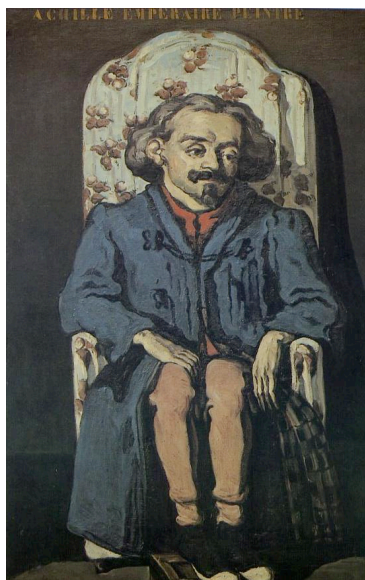


Le Portrait d'Achille Empereur par Cézanne

Une lecture¹



Paul Cézanne, *Portrait d'Achille Empereur*, Paris, musée d'Orsay

On est tout de suite saisi par une telle œuvre : par ses dimensions bien sûr (deux mètres de haut), qui en font le plus grand portrait peint par Cézanne², mais surtout par son caractère visiblement provocateur. Voici qu'un petit bonhomme difforme est intronisé, on ne sait s'il s'agit de se moquer de lui, ou de toute souveraineté, ou encore des artistes qui s'aplatissent pour mieux élever les puissants de ce monde. Cependant, le tableau reste ambigu car Achille Empereur, malgré tout, homme contrefait et artiste peu reconnu, au nom invraisemblable, y tient une position éminente. On en rira peut-être, mais au moins sera-t-il vu, – ainsi en a fougueusement décidé Cézanne, qui présente le tableau au jury du Salon de 1870, et essuie bien sûr un refus. Mais cette décision se complique du fait que la place occupée par le modèle est d'abord celle du père, qu'il faut sans doute écrire ici avec une majuscule : Père. En effet, on a souvent rapproché ce tableau, avec raison, du *Portrait du père de l'artiste en train de lire « L'Événement »* conservé à Washington, à la National Gallery of Art, qui a été peint deux ou trois ans auparavant, qui a presque exactement les mêmes dimensions³, et où Louis-Auguste Cézanne apparaît assis dans le même fauteuil. Sans qu'il soit possible de voir dans les deux œuvres des pendants, leur facture étant très différente et la seconde dépourvue de tout décor⁴, une telle reprise, consciente ou non, fait sens. L'ambiguïté est complète et joue à plusieurs niveaux : en même temps que le père – l'homme qui a réussi dans les affaires, méfiant à l'égard des artistes – se voit dépossédé de cet attribut symbolique du pouvoir qu'est son fauteuil-trône, ce meuble confère à Achille Empereur une dignité remarquable, d'autant plus qu'il y paraît mieux installé, à son aise, le corps bien calé contre le dossier, les bras bien appuyés sur les accoudoirs ; et en même temps, l'« usurpateur » est un homme de petite taille, en robe de chambre, caleçon et pantoufles, les pieds ridiculement posés sur une chaufferette. Un roi peut-être, mais souffreteux et mélancolique, une main ballante et le regard perdu : un roi dépossédé, lui aussi, ou déchu. Ainsi, à la figure de l'homme d'action, plongé dans la réalité symbolisée par le journal attentivement lu, s'est substituée celle de l'artiste, plongé dans on ne sait quelle vaine songerie.

¹ Ce texte a paru une première fois sur le site de la Galerie Alain Paire : <http://www.galerie-alain-paire.com>. En décembre 2013, la Galerie Alain Paire présentera une Exposition des œuvres d'Achille Empereur.

² Par comparaison, le grand portrait de la *Femme à la cafetière* (Paris, musée d'Orsay) ne fait que 1,30 m de haut. La plupart des autres portraits peints par Cézanne n'excèdent pas 1 mètre de haut.

³ 198,5 x 119,3 cm (contre 200 x 120 cm pour le *Portrait d'Achille Empereur*).

⁴ Au jury du Salon de 1870, Cézanne ne présente que le *Portrait d'Achille Empereur* et un *Nu féminin* aujourd'hui perdu.



