FRÉDÉRIC CANOVAS

Arizona State University

DE GIDE À DENIS OU DE CÉZANNE À ATHMAN : LA RELATION PEINTRE–ÉCRIVAIN FACE À LA QUESTION DU CLASSICISME

Œuvre « majeure » voire emblématique de la production de Maurice Denis¹ — le tableau figure en bonne place au Musée d'Orsay et dans la plupart des ouvrages consacrés à la période — l'*Hommage à Cézanne* (1900) est aussi connu pour avoir appartenu à André Gide qui l'acquiert directement auprès du peintre avant d'en faire don quelques années plus tard, en 1928, au Musée du Luxembourg². Le tableau met en scène un groupe d'amis du peintre Maurice Denis, parmi lesquels on distingue plus particulièrement Odilon Redon autour d'un petit tableau inspiré de Paul Cézanne placé au centre de la composition. Au travers des amitiés célébrées par cet hommage, c'est aussi celle entre le peintre et son mécène (André Gide) que nous proposons d'évoquer dans les pages qui suivent en montrant comment la toile de 1900 reprend plusieurs motifs chers au romancier des *Faux-Monnayeurs*, celui de la mise en abyme bien sûr, d'une part, et l'hommage aux modèles du passé, de l'autre, puisque le tableau de Denis met en scène, au sein d'un jeu de miroirs

¹ « Œuvre majeure pour son auteur, dans la mesure où, au cours de son élaboration, elle manifeste la reconversion de l'esthétique et des valeurs du symbolisme (au sens du mouvement historique des années 1890) » (Jean-Paul Bouillon, « Le modèle cézannien de Maurice Denis », [dans :] F. Cachin, H. Loyrette et S. Guégan (dir.), *Cézanne aujourd'hui : actes du colloque organisé par le musée d'Orsay, 29 et 30 novembre 1995*, Réunion des musées nationaux : Musée d'Orsay, Paris 1997, p. 146).

² Le tableau demeure en la possession de Gide jusqu'en 1928. Accepté par l'État à titre de don d'André Gide au Musée du Luxembourg, il entre dans les collections de ce dernier le 3 juillet 1928, et y demeure jusqu'en 1977, date à laquelle le tableau passe au Musée national d'Art moderne, d'abord attribué au Musée du Louvre puis affecté au Musée d'Orsay (reversement du Musée national d'art moderne).

complexe, les liens que le peintre entretient alors avec plusieurs de ses contemporains mais aussi avec certains modèles artistiques du passé, sujet récurrent de ses conversations quasi quotidiennes en Italie avec l'auteur des *Nourritures terrestres* au début de l'année 1898, soit les semaines précédant justement les débuts de l'élaboration de son *Hommage à Cézanne*³.

La rencontre d'André Gide et de Maurice Denis remonte au printemps 1892, à l'époque du *Voyage d'Urien*, récit symboliste de Gide que le peintre a illustré de trente lithographies. Nous avons analysé dans le détail les différents aspects de cette étroite collaboration qui fait de ce livre symboliste l'un des chefs-d'œuvre « de cette nouvelle ère de symbiose entre image et texte »⁴. Ce n'est qu'à Rome, en 1898, soit six années plus tard, que les deux hommes renouent des relations plus étroites. Le point culminant de cette amitié est sans doute l'achat, par Gide, du célèbre *Hommage à Cézanne*. Il convient, dans le contexte qui est celui des rapports de Gide avec la peinture, de souligner le côté exceptionnel de l'achat du tableau par l'écrivain⁵. Quelles raisons en effet ont bien pu lui inspirer l'acquisition d'une toile dont la taille (H. 1,82 : L. 2,43 m⁶) dépassait presque celle des cloisons du petit appartement au cinquième étage du 4, boulevard Raspail qu'il occupait alors ?⁷ C'est peut-être parce qu'il se reconnaît dans le tableau de Denis,

³ Sur ce séjour romain, voir mon article : « 'Je ne pensais pas que je pourrais tant aimer Rome' : Ambivalence du regard chez André Gide et Maurice Denis », [dans :] P. Snyder et M. della Casa (éds.), *André Gide l'Européen*, Garnier, Paris (à paraître).

⁴ F. Fossier, *La Nébuleuse nabis*, Bibliothèque nationale, Paris 1993, p. 445. Voir aussi mes articles : « Urien l'innommable, Gide l'insaisissable : les noces difficiles du texte et de l'image », *Word & Image* 13 (janvier-mars 1997), pp. 58-68 ; « *Le Voyage d'Urien* ou le livre désiré : André Gide homme de l'image ? », [dans :] A. Vranceanu (éd.), *Texte/Image : Interférences. Études critiques*, Editura Universitatii Bucuresti, Bucarest 2009, pp. 275-307 ; et « From Illustration to Decoration: Maurice Denis' Illustrations for Paul Verlaine and André Gide », [dans :] S. Whidden (éd.), *Models of Collaboration in Nineteenth-Century French Literature*, Ashgate Press, Londres 2009, pp. 121-135.

⁵ Gide a d'abord vu le tableau de Denis à Bruxelles lors de la huitième exposition de la Libre Esthétique du 1^{er} au 31 mars 1901 (le tableau y figure sous le numéro 161), puis à Paris au vingt-troisième salon de la Société Nationale des Beaux-Arts qui se tint au Grand Palais du 22 avril au 30 juin 1901. Denis y expose deux tableaux : *Christ aux enfants* sous le numéro 275 et *Hommage à Cézanne* sous le numéro 276. Gide écrit au peintre le jour même du vernissage de l'exposition parisienne pour s'enquérir du prix de la toile. Deux jours plus tard il s'en portait acquéreur : « Je ne puis consentir à laisser gâter ma vie par la jalousie que j'aurais contre n'importe qui posséderait cette toile. Veuillez donc me considérer dès aujourd'hui comme son acquéreur et votre débiteur momentané » (André Gide-Maurice Denis, *Correspondance (1892-1945)*, P. Masson et C. Schäffer (éds.), Gallimard, coll. Les Cahiers de la NRF, Paris 2006, p. 161).

⁶ Notons que les dimensions du tableau encadré sont encore plus imposantes (H. 1,99 : L. 2,60 m). Nous savons que Gide a fait encadrer le tableau lui-même et il semblerait, d'après des photographies d'époque, que le cadre actuel est bien celui que réalisa l'encadreur Tasset pour l'écrivain. On peut supposer que le tableau tel qu'il entra au domicile de Gide avait donc peu ou prou les mêmes dimensions que la toile encadrée qui se trouve au Musée d'Orsay.

