

Shigemi Inaga

L'histoire saisie par l'artiste
Maurice Denis,
historiographe du Symbolisme

« Ce livre n'est l'histoire que de nos
idées »

(*Théories*, préface XV)

Introduction

On se souvient du nom de Maurice Denis comme peintre-théoricien du groupe des Nabis qui développa son mouvement artistique symboliste en se fondant sur l'idée de Gauguin. En effet la définition du tableau que Maurice Denis présente en 1890, à l'âge de dix-neuf ans, est citée fréquemment comme une « prédiction » importante pour l'évolution que réalisera l'histoire de l'art contemporain au XX^e siècle : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »¹. Cependant tout en étant « prophète » de la peinture abstraite et non-figurative du XX^e siècle, Maurice Denis, lui, tourne le dos à cette « évolution » en déclarant son « retour à la tradition », suivi de sa découverte de l'art classique en 1898². En confessant sa conversion artistique, il dénonce la théorie symboliste sur laquelle il avait fondé ses propres exécutions plastiques³. L'historien d'art, de son côté, n'apprécie plus, en général, ses œuvres post-symbolistes à moins que celles-ci ne servent d'anecdote efficace et « pertinente » pour le discours officiel de « l'histoire de l'art moderne » (nous pen-

sons à « Hommage à Cézanne » de 1900 ou à « La Visite de Cézanne » de 1906). Nous n'ignorons certes pas que ce discours « évolutionniste » est récemment remis en cause par la tendance « révisionniste » qui veut, du même coup, réhabiliter la tradition française de l'art religieux que « prêcha » Maurice Denis. De toute façon il est unanimement reconnu que Maurice Denis, dans sa période post-symboliste, n'est plus censé appartenir aux mouvements d'avant-garde à cause de son exécution « pseudo-classique ».

Il est facile de nier sa période post-symboliste. Non seulement « réactionnaire » comme l'avoue l'artiste lui-même, son retour à la tradition peut être aussi un pas en arrière. Mais peut-on pour autant être autorisé à privilégier seulement son époque symboliste ? Il ne faut pas oublier un fait contradictoire : c'est seulement après l'abandon du symbolisme et son retour à l'art classique que Maurice Denis commence à publier ses témoignages sur les relations précises entre les « Nabis » symbolistes et leurs « prédécesseurs », tel Cézanne ou Gauguin. En effet le témoignage auquel recourent tous les historiens d'art d'aujourd'hui pour décrire la filiation de Gauguin aux Nabis n'est publié qu'en 1903 ⁴, et la relation entre Cézanne et les Nabis ne se concrétise qu'en 1906, voire un an après la critique « réactionnaire » et acharnée de Maurice Denis contre Henri Matisse, critique qui manifeste son accusation de « la peinture en soi », de « l'abstraction », de « l'Acte pur de peindre » et des « noumènes de tableaux » ⁵.

Dans ces conditions on ne peut naturellement pas avoir confiance dans les témoignages sur la période des Nabis ou symboliste présentés par Maurice Denis après son « apostasie », sans considérer la possibilité éventuelle d'une « rationalisation » de son propre passé. En effet ces témoignages sont apparemment différents de ceux qu'il avait donnés à la fin du siècle. D'une part il réinterprète son époque symboliste — pour ne pas dire qu'il dissimule sa rupture avec elle — afin d'établir après-coup le cheminement d'une « évolution » cohérente et solide de son art. Il reconstruit d'autre part la relation entre Cézanne et les Nabis, ou entre Gauguin et les Nabis, en recourant à des renseignements qu'il n'a pu se procurer qu'après son abandon du symbolisme de la fin du XIX^e siècle. En un mot, les témoignages de Maurice Denis censés très souvent être les premiers do-

cuments « authentiques » concernant le mouvement symboliste en art, n'offrent qu'une image historique plus ou moins arbitraire et rétrospectivement modifiée par l'artiste qui veut être classique.

Jusqu'à ce jour, on n'a pas assez insisté sur ce décalage à la fois chronologique et idéologique entre Maurice Denis, artiste symboliste et Maurice Denis, producteur et interprète des sources historiques concernant le Symbolisme. Faute de critiquer les sources, on a eu tendance à confondre le « fait historique » avec l'idée de l'artiste. Il subsiste encore aujourd'hui quelques « mythes » provenant de ces confusions, que nous allons « démythifier » dans cette étude.

Le but de notre étude ne consiste, cependant, ni à énumérer les confusions commises par les historiens, ni à accuser Maurice Denis d'avoir « déformé » « le fait historique ». L'important est plutôt de constater le fait que Maurice Denis a pu « perfectionner » sa théorie symboliste de la fin du XIX^e siècle seulement au début du XX^e siècle et ceci dans une optique de l'art classique.

Cette contradiction nous en dit long sur le hiatus diachronique qui existe inévitablement, même pour le témoin privilégié, entre le lieu de production artistique et le lieu du discours historique articulateur du premier. Ce décalage relève d'une différence foncière entre le « fait » et le discours. Nous allons démontrer cependant que ce seul délai rend possible la description historique et que c'est à partir de ce clivage que jaillit et se produit le « sens » de l'histoire.

Formation de l'idée symboliste chez Maurice Denis

Pour mettre en lumière la modification qu'a subie la théorie symboliste de Maurice Denis après son retour à la tradition classique, il faut commencer par préciser les sources sur lesquelles l'artiste avait fondé sa théorie esthétique au cours de l'époque symboliste. L'ignorance d'une source nous a amené, nous semble-t-il, à cette constatation courante trop facile et mal fondée d'une filiation esthétique de Gauguin aux Nabis.

Dans son premier article, après avoir énoncé une définition de la peinture apparemment révolutionnaire⁶ (que nous avons citée plus haut), Maurice Denis insiste sur « la

puissance des habitudes cérébrales sur la vision ». Tout en essayant de « copier la « nature » » sincèrement, les peintres ont « une tendance inéluctable » à « ramener les aspects perçus dans la réalité aux aspects de peinture déjà vus ». Ainsi « a-t-on remarqué que cette indéfinissable « nature » se modifie perpétuellement, qu'elle n'est pas la même au Salon de 1890 qu'aux Salons d'il y a trente ans, et qu'il y a une « nature » à la mode — fantaisie changeante comme robes et chapeaux ». « Ainsi se forme chez l'artiste moderne, par choix et synthèse, une certaine habitude éclectique et exclusive, d'interpréter les sensations optiques — qui devient le critérium naturaliste, l'ipséité du peintre, ce que les littérateurs, plus tard, appellent le tempérament ».

Après cette discussion, il cite quelques noms de psychologues contemporains tel Charles Henry (1859-1926), Herbert Spencer et Alexander Bain. Sous ces noms se cache, sans doute, Hyppolite Taine, en particulier, dont la discussion sur l'influence de l'expérience sur la perception, développée dans *De l'intelligence* (1870), exprimait des idées chères à Maurice Denis, comme le signale judicieusement O. Revault d'Allonnes ⁷.

Psychologie contemporaine

Or, il est à noter que ces psychologues sont tous, à quelques différences dans les détails près, des « associationnistes » et des « parallélistes » en ce qui concerne la relation entre le corps et l'esprit. Herbert Spencer définit la psychologie comme une science qui aborde le phénomène de « correspondance » entre la « relation » qui se trouve dans le milieu physique extérieur et celle des états de conscience (« feeling ») ⁸. Par « correspondance », il entend qu'il n'y a aucune ressemblance ni « équivalence » — soit qualificative soit quantitative — entre un état de conscience (ou leur rapport) et l'agent extérieur (ou leur rapport) ⁹. Il s'agit donc d'un parallélisme. Selon sa théorie révolutionniste sociale, il conclut que la vie consiste dans la « coordination de correspondance par laquelle se produisent des ajustements plus complexes et plus spéciaux de l'organisme à son milieu » et « que dans ces manifestations très élevées de la vie que la culture de la civilisation a produites avec lenteur [...], il y

[a] une correspondance si compliquée, si complète entre l'organisme et son milieu »¹⁰.

Hyppolite Taine, à son tour, se fondant sur « l'histoire des aveugles-nés auxquels une opération rend la vue », et en s'appuyant sur les réflexions d'Alexander Bain (*Sense and intellect*) et de Hermann Helmholtz sur la perception de l'étendue, conclut que « l'étendue que nous attribuons aux corps est une propriété apparente de notre sensation, propriété que, par une illusion naturelle nous transportons dans les corps. Mais ce transport n'est pas comme dit Kant l'effet d'une structure d'esprit innée et inexplicable ; il est l'effet d'une disposition acquise, instituée en nous par l'expérience ». (La perception extérieure et l'éducation des sens)¹¹. Donc si « les sensations de l'œil, qui, toutes seules, ne semblent propres qu'à nous renseigner sur les couleurs peuvent, par surcroît, nous faire connaître la distance, l'étendue et la position », « c'est qu'elles sont elles-mêmes transformées et érigées en *équivalence* de sensations tactiles et musculaires par l'association qu'elles ont contractée avec des sensations tactiles et musculaires »¹². Grâce à cette élaboration intellectuelle, la sensation brute devient intelligible. Par cette « correspondance » entre l'œil extérieur et l'œil intérieur¹³, « les événements du dedans cadrent avec ceux de dehors, et les sensations, qui sont les éléments de nos idées, se trouvent naturellement et d'avance ajoutées aux choses, ce qui permettra plus tard, à nos idées d'être conformes aux choses et partant vraies »¹⁴. Aussi, enfin, « d'un côté à l'autre, depuis la base jusqu'au sommet, la correspondance est parfaite. [...] L'événement physique, tel que nous le représentons, traduit l'événement moral »¹⁵.

Citons, pour terminer, les mots de Helmholtz qui résumement brièvement et clairement leur « sens commun » : après avoir constaté, lui aussi, que la notion (*Anschauung*) — ou image (*Anschauungsbild*) — n'est qu'une combinaison de l'impression (*Perzeption*) — qui ressort immédiatement des sensations du moment — et de la représentation (*Vorstellung*) — ce que notre souvenir nous présente d'un objet absent — :

Je n'ai désigné plus haut, dit-il, les sensations que comme des *symboles* des circonstances et je leur ai refusé toute analogie avec les choses qu'elles représentent. [...] Je crois donc que cela ne présente absolument

aucun sens, de parler d'une vérité de nos représentations autre qu'une vérité *pratique*. Les représentations que nous formons des choses *ne peuvent être que* des symboles, des signes naturels des objets ¹⁶.

Théorie de l'équivalent chez Maurice Denis

Chose fort suggestive, ces psychologues auxquels Maurice Denis a fait référence déjà en 1890 pour dénoncer la « bête imitation », « le mensonge naturaliste » ¹⁷, emploient, pour critiquer, eux aussi, la « théorie nativiste » de la perception, les termes de « correspondance », « équivalent » et « symbole ». Nous savons que ces termes vont constituer les concepts primordiaux des théories symbolistes de Maurice Denis. Ces notions sont-elles inspirées par ces psychologues ? Si les Néo-impressionnistes sont fortement influencés par l'esthétique « scientifique » qui prétend que telle forme ou telle couleur particulière peut susciter tel ou tel état d'âme correspondant ¹⁸, pourquoi Maurice Denis qui, lui aussi cite le nom de Charles Henry dans son premier article, n'aurait-il pas été touché par ce courant intellectuel ?

Il ne faut pas oublier toutefois qu'en 1890 la pensée de Maurice Denis est encore trop simpliste et naïve pour qu'il y introduise les notions de « correspondance » ou « équivalent ». Il croit alors de façon optimiste qu'une fois « les partis pris » éliminés, une fois le « souci de trompe-l'œil entre l'émotion et l'œuvre » abandonné, on peut remporter le « triomphe universel de l'imagination des esthètes sur les efforts de bête imitation, triomphe de l'émotion du beau sur le mensonge naturaliste » ¹⁹. Cette pensée simpliste sera modifiée en 1892. Il écrit :

Transformés en nous sans effort, les spectacles du monde extérieur réapparaissent sous de mystérieux aspects [...] croyez que la *matière* de l'œuvre d'art a la faculté d'émettre d'aussi puissantes suggestions que les aspects de la nature elle-même ; il ne faut pas prétendre que les moyens d'expression de la nature et ceux de l'œuvre d'art se peuvent assimiler ; mais on peut toujours substituer ceux-ci et ceux-là ²⁰.

C'est après cet ajustement de sa théorie esthétique selon le modèle de la psychologie que Maurice Denis introduit en 1895 les termes en question pour donner sa définition du symbolisme (malgré cette nouveauté, il parle comme s'il

avait auparavant établi cette définition) :

Je crois encore au Symbolisme : à cette théorie qui affirme l'expression possible des émotions et des pensées humaines par des correspondances esthétiques, par des équivalents en beauté » ²¹.

Témoins du développement de sa théorie symboliste, les notions : « correspondance » ou « équivalent », que nous trouvons pour la première fois dans ses écrits, mettent inversement en évidence l'obscurité des idées énoncées en 1890. Maurice Denis avoue lui-même en 1895 :

peut-être un jour arriveront-ils [les symbolistes] à la nature : c'est-à-dire que leur conception des choses pourra devenir assez complète, assez profonde, pour que l'œuvre d'art réalisée par eux conserve tous les rapports logiques qui sont le caractère essentiel de la nature vivante, et qu'ainsi il y ait plus d'analogie entre l'objet et le sujet, entre la création et l'image qu'ils en auront reconstituée » ²².

Il nous paraît maintenant assez probable que Maurice Denis ait été inspiré par les psychologues contemporains — quoique sa compréhension risque d'être une extrapolation fantaisiste — dans son établissement de la théorie symboliste. La réalisation progressive de « l'analogie entre l'objet et le sujet » effectuée au moyen de « correspondances » répond à la « coordination de correspondances » permettant les « ajustements de l'organisme à son milieu » (Spencer). L'œuvre d'art comme « équivalent » qui n'a rien à voir avec la « ressemblance » (Spencer) ou l'imitation mais « symbole » ou signe (Helmholtz), la « substitution » (Maurice Denis), autrement dit « la traduction de l'événement moral par l'événement physique » (Taine).

