

“ Les terrifiants pépins de la réalité ”: de la pomme-sujet à la pomme-objet dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte

Marie Hortense De Richoufftz de Manin

▶ **To cite this version:**

Marie Hortense De Richoufftz de Manin. “ Les terrifiants pépins de la réalité ”: de la pomme-sujet à la pomme-objet dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01544033

HAL Id: dumas-01544033

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544033

Submitted on 21 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

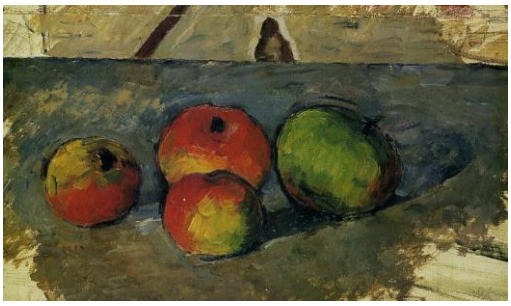


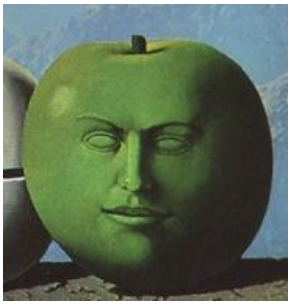
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

École du Louvre

Marie-Hortense de RICHOUFFTZ de MANIN

«Les terrifiants pépins de la réalité» : de la pomme-sujet à la pomme-objet dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte





Mémoire de recherche
(2ème année de 2ème cycle)
présenté sous la direction
du Professeur Camille MORANDO,
responsable de la documentation des œuvres pour les collections modernes au MNAM-Cci

Septembre 2014

École du Louvre

Marie-Hortense de RICHOUFFTZ de MANIN

«Les terrifiants pépins de la réalité» : de la pomme-sujet à la pomme-objet dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte

Mémoire de recherche
(2ème année de 2ème cycle)
présenté sous la direction
du Professeur Camille MORANDO,
responsable de la documentation des œuvres pour les collections modernes au MNAM-Cci

Septembre 2014

«LES TERRIFIANTS PEPINS DE LA REALITE» : DE LA POMME-SUJET A LA POMME-OBJET DANS LA PEINTURE DE CEZANNE, PICASSO ET MAGRITTE

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu au professeur Mme. Camille Morando, responsable de la documentation des œuvres pour les collections modernes au MNAM-Cci et directrice de recherche, qui m'a suivie et orientée tout au long de la réalisation de ce mémoire. Ses très nombreux conseils et ses remarques bienveillantes m'ont permis d'avancer et de consolider ma réflexion au fil des mois. Je désire ensuite remercier vivement M. François-René Martin, professeur à l'Ecole normale supérieure des beaux-arts de Paris, qui a bien voulu faire partie de mon jury de soutenance.

Pour m'avoir guidée au début de mes recherches et m'avoir permis de choisir et de déterminer mon sujet, je remercie Mme. Hélène Klein. Elle m'a été d'une aide précieuse et a fait le lien entre ma directrice de recherche et moi.

Je remercie ensuite toute l'équipe de l'exposition « The world is an apple : the still-life of Paul Cézanne » qui se tient à la Barnes Foundation (Philadelphie). Ma reconnaissance s'adresse tout d'abord à Mr. Benedict Leca, commissaire de l'exposition, qui a eu l'extrême gentillesse de m'envoyer, avant publication, le catalogue de l'exposition ainsi que plusieurs articles touchant à mon sujet. Il m'a permis d'accéder à une documentation des plus actuelles et donner ainsi à mon travail une toute autre tournure. Les autres membres de l'équipe m'ont également apporté leur aide : Mr. Richard Shiff, spécialiste de Cézanne, auteur de *Cézanne et la fin de l'impressionnisme*, Mr. Paul Smith, professeur d'histoire de l'art à l'université de Warwick, et enfin Mrs. Nina Athanassoglou-Kallmyer, professeur d'histoire de l'art à l'université de Delaware. Chacun a participé à la rédaction du catalogue de l'exposition et a répondu à mes interrogations, fait preuve d'une grande disponibilité et encouragée dans mon travail.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude aux documentalistes du Musée d'Orsay qui m'ont permis d'accéder facilement aux documents nécessaires à mes recherches et qui ont été d'une grande gentillesse.

Enfin j'adresse ma plus grande reconnaissance à Karine Brescia qui a pris la peine de m'accompagner durant mon travail. Sa présence tout au long de mes recherches m'a été d'un grand soutien.

Introduction

« […] Il y a quelques semaines de cela, j'entendais soutenir curieusement la même thèse par un historien d'art très orthodoxe celui-là et désireux d'établir la qualité « scientifique » de sa méthode. Il se donnait comme un savant parce que, disait-il, pour lui, un objet était un objet, un fait un fait, parce que l'histoire de l'art n'était pas l'esthétique. Et il disait, à titre d'exemple, pour récuser une tentative d'interprétation des formes littéraires en fonction du présent, qu'une pomme est une pomme, rien qu'une pomme et toujours une pomme. Exemple malheureux pour un historien de l'art. Car, depuis Cézanne, la pomme a précisément joué un grand rôle dans le développement de l'art moderne. Sans vouloir rappeler que, même dans la vie courante, il y a pomme et pomme, sans vouloir introduire une plaisanterie facile sur le danger qu'il y a parfois pour les hommes à saisir au vol la première pomme venue, il était aisé de lui répliquer que toute la problématique de l'art moderne est né le jour où Cézanne a découvert que, pour l'artiste, la pomme n'était pas la pomme, mais un sujet d'observation, le jour où, suivant l'expression de Robert Delaunay, il « a cassé le compotier », c'est-à-dire remis en cause le rapport dialectique de l'homme et de l'univers » [Pierre Francastel][1]

Une pomme n'est pas une pomme, ou plutôt, une pomme n'est pas *qu'une* pomme dans l'histoire de l'art et, plus particulièrement, dans l'histoire de l'art moderne. En effet, cette longue citation de Pierre Francastel[2], historien et critique d'art français, figure majeure de l'histoire de l'art du XXe siècle, souligne tous les enjeux d'une question qui paraît aussi anodine que la représentation d'une pomme en peinture. Pourtant cette question revêt un caractère fondamental dès lors que l'on s'y intéresse de plus près : au-delà du fruit et de ses modes de représentation, c'est toute l'histoire de la peinture moderne que Pierre Francastel interroge. On peut voir, à travers le prisme de la pomme et de ses modes de représentation,

[1] FRANCASTEL, Pierre. "Art et histoire : dimension et mesure des civilisations". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 16e année, N. 2, 1961. pp. 297-316.
[2] FRANCASTEL, Pierre (1900-1970) : considéré comme l'un des fondateurs de la sociologie de l'art.

comment l'art a évolué au cours du XXe siècle[3]. La pomme, objet simple, intemporel et quasi universel, a connu de multiples interprétations picturales et n'a cessé d'évoluer au cours de l'histoire des représentations. C'est pourquoi nous pouvons trouver dans ce fruit les clefs de compréhension des apports artistiques modernes et d'avant-garde dans la peinture ainsi que les marques d'une innovation. "La pomme a joué un grand rôle dans le développement de l'art moderne" nous dit Pierre Francastel. L'historien de l'art entend par là que les modes picturaux ont changé alors que le modèle, lui, reste le même. Les artistes s'emparent de la pomme et exercent sur elle de nombreuses transformations, laissant ainsi apparaître le « trognon » du rapport de l'art au réel, du rapport de l'artiste au sujet puis à l'objet, du rapport de l'art à l'art lui-même selon un jeu de correspondances et d'autoréflexions, et enfin du rapport du spectateur à son environnement le plus proche et le plus quotidien. Sans être toutefois un prétexte pour aborder toutes les questions possibles et inimaginables autour de la peinture moderne, l'étude de la pomme nous invite à réfléchir à la problématique de l'art moderne et du renversement qu'il opère dans la représentation[4], c'est-à-dire dans l'art de donner à voir quelque chose par divers moyens, afin de nous apporter un éclairage nouveau - ou du moins renouvelé - sur l'histoire de l'art du XXe siècle. Ainsi avons-nous choisi de nous intéresser à la pomme en prenant pour sujet :

"Les terrifiants pépins de la réalité" : de la pomme-sujet à la pomme-objet dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte.

A l'image de Lionello Venturi[5] ou de Wyndham Lewis[6], nous avons été frappées par l'abondance de pommes qui a cours dans la peinture moderne. Les pommes envahissent les tableaux et attisent la curiosité des historiens de l'art : pourquoi les artistes peignent-ils des pommes et pourquoi est-ce particulièrement perceptible dans la peinture moderne ? Pourquoi un objet d'apparence si anodine intéresse-t-il encore les artistes (notamment les plus originaux) et revêt-il une importance si grande ? Comment des artistes aussi considérables que

[3] Notre étude comprend également la fin du XIXe siècle puisque Cézanne est à cheval entre les deux siècles.

[4] Nous entendons par « représentation » le moyen de penser la réalité en image ainsi que le résultat. Il s'agit d'une nouvelle présentation, c'est-à-dire la présentation d'un élément qui existe déjà dans la réalité mais d'une autre manière et, en peinture, par le biais d'images sensibles. La représentation joue sur les apparences et peut parfois s'apparenter à une incarnation du réel.

[5] VENTURI, Lionello. *Cézanne*. Genève : Skira, 1978.

[6] WYNDHAM, Lewis (1882-1957) : peintre et écrivain britannique qui écrivit dans *The Caliph's Design* : "Aucun doute que l'exemple de Cézanne, en qui l'on admirait le magnifique créateur de la forme pure, n'ait inspiré les nombreuses représentations de pommes que l'on a vu apparaître dans les dix années qui ont suivi sa mort. Les artistes ont peint, dans les quinze dernières années, plus de pommes qu'ils n'en ont mangé au cours des siècles." [WYNDHAM, Lewis. *The Caliph's Design*. Londres : 1919, p. 50].

Cézanne, Picasso et Magritte peuvent-ils penser se démarquer, apporter leur contribution à l'art, renouveler la peinture, renverser les codes picturaux, donner une importance nouvelle à un genre pictural jusque-là mineur, poser la question du rapport de l'art à la réalité... en peignant de simples pommes ? Nul ne doute qu'ils avaient tous trois leurs raisons mais sont-elles pour autant les mêmes ? Peut-on, en tant qu'historien de l'art, les déterminer ? Il nous semblait pertinent d'aborder toutes ces questions au sein d'une étude fouillée car il s'agit d'un sujet encore trop peu étudié ou, du moins, dans le sens d'une analyse transversale consacrée à cette période en particulier et reposant sur un tel corpus. Le choix du titre de notre étude fut inspiré, dans un premier temps, par le poème de Jacques Prévert autour de la figure de Picasso[7] et qui s'achève par "(…) et le peintre arraché à ses songes / comme une dent / se retrouve tout seul devant sa toile inachevée / avec au beau milieu de sa vaisselle brisée / les terrifiants pépins de la réalité". Dans ce poème, la pomme joue le rôle principal et fournit un symbole saisissant du passage de la peinture "réaliste" à la peinture dite « moderne ». Ce texte tout à fait pertinent sur l'histoire de l'art servira de fil rouge à notre étude et sera donc analysé de façon détaillée. S'intéresser aux "terrifiants pépins de la réalité" c'est chercher à comprendre à la fois l'essence de l'art et son histoire à travers une chose[8] et une seule : la pomme; c'est s'interroger sur la relation que le peintre entretient avec la réalité prise comme modèle; c'est connaître l'objet de la peinture par le biais d'une image. La pomme, d'abord considérée comme un sujet de peinture parmi tant d'autres fut prise comme le sujet principal de natures mortes (alors devenues majeures dans l'histoire des genres picturaux), puis comme un objet pictural en tant que tel. Ce n'est plus le fruit qui compte mais ce qu'il révèle de la peinture, ce qu'il nous apprend sur l'art de représenter le réel. Ainsi comprenons-nous que, de Cézanne à Magritte, nous sommes subrepticement passées de la pomme-sujet à la pomme-objet pour sans doute mieux voir "les terrifiants pépins de la réalité".

Il nous fallait, pour aborder cette question, nous appuyer sur un corpus particulièrement significatif et assez large pour prétendre couvrir une grande partie de la peinture moderne. C'est pourquoi nous avons choisi trois figures tutélaires qui ont chacune contribué aux bouleversements picturaux qui intervinrent entre la fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle, à savoir Paul Cézanne, Pablo Ruiz Picasso et René Magritte. De nationalités différentes, de styles particulièrement remarquables et divers et de renommées internationales, ces trois artistes nous autorisaient une analyse assez complète et parfaitement

[7] PRÉVERT, Jacques. « Promenade de Picasso », in : *Paroles*. Paris : Gallimard, 1949, pp. 239-241.
[8] La chose désigne tout ce qui existe et qui est concevable comme un objet unique.

transversale de la pomme dans la peinture moderne. Extrêmement prolifiques dans l'art de peindre une pomme, Cézanne, Picasso et Magritte offrent un terrain d'analyse d'une importance capitale et invitent l'historien de l'art à établir de nombreux rapprochements et mettre en exergue toutes les ruptures notables entre leurs arts. Les bornes chronologiques nous paraissaient alors plutôt évidentes puisque la peinture de Cézanne constitue une réelle innovation et un basculement dans le statut de la nature morte en art. Comme l'écrit Pierre Francastel, "[...] l'art moderne est né le jour où Cézanne a découvert que, pour l'artiste, la pomme n'était pas la pomme, mais un sujet d'observation [...]"; c'est-à-dire que la peinture de Cézanne constitue un réel point de départ. Il était donc logique qu'il soit celui de notre étude. Mais nous ne voulions pas limiter notre analyse à l'œuvre d'un seul peintre car l'enjeu est bien de montrer comment la pomme a intéressé la plupart des artistes modernes et a traversé, de ce fait, de nombreuses décennies. Ne pouvant pas étudier un large panel d'artistes dans le temps qui nous était imparti, nous avons préféré choisir seulement trois artistes mais au panel pictural extrêmement large et facilement reconnaissable. Ainsi, nous nous sommes penchées sur l'œuvre de Picasso, à la fois continuateur de l'art cézannien et peintre d'avant-garde prolifique. Avec lui, la pomme a traversé les styles et les époques et son statut au sein de l'art a connu une grande évolution. De la même façon que l'œuvre cézannien nous parut être le point de départ idéal, l'œuvre de Magritte nous a semblé constituer un point d'arrivée parfaitement logique. Ce peintre surréaliste a peint, non seulement, de très nombreuses pommes mais a posé de manière explicite la question de la peinture en tant qu'art de la représentation. Avec un tel corpus, il nous était aisément permis de voir les évolutions et les permanences subies par la pomme dans la peinture des années 1870[9] jusqu'aux années 1960[10]. Ce corpus de base[11] sera toutefois enrichi de quelques références à d'autres artistes qui serviront de points de comparaison et qui renforceront l'idée selon laquelle la plupart des peintres ont représenté des pommes, et ce, notamment à l'époque contemporaine.

Avec un tel corpus, il est vrai que les références bibliographiques ne manquent pas. Cependant nous nous retrouvons face à un paradoxe : la bibliographie est extrêmement abondante car il s'agit d'une période très étudiée, car les peintres choisis comme figures

[9] *Nature morte à la bouilloire,* qui constitue la première toile cézanienne de notre catalogue, date des années 1867-1869. Voir catalogue (fig. 1), p. 5.

[10] *L'éclat du jour,* qui constitue la dernière toile magrittienne de notre catalogue, date de 1967. Voir catalogue (fig. 148), p. 79.

[11] Rappelons que ce volume de texte sera accompagné d'un catalogue ainsi que d'un volume d'annexes permettant la visualisation des œuvres qui intéresseront notre analyse.

tutélaires sont parmi les peintres les plus connus de la période, mais aussi parce que la nature morte connaît un regain d'intérêt dans l'histoire de l'art depuis quelques années. Toutefois cette bibliographie abondante ne nous offre jamais d'analyses précises sur la pomme en tant que sujet privilégié d'un certain nombre de tableaux de cette époque, puis de la pomme en tant qu'objet de la peinture elle-même. Il nous faut donc sans cesse croiser les sources et les études afin d'en extraire une analyse fine sur la pomme en tant que telle et non plus sur la pomme chez Cézanne ou sur la nature morte en général. Souvent trop généralistes ou, au contraire, trop spécialisés, les ouvrages autour d'un sujet comme le nôtre étaient, par conséquent, difficiles à sélectionner. De fait, la bibliographie sur laquelle nous nous appuyons pour une telle étude est une bibliographie non exhaustive et sélective; d'autant plus qu'il s'agit d'une question encore peu exploitée. Rappelons que les études réalisées jusqu'ici sont, ou des études extrêmement globales - on peut penser ici à l'ouvrage de vulgarisation réalisé sous la direction de Claire de Torcy[12] qui s'intéresse à la pomme dans l'art depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours et qui n'a pas de réelles prétentions scientifiques - ou des études très précises touchant particulièrement à l'œuvre de Cézanne - on peut penser à l'étude fondamentale et toutefois controversée de Meyer Schapiro[13] - mais ignorant le caractère beaucoup plus universel de cet objet qui est le passage obligé de tous les peintres. Le seul historien de l'art qui, semble-t-il, se soit penché sur cette question est Lionello Venturi, mais son étude dépasse largement la simple représentation de la pomme dans l'art moderne. Soit sujet d'ouvrages de vulgarisation, soit point de détail au sein d'analyses beaucoup plus vastes, la pomme offre un champ d'étude plutôt vierge tout en faisant appel aux thèses les plus complexes du début du XXe siècle. Nonobstant, nous pouvons souligner le caractère actuel d'une telle question dans la mesure où l'ouvrage dirigé par Claire de Torcy, bien que non scientifique, est paru pour la première fois le 10 octobre 2013 et qu'une exposition intitulée "The World is an apple : the still-life of Paul Cézanne" a lieu du 22 juin au 22 septembre 2014 à la Barnes Foundation[14]. Cet évènement permet de fournir de nombreux éléments d'analyse concernant les pommes de Cézanne et offre une source d'informations non négligeable. Ajoutons à cela que notre sujet ne se limite pas à l'histoire de l'art mais croise plusieurs disciplines et notamment la littérature et la philosophie afin d'élargir le champ de la réflexion. Ainsi pourrons-nous faire appel aux études

[12] DE TORCY, Claire (dir.). *La pomme dans l'art, mystique et érotique*. Paris : Eyrolles, 2013.

[13] SCHAPIRO, Meyer. « Les pommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte », in : *Style, artiste et société.* Paris : Gallimard, 1982, pp. 171-230, [traduction des essais en français par Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Evrard de la Soudière et Jean-Claude Lebensztejn].

[14] LECA, Benedict (dir.). *The World is an apple : The Still Lifes of Paul Cézanne*, cat. exp., Philadelphie, Barnes Foundation, 22 juin 2014 – 22 septembre 2014. Philadelphie : Giles, 2014.

littéraires aussi bien en ce qui concerne Proust et l'objet herméneutique que Jacques Prévert et son fameux poème "La promenade de Picasso", comme aux études philosophiques portant sur la représentation, le rapport entre peinture et réalité (nous pouvons notamment penser à Etienne Gilson[15]). Ces analyses ne portent pas directement sur notre sujet en tant que tel mais fournissent un matériau intéressant à étudier.

Notre objet d'étude est extrêmement vaste; d'autant plus vaste que le monde entier est contenu dans une pomme ou, du moins, le monde de l'art. Aussi bien cercle au sein d'un tableau cubiste que fruit au sein d'une nature morte, aussi bien objet banal et quotidien qu'objet sublime, aussi bien évidente qu'herméneutique, aussi bien animée qu'inanimée, aussi bien réaliste que surréaliste... la pomme ouvre de nombreuses voies à l'historien de l'art qui veut bien l'observer, la toucher au plus près sans jamais la croquer. Et puisqu'"elle a son mot à dire / la pomme", nous la laisserons s'exprimer afin qu'elle réponde à la problématique suivante :

En quoi les artistes modernes se sont-ils emparés de la pomme en tant qu'élément de la quotidienne réalité - alors sujet traditionnel de nombreuses natures mortes - pour en faire un objet de peinture à part entière ?

Nous tenterons de répondre à cette question en plusieurs étapes distinctes : tout d'abord nous chercherons à montrer que la pomme a intéressé les artistes en train de se former. Nous étudierons alors la pomme en tant que sujet d'étude au sein de l'histoire de l'art. En effet, peindre une pomme est une manière, pour les jeunes peintres, de se former, d'éduquer leur œil et leur main en représentant un objet simple et accessible, et ce, depuis toujours. Objet permettant d'observer le volume et de s'entraîner au rendu d'un modelé, la pomme est facile à représenter et frappe par son intemporalité et son universalité dans le domaine pictural. Au départ, la pomme est prise en tant qu'élément de nature morte, genre mineur au sein de la hiérarchie dressée par l'Académie royale de peinture, et permet au peintre de représenter le réel de la façon la plus fidèle qui soit. On s'attache à copier la nature, à l'imiter selon les théories platonicienne et aristotélicienne, et la pomme est alors un sujet parmi tant d'autres. Mais avec Cézanne, une première rupture semble s'opérer : la pomme revêt une importance

[15] GILSON, Etienne. *Peinture et réalité*. Paris : J. Vrin, 1958.

qu'elle n'avait pas eue jusque-là et dépasse le statut de sujet d'étude pour devenir un sujet d'art. Dans un deuxième temps, nous mettrons en relief la filiation entre les avancées cézaniennes dans l'art de représenter les pommes et les innovations picassiennes. Comment cet objet aussi banal, aussi quotidien, a-t-il pu intéresser des artistes aussi talentueux et novateurs que Braque et Picasso dans leurs recherches cubistes ? La pomme, en tant que forme simple, participe de l'émergence de nombreuses réflexions autour de l'art en tant que constructions esthétiques formelles. Picasso fait de la pomme non plus un sujet de peinture mais un objet d'art à part entière qui traversera l'ensemble de son œuvre et couvrira plusieurs périodes artistiques. Nous nous interrogerons sur les enjeux de l'exploitation d'un tel objet dans l'art moderne et sur la persistance ou non d'une symbolique propre à la pomme. Picasso se plaçant dans la droite lignée cézannienne en matière de représentation de la pomme, peut-on parler tout de même d'une rupture picassienne comme semble nous l'indiquer Prévert dans son poème ? Enfin, dans un troisième temps, nous verrons comment les innovations picassiennes ont fait passer la pomme d'objet peint à objet de réflexion picturale selon de nouvelles règles plastiques qui peuvent s'apparenter à un jeu pictural réinvesti par les surréalistes et notamment René Magritte. En effet, la pomme devient personnage, s'humanise, se déploie et occupe l'espace majeur de la toile afin de pousser le spectateur à une contemplation active permettant de développer de nouvelles réflexions autour des enjeux de la représentation. Du trompe l'œil nous passons au "trompe-l'esprit" selon le bon mot de Cocteau[16]. Ce n'est plus une peinture qui reproduit l'objet mais qui le produit. On se défait de nos habitudes visuelles pour se retrouver dans un nouvel univers : celui de la création.

[16] COCTEAU, Jean. *Picasso de 1916 à 1961*. Monaco : Ed. du Rocher, 1962.

Chapitre I

L'art de peindre une pomme : la pomme comme sujet d'étude ou le principe de l' « *Imitatio* » en art

Peindre une pomme n'est pas une tâche si aisée qu'on le croit. Et pourtant il s'agit là d'une étape, parmi tant d'autres, dans la formation d'un artiste. On pose une pomme devant lui et on lui demande de la copier afin qu'il comprenne au mieux l'imbrication de la lumière et du volume dans l'art de la représentation plastique d'une chose. Le clair-obscur rend compte de l'arrondi du fruit, qui se substitue alors facilement à la sphère, et encourage l'élève, l'apprenti, l'artiste en formation, à intégrer les principes fondamentaux du dessin et de la peinture à partir de l'objet le plus simple qui soit et un des plus faciles à trouver : la pomme. Ainsi le fruit sert-il à éduquer à la fois l'œil et la main du jeune peintre, à l'inviter à appréhender le réel et à le restituer avec la plus grande exactitude possible. La pomme envahit les livres d'apprentissage car elle est accessible au plus grand nombre et revêt divers visages. Les artistes veulent représenter la nature, la copier, l'imiter selon le principe platonicien. En effet, la pomme permet de répondre aux exigences de l' « *Imitatio* »[17] (ou *mimèsis*[18]) pour les

[17] Du latin « *Imitatio, onis*, f. » : imitation, copie.

[18] Du grec ancien « *μίμησις, mímêsis* » : imitation, représentation. Concept tout d'abord discuté par Platon dans *La République* puis repris dans un autre sens par Aristote dans *La Poétique*. Le mot s'emploie surtout pour

peintres qui ont comme but de représenter la réalité ; elle est un sujet d'étude de choix. Rappelons que Platon, dans *la République*, dénonce l'art en tant que mensonge et illusion. Il y fait une critique de la peinture comme *tekhnè*[19] génératrice d'illusion :

« - Maintenant considère ceci. Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qu'il paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?

- De l'apparence dit-il.
- L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai (…) »[20]

Cet extrait du dialogue du Livre X de *la République* nous montre à la fois comment le peintre se préoccupe de représenter les apparences du réel et les risques qu'il encourt à ne pas chercher à représenter le vrai. Le philosophe, dans un autre ouvrage[21], distingue deux formes mimétiques : « l'art de la copie » qui « emprunte au modèle ses rapports exacts de longueur, largeur et profondeur, et revêt en outre chaque partie des couleurs qui lui conviennent » (235 e), et « l'art du simulacre » qui déforme le modèle de telle façon qu'il en fasse apparaître l'image pour un spectateur favorablement placé. Ces deux degrés d'illusion sont donc intrinsèques à la peinture qui se veut une représentation du réel. Or cette dualité entre les apparences et le réel est omniprésente dans l'histoire de l'art et nous pouvons voir dans la peinture, jusqu'au XIXe siècle, un souci d'imitation. La peinture d'une ou de plusieurs pommes pose alors la question de l'imitation de la nature et, par conséquent, de son statut au sein de l'histoire de l'art. Quelle place occupe la pomme dans les tableaux ? Est-elle uniquement un sujet d'étude visant à coller au plus près de la réalité, un simple exercice voué à former les artistes afin qu'ils s'essayent à des sujets plus « nobles » ? S'intéresser à l'histoire de la pomme en peinture et de ses différents modes de représentation revient à étudier l'histoire de la nature morte et l'évolution du rapport de l'artiste à la nature. Ainsi verrons-nous que la pomme, objet ancien dans la tradition picturale, est avant tout un élément de nature morte dont le statut basculera avec Cézanne.

---

désigner l'imitation du réel au moyen de mots dans un texte littéraire mais a été étendu à d'autres domaines dont l'art.

[19] La « *tekhnè* » ou « *technè* », du grec « *τέχνη* », désigne la « production » ou « fabrication matérielle », l'action efficace, chez les Grecs de l'Antiquité.

[20] PLATON. *La République*, Livre X, pp. 86, 87, 88, Belles-Lettres. Voir annexe 5, p. 31.

[21] PLATON. *Sophiste.* Belles-Lettres.

A- « Peindre une pomme, quoi de plus bête ! » ou comment la pomme réelle fait-elle place à la pomme peinte ? Les grands enjeux de la représentation au sein de la nature morte

Pourquoi peindre une pomme ? Il ne semble pas y avoir de sujet d'étude plus simple. Et pourtant la réalité artistique est tout autre. C'est ce que semble nous révéler Odilon Redon lorsqu'il écrit dans son *Journal intime* les mots suivants :

« L'art de peindre réside, pour qui sait peindre, dans une pomme, au coin d'une table. Peindre une pomme, quoi de plus bête ! Et cependant pour faire de cette donnée si simple quelque chose qui s'élèvera à la beauté, il faudra que la peinture y soit tout entière, solide, souple, riche et substance. » [Odilon Redon][22]

L'artiste montre comment la pomme, sujet d'étude apparemment simple, est en réalité un champ de bataille entre l'artiste et l'objet, un corps à corps qu'il effectue avec des objets trop souvent regardés mais si rarement contemplés, voire admirés. Peindre une pomme signifie beaucoup et Derain ira jusqu'à dire qu'il faut un orgueil démesuré pour limiter un tableau à la représentation de deux pommes et d'un couteau[23]. Comment réaliser un tableau extraordinaire en prenant comme modèle un objet aussi ordinaire qu'une pomme, aussi délicieuse soit-elle ? Peut-être est-ce moins de l'orgueil que du talent qui se manifeste dans ce genre de représentations. C'est à travers le genre pictural de la nature morte que la pomme a pris son importance et a dépassé le statut de simple fruit issu de la nature et donc de la réalité. En effet, la peinture de pommes s'inscrit dans une tradition picturale beaucoup plus vaste que nous devons étudier afin de comprendre comment de la pomme réelle nous sommes passés à la pomme peinte ainsi que la nature des enjeux dans le choix d'une telle représentation.

[22] REDON, Odilon. *A soi-même. Journal 1867-1915*. José Corti Editions, 1989.

[23] « Il faut un orgueil incroyable pour faire un tableau avec deux pommes et un couteau, se dire que sa peinture est tellement bonne qu'elle maîtrisera n'importe quoi. » [Derain, 1951].

1- Une tradition picturale : une brève histoire de la pomme en tant que sujet d'étude intemporel et universel dans la sphère artistique

Avant de nous intéresser à la pomme dans la peinture de Cézanne, Picasso et Magritte, nous devons d'abord tenter de comprendre pourquoi la pomme a une importance si grande dans l'histoire et comment elle a été considérée et représentée dans les siècles antérieurs. Il nous faut donc établir une petite étude rétrospective permettant de saisir tous les enjeux de notre question et évaluer les transformations apportées par Cézanne, dans un premier temps, puis par Picasso et Magritte, par la suite, à la représentation d'un tel objet. Pour mettre en relief une rupture il faut commencer par établir l'histoire et c'est pour cela que nous allons revenir sur celle de la pomme.

Retour sur l'étymologie et la symbolique du fruit

Loin d'être un fruit simplement ordinaire, la pomme est éminemment symbolique et le nom seul suffit à suggérer nombre de références comme l'illustre le poème de Prévert avec quelques vers seulement :

« Et la pomme en tournant évoque le pommier
le Paradis terrestre et Eve et puis Adam
l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api
le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
et le péché originel
et les origines de l'art
et la Suisse avec Guillaume Tell
et même Isaac Newton
plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation
Universelle »[24]

Toutes ces associations d'idées évoquées par le poète sont ni plus ni moins les symboles que l'on peut rattacher à ce fruit qui a connu une histoire complexe et particulièrement chargée.

[24] PRÉVERT, Jacques, op. cit. (note 7), p. 240, v. 34 à 46. Voir annexe 3, p. 27.

Du grec « *mêlon* », désignant alors la pomme et les autres fruits de forme et de taille voisines comme la grenade, la poire ou le coing, la pomme est devenue en latin « *malum* ». C'est ce glissement phonétique qui a entraîné un glissement sémantique et qui a fait de la pomme, non plus le terme métaphorique pour désigner les joues ou les seins d'une femme[25], mais celui pour désigner l'essence du mal. La pomme est devenue le fruit de la discorde et le fruit du péché originel de l'homme. On lui associe de nombreux mythes – les pommes d'or du Jardin des Hespérides ou le Jugement de Pâris par exemple –, de nombreuses figures – Adam et Eve, Isaac Newton et Guillaume Tell –, ainsi que de nombreuses questions essentielles comme l'immortalité, l'essence du Bien et du Mal, la recherche de la connaissance, la richesse, l'amour, la sexualité, la nourriture ou encore la santé. Ainsi la pomme est-elle un fruit parfaitement symbolique qui occupe alors une place de premier ordre sur la scène humaine et, de fait, dans le théâtre artistique. Guy Ducourthial, dans son ouvrage consacré à la pomme[26], établit un parallèle entre l'imprécision linguistique qui a eu cours dans la désignation de ce fruit et l'imprécision visuelle et formelle que l'on retrouve parfois dans la manière de le représenter. C'est pourquoi l'histoire de la pomme et de sa symbolique est indissociable de l'histoire de ses modes de représentation. En outre, la pomme est fréquemment représentée dans les œuvres sur le péché originel et dans l'iconographie mariale.

Histoire synthétique de la pomme dans l'art jusqu'à Cézanne

Comme nous venons de le voir, la pomme occupe une place prépondérante dans l'histoire symbolique et mythologique, justifiant ainsi son omniprésence dans la peinture de l'Antiquité à nos jours. En effet, les représentations au sein desquelles nous pouvons voir des pommes sont particulièrement nombreuses. On peut les distinguer en trois catégories principales : les scènes du péché originel, les scènes mythologiques et les natures mortes. La pomme y occupe des rôles différents ; tantôt sujet principal, tantôt sujet secondaire ; tantôt fruit délicieux, tantôt fruit défendu ; tantôt prise pour elle-même, tantôt prise comme symbole ; tantôt entière, tantôt coupée ou mangée… On ne peut énumérer toutes les œuvres dans lesquelles nous pouvons distinguer des pommes car la liste serait bien trop longue et le travail bien trop fastidieux. Toutefois nous pouvons citer quelques exemples marquants ayant jalonné l'histoire de l'art au cours des siècles. L'iconographie d'Adam et Eve a nourri l'œuvre

[25] Aristophane, dans *Lysistrata*, choisit d'employer le mot « *mêla* » pour désigner les seins d'Hélène.
[26] DUCOURTHIAL, Guy. *La pomme*. Puiseaux : Pardès, 1996.

de bien des artistes comme Albrecht Dürer[27], Lucas Cranach[28] ou encore Le Douanier Rousseau[29]. De même, il existe d'abondantes scènes mythologiques où les pommes apparaissent. Outre les pommes figurant sur certains vases grecs[30], des scènes telles que le Jugement de Pâris ont été représentées en peinture. Rubens[31] notamment a exécuté deux toiles ayant ce mythe pour thème principal. Nous pouvons également rappeler à notre mémoire visuelle toutes les œuvres d'art baroque dans lesquelles la mort est figurée par un squelette tenant dans la main une pomme. Sans compter les natures mortes qui laissent entrevoir quelques pommes négligemment ou soigneusement posées sur une table, à l'image des toiles de Siméon Chardin[32]. Cette prolifération de la pomme en peinture pousse Michel Pastoureau à déclarer : « La pomme a tenté d'innombrables peintres, au point d'être probablement le végétal le plus souvent représenté dans la peinture occidentale »[33]. Il est vrai que la pomme a attiré la plupart des artistes, a servi à leur formation et même au-delà mais cela signifie-t-il pour autant que peindre une pomme relève de la tradition artistique ? Pourquoi faire de la pomme un sujet d'étude ?

Qu'est-ce qu'un sujet d'étude ?

Notre étude consiste à comprendre comment s'est opéré, dans l'histoire de la peinture, le glissement de la pomme-sujet à la pomme-objet. Pour cela, il nous faut déterminer ce qu'est un sujet d'étude. Du latin « *subjectum* », le sujet désigne ce qui est soumis à l'esprit, à la pensée, ce sur quoi s'exerce la réflexion. C'est ce qui est représenté ou évoqué dans une œuvre plastique. Aussi la pomme fut-elle considérée pendant longtemps comme un sujet d'étude, c'est-à-dire un sujet d'observation pour l'artiste qui, ensuite, l'intégrait dans une composition plus complexe. Il s'agissait donc, la plupart du temps, d'un sujet d'étude qui ne se suffisait pas à lui-même mais servait pour d'autres thèmes et parfois à d'autres fins. Un peu comme l'intrigue dans un roman, le sujet doit être le cœur même du tableau ; ce qui tient le

[27] DÜRER, Albrecht. *Adam et Ève*. Gravure au burin, 24,8 x 19,2 cm. 1504. Voir catalogue (fig. 152), p. 82.
[28] CRANACH, Lucas. *Adam et Ève*. Huile sur panneau de bois, 17 x 80 cm. 1526. Voir catalogue (fig. 153), p. 82.
[29] LE DOUANIER ROUSSEAU. *Ève*. Huile sur toile, 46 x 61 cm. 1907. Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne. Voir catalogue (fig. 154), p. 83.
[30] Voir catalogue (fig. 151), p. 81.
[31] Voir catalogue (fig. 155 et 156), p. 84.
[32] On peut penser, par exemple, à sa très célèbre nature morte intitulée *Le Gobelet d'argent* (ca. 1768). Voir catalogue (fig. 157), p. 85.
[33] PASTOUREAU, Michel, in : DE TORCY, Claire (dir.). *La pomme dans l'art, mystique et érotique,* op. cit. (note 12).

spectateur en alerte et ce qui le touche profondément. Le sujet est une question fondamentale dans l'histoire de la peinture comme en témoigne Roger de Piles, dans ses célèbres cours de peinture[34] , ainsi que les autres membres de l'Académie royale de peinture. En effet, tous les sujets ne se valent pas et sont déterminants dans l'appréciation d'une œuvre. Jusqu'à Cézanne, la pomme pouvait être un sujet d'observation idéal mais, en aucun cas, elle ne pouvait être le seul et unique sujet d'un tableau. Au Salon des Refusés (1863), on proclamait que le sujet d'un tableau avait plus d'importance que les éléments artistiques qui le composaient. Or Cézanne faisait partie des Refusés. C'est avec lui que la pomme fut prise pour elle-même et de sujet d'étude, elle devint sujet de tableaux. En faisant basculer le statut de la pomme au sein de ses œuvres, le maître d'Aix a participé à l'évolution du statut de la nature morte en peinture et à sa valorisation.

2- De la nature vivante à la « nature morte » : pomme peinte ou pomme feinte ? Retour sur le principe de la mimésis en art et sur l'histoire de la nature morte

La pomme peinte s'est substituée à la pomme réelle et de la nature vivante nous sommes passés à la « nature morte ». Entre la pomme peinte et la pomme feinte, il n'y a pas seulement une lettre de différence mais tout un arrière-plan intellectuel qui consiste à essayer de percer le mystère de la peinture et de son rapport avec la nature. Pourquoi représenter la nature ? De quelle manière ? Et surtout pourquoi appeler les tableaux représentant, le plus souvent, des objets pris dans la nature des « natures mortes » ? En représentant une pomme, l'artiste se place dans une tradition picturale indéniable remontant à l'Antiquité et, notamment, aux idées platoniciennes et aristotéliciennes.

[34] DE PILES, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris : Chez Jacques Estienne, 1708.

Qu'est-ce que l' « Imitatio » ? Réflexion autour de la peinture comme art de représentation. Peindre une pomme ou copier la nature.

Aristote a proclamé que l'art imite la nature et permet donc un retour au réel. L'art est fait, pour le philosophe, à l'image de ce qui est, en continuité avec ce qui est. Cette vision réaliste de l'art ne va pas sans rappeler la fameuse légende du peintre Zeuxis selon laquelle les grains de raisin qu'il avait peints furent picorés par des pigeons vivants. Dans les ateliers, on se répète cette anecdote racontée par Pline : deux célèbres artistes grecs se jettent un défi pour savoir lequel sera le plus fidèle à la nature. Zeuxis peint alors des grappes de raisin avec tant de réalisme que les oiseaux viennent les picorer. Puis on va chez le concurrent, Parrhasios. L'œuvre est dissimulée par un rideau. Zeuxis demande alors qu'on ouvre le rideau pour pouvoir juger l'œuvre. Mais le rideau était peint et Parrhasios est déclaré vainqueur. Si Zeuxis a trompé les oiseaux, son concurrent, lui, a trompé Zeuxis. Cette histoire apocryphe montre bien l'ambition des classiques : réaliser une peinture qui se confond avec le trompe-l'œil. Peindre une pomme pour copier la nature, est-ce là le but essentiel de l'art ? L' « *Imitatio* » a longtemps été enseigné comme l'un des principes fondateurs de l'art, depuis l'art antique jusqu'à l'art tel qu'il est enseigné à l'Académie royale de peinture. On définit la peinture comme la *mimésis* de la nature ou, à un degré d'illusion au-dessus que n'a pas manqué de définir Platon, comme la *mimésis* de la *mimésis*. Les artistes s'attachent donc à représenter le plus fidèlement possible la nature ou, du moins, les apparences de la nature ; tant et si bien que Roger de Piles définira la peinture de cette façon : « l'essence et la définition de la Peinture, est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs »[35]. Les jeunes artistes doivent coller au plus près à la réalité et réussir ce que l'antique Zeuxis était parvenu à faire : donner l'illusion du réel[36]. Certains peintres confèrent à leurs pommes un caractère extrêmement réaliste qui les rapproche de la conception aristotélicienne de l'art, et ce, encore au XIXe siècle. En effet, on peut penser aux natures mortes d'Antoine Berjon[37] ou

[35] DE PILES, Roger, op. cit. (note 34), p. 3.

[36] Hegel, dans son *Esthétique*, dénoncera cette vacuité d'un art purement illusoire tel que celui de Zeuxis : « Les raisins peints par Zeuxis ont été donnés depuis l'Antiquité comme le triomphe de l'imitation de la nature, parce que des pigeons vivants vinrent les picorer. On devrait comprendre qu'au lieu de louer des œuvres d'art parce que des pigeons s'y laissent tromper, il faudrait blâmer ceux qui croient avoir porté ainsi l'art si haut, alors qu'ils n'ont fait en réalité que lui donner une fin médiocre. L'art, quand il se borne à imiter, ne peut rivaliser avec la nature et il ressemble à un ver qui, en rampant, s'efforce d'imiter un éléphant. » [HEGEL. "Introduction", in : *Esthétique*. 1835].

[37] BERJON, Antoine (1754-1843) : peintre et graveur français qui a réalisé de nombreuses natures mortes (dont de nombreuses pommes) aux accents de trompe-l'œil. Voir catalogue (fig. 158), p. 85.

encore à celles d'Henri Fantin-Latour[38], au sein desquelles apparaissent parfois une ou plusieurs pommes. S'inscrivant dans une certaine tradition, leurs pommes peintes semblent presque être feintes et seul le ver manque pour que la réalité la plus crue soit totalement présente. Aussi réalistes soient-elles, leurs pommes sont des pommes choisies et disposées selon leurs subjectivités, appartenant ainsi au genre des « natures mortes ».

Définition et histoire d'un genre

Pour comprendre les innovations cézaniennes, il faut mesurer l'importance des traditions et retracer pour cela l'histoire de la nature morte. Mais la nature morte n'existe pas ! C'est, du moins, ce que nous explique Pierre Skira dans son introduction de *Nature morte* :

> « La nature morte n'existe pas. Ce terme dépréciatif, vindicatif, imposé par les doctes du XVIIe siècle en France pour caractériser et hiérarchiser les genres en peinture, révèle une nature autre que morte et une mort fort peu nature. Vouloir ainsi enfermer un genre dans la rigidité d'une catégorie, c'est se résoudre à faire l'impasse sur la complexité des réseaux et des ramifications qui lient la peinture des choses, la peinture des biens du monde à d'autres pensées, à d'autres résonances et complexités. »[39]

L'auteur fait ici référence à la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et selon laquelle la nature morte serait un genre mineur, à l'instar de la peinture d'histoire. De fait, la peinture de natures mortes s'intègre dans une théorie générale de la peinture énoncée, entre autres, par Charles-André Félibien[40]. L'appréciation d'une œuvre est alors toute entière fondée sur le choix du sujet[41], c'est-à-dire sur ce que le peintre représente, et non sur la façon qu'il a de représenter les choses. Être un grand peintre, c'est s'affronter aux sujets les plus

---

[38] FANTIN-LATOUR, Henri (1836-1904) : peintre, pastelliste, dessinateur et lithographe français. Il réalisa de très nombreuses natures mortes remarquables de réalisme. Voir catalogue (fig. 159), p. 86.

[39] SKIRA, Pierre. *La Nature morte*. Genève : Skira, 1989, p. 7.

[40] FÉLIBIEN, Charles-André. « Préface », in : *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. Paris : F. Léonard, 1668, s.n. « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés ».

