

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Jean **Le Gac**  
 Éric **Rondepierre**  
 Stephen **Dean**  
 Chantal **Petit**  
**Artistes en Bretagne**

**Kandinsky** et l'absolu  
**La Femme à la cafetière**  
**Goethe** : sur **Laocoon**  
 Face à la **guerre d'Algérie**  
**Rubens** contre **Poussin**

M 06192 - 9 - F: 10,00 € - RD



été 2004 • numéro **9**

10 €

Texte

# Une femme de peine

Par Alain Madeleine-Perdrillat

---

**La *Femme à la cafetière* de Cézanne impose son mystère, son silence, sa présence. Mais comment rendre compte de cette dernière ? Comment la “voir” ? Comment la restituer ? Analyse lumineuse d’un auteur aussi sensible que précis.**

On s’interroge beaucoup à son sujet, elle n’a pas de nom propre, on ne sait pas qui elle est, mais je la connais depuis longtemps. Je crois me souvenir très bien du musée du Jeu de Paume où j’allais souvent, seul, dans mes années d’adolescence, au temps où s’y trouvaient, quelque peu entassées, les œuvres des Impressionnistes. Il y avait deux rampes d’escalier qui conduisaient à l’étage : elle était là, la *Femme à la cafetière*, en haut, de sorte qu’en montant les marches on la découvrait peu à peu et qu’arrivé au palier, soudain on était devant elle, presque *interdit* par sa présence fruste et tranquille, sa solitude et son terrible silence. Je n’avais aucunement le sentiment d’être face à un chef-d’œuvre, d’ailleurs cela ne me souciait pas, je regardais alors très naïvement les tableaux, certains me plaisaient beaucoup, d’autres non et voilà tout – et à vrai dire je n’aimais guère ceux de Cézanne, que je trouvais moins beaux que ceux de Monet, de Degas ou de Toulouse-Lautrec. Mais elle (j’écrivais volontiers Elle avec une majuscule, si l’on pouvait le faire en évitant toute allusion religieuse), elle donc, j’étais toujours content de la retrouver, exactement à cet endroit. Non qu’elle accueillît quiconque, et moi moins que personne, non ; il me semblait simplement qu’elle était là, un peu isolée des “autres”, fidèle comme un arbre, pour me rappeler quelque chose, je n’aurais su et aujourd’hui encore je ne saurais dire quoi.

On s’arrête, on la regarde et l’on éprouve d’abord un embarras visuel dont on ne sait pas tout de suite la cause : est-elle assise ou debout ? Contrairement à plusieurs portraits qu’il fit d’Hortense, son épouse, et de ses proches, bien installés dans des fauteuils ou sur des chaises, ici Cézanne a pris soin de ne rien

montrer qui suggère la présence d’un siège : pas d’accoudoir, pas de dossier, pas même un bout de tapisserie que l’on pourrait voir, par exemple, entre le bras et le flanc droits de la femme, une zone presque toute noire et exagérément noire, dirait-on par rapport à la lumière qui tombe, juste au-dessous, sur sa robe et sur sa main. Et si l’on fait abstraction de la table où se trouvent la cafetière et la tasse, plus de doute, la femme paraît bien être debout. Mais que l’on regarde cette table et, à côté, le plissé de la robe qui révèle un genou plié, et le plan légèrement en retrait de la ceinture, cette fois la femme paraît bien être assise. Comme dans ces dessins géométriques créant des illusions d’optique, il n’y a pas vraiment moyen de concilier ces deux manières de voir dès lors que l’on en a pris conscience, de sorte que les mains de la femme semblent tantôt pendre devant la robe, tantôt être posées sur celle-ci.

Elle n’est ni tout à fait assise ni vraiment debout. Cette position incertaine, on la retrouve d’ailleurs dans plusieurs autres portraits peints par Cézanne, celui de son épouse en robe rouge par exemple (São Paulo, musée d’Art Assis Chateaubriand), ou celui de la *Dame en bleu* (Saint-Pétersbourg, musée de l’Ermitage). Mais elle n’est pas propre aux seules figures : dans de nombreuses natures mortes du peintre, les objets sont atteints d’une étrange instabilité – et ici même la table semble carrément tomber en avant, ce qui devrait entraîner la chute de la tasse et de la cafetière, lesquelles reposent pourtant bien solidement sur un plan que l’on ne peut voir qu’horizontal. En fait, tout se simplifierait visuellement si le pli de la nappe qui marque le bord de la table, en bas, à la hauteur du genou de la femme, apparaissait →





Cézanne.

