

La guerre de 1870 fut un crève-cœur pour la France. Pour Cézanne, à 31 ans, ce fut une remise en question et un bouleversement total de son style. Il y eut un avant, il y eut un après. Avant, Cézanne concevait la peinture comme l'expression de ses passions intérieures ; sa vision était purement romantique. Après, ce fut la méditation, puis l'approche lente de l'harmonie entre son âme intérieure et la Nature, jusqu'à l'épanouissement du style final : l'exaltation de ses sensations à travers la logique de la couleur.

Durant son apprentissage solitaire, Cézanne est porté par sa jeunesse vers les sentiments extrêmes et violents. Son pinceau fougueux trace « en pleine pâte » le lyrisme de son âme romantique. Il voudrait peindre comme Baudelaire et Flaubert écrivent (les « Fleurs du Mal » paraissent en 1861, « Salammbô » en 1863). Le sexe et la mort rôdent, âpres et rugueux, réclamant leur dû à leur victime torturée par ses désirs inassouvis. Orgie, meurtre, enlèvement : Cézanne fouille son âme innocente au surin, étalant son sang d'encre sur ses toiles. Les portraits sont de la lave en fusion truellée sur la face des modèles, ou des autoportraits congestionnés de fureur. La matière écrase les faces à coups de talons rageurs accompagnés de hurlements libérateurs.

Autodidacte, Cézanne s'accroche aux saillies que les maîtres anciens ont taillées le long des parois du vide académique. Sur les cimaises des musées, il admire Mattia Preti, Sebastiano del Piombo, Tintoret, Veronese. Et Rubens. Greco et les fiévreux espagnols. Poussin et les frères Le Nain. Granet. Gros et Géricault. Delacroix, son dieu. De plus, pour donner du volume à ses figures peintes, Cézanne cherche le secret des sculpteurs auprès de la statuaire grecque, de Michel-Ange, de Puget, Coustou et Houdon. Hors des cimetières, encore palpitant, ce sont Daumier, Courbet et Manet.

En 1866, Manet voit chez Guillemet des natures mortes de Cézanne « fortement traitées » ; il l'en félicite. Cézanne est fier, car il admire Manet, s'en inspire même. Pourtant, en son for intérieur, il se sent meilleur que lui. Alors il explique Manet à Zola. Il les met en contact. Et c'est le début d'une déchirure inouïe pour Cézanne, qui met l'amitié au-dessus de tous les sentiments ; Zola lui préfère Manet. Zola n'a pas compris, ne l'a pas compris. Oh, non, bien sûr, rien n'apparaît dans les faits, dans les mots, mais son ami d'enfance, celui avec qui il s'était juré de prendre Paris, se détourne de lui. Il faudra exactement 20 ans pour que cet abandon se transforme lentement en trahison, au travers du personnage du peintre Claude Lantier dans « L'œuvre », où Zola se sert de Cézanne et le défigure.

Il y a dès cette époque quelque chose de brisé chez Cézanne, qui ne peut venir que de là, et qui imprègne son style de vie comme sa manière de peindre. Quelle joie de choquer, d'agresser le bourgeois, jusqu'au dandy Manet, qui lui demande un jour ce qu'il va exposer et s'entend répondre « un paquet de merde ». Pourtant, c'est à Manet qu'il emprunte alors sa technique, comme dans son « portrait d'Achille Empereur » (1869), avec ses aplats colorés délimités d'un cerne noir. On ne peut s'empêcher d'éprouver un malaise devant ce portrait d'un ami fidèle de Cézanne, peintre au physique difforme. Le nain pose sur un siège trop haut, ce qui nécessite un marchepied, et devient immanquablement une caricature du « Portrait de Napoléon sur son trône » par Ingres, artiste que Cézanne détestait. Et son ami Empereur, dont il fixe magnifiquement l'âme sur les traits de son visage, devient un grotesque empereur - avec les moyens de Manet, ce rival dont il se défie- qu'il jette en pâture aux hyènes. Car Cézanne, tel Diogène, philosophe et ricanneur, tel Job, hirsute et vociférateur, se présente à la dernière heure d'admission aux portes du Salon, portant son portrait d'Achille (son double ?) comme une croix sur le dos, pour le seul plaisir de se le faire refuser par les huiles sous les hourras des rapins excédés. Oui, d'une certaine manière, Zola a raison : à cette époque, Cézanne se saborde ; à cause de lui.