[41] Les sujets étaient alors divisés en catégories : peinture mythologique et peinture d'histoire, peinture de paysages, scènes de genre, portraits et natures mortes.

compliqués et donc aux sujets nécessitant une « invention ». L' « *Inventio* »[42] s'oppose alors à l' « *Imitatio* » et, de ce duel, seul l' « *Inventio* » sort vainqueur. Pour les théoriciens de la peinture, il est plus difficile de représenter des sujets inventés que des sujets existants et, pire encore, parmi ces sujets existants, ceux qui se préoccupent d'objets fixes. C'est pourquoi les natures mortes sont tout en bas de cette hiérarchie, figurant parmi les genres inférieurs. Cette conception n'est pas remise en cause avant la moitié du XIXe siècle. La nature morte était alors très dépréciée ce qui justifie la négation de l'expression même par Pierre Skira. Mais comment définir la « nature morte » si elle ne l'est pas ? Comme l'évoque l'historien de l'art, c'est au XVIIe siècle que le genre de la nature morte est fixé, même si le nom ne s'impose réellement qu'au milieu du XVIIIe siècle. Auparavant, Vasari parlait des « cose naturali » (soit « choses naturelles ») à propos des peintures de Giovanni da Udine. Puis l'expression flamande « still-leven » (soit « nature immobile ») apparaît aux Pays-Bas et se déclinera en « still-life » dans les pays anglo-saxons. En France, l'expression « nature morte » a fini par s'imposer, encouragée notamment par Charles-André Félibien qui plaçait au bas de la hiérarchie les peintres de « choses mortes et sans mouvement ». Mais c'est surtout au XVIIIe siècle, avec le succès des tableaux de Chardin, que l'expression finit par être adoptée complètement. Ces évolutions linguistiques participent de la définition du genre car on parle de « natures mortes » dans la mesure où les peintures représentent des objets inanimés – que ces objets soient des produits du travail de l'homme ou, au contraire, qu'ils soient les fruits de la nature – justifiant ainsi la mise en relief de l'inertie du sujet et donc de sa « mort ». Peindre des pommes sur le coin d'une table revient à s'inscrire dans la tradition des « natures mortes » et établir ainsi une relation triangulaire entre l'homme, la réalité et les apparences. Comme le rappelle Sybille Ebert-Schifferer[43], la seule limite que la nature morte n'a pu franchir est l'abstraction, car elle repose toute entière sur la capacité de la *mimésis* de l'art. La nature morte représente toujours des objets issus de la réalité naturelle (fleurs, fruits, gibier…) ou des objets issus de la réalité matérielle de l'homme (livre, sablier, bougie…) et joue, par conséquent, avec les apparences. Autre historien de l'art à s'être intéressé à la « nature morte », Charles Sterling nous propose une définition du genre reposant sur une revalorisation :

«Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du

[42] Du latin « *Inventio, onis*, f. » : action de trouver, de découvrir, découverte, invention.
[43] EBERT-SCHIFFERER, Sybille et Denis-Armand CANAL. *Natures mortes*. Paris : Citadelles & Mazenod, 1999.

temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage. » [Charles Sterling][44]

Peindre des objets et les ériger ainsi en sujet artistique, voilà ce que font les peintres de natures mortes. Dans ce contexte, la pomme, que l'on trouve partout et qui est peu onéreuse, est un objet de choix pour les natures mortes. Plus que tout autre objet, elle contient en elle l'essence même de la nature morte : « rouge d'un côté, verte de l'autre : la pomme, comme l'amour, est marquée du double sceau de la vie qu'elle porte par ses pépins et de la mort à laquelle la condamne la germination. Le fruit, plus que tout autre élément, mérite bien la dénomination de " nature morte "»[45].

Le paradoxe de la nature morte : une composition donnant l'illusion d'un morceau de réel

En cherchant à imiter la nature, le peintre s'attache aux apparences rencontrées dans la réalité et fait alors surgir l'un des grands paradoxes de la peinture de nature morte : bien qu'entièrement composée, la nature morte se veut réaliste et donner au spectateur l'illusion du réel pris dans son immédiateté et dans son absolue simplicité. Quelques pommes négligemment posées, un torchon délicatement froissé, un couteau légèrement mis de biais sur un bout de table, dans un coin de cuisine, demandent, contrairement à ce que le peintre veut bien nous faire croire, une longue préparation et une composition rigoureuse. Hubert Comte[46] nous rappelle que le peintre de natures mortes construit son motif et que, par conséquent, il faut voir la nature morte non comme un morceau de réel pris sur le vif mais comme une véritable mise en scène. Mais faut-il considérer pour autant la peinture de natures mortes comme une artificialisation du réel ? Les pommes que l'on retrouve au sein de natures mortes sont-elles réelles, réalistes, artificielles ou mensongères ?

[44] STERLING, Charles. *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Pierre Tisné, 1959.
[45] HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth et Françoise DUPUIS-TESTENOIRE. *Les peintres de natures mortes en France au XIXe siècle*. Paris : Amateur, 1998, p. 21.
[46] COMTE, Hubert. *Natures mortes de l'Antiquité à nos jours: la vie silencieuse*. 1 vol. Paris : Casterman, 1992.

3- Pourquoi peindre une pomme ? Les difficultés rencontrées par le peintre devant un tel modèle.

La peinture de natures mortes répond à de nombreuses exigences et nous invite à nous interroger sur le rapport que le peintre entretient avec ce modèle si singulier. La pomme est alors, au sein de ce genre pictural relevant d'une certaine tradition, un modèle courant, voire omniprésent. Elle est tellement peinte que l'on peut se demander pourquoi. Quelles sont les raisons qui justifient que la pomme est sans cesse représentée ? Quels sont les intérêts et les attraits d'un tel modèle ?

Les caractéristiques physiologiques de la pomme et leurs attraits picturaux

Afin de comprendre pourquoi la pomme est à ce point représentée dans l'histoire de la peinture, il nous faut étudier sa forme, sa couleur, sa structure interne et externe…, un peu à l'image de l'artiste qui cherche à former son œil et à posséder, pour cela, toutes les données concernant l'objet qu'il s'évertue à peindre. Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (édition de 1798), la pomme est ainsi définie : « sorte de fruit à pépins, de forme ronde, bonne à manger ». La forme du fruit est donc particulièrement mise en avant et fait dire à Guy Ducourthial : « la pomme, par sa forme et par son volume, appartient à la très riche symbolique du cercle et de la sphère qui paraissent avoir représenté depuis la haute antiquité à la fois la perfection et la totalité »[47]. La physionomie d'une pomme varie entre les espèces ; toutes les pommes ont des formes différentes, des tailles et des couleurs diverses ainsi que des textures pouvant aller du lisse au rugueux. Aussi trouve-t-on des pommes rouges, vertes, jaunes, marrons… offrant au peintre tout un panel de couleurs à exploiter au sein de sa toile. Peu de fruits proposent une telle diversité, c'est pourquoi la pomme fut tant représentée. De

[47] DUCOURTHIAL, Guy, op. cit. (note 26), p. 92.

forme généralement arrondie, voire parfaitement ronde pour certaines variétés, la pomme permet à l'artiste de jouer sur les contrastes de formes, de lumières et de volumes. De plus, la pomme est un fruit qui se détériore lentement et que l'on peut donc observer durant des journées entières. Elle est, de ce fait, un modèle docile et relativement durable. De même, elle intéresse les peintres par ses multiples états : la pomme entière, la pomme croquée, la pomme coupée ainsi que le trognon de pomme. Nous pouvons ajouter à cela le caractère bon marché de ce fruit qui, depuis le Moyen Age, est facile à acquérir et à conserver. Ne faisant l'objet d'aucune transaction importante ni d'aucun commerce à longue distance, ce fruit présente des avantages considérables.

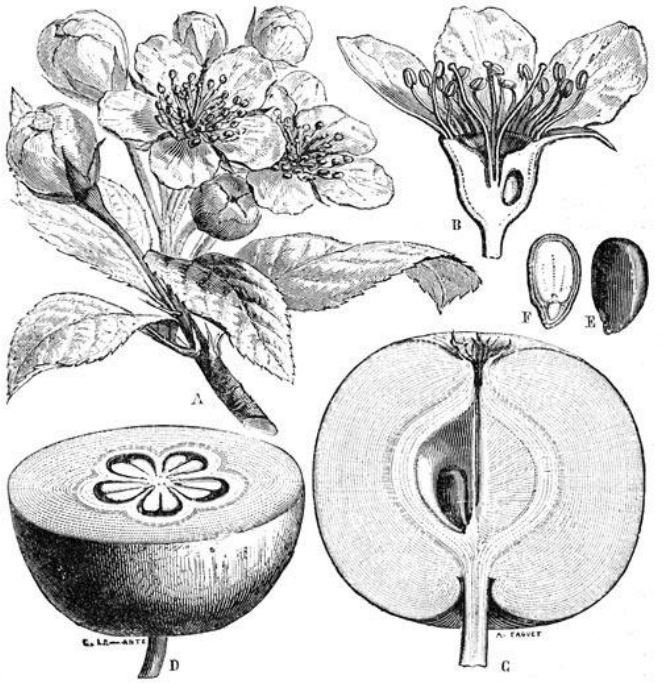


Fig. 201. — Pommier : A, rameau fleuri ; B, coupe longitudinale de la fleur ; C, coupe longitudinale du fruit ; D, coupe transversale du fruit ; E, graine ; F, coupe de la graine.

Figure 1 : Coupe d'une pomme.

Peindre une pomme pour apprendre à voir

Avec toutes ses particularités, la pomme intéresse les artistes et leur offre la possibilité d'exercer leur œil et leur main. La fonction première d'une pomme est d'être mangée alors nous pouvons nous demander pourquoi les peintres la prennent comme modèle artistique. Pour certains d'entre eux, la nature morte est au peintre ce que les gammes sont au musicien ou les répétitions aux comédiens. Antoine Vollon[48], par exemple, peignait des pommes pour former son regard d'artiste :

« J'ai fait mon apprentissage en étudiant des semaines une unique pomme enveloppée d'air. C'est ainsi que je me suis appris à modeler tout objet et à mettre chaque chose à son plan. »

Ce témoignage est sans doute commun à la plupart des artistes qui, des heures durant, se sont exercés à peindre une pomme afin de pouvoir représenter le volume, la lumière et la couleur d'un objet simple pour ensuite pouvoir s'atteler à la représentation d'objets plus complexes. La pomme est incontournable pour qui veut réaliser une nature morte ; elle est le fruit par excellence et fut très représentée notamment par les peintres hollandais au XVIe siècle.

Le peintre et son modèle[49] dans le poème de Prévert

De prime abord, la pomme paraît être un objet facile à imiter ; un modèle des plus dociles, comme nous l'avons vu précédemment. Alors quelles difficultés pourrait bien rencontrer le peintre devant une pomme ? Cette question a été posée par Jacques Prévert lorsqu'il composa son poème « La promenade de Picasso », poème dans lequel il élabore une longue analyse du rapport entre le peintre réaliste et son modèle qui n'est autre qu'une pomme. Ainsi le poète nous fait-il comprendre que la représentation d'une pomme telle qu'elle, c'est-à-dire dans le souci d'une *mimésis*, n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire :

« elle ne se laisse pas faire
la pomme
elle a son mot à dire

[48] VOLLON, Antoine (1833-1900) : peintre réaliste français qui se consacra essentiellement à la peinture de natures mortes.

[49] Le modèle est un « objet d'imitation » selon Littré. Dans *le Petit Robert*, le modèle est défini comme « ce qui sert ou doit servir d'objet d'imitation pour faire ou reproduire quelque chose ». La notion de modèle est donc inséparable de celle de copie.

et plusieurs tours dans son sac de pomme
la pomme (…)
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de la pomme sont contre lui (…) »[50]

La pomme bouge, la pomme change et la pomme trouble le regard pourtant exercé de l'artiste qui ne voit, dans la pomme, qu'un objet de la réalité et surtout qu'un sujet de peinture. Faut-il considérer alors que la représentation réaliste de la pomme est vouée à l'échec ? Est-elle fatalement vaine ? Il est difficile pour le peintre de reproduire la réalité, d'imiter la nature dans la mesure où celle-ci est toujours changeante. C'est ce qu'Héraclite nous enseigne lorsqu'il déclare : « on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve »[51]. En effet, peindre une pomme consiste à se confronter au monde changeant et redoutable des apparences. L'artiste doit affronter son modèle, à l'image du combat mené par le « peintre de la réalité » dans le poème de Prévert. La pomme est réellement présentée comme un modèle pris dans la réalité par le poète, comme l'illustrent les deux premier vers : « Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle / une pomme pose ». L'usage du verbe « poser » pour décrire la posture de la pomme met en exergue son statut de modèle pictural. La pomme pose ; le peintre n'a plus qu'à la représenter mais il se trouve alors confronté à de nombreuses difficultés : elle « tourne », autrement dit elle nécessite un modelé chargé de rendre compte de son volume, et se « déguise » car la pomme revêt plusieurs costumes. C'est un modèle qui ne peut être représenté tel quel car il est pris dans un univers où les apparences se font pièges. Dans ce poème, le modèle qu'est la pomme tente de persuader le peintre qu'il est impossible de copier fidèlement la réalité puisque celle-ci est cantonnée à la subjectivité de chacun. Ce modèle est d'autant plus difficile à peindre qu'il fait appel à de multiples références et il est particulièrement ardu pour l'artiste de l'extraire de sa symbolique. Prendre une pomme comme modèle n'est donc pas si évident et nous pouvons nous interroger sur le dessein du peintre réaliste. Souvent associé à la figure de Cézanne, le « peintre de la réalité » envisage l'art sous le prisme de l' « *Imitatio* ». Même s'il a maintes fois dit son impuissance à « réaliser », Cézanne peut-il être confondu avec le peintre du poème ? Faut-il voir dans les pommes de Cézanne un souci de réalisme inscrit dans la tradition picturale des natures mortes ou au contraire la tentative d'une innovation ?

[50] PRÉVERT, Jacques, op. cit. (note 7), pp. 239-240, v. 8 à 24.
[51] HÉRACLITE. *Fragments*. PUF, 1986, Fr. 134, p. 458.

B- « Le monde est une pomme » : les natures mortes de Cézanne et le tournant moderniste de la peinture

La forme sphérique de la pomme a pu symboliser celle de la Terre et ainsi entraîner un jeu de correspondances entre le fruit et le monde, comme le souligne Jacques Darriulat dans son analyse de l'œuvre de Cézanne : « Cézanne n'a jamais peint des pommes que parce que le monde entier n'est qu'une gigantesque pomme »[52]. C'est pourquoi il était assez évident d'intituler une exposition sur les natures mortes du maître d'Aix : « The World is an apple : the still-life of Paul Cézanne »[53], et montrer par-là que dans la pomme regorge le monde cézanien. En effet, l'étude de la pomme en peinture ne pouvait se faire sans se pencher sur les natures mortes de Cézanne. Ce dernier a fait de ce fruit le sujet privilégié de ses natures mortes, leur conférant ainsi un nouveau statut qui est à la fois résultat et facteur du renouvellement du statut de la nature morte en général. On pourrait aisément paraphraser Boileau et dire : « Enfin Cézanne vint »[54], car il a apporté à la peinture – tout comme Malherbe le fit pour la poésie – de nombreuses innovations. Cézanne a fait définitivement basculer la nature morte dans la catégorie des genres majeurs de l'histoire de l'art (même si la hiérarchie des genres n'a plus cours dans la deuxième moitié du XIXe siècle) ce qui encourage Uzzani à déclarer :

"L'émergence de la nature morte parmi les grands genres de l'art moderne n'aurait pas été concevable sans l'exemple de Cézanne, qui renouvelle le genre en l'interprétant par la simplicité géométrique des formes et de l'espace"[55]

Nous allons donc voir comment Cézanne s'est emparé du genre traditionnel de la nature morte, et notamment de l'art de peindre quelques pommes sur le coin d'une table, pour l'ériger non plus en simple sujet d'étude mais en sujet d'art à part entière : « à partir de

[52] DARRIULAT, Jacques. « Cézanne et la force des choses » (2) [en ligne]. In : *Essais Master 2, 2009-2010*. Site disponible sur : http://www.jdarriulat.net/Essais/Cezanne/Cezanne1.html. (Page consultée le 15/10/2013).

[53] Exposition à la Barnes Foundation de Philadelphie. Voir note 14.

[54] « Enfin Malherbe vint [...] » [BOILEAU, Nicolas. *Art poétique*. 1674].

[55] UZZANI, Giovanna, et Ilaria CICALI. *Cézanne et la naissance de la peinture moderne*. Paris : Le Figaro, 2008, p. 48.

Cézanne, la nature morte n'est pas un accident dans la carrière d'un grand artiste, elle rivalise avec la peinture de paysage, elle prime celle des portraits. C'est une émancipation définitive de ce sujet autrefois négligé, l'acceptation de son égalité indiscutable avec les autres »[56]. Ces quelques mots de Charles Sterling suffisent à évaluer la rupture cézanienne et comprendre comment ce peintre a donné un tournant moderniste à la peinture en général et à la peinture de natures mortes en particulier.

1- « Etonner Paris avec une pomme »[57] : l'ambition cézanienne ou la construction d'un mythe

Cézanne, toute sa vie durant, avait pour ambition de conquérir Paris, non pas avec des sujets élevés mais bien avec des sujets aussi simples qu'une pomme. « Je veux conquérir Paris avec une pomme ! », déclara-t-il, révélant par là son ambition de peintre. La pomme, fruit rond ne flétrissant pas vite, fruit populaire autant qu'aristocratique, objet intemporel et indifférent aux valorisations sociales, lui semblait être le sujet idéal et est devenu, avec le temps, à la fois le signe de sa conquête de Paris et celui de sa conquête picturale. Pourquoi désormais les pommes de Cézanne et l'art du peintre ne forment-ils plus qu'un ? La tradition populaire a fini par faire du maître d'Aix le peintre des pommes[58] mais à quoi cela est-il dû ? Pourquoi Cézanne s'est-il tant attaché à ce fruit ?

[56] STERLING, Charles, op. cit. (note 44), p. 99.

[57] « Ce que j'aimais surtout en lui, c'étaient ses enthousiasmes : avec une pomme, proclamait-il, je veux étonner Paris » [GEFFROY, Gustave. *Claude Monet*. 1922, p. 106].

[58] On doit à Thadée Natanson l'expression « peintre des pommes » pour désigner Cézanne : « Pour l'amour qu'il a mis à les peindre, et qui lui a fait résumer en elles tous ses dons, il est et demeure le peintre des pommes, des pommes lisses, rondes, fraîches, pesantes, éclatantes, et dont la couleur rouge, non pas de celles qu'on souhaiterait manger et dont le trompe-l'œil retient les gourmands, mais de formes qui ravissent (…) il aura fait les pommes siennes. De par sa mainmise magistrale, elles lui appartiennent désormais. Elles sont à lui autant que l'objet à son créateur. » [NATANSON, Thadée. *Revue Blanche*, 1er décembre 1895]. Voir annexe 2, pp. 9-13.

Les influences de Cézanne (1839-1906) : un peintre entre tradition et modernité

On connaît bien Paul Cézanne car il a laissé de nombreux témoignages sous forme de lettres, de propos sur la peinture, de dessins… ou encore par le biais de ses amis, de ses marchands et collectionneurs, des témoignages d'autres peintres… Toutes ces sources nous donnent à voir un peintre qui se place entre la tradition et la modernité. En effet, le maître d'Aix est tout à la fois le continuateur de Chardin[59] et le précurseur des recherches cubistes. Considéré aujourd'hui comme le père de la peinture moderne, Cézanne n'en reste pas moins un peintre du XIXe siècle, marqué par le romantisme, le classicisme et l'impressionnisme. La peinture de Chardin a beaucoup marqué l'artiste ; d'autant plus qu'au début de sa carrière, la collection de Chardin au Louvre s'était enrichie de nombreux exemplaires de natures mortes. Ainsi, au Salon de 1904, cette filiation fut particulièrement remarquable par le rapprochement fait entre les natures mortes de Cézanne et celles de Chardin. On peut aisément établir, par exemple, un parallèle[60] entre *Les attributs des Arts*[61] de Chardin et *Nature morte avec* l'*Amour en plâtre*[62] de Cézanne. Si le peintre aixois se place dans la lignée de Chardin, il n'en reste pas pour autant tributaire et apporte sa propre modernité au genre - devenu traditionnel - des natures mortes. Contrairement au peintre du XVIIIe siècle qui représentait des objets traduisant une hiérarchie de valeurs sociales, Cézanne, lui, fait entrer le monde privé de l'artiste dans ses natures mortes. L'œuvre de Chardin joue un rôle important dans l'art cézanien mais il n'est pas le seul. On ne peut notamment pas parler de Cézanne sans évoquer l'influence de Camille Pissarro[63] :

« Il s'était lié avec Pissarro, « l'humble et colossal Pissarro » ainsi qu'il l'appela plus tard. Celui-ci ramenait à une vision plus directe, plus proche de la nature, plus terre à terre aussi. Il le tirait de ses mythologies lyriques vers les pommiers et les labours, les villages de l'Ile-de-France »[64].

[59] « Les objets se pénètrent entre eux… Ils ne cessent pas de vivre, comprenez-vous… Ils se répandent insensiblement autour d'eux par d'intimes reflets, comme nous par nos regards et par nos paroles… C'est Chardin, le premier, qui a entrevu ça, a nuancé l'atmosphère des choses. » [GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris : Ed. Bernheim-jeune, 1926, p. 224].

[60] Parallèle que l'on retrouve dans *Cézanne et la naissance de la peinture moderne*, op. cit. (note 55), pp. 46-47.

[61] CHARDIN, Siméon. *Les attributs des Arts*. Huile sur toile, 220 x 140 cm. 1731. Musée Jacquemart-André, Paris, France.

[62] Voir catalogue (fig. 48), p. 29.

[63] PISSARRO, Camille (1830-1903) : peintre, dessinateur et lithographe français. Il peignit très souvent avec Cézanne (notamment entre 1872 et 1874) et lui donna de précieux conseils. Il y a chez Pissarro une soumission à la nature qui séduit Cézanne. Voir catalogue (fig. 160), p. 86.

[64] GASQUET, Joachim, op. cit. (note 59), p. 63.

Il est amusant de constater que l'arbre évoqué par Joachim Gasquet est un pommier, comme si, inéluctablement – tel l'aimant attiré par le métal –, Cézanne était associé à la pomme. Pissarro apporta au peintre aixois une autre vision de la peinture et lui enseigna qu'il ne fallait rien inventer mais, au contraire, représenter uniquement ce qu'on peut voir et toucher[65]. Peut-être est-ce cette vision-là qui poussa Cézanne à passer des peintures mythologiques de ses débuts à des peintures beaucoup plus « réalistes » que sont ses natures mortes. Rappelons que Pissarro réalise lui-même des natures mortes dont une, en 1872, faisant figurer une assiette de pommes[66]. Empreint de toutes ces influences, sans compter celle des Impressionnistes[67], Cézanne renouvela le genre de la nature morte et érigea la pomme au rang des sujets d'art dignes d'intérêt.

La pomme : un objet qui jalonne l'ensemble de sa vie et de sa carrière

Il est intéressant de voir que, dès sa prime jeunesse, Cézanne fut « associé » aux pommes. Le fruit jalonna l'ensemble de sa vie aussi bien que l'ensemble de son œuvre. L'anecdote souvent racontée à propos de son amitié avec Zola est contenue dans un panier de pommes. En effet, selon les propos même de l'artiste, Zola, en guise de remerciements, lui aurait offert un panier de pommes et c'est ce panier qui scella leur amitié. On retrouve ce témoignage dans les écrits de Joachim Gasquet, ami du peintre qui lui consacra un livre :

« Le lendemain, il m'apporta un gros panier de pommes : « Tiens, les pommes de Cézanne !... fit-il en clignant d'un œil gouailleur, " elles viennent de loin ... Mais ce sale lycée, lui, n'a rien gardé de cette époque " »[68]

L'expression « les pommes de Cézanne » signifie énormément et s'inscrivit sans doute profondément dans l'esprit du jeune Paul. Peut-être est-ce à partir de ce souvenir que Cézanne chercha à « étonner Paris avec une pomme ». L'ambition picturale de l'artiste ne dépassait pas le contour d'une pomme et pourtant quelle ambition ! Dans un Paris de Salons où les tableaux de natures mortes sont relégués au dernier plan, comment s'imposer par la simple

[65] *Ibid.*, p. 64.

[66] PISSARRO, Camille. *Nature morte avec pommes et pichet*. Huile sur toile, 46,4 x 56,5 cm. 1872. The Metropolitan Museum, New York. Voir catalogue (fig. 160), p. 86.

[67] Cézanne disait qu'il voulait faire de l'impressionnisme « un art aussi solide que celui des musées ». Le mouvement pictural a enrichi sa palette, allégé sa touche et lui a fait découvrir les vibrations de la matière.

[68] GASQUET, Joachim, op. cit. (note 59), p. 31.

représentation de pommes ? Comme le déclare Derain, « il faut un orgueil incroyable pour faire un tableau avec deux pommes et un couteau… », car enfin un sujet si banal peut difficilement donner un chef-d'œuvre. Et pourtant Cézanne relève le défi et fait en sorte que ses pommes soient vues. Zola lui-même avait fini par réduire Cézanne à la peinture de quelques pommes : « Cézanne ? Ce n'est que trois pommes dans une assiette »[69]. Ce sont ces pommes qui ont nourri en grande partie sa carrière. Une anecdote, racontée cette fois par Ambroise Vollard[70], montre comment la pomme occupe un rôle de premier ordre dans la vie et dans la carrière du peintre. Nous transcrivons ici l'anecdote telle qu'elle est narrée par le célèbre marchand d'art :

« Dans son entourage, on avait un tel respect pour le peintre, que lorsqu'il laissait dans le jardin, ou jetait sur le poussier, dans son atelier, une toile lacérée, on veillait à ce qu'elle fût mise au feu. Aussi peut-on citer comme un cas unique de sauvetage d'une Nature morte que Cézanne avait jetée par la fenêtre et qui resta longtemps accrochée à la branche d'un cerisier. Comme on avait vu Cézanne rôder autour de l'arbre, armé d'une gaule, on pensa qu'il avait l'intention de " reprendre " son tableau, et l'on se garda d'y toucher. J'assistai au décrochage de la toile. Je me promenais dans le jardin avec Cézanne et son fils ; le peintre, qui marchait à quelques pas en avant, la tête un peu inclinée, se retourna tout à coup, et s'adressant à son enfant : " Fils, il faudrait décrocher les Pommes. J'essaierai de pousser cette étude ! " » [Ambroise Vollard]

Seul sauvetage de tableau que le peintre réalisa – selon le témoignage d'un marchand d'art –, cette nature morte aux pommes est particulièrement significative quant à l'importance que revêt le fruit dans la carrière de Cézanne. Les pommes apparaissent d'ailleurs très tôt dans l'œuvre de l'artiste, tant et si bien qu'une mythologie autour du « peintre des pommes » s'élabore. Certains éléments, comme les deux anecdotes que nous venons de voir, ainsi que le dessin *Autoportrait et pomme* (1880-1884)[71], nous invitent à considérer l'importance de la pomme pour le maître d'Aix. Dans ce dessin, réalisé à la mine de plomb sur papier Vergé, nous voyons le visage de Cézanne à côté duquel est dessinée une pomme. D'aucuns diront que l'artiste est à ce point habité par le fruit qu'il finit par fusionner avec lui en faisant de la pomme un accessoire de son autoportrait. Nous serons plus prudents en voyant dans ce rapprochement, certes significatif, une volonté avant tout formelle puisqu'une pomme retournée pouvait servir de base à un visage comme celui de Cézanne. Tout de même la pomme faisait partie intégrante de la vie de l'artiste et bénéficia d'une diffusion au sein de son œuvre grâce à des figures telles que Le Père Tanguy ou Ambroise Vollard.

[69] Propos cités par René Huyghe, in : HUYGHE, René. *Cézanne*. Paris : Aimery Somogy, 1961.
[70] VOLLARD, Ambroise. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris : B. Grasset, 1938, p. 47.
[71] CÉZANNE, Paul. *Autoportrait et pomme*. Graphite sur papier, 17,1 x 17,4 cm. Cincinnati Art Museum, Cincinnati, USA. Voir catalogue (fig. 54), p. 32.

Le rôle des collectionneurs et des marchands d'art dans la diffusion de l'œuvre cézanien (Le Père Tanguy et Ambroise Vollard en particulier)

Cézanne eut un début de carrière assez lent mais les contacts qu'il entretint avec quelques collectionneurs, marchands de tableaux ou autres artistes, lui permirent d'être reconnu pour son art. Ambroise Vollard, notamment, joua un rôle décisif. Ce marchand d'art, installé rue Lafitte en 1893, voit un tableau de Cézanne dans la vitrine du Père Tanguy[72], rue Clauzel, et se trouve rempli d'admiration pour le travail de ce peintre qu'il ne connaît pas. En 1894, le marchand de couleurs meurt et une grande vente publique est organisée ; Vollard obtient cinq Cézanne pour environ 900 francs. Il est ensuite le premier marchand à faire une exposition importante consacrée à l'artiste avec lequel il cherche à être en contact[73]. Durant cette exposition de 1895, une nature morte représentant des pommes est achetée par Degas[74]. D'autres artistes suivent son exemple et acquièrent des natures mortes réalisées par le peintre d'Aix ; on peut songer notamment à Mary Cassatt[75], Paul Gauguin[76] ou encore Edouard Vuillard[77]. Les critiques de l'époque le classent déjà comme le peintre de pommes et le font ainsi connaître. D'autres expositions seront alors organisées par la suite (1898, 1899, 1901, 1902, 1905 et 1906) et ne manqueront pas de diffuser l'art de Cézanne. Ambroise Vollard a joué le rôle de passeur culturel et artistique aussi bien dans les faits que dans ses écrits. En effet, le marchand d'art ne s'est pas contenté de promouvoir la peinture de Cézanne ; il en a donné son témoignage par écrit. Ainsi pouvons-nous comprendre la relation qu'il entretenait avec Cézanne et son œuvre à travers la lecture de son ouvrage intitulé *En écoutant Cézanne, Degas et Renoir*[78]. Malgré les limites d'une telle source, nous trouvons dans ce témoignage

[72] LE PÈRE TANGUY (1825-1894): marchand de couleurs français qui s'installa au 14 rue Clauzel à Paris. Sa boutique fut un lieu essentiel du développement de l'impressionnisme, le père Tanguy comptant parmi les premiers collectionneurs et marchands de tableaux des peintres impressionnistes. Son arrière-boutique comprenait plusieurs toiles de Cézanne dont des natures mortes.

[73] C'est finalement par le truchement de son fils qu'il parvient à faire cette exposition.

[74] DEGAS, Edgar (1834-1917) : peintre et pastelliste français qui, en 1895, acheta *Pommes rouges, vertes et jaunes* pour 100 francs. En janvier 1896, il acheta *Verre et pommes*, ainsi que d'autres natures mortes de l'artiste.

[75] CASSATT, Mary (1845-1926) : peintre américaine qui, en 1896, acheta des pommes de Cézanne.

[76] GAUGUIN, Paul (1848-1903) : peintre français qui acquit *Nature morte avec compotier,* qu'il imitera dans l'une de ses toiles et qui servira également à Maurice Denis dans la réalisation de son *Hommage à Cézanne*. Voir catalogue (fig. 26 et 27), p. 18.

[77] VUILLARD, Edouard (1868-1940) : peintre français qui acheta, lui aussi, une nature morte cézanienne sur laquelle figurent des pommes.

[78] VOLLARD, Ambroise, op. cit. (note 70).

écrit de nombreux éléments qui nous révèlent l'importance que la pomme pouvait revêtir chez l'artiste. Il s'agit là des mémoires d'un marchand d'art qui fut aussi le modèle de Cézanne. Au début de son chapitre consacré à Cézanne, Vollard raconte une anecdote à propos des *Pommes* de l'artiste et de leur valorisation pécuniaire :

« Mais, avait repris M. Choquet[79], vous me feriez tant plaisir en me promettant de regarder ces Pommes de temps en temps ; vous n'avez qu'à mettre ce bout de toile, là, dans ce tiroir ! » - M. B. ressort le tableau du tiroir plus tard, quand la cote de Cézanne est élevée et le vend – « Si ce fou de Choquet était encore de ce monde, disait-il en se frottant les mains, combien il serait heureux de voir que ça se vend aujourd'hui ! »[80]

Cette anecdote, loin d'être anodine, nous montre l'évolution de la réception de l'œuvre cézanien et notamment de ses pommes, si décriées pendant un temps. Le marchand d'art sait qu'il n'est pas indifférent à cette revalorisation des toiles du peintre et son témoignage est donc important. De la même façon, il nous offre une description de l'atelier de Cézanne : « Par terre, gisait un gros carton bourré d'aquarelles ; sur une assiette, quelques pommes achevaient de pourrir, sans cesser de poser ; près de la fenêtre pendait un rideau, qui depuis toujours servait de fond pour les tableaux de figures ou de natures mortes »[81]. Il est amusant de voir que les pommes sont non seulement présentes dans l'atelier, mais encore qu'elles ont, pour le marchand d'art, la même attitude que dans le poème de Prévert : elles « posent » sur une assiette. Ambroise Vollard joua un rôle de premier ordre dans la carrière de Cézanne, tant et si bien qu'il lui servit de modèle durant de très nombreuses séances. D'autres collectionneurs ont participé de cette diffusion de l'œuvre cézanien, alors poussés par leur admiration. Le Docteur Gachet, modèle célèbre de Van Gogh, possédait une nature morte aux pommes que le peintre hollandais copia : « libéré de ses modèles classiques, Cézanne s'attache à traduire l'essence même des choses en peignant les motifs les plus simples, comme ces pommes rustiques aux formes pleines cernées de noir que Van Gogh copiera chez Gachet, première apparition d'un motif récurrent de ses natures mortes »[82]. On peut aussi penser, par exemple, aux Stein qui furent, eux aussi, de véritables passeurs et dont nous étudierons le rôle un peu plus tard dans notre analyse. La carrière de Cézanne fut donc couronnée de succès, avant tout grâce à ses peintures de natures mortes. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'il y a

[79] CHOQUET, Victor (1821-1899) : modeste fonctionnaire des douanes et amateur d'art, il fut l'un des premiers collectionneurs d'Auguste Renoir et de Paul Cézanne.

[80] VOLLARD, Ambroise, op. cit. (note 70), p. 32.

[81] *Ibid.*, p. 47.

[82] LEMOINE, Serge (dir.). *La peinture au Musée d'Orsay*. Paris : Ed. de la Martinière, 2004, p. 345.

un avant et un après Cézanne dans ce domaine ; mais cherchons maintenant à comprendre les grands principes qui animent notre peintre.

2- Les grands principes de l'art de Cézanne : l'émergence d'un véritable « monde » d'artiste

Cézanne est à l'origine de toute une théorie artistique qui connut une postérité incroyable. À peindre autant de pommes, nous pouvons nous interroger sur le dessein poursuivi par l'artiste. Le maître d'Aix avait-il un rapport spécifique à la nature et, de ce fait, à la peinture ? Comment voyait-il la nature et, en son sein, la pomme ? Recherchait-il à être le plus fidèle possible à la réalité ou faisait-il preuve d'une réelle invention ?

Étude des propos de Cézanne : le rapport du peintre à la nature

Même s'il n'aimait guère le bavardage théorique, Cézanne consentit parfois à essayer de formuler, pour son petit cercle d'admirateurs, l'essentiel de sa recherche. Ainsi retrouve-t-on quelques-unes de ses idées dans les lettres qu'il adressa, entre autres, à Emile Bernard[83]. En effet, on retrouve, dans ses correspondances, ce qui constitue l'essence de sa peinture. La nature est alors omniprésente et il s'agit, pour le peintre, de « redevenir classique par la nature, c'est-à-dire la sensation ». Il y a, entre la nature et l'artiste, non un rapport de dominant/dominé mais, bien au contraire, une harmonie parallèle. Le peintre éduque son œil grâce à l'observation attentive et rigoureuse de la nature :

« Pour les progrès à réaliser il n'y a que le naturel, et l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler. Je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant ; et ce point est toujours – malgré le terrible effet : lumière et ombre, sensations colorantes – le plus rapproché de notre œil ; les bords des objets fuient vers un sens placé à notre horizon » [Lettre à Emile Bernard, Aix-en-Provence, 25 juillet 1904][84]

[83] BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne (et) lettres*. Paris : À la rénovation esthétique, 1924.

[84] *Ibid*., p. 381.

Cézanne veut se reposer sur ses impressions directes pour peindre formes et couleurs mais non à la manière des impressionnistes. Pour le peintre aixois, la peinture impressionniste était « sur nature » et tendait à être éclatante mais elle demeurait confuse et cela ne le satisfaisait pas. Ce que ce dernier recherchait avant tout était l'équilibre. Si le peintre hollandais du XVIIe siècle recherchait dans la nature morte le moyen d'étaler son incomparable et étonnante virtuosité, Cézanne, lui, y voit surtout le moyen de chercher la solution à quelque problème particulier que lui pose le motif. Les rapports de la couleur et du modelé sont, pour lui, une préoccupation constante et la pomme apparaît comme le modèle idéal pour une telle enquête. La forme est primordiale pour le peintre :

« Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. (…) Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air. » [Lettre à Émile Bernard, Aix-en-Provence, le 15 avril 1904][85]

Cézanne cherchait à faire fusionner, dans sa peinture, l'équilibre géométrique des peintures classiques et les vibrations colorées et lumineuses des peintures impressionnistes. La pomme, par sa forme sphérique et l'étendue de son spectre coloré, lui permettait d'atteindre cette synthèse. Dépassant l'immédiateté de la perception, le peintre recherche l'harmonie et la cohérence d'un nouvel espace fondé sur la géométrisation des formes par le biais de la couleur. Il s'agit, pour lui, d'établir un équilibre géométrique des surfaces en prenant pour sujet la nature elle-même. Les natures mortes autorisaient le peintre à exercer ses recherches plastiques visant l'harmonie des formes et des couleurs.

« Est-ce que cela bouge une pomme ? » : question de l'immobilité, de la spatialité et de la temporalité dans l'œuvre de l'artiste

Lorsqu'Ambroise Vollard se rendit aux multiples séances de poses afin que Cézanne réalise son portrait, il finit par s'endormir et tomber de son tabouret, entrainant ainsi la colère du peintre :

« Malheureux ! Vous dérangez la pose ! Je vous le dis, en vérité, il faut vous tenir comme une pomme. Est-ce que cela remue, une pomme ? (…) Cézanne me surveillait, et, s'il croyait voir en moi quelque marque de fatigue, signe avant-coureur du sommeil, il avait une façon de me

[85] *Ibid.,* pp. 375-376.

regarder telle que je reprenais immédiatement la pose comme un ange, - je veux dire comme une pomme qui, elle, ne bouge pas »[86]

Cette anecdote, racontée par le marchand lui-même, montre combien Cézanne est intransigeant quant à la bonne tenue de son modèle. En outre, il paraît plus simple d'avoir une pomme comme modèle qu'un humain car celle-ci demeure immobile et stable, car en fin de compte « les fruits sont plus fidèles. Ils aiment qu'on leur fasse leur portrait. Ils sont là comme à vous demander pardon de se décolorer » [Paul Cézanne][87]. Il est vrai qu'une pomme permet au peintre de prendre son temps. Elle se décolore très lentement et surtout elle ne bouge pas permettant ainsi à l'artiste de peindre des heures durant avec, comme seule et unique contrainte, les changements de lumière. Sylvie Ebert-Schifferer voit dans ce choix si récurrent de la pomme une réelle volonté de stabilité :

« Qu'il ait privilégié les pommes et les poires pourrait s'expliquer – plus que par des connotations érotiques que l'on n'a pas manqué d'y voir – par leur disponibilité et par leur durée de conservation, tout autant que par leur forme, réductible plastiquement à une sphère et à un cône »[88]

N'oublions pas que Cézanne était un peintre assez lent qui avait horreur que les sujets varient. C'est pourquoi il ne peignait pas souvent de fleurs : elles se fanent, s'altèrent bien trop vite. Tout changement du modèle importunait l'artiste au plus haut degré. Il en venait même à créer des fleurs en papier afin qu'elles ne subissent pas les affres du temps et qu'il puisse avoir tout le loisir de les peindre. Avec la pomme, il n'avait pas ce problème ou, du moins, il se manifestait moins vite ce qui justifie son amour pour ce fruit. Mais le temps, là encore, finit par avoir raison des objets et « le peintre doit se hâter s'il veut traduire le charme périssable des pommes qu'il a disposées devant son chevalet »[89]. Même les pommes sont à la merci de l'écoulement du temps, donnant ainsi raison à Berlioz qui déclarait : « Le temps est un grand maître dit-on. Le malheur est qu'il tue ses élèves ». Cependant les apparences des objets choisis par Cézanne réclament un temps assez long pour changer sensiblement. C'est ce que nous rappelle Etienne Gilson lorsqu'il écrit :

"Le motif semble d'abord être la réalité elle-même, et l'on aurait tort de croire qu'aux yeux de Cézanne cette réalité n'était nécessaire que le temps d'un clin d'œil, ou comme un appui dont on pouvait bientôt se débarrasser. Tout au contraire, il aimait les têtes de mort et les pendules

[86] VOLLARD, Ambroise, op. cit. (note 70), pp. 56-57.

[87] GASQUET, Joachim, op. cit. (note 59), p. 223.

[88] EBERT-SCHIFFERER, Sybille, op. cit. (note 43), p. 311.

[89] LAMBLIN, Bernard. *Peinture et temps*. Paris : Klincksieck, 1983, p. 587.

parce qu'elles ne changent pas, et les pommes parce qu'il leur faut un temps assez long pour changer sensiblement d'apparence."[90]

Demeurer comme une pomme ; voilà quelle était la mission que Cézanne confiait à ses différents modèles. Le peintre avait besoin de temps pour créer d'après le modèle qu'il avait devant les yeux. Il aurait pu choisir n'importe quel fruit pour modèle de prédilection mais la pomme était celui qui répondait le plus à ses exigences de peintre. Avec ses natures mortes, il nous place devant un paradoxe : celui du temps dans la peinture des choses immobiles. Il faut beaucoup de talent pour rendre expressives, voire animées, des choses qui demeurent immobiles. Avec la pomme, Cézanne réalise l'union suprême du vital et de l'immobile dans un seul et même « être » et pose alors la question du rapport au réel.

Cézanne : le « peintre de la réalité » dans le poème de Prévert ?

« On a inventé il y a quelques années (je crois bien que c'est Charles Sterling) l'expression *peintres de la réalité*. Elle oppose à des peintres qui auraient peint un univers de fantaisie, des peintres qui auraient exprimé l'univers de la réalité quotidienne »[91]

Même si Claude Roy se trompe en disant que l'expression "peintres de la réalité" fut inventée par Charles Sterling[92], il n'en reste pas moins vrai qu'elle désigne des peintres qui s'attachent à représenter la vie telle qu'elle est et ne rebutent donc pas à peindre le quotidien. Mais Cézanne fait-il véritablement partie de cette catégorie des « peintres de la réalité » ? La question de la réalité fut soulevée de nombreuses fois par le peintre lui-même, ce qui peut nous conduire à considérer "le peintre de la réalité" du poème de Prévert comme un avatar du maître d'Aix. En effet, l'artiste aimait peindre sur le motif et la pomme était son sujet de prédilection[93], conduisant ainsi à un rapprochement avec la figure du poème. Il a cherché à reproduire plastiquement des objets de la vie quotidienne tels que la pomme :

[90] GILSON, Étienne, op. cit. (note 15), p. 170.

[91] ROY, Claude. *L'amour de la peinture*. Paris : Gallimard, 1956, p. 155.

[92] En 1863, le critique d'art Champfleury, dans son ouvrage sur les frères Le Nain, utilise pour la première fois l'expression « peintres de la réalité », qualifiant ainsi des artistes dont la production s'applique à représenter le quotidien. En 1934 s'ouvre au musée de l'Orangerie une exposition reprenant la formule de Champfleury : « Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle ». Organisée par deux conservateurs du musée du Louvre, Paul Jamot et Charles Sterling, cette manifestation (novembre 1934 - mars 1935) s'affirmera comme l'un des événements les plus marquants de la redécouverte des peintres de la première moitié du XVIIe siècle en France. L'exposition s'inscrit pleinement dans son temps : les années 1920 et 1930 se caractérisent en France, sur le plan politique, par une montée notable du nationalisme et, dans le domaine artistique, par un retour à la figuration et par une remise en cause des avant-gardes.

[93] Avec la montagne Sainte-Victoire et les baigneurs/baigneuses.

« Tenez, ce que je n'ai pas encore pu atteindre, ce que je sens que je n'atteindrai jamais dans la figure, dans le portrait, je l'ai peut-être touché là… dans ces natures mortes… Je me suis scrupuleusement conformé à l'objet… J'ai copié » (Joachim Gasquet)[94]

Représenter la chose en soi était le dessein que se proposait de réaliser le peintre. Donner à voir la densité du réel en ne peignant, non plus comme les Anciens, les objets tels qu'ils sont mais tels qu'ils paraissent. C'est ce que souligne D. H. Lawrence lorsqu'il déclare que « les pommes de Cézanne sont une vraie tentative pour laisser la pomme exister en tant qu'entité indépendante, sans l'imprégner d'une émotion personnelle. Le grand effort de Cézanne a consisté à éloigner la pomme de lui, pour ainsi dire, afin de la laisser vivre de sa vie propre »[95]. Or, dans le poème de Jacques Prévert, on retrouve cette idée de pomme ayant sa propre vie. De plus, Cézanne se déclarait explicitement pour le réalisme dans l'art :

« Je voudrais être bête comme chou. Ma méthode, mon code c'est le réalisme. Mais un réalisme, entendez-moi bien, plein de grandeur, sans s'en douter. Courbet, Flaubert. »[96]

Si nous savons que le peintre se trouvait impuissant face à la réalité, il n'en demeure pas moins qu'il voyait en elle la seule source inépuisable d'inspiration :

«Je me rapprocherai de la réalité. Je la veux tout entière...»[97]

Le parti pris de l'objectivité qui, selon son ami Zola, se trouve au principe de tout réalisme dans l'art, n'est pas étranger au regard que Cézanne porte sur le «motif». Il s'agit pour lui de « pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible »[98]. Mais ce souci de reproduire sur la toile la «réalité» ne fait pas forcément de Cézanne un «peintre de la réalité», dans la mesure où il cherche à traduire cette «réalité» par des équivalents plastiques. Et puis finalement qu'est-ce que la réalité ? «Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité ! Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange. Rien de plus fort !»[99]. Contrairement au peintre du poème, Cézanne ne se trouve pas piégé par les apparences de la pomme car il sait conférer à la chose son indépendance.