Paul Cézanne, *Portrait du père de l'artiste*, Washington, National Gallery of Art

Dans le tableau de Washington, tout renvoyait au peintre lui-même et à son ambition : le journal *L'Événement*, où il espérait sans doute que son ami Émile Zola, qui y écrivait⁵, parlerait bientôt de lui ; et, accrochée au mur derrière le fauteuil, l'une de ses œuvres, une petite nature morte⁶ à laquelle il aurait sans doute aimé que son père accordât autant d'attention qu'à la lecture du journal. Peut-être Louis-Auguste lirait-il un jour, dans *L'Événement*, un article de Zola sur son fils Paul, et regarderait-il alors d'un autre œil le tableau auquel il tournait le dos : telle a pu être pour le jeune peintre la signification implicite de ce portrait, l'espoir d'une improbable reconnaissance paternelle et donc l'allégeance, malgré tout, à la figure du père. Or, dans le tableau du musée d'Orsay, peint deux ou trois ans plus tard, si cette figure semble avoir été liquidée, quelque chose dans celle d'Achille Empereur suscite, au delà de la difformité du modèle, un sentiment de malaise. L'homme y apparaît bien installé, on l'a dit, bien en place, et pourtant l'on perçoit vaguement qu'il n'est pas à sa place, qu'il a pris la place d'un autre, tout comme si l'ombre du père « disparu » continuait, dans cette œuvre, à hanter le fils, – et l'on perçoit cela, je crois, même si l'on ignore l'existence de l'autre tableau, de ce toujours autre qu'est le Père. Le fond noir, irréel, sur lequel se détache la figure, donne d'ailleurs à celle-ci un relief singulier, qui accroît cette impression d'être en présence d'une image, d'une image mentale, sur *l'autre scène*.

Il y a dans cette œuvre une violence à peine rentrée, qui tout à la fois occulte et révèle l'acte sacrilège d'avoir fait disparaître le père. Mais si Cézanne y donne une vision sans complaisance, cruelle, presque caricaturale, d'Achille Empereur – et n'a pu ignorer ce qu'il faisait là : qu'il en faisait une image –, c'est qu'au fond il ne s'agissait pas seulement de cet homme qui était son ami ; en ce sens, le tableau n'est pas vraiment un portrait d'Achille Empereur. Ou plutôt il l'est aussi, mais uniquement dans la représentation du visage, ce qui achève de troubler la perception de l'œuvre. Un visage dont la beauté et l'expression singulières⁷ furent sans doute à l'origine du tableau, comme le suggèrent les deux grands dessins qu'il a inspirés à Cézanne⁸. On peut penser en effet que la « mise en scène » de ce

⁵ Notamment, en avril-mai 1866, les articles qui constituent le recueil *Mon salon*, où il est beaucoup question de Courbet et de Manet.

⁶ *Sucrier, poires et tasse bleue*, huile sur toile, 30 x 41 cm, vers 1866 ; le tableau est aujourd'hui à Aix-en-Provence, au musée Granet (dépôt du musée d'Orsay).

⁷ On cite toujours ces mots de Joachim Gasquet, qui fut l'ami d'Achille Empereur : « Un nain, mais une tête de cavalier magnifique, à la Van Dyck [...] » (J. Gasquet, *Cézanne*, Grenoble, éditions Cynara, 1988, p. 38 ; première édition à Paris, éditions Bernheim-Jeune, 1926).

⁸ L'un appartient aux collections d'arts graphiques du musée d'Orsay, conservées au musée du Louvre (fusain et mine de plomb, 49,6 x 31,8 cm), l'autre, plus proche du tableau, au Kunstmuseum de Bâle (fusain et mine de plomb, 43,2 x 31,9 cm). Il existe aussi un petit portrait carré, à l'huile, daté des mêmes années, qui ne montre que la tête d'Empereur sous un autre angle (tableau vendu aux enchères à New York, par la maison Christie's, le 5 novembre 2002).

