



PAUL SMITH

*Les Paysages tardifs de Cézanne,
ou la perspective de la mort*

UNE CONSCIENCE intense du caractère inéluctable de la mort, et une crainte irraisonnée de sa proximité, ont coloré l'univers moral de Cézanne pendant une grande partie de sa vie. Dès le 16 avril 1860, sa morbidité poussa Émile Zola à lui reprocher de centrer sa poésie de jeunesse sur « la fuite rapide de la vie, la brièveté de la jeunesse, et la mort, là-haut, à l'horizon¹ ». Tout au long de sa carrière artistique, Cézanne prit également la mort comme sujet. Dès le début, il adopta le motif du crâne comme l'un de ses thèmes récurrents, et, vers la fin de sa vie, il travaillait de façon si obsessionnelle sur un tableau représentant des têtes de morts qu'Émile Bernard en conclut qu'il entendait en faire son « testament² » (cat. 152). Cette fixation sur la mort a été expliquée de façon convaincante comme le symptôme de certaines anxiétés psychiques et sexuelles profondes dont souffrait l'artiste³. Même si des explications de ce genre éclairaient indubitablement les pratiques de Cézanne, elles peuvent avoir tendance – particulièrement dans leurs phases anciennes – à les transformer en une entreprise introvertie, à la signification en grande partie personnelle et de valeur esthétique limitée.

Cette représentation, cependant, est injuste, à la fois envers le traitement manifestement significatif accordé par Cézanne à la mort dans son œuvre et l'utilisation créative qu'il fit de sa propre fascination morbide, en particulier dans ses paysages et les poésies qui les accompagnaient. Un bon exemple est constitué par un poème de janvier 1863, dédié par Cézanne à Numa Coste, dans lequel il montre comment « les feuilles jaunies » et « les plantes... flétries » ont remplacé les prairies « rupin [e] s », proches de la Torse, de l'été précédent et comment « l'arbre » proéminent du site s'est transformé en « un cadavre immense⁴ ». En projetant ainsi



1

sur la nature sa perception de l'imminence de la mort, Cézanne pouvait mettre ses propres sentiments dans la recherche d'une esthétique communicable. Il n'existe aucun témoignage visuel de cette expérience de Cézanne, en dépit du fait qu'il avait, à l'origine, visité le site avec Coste, palette en main, mais plusieurs de ses plus anciens paysages – tel *Coin de rivière*, vers 1865 (fig. 1) – sont si lugubres qu'ils suggèrent fortement qu'il traitait la nature comme une humeur morbide. Ce faisant, Cézanne obéissait aux conventions romantiques tardives et, loin de se concentrer simplement sur lui-même, il peignait de manière à recevoir de plus larges échos.

« Amertume », poème d'un certain Honoré Guitton publié dans *L'Écho des Bouches-du-Rhône* en août 1866, prouve clairement que la manière de voir de Cézanne était en fait publique plutôt que privée. Dédié « À mon ami Paul Cézanne », il recourt en outre à des métaphores similaires à celles que Cézanne utilisait dans ses écrits afin d'exprimer le désespoir du poète – rhétorique, ou imaginaire : « Par le vent du destin, sans espérer le port, Je me laisse entraîner, et que dans ma tristesse/Sur les ailes du temps je vois fuir ma jeunesse, Je désire la mort... »⁵ Le travail de Cézanne, de façon analogue, n'était pas simplement le symptôme d'une angoisse égoïste; il possédait une signification et un certain mérite artistique, au moins dans la communauté aixoise à laquelle Guitton et lui-même appartenaient.

Un reste d'association romantique entre le paysage et la mort sous-tend également une peinture de la maturité, exposée par Cézanne en 1874, *La Maison du pendu*, à Auvers (fig. 2), dont les « sensations » froides, suscitées par son titre explicite, faisaient écho à ses réflexions sur le suicide de son propriétaire⁶. Ces mêmes sensations traduisent également l'identification de Cézanne avec le défunt, manifestée ailleurs dans son recours au motif d'un homme pendu dans une estampe représentant Armand Guillaumin⁷. Zola avait commencé la série d'articles publiés en 1866 sous le titre « Mon Salon », dans le journal *L'Événement*, en mentionnant le fait que son refus au Salon avait amené un artiste à se tuer; il est donc possible que *La Maison du pendu* ait voulu exprimer la souffrance réelle endurée par Cézanne – et d'autres – à la suite du mauvais accueil de la critique et de leur rejet⁸. Ceci reconnu, le tableau fonctionne et possède un contenu d'un plus vaste intérêt.

MORTORAMA

Les paysages tardifs de Cézanne développent des pensées et sentiments similaires, tout en leur donnant de plus larges significations et des finalités esthétiques supérieures. Le noyau de ce contenu est le fait que Cézanne était persuadé que son isolement résul-



2

1 *Coin de rivière*, vers 1865

Huile sur toile

Prêté au Israel Museum, Jerusalem,
par l'Estate de Sam Spiegel NR 54

2 *La Maison du pendu à Auvers*, 1873

Huile sur toile, 55 cm x 66 cm

Signé en bas à gauche : P. Cézanne

Musée d'Orsay, Paris

NR 202

3 *La Montagne Sainte-Victoire*

au grand pin, vers 1887

Huile sur toile, The Samuel

Courtauld Trust, Courtauld Institute

of Art Gallery, Londres

cat. 69

4 Nicolas Poussin,

Paysage avec les funérailles de Phocion,

1648

Huile sur toile

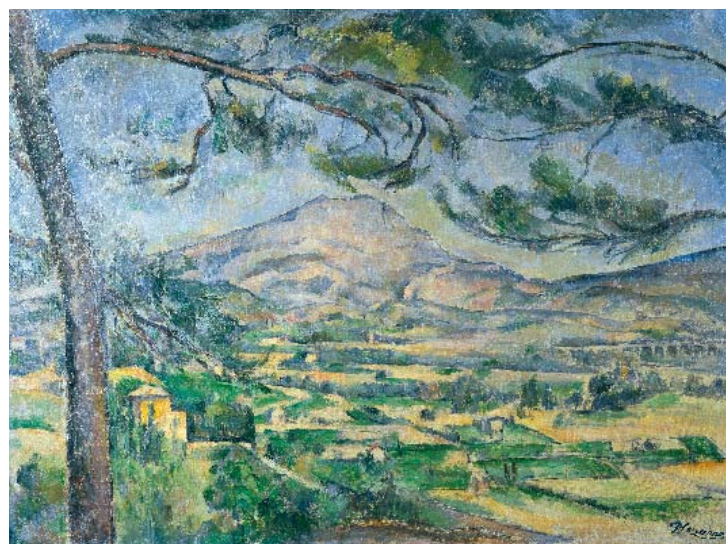
The Earl of Plymouth

(Prêt au National Museums

& Galleries of Wales, Cardiff)

tait de sa poursuite « d'une optique personnelle » et de sa « propre voie » en peinture⁹. Cette situation mena parfois le peintre au désespoir, comme lorsque, vers 1880, il choisit son épitaphe dans la partie de *Moïse*, poème d'Alfred de Vigny, où le prophète supplie Dieu de le délier de sa vie insupportable en tant que « mage » perspicace : « Seigneur, vous m'aviez fait puissant et solitaire/Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre¹⁰. » Mais Cézanne ne s'identifiait pas à Moïse uniquement par pitié pour lui-même; il prit également le « grand chef hébreu » (comme il le désignait dans une lettre à Vollard du 9 janvier 1903) comme modèle dans sa propre tentative d'exprimer ce qu'il nommait « la vérité en peinture » (dans une lettre à Bernard du 23 octobre 1905). La manière dont Cézanne traita son pays natal montre bien qu'il avait conscience de son but; à en juger par une lettre à Zola, dès le 14 avril 1878, il avait l'impression que ses efforts n'y étaient pas appréciés, parce qu'il se trouvait « trop éloigné du sens général¹¹ ».