Jusqu'à nos jours on ne se doutait pas que les notions de « correspondance » ou « équivalent » dans le symbolisme pictural de la fin du siècle étaient empruntées à la pensée « évolutionniste » de Spencer ou au « positivisme » de Taine qui sont apparemment incompatibles avec le symbolisme ²³. Il est vrai que la pensée néo-platonicienne — en particulier celle de Plotin — en vogue alors, ainsi que les « correspondances » synesthésiques de Baudelaire ont joué des rôles importants chez les symbolistes, mais notre hypothèse n'en est pas moins convaincante : elle est d'autant plus persua-

sive qu'il existe un témoignage de Maurice Denis lui-même en 1896 — c'est-à-dire avant son abandon du symbolisme :

Etant donnés la structure de l'œil et sa physiologie, le mécanisme des associations et les lois de la sensibilité (telles du moins que nous les connaissons encore), ils [les symbolistes] en tirèrent les lois de l'œuvre d'art et obtinrent tout de suite en s'y conformant des expressions plus intenses. Dès lors, au lieu de chercher, toujours en vain, à restituer telles quelles leurs sensations, ils s'appliquèrent à y substituer des équivalents. Il y avait donc étroite correspondance entre des formes et des émotions. Les phénomènes signifient des états d'âmes, et c'est le symbolisme. La matière est devenue expressive, et la chair s'est faite le verbe. Pour avoir constitué la route qu'indiquaient Taine et Spencer, nous voici en pleine philosophie alexandrine »²⁴.

Au moins chez Maurice Denis, ces notions-clefs sont fondées aussi bien sur la philosophie alexandrine de Plotin, que sur la psychologie contemporaine. Il faut néanmoins tenir compte de la prétention d'un jeune homme qui se voulait « théoricien » des Nabis.

Théorie de l'équivalent chez Paul Gauguin

Ce qui est surprenant est que la théorie de l'équivalent qu'établit Gauguin, le « maître » indiscutable des Nabis, n'a presque rien à voir avec celle de Maurice Denis. De plus, si Maurice Denis la présente en 1895, c'est seulement vers 1896-98 que Gauguin, son « maître » va formuler la sienne. Et Maurice Denis restera inconscient de cette différence théorique avec son maître même après la mort de Gauguin en 1903.

On pense que Gauguin a commencé à employer le mot « équivalent » en tant que « terme » de sa théorie pendant son deuxième séjour en Océanie (1896-98). Dans *Les Diverses choses* écrites à cette époque se trouve l'exemple suivant :

Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets, il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échappent entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par l'équivalent : c'est à l'esprit qu'il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela ».

— Selon ^{V. 189.} Vojtech Wasiutynski, ces phrases sont la citation d'une note d'Eugène Delacroix publiée après la mort de l'artiste ²⁵. Et Gauguin rajoute son interprétation :

J'ai observé que le jeu des ombres et des lumières ne formait nullement un équivalent coloré d'aucune lumière [...]. Quel en serait donc l'équivalent ? la couleur pure ! et il faut tout lui sacrifier. Un tronc d'arbre de couleur locale, gris bleuté, devient bleu pur, et de même pour toutes les teintes. L'intensité de la couleur indiquera la nature de chaque couleur : par exemple la mer bleue aura un bleu plus intense que le tronc d'arbre gris, devenu bleu pur, mais moins intense. Puis, comme un kilo de vert est plus vert qu'un demi-kilo, il faut pour faire l'équivalent (votre toile étant plus petite que la nature) mettre un vert plus vert que celui de la nature. Voilà la vérité du mensonge » ²⁶.

Il faut certes remarquer que d'une part déjà dans ses *Notes synthétiques* rédigées entre 1884-85, Gauguin avait préconisé « les couleurs sans mélange, à côté les unes des autres » ²⁷, et que d'autre part il avait écrit à Schuffnecker que « l'art est une abstraction » ²⁸ et que « plus je vais, plus j'abonde dans ce sens de traduction de la pensée par tout autre chose qu'une littérature » ²⁹. Mais il n'y a aucun rapport organique entre la première remarque pratique sur l'exécution et la dernière spéculation abstraite. D'ailleurs, le mot « correspondances » qui se trouve certes même avant 1896 dans ses écrits est employé dans un contexte négatif ³⁰ ou indifférent à son esthétique ³¹. Ce n'est que dans *Les Diverses Choses* que se concrétise et s'organise, enfin, autour d'un terme efficace : « L'équivalent », la méthode de la juxtaposition des couleurs pures et la métaphysique de « la traduction » et de « l'abstraction ».

Par là nous pouvons tirer deux conclusions provisoires : premièrement, l'opinion courante faisant que les Nabis acceptèrent l'esthétique de l'équivalent de Gauguin, opinion dont Maurice Denis lui-même va être principalement responsable, largement répandue par d'autres critiques tels Charles Chassé ³² doit être remise en question. Toutefois nous n'avons aucune intention de nous contenter du constat de la priorité en ce qui concerne l'emploi chez Maurice Denis de ce terme « équivalent », car le point sur lequel nous voudrions insister deuxièmement est plutôt le décalage de la signification de « l'équivalent » entre Maurice Denis et Gauguin. Si « l'équivalent » veut dire, pour Maurice Denis,

l'équivalent fondé principalement sur Spencer et Taine, au contraire pour Gauguin, inspiré par Delacroix, « l'équivalent » n'est rien d'autre que des couleurs pures qui servent d'équivalent à la lumière. Ainsi le concept essentiel du symbolisme pictural de la fin du siècle se trouve-t-il interprété d'une façon entièrement hétérogène par les deux artistes bien que l'un passe pour disciple de l'autre.

Gauguin, cet inconnu

En 1903, en commémorant son défunt « Maître », Maurice Denis publie, pour la première fois d'ailleurs, un article sur « l'influence de Gauguin ». Cet article est considéré comme la source fondamentale qui rapporte la relation entre Gauguin et les Nabis. En effet, il nous apprend comment Paul Sérusier, « Massier », a révélé aux jeunes artistes de l'Académie Julian « l'enseignement » que Gauguin vient de lui donner au Bois d'Amour à Pont-Aven en 1888. La nouveauté de sa direction se manifeste clairement sur la peinture exécutée alors par Sérusier sur un couvercle de boîte à cigares que l'on appellera désormais « Talisman ». Voilà, comment, selon Maurice Denis s'est formé le groupe des « Nabis », « l'origine d'une évolution »³³.

Il faut cependant bien noter que « l'équivalent » de Gauguin restait encore inconnu à Maurice Denis lors de la rédaction de cet article. La suggestion de Gauguin n'était alors pour lui qu'une « idée simpliste des couleurs pures », « un enseignement rudimentaire » par lequel Gauguin a « voulu [...] exprimer la « pensée intérieure » même dans la laideur » ; tandis que c'est « nous », les Nabis qui « cherchions des équivalents, mais des équivalents en beauté ». Et ce n'est que « l'intelligence très philosophique de Sérusier » qui « transformait très vite, en une doctrine scientifique [...], les moindres paroles de Gauguin ». Ce dernier, par surcroît, « n'était pas professeur »³⁴.

Par conséquent la définition que donne Maurice Denis dans cet article au terme « équivalent » reste spéculative : « Ainsi nous fut présenté, pour la première fois, sous une forme paradoxale, inoubliable, le fertile concept de la « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Ainsi nous connûmes que toute œuvre d'art

était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue »³⁵. Aussi nous faut-il reconnaître que l'équivalent dont parle Maurice Denis dans « L'Influence de Gauguin » (1903) est tout à fait hétérogène par rapport à celui qui avait été formulé par Gauguin au plus tard dans *Les Diverses choses* en 1896-1898³⁶.

Cependant c'est davantage cette hétérogénéité, cette polysémie qui nous suggère la « fertilité », si on peut le dire avec notre artiste. Il faut repérer le magnétisme de ce terme en vogue. Effectivement c'est grâce à des « disciples » comme Maurice Denis ou grâce à des critiques d'art comme Albert G. Aurier³⁷ qui ont défendu l'art de Gauguin en employant les termes en question, que Gauguin, s'appuyant lui aussi sur ces termes « paradoxaux » et équivoques, a pu articuler l'idée de son esthétique en un discours à la fois pratique et philosophique. On ne peut nier d'autre part le rôle important que Maurice Denis a joué dans la diffusion de l'esthétique de Gauguin sous le nom d'équivalent, quoique le « signifié » en soit discutable et dont la différenciation de celui de Gauguin nous paraisse indispensable.

Malgré les malentendus entre le maître et le disciple en ce qui concerne la signification de « l'équivalent » — ou certainement grâce à ces malentendus — ces deux artistes ont commencé à nouer, à leur insu, et peut-être malgré eux³⁸, une relation étrange d'interdépendance autour de ce mot-clef un peu énigmatique qu'ils avaient en commun. Par cet effet conjugué, une possibilité culturelle latente s'amplifie et se cristallise : sans cette excitation mutuelle, elle risquait de se disperser, sans porter de fruit. Voilà peut-être le secret d'une création dont le dynamisme multiplicateur ne saurait jamais se réduire à un réseau d'influences. La causalité culturelle ne se borne pas à une addition arithmétique. Tout en donnant l'impression d'un désordre, cette diversité de signifiés que l'on accordait alors au terme « équivalent » témoigne, en réalité, de l'accumulation et de la fusion des idées hétérogènes par l'intermédiaire de ce mot-clef. L'ambiguïté de son signifié, en l'occurrence, ne fait-elle preuve d'une négentropie, indice indiscutable d'une création ?

La découverte de Gauguin — l'excès d'interprétation

En 1906, dans un livre de Rotonchamp sur *Gauguin*, Maurice Denis découvre enfin « l'équivalent » de Gauguin. Parmi les mots qu'a cités Rotonchamp se trouve aussi la définition de ce terme telle que Gauguin l'avait donnée dans *Les Diverses choses* (que nous avons déjà examiné)³⁹. Maurice Denis croit à ce moment avoir trouvé la clef de la signification jusqu'alors cachée de l'enseignement que Gauguin avait conseillé à Sérusier dix-huit ans (!) auparavant. Guidé par cette révélation Maurice Denis commence à réexaminer et à réinterpréter jusqu'en son fond le symbolisme auquel il avait apparemment tourné le dos depuis 1898. Ainsi commence-t-il à récupérer le symbolisme.

Certes il est bien normal que Maurice Denis considéra en 1903 la suggestion de Gauguin, transmise par Sérusier en 1888, comme une « idée simpliste des couleurs pures », de « moindres paroles » ou encore un « enseignement rudimentaire », car il n'était pas encore au courant de la définition de « l'équivalent » formulée par Gauguin. Maurice Denis relatait ainsi les mots de Gauguin : « Comment voyez-vous cet arbre [...] : il est vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; et — cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible »⁴⁰. Ces mots célèbres de Gauguin en 1888 ne voulaient dire pour Maurice Denis en 1903 qu'une traduction subjective de la sensation⁴¹. En 1906, à la lumière du livre de Rotonchamp, il s'est rendu compte qu'il s'agissait chez Gauguin des couleurs pures servant d'équivalent à la lumière. Il ne s'agit plus de « traduire plastiquement en les exagérant ces impressions qui justifient les métaphores des poètes » comme il les avait interprétés en 1903⁴², mais il faut se rappeler maintenant la notion de « l'équivalent » de Gauguin publiée pour la première fois par Rotonchamp : « il faut pour faire l'équivalent (votre toile étant plus petite que la nature) mettre un vert plus vert que celui de la nature » (déjà vu, 26). Aussi Maurice Denis a-t-il enfin commencé à « comprendre » en 1906, avec dix-huit ans de retard le « vrai sens », « la véritable raison » pour laquelle Gauguin avait indiqué à Paul Sérusier, en 1888, l'emploi des couleurs pures.

Mais cette compréhension à retardement est problématique

que, car il s'agit ici non seulement d'une modification d'interprétation du symbolisme de Maurice Denis, mais aussi et en particulier, d'un excès d'interprétation. Tout d'abord, appliquer rétroactivement cette découverte nouvelle dans la réalité autour de 1890 est remanier le passé qu'a vécu Maurice Denis. Mais nous nous rappelons en même temps qu'en 1888 Gauguin n'a pas encore explicitement formulé, lui non plus, son esthétique d'équivalent. Alors que Gauguin ne pense à son « équivalent » qu'en 1896-98, Maurice Denis renvoie cette pensée ultérieure dans l'événement de 1888 : voilà l'excès d'interprétation.

Antinomie épistémologique

Cette réinterprétation, effectuée adroitement en changeant le « signifié » d'un terme : « équivalent », n'est possible que dans la mesure où Maurice Denis connaissait préalablement l'avenir de Gauguin. Invoquer l'argument d'un témoignage postérieur pour expliquer un fait historique antérieur. Une telle opération est non seulement anachronique mais aussi arbitraire car elle ignore la textualité interne d'un champ historique de Gauguin en 1888. Ce champ restait alors encore amorphe et ambigu, mais recélait en même temps d'autres possibilités latentes que celle organisée autour du terme « équivalent ». En y introduisant un champ magnétique de discours postérieur, on peut certes lui accorder une polarité particulière, qui concorde mieux avec la postérité, et du même coup le rendre intelligible. Mais cette intrusion détériore inévitablement l'état original. Dans l'intention de nouer un intelligible lien entre le passé et le présent, et par la même, anticipant sur la nécessité d'un passage du passé au présent, on finit par trouver dans un temps antérieur une « cause » qui ne se produit que par son « résultat ».

La notion de Gauguin, en 1888, n'existait pas *pour* être nommée ultérieurement « la doctrine des équivalents ». Même si le passé n'existe pas *pour* préparer le présent, il n'en est pas moins vrai que seul le passé a préparé effectivement le présent. Ainsi se révèle une mutuelle-dépendance contradictoire entre eux : ils se trouvent répulsifs parce qu'ils dépendent l'un de l'autre. Par là se déclenche un cercle tautologique sur lequel repose la connaissance historique.

Elle aura plus de probabilité par rapport au « fait » dans la mesure où cette mutuelle-dépendance constitue un système plus cohérent, autonome et clos. C'est ainsi que se forme l'image de Cézanne.

*Cézanne-découverte
d'un anneau perdu et son interprétation*

Pour comprendre en totalité la portée du terme : « équivalent » défini par Gauguin que Maurice Denis ne découvre qu'en 1906, il faut maintenant porter notre attention sur le rôle de Cézanne dans l'élaboration théorique de Maurice Denis. Il est question d'un effet conjugué, exercé imaginativement entre Cézanne et Gauguin au cours d'une reconstitution historique.

Maurice Denis note des mots de Cézanne tirés de sa conversation à Aix-en-Provence :

« Comment obtenir la lumière, les reflets, par quels contrastes ? [...] La lumière n'est pas une chose qui peut être reproduite, mais qui doit être représentée par autre chose, par des couleurs. J'ai été content de moi lorsque j'ai trouvé ça »⁴³.