[94] GASQUET, Joachim, op. cit. (note 59), p. 222.
[95] LAWRENCE, David Herbert. *The Paintings of D. H. Lawrence*. Londres : Ed. Mandrake Press, 1929, p. 17 [traduction en français par Claire Malroux. *La Beauté malade*. Paris : Ed. Allia, 1993, p. 35].
[96] *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. M. Doran. Paris : Macula, 1978, p. 126.
[97] *Ibid.,* p. 154.
[98] *Ibid.,* p. 37.
[99] FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. 1869.

3- *La place de la pomme dans l'œuvre peint de Cézanne : analyse thématique, statistique et stylistique*

Dans les années 1890, on découvre le "peintre des pommes", signifiant par là que l'œuvre de Cézanne est tout entier contenu dans ses natures mortes et, plus particulièrement, dans ses natures mortes aux pommes. Mais ce titre est-il réellement justifié ? Qu'est-ce qui autorise les critiques puis, par la suite, la *doxa*, à considérer Cézanne comme le "peintre des pommes" ? Les toiles de Cézanne représentant des pommes sont-elles aussi nombreuses ? Finalement nous pouvons nous demander quel est le statut de la pomme dans l'œuvre cézanien.

La récurrence d'un motif : Cézanne est-il vraiment « le peintre des pommes » ?

Si l'historiographie a retenu de Cézanne qu'il était le "peintre des pommes" alors nous pouvons penser qu'il y a une raison et nous pencher sur celle-ci. Dans son ouvrage fondamental intitulé *Cézanne, d'un siècle à l'autre*[100], Jean Arrouye revient sur cette récurrence de la pomme dans les toiles de Cézanne. Il est vrai que la pomme est non seulement omniprésente mais aussi permanente puisqu'elle couvre l'ensemble de la carrière du peintre. On sait que Cézanne est un peintre de séries : série de la Montagne Sainte-Victoire, série des Baigneurs, série des joueurs de cartes et enfin série des natures mortes. Sur environ 1000 tableaux répertoriés par John Rewald, nous ne comptons pas loin de 200 natures mortes pour 115 tableaux de baigneurs ou baigneuses (ou thème en relation au corps nu), 165 portraits (dont 25 autoportraits), 90 scènes de genre. Seuls les paysages sont plus nombreux avec 370 tableaux. Si nous réalisons un graphique de cette production, nous pouvons voir que les natures mortes sont en deuxième position avec 20 % de l'ensemble de la production, soit environ le 5ème de l'effort du peintre.

[100] ARROUYE, Jean. *Cézanne, d'un siècle à l'autre*. Marseille : Parenthèses, 2006.

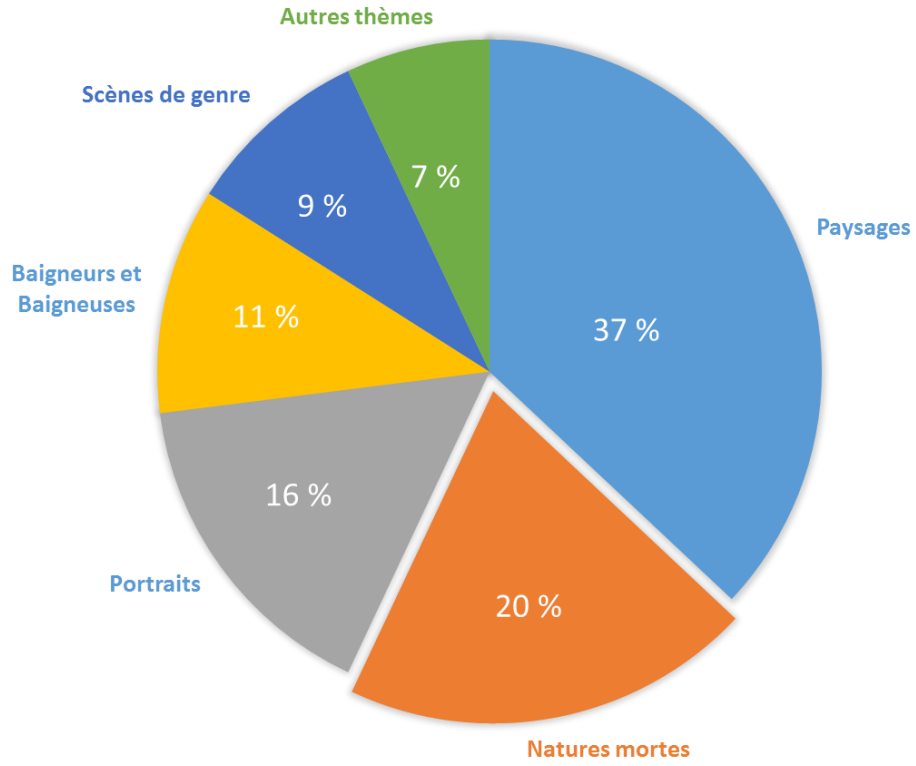


Figure 2 : Graphique de la production picturale de Cézanne en fonction du type de sujets[101]

En poussant plus loin l'analyse statistique de l'œuvre cézanien, nous trouvons environ 95 tableaux où des pommes sont visibles et dont l'essentiel est constitué de natures mortes. Même s'il n'a pas peint que des pommes, c'est ce fruit que Cézanne a le plus peint. Si nous nous fondons sur les chiffres donnés par Jean Arrouye, le peintre aurait représenté 37 fois des poires, 12 fois des pêches, 8 fois des citrons, 3 fois des melons, 2 fois des oranges, 1 fois des cerises et des abricots. Autrement dit, la pomme surclasse nettement les autres fruits, justifiant ainsi la reconnaissance de Cézanne en tant que "peintre de pommes". La pomme devient ainsi symbole de son art et contient en elle l'essence de ses recherches picturales. Réductrice mais reposant sur un fond de vérité, cette expression de "peintre de pommes" a été énormément véhiculée par les critiques de l'époque, par les contemporains du peintre. Ils voient alors dans la pomme le moyen pour le peintre de se faire connaître :

« (...) ce peintre très discuté qui passera à la postérité simplement à cause d'un compotier de pommes ou d'oranges »[102]

[101] Nous avons arrondi les pourcentages des catégories « baigneurs/baigneuses » et « portraits ».
[102] GUILLEMOT, Maurice. « Le Salon d'Automne », in : *L'Art et les artistes*, tome VI, oct. 1907-mars 1908, p. 395.

Des années 1870 aux années 1900, Cézanne s'évertue à prendre la pomme comme sujet et finalement réussit à atteindre son ambition première qui était d' « étonner Paris avec une pomme ».

Les différentes manières de traiter un même sujet : analyse de quelques natures mortes

Comme nous venons de le voir, Cézanne réalisa près d'une centaine de toiles sur lesquelles figurent des pommes. Mais alors comment fait-il pour traiter un même sujet de façon sans cesse renouvelée ? La répétition n'est-elle pas source d'ennui et de banalité ? Le peintre aixois ne peint jamais deux fois la même pomme et, pour nous rendre compte de cela, analysons quelques-unes de ses natures mortes. Comparons, par exemple, *Pommes vertes*[103] et *Pommes*[104] : ces deux toiles, peintes à cinq années d'intervalle, ont pour sujet principal la pomme. En outre, les pommes sont peintes pour elles-mêmes, et non comme éléments au sein d'une nature morte plus complexe comme c'est le cas parfois. Nous pourrions penser que Cézanne, en reprenant le même motif, établit un système de représentation et qu'il ne peint, par conséquent, qu'une seule pomme au travers de toutes ses toiles. Or, avec ces deux exemples, nous voyons que les pommes diffèrent ; qu'elles ne sont pas peintes selon le même mode. Les pommes vertes frappent par la volupté de la touche, par le mouvement extrêmement souple du pinceau, qui ne va pas sans rappeler certaines toiles de Van Gogh. Au contraire, dans le tableau de 1878, les touches sont beaucoup plus rectilignes, les couleurs plus chaudes et les formes plus nettes. Le mouvement de pinceau paraît plus sec que dans la toile de 1873 et les pommes revêtent une forme davantage géométrique. De la même façon, les pommes vertes sont représentées avec leurs feuilles comme si elles venaient d'être cueillies. Les pommes de 1878, plutôt rouges et jaunes, donnent plutôt une impression de composition. C'est la forme qui semble intéresser au premier chef le peintre. Le cerne[105] est présent et sera souvent utilisé par Cézanne pour délimiter ses pommes au sein de l'espace, que

[103] Voir catalogue (fig. 3), p. 6.
[104] Voir catalogue (fig. 15), p. 12.
[105] « Si l'on marque d'un trait le contour d'une pomme, on en fait une chose, alors qu'il est la limite idéale vers laquelle les côtés de la pomme fuient en profondeur. Ne marquer aucun contour, ce serait enlever aux objets leur identité. En marquer un seul, ce serait sacrifier la profondeur, c'est-à-dire la dimension qui nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable. C'est pourquoi Cézanne suivra dans une modulation colorée le renflement de l'objet et marquera en traits bleus plusieurs contours. » [MERLEAU-PONTY, Maurice. "Le doute de Cézanne", in : *Sens et Non-Sens*. Paris : Nagel, 1966, p. 25].

celui-ci soit défini ou indéfini. Tantôt rondes et pesantes, tantôt esquissées, tantôt chatoyantes, tantôt mates, tantôt voluptueuses, tantôt hiératiques, tantôt imposantes et tantôt discrètes, les pommes de Cézanne portent la marque de la différence tout en relevant chacune du style cézanien. On pourrait observer chacune des pommes qui composent les natures mortes et noter les variations de couleurs, de formes, de textures, de lumières, de volumes, de poids, de mouvements, de spatialités, de temporalités et de sensations que celles-ci procurent. Ainsi les *Trois pommes* donnent-elles une impression de rapidité d'exécution, de mouvement, d'espace quasi inexistant, là où la pomme de *Nature morte à la bouilloire* donne une impression de stabilité et d'équilibre au sein d'un espace bien défini. Chaque pomme semble posséder son propre caractère, sa propre expression et la reprise d'un même objet dans la même toile ou dans une série de toiles n'enlève en rien l'originalité de Cézanne. Cette question de la variation autour d'un seul et même motif est notamment soulevée par Jean Arrouye :

> « Chez Cézanne s'agit-il de saisir l'universel, l'être pommesque de la pomme, ou bien d'explorer les moyens de la peinture ? La peinture répétée du même élément chez lui semble plutôt suivre cette voie-là. Il expérimente la forme, le cerne, la touche en leurs multiples possibilités. Ainsi, les pommes de *Nature morte à la soupière* (vers 1873-1874, musée d'Orsay) n'ont pas toutes la même "réalité" »[106]

Malgré l'apparente homogénéité de la manière picturale cézanienne, le peintre ne traite pas de la même façon chacune des pommes. Il y a une diversité au sein du même car « pour certaines pommes, l'œil et la touche réaliste l'emportent, pour d'autres c'est un problème de perfection des formes : elles deviennent sphères, boules »[107]. Dans la première catégorie, nous pourrions placer des natures mortes comme *Les accessoires de Cézanne. Nature morte au médaillon de Philippe Solari*[108], *Pot au lait et pommes*[109] ou encore *Nature morte avec coing, pommes et poires*[110] tandis que dans la seconde, nous mettrions davantage *Pommes*[111], *Nature morte aux sept pommes et tube de couleur*[112] ou bien *Quelques pommes*[113]. Les pommes de Cézanne ont cela d'extraordinaire qu'elles peuvent donner l'impression du même sans jamais être identique. Le peintre n'est pas le premier à peindre de façon récurrente le même sujet, mais le

[106] ARROUYE, Jean, op. cit. (note 100), p. 59.
[107] *Ibid.,* pp. 59-60.
[108] Voir catalogue (fig. 2), p. 6.
[109] Voir catalogue (fig. 22), p. 16.
[110] Voir catalogue (fig. 35), p. 22.
[111] Voir catalogue (fig. 15), p. 12.
[112] Voir catalogue (fig. 20), p. 15.
[113] Voir catalogue (fig. 21), p. 15.

choix de la pomme n'est pas anodin et trouve sa justification dans la sensibilité profonde de Cézanne.

Meyer Schapiro et l'analyse psychanalytique des pommes de Cézanne

En écrivant un article consacré aux pommes de Cézanne[114], Meyer Schapiro a bousculé le monde de l'histoire de l'art en proposant une analyse psychanalytique de l'œuvre cézanien. Ce travail fondamental et novateur a toutefois été controversé mais demeure indispensable à l'historien de l'art qui s'intéresse à la peinture de Cézanne. Au début de son article, l'auteur s'interroge sur le décalage qui existe entre le mythe du jugement de Pâris tel qu'il est raconté chez Horace et la représentation qu'en donne Cézanne ; décalage induit par la pomme[115]. Schapiro établit alors un lien entre la sensibilité du peintre pour le thème pastoral classique et le cadeau que fit Zola pour sceller leur amitié : la prédilection de Cézanne pour les pommes dans sa peinture relève-t-elle d'une origine affective ? L'auteur étend cette question - au départ limitée à l'interprétation du Jugement de Pâris - à tout l'œuvre de Cézanne[116]. Il y voit le « déplacement » d'une préoccupation érotique et c'est ainsi qu'il souleva une foule d'historiens de l'art contre lui. Mais sa pensée fut trop souvent schématisée voire caricaturée. C'est pourquoi nous nous proposons ici de reprendre point par point les éléments fondamentaux de son analyse. Pour Schapiro, il y a une correspondance entre le désir sexuel refoulé du peintre et certaines de ses toiles. Cézanne renouerait donc avec la symbolique de la pomme qui assimile le fruit à la sexualité et à l'érotisme :

« La place donnée aux motifs de nature morte dans ces tableaux et ces dessins invite à prêter à l'habituelle représentation des pommes chez Cézanne une signification érotique latente et le rôle de symbole inconscient d'un désir refoulé. »[117]

Faut-il alors voir dans la pomme un objet apparemment innocent permettant au peintre de faire des allusions à son désir sexuel ? Schapiro pose la question mais ne limite pas son étude

[114] SCHAPIRO, Meyer, op. cit. (note 13).

[115] Tandis que chez Horace une seule pomme est évoquée, Cézanne représente, dans son tableau, une brassée de pommes. Pourtant il connaissait bien le mythe ; c'est donc une volonté de sa part.

[116] On peut se demander si cette analyse métonymique ne présente pas un risque de surinterprétation dans la mesure où la création d'un artiste est loin d'être linéaire. Sur un plan purement méthodologique, cet élargissement, cette généralisation, peut paraître exagérée même si la récurrence des pommes dans l'œuvre cézanien semble indiquer une origine profonde

[117] SCHAPIRO, Meyer, op. cit. (note 13), p. 198.

à la psychanalyse du peintre ; il n'éloigne en aucun cas la dimension formelle des pommes qui a pu le séduire :

« Les fruits offrent aussi à l'artiste un domaine objectif de couleurs et de formes d'une évidente richesse sensuelle, qui fait défaut à l'art passionné de ses débuts et qui, dans les tableaux de nus postérieurs, ne se réalisera pas aussi pleinement. »[118]

L'auteur évoque donc une évolution dans l'art du peintre et, de ce fait, dans l'interprétation que nous pouvons avoir de ses pommes entre le début de sa carrière et la fin. Il rappelle qu'il ne faut pas délaisser le niveau conscient pour expliquer la nature morte et sa place dans l'œuvre cézanien. En effet, le choix des objets, leur mise en place et leur représentation dépendent aussi et surtout de la vie consciente du peintre. Cependant il ne faut pas négliger le poids du symbolisme inconscient et celui de l'expérience sociale. L'analyse doit se faire selon trois niveaux pour prétendre être complète et Schapiro sait qu'une analyse purement psychanalytique de l'œuvre cézanien n'aurait pas vraiment de sens. L'auteur affirme que, grâce à la nature morte, Cézanne parvient à satisfaire à la fois ses besoins conscients et ses besoins inconscients. Sans doute l'argument le plus fort de l'analyse est que le peintre choisit les objets figurant dans ses natures mortes dans la sphère intime :

« Lorsque la nature morte, qui n'avait longtemps eu de place qu'à l'arrière-plan des tableaux religieux d'esprit réaliste, s'imposa comme un genre indépendant et complet, les objets, librement choisis dans une sphère intime, pouvaient fournir plus aisément des symboles personnels cachés et recouvrir des sentiments semblables à ceux qu'implique l'œuvre de Cézanne. »[119]

Comme Cézanne peignait à la fois des nus et des natures mortes, nous pouvons penser que la transposition était assez aisée. Mais l'auteur de l'article souligne une évolution dans les natures mortes du peintre allant dans le sens d'un symbolisme amoindri. Après 1870, les natures mortes semblent moins évocatrices, sous l'influence sans doute de Pissarro. Toutefois, Schapiro ne désespère pas de comprendre la personnalité du peintre dans cette quasi obsession des pommes :

« Nous saisissons la personnalité de Cézanne, non seulement dans l'importance de la nature morte dans son œuvre en général, mais encore dans le choix persistant des pommes. »[120]

Pour l'auteur, il ne faut pas, comme l'ont fait certains historiens de l'art, faire de la pomme un objet prétexte. Il ne s'agit pas de faire de la pomme un « motif simplifié » servant à des

[118] *Ibid.*, pp. 198-199.
[119] *Ibid.*, p. 200.
[120] *Ibid.*, p. 204.

recherches sur la forme. Sans nier pour autant l'importance de la forme dans les recherches picturales de Cézanne, Schapiro montre que ce thème récurrent relève surtout d'un choix personnel de l'artiste. Après une analyse de la nature morte dans l'histoire de la peinture moderne, ce dernier souligne l'originalité de Cézanne :

« D'autres artistes originaux, qui n'étaient pas des imitateurs, peindront des pommes comme Cézanne : mais les pommes, dans ses natures mortes, reviennent comme thème de prédilection, alors que chez ses contemporains elles n'ont qu'un rôle subordonné, et possèdent d'autres qualités dues à un contexte différents et à l'accompagnement d'autres objets. »[121]

Cette étude fine de l'œuvre cézanien au travers de son « thème de prédilection », la pomme, a suscité de nombreux commentaires au sein de l'histoire de l'art. Nous pouvons considérer, comme Schapiro, que le choix de la pomme est un choix personnel qui puise son origine dans l'inconscient aussi bien que dans la vie consciente de l'artiste. Cet objet concentre en lui aussi bien les désirs de l'artiste qu'une symbolique intégrée, qu'une expérience sociale et que des recherches stylistiques et picturales.

C- Une pomme n'est pas une pomme : la remise en cause de la place prépondérante du sujet en peinture ou la leçon cézanienne

A l'opposé des considérations psychanalytiques de Meyer Schapiro se trouvent les considérations « formalistes ». Mais qu'elles soient sur fond de psychanalyse ou qu'elles reposent sur une étude purement formelle, ces analyses aboutissent toutes à une seule et même pensée : chez Cézanne, une pomme n'est pas une pomme. En effet, avec ses toiles, Cézanne aboutit à une remise en cause du sujet en peinture ; il a fait d'un objet banal et quotidien un sujet digne de peinture. Il a redéfini l'intérêt du sujet en représentant une simple pomme, en prenant un objet modeste et en l'élevant au rang d'œuvre d'art. Avant Cézanne, la pomme était cantonnée au statut de sujet d'étude ; après, elle devint sujet d'art à part entière. Il a permis de voir qu'il n'y a pas de supériorité du sujet en art car celui-ci n'est qu'un prétexte. Seuls le talent et le travail de l'artiste comptent. Cézanne a concentré sa peinture sur l'objet en soi et a ainsi estompé la primordialité du sujet dans l'art. Jeff

[121] *Ibid.*, p. 218.

Wall, artiste contemporain de renommée internationale, a affirmé le rôle déterminant de Cézanne dans l'art : « Cézanne a ouvert la voie à la réduction de l'intensité du sujet en peinture ». Cézanne a bouleversé le monde de l'art en faisant de ses natures mortes – et notamment ses natures mortes aux pommes – des constructions esthétiques formelles en même temps que des miroirs de la nature. En tant que peintre de la rupture, Cézanne a nourri de nombreux écrits et a inspiré plusieurs générations de peintres. Il fut alors considéré comme le « père de la modernité » en peinture, aussi bien par les artistes que par les historiens de l'art.

1- Les natures mortes de Cézanne sont-elles des constructions esthétiques purement formelles ?[122] Matérialité, forme et couleur dans la représentation des pommes

Comme nous l'avons vu, choisir la pomme comme thème de prédilection n'est pas anodin. Nous savons que Cézanne composait soigneusement ses natures mortes avant de les peindre et que la forme sphérique des pommes l'intéressait tout particulièrement dans ses recherches picturales. On a pu voir dans la peinture cézanienne la quête absolue de la forme plastique :

« La hardiesse de Cézanne est celle dont il a fait preuve en affirmant le primat de la forme plastique sur la forme naturelle en peinture. Les lignes et les volumes de ses compositions se justifient par le sens plastique de chaque œuvre, non par aucun désir de fidélité aux apparences visuelles seules. Cézanne est fidèle à sa propre volonté de construire certaines formes dont l'appréhension plaît à la vue. Il abstrait des objets de leur forme, c'est-à-dire ce qui pour nous est l'expression visible de leur nature même. Il n'est donc pas surprenant qu'en formulant le sens de son entreprise, Cézanne l'ait présentée comme un effort pour ramener le divers des formes naturelles à un petit nombre de formes géométriques. »[123]

La forme est fondamentale dans l'œuvre cézanien mais faut-il pour autant en déduire que le peintre cherchait à faire de ses natures mortes des constructions esthétiques purement formelles ? Faut-il voir ses natures mortes comme les prétextes à des recherches sur l'agencement des formes géométriques dans l'espace et sur l'expression de leur volume ?

[122] « Ses natures mortes n'ont rien à voir avec le cours quotidien de la réalité comme par exemple la préparation d'un repas. Ce sont des constructions esthétiques purement formelles » [EBERT-SCHIFFERER, Sybille, op. cit. (note 43), p. 311].
[123] GILSON, Étienne, op. cit. (note 15), p. 278.

Comment Cézanne composait-il ses natures mortes ?

Cézanne composait scrupuleusement chacune de ses natures mortes et, par conséquent, chacune de ses toiles. Il disposait ses objets, choisis dans son atelier, de façon à créer un équilibre des formes et des couleurs. Le peintre joue alors le paradoxe de la nature morte en donnant, par le biais de ses compositions rigoureuses, l'illusion d'un morceau de réel, d'un plan pris sur le vif, au sein de la sphère quotidienne. Le catalogue de l'exposition « The World is an apple : the still-life of Paul Cézanne » exprime bien que les natures mortes sont composées par Cézanne de façon très minutieuse, quasi mathématique. On peut voir, dans ses tableaux, une correspondance entre les pleins et les vides qui répond à une composition rationalisée.

« Certaines natures mortes sont le résultat d'un système d'analogies de formes, de rappels et de répétitions : par exemple de la courbe d'une assiette et de l'angle d'une table dans les plis à sous-entendus d'une serviette, ici tortillée arbitrairement, là étirée, et d'une rigidité invraisemblable. »[124]

Les objets sont choisis non seulement pour leurs qualités individuelles mais encore pour le jeu des associations qu'ils permettent. Se dégage alors une harmonie de ces natures mortes cézaniennes dues surtout à la simplicité géométrique des formes et de l'espace. Ainsi sa *Nature morte avec cruche en faïence et fruits*[125] est-elle l'exemple même de cette rigueur de composition : le plan de la table décline vers la gauche pour le regard du spectateur, tandis que l'assiette contenant les pommes semble sur le point de glisser. Mais les plis des tissus (serviette et rideau) rétablissent l'équilibre par leur rigidité et leur caractère rectiligne. On retrouve souvent ces éléments de composition : table représentée sous la forme d'un plan incliné, tissu aux plis extrêmement marqués et rectilignes et quelques pommes posées apportant une rondeur et contrastant, de ce fait, avec la rigidité de l'ensemble de l'espace dans lequel elles se trouvent. On peut penser, entre autres, à la toile intitulée *Pommes et oranges*[126] dans laquelle tous ces éléments sont rassemblés afin de parvenir à l'équilibre de l'ensemble. Dans ce tableau, Cézanne a placé une pomme au centre, quasiment à la croisée des

[124] LHOTE, André. « L'enseignement de Cézanne », in : *Les invariants plastiques*. Paris : Hermann, 1967, p. 53.
[125] Voir catalogue (fig. 51), p. 30.
[126] Voir catalogue (fig. 50), p. 30.

diagonales, attirant ainsi l'œil du spectateur vers ce point précis qui correspond au cœur de la pomme. Elle est placée sur un tissu clair aux plis stylisés et se détache non seulement par sa forme sphérique mais aussi par ses teintes rouge-orangées. Elle constitue, par conséquent, le point culminant du tableau, concrétisé par une petite touche de jaune entourant le cœur. Les fruits et notamment les pommes, posées directement sur le tissu ou sur une assiette marquée par le déséquilibre, apportent la lumière et la volupté que les lignes obliques de l'ensemble de l'espace viennent contraster. On peut donc voir dans cette nature morte le véritable équilibre cézanien. Le pichet fleuri que l'on aperçoit dans cette toile apparaît dans d'autres natures mortes. Cézanne prenait des objets qui avaient une valeur pour lui et qui venaient servir son art. Ainsi retrouve-t-on souvent, à côté des pommes, le fameux pot de gingembre, le compotier, le pichet fleuri, le pot à lait ou encore le pichet de grès. L'harmonie de la composition est présente dans chacune des toiles mais encore dans l'ensemble de l'œuvre cézanien sous la forme de séries. Henri Perruchot s'est intéressé à l'art de la composition dans les natures mortes cézaniennes :

"Longuement, patiemment, amoureusement, il dispose les différents objets qui doivent entrer dans ses natures mortes. Ces natures mortes, elles sont pour lui des exercices, des expérimentations. Il équilibre, avec une minutie de savant, fruits, pichets, couteaux, serviettes, verres de vin, bols, bouteilles, associant, opposant les tons, graduant les lumières et les ombres, glissant une à une des pièces de monnaie sous les pêches ou les pommes jusqu'à ce que tout, sur la table, forme motif, se présente dans un ordre qui satisfasse l'oeil et l'esprit" [127]

« Il dispose ses pommes sur des couvre-lits que Mme Brémond cherchera sûrement partout un jour, et là, au milieu, il campe ses bouteilles ou ce qui lui tombe sous la main. Et de ces choses (comme Van Gogh), il fait ses « saints » ; il les force, les *force* à être belles, à signifier l'univers, tout le bonheur et toute la magnificence du monde ; et il ne sait pas s'il a obtenu qu'elles le fassent pour lui. » [RILKE, Rainer Maria. Lettre du 9 octobre 1907, Paris VIe][128]

Seulement, à côté de ces compositions ordonnées, Cézanne réalisa aussi quelques toiles qui s'attachent au seul fruit, récusant alors les artifices de la mise en scène à l'image de Manet lorsqu'il peignit *L'Asperge*[129]. Nous pouvons alors nous demander si ces natures mortes, extraites de toute composition rigoureuse, ne sont finalement pas de simples études. Cézanne a dépouillé au maximum ses compositions pour atteindre l'essentiel : l'art « pur ».

[127] PERRUCHOT, Henri. *Cézanne*. Paris : Hachette, 1966, pp. 96-97.

[128] RILKE, Rainer Maria. *Lettres sur Cézanne*. [traduction en français par Philippe Jaccottet]. Paris : Seuil, 1995, p. 43.

[129] MANET, Édouard. *L'Asperge*. Huile sur toile, 16,5 x 21,5 cm. 1880. Musée d'Orsay, Paris, France.

La question de l'art « pur »

"Il est le peintre pur. Son style est un style de peintre, sa poésie est de la poésie de peintre. L'utilité, le concept même de l'objet représenté disparaissent devant le charme de la forme colorée. 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. Voilà ce qui constitue le spiritualisme de Cézanne. Je ne dis pas, et avec intention, idéalisme, parce que la pomme idéale serait celle qui flatte les muqueuses et la pomme de Cézanne parle à l'esprit par le chemin des yeux... Une chose est à remarquer, c'est l'absence de sujet. Dans sa première manière, le sujet était quelconque, parfois puéril. Après son évolution, le sujet disparaît, il n'y a qu'un *motif*." [Paul Sérusier, cité par Maurice Denis dans *Théories*, p 244[130]]

Paul Sérusier, à travers cette analyse de l'art cézanien, nous invite à poser la question de l'art « pur » c'est-à-dire l'art dépouillé de sujet. En effet, en choisissant la pomme, Cézanne se libère du sujet pour livrer son émotion, son sentiment et s'intéresser aux formes plastiques. Sérusier fait la distinction entre la pomme du « peintre vulgaire » qui s'adresse avant tout à l'estomac et à la gourmandise du spectateur et la pomme du « peintre pur » qu'est Cézanne. Cette dernière s'adresse uniquement à la sensibilité esthétique du spectateur. Dégagée de son rôle premier, de son utilité, de son statut d'aliment, la pomme acquiert une dignité nouvelle sous le pinceau cézanien. « Le sujet disparaît, il n'y a qu'un motif » nous dit Paul Sérusier mais qu'entend-il par-là ? L'art « pur » c'est l'art qui s'affranchit du sujet pour ne se préoccuper que des problématiques plastiques. On pourrait rapprocher la théorie de l'art « pur » de la théorie de « l'art pour l'art » telle qu'elle a été énoncée par Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle Maupin*[131]. Or, l'art de Cézanne porte l'observation du réel à un tel point d'intensité que tout se passe comme si le sujet disparaissait face à un objet tel que la pomme, comme si le sujet se laissait absorber dans l'opacité des choses. Seule la matérialité de la pomme paraît intéresser le peintre. La pomme devient alors souveraine, indépendante et frappe par sa présence. Avec Cézanne, le sujet ne se projette plus sur l'objet mais c'est l'objet lui-même qui prend vie et devient créature autonome. Comme le souligne Jacques Darriulat, le peintre est parvenu à inverser « la relation de sujétion qui réglait jusqu'alors l'équilibre du sujet et de l'objet »[132]. Ce n'est plus le sujet qui dispose du monde devant lui, c'est l'objet qui menace d'engloutir le sujet par sa seule apparition. Toutefois, si le « sujet » semble disparaître

[130] DENIS, Maurice. *Théories, 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris : L. Rouart et J. Watelin, 1920.
[131] GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle Maupin*. 1835.
[132] DARRIULAT, Jacques. "Le réalisme selon Cézanne", conférence prononcée le jeudi 24 novembre 2011, dans le cadre de l'exposition Cézanne et Paris, Musée du Luxembourg, octobre 2011-février 2012. Disponible sur : http://www.jdarriulat.net/Essais/CezanneReal/CezanneRealisme.html. (Page consultée le 15/10/2013).

avec Cézanne, il n'en reste pas moins que le « motif »[133], lui, demeure. Il n'est autre que les reflets de la lumière et la forme ronde des fruits.

« Ce qui seul importe pour le moment est ce que d'autres peintres appelleraient peut-être leur sujet se trouve ici réduit à la condition de motif, c'est-à-dire, non d'un modèle à copier, mais d'un excitant à créer un équivalent plastique de la réalité. »[134]

En peignant les pommes, non plus en tant que sujets de natures mortes mais en tant que choses en soi, pour elles-mêmes et pour l'art, Cézanne engendre un bouleversement dans les modes de représentation et, par conséquent, dans l'histoire de la peinture.

2- Ce que les pommes de Cézanne donnent à penser : histoire de la réception critique et des diverses interprétations des natures mortes de Cézanne

Comme tout bouleversement en histoire de l'art, celui opéré par Cézanne a donné lieu à de nombreuses critiques et à de nombreuses analyses. C'est pourquoi nous devons nous intéresser non seulement au bouleversement lui-même mais aussi à l'impact que celui-ci a eu à la fois sur les contemporains du maître d'Aix et sur l'histoire de l'art dans son ensemble. Les interprétations autour des pommes de Cézanne divergent et donnent lieu à des théories opposées : la théorie « formaliste » vient contrer la théorie selon laquelle le peintre se préoccupe avant toutes choses de la densité du réel. Les Salons dans lesquels les toiles cézaniennes sont exposées sont largement commentés et offrent une multitude de points de vue. La réception d'une œuvre est déterminante pour sa compréhension et varie selon les individus et les époques. La théorie de la réception a d'abord mise au jour dans le domaine littéraire avec Hans-Robert Jauss[135], Felix Vodicka[136] ou encore Wolfgang Iser[137]. Pour ces théoriciens, chaque époque et chaque lecteur produit un horizon d'attente différent et une réflexion sur chaque texte alors que celui-ci ne change pas dans sa matérialité. Il en va de

[133] « Un motif, c'est la nature vue du point de vue de la peinture. C'est ce qui se présente lorsque la nature, prise au piège d'un bel agencement, se laisse *mirer* comme par un tableau. » [POUILLE, Michel. *La Nature en Peinture : Cézanne et l'Art moderne, un point de vue topologique*. Ed. Comp'Act, 1994, p. 17].
[134] BERNARD, Émile. *Souvenir sur Paul Cézanne et lettres*. Paris : À la Rénovation esthétique, 1905, pp. 19-20.
[135] JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990.
[136] VODICKA, Félix. *Struktur der Entwicklung*. Munich : Fink, 1975.
[137] ISER, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarisher Prosa*. Constance : Universitätsverlag, 1970.

même pour les tableaux. Les pommes de Cézanne ont, en effet, suscité une lecture différente en fonction des époques et des individus et l'étude de ces divers points de vue nous apportera un éclairage nouveau sur l'œuvre cézanien.

Les témoignages des contemporains

Les pommes de Cézanne ont été vues par les contemporains du peintre puisque celles-ci ont été exposées de son vivant. Toutefois, Cézanne, qui présenta régulièrement ses toiles au Salon, fut toujours refusé – hormis une fois en 1882, Salon durant lequel fut exposé *Portrait de M. L. A.* Durant de longues années, l'œuvre cézanien ne rencontra guère de succès et fut violemment critiqué par les tenants de l'académisme. Les toiles de Cézanne sont donc exclues des cimaises officielles mais rejoignent celles des expositions privées. Dans les années 1880, sa peinture est décriée, jugée scandaleuse, et n'est alors appréciée que de quelques amateurs, comme le docteur Gachet ou encore Victor Choquet, et de ses amis peintres. C'est l'exposition de 1895, organisée par Ambroise Vollard, qui assurera le succès du peintre et qui permettra d'élargir quelque peu la connaissance de l'œuvre cézanien en même temps que le cercle de ses amateurs. Les critiques académiques continuent pourtant de vitupérer. Mais les toiles du maître sont de plus en plus exposées : en 1900, le maître d'Aix participe à l'Exposition centennale de l'art français, puis au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne de Paris… Toutes ces expositions ont permis au peintre de se faire connaître et à l'historien de l'art de comprendre quel regard était posé sur les œuvres cézaniennes et, en particulier, sur les pommes. Les critiques de salons ont contribué à faire de Cézanne le « peintre de pommes », à l'image de Thadée Natanson qui écrivit un article pour la *Revue blanche*[138]. Le critique commence par souligner l'absence d'informations que l'on a à propos du peintre. Les contemporains de Cézanne le connaissaient donc peu ; d'autant moins que les toiles du maître paraissent peu en public, hormis quelques paysages de la collection Duret si l'on en croit Natanson, ainsi que les toiles de l'exposition Vollard. Seuls les connaisseurs avaient accès à l'œuvre cézanien, notamment grâce au père Tanguy :

«Cependant les plus heureux connaissaient, outre une image qui le représente, déjà vieux, enveloppé de vêtements d'hiver et coiffé de loutre, absorbé et triste, des paysages singuliers entrevus de loin en loin, des pommes pesantes et fraîches dans tel ou tel atelier et d'étranges

[138] NATANSON, Thadée, op. cit. (note 58). Voir annexe.

figures dont un portrait monumental, des paysages encore, des natures mortes dans la boutique minuscule de l'inoubliable petit père Tanguy et que le bonhomme exhibait glorieusement. »[139]

Ce témoignage est précieux dans la mesure où il donne des éléments réels - les natures mortes figuraient bien dans la vitrine du père Tanguy - et où il rend compte des principaux thèmes de prédilection du peintre et selon un ordre significatif : les paysages en premier, les natures mortes (et notamment les natures mortes aux pommes) en second et les portraits en troisième. Or nous retrouvons ici la répartition exacte des thèmes cézaniens en termes de hiérarchie[140]. Dans une langue assez poétique, le critique entreprend la description des natures mortes cézaniennes où les fruits occupent la première place et, parmi eux, la pomme en tête :

« Et puis ce sont surtout et partout, parmi les draperies et les broderies, les linges déployés, les rondes robes lisses des pommes aux couleurs éclatantes, des poires qui allongent leurs cônes verts, des oranges, des citrons qui carrent leurs pointes (…) »[141]

Hormis les pêches, Natanson note bien les principaux fruits qui figurent sur les natures mortes et, une fois encore, selon un ordre réel. L'auteur insiste sur la rupture cézanienne et son impact sur les jeunes peintres car il est, selon lui, le « créateur d'une œuvre qui ne ressemble à rien de ce qu'on a pu voir avant elle ». Il fait du maître d'Aix le « maître nouveau de la nature morte » et, de la même façon, le « peintre des pommes » :

« Pour l'amour qu'il a mis à les peindre et qui lui a fait résumer en elle tous ses dons, il est et demeure le peintre des pommes. Il est le peintre des pommes, des pommes lisses, rondes, fraîches, pesantes, éclatantes et dont la couleur roule, non pas de celles qu'on souhaiterait manger et dont le trompe l'œil retient les gourmands, mais de formes qui ravissent. C'est lui qui leur a donné ces luisantes robes rouge et jaune, qui a carrelé sur leur peau les reflets éclatants, qui a cerné d'un trait amoureux leur rotondité, qui d'elles a créé une savoureuse image définitive. Il aura fait les pommes siennes. De par sa mainmise magistrale, elles lui appartiennent désormais. Elles sont à lui autant que l'objet à son créateur. »[142]

Thadée Natanson nous révèle ici l'importance que revêt la pomme pour le peintre lui-même mais aussi et surtout pour la peinture en générale. Il est parvenu à fusionner avec l'objet qu'il représente et désormais, si l'on en croit le critique, on ne pourra plus voir une pomme peinte sans s'en référer à Cézanne. Il a « fait les pommes siennes », c'est-à-dire que chacune des pommes qui seront peintes après lui ne sera, au pire, qu'une imitation, au mieux un hommage à l'art du maître d'Aix. À travers cet article, nous voyons comment les critiques

[139] *Ibid.,* p. 497.
[140] Voir fig. 2, p. 40.
[141] *Ibid.,* p. 498.
[142] *Ibid.,* p. 500.

contemporains ont pu jouer un rôle dans la postérité du peintre et comment ils ont forgé et/ou fixé une certaine image cézanienne, proche de l'image d'Epinal ou de la légende, comme l'écrit Georges Lecomte dans son article pour *Revue d'art*[143] :

« L'exposition actuellement ouverte à la galerie Vollard avive la curiosité des amateurs et des artistes pour ce peintre énigmatique, solitaire, nomade, si superbement instinctif, qui apparaît un peu aux hommes de notre âge comme un personnage de légende. »[144]

Là encore, il s'agit du témoignage d'un contemporain qui, à la suite d'une exposition - la troisième organisée par Ambroise Vollard – entreprend d'écrire un article à propos de l'art cézanien. L'auteur souligne l'originalité du peintre tout en dressant une histoire synthétique de la critique de l'œuvre cézanien. Lecomte indique qu'entre 1874 et 1894, les toiles de Cézanne sont peu exposées, si ce n'est dans les « rares maisons amies ». Puis il évoque les critiques de Huysmans, Claude Roger-Marx ou encore Gustave Geffroy qui sont autant de moments importants dans l'histoire de la réception de l'art cézanien. Ces auteurs ont, en effet, chacun écrit sur Cézanne et apporté chacun leur point de vue sur son œuvre. Sous la plume de Huysmans, les pommes cézaniennes deviennent des « pommes brutales, frustes, maçonnées avec une truelle, rebroussées par des roulis de pouce, hourdage furieux de vermillon et de jaune, de vert et de bleu »[145]. Qu'elles soient mélioratives ou qu'elles soient péjoratives, les critiques des toiles de Cézanne participent toutes à la diffusion de son art. L'attention que Huysmans porte aux pommes du maître d'Aix est, quoiqu'il arrive, un moyen pour le peintre de faire connaître son art. A partir des années 1890, les critiques se multiplient et contribuent à la visibilité de l'artiste. Charles Morice, après s'être rendu au XXIe Salon des Indépendants (1905), écrit un article dans la revue Mercure de France. Il évoque alors les principaux peintres qui y font figure : « il n'est guère douteux qu'entre tous les arts plastiques s'honorent aujourd'hui du plus grand nombre de noms justement illustres. Rodin, Carrière, Redon, Degas, Cézanne, Renoir, Monet (…) »[146]. Le critique consacre plusieurs paragraphes au maître d'Aix qu'il voit alors comme un « conquérant de la nature ». Il montre comment Cézanne ne met pas plus de valeur dans un visage que dans une pomme :

« Cézanne ne s'intéresse pas plus à un visage qu'à une pomme, et celui-là comme celle-ci n'ont d'autre valeur à ses yeux que d'être des « valeurs », parce que Cézanne n'a que des yeux, -

[143] LECOMTE, Georges. "Paul Cézanne", in : *Revue d'art*. Paris : 1899, pp. 81-87.
[144] *Ibid.,* p. 81.
[145] HUYSMANS, Joris-Karl. « Paul Cézanne », in : La Plume, 1er septembre 1891.
[146] MORICE, Charles. "Paul Cézanne", in : *Mercure de France*, vol. 58, décembre 1905, pp. 592-593. Voir annexe 2, pp. 14-16.

d'admirables yeux : mais la clairvoyance exclusive, par un mystérieux retour, rejoint la cécité. »[147]

Charles Morice voit dans les pommes de Cézanne l'expression d'un certain mépris du peintre à l'égard de l'être humain. En outre, ce qui, au premier abord, paraît une critique élogieuse est, en réalité, une vraie critique. Les critiques des peintures de Cézanne sont loin d'être unanimement élogieuses et, pour certaines, elles sont véritablement sévères. Une des plus vindicatives est sans doute celle que fait Camille Mauclair, dans son chapitre intitulé « La crise de la laideur en peinture »[148]. Le titre est assez significatif pour saisir que tout nom apparaissant dans cette section de l'ouvrage sera sujet à de violentes critiques. Cézanne y figure donc et l'auteur en fait le chantre de l'amateurisme en peinture : « le nom de Cézanne restera attaché à la plus mémorable plaisanterie d'art de ces quinze dernières années ». Les pommes de Cézanne, à l'image de l'ensemble de sa peinture, ne font donc pas l'unanimité au sein de la critique d'art de l'époque. Tantôt vantées comme l'objet le plus représentatif de son art : « principalement ses pommes sont hors pair. Il a compris ce fruit mieux que qui que ce soit, se complaisant à sa ligne ronde, à son épaisseur de modelé, à la rutilance de ses tons jaunes et rouges (…) »[149], tantôt comme la marque de son manque de génie.

Travail historiographique : ce que nous révèlent les écrits des historiens de l'art

Ces critiques contemporaines ont été énormément étudiées et analysées par les historiens de l'art qui ont tout autant participé de la construction du « mythe » cézanien. Qu'ils aient vu en Cézanne le peintre des formes géométriques, véritable précurseur du cubisme, voire de l'art abstrait, ou qu'ils aient vu en lui le peintre réaliste, attaché à représenter les objets les plus simples tels qu'ils sont, les historiens de l'art ont pensé l'art de Cézanne ; ils ont considéré les pommes du maître d'Aix et en ont donné diverses interprétations. Lionello Venturi fait partie de ces grands historiens de l'art à s'être penchés sur l'intérêt du peintre pour un tel fruit. Pour lui, Cézanne se laissait absorber par les fruits de la nature morte et voyait dans cette extrême attention à la matière même l'expression d'une communion avec la beauté des choses :

[147] *Ibid.*
[148] MAUCLAIR, Camille. *Trois crises de l'art actuel*. Paris : Fasquelle, 1906.
[149] MELLERIO, André. *La Revue artistique*, janvier-février 1896, pp. 13-15.

