.*, pp.60-61. Voir la planche 4).

¹⁰J. Renoir, *op. cit.*, pp.214-215.

¹¹*Ibid.*, p.234 («Notes d'Auguste Renoir»).

¹²*Ibid.*, p.235(id.).

versation avec Vollard, le peintre lui déclare en réponse à une question sur Berthe Morisot :

Oui, et je dois même dire que Madame Morisot a été une des amitiés les plus solides que j'aie rencontrées. Je me rappelle aussi les bonnes soirées que j'ai passées chez elle avec Mallarmé, que j'avais tant plaisir à voir ; car si je n'ai jamais compris grand'chose à ce qu'il écrivit, quel régal de l'entendre parler!¹³

Et encore, sur Mallarmé, il commente, sur le souvenir d'un déjeuner avec Rodin, lui aussi ami du poète. Au cours de ce déjeuner, Rodin et Renoir répondent à Madame Renoir qui parle des fleurs communes, pas rares de son jardin :

Rodin. C'est comme Mallarmé ! Un artiste dont le verbe était si précieux et que j'ai vu en admiration devant un bouquet de fleurs des champs!

[...]

Si certains poèmes de Mallarmé, continua Renoir, n'étaient pas de ma compréhension, combien l'homme était exquis, et d'une originalité !¹⁴

Cette anecdote concernant les fleurs nous fait songer à l'intérêt pour l'art du poète chez les peintres et aux rapports amicaux entre tous ces artistes, en nous rappelant la Fleur particulière de Mallarmé.

Renoir peint la joie de vivre sans théorie rigide. Et il ressent du respect et de l'affection pour le poète. Bien qu'il avoue ne pas bien comprendre le poète, ne pouvons-nous pas reconnaître chez lui une compréhension spontanée du poète, par le biais de ses impressions littéraires suivantes communiquées par Fosca (elles s'adressaient à Vollard) ? :

¹³Vollard, *op. cit.*, p.165.

¹⁴*Ibid.*, p.256.

Il ne détestait pas moins Victor Hugo. Tout en lui reconnaissant du génie, il trouvait son art «horripilant», et lui reprochait d'avoir déshabitué les Français de «parler simplement». Il détestait de même les œuvres de Dumas fils, et *La Dame aux Camélias* par-dessus tout. «J'ai toujours eu horreur de la pouffiasse sentimentale», déclarait-il.

Quant à Zola, Renoir ne pouvait souffrir ses romans, et lui reprochait d'abuser des descriptions¹⁵.

Vollard nous renseigne encore plus nettement et directement :

Renoir. J'ai toujours détesté ce qu'il [Zola] écrivait. Quand on veut peindre un milieu, il faut commencer, ce me semble, par se mettre dans la peau de ses personnages. Zola, lui, se contente d'ouvrir une petite fenêtre, de jeter un coup d'œil dehors, et il s'imagine avoir peint le peuple en disant qu'il sent mauvais. Et le bourgeois, donc?¹⁶

Constatant la compréhension intuitive de Renoir pour Mallarmé, nous pouvons penser que de son côté, le poète se rapproche du peintre dans l'intimité quotidienne et apprécie les images purement vives et lyriques dans son œuvre sur la vie actuelle de Paris, ainsi que sa vision pour la création même.

Le peintre raconte qu'il faut qu'un tableau soit riche, joyeux, beau, alors que l'on ne prend au sérieux que l'art imposant et pompeux, soit la peinture, la musique ou la littérature, et qu'on ne traite pas sérieusement ce qui est joyeux par exemple comme Fragonard. Il dit que la peinture ne doit pas avoir trop de littéralité, éléments intellectuels¹⁷. Ne pouvons-nous pas maintenant juger que ces idées concernent son intention

¹⁵Fosca, *Renoir, L'homme et son œuvre*, p.272. Voir aussi Fosca, *Renoir*, p.58("[...] il [Renoir] détestait deux choses : l'emphase des mots, et l'emphase des sentiments").

¹⁶Vollard, *op. cit.*, p.101.

¹⁷Fosca, *Renoir, L'homme et son œuvre*, pp.278-279.