Dans plusieurs tableaux de la montagne Sainte-Victoire des années 1880, Cézanne exprime sa situation difficile en faisant, par leurs compositions, allusion à deux peintures consacrées par Nicolas Poussin à Phocion, le général athénien célébré par Plutarque pour être demeuré fidèle à son propre jugement, en dépit du fait qu'en agissant ainsi il poussa ses compatriotes jaloux à le condamner à mort et à l'inhumer ignominieusement en dehors des murs de sa *polis* [cité] bien aimée. *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin* (fig. 3), peinte aux environs de 1887, en particulier, rappelle le *Paysage avec les funérailles de Phocion* de 1648 (fig. 4), dont de nombreux détails signalent l'injustice scandaleuse que constitue la trahison envers le général¹². Ceux-ci n'échappèrent pas aux commentateurs postérieurs, au nombre desquels Bellori, Félibien, Fénelon, un auteur anonyme du *Magasin pittoresque* (que Cézanne lisait assidûment) en 1848, et Eugène Delacroix, remarquant le contraste entre le sort du « vertueux Phocion » et de « son ingrate patrie » dans un article de 1853¹³. La signification de l'œuvre pour Poussin lui-même fut également un sujet d'interrogation pour les commentateurs, qui observèrent que l'artiste – comme Phocion – avait mené une vie gouvernée par



3



4

la raison et la modération, refusant d'être influencé par ses pairs envieux, et faisant sans crainte face à la mort. Ainsi, le tableau de Cézanne fait allusion autant à Poussin qu'à Phocion, déclarant son adhésion à une morale et une esthétique spécifiquement stoïques, pour lesquelles la seule réponse convenable devant une assistance incompréhensive consistait à demeurer fidèle à soi-même. Ceci explique certainement pourquoi Cézanne montra *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin* à la Société des amis des arts d'Aix-en-Provence en 1895, plutôt qu'une œuvre plus récente¹⁴.

Le défi de Cézanne ne constituait pas simplement une réaction face à ses difficultés personnelles, mais répondait à un malaise général affectant la commu-



5

nication à son époque. Au moins par analogie avec l'analyse proposée par Walter Benjamin pour l'incompréhension dont Charles Baudelaire faisait l'objet, et qui avait pour origine une foule urbaine composée d'individus isolés, engendrée par les mouvements de populations provoqués par la montée du capitalisme; coupés des structures physiques, rituelles et narratives de leurs communautés antérieures, ils étaient également séparés les uns des autres¹⁵. Cézanne ne voyait pas sa propre situation en ces termes, mais considérait sa solitude artistique comme une variante de l'isolement souffert par des artistes antérieurs, en particulier Frenhofer, le peintre visionnaire du roman de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dont le tableau préféré ne rencontrait qu'incompréhension¹⁶. Adeptes du latin et enthousiastes de Virgile, Cézanne se reconnaissait sûrement dans Gallus, le poète lyrique de la dixième *Bucolique*, qui se meurt d'un amour malheureux parce qu'il vit parmi d'élégiaques Arcadiens incapables de comprendre ou partager sa douleur. Cézanne pourrait également s'être identifié à Ovide, transformé par son exil parmi les Scythes qui ne le comprenaient pas en « barbare » bavard¹⁷. Il est donc très vraisemblable que Cézanne pensait à Gallus ou Ovide lorsqu'il écrivit, dans une lettre du 30 avril 1896 à Joachim Gasquet : « Je suis comme mort... que me reste-t-il à faire dans ma situation : c'est de filer doux ». Dans la mesure où *La Montagne Sainte Victoire au grand pin*, tout comme de nombreux autres paysages tardifs de Cézanne, reflètent ce que le peintre Joseph Ravaisou nommait son « exil »¹⁸, ils constituent également des commentaires involontaires sur l'isolement des artistes « lyriques »

contemporains en général. Leurs allusions à un passé classique exprime donc le besoin ressenti par bon nombre d'entre eux de rattacher leurs œuvres à une tradition susceptible de restaurer leur capacité à fonctionner en tant que moyens de communication.

Une dimension plus révélatrice encore des paysages de Cézanne est qu'ils témoignaient de la tentative du peintre de trouver une solution imaginative à la mort moderne. Le problème, en un mot, venait du fait que le décès était en train de perdre toute signification pour la génération du peintre. Alors que les rituels et les histoires d'une communauté avaient autrefois permis de commémorer la vie d'un défunt comme un élément important dans une tradition durable, la disparition de ces mécanismes due à la naissance de la modernité faisait en sorte que le travail de deuil était de plus en plus difficile. De même, les gens ne pouvaient plus envisager leur propre mort comme une étape significative dans un processus plus large; ils étaient plutôt enclins à y voir de plus en plus une catastrophe inévitable et dépourvue de signification.

Balzac saisit brillamment ce nouvel aspect de la mort dans *Le Père Goriot*, faisant décrire par le peintre « Charles » la mort du stoïque Goriot comme un « mortorama » (l'un des nombreux et stupides néologismes en « -orama » de l'ouvrage) – comme si son tragique décès n'avait pas plus d'importance que le spectacle fourni par les dioramas à la mode, ou le spectacle vide qui s'emparait du monde culturel¹⁹. Jean Richepin alla plus loin même dans son recueil *Les Morts bizarres* de 1876, montrant en détail avec une satisfaction particulièrement amère combien la mort, à l'époque moderne, était si absurde qu'elle ne pouvait convenir qu'à l'humour noir. Dans un esprit assez proche, *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet de 1849-1850 (fig. 5), avait déjà montré que la mort ne suscitait qu'hypocrisie et emphase de petits-bourgeois. Cézanne partageait clairement cette conscience de la perte de valeur de la mort, se désignant comme « Père Goriot » dans des lettres à Bernard des 15 avril et 12 mai 1904 et vantant l'œuvre de Richepin dans sa lettre du 14 avril 1878. Le peintre possédait également une photographie de *L'Enterrement* de Courbet sur le mur de son atelier des Lauves²⁰.

5 Gustave Courbet,
Un enterrement à Ornans, 1849 - 1850
Huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris

6 Édouard Manet, *Les Funérailles*,
1867
Huile sur toile
The Earl of Plymouth
(Prêt au National Museums
& Galleries of Wales, Cardiff)

L'une des réponses de Cézanne à cette aporie fut de représenter son paysage natal comme un lieu où l'on pouvait envisager la mort avec le sérieux traditionnel. Dans *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin*, par exemple, ses références à Poussin rattachent effectivement la mort à un passé où elle avait de la valeur et – par analogie avec la suggestion faite dans *Les Dialogues des Morts* de Fénelon que le classicisme de Poussin avait racheté la mort de Phocion de l'indifférence de ses compatriotes – elles accordent au paysage le poids moral qui convenait à la perspective du trépas²¹. Ce faisant, Cézanne transcenda le pessimisme avec lequel Édouard Manet avait auparavant fait allusion au *Phocion* de Poussin dans son tableau de 1867, *Les Funérailles* (fig. 6) (qui représente probablement l'enterrement de Baudelaire, peu après son retour d'exil de Bruxelles). D'un côté, Manet représenta le service suivi par de rares spectateurs comme un événement apologétique, laissant le grand poète presque aussi seul dans la mort que dans la vie – comme Phocion. Mais, en laissant l'œuvre visiblement à l'état d'ébauche, il montrait également que l'on ne pouvait transférer à Paris l'historicité de l'ancienne Athènes que sans enthousiasme, ou avec mauvaise foi. La réussite de Cézanne consiste en ceci que, par comparaison avec Manet, Balzac, Richepin ou Courbet, il réussit à sortir la mort de l'impasse de l'ironie pour la rendre de nouveau respectable.