⁷ En avril 1901, Gide écrit à Denis à ce propos : « Je sais que notre appartement est bien étroit pour une telle œuvre ; mais voici une nouvelle raison pour plus vite déménager » (A. Gide-M. Denis, *op. cit.*, p. 162). Six mois plus tard, le 13 novembre, Gide écrit de nouveau à Denis : « Ce tableau,

que l'écrivain y retrouve certaines traces de l'état d'esprit de ses conversations romaines avec le peintre (sur le rôle de l'artiste notamment), qu'il partage avec les individus représentés dans l'*Hommage à Cézanne* « une semblable volonté »⁸ que Gide se porte acquéreur de l'*Hommage à Cézanne*. Le tableau revêt en effet une double signification dans son esprit : à l'autoportrait de l'artiste s'y ajoute le manifeste de l'art contemporain. « À Paris plus encore qu'à Bruxelles, écrit Gide à Denis, j'ai senti la **vertu** de votre tableau, et toute son importance artistique. Quelles justes choses j'oserais en dire, si j'osais écrire un 'salon'⁹ ». Il faut reconnaître que le tableau de Denis s'y prête difficilement, comme le rappelle Jean-Paul Bouillon dans la monographie qu'il a consacrée au peintre nabi : « À l'analyse [...], la signification précise s'en dérobe ou s'en diversifie, dans la complexité, voire même l'équivoque, des différents niveaux de lecture »¹⁰. On peut légitimement s'interroger, dans l'*Hommage à Cézanne*, sur le succès de la méthode que prône Denis quand on considère la définition que le peintre donne de sa doctrine de la synthèse dans son essai de 1907 sur Cézanne : « Synthétiser ce n'est pas nécessairement simplifier dans le sens de supprimer certaines parties de l'objet : c'est simplifier dans le sens de rendre intelligible. C'est, en somme, hiérarchiser une dominante, sacrifier, subordonner, — généraliser »¹¹. En maintenant la figure de Redon dans ce qui allait devenir en réalité un hommage à Cézanne, Denis ne prenait-il pas le risque de brouiller les pistes au lieu de rendre le sens du tableau « intelligible » ? N'aurait-il pas mieux valu, en vertu de la synthèse, « supprimer certaines parties de l'objet » du tableau, soit la figure de Redon ? La réponse du peintre se trouve sans doute dans le maintien des deux figures — de Redon et de Cézanne (au travers de sa nature morte) — au sein du même tableau : plutôt que de « sacrifier » la figure bien réelle de Redon, Denis a préféré la « subordonner » à celle allusive de Cézanne et « hiérarchiser » ses choix : Cézanne d'abord, puis Redon. En cela, Denis répond à un impératif (une discipline) qu'il admire tout particulièrement chez les peintres classiques, chez Raphaël bien sûr mais aussi

que je voudrais voir partout, je ne puis provisoirement le placer nulle part. Je déménagerai, quand ce ne serait que pour lui, mais je ne puis le faire encore » (*ibidem*, p. 178). En juillet 1903, la toile se trouve toujours chez l'encadreur comme le déplore Gide dans une lettre au peintre : « Las de laisser à Tasset votre *Hommage à Cézanne*, je l'ai fait venir ici [dans la maison de Madeleine à Cuverville] (en attendant que je puisse l'exposer suffisamment bien dans une installation nouvelle à Paris) » (*ibidem*, p. 203). C'est en 1906 seulement que Gide s'installe finalement à Auteuil dans une villa moderniste construite sur les plans de l'architecte Louis Bonnier où la toile de Denis trouve un cadre digne de ses proportions. Le romancier quittera la villa Montmorency en août 1928 pour s'installer rue Vaneau et se séparera du tableau de Denis à ce moment-là.

⁸ *Ibidem*, p. 162 ; l'expression date du 24 avril 1901 soit le jour même où Gide se décide à acquérir le tableau.

⁹ *Ibidem* (souligné dans le texte).

¹⁰ J.-P. Bouillon, *Maurice Denis*, Skira, Genève 1993, p. 97.

¹¹ M. Denis, « Cézanne », [dans :] *idem*, *Théories 1890–1910*, Rouart et Watelin, Paris 1920, p. 260.

chez Poussin : « Organiser ses sensations c'est une discipline du XVII^e siècle : c'est la limitation préméditée de la réceptivité de l'artiste »¹².

La nouvelle doctrine, écrit Jean-Paul Bouillon, met donc en avant, par opposition à la pratique antérieure [...] les notions de volonté, de concentration, de réflexion, de travail, de patience, de métier et d'ambition vers le grand : il s'agit bien de la mise en place d'une 'méthode classique', appuyée sur l'exemple des Maîtres italiens de la Renaissance classique, Raphaël au premier chef, et du XVII^e siècle français, Poussin au premier rang¹³.

Ambroise Vollard ne s'y trompait pas qui vit dans la toile de Denis — qu'il faillit d'ailleurs acheter¹⁴ — l'un des tableaux les plus importants du peintre. Autre raison pour que Gide finisse par déboursier les quatre mille cinq cents francs que coûtait alors la toile¹⁵. L'*Hommage à Cézanne*, Gide l'a bien compris, est l'œuvre « d'un peintre en même temps que d'un intellectuel empli de sentiment »¹⁶ pour reprendre l'expression de Mellerio. De Denis à Gide, c'est la même démarche empreinte d'une vision morale qui, à ce moment-là, inspire le peintre et l'écrivain¹⁷, c'est « l'éternelle lutte de la raison et de la sensibilité » résume Denis : « car la chair, dit S. Paul, a des désirs contraires à ceux de l'esprit, et l'esprit en a de contraires à ceux de la chair, ils sont opposés l'un à l'autre »¹⁸.

C'est au début de 1898 à Rome, siège de la chrétienté et du classicisme, devant l'œuvre de Raphaël, que Denis a pu approfondir en compagnie de Gide sa connaissance de l'art classique et sentir que le moment était enfin venu pour les artistes de son époque de tendre vers un nouveau classicisme, d'« obéir aux nécessités de la composition [...] à la façon des décorateurs italiens »¹⁹, de retrouver « une composition balancée »²⁰, produit d'« un équilibre, d'un accord entre l'objet et le sujet »²¹, entre la nature et le style : en somme joindre « les grâces

¹² *Ibidem*, p. 261.

¹³ J.-P. Bouillon, « Vuillard et Denis : le tournant classique de 1898 », 48/14 *La Revue du Musée d'Orsay* 17 (automne 2003), p. 82.

¹⁴ « Vollard m'a demandé il y a q[uel]que temps à acquérir l'*Hommage à Cézanne*. Mais il n'y a rien de fait » (A. Gide-M. Denis, *op. cit.*, p. 161).

¹⁵ C'est en effet le prix qu'a fixé le peintre lui-même pour la toile sans savoir que c'est pour son propre compte que Gide s'enquerrait de son prix : « Le tableau est à vendre 4.500 f. » (*ibidem*, p. 161). Cette somme correspond approximativement à dix mille euros en 2017.

¹⁶ A. Mellerio, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Floury, Paris 1896, p. 58.

¹⁷ Pour Gide, rappelons-le, « [i]l faut qu'un artiste ait une philosophie, une esthétique, une morale particulière, toute son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style » (J. Amrouche, « Entretiens avec André Gide » (recueillis par É. Marty), [dans :] *André Gide : qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Paris 1987, p. 183). Gide et Denis sont le produit d'une culture européenne influencée par les moralistes du XVIII^e siècle (Lessing, Hume, Shaftesbury, etc.) persuadés de la relation entre le beau et le bien, le sens de l'esthétique et la moralité, le bon goût et la vertu.

¹⁸ M. Denis, « Cézanne », p. 254.

¹⁹ *Idem*, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », [dans :] *Théories 1890-1910*, Bibliothèque de l'Occident, Paris 1920, p. 270.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. Denis, « Cézanne », p. 247.

et tout l'éclat des coloristes modernes à la robustesse des maîtres anciens »²². Le raisonnement de Denis englobe aussi la littérature et le rapproche en cela des pré-occupations, plus littéraires, de Gide à ce moment là :

Si j'osais une comparaison avec un autre art, écrit Denis, je dirais que je trouve de Cézanne à Véronèse le même rapport que du Mallarmé d'*Hérodiade* au Racine de *Bérénice*. Avec des éléments nouveaux ou du moins renouvelés, rajeunis, sans aucun emprunt au passé que les formes nécessaires (ici le moule de l'alexandrin et la tragédie, là la conception traditionnelle du tableau composé) ils retrouvent, le poète et le peintre, le langage des Maîtres²³.