¹⁸Fosca note que Renoir eût certainement approuvé les pensées artistiques de Baudelaire, bien qu'il n'aimât pas *Les Fleurs du Mal* (ibid., p.279).

qui poursuit la création même dans son propre domaine artistique ?¹⁸

Selon Francastel, “pour Renoir [...] l’amour de la femme, de la nature, est un sentiment spontané, familier, qui ne comporte aucune tension ni aucune gêne ; son culte de la chair ne se confond pas avec le sentiment du désir, mais avec l’amour de la vie”¹⁹. Et il dit encore en comparant l’art de Renoir avec celui de Monet qui “se perd dans la métaphysique et les décors”, de Cézanne qui “s’attache au problème de la transposition” et de Gauguin qui “reste un esprit critique” :

Seul Renoir retrouve vraiment sans effort la grande veine anthropomorphique des civilisations antiques par laquelle se sont trouvés définis pour des siècles les rapports qui unissent les grandes forces naturelles à l’homme ; seul, il voit spontanément dans le corps humain un moyen d’expression totale de l’univers sensible. Pour Renoir, [...] toute forme est pensée comme toute pensée est forme. L’art, la plastique, est un langage complet²⁰.

De plus, Francastel remarque un parallélisme entre l’art de Renoir et celui de Mallarmé, en comparant avec celui de Monet :

[...] il y a un parallélisme certain entre l’art de Renoir et celui de Mallarmé et surtout de Debussy - plus proche de Monet par la conception technique, plus proche de Renoir par la qualité de sa sensibilité²¹.

Il faut noter que le peintre est attiré par notre poète et que leur amitié dure. Nous pouvons admettre que le peintre ressent le rêveur chez le poète et son penchant original pour la création même, et que le poète voit la joie lyrique, la vitalité pure chez le pein-

¹⁹P.Francastel, *L’Impressionnisme*, Les Belles Lettres, 1937, p.209.

²⁰*Ibid.*, pp.211-212.

²¹*Ibid.*, p.212.

tre²². Ce sentiment du poète est en rapport, nous semble-t-il, avec sa création pure, ainsi qu'avec l'ardeur et la joie qu'il manifeste dans son travail d'auteur et d'éditeur de la revue de mode, *La Dernière Mode* en 1874, pour les parisiennes qu'il rédige de temps en temps avec quelques uns de ses mots poétiques. Nous ressentons une sorte de lyrisme pur enraciné dans la vie réelle, aspect commun entre Renoir et Mallarmé.

Étudions maintenant un autre peintre post-impressionniste, très différent de Renoir, Paul Cézanne, qui a essayé de faire des recherches intellectuelles sur la créativité.

2. Cézanne et la forme : la reconstruction mathématique

1) Sa vie (1839-1906)

Cézanne a cherché à reconstruire un monde artistique par le "cerveau", selon son mot :

Dans la peinture, 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 donnent les moyens d'expression²³.

Nous pouvons penser qu'il vise à développer l'impressionnisme : opération par "l'œil" : "(Monet est un œil,) l'œil le plus prodigieux depuis qu'il y a des peintres²⁴". Quel lien pouvons-nous discerner entre lui et notre poète ? Parcourons d'abord sa vie

²²*Ibid.*

²³M.Denis, *Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, L.Rouart et J.Watelin éditeurs, 1920, p.261 (Cette notion est citée par E.Bernard). Denis insiste sur le fait que le tableau de Cézanne n'est pas autre chose que le tableau même (*ibid.*, p.247).

²⁴J.Gasquet, *Cézanne*, Éd. Bernheim-jeune, 1926, p.148.

artistique²⁵.

Il est né à Aix-en-Provence en 1839. Il a fait ses études secondaires avec Zola. Il monte à Paris en 1861, trois ans après Zola, et étudie à l'Académie Suisse. Il fréquente les impressionnistes. Ses tableaux sont toujours refusés au Salon. Au début, il peint des portraits réalistes, d'une manière lourde et maladroite. Il peint aussi des natures mortes. Son style est romantique et expressionniste, comme les peintres espagnols qu'il admirait. C'est son époque romantique ou baroque (1861-1871).