L'HARMONIE DU PASSÉ

Les paysages provençaux de Cézanne tiennent leur poids moral du fait qu'ils sont investis d'un classicisme relativement diffus, impliquant l'existence d'une histoire commune capable de donner un contexte significatif à chaque vie, même après qu'elle soit terminée. La transformation imaginative du paysage par Cézanne fut facilitée par la substance physique du pays d'Aix, qui conservait suffisamment de traces de l'organisation qui lui avait été donnée par les Romains pour être susceptible d'un tel traitement. Pour illustrer ce point, Cézanne dit à Gasquet vers 1900, alors qu'ils étaient sortis marcher ensemble : « Ce vieux chemin est une voie romaine. Ces routes des romains sont toujours admirablement

situées. Ils avaient un sens du paysage; de tous ses points elle fait tableau. Nos ingénieurs s'en foutent bien, du paysage²². » En outre, l'éducation reçue par Cézanne au lycée et sa formation de Provençal impliquaient que les valeurs classiques avaient été profondément ancrées dans ses habitudes de vision. Celles-ci apparaissent dans une exhortation qu'il adressa à Jules Borély en 1902 : « Regardez ce paysage. N'est-il pas classique²³? » Elles s'étaient également révélées précédemment, lors d'une dispute entre Cézanne et Joseph Gibert, maître à l'école de dessin d'Aix, au cours d'un voyage en train d'Aix à Marseille. Dans sa lettre à Zola du 14 avril 1878, il rappelle qu'il s'était exclamé : « Quel beau motif! », alors qu'ils passaient devant la montagne Sainte-Victoire et les rochers de Beaucueil, à quoi Gibert avait rétorqué : « les lignes sont trop équilibrées. » L'équilibre que Cézanne mettait habituellement dans ses paysages était donc inhabituel par son classicisme, même aux yeux de ses contemporains.

La ville d'Aix présentait également des liens avec le passé, puisqu'elle demeura comparativement peu touchée à la fois physiquement et démographiquement par les avancées de la modernité jusque tard dans le XIX^e siècle. Cézanne n'en déclara pas moins à Émile Bernard en 1904 ou 1905 qu'il était hostile à l'introduction des pavés, parce qu'ils représentaient



6

« la manie... de troubler l'harmonie du passé²⁴ » ; mais ce type de changements était assez minime pour souligner plutôt que supprimer la visible historicité d'Aix. Similairement, même si Cézanne se plaignit à Borély de la banalité et du « chiqué » des jeunes femmes d'Aix au début du xx^e siècle, il pouvait encore trouver des gens dont les « visages » et les « habits » n'avaient pas changé²⁵.

Tout aussi important, Aix avait conservé un grand nombre des rituels et histoires qui constituaient sa communauté en tant que telle. Parmi les principales, celles qui concernaient ses origines furent florissantes tout au long du xix^e siècle et, bien qu'elles aient été contestées et réécrites, il s'agissait pour Cézanne d'articles de foi qui eurent un rapport étroit avec sa façon de voir son paysage natal. L'un de ces récits avait pour centre la montagne Sainte-Victoire chérie par Cézanne, dont le nom aurait commémoré son rôle de témoin silencieux de deux grandes victoires ancestrales : la défense triomphale de la ville contre les Sarrasins en 731 ap. J.-C., et la mise en déroute des envahisseurs Cimbres par Gaius Marius en 101 av. J.-C., narrée par Plutarque. Le nom attestait donc indirectement de l'origine romaine d'Aix, comme ville d'Aquae Sixtiae Salluviorum, fondée vers 123 av. J.-C. Des doutes sur la localisation de la bataille entre Marius et les Teutons s'élevèrent vers 1900, et l'on sut communément que le nom « Sainte-Victoire » était

une corruption, datant du xvii^e siècle, du provençal *Venturie* ou *ventur* qui signifie « venteux²⁶ ». Pourtant, dans une lettre de 1878 environ, Cézanne se disait fièrement « Aquasixtain », et, d'après Gasquet, « Cézanne aimait à rappeler » la victoire de Marius dans les champs autour de Pourriers, les *campi putridi* de la légende, où s'était décidé le « sort de la civilisation ». Plus significatif encore, Gasquet nota que Cézanne s'arrêtait toujours devant la *Défaite des Cimbres* de 1833 de Decamps (fig. 7), lorsqu'il visitait le Louvre, pour y chercher ses « valeurs » et trouver une solution à « ce tourment de rendre... ce grand frisson du passé qui le secouait²⁷ ».

Un autre récit reconnaissait dans les environs d'Aix le pays de l'Arcadie, ou pays d'un Âge d'or – les deux désignant la même contrée. Frédéric Mistral, le « Virgile de la Provence », ainsi que d'autres poètes du Félibrige, avait défini la Provence dans un langage pastoral suggérant l'Arcadie²⁸. Et certains peintres, de la génération précédant celle de Cézanne, en particulier Émile Loubon, avaient représenté le paysage des environs d'Aix – dans des œuvres telles que *Troupeau passant l'Arc à gué au pied de la montagne Sainte-Victoire* de 1861 (fig. 8) – comme l'Arcadie pierreuse habitée par de simples paysans et leurs troupeaux décrite par les Grecs²⁹. Le paysage est plus vert dans les œuvres de Cézanne grâce au système d'irrigation construit entre-temps par le père de Zola, François. Il s'agit néanmoins d'un lieu situé hors du temps, comme s'il était préservé par le mythe ou la mémoire. *La Carrière de Bibémus* de 1895-1899 (fig. 9), en particulier, avec ses blocs de pierre massifs, rappelle le paysage composé de « rochers entassés les uns sur les autres, comme Pelion sur Ossa » décrit par Zola dans une lettre à Cézanne du 14 juin 1858, évoquant le paysage de l'Âge d'or produit par les Titans lorsqu'ils essayèrent d'escalader l'Olympe³⁰. Comme le savaient Cézanne et Zola, les pins de Pélion furent abattus pour construire le premier navire, l'Argo, dont le départ marqua le début de la navigation, la dispersion de la communauté humaine « originale », et donc la fin de l'Âge d'or. Les pins florissants de la campagne aixoise pouvaient donc signifier un lieu où l'Âge d'or avait survécu. Et dans *La Montagne Sainte-Victoire*, de 1890 environ (fig. 10), c'est bien ce que



8

7 Alexandre Gabriel Decamps,
La Défaite des Cimbres, 1833
Huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

8 Émile Loubon,
*Troupeau passant l'Arc à gué au pied
de la Montagne Sainte-Victoire*, 1861
Huile sur toile
Conseil Régional de la Région
Provence-Alpes, Côte d'Azur,
Marseille
Voir aussi p. 56, fig. 17



7

suggère Cézanne en adoptant pour son paysage la composition du *Paysage avec Orphée et Eurydice* du Poussin, peinte vers 1650 (fig. 11).