Les pages du journal de Denis ne cessent de proclamer, pendant plusieurs semaines, l'importance de ses conversations quasi quotidiennes avec l'écrivain. Dans une lettre adressée à Vuillard, Denis confie combien « les conversations de Gide [lui] auront été bien utiles »²⁴. On va le voir, l'influence de l'écrivain se manifestera jusque dans l'*Hommage à Cézanne*, alors en gestation dans l'esprit de Denis. À peine rentré d'Italie, ce dernier note dans son journal : « Faire un tableau de Redon dans la boutique de Vollard, entouré de Vuillard, Bonnard, etc. »²⁵. Il s'agit de la toute première mention de ce qui deviendra, deux années plus tard, l'*Hommage à Cézanne*. Qui sait si Denis a évoqué son projet de tableau dans le détail en compagnie de Gide durant leur séjour italien ? Aucun témoignage écrit ne subsiste sur ce point précis mais le récit des conversations que Gide et Denis ont l'un et l'autre consigné dans leurs journaux respectifs le laisse supposer et pourrait expliquer l'enthousiasme de l'écrivain pour le tableau, une œuvre dont il aurait suivi une à une, dans ses conversations avec le peintre, les toutes premières étapes de la gestation.

La scène représentée se situe dans la boutique que tient alors le marchand de tableau Ambroise Vollard, au numéro six de la rue Laffitte. Le printemps semble avoir fait son apparition : une lueur rose illumine au travers des carreaux les montants d'une fenêtre située sur la gauche de la composition. Dans la rue, le fracas des sabots d'un cheval dont on aperçoit la croupe par la fenêtre semble retentir sur les pavés. L'auteur du tableau s'est représenté entouré de ses compagnons nabis. Son visage de trois quarts se détache difficilement au milieu de la partie supérieure de la composition. De part et d'autre se tiennent les camarades de la première heure. C'est à Condorcet, en 1882, que Denis a rencontré Edouard Vuillard et Kerr-Xavier Roussel. Les deux hommes ont rejoint le groupe nabi au tout début de l'année 1890. À sa gauche et derrière lui, Denis a placé aussi ses condisciples de l'Académie Julian avec lesquels il a fondé le mouvement en octobre 1888 : Paul Sérusier, Paul-Elie Ranson et Pierre Bonnard. Parmi ces figures de peintres, c'est celle centrale et au premier plan de Sérusier, « [e]sprit lucide et logicien »²⁶ selon le mot de Mellerio, que Denis a voulu mettre en valeur face à Redon de part et d'autre du tableau de

²² *Ibidem*, p. 260.

²³ *Ibidem*, p. 251.

²⁴ M. Denis, *Journal*, t. I, 1884–1904, La Colombe, Paris 1957, p. 138.

²⁵ *Ibidem*, p. 143.

²⁶ A. Mellerio, *op. cit.*, p. 45.

Cézanne. Son propre visage se détache à peine du profil de Sérusier comme si les deux hommes étaient unis par une même pensée commune. Front contre front, regards plongés dans la même contemplation, les deux personnages au centre de la toile sont aussi les personnalités pensantes du groupe, ses deux théoriciens²⁷. Le visage d'Ambroise Vollard se distingue de face, derrière le montant vertical du chevalet. Pour mieux suivre la conversation, semble-t-il, il s'est hissé sur ce dernier. La main droite agrippée au chevalet, le regard tourné en direction de Denis, il semble revendiquer la propriété du tableau de Cézanne. La figure de Denis se trouve au centre de la composition juste au-dessus du tableau de Cézanne. Le premier cercle, autour de Denis, est composé par la figure des individus les plus « rationalistes » du groupe (Sérusier, Ranson) d'une part, et celle du marchand et du critique (Vollard, Mellerio) de l'autre. Un second cercle, plus espacé de la figure centrale de Denis, comme pour marquer l'écart intellectuel qui commence à les séparer, se compose de ceux qu'on peut nommer les « sensualistes » (Roussel et Bonnard, d'un côté, Vuillard et leur maître à tous, Redon, de l'autre)²⁸. Un croquis au crayon conservé à Saint-Germain-en-Laye nous montre six personnages (comme dans *L'Atelier* de Bazille) au lieu de dix dans la version finale de Denis. Le dessin est trop imprécis pour que nous puissions identifier les visages. Les figures y sont plus allongées, le groupe plus ramassé sur lui-même et le feuillet, contrairement à la toile, est plus haut que large. C'est à son *Voyage d'Urien*, et plus particulièrement à l'une des illustrations de Denis pour le livre de 1892, que Gide repense peut-être en voyant l'*Hommage à Cézanne* pour la première fois. La juxtaposition des figures du tableau en une masse compacte rappelle étrangement la lithographie de la page 91 du *Voyage d'Urien* qui est aussi la dernière illustration du livre, son point d'arrivée²⁹. Le croquis préliminaire sur papier démontre que la première idée de l'*Hommage à Cézanne* comptait seulement un personnage de plus que l'illustration du récit gidien tout en adoptant un format qui privilégiait la hauteur plutôt que la largeur de même que la lithographie du *Voyage d'Urien*. Il en résultait un effet d'intimité qui, s'il se distingue toujours dans la toile de 1900, était néanmoins encore plus net dans l'esquisse du tableau.

Gide ne peut que se reconnaître dans ce portrait de l'artiste conscient et critique de son propre travail et se représentant dans ses propres œuvres, comme c'était déjà le cas quelques années plus tôt dans *Paludes*. À ce titre, la scène du banquet

²⁷ Notons que, pour Denis, Sérusier représentait « un esprit d'une culture supérieure, un animateur, un guide intellectuel et artistique » (M. Denis, « Paul Sérusier, sa vie, son œuvre », [dans :] *Paul Sérusier, ABC de la Peinture*, Flourey, Paris 1942, pp. 40–41). Jean-Paul Bouillon insiste sur le fait que, chez Denis, « l'activité intellectuelle rivalise avec celle du peintre » (J.-P. Bouillon, *Maurice Denis : six essais*, Somogy, Paris 2006, p. 8).

²⁸ « [L]a ligne de fracture court ainsi à l'intérieur du groupe » — remarque Jean-Paul Bouillon (*idem*, « Vuillard et Denis... », p. 84).