Ensuite, vient son époque impressionniste entre 1872 et 1882. Il peint en plein air avec Pissaro, et découvre la beauté de la lumière avec les impressionnistes. Mais, dès le début, son attention à la construction et à la structure le sépare des idées impressionnistes. Il cherche à regarder l'aspect solide dans la nature et à contempler sa profondeur, et s'attache à la géométrie des choses. Il expose l'œuvre célèbre *La Maison du pendu* à Auvers-sur-Oise à la première exposition impressionniste en 1874 ainsi qu'à l'Exposition Universelle de 1889.

Par la suite, dans son époque de synthèse (1883-1895), il nous montre sa création caractéristique et essentielle faite de masses ou de volumes. Il se penche sur la nature en profondeur avec la "géométrisation" et la simplification abstraite des formes. Il prend et reprend la série de la *Montagne Sainte-Victoire* entre 1885 et 1887. On y voit sa synthèse des qualités baroques, impressionnistes, classicistes, pré-cubistes. Il dit en regardant la nature : "L'art est une harmonie parallèle à la nature"²⁶.

À la fin, dans son époque lyrique entre 1896 et 1906, nous pouvons trouver une inclination lyrique toujours dans la construction géométrique. Il peint avec des touches vibrantes et multipliées dans une harmonie rythmique entre la forme et la couleur

²⁵Sur sa vie et son art en général, voir J.Gasquet, *op. cit.*, J.Rewald, *op. cit.*, Sérullaz, *op.cit.*, pp.95-102, Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Albin Michel, 1966, R.Fry, *Cézanne, a study of his développement*, Hogarth Press, 1927.

²⁶Gasquet, *op. cit.*, p.131.

comme matières artistiques. C'est dans une lettre en 1904 depuis Aix-en-Provence qu'il a parlé de sa conception très célèbre : "traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône"²⁷.

Ajoutons ici quelques idées pratiques face à la nature ; il déclare à son ami Gasquet :

Les plans dans la couleur, les plans ! Le lieu coloré où l'âme des plans frissonne, la chaleur prismatique atteinte, la rencontre des plans dans le soleil. Je fais mes plans avec mes tons sur la palette, comprenez-vous !... Il faut voir les plans. Nettement ... mais les agencer, les fondre. Il faut que ça tourne et que ça s'interpose à la fois. Les volumes seuls importent. De l'air entre les objets pour bien peindre. Comme de la sensation entre les idées pour bien penser²⁸.

Nous y reconnaissons l'importance que le peintre accorde à "l'œil" et au "cerveau" dans la peinture, relative à "l'air" de la nature.

Alors, cherchons la relation artistique entre le peintre et notre poète²⁹. Pour cela, nous nous devons de l'aborder indirectement, par l'intermédiaire de leur connaissance commune : Zola.

2) Cézanne et Zola

Sur Cézanne, on ne trouve qu'une remarquable petite note d'estime écrite par Mallarmé. Prenons ici ce passage dans l'article sur la présentation de l'impressionnisme et l'art de Manet en 1876 :

²⁷Cézanne, *Correspondance*, Bernard Grasset, 1937, p.259.

²⁸Gasquet, *op. cit.*, p.152.

²⁹W.Fowlie dit que l'art de notre poète est profondément relatif à celui de Cézanne (sans explication), bien qu'ils ne se voient pas réellement («Mallarmé and the painters of his age», *Southern Review*, vol.2, 1966, p.544). Nous voyons la même remarque de Kahnweiler, «Mallarmé et la peinture», *Les lettres*, 1948, p.66.

Toutes ces tentatives et efforts variés (poussés plus loin encore parfois par l'intrépide M. de Cézanne) forment le faisceau de l'impressionnisme³⁰.

Si nous pensons à l'importance accordée au peintre, par la suite et jusqu'à nos jours, il est remarquable que le poète ait reconnu Cézanne dès 1876 alors qu'il était encore dans son époque impressionniste et avant sa maturité artistique. Mallarmé mentionne les expositions impressionnistes en 1874 et en 1876 dans cet article, mais le peintre n'expose pas ses œuvres à la deuxième exposition en 1876, après son exposition de *La Maison du pendu* en 1874³¹. À travers cette œuvre, bien connue aujourd'hui, le poète a-t-il discerné l'originalité du peintre ?