Les lettres échangées à la fin des années 1850 entre Cézanne, resté à Aix, et Zola, monté à Paris, montrent qu'ils étaient également enclins à s'imaginer comme de rustiques poètes virgiliens – en particulier leurs références répétées aux pins dans leurs souvenirs respectifs, qui font écho aux allusions que font à ces arbres les amoureux solitaires des *Bucoliques*. Loin d'avoir abandonné en mûrissant cette manière virgilienne de voir, Cézanne la conserva dans ses œuvres tardives où le paysage apparaît fertile, bienveillant et plus harmonieux que sa contrepartie sensible contemporaine. Paul Gauguin a bien caractérisé Cézanne : « homme du Midi il passe des journées entières au sommet des montagnes à lire Virgile et à regarder le ciel... Comme Virgile qui a plusieurs sens et que l'on peut interpréter à volonté, la littérature de ses tableaux a un sens parabolique à deux fins; ses fonds sont aussi imaginatifs que réels³¹. »

L'intérêt de Cézanne pour les mythes relatifs au paysage aixois fut probablement renforcé par le roman de Walter Scott, *Anne of Gierstein* (1829), dont le titre a été traduit en Français par *Charles le Téméraire*, dans lequel il est mentionné à la fois comme le pays de « Caio Mario » et une « Arcadie » pastorale³². C'est certainement ce que suggère le récit par Émile Solari d'une promenade avec son père et l'artiste âgé, montant sur la montagne Sainte-Victoire; il rappelle qu'ils visitèrent la chapelle en ruines des Camaldules « mentionnée dans *Charles le Téméraire* », tout en évitant le gouffre du Garagai « dont il est question dans le roman³³ ». En tout cas, la vision du paysage par Cézanne ressemblait à celle du guide provençal dans le roman de Scott qui « fit mention de nombreuses circonstances montrant avec quelle précision la tradition préserve les détails d'événements anciens même lorsqu'elle oublie, change ou confond dates et personnes ». L'idée de la mort peut sembler bien éloignée de cette conception du paysage. Mais la réponse elliptique et lourde de signification



9

faite par Cézanne à une innocente question de Borély montre bien que le fait de pouvoir regarder le paysage réel, moderne, dans le contexte d'une histoire plus large, mythique, facilitait pour lui l'acceptation de la mort : lorsque Borély lui demanda : « Aimez-vous Aix ? », il répliqua : « Je suis né ici, je mourrai ici³⁴. »

ADORABLE JEUNESSE

En avril 1896, le jeune Joachim Gasquet rencontra Cézanne à la terrasse du Café Oriental, à Aix, et lui parla de son enthousiasme pour *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin* qu'il avait vue l'année précédente à la Société des amis des arts d'Aix. Bien qu'il ait été réticent au départ devant les ouvertures de Gasquet, le peintre ressentit rapidement – et de façon très peu caractéristique – de la sympathie pour son admirateur et, le lendemain, il lui donna le tableau, scellant ainsi une étroite amitié qui dura plusieurs années³⁵. À en juger par de nombreuses références dans les écrits de Gasquet, l'un des éléments centraux de leur relation fut leur amour partagé pour Virgile³⁶, et il n'est pas impossible que Cézanne ait considéré la

réaction de Gasquet devant sa peinture comme virgilienne. Quoi qu'il en soit, Gasquet publia en 1900 un remaniement de la quatrième *Églogue* intitulée *L'Enfant*, avec une dédicace qui reconnaît clairement l'influence du peintre sur sa propre pensée : « Sous les pins du Tholonet, parmi les rouges roches qu'aime à peindre le vieux maître Cézanne et qui dominent un des plus beaux pays du monde, j'ai trouvé dans un Virgile, trempé de soleil, ces feuillettes réunies entre les pages de la divine *Églogue* à Pollion... Je n'y ai point rencontré le poète inconnu. Je publie ses vers aujourd'hui³⁷. »

L'affection de Cézanne pour Gasquet est inhabituelle en ce que le vieil homme traita son jeune ami tout comme un substitut de son cher Zola ; à partir du printemps de 1896, il l'emmena aux endroits mêmes, dans les collines couvertes de pins situées au pied de la montagne Sainte-Victoire, qu'il avait visités quarante ans plus tôt avec son ancien ami d'école³⁸. Ce couple bizarre visita Château Noir³⁹, qui apparaît comme un lieu mystérieux dans plusieurs tableaux de Cézanne de cette période, enseveli sous les pins, comme si l'on ne pouvait y accéder qu'à travers le voile de la mémoire (cat. 98 – 100). Un peu plus tard, Cézanne emmena également Gasquet « au Tholonet [à] un bastidon » où « il venait jadis avec Zola⁴⁰ ». En fait, cette affection de Cézanne pour Gasquet était le moyen d'une seconde jeunesse ; il l'admit pratiquement dans une lettre écrite de Talloires le 21 juillet 1896, remerciant le poète de lui avoir permis de participer à son « adorable jeunesse ». De manière plus indirecte, Cézanne suggéra dans une lettre du 3 juin 1899 à Henri Gasquet (père de Joachim et autre vieil ami d'école) que « les vieux souvenirs de notre jeunesse, de ces horizons, de ces paysages, de ces incroyables lignes qui ont laissé en nous tant de profondes impressions » étaient toujours vivants en lui. En d'autres termes, être avec Gasquet offrait à Cézanne un soulagement, même temporaire, face à la menace de mort présente dans le paysage.

La vision du paysage que Cézanne partageait avec Gasquet n'était cependant pas seulement une idée personnelle ; c'était également une mémoire commune, riche de résonances virgiliennes. Ceci est implicite dans la description par Gasquet des envi-

9 *La Carrière de Bibémus*, 1895-1899

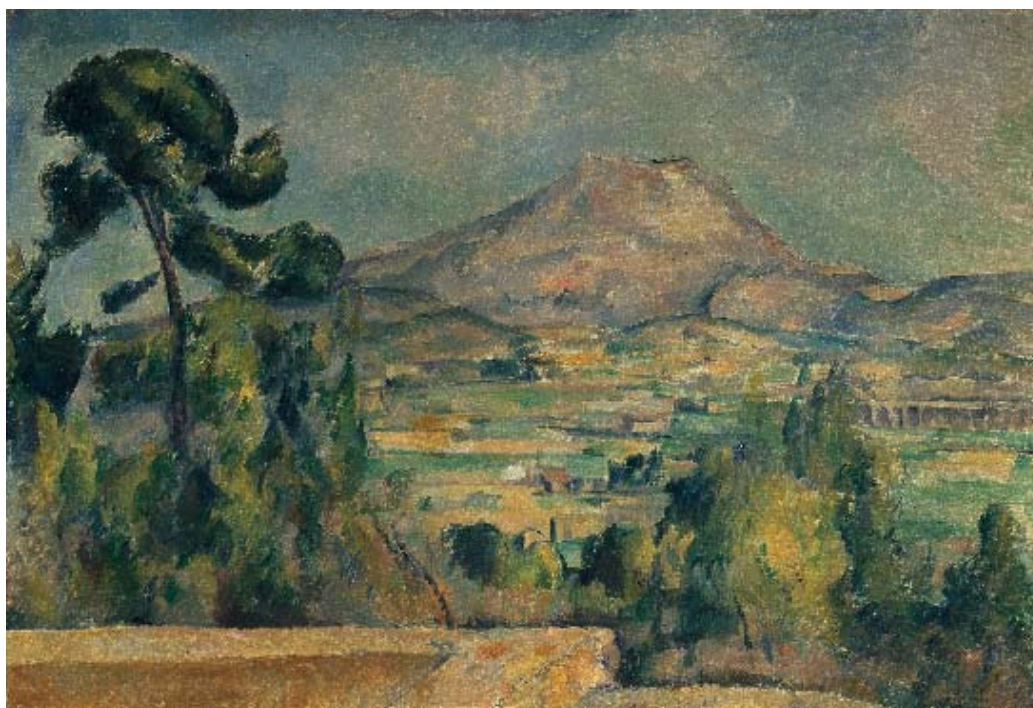
Huile sur toile
The Barnes Foundation, Merion,
Pennsylvanie
NR 836