« Cézanne sent que ses objets sont beaux, ce qui lui inspire de la joie. Et pour exprimer sa joie, les fruits, la nappe et la cruche sont des incidents : ce sont les jaunes, les rouges et les blancs qui chantent la joie (…) Il se passe en effet ceci d'incroyable que la critique n'admet pas encore que l'âme de l'artiste soit contenue dans une pomme peinte (…) c'est-à-dire que la vie de l'artiste, ses joies et ses douleurs, s'impriment dans ses natures mortes, et qu'il élève la plus simple pomme au niveau de l'humanité. » [Lionello Venturi]

Venturi s'est alors interrogé sur le sens qu'il fallait attribuer à l'omniprésence de la pomme dans l'art moderne et ce, à partir de l'exemple cézanien. A la question de savoir pourquoi on a peint tant de pommes à l'époque moderne, l'historien de l'art répondait : « c'est parce que le motif simplifié donnait au peintre l'occasion de se concentrer sur des problèmes de forme ». En faisant de la pomme une sorte de prétexte pour s'intéresser à la forme[150] et aux problèmes plastiques qui lui sont liée – théorie qui va dans le sens d'un art « pur » cézanien –, Venturi se heurte à tout un pan de l'histoire de l'art moderne qui inscrit Cézanne et ses pommes dans la veine réaliste. Il voit dans les pommes de Cézanne le moyen de créer une émotion à partir des formes et des couleurs :

« Il lui suffit de quelques pommes placées sur un plan pour créer une vision dramatique. Si radicale est alors la transformation des fruits, du verre, du broc traduits en lumière et ombre, en bleu-violet, en rouge, en jaune orangé, qu'on ne prend plus garde aux objets, et qu'on reçoit le choc de la violence passionnelle de chaque ton comme dans la Nature morte de New York. »[151]

Avec cette analyse que l'on pourrait qualifier de « formaliste », Venturi se place dans la lignée de Roger Fry qui publia, en 1927, une monographie sur Cézanne[152]. Selon le critique anglais, la gloire de Cézanne naît par la création d'un monde de pures formes. Ainsi voit-il dans les tableaux de Cézanne une représentation fondée sur une contemplation purement esthétique ; point de vue qu'il partage avec Clive Bell, auteur qui l'avait précédé sur cette voie[153]. Ces deux historiens de l'art voient les pommes de Cézanne comme le moyen de représenter des sphères, comme le moyen de représenter une forme autonome et, de ce fait, comme les modèles idéaux ayant inspiré le cubisme et l'art abstrait : « Cézanne s'est efforcé de créer une forme qui serait entièrement autonome et intrinsèquement signifiante »[154]. Mais ce point de vue n'est pas partagé par tous les historiens de l'art, par tous les théoriciens de

[150] « On cite les pommes, auxquelles il [Cézanne] a consacré son attention durant presque toute sa vie, comme preuve de l'*insignifiance* des objets représentés. Ce ne sont, dit-on, que des prétextes de forme » [SCHAPIRO, Meyer, op. cit. (note 13)].
[151] VENTURI, Lionello, op. cit. (note 5), p. 124.
[152] FRY, Roger. *Cézanne : A Study of His Development*. Londres : L. and V. Woolf, 1927.
[153] BELL, Clive. *Since Cézanne*. New York : Brace and Company, 1922.
[154] *Ibid.*, p. 14.

l'œuvre cézanien. David Herbert Lawrence[155], poète et peintre s'étant énormément intéressé à la peinture, voyait en Cézanne un peintre profondément réaliste. Pour lui, la pomme de Cézanne n'est pas le résultat d'une transfiguration du fruit en une forme géométrique, en une sphère pure et autonome, mais le véritable motif qui détermine le travail du peintre. Il s'intéresse à la « pomméité » (*applyness*) de la pomme, c'est-à-dire à ce qui constitue l'essence de la pomme. Pour l'auteur, le maître d'Aix nous met en présence du réel dans sa manifestation la plus absolue. De la forme signifiante à l'objet qui donne à voir la densité du réel, la pomme couvre donc un large panel interprétatif au sein de l'histoire de l'art qui n'a pas manqué de voir en Cézanne un véritable peintre moderne.

3- Cézanne est-il le « père de la modernité » en peinture ?

Dès 1914, Roberto Longhi[156] acclame Cézanne comme « le plus grand artiste de l'époque moderne ». De nombreux artistes se sont réclamés de Cézanne et de très nombreux historiens de l'art ont fait du peintre une des figures de proue de l'art moderne. Mais Cézanne peut-il être réellement considéré comme le « père de la modernité » en peinture ? Pour répondre à cette question, tentons d'abord de définir ce qu'est la « modernité » et référons-nous, pour cela, aux écrits baudelairiens. Le poète, qui fut aussi critique d'art et sillonna les Salons de son temps, entreprit d'écrire un texte sur « le peintre de la vie moderne »[157] incarné, pour lui, dans la figure de Constantin Guys. Ainsi fournit-il une définition de la modernité faisant, encore aujourd'hui, autorité mais sujette à débats : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »[158]. Le peintre moderne est le peintre qui regarde en premier lieu la vie. Les historiens de l'art débattent à propos de la paternité de la peinture moderne : cette paternité est-elle incarnée par Manet ou par Cézanne ? Avec son *Déjeuner sur l'herbe* (1863)[159], toile sur laquelle figure

[155] LAWRENCE, David Herbert (1885-1930) : écrivain anglais, auteur de L'Amant de Lady Chatterley, mais aussi peintre. Son "Introduction to these paintings", in : *Phoenix, the Posthumous papers of D. H. Lawrence*. New York : The Viking Press, 1936, pp. 561-584, est un essai original qui consacre une trentaine de pages à l'art de Cézanne.

[156] LONGHI, Roberto (1890-1970) : grand historien de l'art italien, spécialiste de Piero della Francesca, qui s'est beaucoup intéressé à l'impressionnisme et au cubisme.

[157] BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », in : *Ecrits esthétiques*, publiés in : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, tome II, 1976, pp. 873-917.

[158] *Ibid.,* p. 884. Voir annexe 6, p. 33.

[159] MANET, Edouard. *Le Déjeuner sur l'herbe*. Huile sur toile, 207 x 265 cm. 1863. Musée d'Orsay, Paris, France.

d'ailleurs au premier plan une nature morte, Manet semble marquer la naissance de la modernité en accumulant les anciens sujets traditionnels pour affirmer que le sujet est *la* peinture elle-même, que le tableau est un moyen pour représenter non plus des sujets mais bien « le transitoire, le fugitif, le contingent », le présent immuable. Mais Cézanne récuse cette paternité en singeant l'*Olympia*[160] en une version moderne voire moderniste. À partir de sa peinture, de nombreux mouvements vont se former et la postérité de son œuvre en fait un artiste moderne incontournable. La modernité, en art comme en littérature, se définit par la rupture. La notion de nouveauté est donc primordiale. Richard Shiff voit dans l'« originalité » une des données les plus fondamentales de l'art moderne. Or Cézanne, en bouleversant la manière d'approcher le réel en art, se place dans la modernité. C'est pourquoi il influencera un très grand nombre d'artistes comme le souligne Clive Bell dans son ouvrage consacré au peintre : « Il n'existe pour ainsi dire pas d'artistes modernes d'importance dont Cézanne ne soit le père ou le grand-père »[161].

L'hommage à Cézanne : une œuvre significative

En 1900, Maurice Denis[162] entreprend la réalisation d'une toile rendant hommage à Cézanne et qui sera exposée au musée du Luxembourg[163]. Cette toile apparaît presque comme un manifeste. On y retrouve Ambroise Vollard, Maurice Denis et ses amis, artistes et critiques – Édouard Vuillard, Paul Mellerio avec son haut-de-forme, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Pierre Bonnard fumant la pipe et Marthe Denis, la jeune épouse du peintre – réunis dans la boutique du marchand de tableaux. Ils sont tous debout pour célébrer Paul Cézanne. Et quoi de mieux pour incarner le « peintre des pommes » que de représenter une de ses natures mortes aux pommes ? Ainsi Maurice Denis copie-t-il, au centre de la toile et posée sur un chevalet, la célèbre toile du maître d'Aix, intitulée Compotier, verre et pommes, qui avait appartenu à Paul Gauguin. Cette nature morte fut peinte par Cézanne entre 1879 et 1880 et

[160] CÉZANNE, Paul. *Une Moderne Olympia*. Huile sur toile, 46 x 55 cm. 1873-1874. Musée d'Orsay, Paris, France.
[161] BELL, Clive, op. cit. (note 153), p. 11.
[162] DENIS, Maurice (1870-1943) : peintre, décorateur, graveur, théoricien et historien de l'art français. Surnommé le "nabi aux belles icônes", Maurice Denis est célébré aux côtés de Vuillard et de Bonnard comme l'un des plus importants peintres nabis, l'un des initiateurs du mouvement et son brillant théoricien.
[163] « En 1901, Maurice Denis devait, en témoignage d'admiration pour le peintre des Sainte-Victoire, exécuter un de ses tableaux les plus émouvants : c'est *l'Hommage à Cézanne* qu'on peut voir au musée du Luxembourg. Le centre de cette toile représente un compotier de fruits, copie d'un morceau célèbre de Cézanne qui appartient à Gauguin. » [VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris : Albin Michel, 1937, p. 76]. L'œuvre sera achetée par André Gide qui la conservera jusqu'en 1928 et sera ensuite donnée au musée du Luxembourg.

copiée par Gauguin dans son *Portrait de Mary Henry*[164]. La toile de Maurice Denis se présente, en réalité, comme un triple hommage puisqu'il fait apparaître, à l'arrière-plan, une œuvre de Redon et une œuvre de Gauguin. Mais c'est bien Cézanne qui occupe le premier rang dans ce tableau hommage. Le titre se veut particulièrement explicite et évince les deux autres artistes qui ont, eux aussi, marqué l'art moderne. Le fait que la scène se passe dans la boutique de Vollard souligne l'importance qu'a jouée le marchand de tableau dans la diffusion de l'œuvre cézanien. Le fait d'avoir représenté Cézanne non en personne mais en peinture de nature morte est un geste extrêmement fort. L'artiste montre, par ce mode de représentation, que c'est avant tout la nature morte (et n'oublions pas qu'il s'agit ici d'une nature morte figurant des pommes) qui a créé la rupture et fait basculer Cézanne dans la modernité. Ce tableau, copié à la fois par Gauguin et par Denis dans un environnement où la figure humaine est maîtresse, se présente, dès lors, comme le symbole cézanien par excellence et renforce l'idée selon laquelle Cézanne en tant que « peintre des pommes » est un peintre moderne. Mais l'accueil du tableau hommage fut parfois hostile et le peintre évoque dans son Journal « ce tableau, devant lequel le public rit encore ». Malgré les critiques essuyées par Cézanne, puis par Maurice Denis avec cet hommage au maître d'Aix, cette œuvre se présente comme un véritable manifeste : la revendication de l'appartenance des peintres Nabis[165] à l'art cézanien. En effet, ces derniers se réclament de Cézanne, justifiant ainsi un tel hommage de la part de Maurice Denis. Cet hommage pictural est prolongé par une lettre que le jeune peintre nabi adresse à Cézanne lui-même :

« Rien ne pouvait m'être plus agréable que de vous savoir averti, au fond de votre solitude, du bruit qu'on a fait autour de l'Hommage à Cézanne. Peut-être aurez-vous ainsi quelque idée de la place que vous tenez dans la peinture de votre temps, des admirations qui vous suivent, et de l'enthousiasme éclairé de quelques jeunes gens dont je suis, qui se peuvent dire, avec raison, vos élèves, puisque ce qu'ils ont compris de la peinture, c'est à vous qu'ils le doivent ; et nous ne saurions jamais assez le reconnaître. » [Lettre de Maurice Denis à Cézanne, le 13 juin 1901][166]

Cette œuvre hommage montre combien Cézanne a compté dans la peinture moderne. Elle constitue une exceptionnelle manifestation en faveur d'un peintre vivant. Il y a un avant et un

[164] Voir catalogue (fig. 27), p. 18.

[165] En hébreu, "nabis" signifie "inspirés de Dieu" ou "prophètes". Situé à la charnière des XIXe et XXe siècles, les peintres Nabis font partie d'une avant-garde qui se situe aux origines de l'art moderne. Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, etc. ont été profondément marqués par la leçon donnée par Gauguin à Pont-Aven. Présentant un attrait pour le symbolisme, ces artistes cherchent à transposer la nature dans leurs tableaux à travers des équivalents plastiques. Ils intègrent leur art à la vie quotidienne et étendent leur création à l'artisanat et la décoration.

[166] CÉZANNE, Paul, et John REWALD. *Correspondance*. Paris : B. Grasset, 1937, p. 275.

après Cézanne et cette peinture symbolique en est le témoignage. De plus, les pages d'Emile Bernard[167] et de Maurice Denis transforment les nabis en nabis du maître d'Aix, participant de fait à la formation d'un mythe cézanien.

« Il était notre père à tous »[168] : le rapport de la jeune génération à l'œuvre cézanien

Maurice Denis est loin d'être le seul de sa génération à revendiquer la filiation cézanienne. En effet, Cézanne était reconnu comme le grand maître de la nature morte et offrait ainsi un exemple pour les générations de peintres qui suivirent. « En 1953, Braque, Léger et Villon sont formels : " nous sommes tous partis de Cézanne (…) ". Ainsi aura-t-il suffit de quelques natures mortes, de quelques pommes, pour bouleverser l'art de notre temps… »[169]. Les jeunes peintres érigent donc Cézanne en père de l'art moderne, et ce, déjà de son vivant. En 1905, lorsque le Mercure de France lance son « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » sur le thème « Quel état faites-vous de Cézanne ? », la plupart des peintres répondent avec le plus grand respect et parfois même avec enthousiasme. Mais Cézanne est-il réellement le père de l'art moderne ? La question fut posée aux lecteurs de The Guardian, à la veille de l'ouverture de la grande rétrospective de 1996 à la Tate Gallery[170]. Il s'agit bien ici d'envisager la qualité de précurseur de Cézanne puisque ce dernier a ouvert la voie à de nombreux mouvements artistiques du XXe siècle. Il était lui-même conscient de sa filiation avec toute une génération de peintres : « Je suis un jalon, d'autres viendront ». Ainsi inspira-t-il les nabis, les fauves et les cubistes. On reconnaît notamment que le thème des pommes et du compotier ne peut plus être traité de la même manière avant et après Cézanne.

« C'est par elles (les natures mortes) aussi que Cézanne a fait en grande partie l'éducation de ses continuateurs : son compotier, sa nature morte au sucrier blanc ont été attentivement regardés par la plupart des manieurs de pinceaux. » [Klingsor, 1923]

Pratiquement tous les peintres du XXe siècle ont reconnu leur dette envers Cézanne, depuis les fauves et les expressionnistes jusqu'aux tenants de l'abstraction. Toute la jeune génération témoigne son admiration au maître d'Aix et confirme le rôle joué par ses œuvres dans

[167] BERNARD, Émile, op. cit. (note 83).
[168] «Il a sondé le réel d'un œil opiniâtre et, croyez-moi, l'expression de ce qui existe est une tâche infinie: Cézanne était notre père à tous.» [Propos attribués à Pablo PICASSO, in : BRASSAÏ. *Conversations avec Picasso*. Paris : Gallimard, 1964].
[169] BARON, Jean-Marie, et Pascal BONAFOUX. *Cézanne, les natures mortes*. Paris : Herscher, 1993, p. 10.
[170] « Next month, what promises to be the exhibition of the year opens at the Tate. But what do people really think of Cézanne ? Is he the father of modern art ? » [*The Guardian*, 13 january, 1996].

l'affirmation d'un nouvel ordre pictural. C'est pourquoi Cézanne croit tant en cette jeunesse : « Je crois les jeunes peintres beaucoup plus intelligents que les autres, les vieux ne peuvent voir en moi qu'un rival désastreux… » [171]. Cette jeune génération de peintres va se servir des avancées apportées par le maître d'Aix dans le domaine pictural et, notamment, dans le domaine de la nature morte. De fait, les artistes s'inspirent des natures mortes du maître et, par conséquent, de ses pommes qui font désormais figure de modèles. Paul Sérusier, par exemple, réalise une *Nature morte aux pommes*[172] qui s'inscrit dans le double sillage de Gauguin et de Cézanne. En effet, on retrouve dans ses pommes la stylisation caractéristique du maître d'Aix ainsi que le cerne et la gamme colorée allant du jaune orangé au vert en passant par le rouge. Comme Cézanne, il dépose délicatement ses pommes sur un tissu aux plis fortement marqués qui ne va pas sans rappeler la composition de nombre de natures mortes du maître. Toutefois, si elles sont dans la veine cézanienne, les pommes de Sérusier n'ont pas le même volume ni la même pesanteur que les pommes du maître. Elles apparaissent quasiment en aplats colorés, dessinées dans l'espace par un cerne fin. En outre, la nature morte devient l'exercice favori de la jeune génération et les peintures de pommes se multiplient. Ainsi, nous pouvons voir le fruit dans *Nature morte aux pommes*[173] de Charles Camoin, *Corbeille de fruits*[174] d'Henri Manguin, *Les pommes rouges et jaunes*[175] de Pierre Bonnard ou encore la *Nature morte aux pommes*[176] d'André Derain, pour ne citer que celles-ci. Le regard que Cézanne a porté sur la pomme marqua par sa nouveauté et conditionna nombre de représentations de pommes, nombre de natures mortes qui eurent cours au XXe siècle.

[171] 15 octobre 1906
[172] SÉRUSIER, Paul. *Nature morte aux pommes.* Huile sur toile, 50 x 70 cm. 1915. Galerie R. Schmit. Paris. (Voir HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, op. cit., p. 257)
[173] CAMOIN, Charles. *Nature morte aux pommes*. Huile sur toile, 36,5 x 44,5 cm. Vers 1906-1907. Galerie R. Schmit, Paris, France.
[174] Voir catalogue (fig. 163), p. 88.
[175] Voir catalogue (fig. 165), p. 89.
[176] Voir catalogue (fig. 162), p. 87.

À la fois héritier d'une tradition picturale ancienne et pionnier d'un art nouveau, Cézanne a réussi à porter le genre de la nature morte au plus haut et faire de la pomme le symbole même de son art. Le peintre est venu à bout du mépris que, depuis des siècles, l'Académie n'a cessé de porter au genre de la nature morte en s'emparant d'objets les plus modestes et en les érigeant en véritables chefs-d'œuvre. Double signe de sa conquête de Paris et de sa conquête picturale, la pomme occupe le devant de la scène artistique cézanienne et inspire un grand nombre d'artistes. Le modèle est passé de la pomme réelle à la pomme peinte car un mouvement de bascule s'est opéré : l'art ne cherche plus à copier la nature mais à l'interpréter. De la pomme feinte, nous sommes passés à la pomme peinte. Rilke, profondément marqué par le travail du maître d'Aix, souligna ce glissement : « Cézanne sut ravaler son amour pour la pomme réelle et la mettre en sûreté pour toujours dans la pomme peinte »[177]. Ainsi les formes plastiques sont-elles mises en valeur, estompant dès lors le primat du sujet dans l'œuvre. C'est pourquoi il y a, dans le choix de la pomme, une certaine évidence qui repose sur la simplicité et de l'objet et de sa forme. Durable, colorée, commune et sphérique, la pomme est tout à la fois un objet ordinaire et un sujet artistique extraordinaire pour un peintre comme Cézanne qui a su voir en elle l'essence même de son art. Ce « peintre des pommes » a su faire de ce sujet de prédilection un sujet artistique de premier ordre et a ouvert la voie aux générations futures. Pour reprendre l'expression de Robert Delaunay, le maître d'Aix « a cassé le compotier »[178] et laisser ainsi la pomme exister en tant que telle, en tant que chose autonome.

[177] RILKE, Rainer Maria, op. cit. (note 130), p. 51.
[178] DELAUNAY, Robert et Guy HABASQUE. *Du cubisme à l'art abstrait*. Paris : SEVPEN [Service d'édition et de vente des publications de l'Éducation nationale], 1957.

Chapitre II

De la forme à l'essence et de la prosaïque réalité à la peinture : comment la pomme peut-elle devenir un objet d'art ?

Cézanne a ouvert une voie dans l'art de représenter la pomme en peinture et la simplification des formes qu'il a initiée fut une source d'inspiration essentielle pour ceux que l'on a appelé les cubistes[179]. De la pomme à la sphère et de la sphère au cercle il n'y a qu'un cap à franchir et ce cap fut, par ailleurs, franchi par des artistes tels que Braque et Picasso dans leurs recherches picturales. Cézanne a transformé un simple sujet d'étude, voué à former les jeunes peintres en un sujet d'observation, en un sujet d'art à part entière. Picasso, « qui passait par là comme il passe partout », a poussé plus loin le statut de la pomme et en a fait, non plus un sujet, mais un objet d'art. Comme nous l'avons vu, à la fin du XIXe siècle, le sujet tend à disparaître puisque des artistes comme Cézanne ont affirmé que le sujet devait être la peinture elle-même. La pomme cristallise l'ensemble des recherches plastiques des artistes modernes et d'avant-garde. Avec ses *Demoiselles d'Avignon*[180], Picasso signe le triomphe de la forme sur le contenu en transformant la petite nature morte au premier plan en « objet de peinture ». Ainsi Picasso fait-il basculer la pomme dans l'avant-garde picturale. On peut cependant se demander pourquoi un artiste aussi novateur que Picasso s'est intéressé à

[179] Le cubisme est un mouvement artistique, initié par Pablo Picasso et Georges Braque, qui s'est développé essentiellement entre 1907 et 1914. Le terme « cubisme » provient d'une réflexion d'Henri Matisse qui qualifia de « cubiste » *Maisons à l'Estaque*, tableau alors réalisé par Georges Braque. Ce concept fut ensuite relayé par le critique d'art Louis Vauxcelles qui, pour décrire ces maisons géométriques, parla de « petits cubes ».

[180] Voir catalogue (fig. 57), p. 33.

un objet aussi traditionnel, banal et quotidien que la pomme. La pomme est géométrisée à l'extrême, simplifiée, stylisée, déstructurée et décomposée, induisant dès lors un nouveau rapport entre peinture et nature, fondé sur la rupture. C'est bien cette rupture que nous décrit Jacques Prévert dans son poème ; une rupture symbolisée par la pomme et qui témoigne des nouvelles interrogations esthétiques posées par les artistes d'avant-garde tels que Picasso. Rappelons que l'avant-garde s'oppose aux traditions et à l'académisme pictural et repose donc sur la fin de l' « *Imitatio* ». Or nous sommes ici face à un paradoxe : la pomme, sujet pictural traditionnel, est réinvestie par les artistes du XXe siècle dans le but d'une innovation, d'une rupture totale avec ce qui précède. Reprendre une tradition picturale pour établir une « révolution plastique » : le projet paraît ambitieux mais ne manque pas de nous interroger. Pourquoi la pomme occupe-t-elle toujours une place de choix dans un art qui se veut extrêmement novateur ? De quelles façons la pomme doit-elle être représentée après les découvertes plastiques qu'a connues le XXe siècle ? Quel sens donner à la représentation d'une pomme à une époque où priment la technique et l'industrie, où la nature recule ? La pomme picassienne joue-t-elle le même rôle et a-t-elle le même statut que la pomme cézanienne ? N'oublions pas que le XXe siècle est le siècle de la crise de la représentation, surtout due au développement de la photographie. Celle-ci rend absurde les prétentions des artistes à rendre la réalité, à être les plus fidèles possibles au modèle choisi puisque l'appareil l'emporte aisément sur ce terrain. Apparue dans le premier tiers du XIXe siècle, la photographie a poussé les artistes à lutter contre l'illusionnisme pictural et cette lutte est particulièrement sensible au début du XXe siècle. Une œuvre d'art ne doit plus *représenter* un élément du réel mais le *présenter*[181].

[181] « Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une représentation ; elle doit être une présentation. On présente un enfant qui naît, il ne représente rien. » [REVERDY, Pierre. "Certains avantages d'être seul", in : *SIC*, n°32, octobre 1918].

A- La pomme ou l'éloge de la banalité[182] : en quoi l'apparente simplicité de cet objet du quotidien donne-t-elle une idée de l'ampleur de la forme dans le domaine pictural ?

La réalité, dans son prosaïsme le plus absolu, intéresse tout particulièrement les peintres d'avant-garde. Avec Cézanne, on a compris qu'il ne fallait pas nécessairement chercher à peindre des sujets élevés pour faire une œuvre d'art. L'objet le plus banal, le plus quotidien, pouvait servir de modèle. Les suiveurs du maître d'Aix ont retenu la leçon cézanienne et l'ont appliquée à leur art. Choisir une pomme c'est donc s'inscrire dans la banalité la plus absolue. En effet, tous les peintres se sont exercés à représenter une pomme rendant ainsi ce sujet traditionnel et commun. De plus, la pomme, en tant que fruit, est intrinsèquement banal puisqu'on la trouve quasiment partout. Cette double banalité, réelle et artistique, ne va-t-elle pas à l'encontre de la nature de l'art d'avant-garde qui repose sur l'originalité ? Pourquoi l'apparente simplicité de la pomme continue à intéresser les artistes ? On peut s'interroger sur le dessein poursuivi par l'artiste moderne qui entreprend de peindre une pomme : est-ce de représenter/présenter la réalité brute ou est-ce de la transformer ? Avec le cubisme, les recherches sur la forme plastique battent leur plein. L'objet semble alors totalement vidé de son sens premier, de son sens narratif, pour ne devenir qu'un élément de la composition, qu'un élément du quotidien, qu'un résidu du réel au sein d'une œuvre qui donne à voir autre chose qu'un sujet. Les artistes comme Picasso utilisent les résidus du quotidien pour contrer le récit, pour effacer le sujet devenu inutile et faire de la peinture un art de la création. C'est pourquoi la forme compte tant dans les œuvres picassiennes. Encore plus que Cézanne, Picasso a cherché à mettre en avant la circularité de la pomme, et ce, aussi bien dans les natures mortes que dans les autres genres.

[182] La banalité est le contraire de l'originalité et ne se distingue en rien de tout ce qui est courant.

1- L'importance de l'objet du quotidien dans l'art moderne : la naissance d'une esthétique nouvelle

Les avant-gardes, qu'elles soient littéraires ou artistiques, s'intéressent au quotidien, aux objets banals, sans valeur, auxquels on prête généralement peu d'attention. Un verre, une pipe, un journal, une pomme… suffisent à leur esprit créateur. C'est un moyen pour eux de nous donner à voir des résidus du réel et donner lieu à une nouvelle esthétique. Ils puisent leur inspiration dans les pauvres objets : « Et rien d'autre que de pauvres objets : c'est touchant » [Lettre de Francis Ponge, le 22 août 1960, Nice]. Il s'agit de faire du beau avec les objets les plus humbles afin de d'attribuer à la peinture un nouveau rôle. Les natures mortes sont donc composées des objets les plus quotidiens et, même après la mort de Cézanne, la pomme continue à avoir une place de choix. La réalité n'est plus dans l'objet, elle est désormais dans la peinture. En nous montrant les objets de notre quotidienneté et, surtout, notre rapport sans distance à ces objets, la peinture d'avant-garde vise à nous faire comprendre qu'il existe une profondeur absente dans notre rapport à la vie.

L'influence des poètes : Guillaume Apollinaire et Francis Ponge

Les écrivains du XXe siècle, et notamment les poètes, ont beaucoup apporté à l'art. Guillaume Apollinaire[183] comme Francis Ponge[184] développent une poésie de l'objet qui intéresse particulièrement les artistes d'avant-garde comme Picasso[185]. Apollinaire s'est voulu le chantre de la modernité en incorporant le quotidien du XXe siècle au registre poétique. A la fois poète, critique d'art et ami de Picasso, il a pu exercer une grande influence sur le peintre. Ainsi le langage quotidien se mêle-t-il au langage poétique pour conférer aux objets

[183] APOLLINAIRE, Guillaume (1880-1918) : considéré comme l'un des poètes français les plus importants du début du XXe siècle. Connu surtout pour ses calligrammes, il fut le chantre de nombreuses avant-gardes artistiques de son temps et notamment celui du cubisme. Il est sans doute également l'un des précurseurs du surréalisme dont il a forgé le nom. Son amitié pour Picasso est particulièrement forte et se réalise par de nombreux échanges artistiques entre les deux hommes. Voir annexe 4, p. 29.

[184] PONGE, Francis (1899-1988) : poète français, célèbre pour ses poèmes en prose ayant pour sujet les choses simples. Son recueil intitulé *Le Parti pris des choses* tente de rendre compte des objets de la manière la plus précise et la plus rigoureuse possible, cherchant en particulier à exprimer leurs qualités propres. L'ambition du poème consiste alors à établir des liens justifiant le rapprochement entre l'objet d'un côté et le mot de l' autre. Ponge fréquente les peintres de son temps et notamment Braque et Picasso auxquels il voue une grande admiration et consacre certains de ses écrits. Voir annexe 4, p. 30.

[185] Picasso, plus que tout autre peintre, fut l'ami privilégié des poètes : Max Jacob, Apollinaire, Cocteau, Eluard, Prévert… Voir annexe 3, pp. 22-28.

apparemment insignifiants un sens renouvelé. Avec les poètes du XXe siècle, on voit comment les objets les plus humbles peuvent servir de modèles à l'artiste. Francis Ponge, auteur d'un ouvrage sur Picasso et poète particulièrement sensible à la peinture, accorde une grande place aux objets banals dans sa poésie. *Le Parti pris des choses*, quoique tardif, témoigne de cette volonté de « faire parler les choses » et notamment les choses les plus simples : « Longtemps je me posai les questions les plus difficiles. Je m'applique à présent aux choses les plus simples »[186]. Le projet initial du poète semble être celui d'une contemplation et d'une connaissance des choses. Ce primat de l'objet implique donc nécessairement l'évacuation du sujet et de tout lyrisme personnel. On peut alors trouver un écho dans la peinture d'avant-garde et notamment dans celle de Picasso et des cubistes qui donnaient à voir, en plusieurs façons, un objet. Le poète prêta une grande attention à la peinture de Braque et de Picasso qui, comme sa poésie, offre un nouveau regard sur la quotidienneté. Dans *Objet : Ponge*, Gérard Farasse établit un rapprochement entre Francis Ponge et les pommes de Cézanne :

> « Ponge ne manifeste guère de goût pour la peinture littéraire, celle qu'on peut remplacer aussitôt par un texte, religieux ou mythologique. Mais les pommes de Cézanne, oui, quel repos ! Elles introduisent un silence, une pause : elles trouent les significations. »[187]

Ainsi les pommes de Cézanne, puis les pommes de Braque et Picasso, donnent-elles à voir une peinture de l'objet, de la chose la plus banale, évinçant, de fait, toute littérature et permettant de réparer une relation avec la nature qui s'était détériorée et même perdue. Sur la scène littéraire, comme sur la scène picturale, l'objet est à l'honneur et nous invite à renouveler notre regard sur le monde qui nous entoure.

Picasso et l'art de la « récupération » : une manière de changer notre regard sur le quotidien

Picasso se sert des éléments du quotidien dans sa peinture et, si l'on en croit Françoise Gilot, il aurait déclaré : « l'objet le plus quotidien est un vaisseau – un véhicule de ma pensée. Ce que la parabole était pour le Christ »[188]. Les objets qui rentrent dans la peinture du maître espagnol, comme ceux qui rentrent dans la peinture de Cézanne, sont des objets usuels.

[186] PONGE, Francis. "Introduction au Parti pris des choses", in : *Le Parti pris des choses*. Paris : Gallimard, 1942.
[187] FARASSE, Gérard (dir.). *Objet - Ponge: augmenté du manuscrit de « L'âne » de Francis Ponge*. Paris : L'improviste, 2004, pp. 43-44.
[188] GILOT, Françoise. *Vivre avec Picasso*. Paris : Calmann-Lévy, 1965.

Picasso, depuis son plus jeune âge, récupérait les choses qu'il trouvait autour de lui et prêtait donc une attention toute particulière aux choses apparemment sans valeur : « Je n'aime que les objets sans valeur, le rebut, et si ce qui ne coûte rien coûtait cher, je me serais ruiné depuis longtemps » [Pablo Picasso]. Une pomme est sans valeur ; elle ne coûte quasiment rien et c'est pour cela qu'elle peut intéresser Picasso. Marie-Laure Bernadac, dans le très complet catalogue *Picasso et les choses*, développe cette idée selon laquelle le peintre espagnol se préoccupe de représenter des objets fixes empruntés à l'environnement quotidien afin de faire parler la peinture :

« Picasso est particulièrement attentif à l'aspect domestique et utilitaire des objets, à leur beauté familière, leur vie humble et cependant nécessaire. Pour lui les choses participent à leur manière aux lois de l'univers, au processus biologique de la vie et de la mort, à l'énergie qui circule entre les objets et les êtres. »[189]

Le témoignage de Fernande Olivier apporte un éclairage sur cet art de la « récupération » dont le peintre faisait preuve. En effet, son ancienne épouse écrit que Picasso achetait des objets « au hasard de ses promenades », les objets les plus ordinaires dont la vulgarité même l'amusait[190]. En comprenant à quel point l'objet issu du quotidien le plus modeste intéresse le peintre, nous percevons en partie les raisons qui ont pu le pousser à peindre des pommes.

Retour sur la définition kantienne de l'art : « une œuvre d'art n'est pas la représentation d'une belle chose mais la belle représentation d'une chose »[191]

Kant, dans sa *Critique de la faculté de juger*, nous rappelle que la « belle représentation d'une chose » ne doit en aucun se confondre avec la « belle chose ». Or les peintres se sont souvent occupés à la représentation de belles choses, comme nous le rappelle Claude Roy :

« De l'antiquité à nos jours, il est évident que l'amour du métier de peindre se confond avec l'amour des objets contemplés : belles aiguières caressées par le regard de la lumière, sages livres ouverts, pain bis, fruits, nourritures opulentes. »[192]

---

[189] *Picasso & les choses: les natures mortes*, cat. exp., Cleveland, the Cleveland Museum of Art, 26 février – 3 mai 1992 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 9 juin – 30 août 1992 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 septembre – 28 décembre 1992. Paris : RMN, 1992, p. 26.
[190] *Ibid.*, pp. 169-171.
[191] KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : J. Vrin, 1965, livre II, paragraphe 48 « du rapport du génie au goût ». Voir annexe 5, p. 32.
[192] ROY, Claude, op. cit. (note 91), p. 159.

Avec des artistes comme Picasso, les choses considérées comme belles parce que rares, parce que chères, parce que précieuses… sont évincées par les choses modestes prises dans un contexte familier. L'œuvre d'art peut représenter une modeste pomme et être belle grâce au talent de l'artiste. Le quotidien n'est donc pas nécessairement une source d'inspiration à bannir.

2- Représenter, styliser, géométriser, déstructurer : la pomme picassienne dans tous ses états

Pourquoi Picasso a-t-il consacré autant de temps aux choses par le biais des natures mortes ? Cette question qui sous-tend le catalogue de l'exposition « Picasso et les choses » nous invite à chercher les raisons pour lesquelles le peintre espagnol continue, dans la lignée de Cézanne, à représenter des natures mortes et, par conséquent, à s'intéresser aux objets fixes, à leurs formes et à leurs relations avec l'espace. Continuateur d'une tradition picturale française initiée par Chardin puis par Cézanne et héritier de la tradition espagnole des *bodegones* (natures mortes humbles et mystiques), Picasso consacre une partie de ses œuvres aux natures mortes. Ainsi apporte-t-il un nouveau regard sur la nature morte en même temps que sur la peinture ; regard que l'on perçoit à travers la pomme. En effet, le fruit intéresse particulièrement l'artiste car il permet d'induire une véritable rupture entre sa peinture et celle qui la précède, entre la tradition et la modernité.

Les natures mortes cubistes (années 1900-1910) : l'éclatement de la pomme

- Sources et définition du cubisme

En 1907, Picasso réalise *Les Demoiselles d'Avignon*, toile qui se présente comme une « révolution plastique », aussi bien dans la production du peintre que dans l'histoire de l'art occidental. Une importance toute particulière est donnée à la nature morte qui figure alors au premier plan. Sont posées sur un tissu blanc une pomme, une poire, une grappe de raisin et une tranche de pastèque. Cet ensemble de fruits revêt la forme d'une offrande appétissante en bas de la toile et pourrait apparaître comme un symbole de l'appétit sexuel. Cette peinture est

aujourd'hui considérée comme une des plus grandes ruptures dans l'histoire de l'art, comme une peinture d'avant-garde et comme le point de départ du cubisme. Mort depuis un an, Cézanne est mis à l'honneur par une grande rétrospective au Salon d'Automne et son enseignement est diffusé parmi les cercles artistiques. De plus, les lettres de Cézanne à Emile Bernard sont publiées, cette même année, au *Mercure de France*. Picasso apprend de Cézanne que les lignes de contour des paysages et des corps peuvent être brisées, et que les faces cachées et devinées des objets en perspective peuvent être montrées. C'est dans ce contexte que naît ce qu'on a appelé « le cubisme » et qui marque la décomposition voire la pulvérisation de l'objet. On considère généralement le cubisme comme une création de Picasso et de Braque, dans la continuité des recherches cézaniennes sur la construction formelle et la géométrisation des formes et de l'espace. Les deux artistes réalisent des explorations formelles à partir de formes simples comme les bols, les verres, les pommes et les poires. Dans des compositions compactes, ces objets du quotidien accusent une accentuation géométrique et de multiples déformations. Malgré quelques essais de jeunesse, les natures mortes se font rares avant 1907 dans l'œuvre picassien, ce qui montre que ce genre n'avait pas beaucoup d'importance aux yeux de l'artiste avant le moment où il s'est orienté vers le cubisme. C'est pourquoi nous pouvons dire que les natures mortes sont liées au développement de ce mouvement d'avant-garde[193]. Cette invention majeure de l'art du XXe siècle s'est faite étape par étape : d'abord le cubisme cézanien, puis le cubisme analytique et enfin le cubisme synthétique. Les cubistes poussèrent à l'absolu la règle cézanienne selon laquelle il faut traiter la nature par le cylindre, le cône et la sphère. Ils décidèrent donc de disloquer la nature pour la reconstruire autrement, avec des éléments empruntés à la géométrie. L'objet est montré sous les angles les plus différents dont aucun ne l'emporte sur les autres. Selon Robert Klein, le cubisme peut s'apparenter à une « danse autour du compotier » qui conduit à une dissémination de l'objet. Cette image du compotier est particulièrement significative pour comprendre le cubisme :

« Un des points fondamentaux du cubisme visait à déplacer la réalité ; la réalité n'était plus dans l'objet, elle était dans la peinture. Quand le peintre cubiste pensait : « Je vais peindre un compotier », il se mettait au travail, sachant qu'un compotier en peinture n'avait rien de

[193] Ce terme d'origine militaire désigne les audaces, les innovations, les expériences qui situent certains artistes comme en première ligne d'un certain combat. Les historiens de l'art parlent d'avant-gardes à propos des mouvements artistiques de la première moitié du XXe siècle, à savoir le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme ou encore le surréalisme… La logique de l'avant-garde est une logique de la rupture et du renouvellement.

commun avec un compotier dans la vie. Nous étions réalistes, mais dans le sens du dicton chinois : « Je n'imite pas la nature, je travaille comme elle ». »[194]

Effectivement les peintres se sont énormément attachés à cet objet singulier, si représentatif de l'art cézanien. C'est d'ailleurs à travers cette image que Robert Delaunay, peintre et auteur de Du cubisme à l'art abstrait, définit le cubisme et montre la filiation entre les maître d'Aix et les artistes d'avant-garde. Pour lui, Cézanne aurait « cassé le compotier » et ainsi ouvert la voie aux cubistes[195].

- Stylisation, géométrisation et déstructuration : analyse des œuvres

Comme nous venons de le voir, Picasso « cubifie » le précepte de Cézanne, et ce, dans les années 1900-1910. En 1908-1909, ce dernier réalise des natures mortes simples et dépouillées, composées de quelques objets élémentaires sur une table. Ainsi, il réalise *Compotier aux poires et pommes*[196], *Compotier et fruits*[197], *Poires et pommes*[198] ou encore *Verre et fruits*[199] durant l'année 1908. On peut voir la stylisation progressive des pommes picassiennes qui trouvent un point d'orgue avec *Le Bock*[200] : cette nature morte cubiste donne à voir deux pommes, alors symboles de l'évolution picturale de Picasso puisque celle qui se trouve au second plan est traitée – toutes mesures gardées – de façon quasi-naturaliste, tandis que celle du premier plan est déstructurée, géométrisée à l'extrême, témoignant alors des nouvelles avancées cubistes. La pomme est un thème particulièrement abordé par le peintre durant la période 1909-1910, période du périple à Horta. Dans *Picasso cubisme 1907-1917*[201], les auteurs parlent même d'une prolifération de ce thème dans les dessins et les peintures du maître et Josep Palau écrit :

« L'étude de la pomme est un cheval de bataille durant ce périple. Depuis les pommes académiques, avec clair-obscur, jusqu'à leur formation la plus élémentaire. Notons que dans ces Trois pommes sur un plateau (dessin, fig 453), l'astuce de l'artiste se fonde sur la découverte d'une des lois qui régissent notre œil : si nous regardons chaque pommé séparément, leur formulation nous paraîtra incomplète. Mais Picasso sait que, peu ou prou, dans la répétition d'un

[194] GILOT, Françoise, op. cit. (note 188), p. 69.
[195] « Suivant une expression pittoresque que l'on trouvera dans ses cahiers, Cézanne avait brisé le compotier et Delaunay s'aperçut que le développement logique ne réclamait pas qu'on s'efforçât, par des procédés plus ou moins indirects, de le recoller. La destruction de l'objet lui semble devoir être acceptée comme définitive. » [HABASQUE, Guy, op. cit. (note 178), p. 23].
[196] Voir catalogue (fig. 58), p. 34.
[197] Voir catalogue (fig. 59), p. 34.
[198] Voir catalogue (fig. 60), p. 35.
[199] Voir catalogue (fig. 61), p. 35.
[200] Voir catalogue (fig. 63), p. 36.
[201] PALAU I FABRE, Josep. *Picasso cubisme (1907-1917)*. Paris : Albin Michel, 1990.

objet, l'oeil transfère involontairement à chacun d'eux les attributs inhérents aux autres. Si une pomme, celle de devant, ne met en évidence que sa circularité, l'autre, celle de droite, le mouvement de son volume d'arrière en avant, et la troisième, à gauche, sa forme circulaire dans le sens de la largeur, en les regardant ensemble nous attribuons à chacune les dimensions de la pomme. Nous sommes en pleine aventure cubiste.»[202]

La pomme picassienne est identifiable et en cela n'échappe pas complètement à la réalité mais il s'agit d'une réalité transformée. Les natures mortes de cette période sont particulièrement dépouillées[203]. On peut penser à *Coffret, tasse et pommes*[204] que le peintre réalisa au début de ce qu'on appelle « cubisme analytique ». Les pommes sont extrêmement sobres et seuls quelques accents verts viennent leur donner vie. On retrouve le cerne noir et le camaïeu de bruns-orangers renforce le caractère modeste de la composition et des objets. La grosseur des pommes diminue à mesure qu'elles s'éloignent en dessinant un arc de cercle qui contraste avec la rectitude de la table et du coffret et qui rappelle les courbes de la tasse. Le jeu sur les lignes et sur les couleurs est remarquable. Picasso donne à ses pommes une structure complexe qui allie lignes courbes et lignes rigides. Mais le fruit est de plus en plus déstructuré à mesure que l'on entre plus avant dans le cubisme comme en témoigne la toile de 1911, intitulée *Verre, pomme, livres*[205], où la pomme est représentée dans un camaïeu de gris et selon une structure qui la rend très difficilement reconnaissable. Anguleuse, morcelée, décolorée et plate, la pomme de cette nature morte est bien loin de la pomme des débuts du peintre. Les évolutions que le peintre fait subir à ce fruit significatif correspondent à peu près aux évolutions que le peintre fait subir à la peinture en général.

Les natures mortes des années de guerre (1914-1946) : un retour aux traditions ?