²⁹ La ressemblance avec une esquisse sur papier conservée à Saint-Germain-en-Laye est encore plus probante.

des littérateurs, située au centre de la sotie de 1895, n'est pas sans rapport avec le tableau de 1900. Dès *Paludes* en effet, dont le sous-titre n'est autre que le « Traité de la contingence », cette « contingence »³⁰ à laquelle tentent aussi d'échapper les peintres idéalistes de l'époque, Gide mettait déjà en scène un groupe d'artistes et de littérateurs et s'interrogeait sur leur rôle à travers le jeu de leurs répliques et de leurs formules, abordant de façon explicite les nouveaux défis auxquels ils lui semblaient confrontés et la nécessité d'adopter une démarche critique collective, et réfutant une conception périmée de l'artiste sur laquelle Denis reviendra encore quelques années après avoir complété l'*Hommage à Cézanne* : « Il est vrai que nous sommes las de l'état d'esprit individualiste, dont le propre est de rejeter toute tradition, tout enseignement, toute discipline, et de considérer l'artiste comme une sorte de demi-dieu, à qui son caprice tient lieu de règles »³¹. Comme pour Denis, l'auteur de *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* est loin désormais de la figure exaltée refusant « toute tradition, tout enseignement, toute discipline », qu'il donnait de lui naguère dans ses *Nourritures terrestres* (1897). Si Gide continue à voir dans l'enthousiasme de la jeunesse et la nouveauté de son regard des sources d'inspiration et d'encouragement, il sait aussi que l'œuvre d'art doit être soumise à un profond sens critique et se munir de structures solides pour être réussie et féconde et, finalement, atteindre son but, « c'est la lutte pour le style et la passion de la nature »³² : « le véritable artiste, déclare Denis, est comme le vrai savant, 'une nature enfantine et sérieuse' »³³, nature que pourrait tout à fait revendiquer Gide. L'auteur des *Faux-Monnayeurs* s'en souviendra bien des années plus tard dans son roman : « Ce que je veux, déclare Edouard, c'est présenter d'une part **la réalité**, présenter d'autre part **cet effort pour la styliiser** »³⁴.

Pour obtenir cet effet, suivez-moi, j'invente un personnage de romancier, que je pose **en figure centrale** [comme le tableau dans l'*Hommage à Cézanne*] ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce qui lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire [...] A vrai dire, ce sera là le sujet : la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale³⁵.

Les conversations romaines de 1898 que Denis relate dans son journal sont dans le droit fil des réflexions que Gide a publiées quelques mois plus tôt : « Il faut qu'un artiste ait une philosophie, une esthétique, une morale particulière, toute

³⁰ Pour A. Mellerio, le mouvement idéaliste (« ce terme pas plus que ceux d'**Impressionnisme**, **Symbolisme**, et autres de même genre, n'a de signification rationnelle ») se définit par « [l]a tendance d'artistes cherchant à échapper à la contingence par l'inspiration et le mode d'expression » (A. Mellerio, *op. cit.*, p. 9, souligné dans le texte). Voir aussi J.-P. Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », *Études françaises* 32/3 (1996), pp. 129–142.

³¹ M. Denis, « De Gauguin et de Van Gogh ... », p. 278.

³² *Idem*, « Cézanne », p. 254.

³³ *Ibidem*, p. 261.

³⁴ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs* [1925], Folio Gallimard, Paris 2015, p. 184 (nous soulignons).

³⁵ *Ibidem*, p. 185 (nous soulignons).

son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style »³⁶. Le journal de Denis se fait l'écho de l'impératif gidien, comme d'ailleurs son grand article sur Cézanne quelques années plus tard (« la lutte pour le style et la passion de la nature »), et révèle combien ces questions de style durent occuper ses tête-à-tête avec Gide en Italie. Équivalent pictural de la sotie gidienne, la toile de Denis adopte une composition en abyme où des tableaux viennent se loger à l'intérieur de la toile, ce qui permet à son auteur, comme l'écrit André Chastel, de « mettre en évidence les amitiés du peintre, les modèles qu'il admire ou le répertoire de l'atelier »³⁷. Lorsque Manet, vingt ans plus tôt, réalisa le portrait de Zola (Musée d'Orsay, 1868), il prit soin d'identifier ses modèles : une estampe et un paravent japonais, une gravure d'après *Les Buveurs* de Vélasquez. Gide ne procédait pas autrement dans *Paludes* : la sotie de 1895 est le récit d'un personnage qui écrit lui-même un journal nommé *Paludes* dont le protagoniste Tityre emprunte aux *Bucoliques* son propre *Paludes*. Ce sont aussi les vers de Mallarmé, les noms de Barrès, de Huysmans et de Wilde qui, toutes proportions gardées, jouent le rôle des toiles de Cézanne, de Gauguin et de Renoir dans l'*Hommage à Cézanne*.

Si, des toiles de Gauguin et de Renoir sur les cimaises du mur du fond peuplent la galerie de Vollard, les « figures » de Redon et de Cézanne apparaissent au tout premier plan. Le décalage de celle de Redon vers la gauche du tableau et l'absence de celle de Cézanne, représenté ici par procuration grâce à sa *Nature morte au compotier* (New York Museum of Modern Art, 1879–1880), symbolisent toute l'évolution de l'esthétique de Denis entre 1898, lorsqu'il évoque pour la première fois l'idée de « [f]aire un tableau de Redon [...] entouré de Vuillard, Bonnard, etc. » et le moment où il peint finalement l'*Hommage à Cézanne*. D'après Jean-Paul Bouillon, « le centre de gravité du tableau s'est déplacé : c'est bien la toile posée sur le chevalet qui en constitue le noyau, et la raison d'être principale »³⁸. Le critique reprend sans doute un principe essentiel des lois de composition que Denis avait évoqué lui-même en 1909 : « [...] la principale [loi de composition] est d'ordonner les détails dans l'ensemble en fonction de la pensée directrice de l'œuvre, et par exemple, de situer **au centre réel du tableau** ce qui en est le **sujet central**, c'est-à-dire l'émotion originale, motif et principe de l'œuvre »³⁹. À travers sa *Nature morte au compotier*, c'est évidemment son auteur qui représente le « sujet central » du tableau de Denis mais Cézanne, ou sa peinture, en est-il véritablement « l'émotion originale » ? L'affirmation mérite d'être nuancée dans la mesure où, nous le savons, l'*Hommage à Cézanne* fut conçu, à l'origine justement, comme un hommage à Redon. Après tout, en se basant seulement sur le titre de l'œuvre, quiconque ne connaissait pas l'apparence physique de Redon et

³⁶ J. Amrouche, *op. cit.*, p. 183.

³⁷ A. Chastel, « Le Tableau dans le tableau », [dans :] *Fables, formes, figures*, t. II, Flammarion, Paris 1978, p. 85.

³⁸ J.-P. Bouillon, *Maurice Denis* (1993), p. 98.

³⁹ M. Denis, « De Gauguin et de Van Gogh ... », p. 276 (nous soulignons).

de Cézanne dans la réalité pouvait très bien penser que le personnage de gauche était bel et bien le peintre d'Aix. Nous aurions donc plutôt tendance à voir, dans ce que Guy Cogeval désigne comme « l'admiration prétendue d'une nature morte de Cézanne »⁴⁰ et dans cet agencement si particulier de l'espace du tableau, la trace d'une ultime hésitation de la part de Denis. Plusieurs éléments nous y invitent, à commencer par « la facture fort peu cézannienne du tableau »⁴¹, comme l'admet Jean-Paul Bouillon. Citons encore le face à face entre la figure imposante de Redon et la nature morte de Cézanne sur le chevalet, la tension entre le titre du tableau de Denis et la position de la plupart des personnages tournés en direction d'Odilon Redon, comme pour lui rendre hommage justement, les mains tendues de Sérurier « dans un geste amical et respectueux, comme pour accentuer encore son rôle de doyen »⁴², enfin la différence d'âge que l'on perçoit entre celui qui remplit parfaitement le rôle de maître (Redon) et ceux que l'on ne peut qu'associer à des disciples. Au centre de son article de 1907 sur Cézanne, Denis reviendra curieusement sur Redon pour lui rendre « hommage » comme s'il tentait de réparer l'injustice que l'*Hommage à Cézanne* avait pu causer :

Si j'ai tenu à parler ici d'Odilon Redon ce n'est pas seulement pour rendre à cet artiste un hommage mérité et tenter de m'acquitter envers lui la reconnaissance de toute une génération, mais nous tirerons de la comparaison entre ces deux maîtres [Redon et Cézanne] une précision de plus dans la définition de Cézanne [...] Le sujet de Redon est plus subjectif, le sujet de Cézanne plus objectif, mais **tous deux** s'expriment au moyen d'une méthode qui a pour but de créer un objet concret, à la fois beau et représentatif d'une sensibilité⁴³.