10 *La Montagne Sainte-Victoire*,

vers 1890
Huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris
cat. 70

11 Nicolas Poussin, *Paysage*

avec *Orphée et Eurydice*, vers 1650
Huile sur toile
Musée du Louvre, Paris



10



11

rons du *bastidon*, reprenant des termes utilisés par Zola, dans son roman *La Faute de l'abbé Mouret*, pour sa description de la campagne, qui, elle-même, peut être considérée, en bien des endroits, comme un poème pastoral tardif. Plusieurs traits du paysage des environs mentionnés par Gasquet – «des terres brillantes et des mottes rouges, des carrières de

marbre des Infernets, du vieux barrage romain près du château de Gallifet, de la “Petite mer” comme on l’appelle à Aix⁴¹» - étaient également des lieux communs et apparaissent dans plusieurs descriptions de la région. On les retrouve, notamment, dans le souvenir virgilien d’une promenade racontée dans le roman *Evariste Plauchu* publié en 1869 par Marius

Roux, le plus ancien ami de Zola et compagnon de Cézanne au cours des années 1860 : « Nous avions à côté de nous et sur nous une forêt de pins – des pins qui remuaient en cadence sous le souffle du vent... Çà et là et par-dessus la forêt se levaient des rochers, des rochers plantés comme des torses antiques, qui faisaient sur le tableau des taches blanches et bleues – Sous nos pieds, nous voyions un paysage impossible à décrire : des carrés de terre aux grosses mottes rouges... On s'arrêtait au Tholonet, dans cette petite forêt de platanes au bout de laquelle se trouve le château de M. de Galifet... où dorment les souvenirs du passé⁴². »

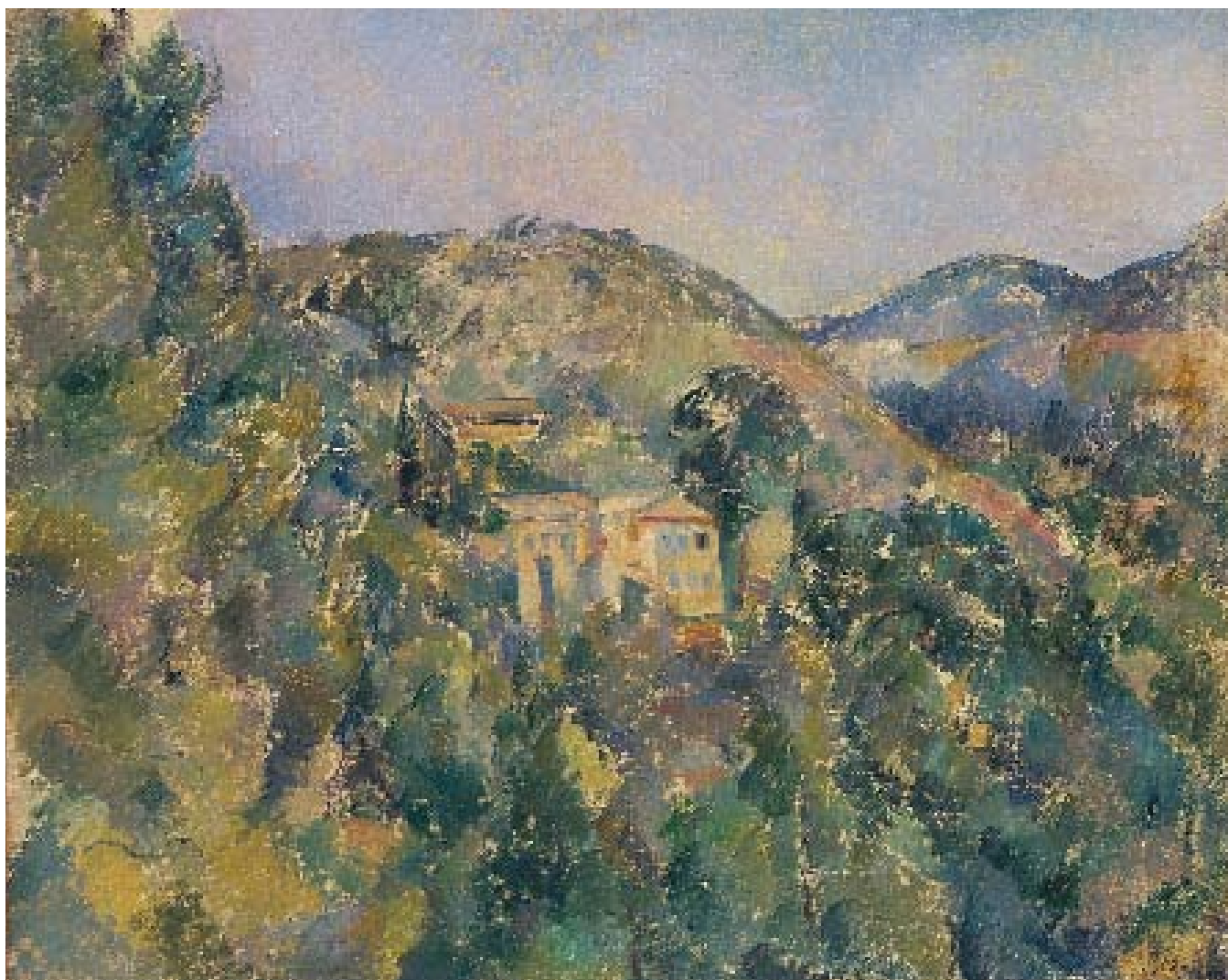
Gasquet soutint également l'intérêt de Cézanne pour le paysage en tant que lieu d'un passé pastoral plus vivant et commun, en lui présentant les poètes virgiliens aixois nommés les Symposiastes lors de réunions à son domicile⁴³. Gasquet lui fit aussi connaître les poètes méridionaux de même inclination : Edmond Jaloux de Marseille, Marc Lafargue du Vaucluse, Léo Larguier des Cévennes et Louis Aurenche de l'Ardèche⁴⁴. Gasquet et Aurenche firent partie des rares personnes non-peintres autorisées par Cézanne à le regarder peindre sur le motif⁴⁵; mais, à partir de 1897, le peintre accompagna volontiers ses jeunes amis lors de promenades dans et autour d'Aix, au cours desquelles ils partageaient la même manière de voir historique et pastorale⁴⁶. Ceci se manifeste fortement dans une lettre non datée et inédite de Marc Lafargue à Marie, l'épouse de Gasquet (elle-même poète), notant plusieurs des lieux que Gasquet mentionna plus tard parmi les favoris de Cézanne : « le barrage du Tholonet... les balcons des rochers qui surplombent les carrières des Pauvres... les pinèdes de Luynes⁴⁷. » Cette lettre insiste sur sa nature de *souvenir*, ce qui suggère que certains éléments du paysage – tels ceux que rappelle *La Colline des Pauvres* (le domaine Saint-Joseph) de 1888-1890 (fig. 12) – pouvaient se loger dans la mémoire avec une force inhabituelle : « Je revis nos courses dans votre pays, la magnifique vision de l'étang de Berre, le beau paysage du Tholonet, le sévère aspect de la colline des Pauvres, la vue du jeu de Mail, le bois de pins que l'on voit au crépuscule, depuis le boulevard d'Aix, et tous ces paysages me deviennent

plus beaux et plus chers, parce qu'ils entourent votre maison. Veuillez présenter mes meilleurs souvenirs à Cézanne⁴⁸. »