Ces mots ont été une révélation pour Maurice Denis. Ils lui ont offert un « anneau perdu » qui, une fois découvert, a comblé la discontinuité à la fois historique et théorique qui avait existé jusqu'alors entre son symbolisme et son classicisme. Pour le comprendre, il nous faut réexaminer la terminologie de sa théorie symboliste.

L'opinion fondamentale de Maurice Denis à l'époque symboliste qui se manifeste à partir de 1892, se résume par la préférence pour « l'expression par le décor, la forme, la couleur, la matière employée » au mépris du « sujet », à savoir « le sujet représenté » ou « représentation de quoi que ce soit ». Il s'agit d'une dichotomie : « symbolisme/allégorie » : « matière/sujet » ; « expression/représentation »⁴⁴. Au fond on remarque la prédominance de « l'expression ».

Mais cette attitude « expressionniste » en quelque sorte se trouve critiquée et abandonnée par l'artiste lui-même au cours de sa conversation avec Vuillard, en premier lieu, puis dans sa confession publique d'une conversion artistique

suivie de sa révélation de l'art classique et du Classicisme à Rome en 1898 ⁴⁵ :

« Depuis le symbolisme, le travail de l'artiste est devenu plus subjectif que jamais. [...] Les impressionnistes eux-mêmes sont encore tenus par le travail d'après le modèle, d'après nature qui nécessite des lenteurs dans l'*analyse* : tandis que nous [...] » ⁴⁶.

« La théorie de la subjectivité des sensations [...] c'est précisément cette théorie qui a introduit l'habitude de la synthèse immédiate et irréflechie » ⁴⁷.

Cet orage d'autocritique passé, Maurice Denis commence enfin à viser à une « synthèse » de l'expression avec la représentation sous le nom de « nouvel ordre classique » :

L'importance de l'antique pour nous est tout entière en ceci : qu'à l'opposé des tendances modernes (et chrétiennes) vers l'exactitude de la *ressemblance individuelle* et l'expression du *sentiment*, l'antique préfère la représentation d'un type général d'humanité, dans l'état d'âme le plus normal. Or pour moi le travail de situer dans une forme aussi simple, aussi claire, et aussi noble que possible une émotion contingente personnelle, vécue, ce travail est le plus passionnant qui soit » ⁴⁸.

« Arriver à une expression générale d'une émotion particulière. Synthèse, généralisation » ⁴⁹, c'était, selon Maurice Denis, « le compromis exceptionnel que réalisera, entre l'antique grec et les primitifs chrétiens, entre le beau canonique et le beau expressif, le divin Raphaël », compromis que, en outre, « M. Ingres, dans le seul génie du peintre [...] eut [...] le rare bonheur de proposer en exemple à ses élèves » ⁵⁰. Ainsi « tous les chefs d'œuvre classiques sont en même temps idéalement beaux et remplis de naturel » ⁵¹.

À l'époque symboliste, Maurice Denis a refusé la « représentation » pour exalter « l'expression » ; puis il commence à préconiser « la synthèse », « le compromis » entre l'expression et la représentation à la poursuite du classicisme. Comment peut-il concilier ses deux positions apparemment contradictoires ? Les mots de Cézanne s'imposent pour englober ces deux positions qui resteraient autrement incompatibles : « J'ai découvert que le soleil est une chose que l'on ne peut pas reproduire mais qu'on peut représenter » ⁵². Le signifié négatif de la « représentation » dans la taxinomie symboliste est désormais relégué à la « reproduction » de

Cézanne et, du même coup, la « représentation » ainsi exorcisée sera remplie d'un nouveau signifié qui englobe ou « synthétise » à la fois « la représentation » et « l'expression » symbolistes. Autrement dit, Maurice Denis, en reculant d'un pas l'axe de coordonnée, glisse la dichotomie symboliste : « représentation/expression » dans : « reproduction/représentation », et élargit en même temps le signifié de « représentation » en profitant de l'ambiguïté de sa signification⁵³.

Avec cette double opération, inspirée par les mots de Cézanne, Maurice Denis maîtrise enfin un point de vue lui permettant de réclamer le droit d'enchaîner le symbolisme avec le classicisme⁵⁴.

Filiation entre Cézanne et Gauguin — court-circuit d'un idéal-type

Plus important encore est la superposition chez Maurice Denis de cette distinction cézannienne : « reproduction/représentation » sur « l'équivalent » de Gauguin. Cézanne a « découvert que le soleil est une chose que l'on ne peut pas reproduire mais qu'on peut représenter » tandis que Gauguin a observé que la *couleur pure* sert d'équivalent à la *lumière*. Entre ces deux propositions que Maurice Denis ne pouvait confronter jusqu'en 1906, il a trouvé la parenté. « Tout est à représenter par des équivalents d'art, rien ne doit être reproduit », écrit-il alors dans son journal⁵⁵. Cette assimilation de l'esthétique de Cézanne à « l'équivalent » de Gauguin sera publiée dans le même article où il commente pour la première fois « l'équivalent » de Gauguin, à savoir : « le Soleil ». En commentant ces mots de Cézanne il dit : « admirable formule qui résumait en le contraste de ces deux mots : *reproduire* et *représenter*, notre doctrine du Symbolisme pictural non littéraire — le Symbolisme des *équivalents* [...] »⁵⁶. On dirait que Cézanne était membre du Symbolisme ou vaut-il mieux dire que Cézanne joue désormais un rôle de « l'initiateur » du mouvement symboliste ? En fait Maurice Denis insiste : « L'équivalent, magie de la couleur [...] c'est ce qu'a bien exprimé Cézanne [...], Gauguin, le plus notoire des disciples de Cézanne nous enseigne plus clairement encore [...]. Gauguin a mis en service de la doctrine des équivalents ou Symbolisme [...] »⁵⁷.

C'est ainsi que Maurice Denis présente une filiation donnant aux lecteurs l'impression que Cézanne aurait communiqué son esthétique des « équivalents » à Gauguin, lequel à son tour aurait initié les Nabis (par l'intermédiaire de Sérurier) à cette « magie de la couleur » en 1888.

Naissance et propagation d'un mythe

Le mythe ainsi inventé, Maurice Denis ne cesse de le répéter et de le propager, soit en déclarant qu'au lieu de reproduire le soleil, le représenter par de la couleur, « voilà la définition du Symbolisme tel que nous l'entendions vers 1890 » (1907)⁵⁸, soit en tirant argument de ces mots de Cézanne pour donner la primauté à sa définition du Symbolisme qu'il prétend avoir « déjà maintes fois donné[e] » sur celle d'Albert Aurier qui, selon Maurice Denis, « n'a jamais été comprise des artistes » (1909)⁵⁹. Encore :

« L'important est de marquer que l'essentiel du symbolisme était son attitude vis-à-vis de la nature ; il ne fallait pas la reproduire, il fallait la représenter. Par quoi ? Par des *équivalents* plastiques et colorés. La phrase est de Paul Cézanne. Paul Cézanne fut l'initiateur, le maître du mouvement de 1890 » (1920)⁶⁰.

L'application évidemment rétroactive d'une dichotomie : « reproduction/représentation » mise à part (dont nous avons déjà décelé l'efficacité stratégique pour la récupération du symbolisme), faute d'argument, les historiens ont eu du mal à vérifier cette « légitimation » de Cézanne comme « père » du Symbolisme⁶¹. Certes Cézanne dit dans une lettre adressée à Emile Bernard (à Aix, le 23 déc. 1904) : « Je suis très affirmatif, une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer par lumière demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes. La lumière n'existe donc pas pour le peintre »⁶². L'existence d'une telle expression renforce l'authenticité du témoignage de Maurice Denis au sujet d'une dichotomie que Cézanne est censé avoir établi entre la reproduction et la représentation. Mais le manque d'une pareille expression esthétique dans les précédentes lettres de Cézanne rend inévitablement douteuse

8 / — quoique la ressemblance théorique entre eux soit marquante — la probabilité d'une transmission de Cézanne à Gauguin de cette idée, d'autant plus que Gauguin a écrit sur « l'équivalent » au plus tard en 1893, et que sa mort en 1903 précède cette lettre de Cézanne.

En dépit de ces circonstances, pour Maurice Denis, qui croyait depuis longtemps à « l'influence de Cézanne sur Gauguin, Bernard, etc. » (1896)⁶³, cette affinité théorique, loin d'être une coïncidence des idées indépendamment forgées par ces deux artistes dans un milieu intellectuel relativement commun, comme nous le supposons, a donné lieu, au contraire, à une interprétation qui en fait la première preuve positive, sur le plan théorique, de l'apprentissage de Gauguin chez Cézanne. (Sinon, comment aurait-il pu expliquer la raison pour laquelle le « maître » est arrivé à concevoir la même esthétique que son « disciple » ?). En outre, étant donné que Gauguin avait suggéré, à Sérusier, en 1888 la notion des « équivalents » (présupposition réfutée par nous plus haut, mais dont Maurice Denis était alors convaincu), Maurice Denis a eu toute raison d'en conclure automatiquement que « Cézanne fut l'initiateur, le maître du mouvement de 1890 » (sinon il y aurait un anachronisme).

Plus logique, plus rationnelle que « le fait » sans doute, cette reconstitution avancée sous le principe de causalité trahit, par sa logique trop positive même, un « court-circuit » dans le raisonnement syllogistique de Maurice Denis. Transmission d'une idée de maître à son disciple, cet « idéaltype » n'a pas eu lieu en réalité.

Cézanne et/ou son époque

— *tautologie entre « le fait » et le discours*

La place que doit prendre Cézanne dans la conception historique de Maurice Denis est donc en quelque sorte prédéterminée, prédestinée, Maurice Denis ne le cache pas :

Lorsque j'allai à Aix avec K.-X. Roussel, en 1906, pour faire visite à Paul Cézanne, le but de ce pèlerinage était, pour moi du moins, d'entendre de la bouche du vieux maître l'exposé des idées que je me croyais fondé à lui attribuer » (1920)⁶⁴.

Le rôle de Cézanne dans l'histoire ainsi préalablement

surdéterminé, on ne sait (pas plus que Maurice Denis lui-même) s'il s'agit encore une fois d'une rationalisation après-coup de l'artiste ou si au contraire Maurice Denis avait véritablement prévu la réponse de Cézanne. Le terme « surdétermination », en l'occurrence, n'est-il pas une rhétorique inventée par le positivisme pour justifier la verbalisation rétroactive, traumatisme inhérent à l'historiographie ? A ce propos Maurice Denis fait une curieuse confession :

Cézanne était un penseur mais qui ne pensait pas tous les jours la même chose. Tous ceux qui l'ont approché lui ont fait dire ce qu'ils souhaitaient de lui [...]. Seul M. Vollard s'est contenté de faire un portrait pittoresque, et d'ailleurs fort ressemblant. Tous les autres, et moi le premier — ou le second — nous l'avons mis dans notre jeu » (1939) ⁶⁵.

Nous devons reconnaître ici que cette rencontre de Cézanne est à la fois la remontée chronologique en quête de « l'Origine » et le choix « existentiel » vers l'avenir. L'une va de pair avec l'autre, sous réserve du sens inverse. Baptiser *a-posteriori* Cézanne « prédécesseur » est un acte contradictoire qui ne s'opère que dans ce croisement des vecteurs inverses : alors que le choix du futur est un passage irréductible et irrévocable, la (re)-connaissance du passé est nécessairement rétroactive. Si en avançant vers l'avenir on doit choisir une seule possibilité en sacrifiant bien d'autres choses, en remontant au passé on doit inversement extraire de ce potentiel antérieur « la cause », « l'origine » actualisatrice du présent tel que nous l'observons. N'y a-t-il pas entre eux une « équivalence » ? L'un et l'autre sont parallèles mais incompatibles, car leur sens est inverse et irréversible. C'est-à-dire, bien qu'ils soient situés dans la même perspective temporelle, comme s'il s'agissait de la face et du revers d'une médaille, il n'est pas possible de « vérifier », à cause de leur irréversibilité, si le choix dans l'avenir s'accordera avec sa reconstitution historique. On peut certes pour le mieux « réfuter » l'après-coup (Nachtrag), voire la rationalisation mal fondée et excessive du « passé ». Mais ne doit-on pas plutôt voir dans cette agglutination ou collusion de ces deux vecteurs qui se croisent la nature même de l'historiographie ? ⁶⁶.

Il n'est donc plus question d'un simple glissement subreptice d'une chronologie, mais plutôt d'une mutuelle-dépen-

dance, d'une auto-détermination réciproque, ou d'une connivence même, entre les « faits » (qui sont obligatoirement sélectionnés pour exister tels quels) et la stratégie historiographique qui les organise afin de les rendre intelligibles. Ici on ne peut « vérifier » l'authenticité ultime d'une reconstitution (Nachverstehen), car il ne s'agit pas d'une authenticité a-historique mais d'une reconnaissance historique d'authenticité. Nous serons désormais au-delà du vrai ou faux ; le discours historique étant un « projet » vers le passé. Et sans cet engagement — qui n'est jamais gratuit — on ne saurait discerner les « génies » dans l'histoire, car l'étude historique s'interdit de baptiser un tel artiste « génie » et de dire le pourquoi mais se borne à expliquer le « comment » d'un génie préalablement sélectionné par le producteur du discours historique ⁶⁷.

Le Synthétisme comme le Classicisme

Rétroactive en chronologie, la légitimation de Cézanne par Maurice Denis en tant que « père » du Symbolisme de la fin du XIX^e siècle est strictement conditionnée par sa conception historique. Certes Maurice Denis connaissait l'œuvre d'un artiste qui s'appellait Cézanne « vers 1890 à l'époque de ses premières visites (de Maurice Denis) dans la boutique de Tanguy », mais sa connaissance s'arrête là ⁶⁸ (remarquons en l'occurrence l'emploi de la troisième personne. Cette distanciation et objectivation apparaît curieusement au moment où l'auteur manipule le « fait » afin de déplacer la chronologie). Le nom de Cézanne suffisait, car l'intérêt de Maurice Denis est ailleurs. En rapprochant le symbolisme du Classicisme, il peut occulter sa conversion artistique.