Il est dommage que nous n'ayons pas de commentaires sur Mallarmé par Cézanne. Cependant nous pouvons examiner les relations entre Cézanne et Zola, et celles entre Zola et Mallarmé. Nous y rechercherons les idées du peintre correspondant avec celles du poète, et les liens créatifs possibles entre eux.

D'abord, dans ce but, étudions les relations entre Cézanne et Zola. J.Rewald a fait des recherches intéressantes sur ce thème³². En nous y référant, nous examinerons les liens entre eux d'après notre sujet.

Cézanne et Zola étaient liés par l'espoir commun de l'activité créatrice, au collège Bourbon à Aix-en-Provence. Ils continuent de se fréquenter à Paris. Ils se parlent de leurs ambitions de création artistique, mais il nous semble que la relation humaine est plus grande que l'entendement artistique. Cézanne admire Stendhal et surtout Balzac, et peut apprécier et critiquer Zola. Mais, apparemment, Zola ne comprend que l'espoir artistique de Cézanne, et non sa démarche de création, comme nous allons l'examiner.

Comme Rewald le remarque, c'est *L'Œuvre* de Zola en 1886 qui a fait rompre

³⁰Ph. Verdier, art. cit., p.155 [version anglaise, p.83].

³¹Voir la planche 5).

³²J.Rewald, *Cézanne et Zola*, A. Sedrowiski, 1936.

une relation qui durait depuis 30 ans, avec des hauts et des bas. On estime que le modèle du héros de ce roman, Claude Lantier, était Manet, Monet ou Cézanne. Ce héros se tue de désespoir sur sa création, malgré son grand génie. Son œuvre ressemble à l'*Olympia* de Manet, la *Nouvelle Olympia* et l'*Enlèvement* de Cézanne. Mais Cézanne s'aperçoit que ce modèle n'est autre que lui-même en se rappelant ses conversations avec Zola à travers les années ; Zola mentionne aussi le nom de Cézanne dans la note sur cette œuvre, bien que ce roman soit une création fictive. Pissaro écrit à Monet en critiquant le roman, et Monet, qui sent cette publication plus critique pour l'art de Manet, écrit directement et franchement sa pensée à Zola³³.

Cézanne de son côté, pense que le paragraphe suivant où Sandoz=Zola parle devant un tableau de Claude Lantier le concerne personnellement, et se considère comme le modèle de Claude :

À cette époque, que de fois il avait vu en Claude le grand homme, celui dont le génie débridé devait laisser en arrière, très loin, le talent des autres! C'était...des toiles immenses rêvées, des projets à faire éclater le Louvre ; c'était une lutte incessante, un travail de dix heures par jour, un don entier de son être. Et puis, quoi? après vingt années de cette passion, aboutir à ça, à cette pauvre chose... ! tant d'espoirs, de tortures, une vie usée au dur labeur de l'enfantement, et ça, et ça, mon Dieu³⁴.

Après avoir reçu et lu cette œuvre de Zola, Cézanne lui écrit une lettre très brève le 4 avril 1886, alors qu'habituellement il critiquait toujours minutieusement la création de son ami :

Mon cher Émile,

³³*Ibid.*, p.138.

³⁴Rewald a raison de citer ce passage (*Cézanne et Zola*, p.138).cf. Zola, *L'Œuvre, Les Rougon – Macquart*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard,1966,tome 4,pp.295 – 296.

Je viens de recevoir l'«Œuvre» que tu as bien voulu m'adresser. Je remercie l'auteur des «*Rougon-Macquart*» de ce bon témoignage de souvenir, et je lui demande de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années.

Tout à toi, sous l'impulsion des temps écoulés.

Paul Cézanne³⁵

Après cette lettre de 1886, année de la dernière exposition impressionniste, leur correspondance s'est complètement interrompue. Mais le passage ci-dessous de Zola nous prouve, comme le remarque Rewald, qu'il estime l'art de Cézanne même s'il ne le comprend pas :

je commence à mieux comprendre sa peinture, que j'ai toujours goûtée, mais qui m'a échappé longtemps, car je la croyais exaspérée alors qu'elle est d'une sincérité, d'une vérité incroyable³⁶.

Pouvons-nous constater là la limite de Zola, le romancier naturaliste? À l'égard de cette épisode, nous pouvons nous rappeler le jugement de Zola qui montre son incompréhension sur une façon de peindre trop grossière chez les impressionnistes, bien qu'il ait pu apprécier la subjectivité de Manet, dans le cadre de ses idées propres anti-traditionnelles.

