

# La Sainte-Victoire, « vérité » de la peinture de Cézanne

**Christian Martens**

DANS **JOURNAL DE L'HYPNOSE ET DE LA SANTÉ INTÉGRATIVE 2018/1 N°2**, PAGES 4 À 10  
ÉDITIONS **DUNOD**

ISSN 2557-521X

DOI 10.3917/jhsi.002.0004

Date de mise en ligne : 16/09/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://stm.cairn.info/revue-journal-de-l-hypnose-et-de-la-sante-integrative-2018-1-page-4?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Dunod.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://stm.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# La Sainte-Victoire, « vérité » de la peinture de Cézanne

Le long cheminement de Paul Cézanne avec la montagne Sainte-Victoire.  
Christian Martens nous convie à effectuer l'ascension.



**Christian Martens** est médecin allergologue. Il exerce en libéral et à l'Institut Pasteur de Paris. Il préside l'Institut Milton H. Erickson Île-de-France ainsi que la Société française de psycho-allergologie. Il est également doctorant en philosophie et éthique.

**T**oute sa vie durant, le maître d'Aix<sup>1</sup> poursuivra un idéal, dire *la vérité de la peinture*. Dans sa *Correspondance à E. Bernard*, le 23 octobre 1905, il écrira : « *La thèse à développer est – quel que soit notre tempérament ou forme de puissance en présence de la Nature – de donner l'image de ce que nous voyons en oubliant tout ce qui apparut avant nous... Je vous dois la vérité en peinture, je vous la dirai.* » (Rewald, 1978). Il remettra, inlassablement sa vie durant, son ouvrage sur le métier : découvrir la vérité de la peinture à partir de la montagne Sainte-Victoire qui sera son motif favori. Cette série sera l'occasion d'un long travail de maturation.

## La montagne Sainte-Victoire est à Cézanne ce que le Squaw Peak est à Erickson

Le Squaw Peak (aujourd'hui appelé Piestewa Peak) est le lieu où Milton Erickson, médecin et guérisseur (voir encadré) américain, envoyait ses

patients et ses élèves effectuer des tâches thérapeutiques. « *À l'image de la montagne [le Squaw Peak] qui jouxte sa maison et son cabinet de consultation, Erickson présente la thérapie comme un défi : effort et changement de point de vue sont nécessaires*<sup>2</sup>. »

La Sainte-Victoire est une montagne calcaire gigantesque et solitaire qui se trouve à plusieurs kilomètres à l'est d'Aix-en-Provence. Cézanne aura grandi à ses pieds et la gravit avec son ami Zola. Il écrira : « *Là, je suis bien, je vois clair, il y a de l'air.* » (Levêque, 1995, p. 164.) La montagne Sainte-Victoire représente, comme le souligne Gilles Plazy, « *le lieu de l'ascension, elle est la nature imposante qui ne se donne qu'à ceux qui la conquièrent, elle est cette éminence qui domine une ville et une campagne mais dont le sommet paraît lointain...* » (Plazy, 1988, p. 144.)

Elle illustre le travail sur soi, l'effort et le changement de point de vue. Ce sommet, Cézanne va l'atteindre dans la dernière partie de son œuvre. Il développera progressivement une

1. Né et ayant grandi à Aix-en-Provence, c'est ainsi que l'on surnomma Paul Cézanne (NDLR).

2. Site de l'Institut Milton H. Erickson de Rezé : <http://reze.citi44.com/le-magicien-du-desert-un-film-sur-le-fondateur-de-lhypnose-ericksonienne/>

autre perception, un nouveau regard sur la peinture, il sera considéré comme le père de la peinture moderne.

## De 1870 jusqu'à sa mort en 1906, le maître d'Aix n'aura de cesse de peindre son motif favori

Au début, lointaine, puis bien présente mais cachée par les premiers plans, ce n'est qu'en 1870 qu'elle sera clairement identifiée, dans un tableau intitulé *La Tranchée de chemin fer* : la Sainte-Victoire y est distante, un mur et une tranchée établissent une séparation entre le spectateur-peintre et la montagne elle-même.