Dans l'*Hommage à Cézanne*, aucun des regards, hormis peut-être celui de Roussel et de Bonnard (mais rien ne permet d'en être certain), ne se porte sur le tableau de Cézanne. En revanche, Vuillard et Sérurier sont bien tournés, comme pour lui rendre « hommage », vers la figure auguste de Redon qui se dégage sur l'embrasement de la fenêtre, auréolé — à la manière de la figure du Maître — de cette couleur rose pâle que le peintre symboliste affectait dans ses pastels⁴⁴. Ses disciples semblent attendre solennellement qu'il délivre son jugement : le peintre, essuyant ses lunettes avant de les reposer sur son nez, s'apprête peut-être à donner un avis sur la toile posée devant lui. Sur un carton d'invitation annonçant une exposition chez Durand-Ruel en mars 1899, le nom de Redon apparaissait au centre

⁴⁰ G. Cogeval, « Vuillard versus Redon. Fleurs de rêve et rêve de fleurs », [dans :] R. Rapetti, *Maurice Denis 1870–1943*, Réunion des musées nationaux, Paris 1994, p. 67.

⁴¹ J.-P. Bouillon, « Le modèle cézannien... » (1997), p. 155.

⁴² J. Rewald, « Quelques notes et documents sur Odilon Redon », *Gazette des beaux-arts* (novembre 1956), p. 97.

⁴³ M. Denis, « Cézanne », p. 254 (nous soulignons).

⁴⁴ Nous souscrivons à l'analyse faite par Jean-Paul Bouillon des visages de Denis et Sérurier : « parallèles, de trois quarts, tous deux tournés vers la gauche, d'une façon suffisamment singulière pour qu'elle les détache de leurs autres amis, mais Vuillard au plus proche de Redon, et Denis au plus proche de la nature morte de Cézanne qui les sépare tous deux » (J.-P. Bouillon, « Vuillard et Denis... » (2003), p. 85).

autour duquel gravitait une myriade d'autres noms dont celui des Nabis présents dans l'*Hommage à Cézanne*, comme si Redon constituait justement le centre de gravité de la nouvelle génération. Denis semble s'en souvenir des années plus tard : « Les anciens de ce temps-là, Gauguin tout le premier, avaient une admiration sans borne pour Cézanne. J'ajoute qu'ils avaient **parallèlement** la plus grande estime pour Odilon Redon »⁴⁵. Si « l'estime » n'équivaut pas tout à fait à « l'admiration », l'utilisation par Denis d'expressions telles que « tous deux » et « parallèlement » trahit, selon nous, une volonté de rééquilibrer (peut-être *a posteriori*⁴⁶) la place des deux peintres dans son panthéon artistique et l'apport de chacun dans sa définition du classicisme : « un certain Style, un certain ordre obtenu par de la synthèse »⁴⁷, « cette combinaison du style et de la sensibilité »⁴⁸ ou, plutôt, « cet effort vers une juste combinaison du style et de la sensibilité »⁴⁹. Redon, à l'égal de Cézanne, incarne donc pour Denis « l'artiste [qui a] trouvé dans cette méthode son équilibre, l'unité profonde de ses efforts, la solution de ses antinomies »⁵⁰, en somme le juste milieu que Denis prône comme la condition *sine qua non* du nouveau classicisme. Mais Redon, comme Cézanne, a lui aussi su sortir vainqueur de cette « lutte pour le style et la passion de la nature ; l'acquiescement à certaines formules classiques et la révolte d'une sensibilité inédite ; la raison et l'inexpérience, le besoin d'harmonie et la fièvre de l'expression originale »⁵¹. À l'égal de Cézanne, le Redon de l'*Hommage à Cézanne* réussit donc à maintenir dans son orbite les divers éléments qui constituent l'univers artistique des toutes dernières années du siècle. Redon était bien aux dires mêmes de Denis « l'idéal de la jeune génération symboliste — notre Mallarmé »⁵². Curieusement, la phrase

⁴⁵ M. Denis, « Cézanne », p. 253 (nous soulignons).

⁴⁶ Déjà, en avril 1903, c'est-à-dire à peine moins de deux ans après avoir complété l'*Hommage à Cézanne*, Denis louait dans un article consacré à Redon la « conception invariable et très saine de l'œuvre d'art » chez ce dernier, le « dessin précis, savamment et ingénument déformé » de ses derniers pastels. « Depuis quelques années déjà, il [Redon] se transforme, il évolue [...] il aborde maintenant la figure humaine avec un nouveau respect : il la différencie des fonds : il lui donne un plan, c'est le premier. Il se conforme, enfin, à la hiérarchie de la Nature » (« Exposition Odilon Redon », Denis, 1920, pp. 137–138). Denis se prend-il à regretter que l'évolution de Redon décrite ici soit intervenue trop tard ? En mettant la figure humaine au premier plan, comme le revendique et le fait Denis lui-même dans l'*Hommage à Cézanne*, Redon ne méritait-il pas l'hommage que Denis avait d'abord envisagé de lui rendre ? L'article de 1912 intitulé « Hommage à Redon » résonne comme une réponse tardive à cette question.

⁴⁷ M. Denis, « Cézanne », p. 247.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 249.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 251.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 254.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 91. « C'était très exactement le Mallarmé de la peinture » (M. Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par J.-P. Bouillon, Hermann, Paris 1993, p. 213). Ce jugement fait écho à celui que Gide note dans son journal : « Du temps de ma jeunesse, nous, disciples de Mallarmé et violemment dressés contre le réalisme, regardions Redon comme un maître, une sorte de thaumaturge [...] Nous nous penchions sur ses lithographies, comme sur les derniers

est tirée d'un article de 1912 intitulé « Hommage à Redon ». Et Denis ajoute : « Avant l'influence de Cézanne [...] c'est la pensée de Redon qui [...] détermina dans un sens spiritualiste l'évolution d'art de 1890 »⁵³. Plutôt que d'envisager la relation de Redon et de Cézanne à Denis de façon hiérarchique, il nous semble qu'il faille la replacer dans sa dimension chronologique où Redon, cet « idéal » des années 1890, conserverait toute sa place quand bien même Cézanne incarnerait, quant à lui, « l'*aboutissement* de la tradition classique et le résultat de la grande crise de liberté et de lumière qui a rajeuni l'art moderne »⁵⁴. À l'instar des Nabis, et de Denis en particulier, l'*Hommage à Cézanne* nous semble ainsi tiraillé entre la figure de Cézanne et celle de Redon, entre la palette colorée du peintre d'Aix et les sombres fusains du symboliste, entre le « sujet objectif » que représente l'observation du monde extérieur par Cézanne et celui plus « subjectif » des visions intérieures de celui que Huysmans nommait le « prince des rêves »⁵⁵. Bref, l'*Hommage à Cézanne* nous donne plutôt à voir la trajectoire du déplacement du centre de gravité du tableau (plutôt que le centre de gravité lui-même) entre 1898 et 1900 — et donc de l'esthétique mouvante et imprécise de Denis durant ces deux années —, c'est-à-dire le parcours entre les deux pôles principaux que constituèrent pour les Nabis, à cette époque, Redon et Cézanne. « En réunissant ainsi Redon et Cézanne, conclut John Rewald, Denis semble avoir voulu affirmer ce que devait plus tard exprimer un autre jeune ami de Redon, le peintre américain Walter Pach, en écrivant qu'ils étaient 'les pôles entre lesquels le mouvement moderne a oscillé depuis' »⁵⁶.