Suivant cet examen des liens entre Cézanne et Zola, étudions les relations entre Zola et Mallarmé.

3) Mallarmé et Zola

Mallarmé pose des questions sur le naturalisme, en citant Zola. Il en parle dans la réponse à l'enquête de Jules Huret, *Sur l'évolution littéraire*. D'abord, il répond à la

³⁵Cézanne, *Correspondance*, p.208.

³⁶Rewald, *Cézanne et Zola*, p.141.

question sur la fin du naturalisme :

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien! non! La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible³⁷.

Le poète nous affirme que la poursuite de la création dépasse la littérature naturaliste. Ensuite, il parle de Zola comme représentant du naturalisme :

Pour en revenir au naturalisme, il me paraît qu'il faut entendre par là la littérature d'Émile Zola, et que le mot mourra en effet, quand Zola aura achevé son œuvre. J'ai une grande admiration pour Zola. Il a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible, des éléments littéraires ; il a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule. Il a vraiment des qualités puissantes ; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule, la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain, tout cela peint en de prodigieux lavis, c'est l'œuvre d'une organisation vraiment admirable! *Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres*³⁸.

³⁷S. Mallarme, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1970 (abréviation : OC.), p.870. Souligné par l'auteur.

³⁸OC., p.871. Souligné par nous.

Malgré son admiration pour Zola, Mallarmé dont les conceptions sont différentes, remarque ses limites. Nous pouvons noter ici l'insistance du poète sur l'importance de l'opération intellectuelle lors de l'acte créateur visant à la construction harmonieuse trouvée entre les rapports des choses, opération qui dépasse le naturalisme.

Pouvons-nous penser que ce que le poète considère comme une lacune dans la création de Zola, correspond à ce qui oppose Cézanne à Zola?

Par l'intermédiaire de Zola, nous pouvons entrevoir l'affinité créative entre Cézanne et notre poète.

3) Affinités de créativité entre Cézanne et Mallarmé

Si nous examinons les rapports d'opposition entre Cézanne et Zola et entre Zola et Mallarmé, ainsi que la mention courte de Mallarmé sur Cézanne dans l'article de 1876, il est possible de découvrir un certain nombre de points artistiques communs.

Nous projetons de poursuivre notre recherche sur un aspect du peintre concernant notre sujet. D'abord, lisons des passages de Cézanne dans leur totalité qui contiennent sa conception célèbre déjà citée :

[...] traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature[...]. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature pour nous, hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière - représentées par les rouges et les jaunes - une somme suffisante de bleutés pour faire sentir l'air³⁹.

Il regarde la nature, non pas sa surface, mais sa profondeur relative à une universalité, en se penchant sur la force des lignes, de la géométrie, ainsi que de la couleur.

³⁹Cézanne, *Correspondance*, p.259.

Et il parle concrètement du dessin et de la couleur :

Le dessin pur est une abstraction. Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré⁴⁰.

Nous y trouvons la qualité abstraite à laquelle il s'attache. Dans cette conception, il parle souvent de la nature. Il écrit encore à Charles Camion : "tout est en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature⁴¹". Nous pouvons trouver sa conscience profonde et son attachement quotidien à la nature. Rappelons ici sa définition déjà citée : "L'art est une harmonie parallèle à la nature". Voyons maintenant le passage qui suit cette phrase, qui est adressé à Gasquet. Il mentionne l'objet et le sujet devant la nature :

Que penser des imbéciles qui vous disent : le peintre est toujours inférieur à la nature ! Il lui est parallèle. S'il n'intervient pas volontairement ... entendez-moi bien. Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira. Pour le fixer sur la toile, l'extérioriser, le métier interviendra ensuite, mais le métier respectueux qui, lui aussi, n'est prêt qu'à obéir, à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue, le texte qu'il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la nature sentie, celle qui est là ... (*il montrait la plaine verte et bleue*) celle qui est ici ... (*il se frappait le front*) qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l'art, écoutez un peu ... la vie de Dieu. Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile⁴².