Parallèlement au cubisme synthétique, Picasso pratique les styles naturaliste et néo-classique. Mais ces styles s'appliquent rarement au genre de la nature morte, si l'on en croit le catalogue *Picasso et les choses*[206]. Hormis *Nature morte au pichet et aux pommes*[207], l'aquarelle de pomme[208] offerte à Gertrude Stein et *Pomme*[209], Picasso ne traite pas la pomme

[202] *Ibid.*, p. 160.
[203] « La simplification et la géométrisation des formes amènent Picasso durant l'année 1909 à peindre dans ses natures mortes presque monochromes et dépouillées des analyses diverses des formes précubistes de la pomme auxquels il faut ajouter d'autres objets. » [*Picasso et les choses,* op. cit. (note 189)].
[204] Voir catalogue (fig. 64), p. 37.
[205] Voir catalogue (fig. 68), p. 39.
[206] *Picasso et les choses*, op. cit. (note 189).
[207] Voir catalogue (fig. 75), p. 42.
[208] Voir catalogue (fig. 106), p. 58.

de façon très figurative. Les pommes sont parfois simplifiées à l'extrême pour devenir de simples sphères voire de simples cercles. On peut donc difficilement les identifier car seule la forme ronde semble indiquer qu'il s'agit de pommes. Ces fruits sphériques, dont la récurrence est notable, ont parfois été assimilés à des oranges aux couleurs improbables mais les pommes paraissent plus plausibles. Par exemple, dans le tableau *La Mandoline et la guitare*, les trois ronds semblent être des pommes mais traitées de façon très singulière. Elles sont rayées comme du verre de Venise et reliées par une sorte de corde blanche tortueuse. Picasso traite les pommes de façon très originale et bouscule ainsi les codes traditionnels de la représentation. Il en vient même à changer la couleur des pommes[210] en les associant à du bleu lavande comme dans sa *Nature morte sur un guéridon*[211]. Quelquefois, durant cette période, les pommes de Picasso perdent leur forme circulaire pour devenir trapézoïdales comme dans *Pomme, verre, paquet de tabac*[212]. La géométrisation et la stylisation se font au service d'une déformation et, par conséquent, de la recréation d'un objet qu'on a trop l'habitude de voir. On peut alors se demander si le « retour à l'ordre », cher à Cocteau, ne s'inscrit pas comme un prolongement du cubisme dans une version post-cézanienne.

Les natures mortes tardives (1946-1973)

A la fin de sa vie, Picasso reste aussi productif que dans sa jeunesse mais il accorde une place beaucoup moins importante à la nature morte. Le peintre ne semble pas vouloir concentrer son attention sur de petites choses inertes qui l'intéressèrent jusqu'alors et rares sont les tableaux de fin de carrière représentant des natures mortes ou même des pommes. Les choses de la vie domestique s'effacent peu à peu des toiles picassiennes. Toutefois, elles perdurent dans certaines céramiques. En effet, pour décorer les plats et les assiettes, Picasso compose des natures mortes à partir d'objets quotidiens – comme il l'avait fait auparavant dans ses tableaux – et les associe avec humour. Le 28 octobre 1947, il réalise un décor peint et gravé sur un plat long en terre cuite figurant une nature morte avec un verre, une pomme et un

[209] Voir catalogue (fig. 72), p. 41.
[210] On peut penser qu'il s'inspire de Braque qui réalisa la première pomme bleue de l'histoire de l'art.
[211] Voir catalogue (fig. 92), p. 51.
[212] Voir catalogue (fig. 77), p. 43.

couteau qui rappelle la série qu'il fit en 1923[213]. Hormis quelques rares exemples, la pomme disparaît des œuvres picassiennes à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale.

B-La pomme comme symbole d'un changement au sein de l'histoire de l'art : un objet entre tradition et modernité

La pomme n'est pas un objet anodin dans l'histoire de la peinture. Elle peut même être prise comme un symbole à part entière : celui d'un changement artistique majeur qui repose sur une redéfinition de l'art. De fait, en étudiant l'histoire de la pomme au sein de la peinture moderne (des années 1870 aux années 1960), nous constatons qu'elle témoigne d'un regard renouvelé sur l'objet en lui-même comme sur la peinture. Les artistes d'avant-garde ne cherchent plus à représenter la pomme telle qu'ils la voient, c'est-à-dire selon les apparences objectives, mais telle qu'ils la conçoivent, c'est-à-dire selon son essence esthétique, selon son rôle dans la structure du tableau, selon sa forme en tant qu'objet de peinture. Située entre tradition et modernité, la pomme fait le lien entre Cézanne et Picasso, entre peinture moderne et peinture d'avant-garde, entre réalisme et cubisme… Du fruit de la discorde elle est devenue le fruit de la rupture picassienne et constitue un pont entre le XIXe siècle finissant et le XXe siècle, siècle de toutes les nouveautés. Cette charge symbolique de la pomme au sein de l'histoire de l'art a particulièrement inspiré Prévert, grand ami de Picasso, qui en fait quasiment un personnage de fable. Mais le fruit est-il réellement un symbole de rupture ou est-il, au contraire, celui d'une continuité plastique ?

[213] Dans le catalogue raisonné de Christian Zervos [ZERVOS, Christian et Pablo PICASSO. *Pablo Picasso*. 30 vol. Paris : Cahiers d'art, 1949], on peut compter 7 toiles représentant une ou des pomme(s), un verre et un couteau pour la seule année 1923 (Voir tome V : n° 63, 64, 65, 66, 67, 75 et 79), sans compter les toiles où seul le couteau manque (n° 68, 76, 85 et 90).

1- Les pommes d'un siècle à l'autre

L'exposition "Picasso Cézanne"[214], qui a eu lieu au Musée Granet en 2009, montrait les liens qui unissaient ces deux géants de la peinture. L'œuvre de Cézanne accompagne Picasso toute sa vie et l'influence dans sa peinture. Les deux artistes manifestent un goût commun pour certains sujets. Ainsi, au sein de leurs natures mortes, ils partagent des objets tels que le compotier de porcelaine blanche, le crâne ou la désormais fameuse pomme. Profond admirateur de Cézanne, Picasso a sans doute vu les petits tableaux de pommes du maître d'Aix chez Ambroise Vollard qui était aussi son marchand d'art. Hommage à Cézanne dans la tradition ou renouvellement d'un genre, la pomme picassienne est à la fois héritage et rupture.

Picasso héritier de Cézanne : l'art de la citation ou l' « hommage par chosification »

Les objets de la réalité que l'on perçoit dans les toiles cézaniennes, tels que le sucrier, la pomme ou le compotier, figurent très souvent dans les peintures de Picasso, et ce, durant toute sa carrière. Picasso a pu voir des toiles de Cézanne chez des amis qui les avaient alors achetées à Vollard, lui permettant ainsi de reprendre à son compte certains thèmes chers au maître d'Aix. La rencontre entre le jeune Picasso et l'art de Cézanne se joue effectivement dans la boutique du marchand d'art. Picasso n'a pas pu voir les cinq premières expositions Cézanne organisées par Vollard mais il est envisageable qu'il se soit rendu à la galerie en 1905, 1906 et peut-être 1910, ainsi qu'aux rétrospectives des Salons d'Automne. Le jeune peintre, profondément marqué par les recherches picturales du maître, reprend les principes fondamentaux de la vision cézanienne et réalise, en 1901, *La Desserte*[215]. On retrouve dans cette nature morte - que l'on pourrait rapprocher de *Fruits, serviette et boîte à lait*[216] de Cézanne - le compotier et la pomme, entre autres choses, véritables témoignages de l'admiration picassienne. Les pommes, par leur omniprésence dans les toiles du maître espagnol, peuvent apparaître comme une référence directe à la peinture cézanienne. Pierre Daix[217] parle même d'hommage par « chosification » : pour dire Cézanne, Picasso peint une

[214] *Picasso, Cézanne*, cat. exp., Aix-en-Provence, Musée Granet, 25 mai-27 septembre 2009. Paris; Aix-en-Provence: RMN, 2009.
[215] Voir catalogue (fig. 56), p. 33.
[216] Voir catalogue (fig. 32), p. 21.
[217] DAIX, Pierre. *Picasso créateur : la vie intime et l'œuvre*. Paris : Ed. du Seuil, 1987.

pomme ou un compotier. La pomme devient alors une sorte de métonymie du peintre et nous pouvons reprendre l'idée de Pierre Daix en affirmant que lorsqu'il peint des pommes, Picasso réalise un hommage métonymique. Beaucoup d'éléments dans les peintures picassiennes rappellent Cézanne. Les historiens de l'art considèrent qu'une grande partie de l'œuvre de Picasso, des années 1908-1909, constitue un réel hommage à Cézanne. Ainsi les pommes de *Verre et fruits*[218] peuvent-elles apparaître comme une amplification et une stylisation de celles de Cézanne : « la nature morte de Picasso semble tempérer le raffinement de Cézanne par la simplicité d'Henri Rousseau »[219]. Certaines natures mortes picassiennes sont très proches, dans leur composition et dans leurs couleurs, aux toiles cézaniennes. On peut rapprocher, par exemple, *Compotier aux poires et aux pommes*[220] et *Poires et Pommes*[221] de *Nature morte, poire et pommes vertes*[222] de Cézanne. Les fruits sont semblables, les compositions assez proches, et la gamme colorée similaire, malgré une simplification et une géométrisation évidentes. L'héritage cézanien se lit également dans certains dessins et certaines sculptures du maître espagnol. On peut penser, par exemple, à *Tête de femme, coffret et pomme*, dessin sur lequel figure une étude de la tête de Fernande Olivier et qui rappelle Hortense Cézanne. Picasso se sert du dessin de pomme qu'il a exécuté sur la même feuille pour représenter les rondeurs du visage, un peu à la manière de Cézanne qui avait réalisé son autoportrait à côté d'un dessin de pomme[223]. La *Pomme*[224] que Picasso réalisa en plâtre peut également être considérée comme un hommage à Cézanne : « Picasso modèle sa Pomme d'une façon à peu près équivalente à celle dont Cézanne la peignait. Celui-ci s'en tenait à une touche hardie, voulait que sa pomme fût avant tout peinture, que le pinceau créât la ligne et le volume, mais que la touche subsistât en tant que touche »[225]. Le peintre garda cette petite sculpture toute sa vie, montrant par-là l'importance que cet objet pouvait avoir pour lui. Il y a, dans la pomme, l'essence même de la filiation entre Cézanne et Picasso ; une filiation qui n'a pas échappé aux historiens de l'art comme Josep Palau qui déclare :

[218] Voir catalogue (fig. 61), p. 35.
[219] RUBIN, William Stanley. *Picasso et Braque : l'invention du cubisme*. [traduction en français par Jeanne Bouniort]. Paris : Ed. Flammarion, 1990.
[220] Voir catalogue (fig. 58), p. 34.
[221] Voir catalogue (fig. 60), p. 35.
[222] Voir catalogue (fig. 4), p. 7.
[223] Voir catalogue (fig. 54), p. 32.
[224] Voir catalogue (fig. 105 bis), p. 58.
[225] PALAU I FABRE, Josep, op. cit. (note 201), p. 104.

« Dans une pomme de Cézanne, chaque trait a été passé au crible de l'intelligence. Picasso a fait siens les éléments intellectuels de Cézanne et les a combinés à sa sensualité débordante, jusqu'à les rendre presque tactiles. »

Picasso s'inspire des pommes de Cézanne pour les faire siennes. Une sorte de passage est créé entre ces deux maîtres de la peinture et révélé par la représentation de la pomme.

Les Stein : des passeurs artistiques

La pomme est importante pour comprendre la filiation qui existe entre Cézanne et Picasso et l'histoire vient corroborer cette affirmation. L'histoire des Stein[226], célèbres collectionneurs, nous permet de toucher du doigt, de manière presque concrète, cette filiation entre les pommes cézaniennes et les pommes picassiennes. En parcourant la correspondance entre Gertrude Stein et Picasso[227], nous nous trouvons face à une anecdote tout à fait significative : lorsque Gertrude et Léo Stein se sont séparés et ont partagé leur collection au cours de l'automne ou de l'hiver 1913, ils sont parvenus à un accord général qui consistait à donner les Cézanne et les Picasso à Gertrude et les Renoir et les Matisse à Léo, à quelques rares exceptions près[228]. Toutefois la peinture *Cinq Pommes*[229] de Cézanne, achetée chez Bernheim en 1907, fait l'objet d'un vif désaccord entre le frère et la sœur puisqu'aucun des deux ne veut s'en séparer. Léo écrit à Gertrude :

« Les pommes de Cézanne ont pour moi une importance particulière que rien ne peut remplacer (…) J'ai peur qu'il te faille considérer la perte des pommes comme un cas de force majeur. »[230]

[226] La famille Stein est une fratrie américaine (deux frères, une soeur et la femme de l'un des frères : Léo, Gertrude, Michael et Sarah) venue s'installer à Paris au début du XXe siècle. Ils deviennent d'importants collectionneurs de peintures de leur temps, c'est-à-dire d'art moderne. Ils fréquentèrent et participèrent à la diffusion d'artistes d'avant-garde comme Matisse et Picasso. Gertrude Stein notamment fut la grande complice de Picasso et entretint avec lui une correspondance. Rappelons qu'une exposition mettant en lumière cette famille et son rapport avec la scène artistique parisienne a eu lieu aux Galeries nationales du Grand Palais [voir *Matisse, Cézanne, Picasso: l'aventure des Stein*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 5 octobre 2011 – 16 janvier 2012 ; San Francisco, Museum of modern art, 21 mai – 6 septembre 2011 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 22 février – 3 juin 2012. Paris: RMN-Grand Palais, 2011].

[227] PICASSO, Pablo, Gertrude STEIN et Laurence MADELINE. *Gertrude Stein - Pablo Picasso: correspondance*. Paris : Gallimard, 2005.

[228] Gertrude Stein conserva *Femme au chapeau* de Matisse tandis que quelques dessins de Picasso revinrent à Léo Stein.

[229] Voir catalogue (fig. 13), p. 11.

[230] "*The Cézanne apples have a unique importance to me that nothing can replace* [...]" [Léo Stein, in : STEIN, Léo et Edmund FULLER. *Journey into the self : being the letters, papers & journals of Leo Stein*. New York : Crown Publishers, 1950, p. 57].

Au sujet de cette toile, James Lord donne son témoignage :

« (…) à droite de la cheminée, était accrochée une petite aquarelle d'une seule pomme, par Picasso. J'en parlai avec admiration, et Alice m'apprit spécialement (que c'était) pour consoler Gertrude de la perte d'un petit Cézanne, une nature morte de pommes, que Léo Stein avait insisté pour garder lorsque lui et sa sœur avait divisé leur collection commune avant la Première Guerre mondiale. Je lui demandai comment s'était effectué le partage. C'avait été simple, expliqua Alice : « Gertrude était dans une pièce et Léo dans l'autre. Ils ne se parlaient pas à ce moment-là. Je suis allée de l'un à l'autre avec les toiles jusqu'à ce que le choix ait été fait. Et il avait été aisé, ajouta-t-elle. Les pommes de Cézanne fut la seule peinture dont ils refusaient tous deux de se séparer. Mais finalement Gertrude y renonça parce que Léo était absolument inflexible et, quand Gertrude ne sut plus que faire, il lui fit dire qu'elle devait y voir un acte de Dieu. »[231]

Gertrude renonça donc aux pommes de Cézanne avec le plus grand regret. Pour la consoler de cette douloureuse perte, Picasso offre une aquarelle de pomme en guise de cadeau de Noël à Gertrude et Alice Toklas. Sur cette petite aquarelle, une pomme verte est représentée de façon assez figurative. Cette anecdote nous montre bien l'admiration commune de Picasso et des Stein pour Cézanne. Ainsi les pommes de Cézanne sont-elles à la fois conservées et remplacées faisant de ce fruit un double symbole de tradition et de modernité. C'est de manière concrète que Picasso s'inscrit dans la lignée cézanienne et c'est aussi de manière concrète qu'il s'en détache. De cinq pommes, on passe à une seule et de la peinture à l'huile on passe à l'aquarelle. La filiation est réelle mais Picasso nous rappelle qu'héritage pictural ne veut pas dire imitation absolue. Les Stein, quant à eux, jouent le rôle de passeurs artistiques[232].

Etude des « propos » de Picasso au sujet de Cézanne : « Il était mon seul et unique maître »

On a fait dire beaucoup de choses à Picasso et il nous faut donc faire preuve de prudence lorsque nous étudions ses « propos ». En effet, le peintre a très peu écrit sur son œuvre ou sur sa vie ; mais ses proches, ses amis, les femmes qui partagèrent son quotidien, ont témoigné de cette vie. Ils ont souvent rapporté par écrit leurs conversations avec Picasso et, bien que subjectifs, ces témoignages nous sont précieux. Au sujet de Cézanne, Picasso aurait dit un

[231] LORD, James. *Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*. Paris : Mazarine, 1982 (repris dans *Un portrait par Giacometti*. Paris : Gallimard, 1991, p. 194).

[232] Les Stein prêtent les pommes de Cézanne à l'artiste américain Morgan Russell. Ce dernier s'en inspire et réalise, en 1910, *Three Apples*. Voir catalogue (fig. 164), p. 88.

certain nombre de choses, notamment en ce qui concerne sa filiation avec le maître. Celui qu'il a toujours appelé « Monsieur Cézanne » se présentait pour lui comme un modèle. Les témoins de l'époque nous livrent les résidus de son admiration, à l'image de Brassaï qui rapporte les propos de Picasso dans *Conversations avec Picasso*[233] : « Si je connais Cézanne ! Il était mon seul et unique maître ! Vous pensez bien que j'ai regardé ses tableaux… J'ai passé des années à les étudier… Cézanne ! Il était comme notre père à nous tous. C'est lui qui nous protégeait… ». La relation de Picasso à Cézanne est un dialogue infini et il faut voir la pomme comme un symbole de ce dialogue. Pour Picasso, une pomme cézanienne est capable de crier ou comme il le déclare à André Verdet :

« Les pommes de Cézanne, c'était aussi de la peinture de bataille. Une ligne, une couleur, un tableau, une perpétuelle bataille. »[234]

Les pommes de Cézanne marquent le jeune peintre par leur forme, leur volume, leur couleur et le rapport qu'elles entretiennent avec l'espace. C'est ce qu'il exprime à Françoise Gilot qui nous rapporte alors ses propos :

« Quand on regarde les pommes de Cézanne, on voit qu'il a peint merveilleusement le poids de l'espace sur cette forme circulaire. La forme elle-même est un volume creux, sur lequel la pression extérieure est telle qu'elle produit l'apparence d'une pomme, même si celle-ci n'existe pas vraiment. C'est la poussée rythmique de l'espace sur cette forme qui compte. » [Picasso à Françoise Gilot][235]

Ces deux paroles que Picasso aurait prononcées nous montrent à quel point le thème de la pomme, si cher à Cézanne, est un thème remarquable.

2- « Promenade de Picasso » : de l'art poétique à la poétique de l'art. Quand l'écriture poétique veut se faire l'écho de l'histoire de l'art

Du pinceau à la plume, la distance n'est pas grande. Picasso était entouré de poètes et a été le sujet de plusieurs textes poétiques. Paul Éluard, par exemple, écrivit un poème rendant hommage à l'artiste[236]. Dans *Donner à voir*, paru en 1939, le poète et ami de Picasso consacra

[233] BRASSAÏ, op. cit. (note 168).
[234] VERDET, André. *Griffe de Picasso*. Poitiers : Ed. Parler, 1961.
[235] GILOT, Françoise, op. cit. (note 188).
[236] Voir annexe 3, pp. 22-23.

un texte entier à ce dernier qu'il intitula « À Pablo Picasso ». Dans la même lignée, Jacques Prévert rédige « Promenade de Picasso » qui s'apparente à une fable ayant pour sujet l'histoire de la peinture. De l'art poétique, Prévert passe subrepticement à la poétique de l'art et fait de la pomme la cause de ce glissement. Avec ce poème nous pouvons voir comment l'écriture poétique sert la peinture et comment elle présente une des ruptures majeures de l'histoire de l'art. Sans être une source objective, « Promenade de Picasso » nous livre un enseignement ou, du moins, un point de vue sur la peinture d'avant-garde et les bouleversements que celle-ci produit sur la représentation.

Contextualisation du poème et mise en relief de la relation Prévert-Picasso

Le poème « Promenade de Picasso » a paru, pour la première fois, dans *Cahiers d'art* (1940-1944) et est alors suivi de deux autres textes sur le peintre : « Lanterne magique de Picasso » et « Eaux fortes de Picasso ». Notons que ces textes étaient accompagnés de reproductions de trois œuvres picassiennes, à savoir *Buste de femme* (Paris, 2 juin 1941, huile sur panneau de bois), *Petit garçon à la langouste* (Paris, 21 juin 1941, huile sur toile) et *Nature morte aux fruits et aux fleurs* (Paris, 8 juillet 1941, huile sur toile). Le lien entre poésie et peinture était donc bien apparent et témoignait du lien qui existait entre l'art de Prévert et celui de Picasso. Dans ses poèmes, Prévert rend hommage à Picasso alors même qu'il ne l'a pas encore rencontré. En effet, Jacques Prévert et Pablo Picasso se rencontrèrent seulement dans les années 50 et lièrent une amitié très forte. Leur humour et leur fantaisie ne pouvaient que les rapprocher. Toutefois, le poète aimait la peinture de Picasso avant de se lier d'amitié avec lui : « Je connaissais Picasso avant… je veux dire par là que j'avais vu des toiles de Picasso. C'était mon ami comme Van Gogh ou le Douanier Rousseau »[237]. Leur amitié était doublée d'un échange artistique ; tandis que Prévert consacrait des poèmes au peintre, Picasso, lui, offrait de nombreux collages au poète. Ainsi, ils partageaient leur point de vue sur l'art. Le peintre aurait avoué au photographe André Villers qu'il ne se reconnaissait que dans les écrits de Prévert[238]. Les deux artistes se retrouvent sur un certain nombre de points et notamment sur leur conception de l'art. Ils ont tous deux la volonté de rompre les traditions et de remettre en cause la notion d'art réaliste.

[237] PRÉVERT, Jacques, Danièle GASIGLIA-LASTER, et Arnaud LASTER. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1996, p. 1098.
[238] « Il n'y a que dans ce qu'a écrit Prévert que je me retrouve.»[PICASSO, Pablo].

« La promenade de Picasso »
Jacques Prévert

Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
une pomme pose
Face à face avec elle
un peintre de la réalité
essaie vainement de peindre
la pomme telle qu'elle est
mais
elle ne se laisse pas faire
la pomme
elle a son mot à dire
et plusieurs tours dans son sac de pomme
la pomme
et la voilà qui tourne
dans une assiette réelle
sournoisement sur elle-même
doucement sans bouger
et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz
parce qu'on veut malgré lui tirer le portrait
la pomme se déguise en beau bruit déguisé
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de la pomme sont contre lui
et
comme le malheureux
indigent comme le pauvre
nécessiteux qui se trouve soudain à la merci de n'importe quelle association bienfaisante et charitable et redoutable de bienfaisance de charité et de redoutabilité
le malheureux peintre de la réalité
se trouve soudain alors être la triste proie
d'une innombrable foule d'associations d'idées
Et la pomme en tournant évoque le pommier
le Paradis terrestre et Ève et puis Adam
l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api
le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
et le péché originel
et les origines de l'art
et la Suisse avec Guillaume Tell
et même Isaac Newton
plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation Universelle
et le peintre étourdi perd de vue son modèle
et s'endort
C'est alors que Picasso
qui passait par là comme il passe partout
chaque jour comme chez lui
voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme dit Picasso
et Picasso mange la pomme
et la pomme lui dit Merci
et Picasso casse l'assiette
et s'en va en souriant
et le peintre arraché à ses songes comme une dent
se retrouve tout seul devant sa toile inachevée
avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
les terrifiants pépins de la réalité.

Afin de comprendre le message délivré par Prévert sur la peinture et la rupture picassienne au sein de l'histoire de l'art, analysons le poème de façon détaillée. C'est dans un langage naïf et spontané que le poète rompt une lance en faveur d'une peinture non-figurative. Texte à la croisée de différents genres littéraires – poème, conte et fable –, « Promenade de Picasso » nous donne à comprendre le passage de l'art réaliste, qui tente de reproduire le plus fidèlement la nature, à l'art d'avant-garde, qui se veut beaucoup moins figurative, qui se veut moins imitation que création. Le poète utilise pour cela l'image particulièrement forte et symbolique de la pomme qui devient alors le personnage principal du récit poétique. Il est vrai celle-ci est évoquée dès les premiers vers (« une pomme pose ») et reste présente jusqu'à la fin (« les terrifiants pépins de la réalité »). L'évocation de la pomme repose donc sur une évolution qui nous fait aller de l'extérieur du fruit – et, par conséquent, de ses apparences – à l'intérieur du fruit – et, de fait, à son essence – témoignant de l'évolution réelle que connaît l'art au XXe siècle. Dès le début, le lecteur comprend que Prévert compose son poème comme un peintre compose son tableau : la pomme apparaît dans toute sa réalité et son image surgit dans l'esprit du lecteur. La forme ronde de l'assiette vient rappeler la forme même du fruit permettant au lecteur, par une simple association d'idées, de se représenter immédiatement la scène décrite par le poète et la pomme en tant que telle, c'est-à-dire dans sa prosaïque réalité. Après la pomme, sujet du poème et sujet de peinture, survient de manière totalement logique le peintre. Le lecteur assiste alors à un véritable face-à-face (on peut d'ailleurs noter le jeu de mots du 4^{e} vers : « Face à face avec elle ») entre le peintre et ce modèle singulier qui, malgré son statut de chose inanimée, prend vie. On peut compter 13 occurrences du mot « pomme » dans l'ensemble du poème (sans compter « pommier » et « Paume »), ce qui témoigne de son importance. C'est elle qui rythme et qui cadence le poème ; c'est elle qui malmène le « peintre de la réalité » et c'est elle qui révèle la rupture apportée par Picasso. Le poète joue sur les mots comme la pomme joue avec les nerfs du peintre. Ce dernier ne maîtrise rien ; c'est la pomme qui est le sujet de toutes les actions : elle « pose », « tourne », « se déguise » et « évoque » toute une série d'images. Le peintre est donc soumis à son modèle ce qui signifie que l'art réaliste, pour Prévert, est une soumission de l'artiste à la nature qui n'a de cesse de changer. Il est, par conséquent, vain de vouloir copier la nature. Les apparences de la pomme évoquent bien trop de choses. Le poète s'amuse à donner tous les symboles, toutes les images que l'on associe généralement au fruit dans une sorte de jeu littéraire fondé sur les paronomases[239], les répétitions, les jeux de mots… Prévert

[239] Une paronomase est une figure de style qui consiste à rapprocher des mots comportant des sonorités

fait un clin d'œil à la culture du lecteur en associant la pomme à différents domaines – culturel, historique et mythique – et en retraçant ainsi, de façon suggestive, l'histoire de la pomme à travers le temps. Le peintre endormi, comme le lecteur éveillé, est décontenancé par ce modèle agité. Mais une rupture s'opère dans l'art et le poème s'en fait le témoin : « C'est alors que Picasso… ». Si le « peintre de la réalité » est une expression généraliste, le second peintre évoqué, lui, est bel et bien nommé : Picasso. Présent dans le titre, le nom de l'artiste n'apparaît qu'à la fin du poème mais est répété quatre fois. Il met fin au combat mené par le « peintre de la réalité » en mangeant la pomme. La réplique du maître espagnol frappe par sa naïveté et son étonnement : « quelle idée de peindre une pomme »[240]. La pomme et le peintre agissent alors en toute complicité, là où le peintre réaliste devait se battre. Picasso mange la pomme et celle-ci, humanisée à l'extrême, lui exprime sa gratitude : « et la pomme lui dit merci ». Picasso met donc fin au combat mené par le « peintre de la réalité » en mangeant le fruit et en cassant l'assiette. Cette rupture réelle – l'assiette est brisée – fait écho à une rupture symbolique que constitua notamment le cubisme. La brisure de l'assiette ne va pas sans rappeler la pulvérisation que le cubisme fit subir aux objets. D'une certaine façon Picasso supprime le sujet et déstructure l'objet pour finalement délivrer « les terrifiants pépins de la réalité ». Il ne s'agit plus de reproduire le monde existant, de chercher à peindre « la pomme telle qu'elle est », mais de découvrir la nature en soi-même, c'est-à-dire dans son imagination.

Mise en perspective des enjeux de la représentation et limites

---

semblables mais qui ont des sens différents.

[240] On peut rapprocher cet extrait des propos prononcés par Picasso lui-même et rapportés par son ami Jaime Sabartés : « - A quoi crois-tu que serve une pomme ? - N'est-ce pas à être mangée ? - Eh bien, vois-tu, nous avons quelquefois la fantaisie de la représenter. Par contre, les couleurs semblent faites pour peindre et il nous arrive rarement de les utiliser seulement pour ce faire… c'est-à-dire pour peindre des couleurs. Quand on écrit, il en est de même. Mais je n'arrive pas encore à me servir des mots indépendamment de leur signification. […] " Tu vois ce tube de couleur ? dit-il, l'étiquette porte : " vert pomme ". Ce n'est ni une pomme ni une couleur, mais un assemblage de mots, un titre bon pour dérouter les idées ". » [SABARTÉS, Jaime, André CHASTEL et Paule Marie GRAND. *Picasso: portraits et souvenirs*. Paris : Louis carré, 1946, p. 219].

Dans ce poème, la pomme incarne tout un pan de l'histoire de l'art et porte en elle l'essence de la représentation. En effet, si Prévert se sert de ce fruit pour construire sa propre réflexion sur l'art, ce n'est pas par hasard. Il fait de la pomme la métonymie de la peinture et dénonce, grâce à elle, le réalisme artistique. Il ne s'agit pas de représenter la pomme le plus fidèlement possible puisque les apparences sont trompeuses et changeantes, mais de l'interpréter selon des principes esthétiques. Le sujet doit être brisé pour laisser libre cours à l'objet et surtout à la création. L'artiste ne doit pas « reproduire » mais « recréer ». À travers « Promenade de Picasso », Prévert aborde l'image et la fonction de l'artiste et pose la délicate question de sa relation avec le réel dans la création d'œuvres d'art. L'échec du « peintre de la réalité » est source d'enseignement ; « les terrifiants pépins de la réalité » ne sont pas dans l'objet servant de modèle ni même dans la représentation fidèle de cet objet mais bien dans la peinture en tant que création. La fantaisie dans le monde des mots reflète la fantaisie que l'on retrouve dans le monde des choses. Un artiste comme Picasso nous livre une vision insolite de l'objet : « Je peins les choses comme je les pense non comme je les vois » [Pablo Picasso]. L'art n'est donc pas un miroir de la réalité, ou peut-être un miroir déformant. La pomme, en tant que modèle assimilable à une figure féminine, tente de persuader le peintre qu'il est impossible de copier fidèlement la réalité et qu'il faut trouver des solutions plutôt radicales pour parvenir aux « terrifiants pépins de la réalité », c'est-à-dire à la vérité. Prévert se sert de l'écriture poétique pour nous offrir une analyse de l'histoire de l'art sous l'angle de la rupture, alors incarnée par Picasso. Cependant, il s'agit d'un texte littéraire et, par conséquent, subjectif. Si l'image de la pomme comme symbole d'un bouleversement pictural est pleine de sens, il n'en reste pas moins que ce poème est celui d'un parti pris et offre donc une vision incomplète des choses. Toutefois il aborde une question fondamentale qui est celle de la « révolution picassienne ».

3- En quoi la pomme est-elle symbolique de la rupture picassienne ?

La pomme hante l'œuvre de Picasso, depuis ses débuts avec *La Desserte*[241] jusqu'à la fin avec ses céramiques, et il convient de se demander quel sens donner à ce phénomène. On peut voir la pomme comme un hommage de Picasso à Cézanne et donc comme le recours à une certaine tradition, ou bien comme le symbole d'une rupture exceptionnelle – à l'image de ce que nous révèle le poème de Prévert – qui remet en cause le dessein même de l'art.

De la « nature morte » à la « nature vivante » : la question de l'animé et de l'inanimé dans les natures mortes de Picasso

Dans « Promenade de Picasso », on a pu constater qu'il y avait une personnification de la pomme qui allait jusqu'à l'humanisation puisqu'elle est douée de langage (« et la pomme lui dit merci »). L'animation du fruit, au sein du poème, reflète l'animation que l'on décèle dans les natures mortes picassiennes. En effet, Picasso prenait avec ironie l'appellation « natures mortes » pour désigner ses toiles. C'est ce que nous relate Alfred Barr, dans son grand ouvrage monographique[242], en affirmant que l'artiste accentuait d'un ton ironique l'adjectif « morte » lorsqu'il disait : « Et voilà une nature morte ». Il y a donc une ambiguïté entre l'animé et l'inanimé dans la peinture de Picasso et il n'est pas rare de voir des pommes auprès de figures humaines comme dans *Femme jouant de la mandoline*[243] ou *Danseuse au tambourin allongée*[244]. Picasso semble donner vie aux choses qu'il représente et l'apparente simplicité de ses toiles contraste avec l'intense travail de construction et de précision dont il fait preuve. Claude Roy souligne ce pouvoir créateur de Picasso :

« Picasso donne vie aux cailloux au bois mort / au plâtre à la ferraille à la terre aux vélos / à la rouille aux ressorts aux tessons de bouteilles / mais ne donne jamais la mort à ce qui vit. »[245]

[241] Voir catalogue (fig. 56), p. 33.
[242] BARR, Alfred Jr. *Picasso: Forty Years of His Art*. New York: Museum of Modern Art, 1939. *Picasso, Fifty years of his art*. New York : Museum of Modern Art, 1946.
[243] Voir catalogue (fig. 66), p. 38.
[244] Voir catalogue (fig. 89), p. 49.
[245] ROY, Claude. "Bestiaire de Picasso", in : *L'Amour de la peinture*, op. cit. (note 91), p. 86.

Picasso apparaît presque comme un démiurge[246], au sens premier du terme, puisqu'il parvient à faire vivre l'inanimé :

« Ces natures mortes affirment que le cubisme est bien un réalisme, un vrai réalisme qui, au lieu de camoufler sous les fards la vérité des choses à la façon de la peinture académique, leur rend au contraire toute leur plénitude. Les compotiers gorgés de fruits aux formes dansantes, comme traversés d'une sève nourricière, témoignent bien de ce don que Picasso a hérité de Cézanne, de transformer les choses inanimées en objets vivants, gouteux, lyriques enfin. »[247]

Dans son tableau de 1923 intitulé *Pomme épluchée, verre et couteau*[248], le fruit donne l'impression de bouger, de tourner sur lui-même, d'être doué d'une vie que seule l'art peut lui donner.

Collages et nouveaux modes de représentation : les grandes innovations picassiennes

La plus grande innovation apportée par les peintres cubistes est peut-être l'introduction du réel dans leurs toiles par le biais de collages. Braque et Picasso sentent très vite le risque de voir le cubisme se transformer en un pur exercice, formel, abstrait. Pour éviter ce danger, ils placent dans leurs toiles des éléments réels, des objets matériels qui sont en quelque sorte le témoin de la réalité. En 1912, Picasso réalise *Nature morte à la chaise cannée* qui est le premier collage de l'histoire de la peinture. Les natures mortes picassiennes revêtent alors un nouveau visage. Plutôt que de représenter en peinture une chaise cannée qui ne donnerait que l'illusion d'une chaise, le peintre prend un morceau de toile cirée figurant un cannage de chaise. Il se sert également d'une vraie corde comme d'un cadre. C'est le début de nouveaux modes de représentation que Picasso va étendre jusqu'à la pomme. *Nature morte au violon et aux fruits*[249], par exemple, fut réalisée la même année et comporte des papiers découpés. Le compotier est suggéré par du papier journal en forme de demi-lune et les fruits sont figurés par trois gravures botaniques représentant une pomme, une poire et un coing, cachant deux autres fruits derrière. Ce rythme ternaire est significatif et semble suggérer une évolution dans la forme. Picasso ici ne peint pas la pomme, il la colle directement sur la toile. Il utilise le réel par un nouveau moyen. Le collage se présente comme une intrusion de la réalité dans la

[246] Du grec «*δημιουργός*», «*démiourgos*», formé de « démos », signifiant « gens du commun » (soit « peuple ») et de « ergos », « travail ». Littéralement, le mot signifiait artisan ou fabricant Puis les platoniciens utilisèrent le terme pour désigner le dieu qui crée le monde et constitue les êtres. Le démiurge est donc devenu celui qui donne vie; il est le Créateur par excellence.
[247] VOLLARD, Ambroise, op. cit. (note 163), p. 130.
[248] Voir catalogue (fig. 79), p. 44.
[249] Voir catalogue (fig. 69), p. 39.

peinture. L'artiste joue sur la matière en même temps que sur la forme. Dans certaines toiles, la pomme est peinte mais elle est découpée, donnant une impression de collage comme dans *Compotier* (1917)[250]. Les pommes ne sont pas entières et paraissent être peintes sur une page de journal collée sur la toile. Le peintre joue sur les différents degrés de réalité. On reconnaît les deux pommes grâce à leur forme arrondie et à leurs couleurs (verte et jaune pour celle de gauche et rouge et jaune pour celle de droite). Le volume n'est plus figuré ; les pommes sont représentées en deux dimensions afin de rendre cette impression de collage. La pomme est donc renouvelée et recouvre de multiples facettes : simple cercle, sphère, trapèze, illustration de livre de botanique, forme découpée… le fruit offre un panel extraordinaire à la créativité de Picasso.

Faire entrer la réalité dans la toile : l'exemple du tableau-relief de 1937

Picasso va pousser la représentation de la pomme jusqu'à l'extrême en faisant entrer la « réalité » dans la toile ; une « réalité » rendue par un collage en relief. En février 1937, il réalise une construction, un tableau-relief, représentant une nature morte à la pomme[251]. Le peintre s'amuse à créer une nature morte composée d'objets fixés sur une toile recouverte de peinture. Pour cette œuvre originale, Picasso choisit des objets apparemment aussi banals que pour n'importe lequel de ses assemblages conçus au cours de sa carrière, mais il crée la surprise. Ces objets qui composent la nature morte sont fabriqués de toutes pièces par l'artiste à partir de matériaux incongrus. Douglas Duncan, qui a dû en parler avec l'artiste, nous livre la nature des éléments incorporés dans la construction : « Une boîte pour la bouteille de vin, de la paille de fer pour le fruit, des détritus pour le verre, le couteau et le plat, une nappe pour la nappe »[252]. La pomme est donc totalement transformée tout en étant immédiatement identifiable par le spectateur. Posée sur un ravier rustique et réalisée en paille de fer peinte en vert, elle présente une face en bois qui permet de la reconnaître. Les pépins de la pomme ressemblent à deux yeux suppliants et confèrent au fruit une certaine humanité. Le volume du fruit est réel et sa couleur se rapproche de celle d'une vraie pomme. C'est une pomme fabriquée, recréée que nous donne à voir ici l'artiste, rompant totalement avec la tradition picturale. Elle quitte le monde naturel pour rejoindre le monde artistique, devenant ainsi un

[250] Voir catalogue (fig. 71), p. 40.
[251] Voir catalogue (fig. 97), p. 53.
[252] DUNCAN, David Douglas. *Picasso's Picassos : The Treasures of La Californie*. Londres : Macmillan et New York : Harper, 1961, p. 116.

objet d'art à part entière. Cette œuvre inspirera, entre autres, les surréalistes qui la reproduiront dans leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme*[253].

C-La pomme peut-elle être considérée comme un objet herméneutique au sein de la peinture moderne ?

Dans l'œuvre magistrale de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*[254], l'auteur développe toute une philosophie de l'objet qui correspond, à certains égards, à la vision des artistes cubistes. L'auteur nous présente, en effet, plusieurs points de vue différents sur une même réalité, comme dans un tableau cubiste. C'est ce que note l'un de ses amis après avoir lu *Sodome et Gomorrhe* : « Une chose par exemple qui m'est apparue pour la première fois, c'est votre relation avec le mouvement cubiste, et plus profondément, votre profonde immersion dans la réalité esthétique contemporaine ». Pour l'écrivain, l'œuvre d'art a pour objet l'essence des choses. C'est pourquoi il ponctue son œuvre d'objets herméneutiques, c'est-à-dire voués à l'interprétation, comme la célèbre madeleine[255]. On perçoit une densité énigmatique de l'objet qui, dès lors qu'on l'observe, séduit et sollicite l'imagination. L'objet possède un caractère palpable que l'on retrouve dans les œuvres picassiennes et qui interroge non seulement notre rapport au réel mais surtout notre rapport à l'œuvre d'art. L'artiste sauve les objets de la contingence du temps et son dessein premier est de rendre sensible la réalité qui nous entoure et que l'habitude rend indifférente. Il y a, chez Proust, une intimité de l'objet que l'on retrouve dans certaines œuvres d'art. Jean-Pierre Richard, dans son étude proustienne intitulée *Proust et le monde sensible*, relève dans la recherche un paradigme de la rondeur incarné par deux motifs inanimés : le fruit et la voile. Or le fruit rond est porteur de sens : « Tout fruit recueille et recourbe en lui la richesse devenue sensible, consommable, d'une durée vivante »[256]. Si l'objet d'apparence dérisoire et quotidien contient en lui un sens caché dans l'œuvre proustienne, nous pouvons nous demander si c'est également le cas dans les œuvres picassiennes. La pomme, qui fait son apparition à de très nombreuses reprises dans

[253] ARAGON, Louis, Hans ARP, Antonin ARTAUD, Hans BELLMER et André BRETON. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris : Galerie Beaux-Arts, 1938.
[254] PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 7 vol. Paris : Grasset et Gallimard, 1913-1927.
[255] Voir annexe 8, p. 36.
[256] RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris : Ed. du Seuil, 1974, p. 80.

les toiles du maître, est-elle un objet herméneutique ? La pomme est-elle essence en plus d'être forme ? Que peut révéler un tel fruit sur la nature de l'œuvre d'art ?

1- Vers un nouveau symbolisme de la pomme ?

Dans l'histoire comme dans l'histoire de l'art, nous avons pu voir que la pomme est symboliquement très chargée. Or ce symbolisme a connu un net recul avec les artistes modernes, et notamment Cézanne, pour laisser s'exprimer la forme[257] en tant que telle. Toutefois cette vision formaliste de l'objet n'exclut pas nécessairement sa teneur symbolique. On peut en effet se demander si, avec Picasso, nous n'allons pas vers un nouveau symbolisme de la pomme touchant non plus à des questions existentielles concernant le bien et le mal mais plutôt à des questions esthétiques portant sur l'essence de l'art. Comment, grâce à la peinture, passons-nous de la pomme aux « terrifiants de la réalité » ?

Réflexion sur les possibles interprétations des trois pommes qui hantent l'œuvre de Picasso

Le thème de la pomme est non seulement récurrent dans l'œuvre picassien, mais il est aussi systématique. Les pommes sont, le plus souvent, représentées par trois. Georges Poulet établit une relation entre la forme circulaire et le nombre trois. Le triangle s'inscrivant dans un cercle, il fait du rythme ternaire le correspondant du cercle et, par conséquent, de l'harmonie, de la simplicité et de la perfection. Le cercle, tout comme le nombre trois, est très symbolique. Est-ce que Picasso, en représentant de façon quasi obsédante les pommes par trois, fait preuve d'un certain symbolisme ? Quel sens pouvons-nous donner aux trois pommes qui hantent l'œuvre Picassien ? Dans notre catalogue, qui n'est pas exhaustif, nous pouvons compter une dizaine de tableaux figurant trois pommes sur les cinquante présents ce qui représente un pourcentage considérable. Qu'elles soient présentes dans des natures mortes ou bien à côté de figures humaines, ces trois pommes intriguent. Dans la *Leçon de dessin*[258], un garçon dessine,

[257] Rappelons qu'il existe une magnifique étude sur le cercle dans la littérature réalisée par Georges Poulet qui peut fournir un certain nombre d'éléments sur les potentielles symboliques de la pomme en tant que cercle. Voir POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris : Plon, 1961.

[258] Voir catalogue (fig. 91), p. 50.

sur une feuille, les trois pommes qui sont posées devant lui. Il y a donc une double série de trois pommes : une première sensée renvoyer au réel et une seconde qui relève du domaine artistique. On peut voir cette toile comme une sorte de mise en abyme[259] de l'art picassien. Le garçon renvoie à Picasso lui-même qui réalise cette œuvre et les trois pommes apparaissent comme un symbole de sa peinture. Les mêmes triples pommes figurent dans *Buste et palette*[260], autre tableau de l'atelier d'artiste. Cela signifie-t-il que les trois pommes ont un lien avec l'art et la création ? Sans doute mais pas uniquement ; elles sont aussi présentes auprès de figures humaines comme dans *Danseuse au tambourin allongée*[261] où trois pommes rouges-orangées sont représentées au premier plan. Tout comme le nombre 7, le nombre 3 est éminemment symbolique. On l'associe le plus généralement à la Trinité dans la doctrine chrétienne mais aussi au temps humain : naissance, vie et mort ; matin, midi et soir ; passé, présent et futur… Dans l'inconscient collectif le nombre 3 est porteur de sens, tout comme la pomme. Ne dit-on pas d'ailleurs parmi les expressions populaires « haut comme trois pommes » ? Choisir de représenter trois pommes sur de nombreuses toiles n'est donc pas anodin. Est-ce une question d'harmonie visuelle, d'équilibre ? Est-ce pour conférer à sa peinture un sens profond, caché ? Ces trois pommes relèvent-elles d'un certain mysticisme picassien ? Picasso ayant très peu théorisé sa propre peinture, il est difficile de trouver une explication à ce systématisme. Peut-être devons-nous ajouter ces trois pommes à la liste des mystères picassiens.