visage vint dans un second temps, et avec elle l'éviction fantasmagique de la figure du père. Mais s'il n'est pas surprenant que le peintre ait choisi la figure d'un homme de petite taille pour se libérer de la grandeur paternelle, il y a lieu de s'étonner qu'il ne se soit pas inquiété du fait que cet homme était non seulement un artiste qu'il admirait⁹, mais surtout un ami. On aimerait d'ailleurs savoir ce que celui-ci a bien pu penser du tableau, si tant est qu'il l'ait vu, ce qui paraît tout de même très probable. Toutefois, cette indélicatesse – pour ne pas dire cette muflerie – de Cézanne, se comprend peut-être mieux si l'on envisage que, derrière la représentation de son ami, c'est lui-même qu'il peignit : qu'Empereur ne serait ici qu'un double de lui-même, et Cézanne, en tant que fils, le véritable et « normal » usurpateur. Le caractère vaguement grotesque du portrait aidant alors à faire passer, sur fond de culpabilité, l'audace de l'attentat. Le fauteuil que le jeune peintre n'ose peut-être pas occuper lui-même, il y installe son alter ego, comme pour rire, comme dans une fête des fous. Une telle hypothèse d'assimilation peut se fonder sur le témoignage de Joachim Gasquet, qui, d'une part, note par deux fois la remarque que Cézanne lui fit un jour à propos d'Achille Empereur : « Il y a du Frenhofer en lui », et, d'autre part, reprend, en l'adaptant un peu, l'anecdote rapportée par Émile Bernard où l'on voit Cézanne se désigner lui-même comme l'incarnation de Frenhofer¹⁰. On retrouverait ainsi, avec le personnage d'Achille Empereur juché sur le siège paternel, ce mélange d'orgueil et de timidité si caractéristique des réactions de Cézanne.

Reste qu'au delà de cette violence sous-jacente, il y a dans l'exécution du visage du modèle une tendresse réelle, mêlée à une nuance onirique déjà sensible dans le dessin du musée de Bâle : Achille Empereur regarde ailleurs, rêveusement, comme si cette affaire ne le concernait en rien, et le fait est qu'elle ne le concernait pas. Puis ce visage dit autre chose que le corps qu'il surmonte et paraît ignorer. Cézanne a saisi cela, qui sauve presque entièrement l'image de la dérision. Et il me semble que l'on a tort de ne rapprocher le tableau que du grand portrait pompeux (et grotesque aussi, à sa façon) de Napoléon I^{er} peint par Ingres en 1806¹¹.

En dépit de la parenté des deux mots, derrière la représentation d'*Empereur*, ce n'est pas celle de l'*Empereur* que l'on se remémore, plutôt celle de Tintoret âgé, dans le célèbre *Autoportrait* conservé au musée du Louvre, que les deux amis, grands admirateurs de la peinture vénitienne, connaissaient évidemment très bien, et dont Cézanne put voir une copie par Manet lors de la visite qu'il rendit à celui-ci en 1866, ou, en mai 1867, quand Manet l'exposa avec deux autres copies dans son « exposition particulière ». Il y fait d'ailleurs allusion, si l'on en croit Joachim Gasquet : « Écoutez un peu », lui disait-il, « je ne puis pas en parler [de Tintoret] sans trembler... Ses portraits, terribles, me l'ont rendu familier... Celui que Manet a copié aux Offices et qui est au musée de Dijon...¹² »

⁹ C'est probablement à Empereur que Cézanne pense en écrivant à Gasquet, le 30 avril 1896 : « J'ai encore un brave ami de ce temps-là, eh bien, il n'est pas arrivé, n'empêche qu'il était bougrement plus peintre que tous les galvaudeux à médailles et à décorations que c'est à faire suer. » (Cézanne, *Correspondance*, Nouvelle édition complète et définitive, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, éditions Grasset, 1978, p. 249).

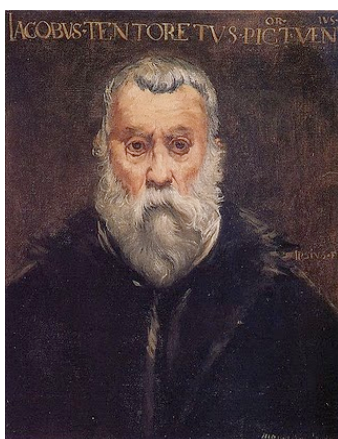
¹⁰ J. Gasquet, *Cézanne, op. cit.*, p. 39 et 67. Voici l'anecdote racontée par Émile Bernard : « Un soir que je lui parlais du *Chef-d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, [d'être] le personnage même du roman. » (Texte repris dans *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P. M. Doran, Paris, collection Macula, 1978, p. 65). Et par Joachim Gasquet : « Frenhofer, avoua-t-il un jour d'un geste muet en se désignant, un doigt sur la poitrine, tandis que l'on parlait du *Chef-d'œuvre inconnu* devant lui, Frenhofer, c'est moi. »

¹¹ Huile sur toile, 259 x 162 cm, Paris, musée de l'Armée.