⁴⁰Cité par Rewald, *Cézanne et Zola*, p.167.

⁴¹*Ibid.*, p.169.

Et il lui parle du désir et de la nécessité de la découverte que la nature est plus en profondeur qu'en surface. Il insiste sur l'exigence de l'intellectualité et sur la qualité classique :

Oui, je veux savoir. Savoir pour mieux sentir, sentir pour mieux savoir. Tout en étant le premier dans mon métier, je veux être simple. Ceux qui savent sont simples. Les demi-savants, les amateurs font les demi-réalisations. Vous savez, au fond, il n'y a d'amateurs que ceux qui font de la mauvaise peinture. C'est Manet qui l'a dit à Gauguin. Je ne voudrais pas être un de ces amateurs-là. Alors je veux être un vrai classique, redevenir classique par la nature, par la sensation⁴³.

À l'égard de la qualité abstraite ainsi que de la simplicité de Cézanne, E.Loran les cherche comme un élément fondamental et révolutionnaire qui introduit l'art abstrait du XXème siècle⁴⁴.

Dans une lettre du 25 janvier 1904, Cézanne dit du sens de la nature et de l'exécution de cette conception :

Car si la sensation forte de la nature - et certes, je l'ai vive - est la base nécessaire de toute conception d'art, et sur laquelle repose la grandeur et la beauté de l'œuvre future, la connaissance des moyens d'exprimer notre émotion n'est pas moins essentielle, et ne s'acquiert que par une très longue expérience⁴⁵.

Sa création se base sur une conscience très nette d'elle-même. Un jour, Gasquet

⁴²Gasquet, *op. cit.*, pp.131-132. Souligné par l'auteur. Théoricien Nabi, M.Denis explique sur sa toile : "Devant le Cézanne, nous songeons seulement à la peinture ; ni l'objet représenté ni la subjectivité de l'artiste ne retiennent notre attention."(*op. cit.*, p.247).

⁴³Gasquet, *op. cit.*, p.140.

⁴⁴E.Loran, *Cézanne's Composition*, Univ. of California Press,1947,pp.111-118.

⁴⁵Cézanne, *Correspondance*, p.257. Lettre à Louis Aurenche.

déclare devant la toile du peintre :

Je lui montrai sa toile. Sous le grand pin, inachevée, elle s'approfondissait partout jusqu'au mystère de l'être, aux racines de l'énigme, fragment de diamant brisé où tout le soleil du monde se fût réfracté dans l'allègement d'une pesanteur équilibrée. Une musique intérieure s'en dégageait. L'esprit comblait les vides⁴⁶.

Cela correspond à l'estime d'un critique persuasif, R.Fry. Il décrit *La route du Château Noir*, "un type du paysage des années 1890" ; il y reconnaît "une cristallisation complète" de la forme avec la "lucidité des relations". Il y admire également la génération "systématique" et "géométrique" de sa couleur, comme si elle était maniée par un musicien⁴⁷.

Nous pouvons discerner clairement sa caractéristique créative : la musicalité relative à la qualité géométrique, abstraite, avec une sensation subtile, vive et lyrique devant la nature.

À la fin, il faut remarquer une conscience du néant chez Cézanne. Citons ses paroles communiquées par Gasquet :

La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle. Qu'est-ce qu'il y a sous elle ? Rien peut-être. Peut-être tout⁴⁸.

Sous la nature, qu'il cherche, rien n'existe, tout existe.

C'est ainsi que nous pouvons reconnaître un aspect de la créativité de Cézanne :

⁴⁶Gasquet, *op. cit.*, p.153.

⁴⁷Fry, *op. cit.*, 1927, pp.76-77.

⁴⁸Gasquet, *op. cit.*, p.130.

le regard et l'expression abstraits par la simplification intellectuelle, la conscience profonde, humaine ou lyrique, pour la nature, et l'union du sujet et de l'objet ainsi que la musicalité universelle. Ses idées sont dérivées de l'autonomie de la matière artistique, de celle de la création. Cette créativité correspond, nous semble-t-il, à la conscience de la modernité, la conscience pieuse de l'art à une époque où Dieu n'existe plus. Il peint, face au néant.

Ainsi, nous pouvons dégager une corrélation essentielle entre la pensée de Cézanne et celle de Mallarmé.