Le terme « synthèse » révèle ce mécanisme de rationalisation. Nous avons vu plus haut que ce terme était doté d'une signification péjorative au moment de la découverte du classicisme (citation 47). Synthèse voulait dire l'identification des sensations avec l'expression. Or, dans sa réflexion sur la théorie classique, ce terme revêt d'une autre acception (citation 49). Elle correspond parfaitement à sa définition du classicisme : « le but de l'art n'est-il pas de généraliser l'accidentel, de trouver pour chaque émotion

une formule, mais une formule neuve, une harmonie, mais une harmonie originale, qui recrée à son tour, et comme la nature, cette émotion ? » (1901)⁶⁹. De là, ce déplacement : « Dans la notion d'art classique, ce qui domine donc, c'est l'idée de synthèse » (1905)⁷⁰. Ou encore, « déjà nous apparaîtrait un des caractères du classicisme, un certain style, un certain ordre obtenu par de la synthèse (1907)⁷¹. Et si Maurice Denis maintenait dès 1895 que « le Synthétisme, qui devint par le contact avec les poètes le Symbolisme »⁷², il a maintenant tout lieu de prétendre que le Symbolisme est une « théorie très rationnelle et traditionnelle », attestant « le classicisme de 1890 »⁷³.

Réclamant ainsi une légitime filiation entre le Synthétisme de Gauguin et le classicisme, Maurice Denis insiste, par là même, sur le caractère « classique » inhérent à Gauguin : « Pour lui (Gauguin) aussi synthèse et style étaient à peu près synonymes [...]. C'était, pour notre temps corrompu, une sorte de Poussin sans culture classique [...] »⁷⁴. Alors Cézanne, maître de Gauguin, n'est-il pas « à la fois l'aboutissement de la tradition classique et le résultat de la crise de liberté et de lumière qui a rajeuni l'art moderne. C'est le Poussin de l'impressionnisme » ?⁷⁵.

Peu importe si Cézanne s'est effectivement référé à Poussin, ou s'il est « classique » ou non. L'intention de Maurice Denis consiste à déplacer l'origine de sa « réaction » de 1898 au commencement même de son symbolisme en 1888, en rejetant sur l'Impressionnisme toutes les erreurs qu'il avait autrefois attribuées à son propre symbolisme :

« Il se pourrait que nous fussions à la veille d'une période d'art classique [...]. Toutes les tentatives récentes d'art construit, tous les essais de simplification voulues, toutes les recherches de synthèse et de style, n'auraient aucun sens s'ils ne représentaient la réaction nécessaire contre les excès ou les frivolités de l'Impressionnisme, ou contre ces vaines théories qui tiennent toute expression d'une émotion individuelle pour une manifestation de Beauté »⁷⁶.

Pour argument il dira ailleurs : « N'étions-nous pas déjà réactionnaires en 1890 ? Mes premières notes [...] s'intitulaient : Définition du néo-traditionnisme »⁷⁷. Il n'y a plus de rupture entre ses époques symboliste et classique. « Le mouvement de 1890 procédait à la fois d'un état d'extrême

décadence et d'une fermentation de renouveau. C'était le moment où le nageur qui plonge touche le fond solide, et remonte »⁷⁸. Il n'est pas surprenant que Maurice Denis critique le Fauvisme, car ce dernier va encore plus loin dans cette voie de décadence.

Rajeunissement anachronique de Cézanne

Avec un tel ajustement rétroactif du Symbolisme avec le Classicisme, l'importance relative de Gauguin chez Maurice Denis devient encore plus ambivalente, car il lui suffit de transmettre l'idée « classique » de Cézanne aux Nabis. En contraste le « rajeunissement » anachronique de Cézanne — à savoir l'insertion rétroactive des mots de Cézanne vers 1904-06 dans le contexte artistique antérieur de la fin du XIX^e siècle — semble avoir contribué à prêter aux postérités un matrice efficace pour réorganiser les étapes de « l'évolution » de l'art français au tournant du siècle. En effet ce « feedback » conçu par Maurice Denis est repris par les livres de manuel-type pour occulter la déchirure ou le décalage à la fois historique et idéologique entre Cézanne dit « Post-impressionniste », prédécesseur des Nabis, et sa réputation et son actualité tardives qui ne se manifestent et qui ne peuvent se comprendre que dans le contexte artistique et intellectuel au début du XX^e siècle ; contexte post-symboliste de Maurice Denis. La position privilégiée que l'on attribue à Cézanne comme tournant décisif dans le changement de paradigme pour l'art moderne/contemporain tient dans une certaine mesure, à cette condensation théorique et à ce renversement chronologique.

Henri Matisse et Maurice Denis ou l'opposition paradoxale

Le cas de Cézanne serait situé à l'antipode de celui d'Henri Matisse dans la conception historique de Maurice Denis. Si l'apologiste de Cézanne n'a rien compris du Fauvisme, cela paraît attester une « alternance » rapide de la génération des Nabis à celle des Fauves. Rien n'est aussi simple. Chose paradoxale, Matisse écrit en 1946 qu'il s'est éloigné de ce que lui a « écrit il y a quarante ans Maurice

Denis : « N'oubliez pas que la peinture est avant tout un art d'imitation »⁷⁹. Proposition qui nous rappelle curieusement l'inverse exact de la définition célèbre de la peinture de Maurice Denis en 1890. Or, c'est effectivement le printemps et l'automne 1905 (« il y a quarante ans ») que Maurice Denis a critiqué respectivement l'œuvre néo-impressionniste (« Luxe, calme et volupté ») et l'œuvre « fauviste » de Matisse. L'image de Maurice Denis cristallisée chez Matisse nous montre un exemple intéressant d'une condensation de mémoire dans le temps. « Synthèse » contradictoire, dont nous apercevons une autre version dans la critique de Maurice Denis vis-à-vis de Matisse : il s'agit d'un malentendu mutuel.

Dans son article « La réaction nationaliste » Denis écrit (mai 1905) : « (Matisse) ne sera pas découragé par cette première expérience (aux Indépendants du printemps 1905) ; mais elle l'avertira des dangers de l'abstraction. *Luxe, calme et volupté* est le schéma d'une théorie. C'est dans la réalité qu'il développera le mieux ses dons, très rares, du peintre, dans la tradition française [...] »⁸⁰. Maurice Denis croit ici à la « réaction nécessaire »⁸¹. Bien que Seurat eût commis « les erreurs, où l'entretenaient des théories pseudo-scientifiques », « résultat de l'abstraction » ; bien que Van Gogh fût « victime de l'abstraction et de l'anarchie », poussé par « une hypertrophie du tempérament », tous les deux étaient, selon lui, précurseurs authentiques de « la réaction synthétiste » (encore une fois ce terme « synthétiste » ne sera compris qu'en sens détourné)⁸². De ce point de vue Maurice Denis « déplore » la tendance actuelle de « la grande majorité de nouveaux venus » à prétendre « retrouver une discipline dans l'excès même de la liberté et s'appuyer sur le goût individuel des règles nouvelles »⁸³, tendance qui ne cesse d'hypertrophier les erreurs même de ces « Maîtres les plus récents » au lieu de succéder à leur héritage du « classicisme de 1890 ».

Six mois plus tard, dans le Salon d'automne en 1905, Maurice Denis voit l'école de Matisse exposer des œuvres que l'on appellera, cette fois, « fauves » ;

[...] à l'aspect de paysages, de figures d'étude ou de simples schémas, tous violemment colorés, dit Maurice Denis [...], on se sent en plein dans le domaine de l'abstraction. [...] Mais ce qu'on trouve surtout en

particulier chez Matisse, c'est de l'artificiel ; non pas de l'artificiel littéraire [...], ni de l'artificiel décoratif [...] ; non, c'est quelque chose de plus abstrait encore ; c'est la peinture hors de toute contingence, la peinture en soi, l'acte pur de peindre »⁸⁴.

La contradiction de la tentative de Matisse est, selon Maurice Denis, la suivante :

Toutes les qualités du tableau autres que celles du contraste des tons et des lignes, tout ce que la raison du peintre n'a pas déterminé, tout ce qui vient de notre instinct et de la nature, enfin toutes les qualités de représentation et de sensibilité sont exclues de l'œuvre d'art. C'est proprement la recherche de l'absolu. Et cependant, étrange contradiction, cet absolu est limité par ce qu'il y a au monde de plus relatif : l'émotion individuelle »⁸⁵.

Mais plutôt qu'une contradiction interne de la part de Matisse, cette prétendue « contradiction » ne provient-elle pas de la superposition, par Maurice Denis, de deux antipathies incompatibles, à savoir son aversion pour la libération des émotions (erreur de Van Gogh) d'une part, et sa répulsion pour l'excès des théories (erreur de Seurat) d'autre part ? La première, provoquée en face de « Luxe, calme et volupté » à la manière néo-impressionniste et la dernière, suscitée au contact des œuvres fauvistes « violentes » et « anarchiques », se sont amalgamées dans l'image de Matisse que s'est faite Maurice Denis.

L'affinité théorique malgré eux

En dépit de cette opposition apparente entre Matisse et Maurice Denis, on peut reconnaître une affinité théorique frappante entre eux. Maurice Denis écrit : « Ah ! Matisse ! Maudissons les cuistres qui nous ont appris à distinguer, dans notre langage pictural, la prose et la poésie ! »⁸⁶. La prose veut dire naturalisme académique et par la poésie Maurice Denis entend les théories pseudo-scientifiques qui ignorent la nature. Quant à lui, Maurice Denis envisage de « synthétiser » ces deux postulats : « Tous les chefs-d'œuvre classiques sont en même temps idéalement beaux et remplis de *naturel* ». Autrement dit, « on n'opposait pas style et nature ; dans l'esprit du peintre, ils devaient se confondre ».

Mais cette dialectique que Maurice Denis préconise à Matisse, en 1905, va constituer un des arguments essentiels de « la Note d'un peintre » de Matisse en 1908 ⁸⁷.

Les gens qui font du style de parti-pris et s'écartent volontairement de la nature sont à côté de la vérité. Un artiste doit se rendre compte, quand il raisonne, que son tableau est factice, mais quand il peint, il doit avoir ce sentiment qu'il a copié la nature. Et même quand il s'en écarte, il doit lui rester cette conviction que ce n'a été que pour la rendre complètement » ⁸⁸.

En ce qui concerne « l'excès des théories », Maurice Denis fait appel à Matisse : « il faut renoncer à reconstruire un art tout neuf avec notre seule raison. Il faut se fier davantage à la sensibilité, à l'instinct » ⁸⁹, et Matisse de répondre :

En réalité, j'estime que la théorie même des complémentaires (de Paul Signac) n'est pas absolue [...]. Le choix de mes couleurs ne repose sur aucune théorie scientifique : il est basé sur l'observation, sur le sentiment, sur l'expérience de ma sensibilité » ⁹⁰.

Si Matisse était ennuyé par ces critiques, c'est qu'il partage à peu près la même esthétique avec Maurice Denis. N'est-ce pas un peu pervers et masochiste de se voir critiqué par sa propre opinion ? Il en est de même de la critique d'abstraction : « L'effort de *peinture pure* y est considérable, écrit Maurice Denis, les recherches théoriques et techniques y abondent » mais « il y a trop de peintres qui n'ont pas d'âme » : « Trop de belles couleurs sont sans âme, trop de belles formes manquent de vie : ni émotion ni amour de la nature » ⁹¹. Matisse admet que « quelquefois on m'a concédé une certaine science, tout en déclarant que mon ambition était bornée et n'allait pas au-delà de la satisfaction d'ordre purement visuel que peut procurer la vue d'un tableau ». Mais il répond à cette critique (qui sous-entend sans doute Maurice Denis) en disant que « je ne sais pas distinguer entre le sentiment que j'ai de la vie et la façon dont je le traduit » ⁹². Mais il va plus loin. Il va reprendre la façon dont Maurice Denis a critiqué ses œuvres, pour critiquer, à son tour, « les peintres dits *abstraits* » d'après-guerre ; « il me semble que beaucoup trop d'entre eux partent d'un vide [...] ils n'ont plus de souffle, plus d'inspira-

tion, plus d'émotion [...] (plus de rapport, alors que) le rapport c'est la parenté entre les choses [...] c'est l'amour »⁹³.

Symptômes et syndrome

Si Maurice Denis n'a pas compris Henri Matisse, ce n'est ni à cause de la différence entre les Nabis et les Fauves ni à cause de ses propres « tendances réactionnaires ». On ne saurait, en outre, insister sur la « médiocrité » de Maurice Denis du fait de son incompréhension de Matisse, car Matisse serait entâché, lui aussi, de la même animosité contre sa postérité. Elire les « génies » et « chefs d'œuvre » est un acte inévitable pour concevoir une « histoire de l'art ». Mais si on relègue Maurice Denis au second rang en raison de son attaque « anachronique » sur Matisse, ce dernier pourrait aussi être condamné à la retraite. Certes « l'histoire de l'art » en Occident se conçoit par le dépassement continu du précédent, mais ce mécanisme trahit, par là-même, qu'il n'existe aucun principe interne à « l'histoire de l'art » qui permette d'inscrire un artiste dans son récit pour éliminer un autre.

Le conflit théorique entre Matisse et Maurice Denis vient de ce fait paradoxal qu'il y a une affinité remarquable entre la critique « réactionnaire » de Maurice Denis et la note apparemment novatrice d'un peintre d'avant-garde. Dans cette note de Matisse, publiée en 1908, on peut trouver non seulement une apologie, une explication et une réfutation implicites de Matisse vis-à-vis de la critique déplacée de Maurice Denis, mais aussi ce que Matisse a puisé dans les théories « réactionnaires » et « classiques » de Maurice Denis, pour exprimer ses réflexions sur la peinture. En effet, le désir d'émulation avec les peintres = essayistes tels Maurice Denis, J.-E. Blanche, l'a certainement poussé à la rédaction de cette note. Matisse admet « qu'en somme je n'ai sorti que des lieux communs », « qu'il n'est pas de vérités nouvelles ». Il dit encore que tous les artistes sont empreints de leur époque⁹⁴. Sous les symptômes incompatibles que sont Matisse et Maurice Denis se formait à leur insu un syndrome sous-jacent. Reste à savoir si le génie est conditionné par son époque ou au contraire si ce génie lui-même représente et caractérise *a-posteriori* cette époque.

Le classicisme et le cubisme

Le cas du Cubisme est en ce sens fort suggestif. Le cubisme est-il le reflet d'une tendance classicisante du début du XX^e siècle en France, ou est-il l'avant-garde qui caractérise cette époque ? C'est la détermination réciproque qui intéresse Maurice Denis, car il y voit une nécessité historique. Voici son hommage à ces « géomètres » qui ont vite remplacé les « Fauves » :

Je citerai ce fait que dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde le mot « classique » est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances « avancées ». L'impressionnisme est désormais considéré comme époque « d'ignorance et de frénésie » à laquelle on oppose « un art plus noble, plus mesuré, mieux cultivé ». (Il s'agit d'ailleurs de l'Art de M. Braque) ⁹⁵.