Les limites : primordialité de la forme sur le sens

L'avant-garde en peinture révolutionne la forme dans l'art et conduit à l'affirmation de la forme sur le sens. Or, Picasso apparaît comme un chef de file des avant-gardes et nous pouvons voir ses pommes non comme des objets herméneutiques ayant un sens profond mais plutôt comme des formes circulaires. Il joue sur la circularité de la pomme et en fait un élément de composition qui participe de l'harmonie de l'ensemble du tableau. La pomme est presque méconnaissable en tant que fruit et pourtant sa forme demeure. L'essence compterait alors moins pour le peintre que la forme, c'est-à-dire l'ensemble des lignes qui forment l'objet, le contour de la pomme, sa structure externe. Désormais, la forme vient en premier et

[259] La mise en abyme est un procédé consistant à représenter une œuvre dans une œuvre similaire, par exemple en incrustant dans une image cette image elle-même. Il s'agit d'une partie qui renvoie au tout.
[260] Voir catalogue (fig. 87), p. 48.
[261] Voir catalogue (fig. 89), p. 49.

le sujet en second. Picasso met en évidence l'idée que ce qui compte en art c'est de trouver des solutions neuves à des problèmes « formels ». Plus que sur la symbolique de la pomme, sur son histoire et ses légendes, le peintre se penche sur sa forme, sa composition. La pomme est souvent un cercle aux couleurs variées et non plus un fruit que l'on a envie de manger. Ainsi, dans *Vase de fleurs et compotier*[262], la pomme est un cercle avec des rayons - semblables à ceux d'une roue de vélo – aux couleurs chatoyantes et variées (jaune, rouge, vert, gris). Sa circularité rappelle la forme des fleurs et des cerises et contraste avec les formes rigides, rectilignes de la table, du mur et de la fenêtre. Les formes se répondent entre elles et la pomme est considérée non plus pour elle-même mais pour ce qu'elle peut apporter à l'ensemble de la composition.

2- Pomme et érotisme dans l'art picassien

Dans la symbolique de la pomme se trouve la sexualité. Bien souvent, la pomme est associée au sexe féminin ; on la compare au sein ou, lorsqu'elle est coupée en deux et que l'on peut voir les pépins, elle est censée rappeler la vulve. Les associations érotiques sont donc nombreuses et il n'est pas surprenant que Meyer Schapiro[263] ait vu dans certaines pommes de Cézanne des évocations sexuelles. Dans *Les Demoiselles d'Avignon*[264], les fruits sont le symbole de l'appétit sexuel puisque la scène se déroule dans un bordel avec des femmes nues. On peut, par conséquent, se demander si les fruits de l'œuvre picassien, et plus particulièrement les pommes, ne portent pas en eux un certain érotisme.

La pomme n'est plus seulement « sujet » de natures mortes

La pomme, avec Picasso, dépasse les frontières de la nature morte et surtout dépasse les frontières du sujet pictural. Elle devient objet de peinture, c'est-à-dire qu'elle n'est plus ni *une* pomme ni *la* pomme mais une représentation de la pomme, émancipée de légendes. La pomme compte moins que la peinture de pomme. L'œuvre devient une construction visuelle, ludique et intellectuelle et non plus un récit narratif. La pomme est moins peinte pour ce

[262] Voir catalogue (fig. 102), p. 56.
[263] SCHAPIRO, Meyer, op. cit. (note 13).
[264] Voir catalogue (fig. 57). p. 33.

qu'elle est que pour ce qu'elle apporte à la composition. Elle est d'autant moins « sujet » de natures mortes qu'elle est parfois représentée aux côtés de figures humaines comme dans *Femme jouant de la mandoline*[265], *Nu couché*[266] ou encore *Danseuse au tambourin allongée*[267]. Le fruit figure dans d'autres genres que celui de la nature morte et donne ainsi l'impression de s'affranchir du sujet. Picasso ne peint pas des pommes pour signifier la nourriture en tant que telle mais bien pour signifier la peinture en tant que travail sur la forme, la couleur, l'espace et la matière.

La pomme et la femme

À plusieurs reprises, Picasso associe la pomme et la femme dans une même toile, développant ainsi le caractère érotique du fruit. L'imagination sexuelle est extrêmement forte chez Picasso et la pomme devient, sous son pinceau, le moyen d'expression d'un érotisme latent. Il établit notamment un jeu de correspondances entre le corps féminin et le fruit. Dans *Nu couché*[268], par exemple, la pomme est présente aux pieds du corps dénudé de la femme et sa forme coïncide avec les seins du modèle. Le rond cerné au noyau central fait écho au sein et au mamelon de la femme. La stylisation du fruit va de pair avec la stylisation de l'anatomie féminine et le fruit renoue dès lors avec sa symbolique antique. La posture lascive de la femme suggère une grande sensualité et le peintre se sert de la pomme pour renforcer l'érotisme de la scène. D'un point de vue formel, nous pouvons voir, non une seule et unique pomme posée à côté d'une poire aux pieds de la femme, mais trois pommes. Nous retrouvons cette même figure, accompagnée du fruit, dans une peinture de 1932[269]. La femme est dans la même posture mais cette fois-ci les trois pommes sont posées devant elle au niveau de sa tête. Seul un sein paraît encore faire écho au fruit mais de façon moins évidente, par un simple cerne noir inachevé de forme circulaire doublé d'un point noir. Les trois pommes sont de couleurs semblables (rouge-orangées et jaunes) mais de tailles différentes allant selon un ordre décroissant de la gauche vers la droite (du point de vue du spectateur). Nous sommes ici face aux mystérieuses triples pommes picassiennes qui, dans cette toile encore, ajoutent à l'érotisme de la scène. On a affaire à un double *topoï* pictural : le nu féminin et la pomme.

[265] Voir catalogue (fig. 66), p. 38.
[266] Voir catalogue (fig. 93), p. 51.
[267] Voir catalogue (fig. 89), p.49.
[268] Voir catalogue (fig. 93), p.51.
[269] Voir catalogue (fig. 95), p. 52.

Peut-être faut-il voir dans ces toiles une synthèse de l'art établie par un peintre d'avant-garde ayant pour objectif de rompre avec la tradition. Au regard de cette association entre la femme et la pomme, nous pouvons penser que le symbolisme n'a pas complètement disparu de la peinture picassienne. Depuis Ève et Aphrodite jusqu'aux femmes peintes par Picasso, la pomme est présente et revêt un caractère sexuel évident.

Le biomorphisme: exemple de la Nature morte au pichet et aux pommes[270] *et Nature morte sur un guéridon*[271]

Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), célèbre peintre italien de la Renaissance, mêlait figures humaines et natures mortes en réalisant des portraits à partir d'éléments hétéroclites tirés de la nature. On a donc, dans certaines de ses œuvres, une fusion entre les fruits et le visage[272] qui nous projette une vision renouvelée de la peinture. Picasso reprend à son compte ces préceptes et parvient à une « humanisation » de certaines de ses natures mortes aux pommes. En effet, dans *Nature morte au pichet et aux pommes*[273], le pichet pourrait être assimilé à un corps de femme. Cet objet aux lignes particulièrement courbes et sensuelles pourrait correspondre à l'anatomie féminine que les pommes ne font que renforcer. Les deux pommes posées sur l'assiette au-dessus du pichet apparaitraient alors comme les deux seins d'une femme. Elles viennent souligner l'ampleur des courbes du pichet et convoquent un certain nombre d'allusions sexuelles. Apparemment classique et fidèle aux apparences, cette nature morte offre une image plus complexe qui est celle de la nature humaine ou, du moins, de son anatomie. On assiste ici à un détournement des codes picturaux traditionnels à travers le détournement de la pomme. On retrouve ce même procédé dans *Nature morte sur un guéridon* que le peintre réalisa au sein d'une série de quatre natures mortes inspirées par Marie-Thérèse[274]. Dans les années 1932-1934, Picasso réalise plusieurs natures mortes biomorphiques dans lesquelles les éléments naturels évoquent des attributs sexuels, semblent être des signes de fécondité qui renvoient à son histoire avec Marie-Thérèse. *Nature morte sur un guéridon* prend forme humaine et dessine un corps de femme de façon encore plus

[270] Voir catalogue (fig. 75), p. 42.
[271] Voir catalogue (fig. 92), p. 51.
[272] On peut évoquer, entre autres, *Primavera, Estate, Autunno* et *Inverno* (1573), huiles sur toile qui se trouvent aujourd'hui au Musée du Louvre (Paris).
[273] Voir catalogue (fig. 75), p. 42.
[274] WALTER, Marie-Thérèse (1909-1977) : elle fut la compagne de Picasso entre 1927 et 1935 ou 1936. Elle sera synonyme de passion calme pour l'artiste qui en fera alors son modèle durant une dizaine d'années, au cours de ses périodes du cubisme synthétique et du néo-classicisme.

évidente que dans *Nature morte au pichet et aux pommes*. Le biomorphisme se fait de moins en moins imitatif et conduit à une sexualisation de tous les éléments. Fruits, cruche, compotier et guéridon sont autant d'allusions anatomiques tellement explicites que la toile est tenue pour un portrait féminin plus que pour une nature morte. Les deux sphères qui constitueraient les seins de cette femme ressemblent à des pommes picassiennes, tout comme les deux fruits posés à droite dans le compotier et qui semblent être des yeux. La forme ronde, le cerne, la couleur verte pour les deux première, ainsi que la présence d'un cœur, sont autant d'éléments qui nous invitent à voir ces formes comme des pommes tout comme des attributs anatomiques de la femme. Picasso pousse ici le biomorphisme à son paroxysme et parvient presque à substituer le « genre » du portrait (et surtout le nu féminin) au « genre » de la nature morte. Veut-il montrer par sa peinture que le sujet importe moins que l'objet ? Sans aucun doute. Le tableau est avant tout construction.

3- La pomme révélatrice des « terrifiants pépins de la réalité »

Prévert, dans sa « Promenade de Picasso », confère au peintre un rôle primordial qui est celui de la révélation de la vérité par l'art. Picasso, en mangeant la pomme et en l'assiette, met le « peintre de la réalité » face aux « terrifiants pépins de la réalité », mais quels sont-ils ? En quoi la pomme peut-elle être révélatrice d'une certaine vérité artistique ? Les pépins c'est ce qui est à l'intérieur de la pomme et qui est caché alors montrer ces pépins revient à faire de la peinture un dévoilement, une sorte d'épiphanie aussi bien pour le peintre que pour le spectateur.

De la pomme entière à la pomme coupée

Dans les natures mortes de Cézanne, la pomme est toujours entière ; jamais coupée, jamais pelée. Il en est tout autrement dans la peinture de Picasso. Nombreuses sont les natures mortes picassiennes où l'on peut observer les « terrifiants pépins de la réalité » ou, du moins, les pépins de la pomme. Depuis *Compotier avec poire et pomme*[275] jusqu'au tableau-relief de

[275] Voir catalogue (fig. 73), p. 41.

1937[276], en passant par *Pomme épluchée, verre et couteau*[277] et bien d'autres toiles, la pomme se montre, la pomme se dévoile, la pomme s'exhibe. Elle révèle, aux yeux des spectateurs, son intérieur et nous invite à aller au-delà de ses apparences. Elle change de forme et de couleur, offrant ainsi un nouveau visage d'elle-même. Picasso ne peint pas systématiquement le fruit dans son entièreté et souligne peut-être par là un manque. Souvent la pomme est accompagnée d'un couteau comme pour signaler qu'elle va bientôt se dévoiler. Une moitié de pomme, une pomme épluchée sont autant de signes d'une réalité quotidienne, prosaïque voire difficile. En effet, ce sont surtout durant les années de guerre (après 1913) que le peintre s'attache à représenter la pomme coupée en deux comme pour signifier un manque de nourriture et une souffrance subie. Les pépins donnent parfois l'impression d'yeux attristés et la pomme devient le symbole d'une douleur quotidienne. Ainsi, en 1914, Picasso réalise *Nature morte au verre et à la pomme* et *Nature morte aux fleurs de lis*[278] dans lesquelles on voit apparaître une demi-pomme avec ses deux pépins. On ne représente plus le fruit dans sa perfection mais dans son incomplétude. L'art doit se faire le reflet non des apparences du réel mais de la réalité telle quelle. Avec Picasso, la pomme a bel et bien été mangée, de telle sorte qu'elle dévoile l'essence même de la peinture.

La peinture est-elle une anti-mimésis ?

Picasso n'a jamais basculé dans l'abstraction ; il a toujours gardé un pied dans la réalité. C'est pourquoi il n'a jamais pu renoncer à la représentation d'objets aussi réels que la pomme. Seulement son attachement à la ressemblance ne se confond pas avec le mimétisme ; il s'agit pour lui de « signifier le monde extérieur sans l'imiter »[279]. Mais la question se pose de savoir s'il est possible d'être à la fois « matérialiste » et du côté de l'avant-garde. Peut-on à la fois peindre une pomme et révolutionner la peinture ? Picasso ne cherche plus à représenter fidèlement les objets qu'il a sous les yeux mais à les styliser, les géométriser, les déconstruire, les pulvériser pour s'adonner à une sorte d'anti-mimésis. La pomme-sujet disparaît au profit de la pomme-objet ; désormais la forme prime sur le fond. La peinture se garde bien d'être la plus ressemblante possible car on voit en elle une construction, à la fois fruit et moyen de la

[276] Voir catalogue (fig; 97), p. 53.
[277] Voir catalogue (fig. 79), p. 44.
[278] Voir catalogue (fig. 70), p. 40.
[279] KAHNWEILER, Daniel-Henry. « Huit entretiens avec Picasso », in *Aujourd'hui, art et architecture*, n°4, septembre 1955, pp. 12-13.

création. Picasso est alors aux antipodes de Zeuxis ; il a poussé encore plus loin les recherches cézaniennes. Si les pommes picassiennes, loin de suivre un parcours linéaire, sont parfois très ressemblantes (on pense notamment à Nature morte au pichet et aux pommes ou à l'aquarelle qu'il offrit à Gertrude Stein), elles sont de purs produits de création.

En affirmant la primauté de la forme sur le sens, Picasso est parvenu à donner de la pomme son essence. Cet objet banal lui permit de nombreuses innovations artistiques qui sont allées dans le sens d'un effacement total du sujet au profit de l'objet déconstruit, méconnaissable et anti-mimétique. La pomme devient un élément de construction visuelle et participe de la composition du tableau. De la modernité nous passons désormais à l'avant-garde et des apparences nous glissons vers « les terrifiants pépins de la réalité ». Les pommes de Picasso couvrent un panel de représentations beaucoup plus vaste que celles de Cézanne puisqu'il l'exploite sous toutes ses formes et joue sur les couleurs, les matières et les lignes. La pomme est tantôt plate, tantôt volumineuse ; tantôt ronde, tantôt trapézoïdale ; tantôt colorée, tantôt en noir et blanc ; tantôt entière et tantôt coupée… mais peu importe les formes qu'elle revêt, elle est toujours objet d'art. La pomme devient alors, non plus le symbole du péché originel, de la jeunesse éternelle, de la connaissance…, mais symbole d'un bouleversement pictural :

« Lorsqu'il devient nécessaire pour un peintre de rompre avec un courant ou une pratique dominante, une pomme y pourvoit. »[280]

Le rapport à la réalité n'est plus le même et du trompe-l'œil nous passons au « trompe-l'esprit ».

[280] SKIRA, Pierre, op. cit. (note 39), p. 8.

Chapitre III

Du trompe-l'œil[281] au « trompe-l'esprit » : en quoi la pomme, objet réel puis objet peint, devient-elle un objet de réflexion sur la peinture elle-même ?

Jean Cocteau, ami de Picasso, notait comment les matières et objets de la vie quotidienne avaient peu à peu envahi les tableaux des peintres cubistes :

« Après, les toiles s'humanisent et les natures mortes commencent à vivre de cette étrange vie qui n'est autre que la vie même du peintre. Les raisins de l'art ne pipent plus les oiseaux. L'esprit seul reconnaît l'esprit. Le trompe-l'esprit existe. Le trompe-l'œil est mort. »[282]

Les innovations cubistes, et notamment picassiennes, ont introduit une rupture au sein de l'histoire de l'art et des modes de représentation. De la pomme en tant qu'objet peint on passe à la pomme en tant qu'objet de réflexion picturale. Ces nouvelles règles plastiques, qui peuvent s'apparenter à un jeu, sont alors réinvesties par les surréalistes. René Magritte notamment joue avec la pomme ; il l'humanise, la pétrifie, la masque, la grossit… afin de surprendre le spectateur, de le bousculer dans ses habitudes visuelles et lui faire voir le banal autrement. La pomme s'offre à une contemplation active car elle est la source de nouvelles

[281] Le trompe-l'œil est une peinture qui veut faire oublier sa qualité de peinture en prétendant être un fragment de la réalité. Véritable triomphe de l'art sur la nature, cette volonté picturale est très présente dans la nature morte du XVIIIe siècle.

[282] COCTEAU, Jean, op. cit. (note 16), pp. 28-29.

réflexions autour des enjeux picturaux. Ce n'est plus la *mimésis* qui intéresse les peintres mais bel et bien la création et les grandes interrogations artistiques qu'elle soulève. Le trompe-l'œil cède donc sa place au « trompe-l'esprit » ; autrement dit, la peinture ne séduit plus uniquement l'œil, elle fait appel à l'intelligence. La peinture ne réfléchit plus la réalité mais se réfléchit elle-même. Elle n'est plus affaire de reproduction mais de production de l'objet. Avec le surréalisme, la pomme prend son autonomie et devient objet de peinture, c'est-à-dire qu'elle est représentation avant que d'être fruit. La pomme n'est pas un prétexte mais un élément de peinture à part entière ; le moyen pour le peintre de mettre à mal les traditions picturales et les habitudes visuelles pour faire surgir, du fond du connu, le nouveau. Mais comment pouvoir surprendre avec une pomme peinte ? Qu'est-ce que la pomme magrittienne nous apprend de la représentation, du rapport entre la peinture et la réalité et du rapport du spectateur avec le monde qui l'entoure ? La pomme possède un mystère que le peintre surréaliste met en valeur aux yeux du monde mais quel est donc ce mystère ? Comment un objet aussi simple, banal et prosaïque peut-il être source de mystère ? Dans la peinture de Magritte, nous pouvons voir comment la pomme devient un élément d'une autre réalité qui est celle de la création.

A- « Ceci n'est pas une pomme » : l'impact de la « révolution surréaliste » sur les modes de représentation et l'émergence d'un art pictural qui réfléchit sur lui-même

Les peintres surréalistes n'ont pas évincé la pomme de leurs toiles mais lui ont donné un nouveau visage, un visage humain doublé d'un visage purement artistique. La pomme n'intéresse plus par ses caractéristiques de pomme, c'est-à-dire de fruit délicieux que l'on a envie de croquer, mais par ses caractéristiques picturales qui vont bien au-delà que celles que lui avait conférées Cézanne. Magritte, un des chefs de file du mouvement surréaliste, a usé de la pomme comme d'un objet doué d'une signification que le peintre doit mettre en énigme. La pomme devient symbole du mystère artistique. Sans abandonner le réalisme, Magritte le transforme, lui donne un caractère inédit qui conduit à un questionnement sur l'art en tant que reproduction du réel. Les artistes prennent conscience du potentiel de l'image et de

l'évocation qu'elle engendre ; il y a le nom, il y a l'objet et il y a l'image. Que nous apporte l'image d'un objet ? On en finit avec l'analogie trompeuse entre la réalité et sa représentation, entre la pomme réelle et la pomme peinte, tout en donnant à voir ce rapport. Comme avec la peinture baroque où les artistes donnaient à voir une illusion tout en dénonçant cette illusion, Magritte donne à voir une image de la réalité, parfois proche du trompe-l'œil, en soulignant son absence de réalité puisqu'il s'agit d'une image. La pomme autorise cette approche ambiguë de l'art et du réel si bien qu'elle devient, sous le pinceau de Magritte, un élément de réflexion sur la peinture elle-même. La pomme permet de dire la vérité de la peinture dont le but n'est pas tant d'imiter la réalité que de donner accès au surréel et, de fait, à la création. Or René Magritte définit la posture du surréaliste comme celle qui consiste à « bannir de l'esprit le "déjà vu" et rechercher le "pas encore vu" ». La pomme a été déjà vue et revue par tous les artistes qui l'ont précédé ; nous sommes donc en droit de nous demander comment le peintre belge a pu faire basculer un objet aussi bien réel que pictural de la sphère du « déjà vu » à la sphère du « pas encore vu ».

1- Les grands principes du surréalisme et leurs conséquences sur la représentation

La pomme a traversé bien des mouvements artistiques, comme nous l'avons vu jusqu'alors. Le surréalisme n'y a pas échappé mais le traitement qu'il a fait du fruit diffère énormément du traitement cubiste. Les pommes de Magritte ne sont pas les pommes de Cézanne ou les pommes de Picasso et le spectateur peut en reconnaître le style de façon quasi immédiate. Les modes de représentation d'un objet pourtant commun ont évolué et nous pouvons nous interroger sur les apports du surréalisme à la peinture de pommes. Quelle place peut bien avoir un objet aussi réel et symbole de réalisme que la pomme dans une peinture qui se veut une échappatoire de la réalité, qui se veut une fenêtre ouverte sur le rêve, l'inconscient et la poésie intérieure ?

Qu'est-ce que le surréalisme ? Breton comme intermédiaire entre Picasso et Magritte

Le mouvement surréaliste fait partie, comme le cubisme, des avant-gardes picturales. Le premier manifeste du surréalisme paraît, sous la plume d'André Breton, en 1924 et participe de la définition et de la vulgarisation des formes de sensibilité et d'art qui émanent de ce mouvement. Le groupe des surréalistes – composé entre autres de Max Ernst, Dali, Yves Tanguy et Magritte – se forme autour de la figure tutélaire d'André Breton, écrivain et ami de Picasso. Le surréalisme comprend l'ensemble des pensées, des actes, des prises de position de ceux qui ont collaboré au mouvement dont ce dernier est l'initiateur et le garant. Il s'agit donc d'un mouvement bien rôdé autour de la personnalité de l'écrivain qui maintient et organisé des manifestations jusqu'en 1938. Ce qui semble caractériser le mieux le surréalisme – inspiré des découvertes freudiennes sur la pensée inconsciente – c'est l'automatisme. Les premiers collages de Max Ernst sont accueillis par Breton comme une révélation car ils donnent à voir « la rencontre fortuite de deux réalités distinctes sur un plan non conventionnel » [Max Ernst]. Mais la plupart des peintres du groupe pratiquent un art éloigné de tout automatisme, à l'image de René Magritte ou de Dalí qui travaillent avec précision et élaborent des « photographies de ce qui n'existe pas » [Salvador Dalí]. La « révolution surréaliste » introduit un nouveau rapport au réel et, par conséquent, un nouveau rapport à la peinture. En effet, le mouvement se présente comme le « procès de l'attitude réaliste » :

« Une conception très étroite de l'*imitation*, donnée pour but à l'art, est à l'origine du grave malentendu que nous voyons se perpétuer jusqu'à nos jours (…) L'erreur commise fut de penser que le modèle ne pouvait être pris que dans le monde extérieur, ou même seulement qu'il y pouvait être pris. »[283]

Les choses sensibles trahissent par leurs apparences et les surréalistes puisent leur inspiration dans leur for intérieur. André Breton fait de Picasso l'initiateur de la rupture avec les apparences sensibles que les surréalistes vont prolonger. De fait, il existe bien un lien entre la peinture picassiennes et les représentations surréalistes. Toutefois, ce lien est ténu et D. Berthoud explique, en 1937, ce que le surréalisme apporte au vue des autres mouvements artistiques :

« Dans l'art imitatif, l'artiste abdique sa personnalité en faveur de l'objet ; dans l'art indépendant (fauve, cubiste, impressionniste) il se contente de renforcer ou de modifier en l'exprimant ce qui existerait sans lui. Tandis que l'art surréaliste ne peut exister sans la personnalité de l'artiste en

[283] BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1928, pp. 14-15.

laquelle il a sa source et sa foi… selon lui l'œuvre plastique se référera à un modèle purement intérieur ou ne sera pas. »

Une des toiles de Magritte, intitulée *Tenter l'impossible*[284], peut servir d'illustration à cette définition : l'artiste représenté – qui n'est autre que Magritte lui-même puisqu'il s'agit d'un autoportrait – aborde le devoir traditionnel du peintre académique en peignant un nu. Mais il ne se contente pas de copier la réalité ; il en crée une nouvelle comme nous faisons dans nos rêves, à partir d'éléments épars tirés de la réalité mais dont l'association crée de l'inédit.

Magritte : un surréaliste à part ?

René Magritte est un membre important du groupe des surréalistes dont il se revendique dans certains de ses écrits : « Mon insertion dans le mouvement était inévitable puisque mes préoccupations d'alors, qui sont d'ailleurs celles d'aujourd'hui, étaient semblables à celles des surréalistes. J'ai collaboré à la Révolution surréaliste en 1927 et j'ai participé au développement du surréalisme »[285]. Dans *Le surréalisme et la peinture*[286], André Breton souligne l'originalité extrême de la démarche du peintre et montre que son action perturbatrice ne s'exerce pas tant sur les choses, mais sur les rapports qu'elles entretiennent entre elles. Ayant reçu une formation classique à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, Magritte en a sans doute retenu une façon de peindre volontairement académique, c'est-à-dire proche de la réalité des apparences sensibles, mais a pourtant fait le choix du surréalisme. C'est cette contradiction – peu commune aux autres peintres du groupe – que souligne Jacques Meuris dans sa monographie :

« Surréaliste un an seulement après la parution du « manifeste » de Breton, Magritte fit alors le choix d'être pourtant un « peintre réaliste » pour lequel le réel – ce que tout le monde voit couramment – est le medium privilégié pour faire basculer le convenu dans l'énigme et, partant, pour révéler autant que faire ce peut, le mystère qui y est inclus. »[287]

Comme tous les surréalistes, Magritte est à part. Il est tout à la fois moderne, surréaliste et réaliste. Il ne se sépare pas de la représentation figurative des choses et cherche sans cesse la ressemblance, à l'opposé de la plupart des surréalistes. Toutefois, ces objets qui sont pris tels qu'ils existent dans la réalité sont mis en confrontations poétiques. Contrairement aux autres

[284] Voir catalogue (fig. 149), p. 80.
[285] MAGRITTE, René. "Interview MARCEL FRYNS I", in : MAGRITTE, René et André BLAVIER. *Écrits complets*. Paris : Flammarion, 1979, p. 568.
[286] BRETON, André, op. cit. (note 283).
[287] MEURIS, Jacques. *Magritte*. Paris : Casterman, Nouvelles éditions françaises, 1988, p. 38.

surréalistes, la peinture magrittienne possède un faux air de sagesse dû à une technique volontairement académique. Or celle-ci est l'une des plus provocantes et des plus subversives qui soient dans la mesure où son apparente fidélité aux apparences est toujours une ruse, un piège. Magritte réussit donc l'exploit d'être surréaliste par le biais d'un certain réalisme et lorsque Jean Stévo lui demande quelle définition l'artiste fait du surréalisme, ce dernier répond :

« Cela s'est bien précisé depuis 1925. Pour moi, le surréalisme, c'est la peinture, c'est la description d'une pensée qui évoque le mystère ; cela implique que cette pensée doit ressembler aux figures que le monde offre à la pensée, par exemple : les visages, les personnages, les arbres, les meubles… bref, tout ce que le monde offre de visible. Pour moi la pensée n'est composée que de choses visibles, elle peut devenir visible par la peinture. »[288]

Magritte s'inspire du monde visible ; il porte un regard froid sur la réalité et ses éléments les plus banals tels que la pipe, la pomme, le parapluie, etc. L'originalité du peintre réside bien dans la conjonction fondamentale qu'il entretient avec le monde tel qu'il est. Il confirme que la réalité dépasse la fiction et ainsi que le conscient prend l'avantage sur l'inconscient. Il est pratiquement le seul surréaliste à se placer délibérément en dehors d'un art de fiction dominé par l'inconscient.

Les écrits de Magritte : quelle vision de la peinture ?

Magritte a beaucoup écrit sur l'art et ses écrits sont une source incroyable pour l'historien de l'art. À travers ses conférences, ses interviews, ses textes voués à la publication, ses textes inédits, ses propos…, nous pouvons lire la pensée magrittienne dans son ensemble et comprendre l'essence de son art. L'édition des *Écrits complets*[289] de Magritte établie et annotée par André Blavier est donc une mine d'informations que nous ne saurions négliger. Ne pouvant faire une analyse exhaustive de ces textes, nous nous contenterons d'en dégager les principales idées, les concepts les plus fondamentaux qui nous permettent de voir avec une plus grande lucidité l'œuvre du peintre. Le peintre a beaucoup réfléchi aux enjeux de la ressemblance, à la notion d'objet et surtout au mystère et à la poésie qui se dégagent de l'art. Nous nous servirons donc de ses propres considérations pour analyser son œuvre car elles sont souvent – mais pas toujours – une source de compréhension. Magritte voit la peinture

[288] MAGRITTE, René. "Interview JEAN STÉVO III", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 546.
[289] MAGRITTE, René, et André BLAVIER, op. cit. (note 285).

non comme la représentation d'un objet réel mais comme l'action de la pensée du peintre sur cet objet. C'est un art qui s'interroge sur lui-même, sur sa propre nature et sur le rapport qu'il entretient avec la réalité comme avec l'image. C'est à l'esprit que le peintre veut s'adresser avant tout :

« Je veille, dans la mesure du possible, à ne faire que des peintures qui suscitent le mystère avec la précision et l'enchantement nécessaire à la vie des idées. »

Il exerce une peinture objective afin de mettre en évidence son travail de déconstruction des relations que les choses entretiennent entre elles dans la réalité.

« L'art de la peinture ne peut vraiment se borner qu'à décrire une idée qui montre une certaine ressemblance avec le visible que nous offre le monde. »

Ainsi voit-il la peinture comme un moyen d'aller au fond des choses pour y voir leur mystère. Ses représentations s'adressent donc aussi bien à l'œil externe qu'à l'œil interne, c'est-à-dire à celui de l'esprit. Pour cela, il emploie une peinture volontairement froide, objective, académique mais dont la mise en forme repose sur un humour corrosif, absurde et parfois inquiétant.

2- La place de la pomme dans l'œuvre de Magritte : analyse thématique et stylistique

Dans la culture populaire, le peintre Magritte est associé à la pomme. En effet, la pomme verte apparaît comme l'un des attributs incontournables de l'artiste, à l'image du chapeau melon et de la pipe. Les couvertures des ouvrages portant sur la figure de Magritte ou sur l'environnement surréaliste, les produits dérivés (comme les badges, les affiches ou les objets de décoration), représentent généralement une pomme verte et cette profusion est particulièrement significative[290]. Peut-on, comme pour Cézanne, associer le peintre à la pomme ? La pomme qui figure dans une cinquantaine de tableaux de Magritte, est devenue, avec le temps, un véritable symbole de son art. Il a repris à son compte la représentation d'un objet banal qui a déjà connu, avant lui, un certain nombre de modifications.

[290] Signalons que la boutique du Musée Magritte de Bruxelles regorge d'ouvrages et de produits dérivés sur lesquels cette fameuse pomme "vert pomme" apparaît.

Quelle relation entre Magritte et Picasso et Cézanne ?

La pomme de Magritte est aussi reconnaissable que la pomme de Cézanne. En prenant le même objet comme source d'inspiration pour leur peinture, les deux peintres pourraient présenter un certain nombre de similitude dans leurs arts. Il est évident que Magritte a retenu les leçons antérieures et qu'il s'inscrit dans la double lignée de Cézanne et de Picasso dont il s'écarte par sa peinture. Il se réfère à ces deux artistes lorsqu'il écrit à propos de l'exposition de Georges Braque au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles[291], en évoquant leur rupture avec le monde simple des apparences :

« Il y a chez Cézanne une conception de l'univers qui ne peut se satisfaire de cette simple apparence. C'est la substance même du monde et l'essence de l'espace que ce peintre essaye de pénétrer. Aussi bien, les tableaux de Cézanne s'écartent-ils de la production photographique plus ou moins stylisée. Ils remettent en question la représentation picturale du réel. Les peintres " cubistes ", parmi lesquels Georges Braque et Pablo Picasso semblent les plus éminents, ont répondu d'une manière originale à cette mise en demeure. Ils ont condamné sans appel toute peinture qui prétendait être le reflet de l'univers (…) »[292]

En peignant à de multiples reprises des pommes, Magritte instaure un nouveau rapport au réel qui rompt avec les modes de représentation cézanien et picassien. Il est plus aisé, pour un historien de l'art, de voir les continuités et les ruptures entre les œuvres des peintres à partir d'un thème commun. En s'intéressant à la pomme, on peut donc observer la nature des relations artistiques entre Magritte et Picasso et Cézanne. Jean Neyens, auteur d'une interview de Magritte, établit une relation entre Magritte et Picasso par le biais du poème de Prévert :

« - Je pense à ce poème de Prévert à propos de Picasso. Vous savez, Picasso passe auprès de la table où se trouve la pomme et la croque. Jamais votre personnage ne croquera cette pomme. C'est une chose qu'on n'imagine pas dans votre peinture et, ce qui arrivera plus souvent en effet, c'est que la pomme cache le personnage et que l'invisible (sic) caché soit toujours l'homme. – Ah ! pas nécessairement. L'homme peut cacher autre chose, l'homme pourrait cacher par exemple une pomme qui se trouve derrière lui. »[293]

On retrouve bel et bien de nombreuses pommes dans l'œuvre de Cézanne, de Picasso et de Magritte mais elles ont chacune leurs caractéristiques stylistiques. La pomme la plus courante dans les peintures magrittiennes est la pomme verte ; d'un vert éclatant que, par un abus de langage dénoncé par Picasso[294], on appelle « vert-pomme ». Les couleurs des pommes de

[291] Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 novembre-13 décembre 1936.
[292] MAGRITTE, René. "Georges Braque", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 93.
[293] NEYENS, Jean et René MAGRITTE. "Interview JEAN NEYENS", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 603.
[294] Voir note 240.

Cézanne et de Picasso sont beaucoup plus variées et donnent davantage une impression de diversité.

Les différents types de pommes dans les tableaux de l'artiste

Comme pour Cézanne et pour Picasso, les pommes de Magritte sont particulièrement représentées, aussi bien dans les peintures à l'huile achevées que dans les esquisses du peintre. Figurant dans une cinquantaine de toile et étant devenue symbole de l'art magrittien par excellence, la pomme a marqué les esprits. Elle est représentée selon différents modes, si bien que nous pouvons dresser un tableau des différentes catégories de pommes présentes dans l'œuvre de Magritte :

Catégories	Caractéristiques	Toiles correspondantes
Pomme « traditionnelle »	Pomme figurative, donnant l'illusion du réel dont la ressemblance est frappante. De couleurs, de formes et de tailles « réalistes »	Le musée d'une nuit (1928) Le dormeur téméraire (1928) La mémoire (1945) Le bon sens (1945) Portrait de Jean-Paul Bourjou (1947) Le réveille-matin (1957) Le sabbat (1959) La force de l'habitude (1960) Le beau monde (1962) Ceci n'est pas une pomme (1964) L'aimable vérité (1966)
Pomme pétrifiée	La pierre constitue un élément central de l'univers magrittien. Forme d'intemporalité liée au regard	La parole donnée (1950) Souvenir de voyage (1950) Souvenir de voyage (1951) Les verres fumés (1951) Souvenir de voyage (1955) Souvenir de voyage (1963) Souvenir de voyage (1962 ou 1963) La grande table (1962 ou 1963) La parole donnée (1963) La parole donnée II (1964) Le droit chemin (1966)

Pomme masquée	Pomme verte portant un loup. Toujours en duo, la pomme masquée relève d'une personnification du fruit et offre une parfaite image du mystère magrittien.	La valse hésitation (1950) Le prêtre marié (1950) La valse hésitation (1950) Le domaine enchanté VII (1953) Le prêtre marié (1960) Le prêtre marié (1961)
Pomme démesurée, hypertrophiée	Motif de la pomme emplissant une pièce. Le fruit occupe tout l'espace et donne une sensation d'étouffement. Ce grossissement est troublant du fait que l'objet tient normalement dans la main. Magritte remet en question l'échelle humaine.	La chambre d'écoute (1952) La chambre d'écoute (1958) La chambre d'écoute (1958)
Pomme flottante[295]	Pomme défiant les lois de la gravitation universelle, flottant au-dessus du sol.	Le principe d'Archimède (1950) L'autre son de cloche (1951) La carte possible (1960) Les belles réalités (1962) L'idée (1966)
Autres		Le chant d'amour (1962) L'éclat du jour (1967)

Fig 3 : Tableau des différents types de pommes présentes dans l'œuvre magrittien

[295] « La pomme est un objet que Magritte fait également flotter en l'air, illustrant ainsi une suspension des lois de la gravitation avec la chose même qui a permis à Newton de les démontrer. Si Magritte utilise aussi souvent la pomme, c'est peut-être pour affirmer que, tout compte fait, Cézanne ne l'a pas entièrement transférée du domaine de la vie dans celui de l'art. » [SYLVESTER, David et Sarah WHITFIELD. *René Magritte, Catalogue Raisonné*. Londres : Philip Wilson, 1992, pp. 361 et 369].

Ce tableau récapitulatif[296] nous permet de prendre la pleine mesure de la pomme dans la peinture de Magritte. Celle-ci est d'une importance fondamentale et ses différentes représentations donnent à comprendre la manière dont l'artiste compose avec le réel. Magritte aime à déplacer l'appréhension des choses simples comme la pomme soit en lui faisant ignorer les lois de la gravitation universelle – pourtant établies par la chute d'une pomme selon la légende – soit en recourant à des juxtapositions inédites, des fusions étranges, des modifications d'échelles… Il établit un rapport de contiguïté entre le réel et l'irréel. Cette impression d'irréalité est d'ailleurs renforcée par le principe de répétition qui tend à réactiver le motif jusqu'à le vider de son sens, engendrant ainsi la notion de série. En effet, le peintre belge répète au fil de ses toiles un même thème tout en introduisant à chaque fois des variations. La peinture sérielle permet à l'artiste de faire disparaître le sujet pour ne s'intéresser qu'à l'objet. Magritte joue sur la répétition de la pomme et renforce ce principe par la répétition des titres.

3- La pomme et son image : qu'est-ce que la représentation selon Magritte ?

Magritte ne s'est pas contenté de peindre des pommes ; il a interrogé le rapport au réel et a cherché la ressemblance tout en dénonçant le trompe-l'œil. L'artiste ne cherche pas à esquiver le réel mais à lui faire dire son mystère. Il ne revendique aucune originalité, plutôt un académisme : « le trompe-l'œil permet de donner à l'image peinte l'expression de profondeur propre au monde visible ». Pourtant sa peinture est en aucun cas un trompe-l'œil ; c'est bien à l'esprit qu'il s'adresse et la pomme lui sert de *medium* pour aborder les plus grandes problématiques touchant à la peinture, à la représentation du réel, au dessein que se donne l'art.

[296] Ce tableau a été réalisé à partir des œuvres figurant dans le catalogue. Les pommes sont réparties en fonction de leur principale caractéristique et ne figurent donc pas dans plusieurs cases à la fois même si certaines peuvent conjuguer plusieurs catégories.

La question de la ressemblance : la peinture objective[297] *de la pomme*

Le 11 décembre 1959, Magritte fait une conférence à l'Académie Picard autour de la notion de ressemblance[298]. Le texte de la conférence donne un certain nombre de clefs pour comprendre la peinture magrittienne et le rapport qu'elle entretient avec le réel. Après avoir établi la différence entre la ressemblance et la similitude, le peintre belge donne une définition de la peinture en tant que production d'une image peinte qu'il voit alors comme « une description exacte dans la mesure où elle a de la similitude avec des aspects du monde visible »[299]. Mais l'artiste nous met en garde contre la confusion qu'on pourrait faire entre cette image peinte et la chose qu'elle représente : « En aucun cas, l'image n'est à confondre avec la chose représentée : l'image picturale d'une tartine de confiture, n'est assurément pas une véritable tartine, ni une tartine postiche »[300]. Il ne faut donc pas confondre l'image peinte d'une pomme, aussi ressemblante soit-elle, avec la pomme réelle. Le peintre parvient à « objectiver le subjectif » via la ressemblance car il cherche à « ne plus peindre les objets qu'avec leurs détails apparents »[301]. Peindre une pomme selon ses apparences afin d'introduire un échange avec le monde réel, voilà l'objectif que se donne Magritte :

> « Je fis des tableaux où les objets étaient représentés avec l'apparence qu'ils ont dans la réalité, de manière assez objective pour que l'effet bouleversant, qu'ils se révèleraient capables de provoquer grâce à certains moyens, se retrouve dans le monde réel d'où ces objets étaient empruntés, par un échange tout naturel. »[302]

L'artiste se fait comprendre par l'intermédiaire de choses aussi simples qu'une pomme et fait retrouver au spectateur son émerveillement originel devant celles-ci. Dans certaines de ses toiles, Magritte peint une pomme de la façon la plus ressemblante qui soit, de telle manière que le spectateur est impressionné par sa technique. Seulement il donne à voir, non pas une pomme, mais une image de pomme dont il révèle le sens.

[297] Voir annexe 7, p. 34.
[298] Voir annexe 7, p. 35.
[299] MAGRITTE, René. "La ressemblance", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 494.
[300] *Ibid.*
[301] MAGRITTE, René. "La Ligne de vie I", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 107.
[302] MAGRITTE, René. "La Ligne de vie II", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 143.

Analyse du tableau « Ceci n'est pas une pomme » au regard de l'ouvrage de Foucault « Ceci n'est pas une pipe » : du trompe-l'œil au « trompe-l'esprit » ?

En 1928-1929, Magritte réalise une toile représentant une pipe parfaitement imitée au-dessous de laquelle est écrit : « Ceci n'est pas une pipe. ». Intitulée *La trahison des images*[303], cette peinture se présente comme une réflexion sur l'art ainsi qu'une remise en cause du statut de l'image :

« - C'est bien simple. Qui oserait prétendre que la REPRESENTATION d'une pipe EST une pipe ? Qui pourrait fumer la pipe de mon tableau ? Personne. Alors ce N'EST PAS UNE PIPE. »[304]

Magritte, à travers ce tableau, essaye de dire la vérité de la peinture dont le but ne réside pas dans la *mimésis*. Le peintre a « décliné » ce tableau à deux reprises en remplaçant la pipe par une pomme. En effet, *La force de l'habitude* et *Ceci n'est pas une pomme* reprennent exactement ce principe. La pomme est extrêmement ressemblante à la réalité et ne va pas sans rappeler les gravures scientifiques. L'exactitude anatomique de la pomme pourrait faire du tableau un trompe-l'œil mais le peintre déjoue les apparences en inscrivant au-dessus du fruit : « Ceci n'est pas une pomme ». Il montre par-là que cette pomme ne peut pas être prise dans la main, ne peut pas être croquée et, par conséquent, qu'elle n'est pas l'objet réel mais seulement l'objet peint. Il s'agit d'une image qui, selon Reverdy, est « une création pure de l'esprit »[305]. Ce n'est même pas une image de pomme ; c'est l'image d'une pomme qui n'existe pas et qui n'existera jamais. Personne ne verra jamais, dans la réalité, la pomme peinte par Magritte car elle est bien trop grosse et parce que les apparences changent sans cesse (il s'agit d'une pomme représentée à un instant T). En décrétant qu'il ne s'agit pas d'une pomme, le peintre nous invite à réfléchir sur l'essence picturale et nous met face à une évidence : l'artiste ne représente pas le monde tel qu'il le voit mais tel qu'il l'imagine. Même la pomme peinte la plus ressemblante du monde ne sera jamais réelle et n'occupera jamais les mêmes fonctions que la vraie pomme. D'un certain point de vue, le tableau de Magritte se présente comme une illusion doublée d'une vérité et en cela il est un paradoxe. D'un côté, le spectateur croit voir une pomme alors que ce n'est pas la pipe que nous voyons, mais le regard que le peintre porte sur l'imagination de la pomme. De l'autre, nous sommes en pleine vérité puisque les mots viennent détruire l'aspect illusoire de l'image. Cette toile fait donc coïncider le réel et l'irréel de la pomme peinte. Magritte insiste sur la dimension purement

[303] Voir catalogue (fig. 150), p. 80.
[304] MAGRITTE, René. "Interviews QUIEVREUX", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 250.
[305] REVERDY, Pierre. *Le gant et le crin*. Paris : Plon, 1926, p. 32.

représentative de l'image et s'adresse à l'esprit du spectateur : c'est la logique « de la raison ». Avec le peintre, « la réalité reconnue – la réalité telle qu'elle est admise – s'auto-engloutit dans un réel « autre » »[306]. Ainsi l'image de la pomme engloutit-elle la réalité de la pomme. La représentation de la pomme devient le moyen d'élaborer une réflexion sur l'art et les enjeux qu'il recoupe. La pomme est donc objet de réflexion sur la peinture elle-même car, avec Magritte, elle nous met face à la réalité de l'image.