En conséquence, la place de la nature morte de Cézanne se trouve affectée par le volume donné, dans l'espace de la composition de l'*Hommage à Cézanne*, à la figure de Redon puisque le tableau et son chevalet ne se situent pas exactement au centre du tableau⁵⁷ mais légèrement décalés sur la gauche en direction du « prince des rêves », comme attirés par ce dernier, contrairement à *L'Atelier du peintre* de Courbet (Musée d'Orsay, 1854–1855) où l'artiste et sa toile figurent au centre de la composition. Denis rend donc hommage à Cézanne sans pour autant lui conférer la position centrale. De toutes ses natures mortes, Denis a choisi celle au compotier de 1879–1880, peut-être non pas tant pour son sujet (« pommes dans une assiette de guingois sur un fond de tenture banale »⁵⁸) que pour son style et surtout ce qu'elle représente historiquement. Si nous n'avons aucune certitude que la toile

sonnets de Mallarmé, pénétrés d'une aura mystique... » (A. Gide, *Journal I, 1887–1925*, Gallimard, Paris 1996, p. 91).

⁵³ M. Denis, *Le Ciel et l'Arcadie...*, p. 91.

⁵⁴ M. Denis, « Cézanne », p. 260 (nous soulignons).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 254.

⁵⁶ J. Rewald, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁷ Le milieu du visage de Maurice Denis marque le centre exact de la largeur de la composition, le montant droit du cadre du tableau de Cézanne et la jambe gauche de Sérusier prolongeant cette ligne en dessous de la figure de Denis.

⁵⁸ M. Denis, « Cézanne », p. 252.

en question ait jamais été exposée publiquement dans la boutique de Vollard⁵⁹, ni que Denis l'ait vue en ce lieu précis, sa présence ici trahit la fascination qu'elle exerce sur Denis. Pourquoi en effet ne pas avoir utilisé pour modèle l'une des nombreuses autres natures mortes appartenant à Vollard qui se comptent alors par dizaines ? C'est que le petit tableau peint en 1880 a appartenu à Paul Gauguin (dès 1884) qui l'avait lui-même copiée quelques années plus tard dans son portrait de *Femme devant une nature morte de Cézanne* (Chicago Art Institute, 1890). Selon Vollard, qui tient de la main droite l'un des montants du chevalet sur lequel elle repose, la toile était alors l'objet de toutes les curiosités de la part des visiteurs de Gauguin rue Vercingétorix⁶⁰. C'est donc un Cézanne ayant appartenu à Gauguin que Denis a choisi pour figurer dans le tableau qu'il projette en l'honneur du maître aixois. Entre mars 1898, lorsqu'il évoque pour la première fois son projet, et le début du mois de décembre 1899, quand il note dans son journal : « Je copie le Cézanne de Viaud [sic] »⁶¹, Denis a peut-être hésité sur le choix d'un tableau. Dans un article rédigé précisément pendant cette période de gestation entre le début 1898 et la fin de 1899, Denis évoque ses hésitations : « **Difficulté.** — C'est une question de savoir si le sujet peut motiver la formation d'un centre de cristallisation, ou si c'est le centre qui doit déterminer le sujet »⁶². Dans le besoin, Gauguin avait dû se séparer à regret, deux ans plus tôt, de ce qui constituait, pour reprendre ses propres mots dans une lettre à Émile Shuffenecker, « une perle d'une qualité exceptionnelle »⁶³, formule qui, venant d'un peintre, revêt une signification capitale. C'est donc à contrecœur qu'il autorisa alors le marchand Georges Chaudet à vendre la nature morte de Cézanne. Vollard s'en fit l'acquéreur en mai 1896, puis le tableau rejoignit la collection du docteur Georges Viau un peu plus tard, à une date que l'on ne connaît pas précisément. C'est donc chez l'un ou chez l'autre que Denis dut découvrir le tableau et le copier⁶⁴. *L'Hommage à Cézanne* avait trouvé

⁵⁹ C'est par l'intermédiaire de Georges Chaudet, représentant de Gauguin à Paris, que Vollard acquiert la toile en mai 1896.

⁶⁰ Dès 1888, Émile Shuffenecker avait tenté d'acheter la toile à Gauguin qui lui répondit : « Le Cézanne que vous me demandez est une perle exceptionnelle et j'en ai déjà refusé 300 Frs ; j'y tiens comme à la prune de mes yeux et à moins de nécessité absolue je m'en déferai après ma dernière chemise ; du reste quel est le fou qui se paierait cela, vous ne m'en dites rien ! » (P. Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, recueillies par Maurice Malingue, Grasset, Paris 1946, p. 132).

⁶¹ *Ibidem*, p. 157. Il s'agit du collectionneur français Georges Viau (1855–1939) auquel Vollard a cédé la toile.

⁶² M. Denis, « Les Arts à Rome, ou la méthode classique », [dans :] *Le Ciel et l'Arcadie...*, p. 67 (souligné dans le texte). La phrase figure déjà dans une page du journal de Denis datée du 6 février 1898 : « Savoir si le sujet peut motiver la formation d'un centre, ou si c'est le centre qui va faire naître le sujet » (M. Denis, *Journal* (1957), p. 132).

⁶³ P. Gauguin, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁴ Il est tout à fait possible que la *Nature morte au comptoir* soit restée quelque temps en dépôt chez Vollard, et ce après même son acquisition par Viau, ce qui expliquerait que Denis ait d'abord vu le tableau dans la galerie de la rue Laffitte et qu'il ait ainsi décidé d'y situer la scène de son hommage quand bien même il dit copier le « Cézanne de Viaud [sic] ». Le tableau est exposé

dans le Cézanne de Gauguin le « centre de cristallisation » (le « centre de gravité » ou le « noyau » comme l'écrit Jean-Paul Bouillon) qui lui manquait. La *Nature morte au compotier* pouvait désormais « déterminer » le reste de la composition de l'hommage que Denis désirait rendre à Cézanne.

Dans l'expression « le Cézanne de Viaud », le choix de l'article défini marque bien le caractère unique, quasi mythique, du tableau. Denis se souvient sans doute aussi de la célèbre formule de Gauguin, rapportée par Sérusier qui, pour parler de nature morte, invitait ses élèves à « faire un Cézanne ». Comme s'il n'était d'autre nature morte que de Cézanne. Dans son article de 1907 consacré au « Poussin de la nature morte »⁶⁵, Denis reprenait un propos tenu naguère par Sérusier : « D'une pomme d'un peintre vulgaire on dit : j'en mangerais. D'une pomme de Cézanne on dit : c'est beau ! On n'oserait pas la peler, on voudrait la copier »⁶⁶. *L'Hommage à Cézanne* permet à Denis de concrétiser son souhait. À travers la copie de la nature morte du peintre aixois, et au-delà de l'hommage à ce dernier, c'est vers Gauguin que convergent aussi les esprits. D'ailleurs, à l'instar de la présence fantomatique de Cézanne, n'est-ce pas celle de Gauguin — lui aussi exilé volontaire — que révèle également le tableau du Musée d'Orsay ?⁶⁷ Le « barbare »⁶⁸ de Tahiti semble surgir des profondeurs de la pièce, sur la gauche, derrière les silhouettes de Mellerio et de Vollard pour rejoindre le tableau de Cézanne au premier plan. Denis a placé derrière le groupe « un Gauguin », au sens où il parle d'« un Cézanne ». L'aspect immatériel du tableau et du peintre est encore plus prononcé que pour Cézanne. Plus que toute copie d'une œuvre ayant vraiment existé, le pseudo Gauguin de Denis dégage une force d'évocation telle qu'elle ne nous laisse aucun doute quant à l'identité de son auteur : il s'agit bien d'« un Gauguin ». Ainsi, le peintre des îles est-il doublement présent dans la scène que nous avons sous les yeux, tant au premier plan — au moins de manière métonymique, comme ancien propriétaire de la nature morte de Cézanne, — qu'à l'arrière-plan par l'entremise d'un portrait de femme « dans le style » de sa période tahitienne, tant dans le motif principal du tableau mis à l'honneur que dans ceux relégués au fond de la boutique de Vollard. Cette présence discrète certes mais redondante trahit la place que