Si le Fauvisme représentait pour Maurice Denis « ces vaines théories qui tiennent toute expression d'une émotion individuelle pour une manifestation de Beauté », l'aboutissement misérable des « excès ou les frivolités de l'Impressionnisme », il a eu de bonnes raisons, cette fois, de croire dans le Cubisme et d'y avoir trouvé un signe incontestable pour le « retour » « unanime » « à la tradition et à la discipline », tendance vers « un nouvel ordre classique », symptôme, enfin, pour « l'évolution du Symbolisme au Classicisme ».

Cet accueil à la fois complaisant et partial de Maurice Denis à l'égard du Cubisme va de pair chez lui avec sa « légitimation » = « déformation » de Cézanne comme « classique ». Dans les deux cas, « les faits historiques » ne prennent un sens que dans la mesure où ils s'appliquent au code discursif-idéologique qui les organise. Sans ses rencontres avec Cézanne et Braque, Maurice Denis n'aurait su ni récupérer son passé symboliste ni argumenter sa prédiction de l'évolution classique au début du XX^e siècle. Grâce à cette interprétation de la spéculation historique et les « faits », Braque et Cézanne sont, quant à eux, inscrits, à leur tour, dans son discours historique sous forme de témoignage contemporain. Dans ce mécanisme d'auto-détermination réciproque, ils sont plus ou moins les marionnettes dans la mesure où ils servent de prétexte au raisonnement soliptique d'un manipulateur de discours ⁹⁶. Néan-

inter-
pénétration

X

moins, une partie de la « grandeur » de Cézanne ne tient-elle pas à ce fait qu'il est soutenu à la fois par les « classicistes » et par les « avant-gardes » ?

L'histoire et l'avenir

Quelqu'arbitraire qu'il paraisse à nos yeux, le raisonnement de Maurice Denis n'en est pas moins vrai ni pertinent à condition que le début du ^{XX}^e siècle soit véritablement reconnu largement comme le début d'une « renaissance classique ». Mais là, ce n'est plus la constatation d'un fait mais un choix idéologique de l'artiste. Face à l'histoire, l'artiste donne un coup d'œil rétrospectif sur son propre passé et sur la tradition, il leur attache des significations, des interprétations et des jugements, lesquels servent, à leur tour, de point d'appui indispensable pour qu'il puisse défier l'avenir. Le regard sur le passé et le projet dans l'avenir sont inséparablement engrénés chez l'artiste. Ces deux roues véhiculant le char de la conscience historique d'un artiste constituent pour lui, de manière complémentaire, le pari à tenir, la gageure à soutenir. Le discours historique émis par l'artiste est un champ réservé pour son engagement dans l'histoire.

Il ne nous appartient pas, au demeurant, de juger s'il a gagné ou perdu, ce jugement entraînant inévitablement un jugement de valeur de notre part, ce qui nous est interdit. Donnons ici la parole à l'artiste et écoutons ses observations rétrospectives sur ce sujet, écrites le 25 juillet 1920, pour la deuxième édition de *Théories* :

Cependant cet éloge du classicisme a fait bien autrement fortune ; il a été repris par les extrémistes, et il n'est guère d'expression d'avant-garde dont les excentricités n'aient été sérieusement qualifiées de classiques. Ce n'est pas ce que j'avais souhaité [...]. Par l'effet de cette nouvelle optique des idées, la part de tradition, et donc de vérité, que ces *Théories* perpétuent, paraîtra d'autant mieux : elles deviennent une sorte de livre classique, et peut-être même un livre de classe » ⁹⁷.

L'histoire vécue et la science historique

Jusqu'à nos jours les historiens ont très souvent confondu les « faits historiques » avec l'interprétation rétrospective de

Maurice Denis. Il ne nous appartient pas, néanmoins, d'accuser Maurice Denis d'avoir « déformé » ou « fabriqué » le « passé », car il nous paraît illusoire de croire à la possibilité ultime de séparer le témoignage « authentique » de ce qui est « faux ». Cette dissection du discours a ceci d'arbitraire que son critère du jugement ne se manifeste qu'à partir de cette séparation même du vrai et du faux. « Le fait » historique qui devait être l'ultime critère, ne peut se reconstituer en effet qu'après et seulement d'après cette opération de filtrage.

Chose contradictoire dans cette opération, c'est que dans « l'élément épuré », censé être « objectif », le nom de l'auteur du discours accorde une auréole d'authenticité à son produit pour l'investir d'une véracité, tandis que dans le « résidu » dit « subjectif », le même nom donne lieu à stigmatiser son produit comme contrefaçon. Le premier est le cas d'une croyance presque inconditionnelle et unanime à l'écrit de Maurice Denis sur l'événement de 1888 ; le dernier, la remise en cause de « l'authenticité » des témoignages laissés par Maurice Denis (et bien d'autres) sur Cézanne au début du XX^e siècle (cf. 67). Nous avons essayé de critiquer la façon dont on a posé ce problème en deça du vrai ou du faux.

Etablie pour le mieux par la confrontation statistique des témoignages accessibles (voire dans l'ordre de probabilité), cette reconstitution reste toujours plus ou moins tautologique — tautologie entre les données mises en jeu par l'extraction ambiguë du « vrai » dans le discours et l'acte de les réorganiser sans rupture — et du même coup auto-justificatrice = automystificatrice. La recherche d'une cohérence dans les documents historiques est une tentation dangereuse. L'intelligibilité d'une reconstitution risque en effet constamment d'être contaminée par une rationalisation propre au discours historique qui lui offre la donnée primordiale. Plus dangereux encore, le témoignage « authentique » sert désormais de remplacement au « fait historique », alors que ce dernier est pour jamais inaccessible⁹⁸. Par là l'opposition irréductible entre l'absent (le fait) et ce qui existe d'inévitablement arbitraire (discours) est subrepticement renvoyée à l'intérieur même du discours, pour créer une illusion de la possibilité d'atteindre l'inaccessible.

Le « fait historique » n'est pas indépendant du discours

qui l'entoure. Entre « la définition du néo-traditionnisme » de 1890 et les témoignages postérieurs on ne saurait dire lequel est le plus authentique. Chaque témoignage apporte de nouvelles observations s'appuyant sur un point de vue spécifique à chaque moment d'interprétation. L'écart entre les témoignages nous permet de repérer, inversement, la spécificité de chaque point de vue. A travers la sédimentation des témoignages divers et parfois contradictoires de Maurice Denis, nous avons essayé de préciser, réciproquement, le glissement idéologique et historique de son regard sur le « passé » et la dépendance de ce « passé » ~~et la dépendance de ce « passé »~~ sur ce regard. La science historique n'est pas à même, ultimement, à parler de l'histoire, elle ne sait parler que du discours.

Résurrection du discours historique

Le « passé » chez Maurice Denis est mouvant parce qu'il est vivant. Le décalage qui se dévoile à travers ses diverses interprétations en est l'indicateur. Nous en avons vu trois types : déplacement d'acception (changement de définition du terme « synthèse ») ; interprétation englobante (le cas de changement d'axe de référence de « l'expression/la représentation » symboliste à « la représentation/la reproduction » classiciste) ; solution dialectique (« synthèse » de « l'équivalent » de Gauguin avec la distinction cézannienne de « la reproduction/la représentation ») ; à quoi nous ajouterons ici une position critique dont témoigne la préface de Maurice Denis lui-même :

« Il importe peu qu'on y trouve l'expression gauche, parfois contradictoire des idées et des expériences qui ont successivement déterminé cette évolution. Ce livre est une confession et un plaidoyer. Je voudrais qu'on sût quelles difficultés, quels pièges rencontre un artiste qui, dans l'absence des traditions de métier, est contraint de s'orienter seul parmi les fausses doctrines et les paradoxes, et de chercher par la seule raison et l'étude des Maîtres le moyen d'orienter son effort. [...] Ce livre n'est l'histoire que de nos idées »⁹⁹.

Ces idées que nous avons essayé de reclasser et stratifier selon sa condition de production, sont à l'origine, cristallisées autour d'un tableau de Sérusier : « Talisman ». Ce

petit paysage silencieux qui a attiré à sa proximité des discours aussi nombreux que contradictoires, se reconnaît comme « événement » dans l'histoire de l'art en fonction de qualité et de quantité de cette « galaxie du discours » qui circule autour de lui ¹⁰⁰. Ni l'œuvre d'art ni le discours ne sont ici autonomes ; tous les deux sont mutuel-dépendants. Le « poids » que réèle cette œuvre comme un « fait historique » reste inépuisable ; au contraire sa signification ne cesse de s'ajouter au cours de l'histoire. Ce n'est pas dans l'intérêt de Vérité pour l'histoire mais pour repérer « l'épaisseur » d'une réalité vécue autour d'elle que nous avons relu les textes de Maurice Denis. « L'histoire de l'art, dit-il, n'est qu'un perpétuel recommencement » ¹⁰¹.

(mars 1982)

NOTES

Abréviations :

T : *Théories, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (1890-1910)*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912 ; rééd., Paris Rouart et Watelin, 1913 et 1920.

Ta : *Du symbolisme au classicisme, théories*, présenté par O. Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964 (extraits de T. et d'autres articles présentés de façon thématique).

Ji : *Journal, tome I (1884-1904)*, Paris, Colombe, 1957.

Jii : *Journal, tome II (1905-1920)*, Paris, Colombe, 1957.

N.T. : *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré, (1914-1921)*, Paris, Rouart et Watelin, 1922.

1. Définition du néo-traditionnisme, *Art et Critique*, 25 août 1890 ; L., p. 1, Ta. p. 33. /7

2. En ce qui concerne cette « conversion » ou révélation au classicisme chez Maurice Denis, voir Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, Gallimard, 1943, tome I, pp. 148-149 ; et notre article : « Zenei kara handô he » (de l'avant-garde au réactionnaire), *Sansai*, 1981, oct., pp. 93-98 ; nov. pp. 114-118. Nous croyons qu'il est téméraire de situer mécaniquement le moment de la conversion classique de Maurice Denis à son séjour à Rome en 1898. Déjà depuis 1895, séparant « la déformation objective » de « la déformation subjective » (« A propos de l'exposition d'A. Séguin, *La Plume*, 1^{er} mars 1895, T., p. 23), il avait commencé à souffrir du conflit entre l'expression et le style. Il ne s'agit plus d'une simple primauté de « l'expression » sur « la représentation » (1892, voir note 44). « Il faut avoir en vue autre chose que l'expression de soi » (août 1897, Ji., pp. 116-120). En fait, la confession intime de la conversion (le 6. fév. 1898, Ji., pp. 130-131 ; du 15 au 22 fév. 1898, Ji., pp. 133-141) n'est, en grande partie, qu'une répétition de ce qu'il avait déjà écrit dans ses réflexions (*Ibid.*). Sa rencontre avec l'art classique à Rome en 1898 est donc la « cause extérieure », qui lui suggère la solution à son problème théorique déjà existant : la « cause intérieure ». Mais ce n'est pas parce qu'il a compris Raphaël, par exemple, qu'il choisit l'art classique. Maurice Denis dit plutôt le contraire. Après avoir confessé cet éveil, il écrit : « Maintenant je commence à comprendre Raphaël, et je crois que c'est une étape notable dans la vie d'un peintre » (à Vuillard, le 15 fév. 1898, Ji., p. 133). Le choix de Maurice Denis en 1898 ne s'explique donc pas, sans tenir compte d'un pressentiment — « cause mentale » — qui l'a incité à rapprocher instinctivement la cause extérieure de la cause intérieure. En fait c'est seulement à partir de cet engagement vis-à-vis de l'art classique que Maurice Denis commence à chercher l'enchaînement logique entre ses réflexions esthétiques et ses études sur l'Art

classique (voir infra.). Il serait opportun de noter que la « tendance nationaliste en France » par suite de l'Affaire Dreyfus dont Denis parle brusquement ici (Ji., p. 129 ; pp. 134-135) va former chez lui une association d'idées étroite qui le convainc de la nécessité historique d'une « réaction nationaliste » en art (voir notre article cité) (voir note 30).

3. « Les arts à Rome ou la méthode classique », *Le Spectateur catholique*, n° 22, 24 ; 1898. T., pp. 45-46 ; Ta., pp. 95-104.

4. « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, oct. 1903 ; T. pp. 166-171 ; Ta. pp. 50-54.

5. « La réaction nationaliste » *L'Ermitage*, 15 mai 1905 ; T. pp. 187-198 ; « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *L'Ermitage*, 15, nov. 1905. T., pp. 199-210.

6. Cf. Werner Hofmann, « Warburg et sa méthode », *Cahier du Musée national d'art moderne*, n° 3, 1980, p. 6, note 5. Hofmann suppose que Maurice Denis, dans sa définition du tableau, procède de deux sources, l'une de Baudelaire (*Salon de 1859*) et l'autre de Taine (*Philosophie de l'art* V^e partie (sic), ch. 5 (sic)). La citation de Baudelaire nous paraît capricieuse parce qu'il faut comprendre un contresens. « Une bataille vraie n'est pas un tableau » (*Curiosités esthétiques, l'art romantique*, éd. Garnier, 1962, p. 349). Par là Baudelaire veut dire la « fausseté » et la « nullité » de ce genre au lieu de parler de l'autonomie d'un tableau. Est-ce le même genre de réaction de la part de Maurice Denis que celle contre les mots de Bouguereau qu'il cite dans son premier article : « c'était pas nature, vous ne coucheriez pas avec cette femme-là ! » (Ta. p. 39) ? De là, « avant d'être un cheval de bataille une femme nue... » ? Supposition intéressante (que nous avons fabriquée) mais peu convaincante. De plus, Maurice Denis va emprunter, soit explicitement soit implicitement, mais mainte fois, les idées de Baudelaire — de façon plus directe. Il nous paraît largement suffisant de tenir compte des mots de Baudelaire sur Delacroix, cités ça et là, afin de repérer un « topos littéraire » de la fin du siècle : « la ligne et la couleur font penser et rêver toutes les deux ; les plaisirs qui dérivent sont [...] absolument indépendants du sujet du tableau ». « Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle (*ibid.*, p. 433 etc.), à quoi correspondent les mots de Delacroix lui-même : « Avant même de savoir ce que présente un tableau [...] », E. Piron, *Eugène Delacroix, sa vie et son œuvre*, Paris, 1865, pp. 410-411. Le « ten o'clock » de J. McNeil Whistler, qui figure dans « l'hommage à Delacroix » de F. Latour, déjà traduit en français par S. Mallarmé en 1888, peut être considéré, lui aussi, parmi d'autres, comme un des précurseurs de Maurice Denis. En dernier lieu, Maurice Denis découvre lui-même après-coup, le passage de H. Taine dont parle W. Hofmann (ce dernier ignore ce fait) : « J'ignorais à cette époque la formule, bien proche de la mienne, de Taine : Surface colorée dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix : voilà son être intime. Que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est pour eux une propriété ultérieure » [...] » M. Denis, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris, Armand Colin, 1933, p. 177, etc... Peu importe. Quoiqu'elle minimise l'originalité de M. Denis, cette recherche de précédents est motivée par la célébrité de la définition du tableau de M. Denis. Un exemple de causalité renversée dont nous allons parler dans notre étude. Une phénoménologie de l'expérience de lecture à l'âge de vingt ans laisse, en outre, à désirer. Ni scène originaire, ni prise explicite d'une connaissance par un homme déjà bien formé, la lecture des adolescents a une portée d'autant plus grande et difficile à mesurer qu'elle touche jusqu'au tréfonds de la vie intellectuelle. Cf. P. Denis, « Etude psychiatrique de l'œuvre de Maurice Denis », in *Psychanalyse des arts de l'image*, Clancier, Guerland, 1981, pp. 99-106.