Une autre lettre inédite de Jaloux à Gasquet du 29 juin 1897, rappelant une promenade autour d'Aix, montre également que le « passé harmonieux » de Cézanne était présent à l'esprit de tous les membres du groupe : « Comme je comprends, mon cher ami, votre amour et votre admiration pour votre ville. Je suis, moi aussi, pénétré d'enthousiasme pour sa sévère, noble et pensive beauté. En me promenant, l'autre jour dans ses rues et ses boulevards, ce qui m'a le plus frappé, c'est l'harmonie de cette ville, l'unité de son impression, comme tout y concourt, sans monotonie à une majesté essentiellement harmonieuse. Il me semble que maintenant... je comprends mieux la composition de vos œuvres et l'harmonie de votre esprit. (Je répète beaucoup ce mot d'harmonie, mais rien n'exprime mieux ma pensée). Il me semble mieux voir aussi ce sens de la belle composition et de l'architecture parfaite qu'Émile Zola met dans ses romans. Ces beaux paysages de Paul Cézanne que j'ai vus, l'autre jour, chez vous m'ont aussi frappé par de semblables qualités. Je n'avais rien rencontré encore de ce peintre, mais je l'admire maintenant avec ferveur. La lumière, la vie qui anime ses toiles sont vraiment admirables [barré, remplacé par : sublimes]. Dites-lui bien, je vous prie, mon cher ami, combien j'ai été heureux de le voir et de voir aussi quelques-unes de ses œuvres. Il me semble que vous devez beaucoup tous trois à Aix, et que ses splendides fontaines, ses ombrages, toute son apparence studieuse et tranquille ont développé en vous le sens divin de la Beauté⁴⁹. »

Plus remarquable encore, des lettres écrites par Gasquet et ses amis montrent qu'ils trouvaient des qualités cézanniennes à d'autres paysages méridionaux. Le 19 février 1899, le mentor de Gasquet, le philosophe Georges Dumesnil, qui connaissait Cézanne et avait acquis deux de ses tableaux en 1897⁵⁰, écrivit à Gasquet depuis sa ville natale de Grenoble, pensant certainement à *La Montage Sainte-Victoire au grand pin* : « Nous avons vu un vieux noyer dont les bras amoureux de Cézanne n'embraseraient pas une des moindres branches⁵¹. » De façon

12 *La Colline des Pauvres*
(près de Château Noir, avec une vue
de Saint-Joseph), 1888 - 1890
Huile sur toile
The Metropolitan Museum of Art,
Collection Catharine Lorillard Wolfe,
Wolfe Fund, 1913
NR 612



12

plus vivante, Gasquet écrit de Vidauban à Marie en 1898, pour lui dire : « Moi, je m'emplis de paysages magnifiques... Il y des bois de pins qui feraient rugir [sic] Cézanne de joie. C'est là une Provence admirable. Partout transparaisent les ossatures de fortes pensées, c'est la conception d'un dieu que la nature réalise. Un vent tiède, à peine perceptible, berce l'épanouissement de grands pins dressés droits comme un sexe en émoi qui jaillit en plein azur⁵². » Cette vision pastorale du paysage pouvait atténuer la force avec laquelle apparaissait la mort; mais non pas faire entièrement disparaître la perspective du trépas – comme le démontrent bien d'autres échanges entre Cézanne et Gasquet.

L'ÂME DU CHAUD PAYSAGE

L'inflexion particulière donnée par Gasquet à la pastorale virgilienne dans sa lettre du Var peut s'expliquer par son animisme – sa croyance en une « âme » de la nature, qu'il avait déjà appliquée aux paysages de Cézanne dans deux articles, « Juillet », de juillet-août 1896, et « Le Sang provençal » de mars-avril 1898, publiés dans son journal *Les Mois dorés*⁵³. De même que dans *L'Enfant*, ces textes identifient certains des éléments du paysage aixois – rochers ou sol rouges, ciel bleu et lumière du soleil – avec la présence réelle de l'éternelle « race » latine sur son sol, un phénomène que Gasquet développait en suggérant que les Aixois pouvaient transcender la mort par la



13

réincarnation, la métempsyose (transmigration des âmes) ou la spiritualisation (survivance sous forme d'esprit)⁵⁴. Pendant la période de sa plus grande intimité avec Gasquet, les œuvres de Cézanne montrent une forte tendance à représenter les mêmes traits du paysage, ce qui suggère que le peintre accordait quelque crédit à la vision cosmologique du poète.

On peut également tirer la même conclusion du roman de Gasquet *Il y a une volupté dans la douleur*, dont la première ébauche date de 1897 ou 1898⁵⁵ ; l'un de ses principaux personnages, le peintre de paysages « Pierre », manifestement inspiré de Cézanne, voit dans la brillante lumière du soleil baignant le paysage, une effusion directe des âmes des morts ancestraux présents dans le ciel⁵⁶. Gasquet évoque également le « panthéisme solaire » de l'un des tableaux de Pierre dans une ekphrasis de la *Vue sur l'Estaque et le Château d'If* de Cézanne de 1883-1885 (fig. 13) : « Devant lui, sur la toile sonore, naissait quelque chose de victorieux, de rapide, de sûr, plus opiniâtre que les rocs, plus condensé que le soleil. Au bout du pinceau, l'être des pins révélait son essence même, et la mer, tout à coup, au milieu des couleurs, se développa dans une courbe transfigurée... Sur la toile éclatante, dans cet espace étroit, au bord de l'éther et

le reflétant, l'âme entière du chaud paysage s'exaltait, plus proche de Dieu⁵⁷. »

Cézanne, il faut le souligner, répondit avec enthousiasme – et parfois en prose flamboyante – à plusieurs des écrits de Gasquet⁵⁸. On peut donc mettre au crédit du jeune poète d'avoir, au moins temporairement ou par intermittences, soulagé la morbidité endémique de l'artiste vieillissant. C'est ce que suggéra Cézanne lui-même lorsqu'il écrivit à Henri Gasquet dans une lettre du 23 décembre 1898 : « comme il est rafraîchissant de se trouver entouré par une jeune génération qui consent à ne pas vous enterrer immédiatement. » Dans le même ordre d'idées, il déclara à Joachim dans une lettre du 4 janvier 1901 : « Il est toujours triste de renoncer à la vie tant que nous sommes sur terre. Me sentant moralement uni à vous, je résisterai jusqu'à la fin. » Cette dernière missive n'en suggère pas moins, également, que ni l'amitié de Gasquet ni ses idées compliquées sur l'immortalité ne pouvaient réussir complètement à chasser la mort de la manière dont Cézanne percevait le paysage.