*Femme à la cafetière.*

1890-1895. Huile sur toile, 130 x 96 cm. Paris, musée d'Orsay.

sensiblement plus haut, un peu au-dessous de la cafetière. Cependant, imaginant cela, on sent tout aussitôt que si la table tenait mieux debout, alors le tableau, lui, ne tiendrait plus du tout.

Il y a lieu de s'interroger sur ces flagrants déséquilibres. On ne peut penser sérieusement qu'ils échappaient au regard de Cézanne et, s'il n'a pas cherché à les "corriger" (pas plus qu'il ne corrige, dans nombre de ses groupes de baigneurs et de baigneuses, d'évi-

dentes, et parfois même choquantes, disparités d'échelle), il faut en conclure qu'il les a voulus ou, pour le dire autrement, qu'ils s'imposaient à lui pour quelque raison qu'il faudrait essayer de comprendre. L'idée qui vient est que le peintre, pour représenter son modèle, n'adopte pas un point de vue unique. Ce qui ne veut pas dire qu'il se déplace, mais qu'il cherche à respecter et à rendre ce qui se passe vraiment quand on observe quelque chose avec attention : notre regard bouge, se déplace légèrement, se fixe sur tel point à tel

moment, puis sur tel autre à côté ou un peu plus loin, et chaque fois les zones à l'écart de ces points, nous les percevons confusément, d'une manière aberrante par rapport aux lois de la perspective linéaire – lesquelles ne valent que pour un "regard" qui serait absolument fixe et unique (un seul œil immobile), un regard *mort* : l'objectif d'un appareil photographique, par exemple. Cézanne s'efforcerait au contraire de restituer, en multipliant et en synthétisant de légères différences d'orientation et d'angles de vue, le caractère *vivant* du regard humain. Ainsi les mains et la partie inférieure de la robe de la *Femme à la cafetière* semblent vues de haut en bas, comme la table, mais son buste et sa tête frontalement et quelque peu même de bas en haut, par l'effet de la construction pyramidale de la figure ; pareillement, si la femme se tient *bien droite* devant nous, on sent que le peintre, qui doit être sur la droite par rapport à nous (le visage du modèle est tourné vers lui), *penche* un peu la tête pour l'observer, d'où ces lignes légèrement obliques de la menuiserie du placard au fond du tableau.

Pour ce qui est de la lumière, on peut s'en étonner aussi, car si elle provient bien d'une source unique (une fenêtre ?) située à droite de la femme – et donc à gauche du tableau – sur le côté ou presque en face d'elle, comme l'indiquent les accents clairs sur sa main droite et toute la partie droite de son visage, on s'explique mal alors les zones d'ombre profonde qui environnent son bras droit, et en particulier le creux noir déjà signalé entre son corps et ce bras. Ou plutôt on ne



Cézanne.

*Madame Cézanne en robe rouge.*

1890-1894. Huile sur toile, 116 x 89 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.



peut comprendre cela qu'en admettant qu'une autre préoccupation a prévalu sur celle, au fond assez académique, d'un rendu très cohérent de la lumière : peut-être le souci d'accroître le caractère monumental de la figure en évitant que ses bras ne se "détachent" trop de son corps (la grande forme chez Cézanne est toujours ramassée sur elle-même). Quoi qu'il en soit, on constate qu'il y a ainsi de subtils déplacements de points de vue, dans le sens vertical ou horizontal, et un traitement différencié de la lumière, qui à proprement parler *animent* la vision que l'on a de l'œuvre.