Au fil des ans et de ses représentations, Cézanne se rapprochera de son motif.

Sur un autre tableau peint une quinzaine d'années plus tard, *Sainte-Victoire vue à travers l'allée des marronniers au Jas de Bouffan* (vers 1885), la montagne est le sujet principal, mais elle est encore placée à l'arrière-plan derrière des marronniers ; elle est séparée de l'observateur par une rangée d'arbres.

Le maître se rapprochera.

Les *Sainte-Victoire* peintes durant les années 1884 à 1887 présentent la montagne centrée et encadrée par des arbres, comme dans la série des *Montagne Sainte-Victoire au grand pin*, peintes en 1886 et 1887. Mais elle reste toujours lointaine.

Il se rapprochera encore, et cette montagne qui lui était distante et inaccessible, il la peint du bord du chemin du Tholonet : la route tourne, se détourne.

C'est dans le livre *Le Dr Milton H. Erickson, médecin et guérisseur américain*<sup>3</sup>, que nous trouvons la référence de *guérisseur* pour qualifier le docteur. Dans cet ouvrage, l'une des filles d'Erickson (Betty Alice) et Bradford Keeney racontent de quelle façon Erickson faisait les liens entre la psychothérapie et les éléments de la nature. Les arbres, les plantes en général, les jardins, les montagnes et les cours d'eau lui étaient une source d'inspiration et de créativité infinie. « (...) *mon père partage les traditions de nombreux guérisseurs indigènes* », écrit-elle p. 28. Nous sommes ici bien loin de la conception française du guérisseur, vu souvent comme une sorte de charlatan, ou de sorcier.

Et au bout du chemin, c'est elle : la *Sainte-Victoire vue de la route du Tholonet près de Château-Noir*, peinte en 1899 et exposée à l'Ermitage à Saint-Petersbourg (illustration jointe). Il finit par l'apprivoiser et la placer au centre de ses toiles.

## Au bout du chemin, c'est elle

Maldiney<sup>4</sup> dira de cette toile dans *L'art, l'éclair de l'être* :

« *Tableau nu, presque sans images et sans matière, raréfié jusqu'au vide, où le peintre semblait avoir oublié de peindre les choses et d'employer les couleurs. Or c'est justement dans cet oubli, dans cette absence, que – selon les mots de J-K. Huysmans – “des vérités jusque-là omises s'aperçoivent”... une seule à vrai dire : celle du monde, ici rendue visible par des “tons étranges et réels”. Oui. Étrange et réelle inséparablement, étrange de réalité, cette Sainte-Victoire*

3. Erickson B-A et Keeney B. *Le Dr Milton H. Erickson, médecin et guérisseur américain*. Bruxelles : SATAS, 2008.

4. Henri Maldiney (1912-2013), philosophe français du courant phénoménologique. Il s'est intéressé à l'art, la psychopathologie et la psychiatrie (NDLR).

Sainte-Victoire vue de la route du Tholonnet près de Château-Noir, peinte en 1899, exposée à l'Ermitage à Saint-Petersbourg.



*surgissante, emportant avec soi, à une distance inévaluable d'un quelconque départ, le regard, esquisse sensible de notre être au monde. Elle nous désétablit de nous-mêmes : elle nous fait perdre pied dans le monde des objets et dans le monde des tableaux. Mais nous ne sommes en elle ni plongés dans l'imaginaire ni renvoyés pour autant aux objets précontraints qui alimentent le compte courant de la perception. Où ? alors. En quel lieu*

*ou peut-être non-lieu ? Dans le réel. »* (Maldiney, 1993, p. 21.)

La peinture sur le motif demande de réaliser un effort pour ramener le paysage devant soi, alors que l'on y est placé à l'intérieur. En effet, l'approche n'est pas la même lorsque l'on peint un paysage et lorsque l'on peint une nature morte, car on se trouve face à une nature morte, alors que l'on se situe dans un paysage. En peinture classique, on réalise une perspective qui crée de la distance dans le tableau, mais aussi avec le tableau ; cela donne un côté fenêtre. On regarde par la fenêtre et on voit le tableau.