7. Ta., p. 34, note 2. Cette lecture des psychologues par M. Denis est prouvée par Marie-Claire Denis, *Bulletin amis du Musée de Rennes*, n° 2, 1978, pp. 89-97, où l'auteur nous confirme l'existence d'un cahier : *notes d'esthétique* de juin 1888. A propos de notre hypothèse, une vérification est à faire auprès de la famille Denis.

8. Herbert Spencer, *The principles of Psychology* (2nd ed.). Williams and Norgate, 1870, vol. 1, p. 130.

9. *Ibid.*, p. 194, 210.

10. *Ibid.*, p. 375 ; trad. franç. par Théodule Ribot et A. Espinas : *Principes de psychologie*, Paris, Ladrance, 1874-75 (2^e éd. 2 vol.), p. 194. Le terme « correspondance » est introduit par les traducteurs français : « That in these highest manifestations of life produced by the culture of the civilisation — those quantitative preventions which imply such intense vital action while they so greatly subserve self-preservation by facilitating com-

merce and the arts — these should be this elaborate and complete co-ordination of inner relations to symbolize outer relations ».

11. Hyppolite Taine, *De l'intelligence* (2 tomes), Paris, Hachette, 1870, vol. II, p. 186.

12. *Ibid.*, vol. II, pp. 184-185.

13. *Ibid.*, vol. II, pp. 154-155.

14. *Ibid.*, vol. I, p. 235.

15. *Ibid.*, vol. I, p. 233.

16. Hermann Herholtz, *Wissenschaftliche Abhandlungen*, II, S. 608, etc. ; trad. franç. *Optique physiologie* (trad. par E. Javal et N. Klein), Paris, V. Masson et fils, 1867, pp. 579-583. Voir, en outre, Maurice Mandelbaum, *History Man and Reason*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1971. « Symbole » en allemand devrait être traduit plutôt « signe ». Il est curieux de constater que ces traductions françaises emploient les termes plus facilement assimilables pour les symbolistes de la fin du siècle que les éditions originales.

17. *Art. cit.*, Ta., p. 45.

18. André Chastel, « Une source oubliée de Seurat », repris in *Fables, Figures, Formes*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1978, pp. 385 et sq. ; Paul Signac, *D'Eugène, Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899, notes et présentation par Françoise Cachin, Hermann, 1964, p. 107.

19. *Art. cit.*, Ta., pp. 44-45.

20. « Le Salon du Champ de Mars, l'Exposition de Renoir », *Revue Blanche*, 25, juillet, 1892 ; T. p. 17.

21. « A propos de l'exposition d'Armand Séguin », *art. cit.* 1895, T., p. 23.

22. « Préface de la IX^e exposition des peintres impressionnistes et symbolistes », chez Le Parc de Boutteville en 1895, T., p. 25 seq., Ta., p. 50. Dans cet article il répète, en faisant une mise au point, son idée de « l'équivalent » et « la correspondance » que nous avons examinée plus haut (note 21) : Ta., p. 48. Voir aussi note 44. Il est à noter que dans ces deux articles Maurice Denis parle du Symbolisme soit au passé simple : « les jeunes d'il y a dix ans se préoccupèrent... » ; « ce fut le Symbolisme » en ajoutant que « je crois encore au Symbolisme » (T., p. 23), soit en employant la troisième personne pour désigner les symbolistes, y compris lui-même ; comme on le voit dans notre citation.

23. Notons à titre d'exemple un ouvrage studieux de H. R. Rookmaker, *Gauguin and the 19th Century Art Theory*, Amsterdam, Swets and Zeitlinger, 2^e éd., 1972 ; et A.G. Lehmann, *the Symbolist Aesthetics in France, 1885-1895*, Oxford, Oxford U.P. 1950.

24. « Notes sur la peinture religieuse », *L'Art de la vie*, oct. 1896 ; Ta., p. 73.

25. Paul Gauguin, « *Diverses choses* », écrit à la suite du cahier *Noa noa*, Musée du Louvre, Cabinet de dessin, m.s. P.F. 7259, pp. 219-223. Cf. l'édition fac-similé présentée par René Huyghe d'*Ancien culte Mahorie*, La Palme, 1951. Gauguin cite le passage de Delacroix sans préciser qu'il s'agit d'une citation. Le passage vient d'E. Piron, *Delacroix, sa vie et ses œuvres*, Paris. Jules Claye, 1856, pp. 405-06. Ce passage avec le texte de Gauguin est présenté/comme étant entièrement de Gauguin lui-même, ce qui a entraîné quelques historiens d'art à confondre le mot de Delacroix et celui de Gauguin. Cf. V. Jirat Wasintynski, *Paul Gauguin in the context of Symbolism*, New York, 1978, Garland pub. Inc., pp. 111-112. Une partie de ce texte est dans Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1974, présenté en défi à « la fidélité religieuse » au manuscrit de Gauguin par D. Guérin, pp. 176 et seq.

26. Gauguin, « *Diverses choses* », pp. 2-3 des feuilles insérées entre pp. 266-67 ; Gauguin, *Oviri*, p. 177. Premièrement publié par J. de Rotenchamp, *op. cit.*, (note 25), p. 211.

27. Gauguin, *Oviri*, p. 24 : « On blâme chez nous les couleurs sans mélange, à côté les unes des autres ». (Extrait de « *Notes synthétiques* »).

28. *Correspondance de Paul Gauguin*. Editée par Victor Merthès, Fondation Singer-Polignac, 1984, tome I, p. 210 : « Un conseil, ne copiez pas trop d'après nature-L'art est une abstraction ; Tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu [...] (Une lettre à Schuffnecker, le 14 août 1888, à Pont-Aven). Le texte établi par Maurice Malingue : *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*. Grasset, 1946, pp. 134-35, repris par D. Guérin, a été déjà critiqué par J. Rewald, *Post-Impressionism*, 3rd. ed. revised. New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 178 ; trad. franç. par A. Rewald, Albin Michel, 1961, p. 119 (légèrement différent de notre citation).

29. Une lettre à Schuffnecker, le 14 janv. 1885, H.R. Rookmaker, *op. cit.*, p. 121.

30. « *Notes synthétiques* » citées par Wladyslawa Jaworska, *Gauguin et l'Ecole de Pont-Avent*,

Paris, Bibliothèque des Arts, 1971, pp. 235-236 : comme la musique, l'art pictural « agit sur l'âme par l'intermédiaire des sens ; mais en peinture on obtient une unité impossible en musique, où les accords viennent les uns après les autres, les tons harmonieux correspondent aux harmonies de sons, et le jugement éprouve alors une fatigue incessante ».

31. Une lettre à Schuffenecker, le 16 oct. 1888, Gauguin, *Oviri*, p. 44 : « Evidemment cette voie sympathique est pleine d'écueils, et je n'y ai mis encore que le bout du pied, mais elle est au fond dans ma nature et il faut toujours suivre son tempérament ». Dans son *Post-impressionism (op. cit.)* J. Rewald emploie les mots « correspond to my nature » pour traduire « est au fond dans ma nature » (pp. 178-180). Son recours facile aux termes « symbolistes » risque de provoquer une « rationalisation » excessive dont nous parlons dans cet essai. La traduction restitue fidèlement le texte français d'original.

32. Charles Chassé, *Gauguin et son temps*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1955, pp. 140-141. Mais dans son livre plus tardif : *Les Nabis et son temps*, Paris, Bibliothèque des arts, 1960, il élimine le mot « équivalent » tout en soutenant l'existence du « passage de cette pensée » de Cézanne à Gauguin (p. 49 ; p. 76).

33. « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, 1903. Ta., pp. 50-54. T. p. 166. Une autre version écrite par Maurice Denis se trouve dans « Sérusier, sa vie, son œuvre », introduction à P. Sérusier, *ABC de la peinture*, Paris, Floury, 1943. L'anecdote est reprise par presque tous les historiens, parmi lesquels A. Téraze, *Denis intimités*, Paris, Spadem, [1970], pp. 32-34. Il est opportun de noter ici l'importance de la revue *L'Occident*, créée par A. Mithouard en 1901. C'est en effet au cours de sa collaboration avec cette revue catholique et nationaliste que Maurice Denis consolide sa position classique et nationaliste. La conception circulaire de l'histoire, présentée par A. Mithouard dans son article « Le Classique de demain » (*L'Occident*, avril 1902), considérant le temps actuel comme l'aurore d'une époque classique, correspond à la pensée de Maurice Denis qui prétend se trouver « à la veille d'une période d'art classique » (1902, T., p. 90).

34. *Art. cit.*, Ta., pp. 50-54.

35. *Ibid.* Il est à noter que dans cet article Maurice Denis ne sait pas encore faire la distinction entre « le soleil, la lumière » et la « couleur » (Ta, p. 53), alors que Maurice Denis prétendra, après sa rencontre avec Cézanne de 1906, qu'elle était le principe primordial du Symbolisme pictural de la fin du siècle.

36. Sur ce point, la discussion de Jirat Wasitynski (*op. cit.*, pp. 109-112) et bien d'autres des livres de vulgarisation jusqu'aux études scientifiques — a ceci de hâtif qu'il identifie « l'équivalent » dont parle Maurice Denis en 1903 sur l'événement de 1888 avec celui de Gauguin que le premier ne connaissait pas encore. Dans sa biographie de *Maurice Denis* (Paris, Grasset, 1945), S. Barazzetti-Demoulin reste sur ce point confuse et contradictoire : d'une part, elle paraphrase « l'influence de Gauguin » (1903) : « Gauguin, éminemment instinctif, parfois incohérent aux systèmes et à l'introspection eût été peu capable de tirer la conclusion de ses trouvailles. Pour qu'elles aient la portée qu'elles ont eue, il a fallu que Sérusier, plus intellectuel, les dégage, les clarifie, les transmette à ses camarades et que Denis les codifie » (p. 48). D'autre part, faisant confiance au « Soleil » (*L'Ermitage*, 15 déc. 1906, T., p. 218 seq.) elle croit que la définition d'équivalent donnée dans « Diverses choses » par Gauguin a amené Maurice Denis à lancer sa définition du tableau de 1890. L'anachronisme évident mis à part, il faut bien noter que contrairement à ce qu'elle constate, c'est plutôt les mots de Gauguin qui ont donné la cohérence à la théorie jusqu'alors confuse de Maurice Denis. De plus, rien n'est moins cohérent que la relation entre la définition du tableau de Maurice Denis en 1890 et « l'équivalent » de Gauguin. La prétendue incohérence provient moins de Gauguin que de l'incompatibilité qui existe entre l'écrit de Maurice Denis en 1903 et celui en 1906.

37. On sait qu'A. Aurier prêche « l'équivalent » entre le sujet et l'objet, la « correspondance » entre la nature et l'esprit en s'appuyant sur la pensée néoplatonicienne et mystique telle qu'on la trouve chez Swedenborg : « Symbolisme en peinture » (9, fév. 1891), « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, 1892, pp. 474-486 ; repris in *Oeuvre posthumes*, Paris, édition du Mercure de France, 1893, pp. 205-19, pp. 293-309, respectivement ; le dernier article avec le titre : « Les peintres symbolistes ». Ce qui paraît bizarre et téméraire, c'est que dans la traduction d'un passage d'Aurier (p. 305), J. Rewald insinue le terme « équivalent » qui ne se trouve pas dans le texte original d'Aurier : l'œuvre de Gauguin « c'est, on pourrait presque dire, du Platon plastiquement interprété par un sauvage de génie ». Cf. J. Rewald, *op. cit.*, p. 482 : « his work is the equivalent of Plato plastically interpreted... » La traduction française ne pose pas ce problème (*op. cit.*, p. 324), mais cette « rationalisation », encore une fois (cf. note 31), pourrait causer chez les lecteurs anglophones l'altération d'un aspect philosophique du Symbolisme pictu-

ral. Au début d'un article « L'Exposition d'Armand Séguin » (1895) Maurice Denis cite le nom d'A. Aurier pour donner un court résumé du mouvement symboliste (T., p. 20). Malgré ses allures « rétrospectives » (cf. note 21), Maurice Denis parle ici pour la première fois de « l'équivalent » et de « la correspondance ». L'inspiration d'Aurier sur le peintre nous paraît évidente. Il semble néanmoins que M. Denis essaie d'y accorder une signification différente de celle d'Aurier, afin de proclamer son indépendance vis-à-vis de lui. Cf. Ta., p. 54 ; p. 64 : « Les écrivains [...] comme Charles Morice ou Albert Aurier, accentuaient le point de vue mystico-littéraire ». (« L'époque du Symbolisme », *Gazettes des Beaux Arts*, mars, 1934, p. 165 seq.) ; M. Denis, « Paul Sérusier, sa vie, son œuvre », *art. cit.*, note 33, p. 64 ; voir aussi note 59.

38. La lettre de Gauguin destinée à Maurice Denis (juin 1899, Gauguin, *op. cit.*, pp. 224-225) suggère par exemple que Gauguin ne partageait pas nécessairement l'intérêt de Maurice Denis pour reconstituer une tendance moderne en art. Cf. aussi une lettre de Gauguin à Monfreid, le 12 mars 1897, *Ibid.*, p. 154.

39. Voir note 26. La citation de Maurice Denis se trouve dans « Le Soleil », *L'Ermitage*, 15 déc. 1906, p. 223.

40. Cet « enseignement » célèbre que Gauguin est censé avoir donné à Sérusier à Pont-Aven en 1838 est relaté par Maurice Denis seulement en 1903, avec 15 ans de délai. Selon M. Denis l'authenticité de cette anecdote est confirmée par Sérusier. Voir aussi M. Denis, « Sérusier, sa vie, son œuvre », *art. cit.*, note 33, pp. 74-75. Le texte est renvoyé au note 4.