¹² J. Gasquet, *Cézanne, op. cit.*, p. 174. Ce qui est étrange dans cette citation, c'est que Cézanne semble croire que l'original de Tintoret serait au musée des Offices, où Manet l'aurait copié lors de son premier voyage en Italie en 1853 ; mais c'est sans doute une erreur de Gasquet. La copie du musée de Dijon (huile sur toile, 61 x 51 cm) est signée « Manet d'après Tintoret », et datée 1854.

Cette copie, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon¹³, porte, au-dessus de la tête de Tintoret, l'inscription IACOBUS TENTORETVS PICT[or] (suit un mot coupé : VEN, pour VENETIANUS, vénitien) qui rappelle exactement celle inscrite par Cézanne en haut de son tableau : ACHILLE EMPERAIRE PEINTRE. Il y aurait ainsi, dans cette œuvre décidément étrange et codée, un signe d'intelligence à l'adresse d'Empereur, qui, nous dit encore Gasquet, « détestait Delacroix qu'il écrasait sous Tintoret¹⁴ ». Un signe d'intelligence, presque un clin d'œil et, au delà, une forme de compassion virile, sans faiblesse, comme en suscite l'*Autoportrait* du vieux maître vénitien. Sans oublier, bien sûr, un discret hommage à Manet, dont l'influence sur Cézanne est ici très perceptible, ne serait-ce que dans la présentation frontale du modèle sur un fond sombre uni.

Le *Portrait d'Achille Empereur* occupe une place importante dans la carrière de Cézanne, en ce qu'il annonce la fin de sa période « couillarde » : bientôt sa palette va s'éclaircir, sa touche s'assagir et son intérêt se détourner des scènes violentes qu'il affectionnait jusque-là. En fait, c'est la pose d'artiste provocateur que le jeune peintre abandonne peu à peu au début des années 1870, et l'on peut croire qu'à cette évolution n'est pas étrangère la mise à distance du père, à laquelle le tableau aura assurément contribué.



Copie par Manet de l'*Autoportrait* de Tintoret conservé au Louvre (Dijon, musée des Beaux-Arts)

Ceci étant, la carrière d'un grand artiste n'est pas tout et l'on ne saurait oublier ici Achille Empereur et le rôle peu gratifiant que Cézanne lui fit jouer dans cette histoire de famille, bien qu'il sût que son ami était « un très brave homme », comme il l'écrira plus tard à Zola, « subissant l'écrasement des êtres et l'abandon des habiles¹⁵ ». Mais Cézanne lui-même n'a pas complètement perdu de vue la personne qui se tenait devant lui, - et la force de l'œuvre, la source de la fascination qu'elle exerce, procèdent sans doute de cette présence inattendue, au milieu d'une sorte d'enseigne¹⁶, d'un visage vrai, aucunement maltraité, et d'un regard. Pourtant cela n'a pas suffi et le peintre, à un moment, a dû comprendre le caractère peu sympathique de l'usage qu'il avait fait de l'apparence de son ami, et en concevoir quelque culpabilité (comme il avait pu en concevoir à l'endroit de son père) : on sait en effet qu'il songea à détruire le tableau et, ne l'ayant pas fait, qu'il sut l'oublier pour de bon dans la boutique du Père Tanguy, où Émile Bernard allait le découvrir.

Alain Madeleine-Perdrillat, septembre 2012

¹³ Huile sur toile, 61 x 51 cm. Le tableau est signé (« Manet d'après Tintoret ») et daté 1854. Il me semble qu'il y a aussi, dans le visage d'Achille Empereur peint par Cézanne, un souvenir diffus de la tête de Platon imaginée par Juste de Gand et Pedro Berruguete pour le portrait de ce philosophe destiné au *studiolo* de Frédéric de Montefeltre, à Urbino, et conservé au musée du Louvre.

¹⁴ J. Gasquet, *Cézanne*, op. cit., p.39.

¹⁵ Lettre datant de l'été 1878 (dans Cézanne, *Correspondance*, op. cit., p. 171).

¹⁶ Il y a en effet dans l'œuvre quelque chose qui rappelle aussi le *Gilles* de Watteau.