**“ On regarde par la fenêtre et on voit le tableau ”**

Alors que Cézanne se pose la question de la sensibilité et cherche à inclure son propre corps ou le corps du spectateur dans l'espace de la représentation, il se demande comment faire entrer son corps ou le corps du spectateur dans la toile.

Sur cette toile, Cézanne rompt avec les classiques. Il abandonne la perspective classique, pour opérer une perspective verticale qui n'est pas naturelle. L'artiste l'a altérée pour accentuer les formes et les caractéristiques de la montagne et de l'espace en avant. L'illusion de profondeur se manifeste par l'utilisation soignée de lignes et de taches de couleur qui se contrastent. Le tout a pour effet de nous insérer au cœur de la toile. Cézanne ne représente pas, il est présent dans la situation, dans un rapport d'immédiateté avec ses sensations, sa vision.

Et Maldiney de commenter :

« Essayons de la voir en commençant par le plus simple : la montagne n'est pas située dans le paysage, elle est le paysage. Un paysage n'est pas un site. Il est au contraire insituable. Il n'est localisable dans aucun système de référence. Il n'a lieu qu'en lui-même. Ne nous y trompons pas, l'expérience pure du paysage est rare. Dans le paysage nous sommes... n'importe où, c'est-à-dire nulle part, en nulle partie du monde, sans coordonnées ni repères. Nous sommes ici sous un horizon qui nous enveloppe. Notre ici est absolu, exclusif de tout autre, passé ou à venir : un ici en abîmes sous l'horizon qui s'ouvre à partir d'ici. Dans l'espace du paysage nous sommes perdus, perdus ici dans l'ensemble du monde. "Je viens devant mon motif.

## « Le paysage se pense en moi et je suis sa conscience »

*Je m'y perds...* » dit Cézanne. Nous sommes un chaos irisé. » (Maldiney, 1993, p. 22.)

Et Cézanne d'ajouter : « *Le paysage se pense en moi et je suis sa conscience.* » (Merleau-Ponty, 1966, p. 24.)

Voyez cette zone claire au centre de la toile, au cœur de la montagne Sainte-Victoire, il semble que la lumière irradie de l'intérieur de la matière.

C'est d'un point de vue idéal situé au-dessus de l'atelier des Lauves que le maître d'Aix s'appropriera définitivement la montagne. Grâce à elle, sa façon de peindre évoluera, les formes se simplifieront, ce qu'il dessinait autrefois avec précision deviendra suggéré.

À propos de la série *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, et de cette toile terminée quelques mois avant sa mort, pour l'écrivain Gilles Plazy, tout est dit dans cette œuvre magistrale.

Cézanne a tenu sa promesse de dire un jour toute la vérité.

Alors que pour un impressionniste, peindre c'est, selon les recommandations du poète Stéphane Mallarmé, « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (Mallarmé, 1864, p. 137), Cézanne, lui, sera le peintre des choses.

Le maître d'Aix trouvera son propre style au moment où il se séparera de l'impressionnisme pour revenir à l'objet, pour en retrouver la pesanteur, l'impression de solidité ou de

Mont Sainte-Victoire.



*matérialité*. Le peintre et critique Émile Bernard rapporte que pour Cézanne « *peindre d'après nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations* » (Bernard, 1904), et le tableau ne sera plus une image : ce sera un objet avec son poids de matière, sa fermeté, sa structure particulièrement sensible.

Selon le philosophe phénoménologue Merleau-Ponty, le projet pictural cézannien sera de « *rechercher la réalité sans quitter la sensation, sans prendre d'autre guide que la nature dans l'impression immédiate, sans cerner les contours, sans encadrer la couleur par le dessin, sans composer la*

*perspective ni le tableau* ». (Merleau-Ponty, 1966, p. 19.)

Ce tableau postimpressionniste montre les caractéristiques de l'œuvre mûre de Cézanne qui a inspiré les Cubistes, les Fauves et d'autres maîtres de l'art moderne au début du xx<sup>e</sup> siècle : les objets, y compris la montagne, les arbres, les bâtiments et même le ciel et les nuages sont représentés par des *formes-couleurs* : formes géométriques de couleurs variées.