Le poète regarde dans la nature ou l'univers "l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'idée"⁴⁹, et il veut saisir une harmonie entre toutes les relations. Il prétend percevoir ce qui n'existe pas réellement, qui est invisible ; il voit, face à la nature, à l'univers, "la totale arabesque"⁵⁰, "quelques figures belles"⁵¹ entre toutes les relations, qui touchent l'âme humaine, la sensibilité de l'homme.

Enfin, pour lui, la poésie est un "Hymne" de l'âme qui libère l'homme de la réalité, en l'harmonisant à l'Idée de l'univers. Dans la création par opération intellectuelle, l'acte créateur, le héros, la danseuse sont demi-humains et demi-divins, dans l'atmosphère de néant⁵².

Dans sa créativité, nous reconnaissons là sa tendance à l'abstraction et son regard lyrique pour la nature, et la musicalité qui les soutient. Le poète y rencontre le néant. Tout cela est enraciné dans les idées de l'autonomie de la création avec la matière artistique, et peut-être dans la conscience de la modernité de l'époque.

Ainsi dans cette créativité, se révèle une affinité profonde entre Cézanne⁵³ et Mallarmé.

⁴⁹OC., p.648.

⁵⁰Ibid.

⁵¹Ibid., p.647.

⁵²Par exemple, OC., pp.295-296,p.309.

3. La qualité abstraite et lyrique

Pendant la transition de l'impressionnisme au post-impressionnisme, le regard se dirige vers l'intérieur et se détache de la surface visible du monde en se concentrant dans la recherche du contour et de la forme. Ce cheminement peut mener à l'abstrait imprégné de lyrisme humain ou naturel. Sur ce point, nous avons vu les liens entre les peintres et notre poète.

Renoir manifeste son esprit créateur dans des œuvres pleines de vie et de lyrisme. Il exerce son métier comme un artisan dans le cadre de la vie quotidienne, en cherchant la pureté créative avec spontanéité. Le peintre ressent de l'admiration pour le poète avec lequel il a une profonde amitié, sa créativité lui étant sympathique. Cézanne lui, atteint un point extrême de l'abstrait, un abstrait dérivé de la nature, soutenu par la musicalité, avec une conscience claire et rigide de sa création, face à l'univers. Nous pouvons découvrir des affinités très étroites entre le peintre et le poète. Nous voyons là deux talents qui se détachent de l'école impressionniste. Nous pouvons y constater un passage du visible à l'invisible sur le plan de la composition plastique, tout comme Mallarmé le recherche dans son monde littéraire.

Il est intéressant pour notre sujet d'examiner deux appréciations sur les artistes étudiés, surtout sur Cézanne. L'une est le jugement de Valéry, sur les deux types de grands artistes :

Il y a des coexistences merveilleuses, que l'on peut comparer à des accords dissonants, qu'enrichissent encore des différences savoureuses de timbres.

⁵³Sur le japonisme ou l'art japonais chez Cézanne, c'est un peu délicat. Les opinions sont diverses ; certains expliquent les rapports significatifs entre l'art japonais et celui du peintre, alors que l'on ne trouve pas ses idées précises sur cet art. Voir Francastel, *op. cit.*, pp.160-164. J.Rewald commente aussi sur son intégration dans son art, *The History of Impressionism*, p.208. L.Brion-Guerry a une opinion négative, mais ses idées sur l'art japonais mêmes sont différentes (*op. cit.*, pp.254-255).

Degas et Renoir ; Monet et Cézanne ; comme il y avait Verlaine et Mallarmé...⁵⁴

Ces deux types correspondent à l'abstraction et au lyrisme. En examinant les relations des artistes avec Mallarmé, nous pourrions noter la tendance prépondérante de chacun tout en mentionnant l'existence de l'autre. Elles sont toutes de natures variées et pourtant nous pourrions constater un certain nombre de correspondances avec certaines facettes de notre poète. L'importance de la valeur de ces artistes ne dépend pas nécessairement de leur conscience pour la création ou de leur possession de la théorie.