\*

Il est remarquable qu'inlassablement Cézanne, à l'instar de ses amis impressionnistes, cherche à redonner vie à un art qui, sous la férule de maîtres asservis à une tradition exténuée, n'était plus guère capable que de produire des œuvres impeccables et glacées, des images mortes. Mais lui veut atteindre ce but en usant de "procédés" autres que ceux de Monet, de Sisley ou Pissarro : non par la saisie d'effets fugitifs de lumière et d'atmosphère, où il pressent le péril d'une dissolution des formes qu'il refuse, mais précisément, au contraire, par un rendu énergique des formes qui, tout en suggérant leur épaisseur, leur substantialité, presque leur poids, les fasse vibrer dans l'espace, ne les enferme pas dans le réseau d'un dessin clos ni ne les aliène aux impératifs d'un système optique théorique, indifférent aux aléas de la vision réelle.

Quelque merveilleux qu'ils soient, les prestiges de la lumière naturelle restent des phénomènes qui viennent du dehors, directement tributaires de la saison, du temps, de l'heure – et sur lesquels le peintre impressionniste concentre toute son attention en vue de les restituer aussi fidèlement que possible. Des phénomènes "extérieurs" donc, étrangers au travail de la perception en tant que tel, même si l'œil doit s'affiner à l'extrême pour que la main puisse les rendre ensuite avec la délicatesse nécessaire. Quand Cézanne dit que Monet n'est qu'*un œil*, il signifie durement que le maître de l'impressionnisme s'en tient aux apparences, à la superficie des choses du monde, →



Cézanne.

*La dame en bleu.*

1902-1906. Huile sur toile, 88 x 72 cm. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

sans s'inquiéter de ce qui, dans *le regard* que nous portons sur celles-ci, va souvent plus profond, pénètre les formes, leur ajoute sa vie propre, y découvre aussi un ordre irréductible... Révélateur à cet égard est le fait que, par rapport aux paysages, les portraits constituent une part très minime dans l'œuvre de Monet, comme si la forme humaine, celle que nous *connaissons* le plus intimement, le visage mais aussi le corps, "résistait" ou se prêtait mal à l'inspiration impressionniste initiale, ce bain de jouvence de la vision, ce renouvellement de l'art par l'abandon aux jeux infinis de la lumière naturelle, à ses éclats, ses ombres et ses reflets. L'émotion que l'on éprouve à ressentir au sens propre, exactement, sensuellement, la poignante mélancolie d'un matin d'hiver brumeux sur la campagne enneigée ou l'exultation d'un champ de coquelicots sous un beau ciel d'été nous donne admirablement le sentiment du temps qui passe et de l'espace ouvert, dans la distance – elle ignore autre chose que nous percevons de la nature, comment le dire ? tout à la fois son insistante proximité et son étrangeté radicale, son repos en elle-même, sa gravité, tout ce que brouille la figure humaine dès lors qu'elle paraît autrement qu'une frêle silhouette au loin. Cette figure humaine qui n'a cessé de solliciter et, dirait-on, d'inquiéter Cézanne, et qui, peut-être davantage que les paysages et les natures mortes, est la source profonde de son œuvre, comme en témoigne, dès 1866, ce que l'on pourrait appeler sa première "série" : les portraits de son oncle Dominique. « L'aboutissement de l'art, dira-t-il aussi à Vollard, c'est la figure. »

\*

On a souvent écrit que Cézanne aurait été au fond très indifférent aux motifs qu'il choisissait, comme à la psychologie de ses modèles : poires, oranges ou pommes, Hortense ou le petit Paul, la mer à L'Estaque ou la Sainte-Victoire, des crânes ou *l'Amour en plâtre*, peu lui aurait importé pourvu que tout cela lui fournît assez de formes à agencer, assez de couleurs à harmoniser, comme s'il n'avait jamais eu d'autre visée que celle de donner une grande leçon de peinture au profit de ses successeurs. Outre que cette idée se heurte à tout ce que l'on sait d'un artiste qui travaillait le plus souvent en plein air, "sur le motif", et contraignait ses modèles à de très nombreuses séances de pose, il suffit de regarder ses autoportraits ou cette *Femme à la cafetière* pour se persuader qu'il s'agit là d'une extrapolation abusive, résultant a posteriori de la tournure fatalement

"théoricienne" prise par les discours sur la peinture engagée dans les voies de l'abstraction. On peut penser aussi et se réjouir que, de même qu'il y a autre chose que du pittoresque à rechercher dans un paysage, il y a autre chose que de la psychologie à trouver dans la présence d'un être vivant.