sous le numéro 86, et comme appartenant à M. Viau, dans le *Catalogue officiel illustré de l'Exposition Centennale de l'Art français de 1800 à 1889* de l'Exposition Universelle de 1900. Notons enfin que Viau possédait, en plus de six autres œuvres du maître d'Aix, une autre nature morte recensée sous le nom de *Fruits et boîte à poudre* (vers 1877), acquise en 1899 et conservée aujourd'hui au Musée Langmatt de Baden.

⁶⁵ M. Denis, *Journal* (1957), p. 91. On trouve encore l'expression « le Poussin de l'impresionnisme » à la p. 148.

⁶⁶ *Idem*, « Cézanne » (1920), p. 252.

⁶⁷ Comme nous l'avons dit plus haut, c'est sans doute à un hommage à Gauguin que Denis avait d'abord songé en situant la scène dans le cadre du Café Volpini. Voir lettre de Paul Gauguin à Maurice Denis de juin 1899 [dans :] P. Gauguin, *op. cit.*, pp. 290–291.

⁶⁸ Le mot apparaît à plusieurs reprises dans l'article que Mellerio consacre à Gauguin (A. Mellerio, *op. cit.*, p. 9).

tient Gauguin dans l'esprit de Denis : « Gauguin était tout de même le Maître, le Maître incontesté »⁶⁹ déclare Denis. Déjà, en 1891, lors de la première exposition du groupe au château de Saint-Germain-en-Laye, Sérusier exposait une toile en tant qu'« élève » de Paul Gauguin. Quinze ans plus tard, en analysant ce que fut le mouvement nabi dans les dix dernières années du siècle, Denis n'hésite pas à affirmer : « Ce que fut Manet, pour la génération de 1870, Gauguin le fut pour celle de 1890 »⁷⁰. Comme on le constate, en 1899, Denis éprouve bien des difficultés à décider qui, de Redon (« l'idéal de la jeune génération symboliste »), de Gauguin (« le Maître incontesté ») ou de Cézanne (« un mythe »), incarne le mieux la pensée nابية dans son ensemble et sa conception du nouveau classicisme. Dans son *Hommage à Cézanne*, Denis tente une hiérarchisation montrant combien Cézanne est moins un idéal — l'adjectif est réservé à Redon⁷¹ — qu'une étape décisive (ou « l'aboutissement de la tradition classique ») résultant des efforts d'un certain nombre d'autres peintres avant lui : « Sans l'anarchisme destructeur et négateur de Gauguin et de Van Gogh, l'exemple de Cézanne, avec tout ce qu'il comporte de tradition, de mesure et d'ordre, n'aurait pas été compris »⁷². C'est cette hiérarchisation que Denis tente, à travers la composition de l'espace, la répartition des figures et les œuvres en abyme, de représenter dans l'*Hommage à Cézanne*. Redon apparaît, de par sa position, comme une étape décisive entre Cézanne et les Nabis. De Redon à Cézanne à Bonnard (en passant par Vuillard et Denis lui-même), le tableau se lit autant de gauche à droite que du bas vers le haut, ou du premier plan à l'arrière-plan. En ce sens, on peut affirmer que l'*Hommage à Cézanne* concrétise l'objectif affiché de Denis de parvenir à « une composition balancée » et de revenir à « la conception traditionnelle du tableau composé »⁷³.

« La peinture est un art essentiellement religieux et chrétien, s'exclamait Denis dans son journal. Si ce caractère s'est perdu dans notre siècle impie, il faut le retrouver »⁷⁴. L'*Hommage à Cézanne* a du mal à échapper complètement à cette invocation même si, dans le tableau, les regards convergent en direction d'un centre nouveau, vers ce goût latin pour la nature et le réel, symbolisé ici par le tableau de Cézanne, à laquelle les toiles de Gauguin et de Renoir font écho. On remarque que le bord supérieur du cadre de la nature morte forme avec le montant vertical du chevalet une manière de crucifix assimilant la scène à une crucifixion ou à une déposition. En outre, l'aspect hiératique de la plupart des personnages

⁶⁹ M. Denis, *Le Ciel et l'Arcadie...*, pp. 77 et 156.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁷¹ « Redon est à l'origine du Symbolisme, en tant qu'expression **plastique** de l'idéal » (*ibidem*, p. 254, souligné dans le texte). Jean-Paul Bouillon parle de Cézanne comme d'un « catalyseur » plutôt qu'un « un exemple à imiter » (J.-P. Bouillon, « Le modèle cézannien... » (1997), p. 153, souligné dans le texte).

⁷² M. Denis, « De Gauguin et de Van Gogh... », p. 266.

⁷³ *Ibidem*, p. 270, et M. Denis, « Cézanne », p. 251.

⁷⁴ M. Denis, *Journal* (1957), p. 163.

et le mouvement des mains de Sérusier tendues comme pour saisir un calice nous encourageant aussi peut-être à voir dans cette scène empreinte d'une atmosphère quasi religieuse une illustration de la vocation du peintre. Le voyage en Italie, aux sources de « la tradition gréco-latine »⁷⁵, le « contact amoureux avec les choses »⁷⁶ et la conversation de Gide ont certes ébranlé chez Denis certains *a priori* sur ce que Jean-Paul Bouillon nomme « le culte de la sensation »⁷⁷ : « je suis absolument conquis par la beauté des jardins, le luxe des fontaines, la poésie des ruines »⁷⁸ écrit-il à Vuillard en février 1898. Mais il serait faux d'affirmer que le peintre en sort complètement métamorphosé. Denis relate dans son journal un de ses entretiens avec Gide au cours duquel il lui était paru clairement que « le profit qu[e les maîtres] tiraient de leurs voyages, de leurs promenades n'était pas immédiat, ni direct. Nécessité de digérer. — Digestion toujours lente, quelquefois plusieurs années, ne pas employer les choses trop neuves »⁷⁹. Denis n'est pas Gide qui s'exclamait au même moment devant un peintre qu'on peut imaginer perplexe : « À Rome j'ai pu finir et bien finir quatre actes de *Saül*. Le cinquième est très préparé »⁸⁰. Le long processus initié par Denis à Rome — sa « lente digestion » pour reprendre ses mots, condition *sine qua non* pour élaborer les œuvres telles qu'il les envisage désormais — prendra bien plus de temps que celui de Gide. On en trouve la trace deux ans plus tard dans l'*Hommage à Cézanne*. De manière symptomatique, Denis cesse temporairement de publier après la sortie en 1898 de son manifeste intitulé « Les Arts à Rome, ou la méthode classique », produit de ses conversations avec Gide. Ce n'est qu'en 1901, c'est-à-dire après avoir complété son *Hommage à Cézanne*, que le peintre retrouve le chemin de l'écriture. Il publie trois articles cette année-là, six l'année suivante, puis six encore en 1903, sept en 1904, huit en 1905, et ainsi de suite⁸¹. Le silence relatif qui entoure son retour de Rome jusqu'à l'*Hommage à Cézanne* représente une période d'un peu plus de deux années pendant lesquelles se livre sans doute, dans l'esprit de Denis, une lutte intime entre la tentation de l'idéal et celle du réel, entre le goût de la théorie et celui de la nature, entre l'influence de Redon et celle de Cézanne.