Une peinture poétique : faire « hurler les objets les plus familiers »[307]

Dans son ouvrage intitulé *Magritte ou la leçon poétique*[308], Philippe Roberts-Jones montre comment la peinture de Magritte fait surgir, au sein d'un univers familier voire banal, une poésie. En effet, les objets les plus quotidiens ponctuent ses toiles et peuvent donner une fausse impression de familiarité. Au sein de l'œuvre magrittien nous trouvons peigne, œuf, pomme, pipe, chapeau melon, parapluie et de nombreux autres objets qui appartiennent au monde prosaïque, quotidien, banal. C'est ce que souligne Scutenaire lorsqu'il déclare : « Les choses quotidiennes, les souliers, l'œuf, la porte, deviennent si familiers qu'à la longue elles passent à l'invisible. Mais Magritte au néant dispute les objets, et lentement le monde se repeuple ». L'objectif du peintre est bien de faire « hurler les objets les plus familiers » pour qu'ils nous livrent toute leur poésie, tout leur enchantement. Pareil à l'alchimiste, l'artiste transforme un objet simple en objet poétique et esthétique. Pour Paul Nougé, « l'Univers est changé, il n'y a plus de choses ordinaires », autrement dit l'art va à la rencontre du réel et en livre la « substantifique moelle »[309]. C'est le « dépaysement des objets » que Magritte recherche dans sa peinture et, pour cela, il lui fallait prendre les objets les plus familiers ; ceux qui ponctuent notre quotidien :

[306] MEURIS, Jacques, op. cit. (note 287), p. 131.

[307] « … le peintre banal essaye dans les limites qu'on lui a fixées de déranger un peu l'ordre dans lequel il voit toujours les objets. Il se permettra de timides audaces, de vagues allusions. Etant donné ma volonté de faire si possible hurler les objets les plus familiers, l'ordre dans lequel l'on place généralement les objets devait être évidemment bouleversé… » [MAGRITTE, René. "La ligne de vie I", op. cit. (note 301), p. 109].

[308] ROBERTS-JONES, Philippe. *Magritte ou la leçon poétique : suivi de, De l'empire des lumières aux domaines du sens.* Tournai, Belgique : La Renaissance du livre, 2001.

[309] Expression devenue célèbre sous la plume de François Rabelais : « C'est pourquoi fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est déduict. [...] Puis, par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l'os, et sugcer la substantifique moelle, [...]. » [RABELAIS, François. *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence. Livre plein de Pantagruélisme*. 1534]

« Il convenait que le choix des objets à dépayser fût porté sur des objets très familiers afin de donner au dépaysement son maximum d'efficacité. »[310]

Lorsqu'il représente une pomme ce n'est jamais dans le cadre d'une nature morte classique ; il cherche le dépaysement de cet objet pourtant banal car ce qui l'intéresse est moins le sujet que la poésie qui s'en dégage :

« Moi, je suis inspiré par la musique et la poésie et non par une coupe de fruits, des légumes, du gibier mort. Jamais je ne peindrai une « Nature morte », une « Suzanne au bain » ou le « Sacre de Napoléon ». »[311]

L'idée centrale de Magritte était donc que la peinture doit être poésie car « la poésie n'est pas affaire de versification. C'est ce qui se trouve dans l'univers, en deçà de ce qu'il nous est permis d'observer » [René Magritte].

B- Détournement de l'objet : la pomme comme « jeu » pictural

Avec le surréalisme et, notamment, Magritte, l'objet connaît de nouvelles configurations dans l'univers pictural. Dans le prolongement de Picasso, le peintre belge se sert de la pomme en tant qu'objet de peinture et l'envisage comme un véritable jeu. Il y a, au sein de la peinture magrittienne, un détournement des objets ; les objets ne répondent pas aux fonctions qui sont les leurs habituellement mais jouent un nouveau rôle. L'objectif de l'artiste est de nous détourner de nos habitudes visuelles et la pomme est un parfait exemple de ce principe de détournement et de la vision magrittienne de la peinture en tant que jeu. La pomme gagne ainsi en originalité, en décalage et en humour grâce à l'image insolite que nous offre le peintre. En combinant les objets entre eux selon des similitudes inattendues, l'artiste aboutit à une image surprenante ; il bouscule notre champ visuel et l'univers quotidien qui est le nôtre. Il emploie l'ordinaire d'une pomme pour nous faire pénétrer dans l'extraordinaire, l'insolite, l'inédit. Malgré le réalisme dont il fait preuve, Magritte parvient à nous surprendre et, de fait, la pomme n'est plus représentée pour elle-même mais pour ce qu'elle contient de mystère sur le réel aussi bien que sur la peinture. Son art « perturbe nos habitudes

[310] MAGRITTE, René. "La ligne de vie I", op. cit. (note 301), p. 110.
[311] MAGRITTE, René. "Interview CLAUDE VIAL", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), pp. 643-644.

d'acceptation de la réalité environnante »[312]. Désormais la peinture n'est plus uniquement image, représentation, elle est aussi source de réflexion autour des enjeux de l'art. La pomme devient le moyen que se donne l'artiste de s'interroger sur les différentes problématiques picturales, sur les divers modes de représentation. Au-delà de la pomme, c'est le mystère de la pomme qu'il nous donne à voir ; c'est la pomme peinte en tant qu'objet de réflexion sur la peinture elle-même. Pour cela il s'inspire du banal, des apparences de la pomme et aboutit à des associations incongrues qui rendent l'ordinaire original. Il se sert de la défamiliarisation du fruit pour parvenir à un « détournement » humoristique et ironique de la pomme, dans le seul but d'en extraire le mystère. La peinture est un jeu d'associations dont la pomme constitue l'une des pièces majeures.

1- De l'originalité du banal : l'incongruité des associations et les enjeux de la défamiliarisation

Parler de « l'originalité du banal » c'est mettre en évidence un paradoxe qui consiste à conférer aux objets les plus familiers un aspect surprenant, inédit qui va à l'encontre de leur statut. Le peintre voit les choses autrement et parvient à créer un monde inconnu à partir du monde connu : « Ma peinture consiste en des images inconnues de ce qui est connu »[313]. En effet, Magritte associe des objets familiers selon un mode original qui nous plonge dans un univers étrange et étranger[314]. Aussi rompt-il avec l'ensemble de nos habitudes mentales par le biais de la défamiliarisation des objets qu'il représente.

Un tableau doit être beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » : l'art du décalage chez Magritte

Dans « Les chants de Maldoror », Lautréamont - poète très apprécié des surréalistes - donne sa définition du beau :

[312] SYLVESTER, David et Sarah WHITFIELD, op. cit. (note 299), p. 360.
[313] MAGRITTE, René et André BLAVIER, op. cit (note 285).
[314] « Une chose très familière est regardée parfois avec un sentiment de l'étrange et nous pouvons avoir un sentiment familier pour des choses dites mystérieuses » [MAGRITTE, René. "Le charme de l'étrange...", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 460].

« (…) beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! »[315]

Ce texte, qui fut une source d'inspiration indéniable pour les peintres surréalistes, montre comment le jeu des associations entre des objets familiers peut, par son incongruité, donner naissance au beau et au sentiment de beauté. L'association d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection paraît improbable et pourtant elle offre une étrangeté capable d'engendrer du beau. C'est cet art du décalage par l'association incongrue et originale de plusieurs objets familiers que s'efforce de réaliser Magritte. En effet, dans sa peinture, l'artiste établit un rapport inconvenant entre deux objets comme une pomme et un visage[316] ou une pomme et une table[317] par exemple. Il n'est pas rare de voir une pomme posée sur une table ; seulement Magritte renverse nos habitudes visuelles en associant les deux objets de façon totalement inattendue :

« Ces habitudes sont entre autres celles de ne concevoir deux objets que s'ils sont liés par un lien simple et raisonnable ; par exemple : la pomme-*sur*-la-table. M. songe à des liens moins grossiers et à une raison plus riche ; par exemple : la-pomme-*dans*-la-table, etc. »[318]

Cette remarque du critique Mariën pourrait tout aussi bien évoquer la « pomme-s*ous*-la-table » comme l'illustre la toile intitulée Les belles réalités. Représenter une table reposant sur une énorme pomme verte déjoue toutes nos habitudes visuelles et toutes les réalités. Il est impossible, dans la réalité, de trouver une telle association ; le peintre crée un autre univers qui n'est pas tout à fait semblable ni tout à fait différent du nôtre. Par ce décalage, Magritte semble faire de la représentation un simple constat de l'étrangeté de chaque objet du réel lorsqu'on le considère pour lui-même :

« On a trop souvent l'habitude de ramener, par un jeu de la pensée, l'étrange au familier. Moi, je m'efforce de restituer le familier à l'étrange… »[319]

« Toujours des images des objets les plus simples, comme chacun peut en voir autour de soi : un chapeau, un grelot, une pomme, un chevalet, un oiseau, un réverbère, un mur de briques, des souliers, un complet veston. Seulement le chapeau repose parfois sur une pomme, l'oiseau est en

[315] LAUTRÉAMONT. «Les Chants de Maldoror», dans *Œuvres complètes*, Lautréamont. Ed. Guy Lévis Mano, 1938, chant VI, 1, p. 256.
[316] Par exemple, *Le Fils de l'homme* ou *La Grande guerre*. Voir catalogue (fig. 140 et 141), pp. 75-76.
[317] Nous pensons ici aux *Belles réalités*. Voir catalogue (fig. 134), p. 72.
[318] MARIËN, Marcel. Manifestes et autres écrits. Bruxelles : Les Lèvres nues, 1972, p.89.
[319] MAGRITTE, René. "Interview LUCIENNE PLISNIER", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 506.

pierre, les souliers sont des pieds dont on distingue les orteils (…). Ces idées de combinaison des images me viennent sans que je les cherche. »[320]

Magritte, en associant deux réalités éloignées, crée des images fortes et s'inscrit dans le sillage de P. Reverdy qui déclare qu'une image « ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »[321]. Mais nous pouvons nous demander comment une pomme, objet simple, banal et familier - aussi bien dans la réalité que dans l'art - peut donner le sentiment de l'étrange. Pour répondre à cette question, il nous faut étudier le principe de défamiliarisation que Magritte applique à de nombreux objets dont la pomme.

Les différentes stratégies de défamiliarisation

Magritte, en extrayant les objets les plus familiers de leur contexte, leur confère une nouvelle réalité. D'une certaine façon, il crée de nouveaux objets par la défamiliarisation d'objets connus :

« La création d'objets nouveaux ; la transformation d'objets connus, le changement de matière pour certains objets : un ciel de bois, par exemple ; l'emploi des mots associés aux images ; la fausse dénomination d'une image ; la mise en œuvre d'idées données par des amis ; la représentation de certaines visions du demi-sommeil furent en gros les moyens d'obliger les objets à devenir enfin sensationnels. »[322]

La méthode ici décrite par le peintre lui-même nous montre bien comment les objets familiers deviennent originaux. Les stratégies de défamiliarisation mises en place par Magritte peuvent être ainsi réparties :

- Le déplacement : le peintre transfère un objet dans un univers qui lui était, jusque-là, étranger. Dans *L'autre son de cloche*[323], par exemple, il place la pomme dans un ciel étoilé, juxtaposée au globe terrestre. La pomme n'est plus dans son environnement familier ; elle est projetée dans l'espace.

[320] MAGRITTE, René. "Interview PIERRE DESCARGUES II", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 660.
[321] REVERDY, Pierre, op. cit. (note 305), p. 32.
[322] MAGRITTE, René. "La Ligne de vie I", op. cit. (note 301), p. 110.
[323] Voir catalogue (fig. 120), p. 65.

- Le redoublement : un objet est répété au sein d'une même toile. En ce qui concerne la pomme, on peut penser à tous les duos de pommes masquées[324]. Il y a la pomme personnifiée et sa jumelle sur une seule et même toile créant ainsi un effet de surprise.

- L'isolement : le peintre isole un objet et l'enferme dans une pièce qu'il remplit presque entièrement. *La Chambre d'écoute*[325] donne à voir une pomme verte hypertrophiée enserrée entre trois murs et un plafond.

- La métamorphose : l'objet se transforme en autre chose que ce qu'il est soit par un changement de forme soit par un changement de matière. La pomme est de nombreuses fois métamorphosée en pierre[326]. Son statut de nourriture, de fruit subissant les affres de la temporalité, est ainsi mis à mal.

D'autres stratégies sont utilisées par l'artiste mais nous avons donné ici uniquement les principales. Tous ces procédés sont autant de moyens que se donne Magritte pour faire du quotidien un champ de création artistique.

Réinvestir le monde existant pour mettre à mal l'évidence des apparences : l'étrangeté d'une pomme

Les apparences intéressent particulièrement l'art, comme nous avons pu le voir jusqu'à maintenant, que ce soit avec Cézanne ou avec Picasso. Magritte, comme ses prédécesseurs, met à mal l'évidence qui se dégage des apparences. Ce dernier fait dire à la pomme autre chose que ce qu'elle est grâce à une intime conjugaison entre les apparences domestiques de cet objet et les suggestions que sa mise en relation inusitée avec d'autres objets provoque. On a beau savoir ce qu'est une pomme, à quoi elle ressemble, la pomme peinte par Magritte nous déroute. Il parvient à introduire de l'extraordinaire dans l'ordinaire. Le sentiment de l'étrange est dû aux transformations que l'artiste fait subir à la pomme : pétrification, hypertrophie, humanisation, lévitation, associations improbables, etc. Dans *La chambre d'écoute*[327], la pomme apparaît comme un envahisseur, une force d'occupation ou un habitant illicite. Elle occupe tout l'espace et nous bouche la vue. La pomme qui, normalement, tient dans notre

[324] Voir catalogue (fig. 114, 118, 123 et 132), pp. 62, 64, 67 et 71.
[325] Voir catalogue (fig. 122, 127 et 128), pp. 66 et 69.
[326] Voir catalogue (fig. 116, 117, 119, 121, 124, 135, 136, 137, 138, 143 et 147), pp. 63, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 77 et 79.
[327] Voir catalogue (fig. 122, 127 et 128), pp. 66 et 69.

main, est presque inquiétante dans cette série de toiles. Notre appréhension du fruit est déplacée. De la même façon, *La place au soleil*[328] étonne par la fusion d'une pomme et d'un scribe égyptien. Les apparences de la pomme sont grossièrement respectées mais Magritte introduit toujours un léger décalage qui rompt la possible illusion qu'elles engendrent.

2- Le « détournement » humoristique et ironique d'un objet qui ne se prend pas au sérieux : une vision insolite de la pomme

Il y a, dans le surréalisme, une dimension humoristique extrêmement importante. C'est, par ailleurs, ce que Breton souligne dans les poèmes de Lautréamont. Magritte est, quant à lui, tout investi de cet humour et son art n'est pas exempt d'une certaine ironie. Il se sert de la pomme pour élaborer un véritable « jeu » pictural reposant essentiellement sur la pratique du « détournement », c'est-à-dire que l'objet est détourné de sa fonction première. En quoi la peinture magrittienne nous livre-t-elle une vision insolite et humoristique d'un objet pourtant sommaire ?

Le choix déterminant des titres : le jeu des associations

Les titres des toiles magrittiennes participent du caractère déroutant et insolite de la pomme peinte. En effet, le peintre joue sur les mots et confère ainsi à son œuvre une dimension humoristique. Il y a un réel décalage entre ce que les tableaux représentent et la façon dont ils sont nommés car la volonté du peintre est bel et bien de créer une atmosphère légère, inédite :

« Les titres sont choisis de telle façon qu'ils empêchent aussi de situer mes tableaux dans une région rassurante que le déroulement automatique de la pensée lui (sic) trouverait afin de sous-estimer leur portée. »[329]

« Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. »[330]

[328] Voir catalogue (fig. 125), p. 68.
[329] MAGRITTE, René. "La Ligne de vie I", op. cit. (note 301), p. 110.
[330] MAGRITTE, René. "Sur LES TITRES", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 259.

Hormis *Ceci n'est pas une pomme*[331], aucun des tableaux figurant le fruit ne comporte dans son titre le nom de « pomme ». Rappelons que le peintre donnait toujours ses titres une fois les tableaux achevés et était donc pleinement conscient du caractère déroutant que ceux-ci possédaient. Les titres semblent, a priori, ne pas correspondre à ce qu'ils désignent et les exemples sont nombreux. Pourquoi, en outre, appeler un tableau représentant, sur un chevalet, une toile renversée sur laquelle figure un compotier rempli de pommes vertes, Le réveille-matin ? Quel est le rapport ? Il en est de même pour quasiment toutes les autres toiles de pommes. Avec ses titres, Magritte renforce l'absurdité de certaines de ses associations. À l'association insolite des images se superpose l'association insolite des mots. Le titre ne se veut jamais une explication mais plutôt une invitation à la réflexion et un appel au jeu, au ludisme de l'art. Magritte, en donnant des titres d'apparence si décalée, s'oppose à Picasso qui ne voyait pas d'intérêt à donner des titres à ses œuvres, comme nous le rappelle Jaime Sabartés :

« Entre deux visites, il me parle de la manie qu'ont les marchands de tableaux, les critiques d'art et les collectionneurs de baptiser les œuvres : les uns mettent les titres, les autres les changent. Quant à lui, il n'en donne aucun. (…) " Pour quoi faire ? Si j'ai peint une pomme, elle ne doit pas ressembler à un chat, non ? Que demande-t-on de plus ? Une pomme est une pomme… On sait assez qu'une nature morte est une nature morte et non une scène de genre… Quand on me demande un titre, je dis le premier qui me passe par la tête… " »[332]

Magritte s'inscrit dans une toute autre pensée. Une pomme peut être appelée autrement car ses fonctions ont été déplacées ; elle n'est plus pomme, elle est représentation d'une pomme. On peut donc jouer sur les titres servant à la désigner : *La parole donnée*, *L'idée, La carte postale*, *Le droit chemin*, etc. Elle revêt de multiples réalités et tous ces titres ne font que renforcer sa dimension d'objet insolite au sein de la peinture. Magritte joue sur les mots comme il joue sur les apparences et sur les images. L'association des mots et de l'image de pomme est à ce point originale que souvent les titres prêtent à sourire. Ce ludisme est poussé à son paroxysme avec la toile intitulée *Le jeu de mourre*[333]. Cette œuvre représente une grosse pomme très réaliste sur laquelle est écrit « Au revoir ». Le jeu de mourre est bel et bien un jeu aux règles définies et dont l'invention remonte à l'Antiquité[334]. Le titre est donc très évocateur et est synonyme d'amusement. Le rapport avec ce qu'il désigne est obscur mais de ce décalage découle une vision insolite de la pomme.

[331] Voir catalogue (fig. 142), p. 76.
[332] MAGRITTE, René. "Francis Picabia, la peinture animée", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 191.
[333] Voir catalogue (fig. 146), p. 78.
[334] Jeu évoqué dans *Le Satyricon* de Pétrone.

Magritte : le maître de l'ironie en peinture ?

Dans *Magritte : ses sources, ses thèmes, son héritage*[335], le peintre est présenté comme le maître de l'ironie qui pratique l'hommage autant que le détournement. L'ironie est cette forme de raillerie consistant à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre ; c'est aussi le contraste entre la réalité et ce à quoi l'on pouvait s'attendre. Avec ses tableaux représentant, entre autres choses, des pommes, Magritte joue sur le registre ironique. Il déconcerte le spectateur en induisant l'opposé de ce qu'il semble représenter. C'était le cas, nous l'avons vu, avec *Ceci n'est pas une pomme*[336]. L'ironie sous-tend une réflexion profonde sur l'essence picturale mais ce pied-de-nez fait à la représentation en trompe-l'œil dénote une réelle dimension humoristique de la peinture magrittienne. Il en va de même avec *Le bon sens*[337] qui figure trois pommes et un compotier posés sur un tableau encadré – une toile blanche – qui sert alors de plateau[338]. On peut voir ici un clin d'œil ironique à la peinture de Cézanne. Le titre choisi est expliqué par Magritte lui-même dans ses écrits :

« C'est avec bon sens que la coupe de fruits est placée sur une surface horizontale plutôt que sur un plan vertical. »[339]

Faire sortir la nature morte de la toile et appeler cela « Le bon sens »[340], c'est se moquer de la tradition des natures mortes en peinture, d'autant plus que c'est par le biais de la peinture que Magritte ironise. Il y a donc une sorte de mise en abyme de la peinture de nature morte qui confère à l'œuvre toute son ironie. Un peu comme Marcel Duchamp qui détourne *La Joconde* en lui mettant des moustaches et en écrivant au bas de la toile les lettres suggestives « L. H. O. O. Q. », Magritte donne l'impression de détourner la nature morte « classique », « traditionnelle », de façon humoristique. Le cadre doré participe de cette dénonciation du caractère classicisant d'une peinture de nature morte où la pomme est prise en tant que fruit et donne l'illusion de remplir les mêmes fonctions que dans la réalité. Pour le peintre, le bon sens est de rompre avec cette tradition et c'est par un moyen détourné et décalé qu'il le montre. Nous retrouvons ce motif de la nature morte traditionnelle dans d'autres toiles – *Le*

[335] CUZIN-SCHULTE, Séverine. *Magritte: ses sources, ses thèmes, son héritage*. Paris : Beaux-arts, 2009.
[336] Voir catalogue (fig. 142), p. 76.
[337] Voir catalogue (fig. 112), p. 61.
[338] « Pl. 7. LE BON SENS. Des pommes et un compotier de poires sont posés sur la toile encadrée comme sur une table. » [MAGRITTE, René. "Dix tableaux de Magritte précédés de descriptions", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p 175].
[339] MAGRITTE, René. "Sur LES TITRES", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 261.
[340] Ce titre ne va pas sans rappeler le début ironique du *Discours de la méthode* de Descartes : « Le bon sens est la chose au monde la mieux partagée » (1637).

réveille-matin[341] et *Le sabbat*[342] – où le peintre s'amuse à détourner la peinture. Des tableaux, représentant des natures mortes aux pommes, sont renversés sur un chevalet, témoignant de la volonté magrittienne de s'écarter des modèles classiques. Il ironise cette peinture en la détournant.

Le ludisme de la peinture magrittienne

Se dégage de la peinture de Magritte un certain amusement. En effet, ce dernier joue avec les objets et leurs représentations. La pomme semble être un terrain de jeu idéal pour lui. Le spectateur peut s'amuser devant ces associations incongrues où la pomme apparaît tantôt masquée, tantôt capable de voler, tantôt pétrifiée… Le peintre donne l'impression de mettre à mal le sérieux que l'on attribue généralement à la peinture. Ce ludisme se fait non seulement entre le peintre et le spectateur qui admire ses toiles, mais aussi entre peintres. Ainsi La force de l'habitude apparaît-elle comme l'image parfaite de ce ludisme pictural puisqu'elle donne à voir la relation qui s'est jouée entre la peinture de Magritte et celle de Max Ernst. Sorte d'œuvre palimpseste qui donne à voir les différentes strates de sa création, cette toile présente une pomme extrêmement ressemblante (semblable à celle que l'on retrouve dans Ceci n'est pas une pomme), réalisée par Magritte et au-dessus de laquelle est inscrit « This is not an apple ». Il s'agit de la première étape de la création. Puis Max Ernst est intervenu à son tour en représentant un oiseau derrière des barreaux formés par la pomme elle-même et en écrivant en dessous du fruit « Ceci n'est pas un Magritte ». Le détournement de l'œuvre, réalisé par un autre surréaliste, prête évidemment à sourire et renforce le ludisme premier de la toile magrittienne. Magritte joue sans cesse sur les mots ainsi que sur les images et le rapport triangulaire réel/image/mot. En écrivant « Ceci n'est pas un Magritte » et en détournant la pomme puisqu'il en fait une sorte de cage à oiseau, Max Ernst ajoute une deuxième lecture à l'image. Le ludisme est redoublé par son intervention et l'alliance des deux artistes surréalistes nous éloigne de la représentation plate et sérieuse de la pomme. Tous les moyens sont bons pour dérouter le spectateur et l'écarter de ses habitudes et le jeu semble être un moyen privilégié pour Magritte.

[341] Voir catalogue (fig. 126), p. 68.
[342] Voir catalogue (fig. 129), p. 70.

3- *Le mystère de la pomme ou le jeu du visible, de l'invisible et du visible caché*

Dans la peinture de Magritte, la réalité est indissociable du mystère : « Pour moi, la réalité sans le mystère n'est pas complète ». La pomme n'est dépourvue ni de réalité ni de mystère et c'est pour cette raison que l'artiste l'a tant représentée. Une pomme peut soulever de très nombreuses interrogations et répond en cela aux exigences artistiques de Magritte. Ce dernier distingue le visible du visible caché et le visible caché de l'invisible :

« Dans l'invisible, il faut tout de même distinguer l'invisible et ce qui est caché. Il y a du visible qui est caché – une lettre dans une enveloppe par exemple, c'est du visible caché, mais ce n'est pas de l'invisible. Un être inconnu au fond de la mer, ce n'est pas de l'invisible, c'est du visible caché. »[343]

Ces distinctions sont à mettre en lien avec les modes de représentation « pommesques » de Magritte. La pomme peut cacher un visage ou se cacher derrière un masque ; elle joue avec le monde du visible et de l'apparent et nous désoriente en tant que spectateur.

Le mystère de et dans la peinture magrittienne

L'idée centrale de la peinture magrittienne est que la peinture doit être poésie et que la poésie appelle le mystère. C'est le mystère qui est la notion phare de son art car il est « la banalité commune à toutes les choses »[344]. Il est donc présent en chaque chose, même les plus familières, et permet d'appréhender la part d'invisible induite par le visible. Le familier n'est pas exempt d'une certaine étrangeté car il possède un mystère que le peintre nous révèle :

« Il semble évident que l'évocation précise et charmante du mystère consiste en des images de choses familières, réunies ou transformées de telle sorte que cesse leur accord avec nos idées naïves ou savantes. »[345]

Magritte dépasse donc les évidences des choses familières, l'évidence d'une pomme pour nous livrer le mystère qu'elle contient. Toute la pensée magrittienne est centrée sur le mystère

[343] Magritte lors d'un entretien radiophonique, cité in : SYLVESTER, David et Sarah WHITFIELD, op. cit. (note 295), p. 32.
[344] MAGRITTE, René. "La fée ignorante", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 418.
[345] MAGRITTE, René. "Comme les autres langages...", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 490.

et le rapport entre l'invisible, le visible et le visible caché. Ses écrits témoignent de son vif intérêt pour le mystère :

« Le regard veut aller au-delà de l'évidence jusqu'à atteindre un point mystérieux qui rendrait perceptible une raison d'être, une cause première, une logique fondamentale aussi indiscutable qu'une vérité enfouie au plus profond de l'humanité. »[346]

Ce point mystérieux il semble l'atteindre avec un objet aussi anodin qu'une pomme. En effet, le peintre nous donne à voir le mystère de la pomme, sa part de visible caché, par le biais du masque. Nombreuses sont les pommes masquées au sein de l'œuvre magrittien ; apparaissant toujours en duo, elles sont regroupées sous deux séries de titres[347] : *La valse hésitation* et *Le prêtre marié*. Le duo de pommes masquées apparaît, dans la première série, dans la lumière du jour tandis que, dans la deuxième, c'est dans l'obscurité de la nuit. Le masque est cet accessoire de déguisement qui permet de préserver le mystère de son identité. Là, Magritte affuble ses pommes de loups, c'est-à-dire de cette sorte de masques qui couvrent uniquement les yeux et que l'on portait à l'occasion de bals masqués. Les pommes se cachent sans pour autant taire complètement leur « identité ». Elles sont visibles tout en étant cachées et semblent correspondre à l'idée nietzschéenne de profondeur : « Tout ce qui est profond aime le masque »[348]. Les pommes masquées sont-elles le signe d'une profondeur ? Sont-elles des incarnations du mystère que le peintre met en exergue pour le révéler aux yeux du monde ? Les pommes masquées sont peut-être les plus mystérieuses car elles semblent vouloir se cacher. Toutefois, chacune des pommes magrittiennes possède son mystère et, parfois, c'est elle qui joue le rôle de masque.

Etude du Fils de l'homme et de La Grande Guerre

La pomme ne se contente pas de se cacher derrière un masque ; elle peut cacher un visage et s'attribuer ainsi une fonction de masque. En effet, deux toiles témoignent de cette volonté du peintre de faire de la pomme un objet de mystère non seulement pour lui-même mais aussi pour ce qui l'entoure. Ces œuvres magrittiennes posent la question de savoir comment la peinture, qui est un art du visible, parvient à représenter l'invisible. Ces deux œuvres sont à mettre en relation car elles présentent un même motif : celui de l'homme au

[346] MAGRITTE, René, op. cit. (note 285), p. 153.
[347] On ajoutera à ces deux séries, les deux pommes masquées du *Domaine enchanté*. Voir catalogue (fig. 114, 118, 123 et 132), pp. 62, 64, 67 et 71.
[348] NIETZSCHE, Friedrich. "L'esprit libre", in : *Par-delà le bien et le mal*, paragraphe 40.

chapeau melon dont le visage est dissimulé derrière une pomme verte. La pomme, bien visible cache, la partie la plus visible de l'homme, celle qui révèle son identité. La pomme confère donc un caractère mystérieux à cet homme dont on ne connaît pas le visage et qui, pourtant, est censé être, au moins pour l'une des deux toiles, un autoportrait de Magritte. En effet, La Grande Guerre est une œuvre exécutée en réponse à la commande, passée par un ami, d'un autoportrait. Il y a une volonté du peintre de se dissimuler. La pomme laisse deviner un visage tout en le camouflant :

« Je ne peins que le visible. Il ne faut donc pas chercher l'invisible… Regardez « La Grande Guerre » (aucun rapport avec 14-18, il n'est question que de l'éternelle lutte entre le regard et les choses). Vous y voyez un homme qui possède un visage, qui est une chose visible. Vous y voyez aussi une pomme qui est elle-même visible. Pourtant, il arrive un moment où le visible empêche de voir un autre visible… »[349]

Magritte peint donc une lutte entre le visible apparent et le visible caché. Il donne à la pomme un rôle qu'elle n'avait pas jusque-là. La pomme, en peinture, devient un moyen d'atteindre l'esprit du spectateur.

« J'espère bien débarrasser les choses que je montre de tout symbole. Par exemple, prenez cette toile intitulée La Grande Guerre, où l'on voit un personnage au chapeau melon dont le visage est caché par une grosse pomme. Inutile de vous dire que je n'ai pas pensé à la guerre en peignant. La pomme, c'est du visible apparent qui cache du visible (le visage du bonhomme). Dans le monde, tout se passe toujours comme ça. Donc, une sorte de tension, de guerre : notre esprit cherche à voir ce que nous ne pouvons pas voir. Je veux aussi que, devant mon tableau, le spectateur soit dans un état poétique ; troublée comme par la poésie. »[350]

La pomme défie les lois de la gravitation universelle et, de fait, la réalité. Le réalisme magrittien ne tient que dans les apparences de la pomme, avec ses quatre feuilles, et non dans sa mise en situation picturale. L'évidence apparente laisse place au mystère et à la poésie.

[349] MAGRITTE, René. "Interview OTTO HAHN", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 601.
[350] MAGRITTE, René. "Interview PIERRE MAZARS", in : *Écrits complets*, op. cit. (note 285), p. 599.

C- Vers une dématérialisation de la pomme ?

Magritte s'empare de la pomme et la vide de ses fonctions premières, la « dématérialise », pour nous livrer son mystère. La pomme devient un terrain de jeu sur lequel opère la création et du fruit nous ne voyons plus que l'image, voire que l'idée. Il n'y a plus de pomme ; il n'y a qu'une image de pomme : voilà la leçon que semble nous donner le peintre belge. Pour déplacer les fonctions premières de la pomme, ce dernier la pétrifie ou l'humanise et ces deux pôles antithétiques conduisent tous deux à faire de la pomme un objet de peinture en même temps qu'un objet de réflexion sur la peinture. Dotée d'un masque ou d'un visage, métamorphosée en pierre, la pomme s'offre comme un objet de création. La peinture ne se fait pas autre chose que peinture. Mais nous nous trouvons devant un énième paradoxe : comment l'apparition visuelle d'un objet peut-elle conduire à son évanouissement partiel ? Comment un art de l'apparence peut-il nous emmener au-delà ? Dématérialiser une pomme en la peignant, rien de moins évident et pourtant c'est ce que tenta de faire Magritte.

1- Quand la pomme se fait personnage : de la réification des êtres à l'humanisation des choses

Avec Magritte, la pomme gagne en autonomie. Tout en restant elle-même, avec ses apparences de pomme, elle occupe de nouvelles fonctions au sein de la peinture. Le peintre, dans la même lignée que Picasso, parvient à une réification de ses personnages et à une humanisation de ses objets. La pomme devient donc un personnage à part entière, doté d'une vie qui semble lui être propre. Dotée d'un masque, d'un visage, associée à une figure humaine, la pomme gagne en importance au sein de la peinture ; elle envahit l'espace de la toile et devient l'élément central du tableau. Le fruit est ainsi émancipé de toutes légendes et de tous symboles : elle est création pure, elle est peinture.

La dématérialisation de la pomme

On entend par « dématérialisation » l'ensemble des procédés artistiques employés pour rendre la pomme immatérielle. Le premier stade de cette « dématérialisation » mise en œuvre par Magritte est, sans doute, le changement de matière. En effet, le peintre belge peint des pommes d'une autre substance apparente que celle qu'elles ont dans la réalité. Les pommes possèdent une peau, une chair juteuse et un trognon ; elles invitent l'homme à croquer dedans et nous les voyons évoluer au cours du temps. Or Magritte change totalement l'aspect de la pomme ; il la pétrifie - comme Méduse[351] dans la mythologie grecque – et, de ce fait, la rend immangeable. Il représente une pomme qui n'en est pas une, qui ne répond pas aux fonctions du fruit car du monde végétal il la fait basculer dans le monde minéral. Véritable pierre que l'on retrouve dans de très nombreuses toiles[352], cette pomme marque par son originalité et sa rupture avec le réel. Peut-être est-ce le moyen pour l'artiste de signifier que la pomme est autre chose que ce qu'elle donne à voir. Il nous livre le mystère de la pomme et nous invite à chercher au-delà des apparences. En transformant la matière dont elle est faite, l'artiste lui confère une nouvelle dimension qu'elle n'avait jamais connue jusqu'alors dans la peinture. En se détournant de sa matière propre, il est plus aisé de parvenir à une « dématérialisation » et de la pomme, nous passons à l'idée de pomme. La pomme est vidée de sa substance mais elle est pourtant toujours pomme et toujours reconnaissable. Ce sont ses apparences qui ont changé ; son essence, elle, reste la même.

Le visage et la pomme

Avec Picasso, nous avons vu que la pomme peinte pouvait être animée, pouvait avoir une certaine humanité grâce à certains modes de représentation comme le biomorphisme par exemple. Magritte poursuit dans cette voie et la prolonge en conférant à ses pommes une humanisation qu'on n'avait pas vue jusqu'alors. On peut constater une relation très étroite entre le fruit et le visage humain au sein de l'œuvre magrittien. Une évolution se dessine dans le sens d'une fusion entre la pomme et l'homme. En effet, au départ, le peintre place la

[351] Méduse était l'une des trois Gorgones. Les représentations montrent généralement de cette figure mythologique une chevelure entrelacée de serpents. Son visage avait le pouvoir de pétrifier tout mortel qui le regarde.

[352] On peut penser, entre autres, aux différentes toiles intitulées *Souvenir de voyage*. Voir catalogue (fig. 117, 119, 124, 135 et 136), pp. 64, 65, 67 et 73.

pomme à côté de la figure humaine et montre comment elle est complètement dissociée de lui. *Le dormeur téméraire* (1928)[353] et le *Portrait de Jean-Paul Bourjou* (1947 ou 1948)[354] témoignent bien de cette représentation de la pomme en tant que telle, aux dimensions réalistes, placée aux côtés d'un personnage. Elle est alors fruit dépourvu de toute humanité et relégué au second plan. Puis elle prend de l'importance dans *Carte postale* (1960)[355]. Placée en l'air devant un homme représenté de dos, elle occupe un vaste espace et ne répond plus aux dimensions réelles du fruit. Le visage du personnage est tourné vers le fruit et un rapport beaucoup plus étroit entre le visage humain et la pomme semble se dessiner. Ce rapport est renforcé, par la suite, avec *Le fils de l'homme* (1964)[356] et *La Grande guerre* (1964)[357]. Cette fois-ci, la pomme remplace visuellement le visage humain puisqu'elle est placée devant. Sa forme ronde permet de couvrir l'essentiel du visage et d'assimiler aisément les deux éléments. Ainsi la pomme devient-elle une sorte de substitut humain ; elle remplace presque la tête d'un personnage dans *L'idée* (1966)[358]. Enfin, la fusion s'opère et la pomme devient humaine car Magritte la dote d'un visage avec *L'éclat du jour* (1967)[359], dernière toile achevée représentant une pomme. Le fruit n'est plus seulement fruit ; il est personnage à part entière, possédant deux yeux, un nez et une bouche. L'objet est désormais animé, doué d'une expression qui lui est propre. La pomme magrittienne semble capable de parler et le léger rictus qui est le sien renforce non seulement son humanité mais confère à la toile une certaine ironie. La sphère représentée à côté d'elle participe, à sa façon, de l'humanisation de la pomme ; tandis qu'elle reste objet, la pomme devient personnage. La pomme n'est plus réduite à une sphère comme cela paraissait être le cas avec Cézanne ; Magritte fait un pied-de-nez à l'histoire des genres et à l'histoire de l'art en donnant à sa pomme le statut d'une figure humaine.

[353] Voir catalogue (fig. 110), p. 60.
[354] Voir catalogue (fig. 113), p. 62.
[355] Voir catalogue (fig. 131), p. 71.
[356] Voir catalogue (fig. 140), p. 75.
[357] Voir catalogue (fig. 141), p. 76.
[358] Voir catalogue (fig. 145), p. 78.
[359] Voir catalogue (fig. 148), p. 79.

2- Une peinture qui produit l'objet ? La pomme-objet ou la peinture en tant que création pure d'une autre réalité

Magritte a changé le statut de la pomme en peinture et a fait d'un modèle aussi traditionnel une représentation et une conception inédites. L'histoire de l'art nous a appris que, jusqu'au XXe siècle, la peinture figurait l'objet. Puis une fracture s'est produite et le rôle de l'art n'a plus été le même. C'est ce que nous révèle Max Indahl lorsqu'il déclare : « À la place d'une peinture figurant l'objet, naît une peinture produisant l'objet ». Autrement dit l'art est moins affaire de représentation que de création. L'objet devient le prétexte de l'invention d'une peinture.

La constitution d'une unité picturale inédite

Magritte, à travers la pomme, crée un univers pictural qui lui est propre. La pomme magrittienne n'est pas la pomme cézanienne ni la pomme picassienne. Le peintre a son style et celui-ci semble être incarné par la pomme. La pomme de Magritte, avec son aspect lisse extrêmement brillant, sa volupté, sa couleur verte pour l'essentiel et sa ressemblance avec une pomme Granny Smith[360], incarne l'univers du peintre et permet la constitution d'une unité picturale inédite. Comme dans une pièce de théâtre, la pomme semble faire partie de ces personnages récurrents que l'on retrouve tout au long de la scène picturale magrittienne. Tout de suite identifiable, elle ponctue aussi bien les esquisses du peintre que ses toiles achevées. Bien que proportionnellement au nombre d'œuvres de l'artiste (1322 en tout), la pomme soit finalement assez peu présente, elle constitue un élément fondamental de l'univers magrittien. Elle est un objet unificateur et surtout elle est pure création de l'artiste. En effet, la pomme n'est pas reproduite mais produite ; autrement dit, le peintre se détache de la réalité pour nous faire voir une toute autre pomme : celle issue de son imagination. L'univers fantasque de Magritte nous montre que l'art n'est pas affaire de style, encore moins de technique, mais de philosophie.

[360] Variété de pommes très populaire, apparue en Australie en 1868 et qui doit son nom à Marie Ana Smith.

Les enjeux de la création

Comme dans le poème de Prévert, la pomme semble jouer le rôle, chez Magritte, de révélateur artistique. Avec la pomme magrittienne, on comprend que les enjeux de la peinture est d'aller à la rencontre du réel. Elle peint l'essence même de la peinture qui, à travers le fait de mettre en couleur et de décrire, a pour sens d'inventer la couleur et l'image non pas tant de ce qui est que de ce qui va être, à savoir un réel pleinement réel. La peinture s'évade donc du réel pour pouvoir mieux y retourner. On ne peint pas un objet, on le crée. Magritte ne peint pas une pomme, il crée la pomme masquée, la pomme en pierre, la pomme flottante, etc. Il crée des images qui sont autant de « représentations mentales d'origine sensible » ou de « reproductions mentales de perceptions antérieures ». Ses tableaux figurant des pommes, comme ses autres tableaux, ne se limitent pas au ludisme, au jeu ; ils établissent une véritable philosophie autour de la création et autour de l'homme. Louis Scutenaire déclara, à ce propos :

« Avec Magritte, la peinture abandonne son emploi d'amuseuse de l'œil, d'excitant et d'exutoire sentimental, pour commencer à aider l'homme à se trouver, à trouver le monde et à l'enrichir. » [à André Bosman, 1977]

Ainsi le peintre ouvre-t-il la voie à une peinture plus conceptuelle qui entend pratiquer une enquête permanente sur la nature de l'art en séparant ce que ses praticiens appellent l'art « formaliste », d'un art qui ne trouverait qu'en lui-même sa propre définition.

Conclusion

Loin d'être anodine, la pomme a occupé et occupe encore aujourd'hui une place de choix dans la peinture et, de façon plus générale, dans la sphère artistique. Elle a effectivement "son mot à dire / et plusieurs tours dans son sac de pomme / la pomme", tant et si bien qu'elle peut constituer un objet d'étude à part entière. Elle a connu, au sein de l'histoire de l'art, des bouleversements significatifs qui sont autant de témoignages du passage de l'art académique à l'art moderne et de l'art moderne aux avant-gardes artistiques. De fait, la pomme a changé de statut dans le sens d'une importance croissante : au départ, simple sujet d'étude voué à former les peintres, elle était un prétexte. Puis de prétexte, elle est devenue un sujet d'art digne d'occuper, en tant que telle, l'espace de la toile. Cézanne a pris la pomme pour elle-même et lui a donné le premier rôle dans ses natures mortes. Le « peintre des pommes » a permis au fruit de ne plus être un sujet accessoire, un sujet secondaire et a fait de la nature morte un genre moderne. Fort des avancées cézaniennes, Picasso s'empare à son tour de la pomme et en fait un objet d'art, c'est-à-dire qu'il supprime le sujet « pomme » pour le changer en jeu pictural fondé avant tout sur la déconstruction. Le fruit prend un tout autre visage et ses modes de représentation reposent, non plus sur l'« *Imitatio* » mais sur l'« *Inventio* ». Cet objet si banal, si prosaïque, si « classique » dans l'univers artistique, prend une nouvelle ampleur sous le pinceau picassien. Ce dernier « a mangé la pomme », non pour la faire disparaître de ses tableaux mais pour en montrer les « terrifiants pépins de la réalité » et dire la vérité sur la peinture. Dans ce jeu pictural initié par Picasso, Magritte a avancé ses propres « pions » et a donné à voir une pomme insolite, mystérieuse et poétique. Cet autre « peintre des pommes » se livre à un véritable « détournement », si bien que le fruit devient à la fois personnage à part entière et objet de réflexion sur l'essence picturale. La pomme n'est plus représentée, elle est créée à partir du réel. La peinture, désormais, produit l'objet. À

travers cette trilogie d'artistes, nous avons donc pu comprendre comment la pomme-sujet s'est effacée au profit de la pomme-objet et devenir, dès lors, à la fois le témoin précieux et le résultat inédit d'un bouleversement au sein de la peinture en tant qu'art de la représentation. Mais l'histoire de la pomme en peinture ne s'arrête pas avec les toiles de Magritte, loin de là. Elle connaît de belles heures après le peintre belge et c'est ce que nous rappelle Hector Obalk dans son étude intitulée « Ce sont les pommes qui ont changé »[361]. L'auteur montre que, dans l'art contemporain, ce ne sont pas tant les modes de représentation qui ont évolué mais bien davantage la réalité elle-même :

« Mon credo est au fond assez simpliste : la peinture a changé, non parce que la technique a évolué mais parce que la réalité a changé. Or, je viens d'apprendre à la radio que les pommes ont réellement changé – ce dont je ne me doutais pas à l'époque de la rédaction de ce texte. Par exemple, les pommes Golden – qui représentent aujourd'hui plus de 85 % du marché – sont apparues dans les années 60. »[362]

Les pommes ont donc changé et c'est peut-être cette transformation dans la réalité qui a entraîné des modifications au sein de la sphère artistique. Comment les artistes ont-ils représenté la pomme après Cézanne, Picasso et Magritte ? Quel regard portent-ils désormais sur cet objet du commun ? En quatrième de couverture de l'ouvrage d'Hector Obalk, nous trouvons un certain nombre de pistes de réflexion qui peuvent faire suite à notre étude :

« Un peintre peint une pomme sur une toile. S'il supprime la pomme de sa toile, il fait de la peinture abstraite. S'il supprime la toile et pas la pomme, il fait de l'art conceptuel (exposer la pomme, écrire le mot *pomme*, etc.). Et s'il continue de peindre des pommes sur sa toile, il a toutes les chances de faire de la mauvaise peinture… Aillaud, Boisrond, Pomié, Goldstain et quelques autres peignent des pommes sur leurs toiles. Pourtant, nous osons croire que leurs œuvres sont bonnes. Ce n'est pas la peinture qui est morte. Ce n'est pas l'art qui a progressé. Ce sont les pommes qui ont changé. » [Hector Obalk]

Sans être une étude préliminaire à ce phénomène décrit par Hector Obalk, notre travail repose sur l'histoire de la pomme dans la peinture qui précède celle des artistes cités par l'auteur comme Pomié ou Boisrond. Ce dernier a réalisé *La pomme Decaux*[363] en 1992, et la pomme est alors exploitée sous forme de publicité. On voit donc comment la pomme continue à intéresser les artistes les plus contemporains. La peinture de pomme ne s'arrête pas aux

[361] OBALK, Hector. *Ce sont les pommes qui ont changé: la réalité d'aujourd'hui 1987-2000*. Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
[362] *Ibid*., p. 57.
[363] Voir catalogue (fig 166), p. 89.

années 1960 même si nous pouvons penser qu'elle connaît, avec Magritte, un certain âge d'or. De la même façon, le fruit n'a pas seulement eu cours dans la peinture mais aussi dans la sculpture et la photographie. La pomme artistique a pris, au cours de l'histoire de l'art, une telle importance qu'elle occupe désormais l'espace publique. De fait, Franck Scurti inaugure, en janvier 2011, *La Quatrième Pomme*[364], sculpture alors placée en plein cœur de Paris, boulevard de Clichy. La recherche sur la pomme dans l'histoire de l'art peut, par conséquent, être élargie à l'extrême et connaître de beaux jours devant elle car le fruit demeure une référence artistique de premier ordre pour tous les artistes. La pomme est à ce point incontournable qu'elle est devenue un des logos les plus connus dans le monde. La publicité s'est emparée de ce fruit si commun et en même temps si singulier pour atteindre le public le plus large possible.