Et d'abord justement la présence même de la personne, son être-là dans l'espace et la lumière, "avant" la parole ou le geste, en deçà de toute expression identifiable, comme une donnée brute et immédiate qui, pour peu que l'on s'y arrête un instant, ce qui n'arrive presque jamais dans la vie (mais c'est le destin et la chance de la peinture, d'arrêter), se révèle infiniment émouvante. Proche en cela de Piero della Francesca, dont il est très peu probable qu'il ait connu la moindre œuvre, Cézanne rend admirablement cette présence pleine, mystérieuse et frémissante des êtres vivants saisis dans une sorte d'absence à eux-mêmes ou de distraction essentielle, dans l'immobilité et le silence. Ils en acquièrent un caractère presque religieux : l'incertaine position de la *Femme à la cafetière* fait que son corps pourtant massif paraît s'exhausser, échapper très doucement à la pesanteur, et ses bras dessinent une mandorle comme on en voit aux tympans des églises romanes. Quant à la cafetière et à la tasse – dont la blancheur éclaire subtilement toute l'œuvre – leur soigneux alignement et leur verticalité en font les vases sacrés d'on ne sait quelle humble liturgie familière. Mais c'est sans doute là aller trop loin et je crois qu'il faut en rester, plutôt qu'à la suggestion, qui cependant me touche, d'une Grande Déesse métamorphosée en mortelle comme savaient si bien le faire les divinités antiques, à l'image de la servante comme surent l'évoquer deux des auteurs préférés de Cézanne : Flaubert avec l'inoubliable Félicité d'*Un cœur simple* et Baudelaire, bien sûr, avec Mariette, "la servante au grand cœur".

La *Femme à la cafetière* pose à la façon de quelqu'un qui ne sait pas poser, qui n'a pas appris, que cela amuse un peu de poser. Elle vient de s'arrêter de travailler et va recommencer tout à l'heure ; elle s'embarrasse de ses grandes mains toujours actives, maintenant désœuvrées, doute s'il faut les croiser, les poser ou les laisser ainsi, comme des outils pendant à l'établi. Sur son visage erre un sourire incertain, disponible, avec, dans l'œil plongé dans l'ombre, une nuance d'inquiétude. Peut-être pense-t-elle, comme jadis le père du maître, que peindre n'est pas une activité bien sérieuse – mais



Cézanne.

*Madame Cézanne dans la serre.*

1891-1892. Huile sur toile, 92 x 73 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

enfin, Monsieur Paul Cézanne, c'est lui le maître aujourd'hui et sa manie est bien inoffensive. Au musée du Jeu de Paume, j'avais aussi le sentiment qu'elle me regardait d'un air sévère pour me reprocher de n'être pas sérieux, pas assez attentif aux tableaux au cours de mes visites, et en effet je m'inquiétais toujours d'être allé trop vite, d'être passé devant de grandes merveilles sans les voir, d'avoir "pensé à autre chose" et négligé sans doute telle œuvre qui m'aurait enfin ouvert les yeux sur les beautés du monde. Et pourtant, quelle bienveillance aussi, quelle compréhension dans son regard ! Les choses allaient ainsi, le temps courait, le visage se ridait, les mains se déformaient, et voici que l'on était une vieille femme. C'est à l'émotion de la vie qui passe, à cette grandeur et à cette peine que Cézanne me rendait sensible, simplement, et pour cela il me plaît que la *Femme à la cafetière* soit restée une inconnue, et le demeure. ■

#### Alain Madeleine-Perdrillat en quelques dates

- Né en 1949 à Paris. Professeur de lettres à Marseille, en Corse et en Corrèze.
- Depuis 1992 Directeur de la communication de la Réunion des musées nationaux
- 1981 Traduction et appareil critique des *Fatti di Masolino e Masaccio* de Roberto Longhi (éditions Pandora, Aix-en-Provence).
- 1990 Monographie sur Seurat (éditions Skira, Genève).

- 2003 Étude sur la correspondance de Nicolas de Staël (éditions Hazan, Paris).

Une trentaine d'articles et d'essais sur la littérature, la peinture et la photographie.