41. Quant à l'expressivité, il faut noter que dans un article écrit en septembre 1897, voire avant sa « révélation » de l'art classique, M. Denis critique déjà une confiance excessive à « l'expression de soi », telle qu'il remarque chez Vuillard, pour y substituer « le travail intellectuel ». Ce critique va être réitérée auprès de Vuillard après le premier voyage de M. Denis à Rome en 1898 (correspondance entre eux, le 15 fév. ; le 19 fév. ; le 22 fév., Ji., pp. 133-141). En 1897, M. Denis note ceci (Ji., pp. 120-21) : « Les valeurs : 1) d'après la perspective aérienne ; 2) d'après l'importance de la sensation ; 3) d'après l'importance subjective du concept. / Valeurs de lumière-tableau / Valeurs de couleurs-décoration / Evolution de la conception des valeurs du 1) au 2) (Impressionnisme), du 2) au 3) par la transition Gauguin, c'est-à-dire l'équivalence des teintes ». Bien qu'il y ait une distinction entre la lumière et la couleur, son rapport avec « l'équivalent » reste ambigu. Or, c'est en 1903 que M. Denis précise la distinction entre deux sortes de valeurs : « Les rapports de ton et de lumière et les rapports de teintes ou de couleurs » (« A propos d'une exposition de Mme Lisbeth (Delvolvé-Carrière), *L'Occident*, fév., 1903 ; repris in « Le renoncement de Carrière, la superstition du talent », *L'Ermitage*, 15 juin 1906, T., pp. 213-14). Ces deux réflexions étaient seulement juxtaposées chez M. Denis jusqu'à ce qu'il découvre « l'équivalent » de Gauguin lui-même.

42. *Art. cit.*, Ta., p. 53.

43. Jii., (le 26 janvier 1906). Cette remarque est précédée par le témoignage recueilli par Charles Camoin et publié dans *Mercur de France*, juin-août 1905, Tome LVI, p. 353 : « il [Cézanne] déchiffre lentement la nature par l'ombre et la lumière qu'il exprime en des sensations de couleur [...] ». Mais Camoin n'en profite pas pour contraster la lumière et la couleur comme le fera M. Denis. Cet article de Camoin fait partie d'une « enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » réalisée par Charles Morice, et à laquelle participa M. Denis. M. Denis avait certainement lu ce témoignage de Camoin avant sa visite de Cézanne en 1906. Sa motivation de visiter le maître d'Aix sera justifiée par cette prise de connaissance (voir notes 61, 64) ; il connaissait déjà ce qu'il faudrait entendre dire par Cézanne. Il ne cherchait pas une découverte auprès de Cézanne, mais une confirmation. (voir aussi, citation 64)

44. « Notes sur la peinture religieuse », *art. cit.*, oct., 1896, T., p. 30 seq. ; Ta., p. 72 : « Au lieu d'évoquer nos émotions anciennes devant le sujet représenté, c'est l'œuvre elle-même qui veut nous émouvoir ». « Préface de la IX^e exposition des peintres impressionnistes et symbolistes, *art. cit.*, 1895 ; T., p. 25 seq. ; Ta., p. 48 : « Ils [Symbolistes] ont préféré dans l'œuvre l'expression par le décor, par l'harmonie des formes et des couleurs, par la matière employée, à l'expression par le sujet » (la primauté de « l'expression » est telle qu'il n'utilise même pas le mot « représentation »). Ou encore dans « Le Salon du Champ de Mars, l'Exposition de Renoir », *Revue Blanche*, 25, juin 1892 (article signé Pierre L. Maud, T., p. 17). Signalons en passant, qu'après l'Affaire Dreyfus, M. Denis n'écrira plus dans la *Revue blanche*, célèbre pour sa position dreyfusarde : « Nous nous étonnons que des critiques renseignés, comme M. George Lecomte, se soient plus à confondre les tendances mystiques et allégoriques, c'est-à-dire la recherche de

l'expression par le sujet, et les tendances *symbolistes*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art » (Il s'agit d'un article de Georges Lecomte : « L'Art impressionniste », *Revue de l'Evolution*. 15 mars 1892. Presque la même phrase se retrouve aussi « A propos de l'exposition d'A. Séguin, 1895, *art. cit.*, T., p. 23).

45. *Ji.*, pp. 130-40.

46. *Ji.*, p. 140 : une lettre de M. Denis à Vuillard (22 fév. 1898).

47. « Les arts à Rome ou la méthode classique », 1898, *art. cit.*, T., p. 30 seq. avec une « erreur » de date manifeste (1896), erreur relevée par Théodore Reff « Cézanne et Poussin », *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, vol. 23, 1960. Voir aussi Ta., pp. 101-02. Soit intentionnelle ou inconsciente (il peut s'agir, bien entendu, d'une coquille), cette erreur de date a pour effet de raccourcir ou même effacer la période de transition du Symbolisme au Classicisme dans les réflexions théoriques de M. Denis reprises dans *Les théories*, puisqu'il « synchronise » sa confession du Classicisme avec ses premières réflexions systématiques sur le Symbolisme (1896).

48. *Ji.*, p. 159.

49. *Ji.*, p. 160.

50. « Les élèves d'Ingres », *art. cit.*, T. p. 95.

51. « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *art. cit.*, T. p. 209.

52. « Le Soleil », *art. cit.*, T., p. 222 ; « Cézanne », *L'Occident*, sept. 1907, T., p. 253.

Nous nous rappelons ici que cet article sur Cézanne va être traduit en anglais par Roger Fry et publié in *The Burlington Magazine*, en juin et fév. 1910. Sur sa signification pour la formation d'une idée : Post-impressionnisme concrétisée par les expositions : *Manet and the Post-impressionnists* (1910-11) et *Second Post-impressionnist Exhibition* (1912) aux Crafton Galleries, voir : Douglas Cooper, « Introduction » pour *Courtauld Collection*, 1954 ; Benedict Nicolson, « Post-impressionism and Roger Fry », *Burlington Magazine*, 93, 1951, pp. 12-13 ; et Jacqueline V. Falkenheim, *Roger Fry and the Beginning of Formalist Art Criticism*, Michigan, UMI research press, 1980, ch. II.

53. En novembre 1916, M. Denis rend finalement publique une définition qui fait de la peinture un art d'imitation : « Le Présent et l'Avenir de la Peinture française », repris dans *N. T.*, pp. 39-46, où il écrit : « Si l'ère des chimères est close, si la guerre chasse les nuées germaniques, cette vérité de bon sens : la peinture, art d'imitation, reprendra toute sa valeur aux yeux des artistes » (pp. 45-46). Sans doute Matisse a-t-il entendu parler de cette re-définition de M. Denis. Voir note 57, 59.

54. Enumérons ici d'autres opérations que M. Denis met en valeur pour reconstituer le passé qu'il assume. (1) réhabilitation d'Ingres comme précurseur du Symbolisme : « C'est ainsi qu'il [Ingres] avait ressuscité l'art oublié de la peinture décorative que devait illustrer Puvis de Chavannes. Il était l'ascendant de Manet, le grand-père du Cloisonnisme et du Symbolisme » (« Le Salon de la Société nationale des Beaux Arts », *art. cit.*, 1901, T. p. 60) ; « Rappelez-vous son admiration (de Gauguin) pour la doctrine constructive d'Ingres » (« Enquête sur la séparation des Beaux Arts de l'Etat », *Les Arts de la Vie*, oct., 1904, T., p. 180). 2) rapprochement théorique entre le Classicisme et le Symbolisme : « Amaury Duval (un disciple d'Ingres), esprit philosophique en a tiré (de l'enseignement d'Ingres) une théorie intégrale de la déformation subjective » (il nous rappelle ici « le cas de l'*Odalisque* ayant trois vertèbres de trop ») (« Les élèves d'Ingres », *art. cit.*, 1902, T., p. 101). Or, « la déformation subjective », servait, avec celle « objective », de postulat-princip^{al} à la théorie symboliste de M. Denis dès 1895 (« A propos de l'Exposition d'Armand Séguin », *art. cit.*, T., p. 23), mais elle a été critiquée par M. Denis lui-même en 1898-1900 (voir les citations 46, 47). Cependant grâce à l'application d'après-coup de ce principe à l'Ecole d'Ingres, la « déformation subjective » sera désormais réhabilitée. Ainsi « les deux déformations, subjective et objective, auxquelles je réduis la notion de l'art, se limitent par le sentiment du vraisemblable et du possible » (« De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *L'Occident*, mai 1909, T., p. 267, voir aussi T., p. 268 ; pp. 275-277 où il répète la même formule). Par cette double opération, Maurice Denis sauve à la fois l'Ecole d'Ingres et le Symbolisme : auto-justification réciproque. Par là, cette déclaration : « On ne considère plus M. Ingres comme un dangereux réactionnaire » (« De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *art. cit.*, 1905, T. p. 204). Aussi M. Denis conclut : « La nouveauté consiste à penser que cette sorte de Symbolisme, loin d'être incompatible avec la méthode classique, peut en renouveler l'efficacité et en obtenir d'admirables développements » (« De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *art. cit.*, 1909, T. p. 278. Ainsi se clôt le cercle tautologique d'une reconstitution « téléologique » — le but étant prédestiné — dans la conception historique de Maurice Denis.

55. *Jil.*, p. 48 (oct. 1906).

56. « Le Soleil », *art. cit.*, T., p. 223.

57. *Ibid.*, T. p. 222. « L'équivalent » de Gauguin tiré du livre de Rotonchamp est cité à la note de cet article. M. Denis l'a-t-il ajouté au dernier moment ? Dans cet article co-existant, en effet des acceptions diverses concernant la définition du terme « équivalent ». Il serait, en l'occurrence, intéressant de rapprocher « l'équivalent » de Gauguin de l'enseignement de Henri Matisse noté par Sarah Stein en 1908 : « Continuez avec des rapports de couleurs, proches et éloignées — équivalents aux rapports que vous voyez sur le modèle. Il s'agit de représenter le modèle, ou tout autre sujet, et non de la copier ; et il ne peut y avoir de rapports de couleurs entre lui et votre tableau ; il ne faut considérer que l'équivalence des rapports de couleurs de votre tableau avec les rapports de couleurs du modèle. [...] La peinture épaisse ne donne pas de lumière ; il vous faut la combinaison de couleurs voulue » (Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, établi et présenté par D. Fourcade, Paris, Hermann, 1972, pp. 72-73). Ici, non seulement « l'équivalent » de Gauguin identifié par M. Denis avec son enseignement de l'emploi de la couleur pure (note 25, 26, 33) mais aussi la distinction entre la couleur et la lumière sont repris par Matisse. Or, Maillol demande à M. Denis dans sa lettre écrite en 1907, si M. Denis avait lu *La Vie de Gauguin*, de Rotonchamp (Jii., p. 61 — comme nous le savons, M. Denis en avait cité une phrase dans son article de 1906 — note 56). La même lettre nous indique qu'à ce moment Matisse a séjourné chez Maillol. Il serait naturel de considérer que Matisse et Maillol en ont parlé ensemble. Cette lettre nous permet de supposer donc que Matisse ait appris la notion d'équivalent en se référant au livre de Rotonchamp. A la similarité souvent suggérée par les historiens (dont E. C. Oppler, *Fauvisme reexamined*, New York, Garland, 1976, pp. 258-59) nous pouvons ainsi apporter un argument assez positif. La priorité du tableau à son sujet relevée par Delacroix et Baudelaire (note 6), et reprise sans aucune indication d'une citation par Gauguin dans ses « Diverses choses », était publiée par Rotonchamp en titre des « Mots de Gauguin » (de Rotonchamp, *op. cit.*, 1906, p. 214, éd. de 1925 ; pp. 246-47). Et Matisse de la répéter : « Une œuvre doit porter en elle-même sa signification entière et l'imposer au spectateur avant même qu'il en connaisse le sujet » (Matisse, *op. cit.*, p. 46 : propos publiés dans « Notes d'un peintre » de 1908). A ce propos, la confession de Matisse recueillie par R. Escholier est très suggestive : « j'en suis revenu par la suite (à Gauguin) quand mes études m'ont permis de voir d'où venait la théorie de Gauguin » (R. Escholier, *Matisse, ce vivant*, Paris, Arthème Fayard, 1956, p. 36), car Matisse se réfère ici, parmi d'autres à Delacroix. Au demeurant R. Escholier identifie « la théorie de Gauguin » avec la notion d'équivalent de Gauguin en paraphrasant l'écrit de Maurice Denis, mais sans parler de la Note de Sarah Stein. Voir aussi A. Chastel, « Seurat et Gauguin », in *Fables, Formes, Figures*, vol. 2, Paris Flammarion, pp. 400-01.

58. « Cézanne », *art. cit.*, T. p. 253.

59. « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *art. cit.*, T., p. 267, voire note 37.

60. « L'impressionnisme et la France », préface du catalogue de l'exposition à Zürich, *Französische Kunst des XIX. u. XX. Jahrhunderts*, Zürich, Kunsthau, 1917 ; repris in *L'Amour de l'art*, déc. 1920, N.T., p. 67.

61. E. C. Oppeler, *op. cit.*, note en bas de page 316. La perspicacité de S. Barazzetti-Demoulin lui permet de supposer que l'idée de Denis qui fait de Cézanne l'initiateur du mouvement de 1890 soit après-coup : « Peut-être prête-t-il (Denis) après coup, à la phrase du maître d'Aix, une antériorité qu'elle n'eut pas, au moins quant à la connaissance qu'en prit Maurice Denis » (*op. cit.*, p. 45). En tenant compte du témoignage de M. Denis que nous allons examiner plus loin (citation 64), elle croit « qu'il y eut moins réactions de l'aîné sur ces jeunes que correspondances dans leurs recherches » (*Ibid.*). Nous allons voir que le regard qui y reconnaît une « correspondance » n'est pas gratuit, mais suppose un discours qui le permet.

62. Publié pour la première fois par Emile Bernard, « Souvenir de Paul Cézanne », *Mercur de France*, 1907, p. 620.

63. « Notes sur la peinture religieuse », *art. cit.*, oct. 1896, T., p. 33.