[364] Voir catalogue (fig. 167), p. 90.

BIBLIOGRAPHIE

I- METHODOLOGIE ET INSTRUMENTS DE TRAVAIL :

BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*. Paris : Minerve, 1998.

CAHN, Isabelle, Dominique LOBSTEIN, et Pierre WAT. *Chronologie de l'art du XIXe siècle*. Paris : Flammarion, 1998.

CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des symboles*. Paris : Livre de poche Librairie générale française, 1996.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles* [édition revue et augmentée]. Paris : Laffont, 2008.

DAGEN, Philippe, et Françoise HAMON (dir.). *Epoque contemporaine: XIXe-XXe siècles*. Paris : Flammarion, 1995.

DELARGE, Jean-Pierre. *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris : Gründ, 2001.

DRAGUET, Michel. *Chronologie de l'art du XXe siècle*. Paris : Flammarion, 1997.

DUROZOI, Gérard. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. Paris : Hazan, 1992.

Encyclopædia Universalis : nouvelle édition. Paris : Encyclopaedia universalis France, 2011.

FOCILLON, Henri. *La peinture aux XIXe et XXe siècles: du Réalisme à nos jours*. Paris : H. Laurens, 1928.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Histoire de l'art* [traduction en français par Jacques Combe et Claude Lauriol]. Paris : Flammarion, 1982.

HALL, James, Alix GIROD et Kenneth CLARK. *Dictionnaire des mythes et des symboles.* Paris : G. Monfort, 1994.

LACLOTTE, Michel, et Jean Pierre Cuzin (dir.). *Petit Larousse de la peinture*. Paris : Larousse, 1979.

MALAGUZZI, Silvia. *Boire et manger : traditions et symboles*. Paris : Hazan, 2006.

II – HISTOIRE DE L'ART MODERNE ET DES AVANT-GARDES

A- Etudes générales

ARAGON. *Écrits sur l'art moderne*. Paris : Flammarion, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », in : *Ecrits esthétiques*, publiés *in Œuvres complètes.* Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t. II, 1976.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Les chefs-d'oeuvre de la peinture moderne*. Paris : France-Illustration, 1953.

CLAY, Jean. *De l'impressionnisme à l'art moderne*. Paris : Hachette : Réalités, 1975.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.

DELACAMPAGNE, Christian. *L'Aventure de la peinture moderne de Cézanne à nos jours*. Paris : Mengès, 1988.

HUYSMANS, Joris-Karl. *L'art moderne*. Paris, France: Plon : Nourrit, 1911.

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas, 1994.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité, modernité*. Lagrasse : Verdier, 1988.

OZENFANT, Amédée. *The Foundation of Modern Art*. New York : Dover Publications, 1952.

PICON, Gaëtan. *1863, naissance de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1996.

ROSENBERG, Harold. *La tradition du nouveau*, [traduction en français d'Anne Marchand]. Paris : Edition de Minuit, 1998.

B- Etudes spécifiques

- *Sur le réalisme*

MILHAU, Denis. *Du réalisme: à propos de Courbet, Baudelaire, Cézanne, Kandinsky, Apollinaire, Picasso...* Paris : l'Harmattan, 2012.

SHIFF, Richard. "Art History and the Nineteenth Century : Realism and Resistance", in : *The Art Bulletin*, vol. 70, n° 1, mars 1988, pp. 25-48.

- *Sur le cubisme*

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*. Paris : Berg International, 1986.

ANTLIFF, Mark et Patricia LEIGHTEN. *Cubisme et culture*. Paris : Thames et Hudson, 2002.

CABANNE, Pierre. *L'épopée des cubistes*. Paris : Ed. de l'Amateur, 2001.

DAIX, Pierre. *Journal du cubisme*. Paris-Genève : Skira, 1982.

GOLDING, John. *Le Cubisme*. Paris : René Julliard, 1965.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Confessions esthétiques*. Paris : Gallimard, 1963.

- *Sur le surréalisme*

ARAGON, Louis, Hans ARP, Antonin ARTAUD, Hans BELLMER et André BRETON. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Paris : Galerie Beaux-Arts, 1938.

BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 1965.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme.* Paris : Ed. du Sagittaire, 1924.

BRETON, André. *Qu'est-ce que le surréalisme ?.* Paris : R. Henriques, 1934.

CANONNE, Xavier. *Le Surréalisme en Belgique*. *1924-2000*. Arles : Actes Sud, 2007.

CHAVOT, Pierre. *L'abcdaire du surréalisme*. Paris : Flammarion, 2001.

MARIËN, Marcel. *L'Activité surréaliste en Belgique : 1924-1950*. Bruxelles [Paris] : Lebeer-Hossmann : [diffusion Bibliothèque des arts], 1979.

NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme* [2e édition revue]. Paris : Le Seuil, 1945.

PASSERON, René. *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris : Le Livre de poche, 1991.

PASSERON, René. *Surréalisme*. Paris : Pierre Terrail, 2005.

PICON, Gaëtan. *Le Surréalisme*. Genève : Skira, 1988.

III – HISTOIRE DE LA NATURE MORTE ET DE LA POMME

A- La peinture de natures mortes

BAUDRILLARD, Jean. *Le Système des objets.* Paris : Denoël-Gonthier, 1968.

BLOCH, Vitale. *The art of still life: 1600-1950*. Londres : The Gallery, 1953.

COMTE, Hubert. *Natures mortes de l'Antiquité à nos jours: la vie silencieuse*. 1 vol. Paris : Casterman, 1992.

EBERT-SCHIFFERER, Sybille et Denis-Armand CANAL. *Natures mortes*. Paris : Citadelles & Mazenod, 1999.

EINSTEIN, Carl. *L'Art Du XXe Siècle*, trad. Liliane Meffre et Maryse Staiber. Arles : Actes Sud, 2011.

FARE, Michel. *La nature morte en France: son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*. Genève : Cailler, 1962.

HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth, et Françoise DUPUIS-TESTENOIRE. *Les peintres de natures mortes en France au XIXe siècle*. Paris : Amateur, 1998.

IOANNOU, Aurélie, et Université de Paris (1896-1968). « L'objet dans la nature morte, peinture de chevalet essai d'une esthétique de la nature morte ». [s.n.], 1959.

JOLLET, Etienne. *La nature morte ou La place des choses: l'objet et son lieu dans l'art occidental*. Paris : Hazan, 2007.

MELZER, Rachel. « " Une Poire et Une Pomme ". Qu'est-Ce Qu'une Nature Morte? », in : *MUSF Museum International (Edition Francaise)* 36, n° 4, 1984. p. 195-198.

SKIRA, Pierre. *La Nature morte*. Genève : Skira, 1989.

STERLING, Charles. *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Pierre Tisné, 1959.

B- La pomme : entre réalité physique, histoire symbolique et histoire de l'art

DE TORCY, Claire (dir.). *La pomme dans l'art, mystique et érotique*. Paris : Eyrolles, 2013.

DUCOURTHIAL, Guy. *La pomme*. Puiseaux : Pardès, 1996.

OBALK, Hector. *Ce sont les pommes qui ont changé: la réalité d'aujourd'hui 1987-2000*. Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

PICAR, Michel et Julie MONTAGNARD. *La pomme.* Paris : Encre éditions A.L., 1980.

IV – HISTOIRE DE LA PEINTURE ET INTERROGATIONS ESTHÉTIQUES : LE CHOIX DE LA PLURIDISCIPLINARITÉ

A- Ecrits des historiens de l'art

ARASSE, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien*. Paris : Denoël, 2000.

ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : Gallimard, 2006.

FOCILLON, Henri. Vie des formes.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *L'art et l'illusion.* Paris : Gallimard, 1971 [pour la traduction française].

LAMBLIN, Bernard. *Peinture et temps*. Paris : Klincksieck, 1983.

PANOFSKY, Erwin. *L'oeuvre d'art et ses significations: essais sur les « arts visuels »*, [traduction en français par Marthe et Bernard Teyssèdre]. Paris : Gallimard, 1982.

PANOFSKY, Erwin. *Trois essais sur le style*, trad. Bernard Turle. Paris : Le Promeneur, 1996.

B- Ecrits philosophiques

DERRIDA, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses; une archéologie des sciences humaines.* Paris : Gallimard, 1966.

GILSON, Etienne. *Peinture et réalité.* Paris : J. Vrin, 1958.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : J. Vrin, 1965.

HEIDEGGER, Martin. *Qu'est-ce qu'une chose ?,* trad. Jean Reboul et Jacques Taminiaux. Paris : Gallimard, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non sens*. Paris : Nagel, 1966.

C- Écrits littéraires et sur la littérature

APOLLINAIRE, Guillaume, Pierre Caizergues, et Michel Décaudin. *Oeuvres en prose complètes: II*. Paris : Gallimard, 1991.

BRETON, André. *Œuvres complètes* [établies par Marguerite Bonnet]. Paris : Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, t. I, 1988.

FARASSE, Gérard (dir.). *Objet - Ponge: augmenté du manuscrit de « L'âne » de Francis Ponge.* Paris : L'improviste, 2004.

PRÉVERT, Jacques, Danièle Gasiglia-Laster, et Arnaud Laster. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1996.

POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris : Plon, 1961.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible.* Paris : Éditions du Seuil, 1974.

D- Écrits des artistes et des marchands d'art

BRAQUE, Georges et Dora VALLIER. « Braque, la peinture et nous », in : *Cahiers d'art*, XXIX, n°1, 1954, p. 13-26. Texte repris dans *L'Intérieur de l'art*. Paris : Seuil, 1982, avec un avant-propos et un texte de Dora Vallier, « Pour situer les entretiens ».

DENIS, Maurice. *Théories, 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris : L. Rouart et J. Watelin, 1920.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, et Francis CREMIEUX. *Mes galeries et mes peintres: Entretiens avec Francis Cremieux* ; pref. d'andre Fermigier. Paris : Gallimard, 1982.

REDON, Odilon. *A soi-même. Journal 1867-1915*. José Corti Editions, 1989.

VERDET, André. *Entretiens, notes et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso*. Paris : Ed. Galilée, 1978.

VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris : A. Michel, 1937.

VOLLARD, Ambroise. *De Cézanne à Picasso, mes portraits* ; suivi de *Pablo Picasso* ; [et de] *Comment je devins éditeur*. Paris : Séguier, 1996.

V – LES ÉTUDES MONOGRAPHIQUES

A- Paul Cézanne

ARROUYE, Jean. *Cézanne, d'un siècle à l'autre.* Marseille : Parenthèses, 2006.

BARON, Jean-Marie, et Pascal BONAFOUX. *Cézanne, les natures mortes*. Paris : Herscher, 1993.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne, 1839-1906: le père de l'art moderne*. Köln : Taschen, 2001.

BELL, Clive. *Since Cezanne.* New York : Harcourt, Brace and Company, 1922.

BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne (et) lettres*. Paris : À la rénovation esthétique, 1924.

BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace.* Paris : Flammarion, 1950.

CAHN, Isabelle, Fatima MORETHY-COUTO, et Stéphane MELCHIOR-DURAND. *L'ABCdaire de Cézanne*. Paris : Flammarion, 1995.

CEZANNE, Paul, et John REWALD. *Correspondance*. Paris : B. Grasset, 2006.

Conversations avec Cézanne, édition critique présentée par P. M. DORAN. Paris : Macula, 1978.

COUTAGNE, Denis. *Cézanne en vérité(s): Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai": essai*. Arles : Actes sud, 2006.

DARRIULAT, Jacques. « Cézanne et la force des choses »(1) et (2) [en ligne]. In : *Essais Master 2, 2009-2010*. Site disponible sur : http://www.jdarriulat.net/Essais/Cezanne/Cezanne1.html. (Page consultée le 15/10/2013).

DARRIULAT, Jacques. "Le réalisme selon Cézanne", conférence prononcée le jeudi 24 novembre 2011, dans le cadre de l'exposition Cézanne et Paris, Musée du Luxembourg, octobre 2011-février 2012. Disponible sur : http://www.jdarriulat.net/Essais/CezanneReal/CezanneRealisme.html. (Page consultée le 15/10/2013).

DUCHTING, Hajo. *Paul Cézanne, 1839-1906: de la nature à l'art*, trad. Wolf Fruhtrunk. Cologne : Taschen, 1990.

FAURE-POIREE, Colline (dir.). *Ce que Cézanne donne à penser: actes du colloque d'Aix-en-Provence, 5, 6 et 7 juillet 2006*. Paris : Gallimard, 2008.

FRY, Roger. *Cézanne : A Study of His Development*. Londres : L. and V. Woolf, 1927.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris : Ed. Bernheim-jeune, 1926, p. 224

GOWING, Lawrence, Dominique FOURCADE, et Geneviève PETIT. *Cézanne, la logique des sensations organisées,* trad. Geneviève Petit. Paris : Macula, 1992.

HOUSSAIS, Laurent. *Le journal de Cézanne 1839-1906: [la vie, le contexte, l'œuvre]*. Paris : Hazan, 2006.

HOOG, Michel. *Cézanne, « Puissant et solitaire »*. Paris : Gallimard : Réunion des Musées Nationaux, 1989.

KENDALL, Richard. *Cézanne par lui- même: tableaux, dessins, correspondance*. Paris : Ed. Atlas, 1989.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Les couilles de Cézanne ; Suivi de, Persistance de la mémoire*. Paris : Séguier, 1995.

LE GOUIC, Jean-Claude. *Cézanne et la modernité: entretiens posthumes*. Marseille : Transbordeurs, 2006.

LEM, Frédéric-Henri. *Sur Le Chemin de La Peinture: Paul Cézanne. Étude Thématique et Critique de L'œuvre, Etc.* Evreux : Le Prieuré, 1969.

LEVESQUE, Erik. *Les leçons de peinture de Cézanne: du regard au pinceau, l'art et les secrets du maître d'Aix*. Paris : Oskar, 2006.

LHOTE, André. « L'enseignement de Cézanne », in : *Les invariants plastiques*. Paris : Hermann, 1967, pp. 39-58.

MOREL, Jean-Paul. *La peinture couillarde: lettres et propos choisis*. Paris : Mille et une nuits, 2006.

MORICE, Charles. "Paul Cézanne", in : *Mercure de France*, vol. 58, décembre 1905, pp. 592-593.

NATANSON, Thadée. "Paul Cézanne", in : *Revue Blanche*, 1er décembre 1895.

NEGRIER, Marie Carol. *Francis Ponge et Paul Cézanne: Façons du regard*. Lille : A.N.R.T, 1989.

ORIENTI, Sandra. *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*. Paris : Flammarion, 1975.

PERRUCHOT, Henri. Cézanne. Paris : Hachette, 1966.

POUILLE, Michel. *La nature en peinture: Cézanne et l'art moderne, un point de vue topologique*. Chambéry : Editions Comp'Act, 1998.

RAMUZ, Charles Ferdinand. *L'Exemple de Cézanne*. Aigre : Séquences, 1988.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres sur Cézanne*, trad. Philippe Jaccottet. Paris : Seuil, 1995.

RIVIERE, Georges. *Le maître Paul Cézanne.* Paris : H. Floury, 1923.

SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cezanne*. New York : Harry N. Abrams, 1988.

SCHAPIRO, Meyer. « Les pommes de Cézanne. Essai sur la signification de la nature morte », in : *Style, artiste et société.* Paris : Gallimard, 1982, pp. 171-230, [traduction des essais en français par Blaise Allan, Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Evrard de la Soudière et Jean-Claude Lebensztejn].

SEMMER, Laure-Caroline. *Lire la peinture de Cézanne*. Paris : Larousse, 2006.

SEMMER, Laure-Caroline. « Cézanne au XXe siècle: une réception critique de Paul Cézanne ». Thèse doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, 2004.

SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism : A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art.* Chicago : University of Chicago Press, 1984. [traduction en français par Jean-François Allain. *Cézanne et la fin de l'impressionnisme: étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*. Paris : Flammarion, 1995].

UZZANI, Giovanna, et Ilaria CICALI. *Cézanne et la naissance de la peinture moderne.* Paris : Le Figaro, 2008.

VENTURI, Lionello. *Cézanne.* Genève : Skira, 1978.

VOLLARD, Ambroise. *Paul Cézanne.* Paris : Galerie A. Vollard, 1914.

VOLLARD, Ambroise. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir.* Paris : B. Grasset, 1938.

B- Pablo Ruiz Picasso :

BARR, Alfred Jr. *Picasso: Forty Years of His Art*. New York: Museum of Modern Art, 1939.
Picasso, Fifty years of his art. New York : Museum of Modern Art, 1946.

BRASSAI. *Conversations avec Picasso*. Paris : Gallimard, 1964.

CABANNE, Pierre. *Le siècle de Picasso*. Paris : Denoël, 1975.

CASSOU, Jean. *Pablo Picasso*. Paris : Braun, 1952.

COCTEAU, Jean. *Picasso de 1916 à 1961*. Monaco : Ed. du Rocher, 1962.

DAGEN, Philippe. *Picasso*. Paris : Hazan, 2008.

DAIX, Pierre. *Dictionnaire Picasso*. Paris : R. Laffont, 1995.

DAIX, Pierre. *Picasso créateur : la vie intime et l'œuvre*. Paris : Ed. du Seuil, 1987.

DIEHL, Gaston. *Picasso*. Paris : Flammarion, 1977.

DU BOUCHET, Paule, et Marie-Laure BERNADAC. *Picasso, le sage et le fou*. Paris : Gallimard, 1986.

DUNCAN, David Douglas. *Picasso's Picassos : The Treasures of La Californie*. Londres : Macmillan et New York : Harper, 1961.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. « Huit entretiens avec Picasso », in : *Aujourd'hui, art et architecture*, n°4, septembre 1955, p. 12-13.

LEAL, Brigitte, Christine PIOT et Marie-Laure BERNADAC. *Picasso, la monographie 1881-1973*. Paris : Ed. de la Martinière, 2000.

LEYMARIE, Jean. *Picasso, métamorphoses et unité*. Genève : Skira, 1971.

LINARES, Serge. *Picasso et les écrivains*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2012.

MALDONADO, Guitemie. *Lire la peinture de Picasso*. Paris : Larousse, 2007.

MÈREDIEU, Florence de. *Kant et Picasso le bordel philosophique*. Nîmes : J. Chambon, 2000.

MORAVIA, Alberto, Paolo LECALDANO, et Pierre DAIX. *Tout l'œuvre peint de Picasso!* Traduit par Simone de Vergennes et Claude Lauriol. 1 vol. Les Classiques de l'art, ISSN 0768-2123. Paris : Flammarion, 1980.

PALAU I FABRE, Josep. *Picasso vivant, enfance et première jeunesse d'un démiurge, 1881-1907.* Barcelone : Edicione Poligrafa, 1990 / Allemagne : Könemann, 1998, pour cette 2ème éd. en langue française.

PALAU I FABRE, Josep. *Picasso, des ballets au drame, 1917-1926.* Barcelone : Ediciones Poligrafas, 1999 / Allemagne : Könemann, 1999, pour la 2ème éd. en langue française.

PALAU I FABRE, Josep. *Picasso cubisme (1907-1917).* Paris : Albin Michel, 1990.

PARMELIN, Hélène. *Picasso dit ; [suivi de] Picasso sur la place*. Paris : les Belles lettres, 2013.

PICASSO, Pablo, Marie-Laure BERNADAC, et Androula MICHAEL. *Propos sur l'art*. Paris : Gallimard, 1998.

PICASSO, Pablo, Guillaume APOLLINAIRE, Pierre CAIZERGUES, et Hélène SECKEL. *Correspondance*. Paris : Gallimard : Réunion des Musées nationaux, 1992.

PICASSO, Pablo, Gertrude STEIN et Laurence MADELINE. *Gertrude Stein - Pablo Picasso: correspondance.* Paris : Gallimard, 2005.

PONGE, Francis. *Picasso évidemment*. Paris : Galilée, 2005.

ROY, Claude. *L'amour de la peinture: Goya, Picasso et autres peintres.* Paris : Gallimard, 1956.

RUBIN, William Stanley. *Picasso et Braque: l'invention du cubisme*. Paris : Flammarion, 1990.

SABARTÉS, Jaime, André CHASTEL, et Paule Marie GRAND. *Picasso: portraits et souvenirs*. Paris : Louis carré, 1946.

SECKLER, Jérôme. « Picasso explains », in : *New Masses,* 13 mars 1945 ; repris partiellement en français : « Entretiens avec Picasso », in : *Fraternité,* 20 septembre 1945.

STEIN, Gertrude. *Picasso.* Paris : Floury, 1938.

VERDET, André. *Griffe de Picasso.* Poitiers : Ed. Parler, 1961.

ZERVOS, Christian, et Pablo Picasso. *Pablo Picasso*. 30 vol. Paris : Cahiers d'art, 1949.

ZERVOS, Christian. « Conversation avec Picasso », *in Cahiers d'art,* X, n°7-10, 1935, p. 173-178.

C- René Magritte :

BLAVIER, André. *Ceci n'est pas une pipe: contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte*. Bruxelles : Temps mêlés, 1973.

CUZIN-SCHULTE, Séverine. *Magritte: ses sources, ses thèmes, son héritage.* Paris : Beaux arts, 2009.

DOPAGNE, Jacques. *Magritte*. Paris : Hazan, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier : Fata Morgana, 1977.

LARKIN, David. *Magritte.* Paris : Ed. du Chêne, 1975.

LEBEL, Robert. *Magritte; peintures.* Paris : Hazan, 1969.

MAGRITTE, René, et Eric CLEMENS. *Les mots et les images: choix d'écrits*. Bruxelles : Labor, 1994.

MAGRITTE, René, et André Blavier. *Écrits complets*. Paris : Flammarion, 1979.

MAGRITTE, René. *Leçon de choses; écrits et dessins.* Tilĺeur-lez-Liège : Rhétorique, 1962.

MEURIS, Jacques. *Magritte*. Paris : Casterman : Nouvelles éditions françaises, 1988.

MEURIS, Jacques. *Magritte et les mystères de la pensée ; [suivi de] Le temps des apocalypses*. Bruxelles : Lettre volée, 1992.

PASSERON, René. *René Magritte.* Paris : Filipacchi-Odege, 1970.

ROBERTS-JONES, Philippe. *Magritte ou la leçon poétique : suivi de, De l'empire des lumières aux domaines du sens*. Tournai, Belgique : La Renaissance du livre, 2001.

SYLVESTER, David et Sarah WHITFIELD. *René Magritte, Catalogue Raisonné*. Londres : Philip Wilson, 1992.

TORCZYNER, Harry. *Magritte: le véritable art de peindre*. Paris : Draeger, 1978.

WALDBERG, Patrick. *Magritte: peintures*. Paris : L'Autre Musée, 1983.

VI – LES CATALOGUES D'EXPOSITION

(Par ordre chronologique)

Natures mortes françaises du XVIIe au XXe siècle, cat. exp., Paris, Galerie Daber, 9 avril - 6 mai 1959. Paris : A. Daber, 1959.

Four Americans in Paris; the Collections of Gertrude Stein and Her Family, cat. exp., New York, Museum of Modern Art, 19 décembre 1970 – 1er mars 1971. New York : Museum of Modern Art, 1970.

La Nature morte de Breughel à Soutine, cat. exp., Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 5 mai – 1er septembre 1978. Bordeaux: Galerie des beaux-arts, 1978.

Rétrospective Magritte, cat. exp., Bruxelles, Palais des beaux-arts, 27 octobre - 31 décembre 1978, Paris, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 19 janvier - 9 avril 1979. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978.

Les demoiselles d'Avignon, cat. exp., Paris, Musée Picasso, 26 janvier – 18 avril 1988. Paris: RMN, 1988.

Le domaine enchanté, cat. exp., Bâle, Art 88, 14 juin – 20 juin 1988 ; Paris, Galerie Isy Brachot, 12 octobre - 10 décembre 1988. Paris: Galerie Isy Brachot, 1988.

Picasso & les choses: les natures mortes, cat. exp., Cleveland, the Cleveland Museum of Art, 26 février – 3 mai 1992 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 9 juin – 30 août 1992 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 septembre – 28 décembre 1992. Paris : RMN, 1992.

Images de la vie silencieuse: la nature morte au XIXe siècle, cat. exp., Honfleur, Musée Eugène Boudin, 6 juillet – 28 octobre 1996. Honfleur: Musée Eugène Boudin, 1996.

Natures mortes du XXe siècle, cat. exp., Pontoise, Musée de Pontoise, 24 mai - 28 septembre 1997. Pontoise : Le Musée, 1997.

Le miroir vivant: René Magritte, cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2 octobre 1997 - 11 janvier 1998. Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts, 1997.

Atelier Cézanne: 1902-2002, le Centenaire, cat. exp., Arles : Actes sud, 2002.

Magritte, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 11 février - 9 juin 2003. Paris : Ed. du Jeu de paume, 2003.

Picasso classique, cat. exp., Tokyo, Ueno Royal Museum, 20 septembre – 14 décembre 2003. Tokyo : The Shankei Shimbun, 2003.

Les archives de Picasso : « On est ce que l'on garde ! », cat. exp., Paris, Musée Picasso, 22 octobre 2003 - 19 janvier 2004. Paris : RMN, 2003.

Picasso, peintres d'objets, objets de peintre, cat. exp., Céret, Musée d'Art moderne, 12 juin – 19 septembre et Roubaix, La Piscine-Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, 9 octobre 2004 – 9 janvier 2005. Paris: Gallimard, 2004.

Picasso: tradition and avant-garde, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 juin – 4 septembre 2006. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

Picasso: Objeto E Imagen, cat. exp., Málaga, Museo Picasso, 22 octobre 2007 – 27 janvier 2008. Málaga: Museo Picasso, 2007.

De Cézanne à Picasso: chefs-d'oeuvre de la galerie Vollard, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2006 – 7 janvier 2007 ; Chicago, Art Institute of Chicago, 17 février – 12 mai 2007 ; Paris, Musée d'Orsay, 19 juin – 16 septembre 2007. Paris : RMN, 2007.

Objetos vivos: figura y naturaleza muerta en Picasso, cat. exp., Barcelone, Museu Picasso, 20 novembre 2008 – 1er mars 2009. Barcelone : Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2008.

Picasso, Cézanne, cat. exp., Aix-en-Provence, Musée Granet, 25 mai-27 septembre 2009. Paris; Aix-en-Provence: RMN, 2009.

Life and Death in Picasso. Still life/Figure, c.1907-1933, cat. exp., Barcelone, Museu Picasso, 20 novembre 2008 - 1er mars 2009. Londres : Thames & Hudson, 2009.

Matisse, Cézanne, Picasso: l'aventure des Stein, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 5 octobre 2011 – 16 janvier 2012 ; San Francisco, Museum of modern art, 21 mai – 6 septembre 2011 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 22 février – 3 juin 2012. Paris: RMN-Grand Palais, 2011.

Cézanne et Paris, cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, 12 octobre 2011 – 26 février 2012. Paris: RMN-Grand palais, 2011.

Cézanne, les natures mortes, cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, 12 octobre 2011 – 26 février 2012. Paris : RMN-Grand Palais, 2011.

Le surréalisme et l'objet l'exposition, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 30 octobre 2013 – 3 mars 2014. Paris : Centre Georges Pompidou, 2013.

Magritte, the Mystery of the Ordinary (1926-1938), cat. exp., New York, Museum of Modern Art,

The World is an apple : The Still Lifes of Paul Cézanne, cat. exp., Philadelphie, Barnes Foundation, 22 juin 2014 – 22 septembre 2014. Philadelphie : Giles, 2014.

Table des matières

REMERCIEMENTS **4**

INTRODUCTION **5**

CHAPITRE I - L'ART DE PEINDRE UNE POMME : LA POMME COMME SUJET D'ETUDE OU LE PRINCIPE DE L'"IMITATIO" EN ART **12**

A- "PEINDRE UNE POMME, QUOI DE PLUS BÊTE !" OU COMMENT LA POMME RÉELLE FAIT-ELLE PLACE À LA POMME PEINTE ? LES GRANDS ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION AU SEIN DE LA NATURE MORTE **14**

1- UNE TRADITION PICTURALE : UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA POMME EN TANT QUE SUJET D'ÉTUDE INTEMPOREL ET UNIVERSEL DANS LA SPHÈRE ARTISTIQUE 15

RETOUR SUR L'ÉTHYMOLOGIE ET LA SYMBOLIQUE DU FRUIT *15*
HISTOIRE SYNTHÉTIQUE DE LA POMME DANS L'ART JUSQU'À CÉZANNE *16*
QU'EST-CE QU'UN SUJET D'ÉTUDE ? *17*

2- DE LA NATURE VIVANTE À LA "NATURE MORTE" : POMME PEINTE OU POMME FEINTE ? RETOUR SUR LE PRINCIPE DE LA MIMÉSIS EN ART ET SUR L'HISTOIRE DE LA NATURE MORTE 18

QU'EST-CE QUE L'"IMITATIO" ? RÉFLEXION AUTOUR DE LA PEINTURE COMME ART DE REPRÉSENTATION. PEINDRE UNE POMME OU COPIER LA NATURE *18*
DÉFINITION ET HISTOIRE D'UN GENRE : LA NATURE MORTE *20*
LE PARADOXE DE LA NATURE MORTE : UNE COMPOSITION DONNANT L'ILLUSION D'UN MORCEAU DE RÉEL *22*

3- POURQUOI PEINDRE UNE POMME ? LES DIFFICULTÉS RENCONTRÉES PAR LE PEINTRE DEVANT UN TEL MODÈLE 23

LES CARACTÉRISTIQUES PHYSIOLOGIQUES DE LA POMME ET LEUR ATTRAIT PICTURAL *23*
PEINDRE UNE POMME POUR APPRENDRE À VOIR *24*
LE PEINTRE ET SON MODÈLE DANS LE POÈME DE PRÉVERT *25*

B- "LE MONDE EST UNE POMME" : LES NATURES MORTES DE CÉZANNE ET LE TOURNANT MODERNISTE DE LA PEINTURE..... 27

1- "CONQUÉRIR PARIS AVEC UNE POMME" : L'AMBISTION CÉZANIENNE OU LA CONSTRUCTION D'UN MYTHE 28

LA VIE DE CÉZANNE : UN PEINTRE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ 28
LA POMME : UN OBJET QUI JALONNE L'ENSEMBLE DE SA VIE ET DE SA CARRIÈRE 29
LE RÔLE DES COLLECTIONNEURS ET DES MARCHANDS D'ART DANS LA DIFFUSION DE L'OEUVRE CÉZANIEN (LE PÈRE TANGUY ET AMBROISE VOLLARD EN PARTICULIER) 32

2- LES GRANDS PRINCIPES DE L'ART DE CÉZANNE : L'ÉMERGENCE D'UN VÉRITABLE "MONDE" D'ARTISTE 34

ÉTUDE DES PROPOS DE CÉZANNE : LE RAPPORT DU PEINTRE À LA NATURE 34
"EST-CE QUE CELA BOUGE UNE POMME ? " : QUESTION DE L'IMMOBILITÉ, DE LA SPATIALITÉ ET DE LA TEMPORALITÉ DANS L'OEUVRE DE L'ARTISTE 35
CÉZANNE : LE "PEINTRE DE LA RÉALITÉ" DANS LE POÈME DE PRÉVERT ? 37

3- LA PLACE DE LA POMME DANS L'OEUVRE PEINT DE CÉZANNE : ANALYSE THÉMATIQUE, STATISTIQUE ET STYLISTIQUE 39

LA RÉCURRENCE D'UN MOTIF : CÉZANNE EST-IL VRAIMENT "LE PEINTRE DES POMMES" ? 39
LES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE TRAITER UN MÊME SUJET : ANALYSE DE QUELQUES NATURES MORTES 41
MEYER SCHAPIRO ET L'ANALYSE PSYCHANALYTIQUE DES POMMES DE CÉZANNE 43

C- UNE POMME N'EST PAS UNE POMME : LA REMISE EN CAUSE DE LA PLACE PRÉPONDÉRANTE DU SUJET EN PEINTURE OU LA LEÇON CÉZANIENNE..... 45

1- LES NATURES MORTES DE CÉZANNE SONT-ELLES DES CONSTRUCTIONS ESTHÉTIQUES PUREMENT FORMELLES ? MATÉRIALITÉ, FORME ET COULEUR DANS LA REPRÉSENTATION DES POMMES 46

COMMENT CÉZANNE COMPOSAIT-IL SES NATURES MORTES ? 47
LA QUESTION DE L'ART "PUR" 49

2- CE QUE LES POMMES DE CÉZANNE DONNENT À PENSER : HISTOIRE DE LA RÉCEPTION CRITIQUE ET DES DIVERSES INTERPRÉTATIONS DES NATURES MORTES CÉZANIENNES 50

LES TÉMOIGNAGES DES CONTEMPORAINS 51
TRAVAIL HISTORIOGRAPHIQUE : CE QUE NOUS RÉVÈLENT LES ÉCRITS DES HISTORIENS DE L'ART 54

3- CÉZANNE EST-IL LE "PÈRE DE LA MODERNITÉ" EN PEINTURE ? 56

L'HOMMAGE À CÉZANNE : UNE OEUVRE SIGNIFICATIVE 57
"IL ÉTAIT NOTRE PÈRE À TOUS" : LE RAPPORT DE LA JEUNE GÉNÉRATION À L'OEUVRE CÉZANIEN 59

CHAPITRE II - DE LA FORME A L'ESSENCE ET DE LA PROSAIQUE REALITE A LA PEINTURE : COMMENT LA POMME PEUT-ELLE DEVENIR UN OBJET D'ART 62

A- LA POMME OU L'ÉLOGE DE LA BANALITÉ : EN QUOI L'APPARENTE SIMPLICITÉ DE CET OBJET DU QUOTIDIEN DONNE-T-ELLE UNE IDÉE DE L'AMPLEUR DE LA FORME DANS LE DOMAINE PICTURAL ?..... 64

1- L'IMPORTANCE DE L'OBJET DU QUOTIDIEN DANS L'ART MODERNE : LA NAISSANCE D'UNE ESTHÉTIQUE NOUVELLE 65

L'INFLUENCE DES POÈTES : GUILLAUME APOLLINAIRE ET FRANCIS PONGE 65
PICASSO ET L'ART DE LA "RÉCUPÉRATION" : UNE MANIÈRE DE CHANGER NOTRE REGARD SUR LE QUOTIDIEN 66
RETOUR SUR LA DÉFINITION KANTIENNE DE L'ART : LA PEINTURE N'EST PAS LA REPRÉSENTATION D'UNE BELLE CHOSE MAIS LA BELLE REPRÉSENTATION D'UNE CHOSE 67

2- REPRÉSENTER, STYLISER, GÉOMÉTRISER, DÉSTRUCTURER : LA POMME PICASSIENNE DANS TOUS SES ÉTATS 68

LES NATURES MORTES CUBISTES (ANNÉES 1900-1910) : L'ÉCLATEMENT DE LA POMME 68

- SOURCES ET DÉFINITION DU CUBISME : UNE PEINTURE D'AVANT-GARDE
- ETUDE DES PROPOS DE BRAQUE ET DE DELAUNAY
- STYLISATION, GÉOMÉTRISATION ET DÉSTRUCTURATION : ANALYSE DES OEUVRES

LES NATURES MORTES DES ANNÉES DE GUERRE : LE RETOUR AUX TRADITIONS 71
LES NATURES MORTES TARDIVES 72

B- LA POMME COMME SYMBOLE D'UN CHANGEMENT AU SEIN DE L'HISTOIRE DE L'ART : UN OBJET ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ..... 73

1- LES POMMES D'UN SIÈCLE À L'AUTRE 74

PICASSO HÉRITIER DE CÉZANNE : L'ART DE LA CITATION OU L' "HOMMAGE PAR CHOSIFICATION" 74
LES STEIN : DES PASSEURS ARTISTIQUES 76
ÉTUDE DES "PROPOS" DE PICASSO AU SUJET DE CÉZANNE : "IL ÉTAIT MON SEUL ET UNIQUE MAÎTRE" 77

2- "LA PROMENADE DE PICASSO" : DE L'ART POÉTIQUE À LA POÉTIQUE DE L'ART. QUAND L'ÉCRITURE POÉTIQUE VEUT SE FAIRE L'ÉCHO DE L'HISTOIRE DE L'ART 78

CONTEXTUALISATION DU POÈME ET MISE EN RELIEF DE LA RELATION PRÉVERT-PICASSO 79
CE QUE LE POÈME NOUS DIT DE L'ART PICASSIEN : ANALYSE SOUS L'ANGLE DU JEU ET DE LA RUPTURE 81
MISE EN PERSPECTIVE DES ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION ET LIMITES 83

3- EN QUOI LA POMME EST-ELLE SYMBOLIQUE DE LA RUPTURE PICASSIENNE ? 84

DE LA "NATURE MORTE" À LA "NATURE VIVANTE" : LA QUESTION DE L'ANIMÉ ET DE L'INANIMÉ DANS LES NATURES MORTES DE PICASSO 84
COLLAGES ET NOUVEAUX MODES DE REPRÉSENTATION : LES GRANDES INNOVATIONS PICASSIENNES 85
FAIRE ENTRER LA RÉALITÉ DANS LA TOILE : L'EXEMPLE DU TABLEAU-RELIEF DE 1937 86

C- LA POMME PEUT-ELLE ÊTRE CONSIDÉRÉE COMME UN OBJET HERMÉNEUTIQUE AU SEIN DE LA PEINTURE MODERNE ? 87

1- VERS UN NOUVEAU SYMBOLISME DE LA POMME ? 88

RÉFLEXION SUR LES POSSIBLES INTERPRÉTATIONS DES TROIS POMMES QUI HANTENT L'OEUVRE DE PICASSO 88
LES LIMITES : PRIMORDIALITÉ DE LA FORME SUR LE SENS 89

2- POMME ET ÉROTISME DANS L'ART PICASSIEN 90

LA POMME N'EST PLUS SEULEMENT "SUJET" DE NATURES MORTES 90
LA POMME ET LA FEMME 91
LE BIOMORPHISME : EXEMPLE DE LA NATURE MORTE AU PICHET ET AUX POMMES 92

3- LA POMME RÉVÉLATRICE DES "TERRIFIANTS PÉPINS DE LA RÉALITÉ" 93

DE LA POMME ENTIÈRE À LA POMME COUPÉE 93
LA PEINTURE EST-ELLE UNE ANTI-MIMÉSIS ? 94

CHAPITRE III - DU TROMPE-L'OEIL AU "TROMPE-L'ESPRIT" : EN QUOI LA POMME, OBJET REEL PUIS OBJET PEINT, DEVIENT-ELLE UN OBJET DE REFLEXION SUR LA PEINTURE ELLE-MEME ? 97

A- "CECI N'EST PAS UNE POMME" : L'IMPACT DE LA "RÉVOLUTION SURRÉALISTE" SUR LES MODES DE REPRÉSENTATION ET L'ÉMERGENCE D'UN ART PICTURAL QUI RÉFLÉCHIT SUR LUI-MÊME..... 98

1- LES GRANDS PRINCIPES DU SURRÉALISME ET LEURS CONSÉQUENCES SUR LA REPRÉSENTATION 99

QU'EST-CE QUE LE SURRÉALISME ? ANDRÉ BRETON COMME INTERMÉDIAIRE ENTRE PICASSO ET MAGRITTE 100
MAGRITTE : UN SURRÉALISTE À PART ? 101
ANALYSE DES ÉCRITS DE MAGRITTE 102

2- LA PLACE DE LA POMME DANS L'OEUVRE DE MAGRITTE : ANALYSE THÉMATIQUE ET STYLISTIQUE .. 103

QUELLE RELATION ENTRE MAGRITTE ET PICASSO ET CÉZANNE ? 104
LES DIFFÉRENTS TYPES DE POMMES DANS LES TABLEAUX DE L'ARTISTE 105

LA POMME "TRADITIONNELLE"
LA POMME PÉTRIFIÉE
LA POMME MASQUÉE
LA POMME DÉMESURÉE, HYPERTROPHIÉE
LA POMME FLOTTANTE

3- LA POMME ET SON IMAGE : QU'EST-CE QUE LA REPRÉSENTATION SELON MAGRITTE ? 108

LA QUESTION DE LA RESSEMBLANCE : LA PEINTURE OBJECTIVE DE LA POMME 109
ANALYSE DU TABLEAU "CECI N'EST PAS UNE POMME" AU REGARD DE L'OUVRAGE DE FOUCAULT SUR "CECI N'EST PAS UNE PIPE" : DU TROMPE-L'OEIL AU "TROMPE-L'ESPRIT" ? 110
UNE PEINTURE POÉTIQUE : "FAIRE HURLER LES OBJETS LES PLUS FAMILIERS" 111

B- DÉTOURNEMENT DE L'OBJET : LA POMME COMME "JEU" PICTURAL..... ..... ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**2**

1- De l'originalité du banal : l'incongruité des associations et les enjeux de la défamiliarisation 113

Un tableau doit être "beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" : l'art du décalage chez Magritte *113*
Les différentes stratégies de défamiliarisation *115*

Le déplacement
Le redoublement
L'isolement
La métamorphose
La dénomination fautive

Réinvestir le monde existant pour mettre à mal l'évidence des apparences : l'étrangeté d'une pomme *116*

2- le "détournement" humoristique et ironique d'un objet qui ne se prend pas au sérieux : une vision insolite de la pomme 117

Le choix déterminant des titres : le jeu des associations *117*
Magritte : le maître de l'ironie en peinture ? *119*
Le ludisme de la peinture magrittienne *120*

3- Le mystère de la pomme ou le jeu du visible, de l'invisible et du visible caché 121

Le mystère de et dans la peinture magrittienne *121*
Etude du Fils de l'homme et de La Grande guerre *122*

C- Vers une dématérialisation de la pomme ? 124

1- Quand la pomme se fait personnage : de la réification des êtres à l'humanisation des choses 124

La dématérialisation de la pomme *125*
Le visage et la pomme *125*

2- Une peinture qui produit l'objet ? la pomme-objet ou la peinture en tant que création pure d'une autre réalité 127

La constitution d'une unité picturale inédite *127*
Les enjeux de la création *128*

CONCLUSION 129

BIBLIOGRAPHIE 132