⁷⁵ *Idem*, « De Gauguin et de Van Gogh... », p. 273.

⁷⁶ *Idem*, *Journal* (1957), p. 130.

⁷⁷ J.-P. Bouillon, « Vuillard et Denis... » (2003), p. 81.

⁷⁸ M. Denis, *Journal* (1957), p. 133.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁸⁰ A. Gide, *Journal I*, p. 142.

⁸¹ Dans une lettre adressée à Maurice Denis de mars 1895, Gauguin félicitait déjà le peintre pour ses écrits sur la peinture et ses talents de théoricien de la peinture : « Ce qui me fait vous écrire, c'est que j'ai plaisir à voir les peintres faire eux-mêmes leurs affaires. Il y a déjà pas mal d'années vous avez écrit dans la Revue Indépendante [sic], je crois, mais ce fut tout, ce fut peu de choses. Depuis quelques temps, surtout depuis mon projet de m'enterrer aux îles du Pacifique, j'ai senti cette nécessité qui s'imposait à vous jeunes peintres, d'écrire raisonnablement sur les choses de l'Art » (P. Gauguin, *op. cit.*, p. 267).

Au terme de son voyage romain en compagnie de Gide, l'heure du bilan a sonné :

Voici maintenant où le problème se corse, et c'est là ce que j'ai aperçu de si neuf à Rome, écrit-il à Vuillard. [...] l'habitude du plaisir immédiat, la confiance dans l'instinct et le laisser-aller des théories ont créé un besoin insatiable de plaisir toujours plus direct, et amené **un raffinement exagéré de la sensibilité**⁸².

Il n'est pas très difficile de constater, au travers de ces lignes, combien l'influence de Gide sur Denis est manifeste. Si, dans l'*Hommage à Cézanne*, les regards se tournent en direction d'un centre nouveau, vers ce goût latin pour la nature et le réel, incarné ici par la toile du maître d'Aix, à laquelle celles de Renoir et de Gauguin et certains livres des Gide font écho, il faut bien admettre que Denis éprouve encore quelques difficultés à s'engager résolument dans une voie nouvelle. En dépit de la révélation du séjour romain, des enseignements de Raphaël et de ses entretiens avec le romancier, malgré l'influence des œuvres de Cézanne et de Gauguin, Denis conserve encore des réticences vis-à-vis de certains aspects du réel et de la nature, réserves qui l'apparentent encore un temps au symbolisme de sa jeunesse et font que « le processus d'inflexion de sa peinture »⁸³, pour reprendre l'expression de Jean-Paul Bouillon, n'est pas encore tout à fait accompli. En 1904, le Nabi écrivait à propos des *Feuilles de route* de Gide : « Les notes de Gide sur son voyage en Algérie sont d'une **sensibilité excessivement orientale**, avec des gros mots et des indications astucieuses de vices qu'il ignore certainement »⁸⁴. Le vocabulaire, ici, est assez proche de celui utilisé dans la lettre à Vuillard citée plus haut (« un raffinement exagéré de la sensibilité ») : nul doute que Denis reproche aussi à l'auteur de *L'Immoraliste* et au compagnon d'Oscar Wilde « l'habitude du plaisir immédiat, la confiance dans l'instinct » et « un besoin insatiable de plaisir toujours plus direct ». Comment, après *Feuilles de route* (1899), *L'Immoraliste* (1902) et *Saül* (1902), Denis pouvait-il encore refuser de voir ce qui crevait alors les yeux ? On comprend mieux dès lors une certaine distance prise par Gide qui, en août 1902, moins de trois mois après la publication de *L'Immoraliste* (l'achevé d'imprimer date du 20 mai), écrivait cependant au peintre comme pour relancer le fil d'un dialogue interrompu : « Puissé-je vous donner de prochaines occasions de reconnaître et d'aimer **mon** classicisme — comme sans cesse vous m'en donnez d'applaudir au vôtre et d'être votre ami »⁸⁵. Confronté à l'attitude hésitante et de plus en plus intransigente de Denis, c'est vers la peinture de Jacques-Émile Blanche que se tourne Gide. Au moment et au lieu précis où Denis expose son *Hommage à Cézanne*, le peintre d'Auteuil présente quelques dizaines de mètres plus loin un tableau où l'on reconnaît la figure de Gide accompagné d'Eugène

⁸² M. Denis, *Journal* (1957), p. 140 (nous soulignons).

⁸³ J.-P. Bouillon, « Le modèle cézannien... » (1997), p. 145.

⁸⁴ M. Denis, *Journal* (1957), p. 223 (nous soulignons).

⁸⁵ A. Gide-M. Denis, *op. cit.*, p. 192 (nous soulignons).

Rouart et d'Henri Ghéon, ses deux fidèles compagnons⁸⁶. Quelques points communs avec l'*Hommage à Cézanne* méritent d'être mentionnés : mêmes accoutrements, même insistance sur le geste de la main, même profil sur la droite du tableau, même ouverture sur sa gauche. Au centre de la toile cependant, entourée de ses admirateurs, vêtue du costume traditionnel et coiffée d'un turban, c'est la figure débordant de vie et de sensualité du jeune Arabe Athman, le compagnon du romancier, qui a pris la place de celle de la nature morte de Cézanne.

* * *

Pour l'aide qu'ils m'ont apportée au cours de mes recherches, je tiens à remercier Mesdames Claire Denis, Catherine Gide†, Marie El Caïdi, Fabienne Stahl et Monsieur Jean-Paul Bouillon.

FROM GIDE TO DENIS OR FROM CÉZANNE TO ATHMAN : THE PAINTER–WRITER RELATIONSHIP AND THE ISSUE OF CLASSICISM

Summary

In 1900, French writer André Gide purchased Maurice Denis's *Homage to Cézanne*, nowadays in the collection of Musée d'Orsay. Considered a turning point in Denis's career, the painting celebrates the new values of classicism that Denis discovered in the company of Gide while in Rome two years earlier. This essay discusses the similarities between the painter's and the writer's own definitions of classicism, while focusing also on the way in which each one of them applied this definition to their own work.

Key words: André Gide, Maurice Denis, Paul Cézanne, Rome, Symbolism, Classicism.

⁸⁶ Dans le catalogue de l'exposition, le tableau est inscrit sous le numéro 105 sous le titre de « MM. André Gide, Rouart, Chanvin, Ghéon, Athman-ben-Sala, au Trocadéro (Exposition de 1900) ». Il s'agit en fait du tableau « André Gide et ses amis au Café maure de l'exposition universelle de 1900 » (Rouen, Musée de Beaux-Arts, 1901). Il est reproduit en pleine page à la page 131 du catalogue. Quatre autres toiles de Blanche figuraient à l'exposition.