L'autre appréciation concerne le jugement sur Cézanne formulé par un de ses contemporains artistes, lors de son exposition en 1895. C'est Pissarro qui décrit la valeur unique de Cézanne dans une lettre à son fils Lucien :

Je pensais aussi à l'exposition de Cézanne où il y a des choses exquises, des *Natures mortes* d'un achevé irréprochable, *d'autres très travaillées* et cependant laissées en plan, [cependant] encore plus belles que les autres, des paysages, des nus, des têtes inachevées et cependant vraiment grandioses, et si peintre, si souples ... Pourquoi ?? la sensation y est!.⁵⁵

Surtout la suite nous révèle clairement l'estime des autres peintres contemporains pour l'art de Cézanne. Citons le passage :

Ce qu'il a de curieux pendant que j'étais admirer le côté curieux, déconcertant de Cézanne que je ressens depuis nombre d'années, arrive Renoir. Mais mon enthousiasme

⁵⁴P. Valéry, *Degas Danse Dessin, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, tome 2, p.1223.

⁵⁵C. Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro*, tome 4/1895-1898. Valhermeil, 1945, p.119. Souligné par l'auteur.

n'est que de la Saint-Jean à côté de celui de Renoir, Degas lui-même qui subit le charme de cette nature de sauvage raffiné, Monet, tous ... sommes-nous dans l'erreur ? ... je ne crois pas ... Les seuls qui ne subissent pas le charme, sont justement des artistes ou des amateurs qui par leurs erreurs nous montrent bien qu'un sens leur fait défaut. Du reste, ils invoquent tous logiquement des défauts que nous voyons, qui crèvent les yeux, mais le charme ... ils ne le voient pas ... Comme Renoir me disait très justement il y a un je ne sais quoi d'analogie aux choses de Pompéi si frustes et si admirables ... rien de Julian!!⁵⁶

Nous pouvons constater qu'en 1895 l'originalité de Cézanne est reconnue par ses contemporains ; elle ouvre la voie à l'art du XXème siècle. Il est remarquable de constater ici l'estime que notre poète porte à Cézanne, exprimée brièvement mais clairement dans un article dès 1876.

⁵⁶*Ibid.*

[PLANCHES]

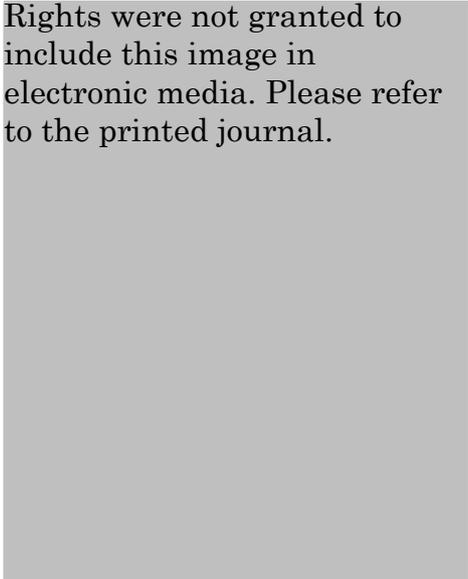
Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.

1) Renoir, *Portrait de Mallarmé*, 1892

Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.

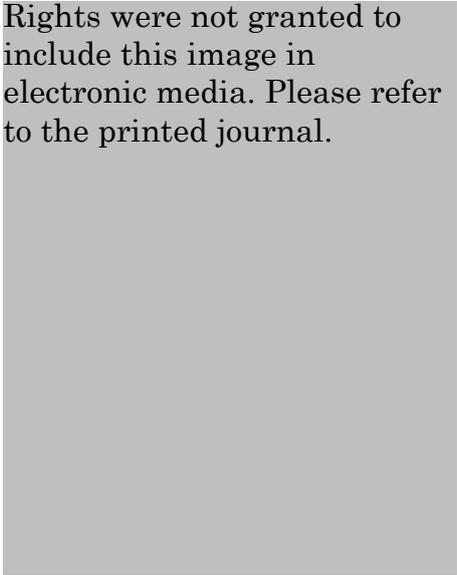
2) Renoir, illustration pour *Le Phénomène futur*, vers 1888

Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.



- 3) Renoir, *Nature morte au bouquet et à l'éventail*, 1871

Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.



- 4) Renoir, *Femme à l'éventail*, 1881

Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.

5) Cézanne, *La Maison du pendu à Auvers-sur-Oise*, 1873