ET IN ARCADIA EGO

On peut mettre en relation avec la constante conscience du caractère inéluctable de la mort qu'avait Cézanne son affinité avec le stoïcisme, ainsi que sa décision d'épingler au mur de son atelier une reproduction en héliochromie des *Bergers d'Arcadie* de Poussin de 1638-1640 (fig. 14), afin de jouir de « la beauté du sujet » (comme il le dit à R.P. Rivière et Jacques Schnerb)⁵⁹. L'artiste était certainement impressionné par le pathos avec lequel le tableau représentait la découverte d'une tombe par les Arcadiens provoquant chez eux la perte de leur heureuse ignorance antérieure de la mort. Cézanne aurait également lié le sujet de cette peinture – de façon anachronique, mais courante à l'époque – avec Virgile, spécialement la poignante cinquième *Bucolique* dans laquelle les Arcadiens envisagent d'ériger un monument à Daphnis, le poète décédé⁶⁰. Cézanne, cependant, voyait plus qu'un simple *memento mori* dans le sujet du tableau : pour un stoïcien, il suggérait que la capacité d'envisager la mort avec indifférence constituait l'une des conditions requises pour mener une vie

13 *Vue sur l'Estaque et le Château d'If*,
1883 - 885
Huile sur toile
Collection privée, prêt au Fitzwilliam
Museum, Cambridge
cat. 51

14 Nicolas Poussin, *Les Bergers
d'Arcadie*, 1638 - 1640
Huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

bonne sur le plan éthique. Une lettre du 21 septembre 1906, fournit une preuve claire de cette conclusion; Cézanne y écrit à Émile Bernard : « Je me suis juré de mourir en peignant, plutôt que de sombrer dans la paralysie dégradante menaçant les hommes âgés qui se laissent dominer par des passions qui avilissent leurs sens. » En voyant la Provence comme une Arcadie, Cézanne la considérait donc comme un paysage où la mort et ses implications morales étaient inévitables. Mais, de même que la résignation à sa mort inéluctable – et probablement proche – donnait à Cézanne un sens renouvelé des buts éthiques de son existence, cette attitude eut également un impact positif sur sa vision du paysage.

En bref, le fait d'accepter la mort rendit son expérience de son paysage natal d'autant plus précieuse aux yeux de Cézanne. Le sentiment de la nature ne bannissait pas tant la pensée de la mort qu'il l'équilibrait, comme le peintre l'indique dans sa lettre à Gasquet du 30 avril 1896 : « si je n'étais profondément amoureux du paysage de mon pays, je ne serais pas là ». Dans la même veine, Cézanne écrit depuis Talloires à Gasquet le 21 juillet 1896 comment les « souvenirs » et écrits de son ami pouvaient lui « rappeler » son bien-aimé « pays absent » parlant des « chaînons qui me rattachent à ce vieux sol natal si vibrant, si âpre et réverbérant la lumière à faire clignoter les paupières et ensorceler le réceptacle des sensations, ne viennent point à se briser et me détacher pour ainsi dire de la terre où j'ai ressenti, même à mon insu⁶¹ ». Le peintre exprima des pensées très proches dans une lettre de juin 1899 au père de Joachim Gasquet, où il disait : « elles ne se sont pas endormies pour toujours, les vibrantes sensations réverbérées par ce bon soleil de Provence... Je continue à chercher l'expression des sensations confuses que nous apportons avec nous en naissant. Lorsque je mourrai, tout sera fini, mais n'importe. » Apparemment, le « sol natal » de Cézanne et les « sensations » que lui seul pouvait fournir constituaient ce qui le maintenait en vie. (À l'inverse, lorsqu'il était séparé d'Aix, Cézanne pouvait facilement devenir morbide, comme lorsqu'il écrivit à Philippe Solari dans une lettre du 23 juillet 1896, que le fait de se trouver à Talloires non seulement lui faisait

« penser à Aix avec regret », mais donnait « à la vie... une monotonie sépulcrale ».

Le sens qu'avait Cézanne de la précarité et de la préciosité de ses sensations de la nature fut également aiguë par son enthousiasme – dû à Gasquet – pour *Les Chants de la vie* – une suite de poèmes publiée en 1897 par Henri Michel, poète peu connu⁶². Michel suggérait qu'il était possible de croire à une vie après la mort, tout comme le faisait Cézanne, et, en même temps, de s'accrocher à la vie et aux expériences sensuelles⁶³. Néanmoins, les poèmes de Michel assimilent explicitement la mort à la fin de la vie physique et des sensations⁶⁴, et indiquent que ni la possibilité d'une vie après la mort ni la continuité de la tradition ne peuvent rien y changer⁶⁵. Ainsi, la mort est liée pour Michel à une anxiété qui peut surgir par surprise à tout moment, même lorsque la nature est la plus séduisante. En dépit de sa force d'âme, Michel suggère clairement qu'il est inutile de se soucier du trépas étant donné qu'il échappe à la compréhension humaine⁶⁶. Il implique qu'il vaut mieux se résigner à l'inévitable et dévouer son existence à s'accomplir dans des activités pieuses⁶⁷. Pour Michel, donc, aimer la nature revenait, en fin de compte, à affirmer la beauté de la vie en tenant compte de la mort inéluctable – tout comme pour Cézanne qui respecta son vœu de « mourir en peignant » en travaillant obstinément dans le jardin de son atelier jusqu'au dernier moment, une semaine avant de succomber à



14

l'infection fatale qu'il avait attrapée en peignant sur le motif.

Dans une lettre d'octobre 1901, Cézanne confia à Aurenche qu'il avait subi « la puissante domination du poète Léo Larguier », qui écrivit une grande partie de son recueil de 1903, *La Maison du poète* – en particulier un poème intitulé *Et Ego in Arcadia* – à Aix entre 1900 et 1902⁶⁸. Le poète retourna l'intérêt du peintre en dédiant « À Paul Cézanne » deux de ses poèmes – *Première toile* et *La Grande toile* (qui décrit une « toile... virgilienne ») – et en prenant Cézanne comme modèle pour son poème *Le Maître*⁶⁹. De même que Michel et Gasquet (qu'il supplanta dans l'affection de Cézanne), Larguier, amateur de Virgile, s'intéressait à la signification acquise par le paysage grâce à son association avec la mort. Tout comme Gasquet, également, Larguier représentait le Sud comme le lieu d'un passé classique durable, tout en insistant sur la réalité du trépas. Ainsi, la poésie de Larguier, en dépit du fait qu'elle revienne de façon répétée à l'idée que le paysage qu'elle décrit est celui de l'Arcadie, de l'Âge d'or, ou de l'Athènes ou de la Rome anciennes, et qu'elle joue avec l'idée qu'une figure dans le paysage soit l'incarnation d'un personnage de légende, reconnaît toujours sa propre imagination nostalgique pour ce qu'elle est, et l'impossibilité de bannir la mort du paysage⁷⁰. Cézanne fut impressionné par Larguier et, on peut le supposer, par la vision que celui-ci avait du paysage, au point de se rendre – fait peu habituel pour lui – avec son ami dans ses Cévennes natales en 1902⁷¹.