64. « L'influence de Cézanne », *L'Amour de l'art*, déc. 1920, repris N.T., p. 118, cf. note 61 et 43. Chez M. Denis, c'est très souvent l'idée, la spéculation qui sont préalablement établies, élaborées, par lesquelles, ensuite, l'exemple concret va être encadré. Tels sont le cas de sa révélation de l'art classique (notes 41 et 2) ; de sa critique de Matisse (sup.) mais en particulier, de son application de la notion de « gaucherie de Primitif » à Cézanne. Déjà en 1904, M. Denis définit « la gaucherie » ainsi : « La gaucherie des Primitifs consiste donc à peindre les objets d'après la connaissance usuelle qu'ils en ont, au lieu de les peindre, comme les modernes, d'après une idée préconçue de pittoresque ou

à savoir
l'explication
(cf. note 36)

d'esthétique » (« De la gaucherie des Primitifs », *Les Arts de la vie*, juillet, 1904 ; T., p. 175). En 1906, deux ans plus tard, M. Denis applique cette notion pour expliquer « la sincérité », « naïveté » de Cézanne (T. pp. 254-55). Mettant entre guillemets les préjugés académiques, « la gaucherie » nous permet de connaître le monde de la vie (epoché phénoménologique). En l'occurrence, il ne serait pas inutile de noter que M. Denis parle « d'un équilibre, d'un accord entre l'objet et le sujet » chez Cézanne : « Devant le Cézanne, nous songeons seulement à la peinture, ni l'objet représenté ni la subjectivité de l'artiste ne retiennent notre attention » (T., p. 247). Il s'agit d'une harmonie entre expression et style ; entre Nature et Beauté ; entre l'œil et le cerveau : d'une synthèse d'oppositions dont M. Denis a rêvé depuis 1895 (note 54). De là d'une part l'importance primordiale pour lui des mots de Cézanne (dont ce texte est la source) : « J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées » (T., p. 250), et d'autre part son interprétation « discutable » : « (Cézanne), c'est le Poussin de l'impressionnisme » (T., p. 260, cf. notes 74, 75). Mais son rapprochement « arbitraire », guidé par son parti-pris classique et traditionnaliste, de ces deux grands Maîtres n'en est pas moins justifiable, tant qu'il est question d'une confrontation théorique : « 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 la nature, au cerveau par la logique des sensations organisées qui donne les moyens d'expression » (mots de Cézanne, cités par E. Bernard in *L'Occident*, juillet 1904, p. 23 ; repris par M. Denis dans T., p. 261). De ces mots de Cézanne rapproche Maurice Denis « les deux opérations » de Poussin : « L'Application des choses à l'esprit ou le jugement que l'esprit en porte. Les deux opérations, l'Aspect et le Prospect, comme dit Poussin, ne sont guère plus séparées chez Cézanne » (*ibid.*, cf. A. Blunt, *The Painting of Nicolas Poussin*, Londres, Phaidon, 1967, vol. 1, p. 225 ; Poussin, *Correspondance*, éd. par Ch. Jouanny, Paris, J. Schmidt, 1911, p. 143 : l'interprétation de M. Denis est, en réalité, un peu forcée). En s'écartant de l'intention de Poussin, on pourrait substituer ces deux opérations mutatis mutandis par Noema (noème) et Noesis (noèse) phénoménologiques, et ceci d'autant plus que M. Denis connaissait déjà en 1890 cette double opération complémentaire, dont la coopération mutuelle est indispensable pour la connaissance visuelle (Ta., pp. 33-34, citations 6 et 7). La conséquence de ces interprétations de M. Denis (« epoché » d'une part, et « noème-noèse » d'autre part) sont d'autant plus suggestives que non seulement quelques clichés que l'on ne cesse de reproduire à propos de Cézanne mais aussi et en particulier deux conceptions primordiales pour en donner une interprétation « phénoménologiques » sont déjà présentées ici.

65. « Aventure posthume de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1939, p. 1956.

66. Par manque d'espace nous ne sommes pas à même de développer, comme il faut, cette discussion épistémologique.

67. Paradoxe du métier d'historien est là, son travail consiste à critiquer la déformation inhérente à tout discours historique dont il dépend. Loin de nous donc l'idée d'un positiviste lorsqu'il dit : « Aujourd'hui il faut absolument dénoncer toutes les déformations qui ont ainsi été apportées au portrait de Cézanne [...]. Il faut surtout essayer de détruire ces personnages du Cézanne-Emile Bernard, du Cézanne-Joachim Gasquet, du Cézanne-Vollard [...] pour tenter de dégager le vrai visage du peintre » (J. Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre son amitié pour Zola*, Paris, Albin Michel, 1939, p. 11). La confession de M. Denis (citation 65) n'est-elle pas plus honnête ? M. Denis défend dans le même texte (p. 195) J. Gasquet contre J. Rewald : « Gasquet n'a pas tout inventé [...] ». En fait nul ne sait si Cézanne lui-même connaissait ce « vrai visage » (cf. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 ; *Je est un Autre*, Paris Seuil, 1978). « Loin de nous la pensée de mépriser ceux qui les premiers ont discerné son génie » (P. Francastel, *L'Impressionnisme*, 1937, Paris, Denoël Gonthier, 1974, p. 168). Mais reste à savoir comment désigner ce « génie ». Entre ce « fait » improuvable et la science historique, le discours historique sert de boîte noire (ou marché noir ?). « Contrefaçon » de naissance, il sert d'alibi aux historiens de métier, leur permettant désormais d'édifier leur propre histoire fictive qu'est méta-discours sur le discours historique (voir note 96).

68. « Cézanne », *art. cit.*, T., p. 246. Malgré ces arguments, l'image de Cézanne chez M. Denis vers 1890 était plus ambiguë. Dans le même article M. Denis confesse qu'il considérait Cézanne comme un mythe, peut-être même comme le pseudonyme d'un artiste et qu'« il mettait en doute son existence » (*Ibid.*). En outre, dans ses dernières années, il admet que sa première rencontre des tableaux de Cézanne fut pour lui une déception complète. Sérusier l'avait alors poussé à nommer ce peintre dans un article que M. Denis écrivait. Denis hésita, ne connaissant pas son œuvre, Signac lui montra des

Cézanne qu'il possédait. « Je me rappelle très bien ma déception devant une certaine nature morte gris bleu [...]. Ce tableau me fit horreur. J'effaçai le nom de Cézanne, et comme j'avais promis mon papier à une revue, je le publiai en remplaçant Cézanne par Sérusier » (« Aventure posthume de Cézanne », *art. cit.*, p. 194, cf. S. Barazetti, *op. cit.*, p. 45). L'image de Cézanne ne se concrétise chez M. Denis qu'après sa conversion classique de 1898. Certes Denis cite déjà en 1892 le nom de Cézanne (« Le Salon du Champ de Mars », *art. cit.*, 1892, T., p. 15) mais avant 1898 sa remarque demeure très générale : « L'influence de Cézanne sur Gauguin, Bernard, etc. » comme par exemple « des paysagistes, des nature-mortistes » qui ont inauguré la tentative d'art du Symbolisme (« Notes sur la peinture religieuse », *art. cit.*, 1896, T., p. 30, Ta. p. 72). En outre, dans la première conception d'un tableau qui va être appelé « *L'Hommage à Cézanne* » (1901), il écrit seulement « Faire un tableau de Redon dans la boutique de Vollard entouré de Vuillard, Bonnard, etc. » sans parler de Cézanne (Ji., p. 141 ; mars, 1898). Cela nous permet de supposer que l'idée de dédicacer cette œuvre à Cézanne lui soit venue plus tardivement. De ce point de vue une nature morte de Cézanne (vers 1890, catalogue Venturi n° 341, possédée une fois par Gauguin) occupant le centre de ce tableau de M. Denis ne peut être en aucun cas un témoignage pictural d'une filiation des Nabis à Cézanne nouée par l'intermédiaire de Gauguin, comme on est tenté de l'interpréter. Loin de là, ce tableau dans le tableau a pour effet de situer a-posteriori Cézanne et son « tableau classique » (T. p. 247) dans la préhistoire du Symbolisme des Nabis afin de justifier la conception de « l'évolution classique » chez M. Denis, tout en sauvant en même temps son « époque symboliste » qu'il avait dû autrement dénoncer comme une erreur, à la suite de sa conversion classique. Ce tableau n'est pas un hommage de Cézanne en tant qu'un des « initiateurs » du « mouvement de 1890 » mais celui de Cézanne en tant que « classique » que M. Denis a à peine commencé à entrevoir. En fait c'est seulement le Noël 1898 qu'il laisse pour la première fois le nom de Cézanne dans son Journal (Ji., p. 149). Cf. B. Dorival, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, Paris, pp. 88-90 ; A. Chastel, « Le tableau dans le tableau », in *op. cit.*, pp. 93-95. En ce qui concerne la connaissance concrète des œuvres de Cézanne par Gauguin, voir M. Bodelsen, « Gauguin's Cézanne », *Burlington Magazine*, May, 1962, pp. 204-211.

69. « Le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts », *La Dépêche de Toulouse*, n° 9 et 13, mai 1901, T., p. 76.

70. « Aristide Maillol », *L'Occident*, nov., 1905, T., p. 236.

71. « Cézanne », *art. cit.*, T., p. 247.

72. T. p. 20 (voir note 37).

73. « La réaction nationaliste », *L'Ermitage*, 15 mai, 1905 ; T., pp. 191-192.

74. « L'influence de Paul Gauguin », *art. cit.*, 1903, T., p. 171.

75. « Cézanne », *art. cit.*, pp. 260-61. Pour ce qui concerne la formation d'une notion courante de Cézanne comme classique dans la tradition de Poussin, voir T. Reff, *art. cit.*. Il est indéniable que cette notion est renforcée (sinon entièrement fabriquée) à travers un prisme traditionnaliste des premiers commentateurs de Cézanne, comme le confesse M. Denis lui-même (M. Denis, « L'aventure posthume de Cézanne », *art. cit.*, p. 195, voir citation 65). Il nous semble que le commentaire de M. Denis sur Cézanne : « Le Poussin de l'impressionnisme » (« De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *art. cit.*, T., p. 195, nov. 1905) vient d'une part de son association d'idée entre Gauguin et Poussin (citation 74), et d'autre part des mots de Charles Camoin : « C'est le Primitif du plein air, il est profondément classique et il n'a cherché qu'à *vivifier Poussin sur nature* » (souligné par Camoin) (C. Camoin, réponse à « L'Enquête [...] » cité plus haut dans la note 43, p. 353). Cf. la mise au point de T. Reff : « Cézanne et Poussin », *Art de France*, 1963, p. 302, note 3. Camille Mauclair dénonce le culte « réactionnaire » de Cézanne en même temps qu'il refuse l'association de Gauguin et de Poussin proposée par M. Denis (C. Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906, p. 299, p. 305). A cette critique M. Denis répond dans « La Réaction nationaliste » (*L'Ermitage*, 15 mai, 1905, T., pp. 188-98). *L'Ermitage*, *L'Occident*, juillet (912) 7. 89 ~~...~~ *art. cit.* ?

76. « Les arts à Rome ou la méthode classique », *art. cit.*, T. p. 30 seq., Ta., pp. 101-102. Voir note 47. *art. cit.* ?

77. « La réaction nationaliste », *art. cit.*, T., p. 190.

78. « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *art. cit.*, 1909, T., kp. 263.

79. H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, *op. cit.* (note 57), p. 103. Voir note 53.

80. « La réaction nationaliste », *art. cit.*, T., pp. 196-197.

81. *Ibid.*, T., p. 189.

82. *Ibid.*, T., pp. 195-196.

83. *Ibid.*, p. 189.
84. « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories », *art. cit.*, T., pp. 207-208.
85. Matisse, *op. cit.*, p. 208.
86. T., p. 209.
87. Matisse, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, le 25 déc. 1908, repris in Matisse, *op. cit.*, pp. 38-53.
88. *Ibid.*, p. 52.
89. T., p. 208.
90. Matisse, *op. cit.*, pp. 48-49.
91. « Le renoncement de Carrière, la superstition de talent », *art. cit.*, 1906 ; T., pp. 216-17. D'après G. Stein (*Appreciation*, p. 161 ; repris par A. Bar), ces critiques de M. Denis ennuyaient Matisse. A. Bar, *Matisse, his Art and his public*, 1951 ; 1975, p. 51.
92. Matisse, *op. cit.*, p. 42.
93. *Ibid.*, pp. 252-253 (1952).
94. *Ibid.*, pp. 52-53.
95. « De Gauguin et de van Gogh au classicisme » *art. cit.*, p. 257. Il s'agit de la préface au Catalogue de l'Exposition Braque, du 9 au 28 nov. 1908, chez Kahnweiler, dans G. Apollinaire, *Chronique d'art*, 1902-1918, Paris, Gallimard, pp. 74-77. Dans cette préface le mot « classique » ne figure pas. Le mot « géomètre », quant à lui, est employé par Maurice Denis dans son autre article : « Liberté épuisante et stérile », *La Grande Revue*, 10, avril, 1908, pour critiquer, au début les tendances actuelles de Braque, Van Dongen, Czobel et Derain (T., p. 233).
96. Cf. R. Barthes, « Le discours de l'histoire », *Social Science Information*, 1967 ; repris in *Poétique*, n° 49, fév. 1982, pp. 13-21.
97. T., pp. VII-VIII (1920). cf. *Retour à l'ordre*.
98. Il est évident que ce « fait historique » est identique à la chose en soi (Ding-an-sich) dont on ne sait parler (Kant). Ce fait est curieusement très souvent ignoré soit par la philosophie de science soit par ceux qui citent Nietzsche : « Il n'y a pas de faits en soi. Toujours il faut commencer par introduire un sens pour qu'il puisse y avoir un fait » (cité par R. Barthes, *art. cit.*, p. 20).
99. T., pp. V-VI.
100. Cf. H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Shurkamp, 1979 ; P. Bourdieu, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, n° 295, fév. 1971 ; A. Miyakawa et Y. Abé, *Bijutsushi to sono discours (l'histoire de l'art et son discours)*, Tokyo, Chûôkôronsha, 1978, pp. 195-243 ; S. Hasumi, « Monogatari hihan-josetsu » (préambule pour la critique du récit-histoire), *Umi (la mer)*, 2, 1982, pp. 236-302 (première partie).
101. « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », *art. cit.*, T., p. 274.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
AUX PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE 3
OUVRAGE FAÇONNÉ
PAR L'IMPRIMERIE CENTRALE DE L'ARTOIS
RUE Ste MARGUERITE À ARRAS
DÉPÔT LÉGAL : 4^e TRIMESTRE 1986

© Presses Universitaires de Lille
ISBN 2-85939-293-9
ISSN 0296-2438

Livre imprimé en France