Heureusement, Pissarro, dont on ne chantera jamais assez les louanges, fut alors pour Cézanne « quelque chose comme le bon Dieu », l'homme qui le sauva du désastre. Il réussit à l'extirper de ses tourments intérieurs pour que sa sensation s'extériorise au contact de la Nature, loin du pathos qui le dévore. Aux orties, les complexes, les haines, la littérature ! A partir de 1872, Cézanne et Pissarro sont comme des frères « couillards », tour à tour élève et professeur, s'épaulant dans leurs recherches. Dernier avatar de son complexe vis-à-vis de Manet, sa « Moderne Olympia » est un rêve mis en scène dans un tourbillon coloré et presque insouciant. C'est un adieu plein de gaieté à sa jeunesse et à ses errements littéraires.

« Ne peins jamais qu'avec les trois couleurs primaires et leurs dérivés immédiats », lui conseille Pissarro. Grisé par la peinture de plein-air, Cézanne étudie les modulations de la lumière. Il observe que la couleur d'un objet isolé est « inexistante », que les objets se reflètent l'un sur l'autre et que l'air s'interpose entre l'œil et les objets » (John Rewald). Si Cézanne ébauche toujours sa toile « en pleine pâte, comme Manet », il la recouvre ensuite de touches parallèles distinctes dont les variations colorées forment alors « le motif ». Il n'y a plus de

lignes, et Cézanne a fait sienne la théorie de Frenhofer, le héros du « Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac (1837 !) : « La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres.

Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas... La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine (...) ». Emile Bernard le vit ainsi attaquer une nature morte : « Il commençait par l'ombre et avec une tache qu'il recouvrait d'une seconde plus débordante, puis d'une troisième jusqu'à ce que toutes les teintes, faisant écran, modelassent, en colorant l'objet ». Et c'est à Bernard qu'il délivre sa formule : « 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 ». Le poète Léo Languier précise dans ses souvenirs la pensée de Cézanne : « La forme et le contour des objets nous sont donnés par les oppositions et les contrastes qui résultent de leurs colorations particulières ».

Les déformations anatomiques existaient déjà chez Cézanne au travers des exagérations expressionnistes de la passion dans son premier style. Elles reprennent vigueur dans ses paysages arcadiens parsemés de baigneurs, ses portraits, et dans toute représentation corporelle, au bénéfice de l'harmonie colorée. Le motif forme de lui-même la composition du tableau.

Peu à peu, la manière de Cézanne devient plus constructive. Sa recherche pour établir les plans et les volumes dans ses paysages laisse sur place les impressionnistes. Elle est ainsi résumée à Emile Bernard : il faut « 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'air ». Une légende est née.

Puis dans sa dernière période, après 1900, Cézanne « désagrège de plus en plus les volumes que le motif lui propose, quitte à les rétablir selon ses propres idées, de sorte que la construction devient de plus en plus abstraite, de plus en plus une création purement spirituelle, presque sans référence directe avec les données de l'apparence », remarque Roger Fry. La pesanteur terrestre n'a donc plus de sens. Le peintre Le Bail rapporta comment il vit un jour Cézanne composer une nature morte en drapant une serviette et en plaçant les fruits selon les complémentaires de tons, penchant ou équilibrant les divers éléments à l'aide de piécettes. Avec « Les rochers dans les pins au-dessus du Château noir » (musée d'Orsay, 1904), Cézanne parvient à une harmonie absolue que Matisse, à qui le tableau appartient, résume ainsi : « Cézanne mettait du bleu pour faire parler son jaune, mais il s'en servait avec le discernement qui le caractérise en toute occasion, lui et lui seul ». « Il faut réfléchir, l'œil ne suffit pas, il faut la réflexion », disait Cézanne.

Mais pour Cézanne, tout cela n'est rien sans la sensation. « Je ne veux pas avoir raison théoriquement, mais sur nature », écrit-il à Bernard. « Les grands paysages classiques (...) sont ceux où la clarté se spiritualise, où un paysage est un sourire flottant d'intelligence aigüe », dit-il à Gasquet. Pour y arriver, il faut savoir être patient. Pierre Bonnard se souvenait que « devant le motif (...), il (Cézanne) lui arrivait souvent de rester à faire le lézard, de se chauffer au soleil, sans même toucher un pinceau. Il pouvait attendre que les choses redeviennent telles qu'elles entraient dans sa conception ». « Il faut donner du temps au Temps », observait récemment un tautologue célèbre... Lui aussi savait faire le lézard.