On peut considérer que *La Veillée* éclaire, sans doute plus que tout autre poème, les conceptions qu'avaient Larguier et Cézanne des liens entre mort et paysage⁷², étant donné qu'il semble basé sur des conversations tenues par les deux hommes au cours de promenades dans la campagne autour d'Aix. Dans cette poésie, un vieil homme parcourt le paysage, préoccupé par l'approche de la mort, mais il est persuadé par le poète qui l'accompagne de se résigner à son destin et de vivre pleinement le temps qui lui reste, en le remplissant de son expérience sensible de la nature. Larguier semble ainsi avoir contribué au renouveau d'intérêt de Cézanne pour son sentiment de la nature lorsqu'il accepta la proximité de

sa propre mort. Les effets picturaux de cette attitude sont difficiles à isoler; mais, dans plusieurs paysages tardifs, en particulier *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* de 1904-1906 (fig. 15), le sens de l'importance donnée à la vie par l'inévitabilité de la mort pourrait se voir dans les relations de couleurs extraordinairement fortes, mais d'une profondeur menaçante, grâce auxquelles Cézanne a fixé ses sensations.

SIC ITUR AD ASTRA

En tant que catholique dévot, Cézanne croyait à une véritable vie après la mort, alors que le stoïque en lui aurait envisagé le décès comme une fin définitive. Le peintre Cézanne, cependant, résolut ce conflit en considérant le trépas comme le prélude potentiel à une survie purement artistique. Il avait exprimé cet espoir dès les années 1880, dans sa *Montagne Sainte-Victoire au grand pin*, qui ressemble non seulement au tableau de Poussin représentant les funérailles de Phocion, mais également à son pendant de 1648, le *Paysage avec les cendres de Phocion* (fig. 3, 4 et 16). Les cendres symbolisent la récupération posthume par Phocion de sa réputation en faisant allusion au retour dans la *polis* de ses cendres recueillies par sa veuve. Ainsi, tout en liant ses paysages avec la perspective d'un décès solitaire, Cézanne les chargeait également de son espoir de pouvoir finalement triompher de la mort et de l'isolement en rencontrant de façon posthume une audience capable de l'apprécier.

Une autre manifestation de cet espoir apparaît dans une lettre que le peintre écrivit à Aurenche le 10 mars 1902, en poussant le poète à continuer son travail, l'exhortant : « N'oubliez pas votre art, *sic itur ad astra* ». Comme Cézanne le savait, cette phrase était celle utilisée par Énée (*Énéide*, chant IX) pour encourager son fils, Ascagne, à une vie héroïque susceptible de mener à sa transformation en étoile au moment de sa mort. En écrivant à Aurenche, le peintre aurait également pensé à Daphnis, que les Arcadiens avaient juré « d'élever jusqu'aux étoiles » par leurs chants et dont ils commémorèrent également la vie et l'œuvre en ornant son tumulus funéraire d'une inscription célébrant sa transformation

15 *La Montagne Sainte-Victoire
vue des Lauves de 1904 - 1906*
Huile sur toile
Musée Pouchkine, Moscou
cat. 164

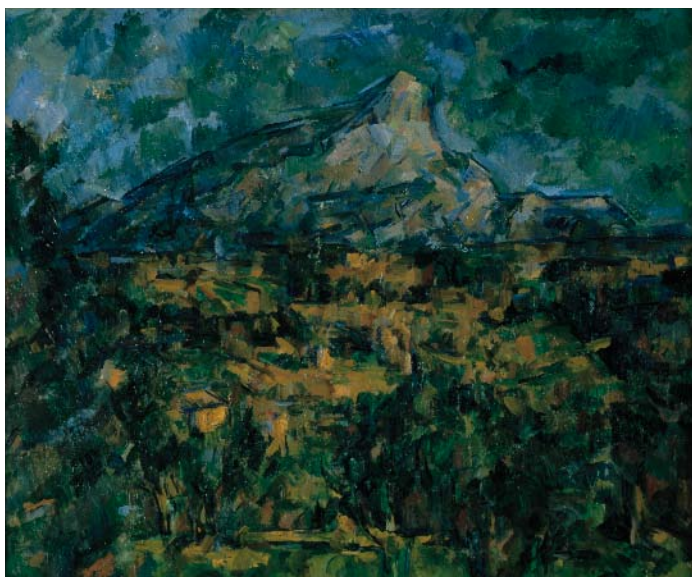
16 Nicolas Poussin,
Paysages avec les cendres de Phocion,
1648
Huile sur toile
National Museums and Galleries
on Merseyside, Walker Art Gallery,
Liverpool

en étoile. Le 3 février 1902, Cézanne répondit avec gratitude à une lettre de Charles Camoin dans laquelle le jeune peintre avait suggéré que Cézanne aurait mérité d'être ainsi transformé, étant donné qu'il n'avait pas été inclus dans *Les Phares*, l'éloge par Baudelaire des grands peintres coloriste. Cézanne devint effectivement un phare, et même une étoile, de son vivant même, en raison des hommages qu'il reçut de quelques admirateurs choisis. De la manière la plus appropriée, Languier offrit au peintre une sorte de transfiguration en étoile en lui dédiant son poème, *La Grande toile*, l'associant ainsi avec les « poètes et artistes divins » – Homère, Virgile, Horace, Ronsard, Lamartine, Hugo et Gautier – que ce texte montre assistant à un banquet donné en leur honneur. Il est tout aussi adapté aux réussites de Cézanne dans ses peintures de paysages – qui utilisent le passé pour donner du sens à la mort moderne et mettent la peur de la mort au service de ses sensations vécues – que ce banquet prenne place « un de ces soirs antiques, dorés et bleus, des *Bucoliques* » et se situe « dans un jardin en fleurs⁷³ ».

Un autre poète bien connu de Cézanne, Horace, affirmait dans sa célèbre Ode, *Exegi monumentum*⁷⁴, que son œuvre – comme celle de Daphnis – constituait son propre monument. Étant donné cette manière de penser, Cézanne pourrait aisément avoir considéré ses peintures tardives de la montagne Sainte-

Victoire comme son monument, non seulement parce que chaque fois qu'il revint à ce motif il se trouvait plus proche de la mort, mais aussi parce que la montagne ressemblait de façon plus que superficielle au genre de tumulus sous lequel reposait Daphnis. La montagne Sainte-Victoire était elle-même également une véritable tombe, du moins dans la légende racontant comment les soldats de Marius avaient mené un grand nombre des envahisseurs Cimbres au trépas en les précipitant dans le profond gouffre de Garagai caché dans ses entrailles⁷⁵. Les peintures de la montagne Sainte-Victoire par Cézanne incarnent donc sous tous les aspects sa tentative de rendre quelque dignité à la mort moderne et de produire, à partir de ses « sensations », un monument capable à la fois d'affirmer sa vie physique et de la dépasser.

Je suis reconnaissant à Tim Clark pour l'*appui moral* qu'il a donné au présent texte, à la fois lors de conversations et par sa description de la manière de voir de Cézanne comme une « vue depuis la tombe » dans son article « Phenomenality and Materiality in Cézanne », dans *Material Events : Paul de Man and the Afterlife of Theory*, ed. Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller et Andrzej Warminski, Minneapolis 2000, p. 111. Je suis également redevable à André Dumbrowski pour avoir attiré mon attention sur le poème d'Honoré Guittou cité vers le début de ce texte. La recherche présentée ici a été généreusement financée par l'AHRB.



15



16