### **Moduler la couleur**

La couleur sera au cœur de son travail. Il jouera sur les teintes, accentuera les

effets de couleur en ajoutant leur complémentaire. Par exemple, pour creuser la toile et rendre un jaune encore plus jaune, il ajoutera le violet qui est sa couleur complémentaire, car « *les complémentaires s'exaltent* ». (Merleau-Ponty, 1966, p. 18.)

Le maître abandonnera surtout la touche impressionniste pour le modulé (et non le modelé). Dans son cours sur la peinture, le philosophe Gilles Deleuze nous explique ce que « *Cézanne appellera moduler la couleur. Une modulation de la couleur, ou par la couleur, va remplacer le contour tactilo-optique c'est-à-dire, la ligne collective, et va remplacer aussi le modelé clair-obscur : il s'agit d'une succession, d'une juxtaposition de taches, de proche en proche, dans l'ordre du spectre*<sup>5</sup> ».

Émile Bernard<sup>6</sup> nous rapporte les propos de Paul Cézanne : « *Dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Voilà ce que je sais, d'expérience. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé...* » (Bernard, 1904).

Chaque touche sera le produit d'une longue médiation au cours de laquelle, selon les mots de Merleau-Ponty, s'accomplira « *l'accouplement* »

(Merleau-Ponty, 1964, p. 187 et 282) – la synchronisation – entre le percevant et le perçu.

Le percevant étant le corps qu'il déclina en corps-sujet, corps vécu, corps propre, corps phénoménal, « *sujet incarné* » (Merleau-Ponty, 1964, p. 51), avec ses impressions, sa sen-

## « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude »

sation, ses perceptions. Pour illustrer son propos, le philosophe cite dans *L'Œil et l'Esprit* le mot de Valéry : « *Le peintre apporte son corps.* » (Merleau-Ponty, 1964, p. 12.)

Le perçu est forme sensible de ce que le tableau rend visible. « *Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses.* » (Merleau-Ponty, 1966, p. 22-23.)

Merleau-Ponty rapporte que Cézanne s'acharnera à réaliser ses sensations tout en échappant à l'alternative des sens et de l'intelligence : « *L'art est une aperception personnelle, dit-il. Je place cette aperception dans la sensation et je demande à l'intelligence de l'organiser en œuvre.* » (Merleau-Ponty, 1966, p. 20.)

5. La voix de Gilles Deleuze. [en ligne] <http://urlz.fr/6al8>

6. Émile Bernard (1868-1941), peintre et écrivain français, initiateur avec Gauguin de l'école de Pont-Aven.

## Bibliographie

Bernard E. Paul Cézanne. *Revue L'Occident*, 1904; 32.

Levêque JJ. *Paul Cézanne. Le précurseur de la modernité, 1839-1906.*

Courbevoie : ACR édition; 1995.

Maldiney H. *L'art, l'éclair de l'être.* Seyssel : Comp' act; 1993.

Mallarmé S. *Correspondance I (1862-1871) – lettre à Cazalis, octobre 1864 – Paris.* Paris : Gallimard; 1958.

Merleau-Ponty M. *Le visible et l'invisible.* Paris : Gallimard; 1964.

Merleau-Ponty M. *L'Œil et l'Esprit.* Paris : Gallimard; 1964.

Merleau-Ponty M. *Le doute de Cézanne in Sens et non-sens.* Paris : Nagel; 1966.

Plazy G. *Cézanne ou la peinture absolue.* Paris : Liana Levy; 1988.

Rewald J. *Cézanne P. Correspondance (préface).* Paris : Grasset et Fasquelle; 1978.



**Institut Milton H. Erickson de Rezé**  
**(RIME44)**

**Formation « Hypnose et thérapies intégratives »**

**Une prochaine promotion débute le 6 février.**

**Renseignements et inscription :**  
[www.rime44.com](http://www.rime44.com)

**RIME**  
Contact : [secretariat.rime44@gmail.com](mailto:secretariat.rime44@gmail.com)