Musée
Marmottan
Monet

27 février
05 juillet
2020

Contact presse :
Claudine Colin Communication
T. +33 (0)1 42 72 60 01 - www.claudinecolin.com
• Christelle Maureau : T. 06 45 71 58 92
christelle@claudinecolin.com
• Eugénie Fabre : T. 06 48 11 23 53
eugenie@claudinecolin.com

CEZANNE
ET LES MAÎTRES
RÊVE D'ITALIE

SOMMAIRE

03 I - Avant-propos

05 II - Communiqué de presse

08 III - Cezanne et l'Italie,
de la nature de l'art vers l'art de la nature

16 IV - Parcours de l'exposition

32 V - Médiation : voir comme un peintre

38 VI - Autour de l'exposition

39 VII - Visuels presse

44 VIII - Commissariat

46 IX - Programmation 2020

48 X - Informations pratiques

AVANT-PROPOS

Visiter le musée Marmottan Monet et découvrir les premiers fonds mondiaux de Berthe Morisot et de Claude Monet, c'est prendre la mesure de l'œuvre des deux maîtres. C'est admirer une peintre de figures, une virtuose des couleurs claires, une émule de Fragonard et Boucher, d'un côté ; c'est embrasser, de l'autre, le parcours d'un paysagiste de premier ordre, celui d'un interprète de la lumière et de l'espace, d'un précurseur de l'expressionnisme abstrait. Visiter le musée Marmottan Monet, c'est percevoir la singularité de Morisot et de Monet. C'est comprendre à travers leur exemple que l'impressionnisme n'est pas une école dont les élèves se conformeraient à une règle stricte, mais plutôt un groupe de créateurs indépendants mus par des préoccupations communes. À chaque peintre sa définition de l'impressionnisme. Celle-ci varie selon que l'on se nomme Monet, Morisot, mais aussi Degas, Renoir, Caillebotte, Cassatt, Pissarro, Sisley ou encore… Cezanne.

Le musée Marmottan Monet a aujourd'hui choisi d'ouvrir ses portes au maître d'Aix-en-Provence. À celui dont l'ambition était de faire de l'impressionnisme quelque chose de solide comme l'art des musées, il consacre l'exposition « Cezanne et les maîtres. Rêve d'Italie ». Alain Tapié, directeur honoraire des musées de Caen et de Lille, a eu l'idée de cette approche inédite de l'œuvre de Cezanne et nous a fait l'honneur d'en assurer le commissariat aux côtés de mon adjointe, Marianne Mathieu, directrice scientifique du musée.

Les tableaux de Cezanne sont présentés à la lumière de chefs-d'œuvre italiens des XVIe et XVIIe siècles. Les liens qui unissent le peintre aux maîtres anciens établis à Venise, Naples et Rome apparaissent ainsi très nettement. Mais l'Aixois a lui aussi été source d'inspiration pour les jeunes générations issues du Novecento : la confrontation de leurs toiles avec les siennes l'atteste incontestablement. L'interprétation des artistes de la péninsule Italienne diffère profondément de celle des cubistes parisiens et s'ancre dans l'« italianité » qui a nourri Cezanne. À l'éclatement des formes voulu par les cubistes, les Italiens préfèrent la lignée métaphysique, silencieuse et classique de l'œuvre ultime du peintre d'Aix.

Pour réunir, auprès des Cezanne, les toiles les toiles de maitres, tels le Tintoret, Bassano, le Greco, Poussin, Rosa, Munari, Boccioni, Carrà, Rosai, Sironi, Soffici, Pirandello ou Morandi, il aura fallu solliciter des prêts dans le monde entier. Quarante-trois prêteurs, collectionneurs particuliers et musées français, italiens, canadien, américains, suisses, allemands, anglais, écossais, espagnol, japonais, ont permis de rassembler une soixantaine de toiles. Sans eux, cette manifestation n'aurait pu voir le jour. Qu'ils en soient ici remerciés. Notre gratitude va aussi aux auteurs du catalogue, prestigieux spécialistes de l'art italien et de Cezanne. Ils offrent dans cette publication un indispensable complément à l'exposition et une approche renouvelée de l'art du maître d'Aix.

Patrick de Carolis
Membre de l'Institut
Directeur du musée Marmottan Monet

Paul Cezanne, *Château Noir* (détail), 1905, Paris, musée national Picasso-Paris. Donation Pablo Picasso, 1973/1978, collection personnelle Pablo Picasso
© RMN-Grand Palais (musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

II COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Jean-François Millet, dit **Francisque Millet**, ***Paysage classique***
XVIIe siècle, Paris, musée du Louvre, dépôt au musée des Beaux-Arts de Marseille© Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard

Paul Cézanne, ***La Montagne Sainte-Victoire***, vers 1890, Paris, musée d'Orsay. Donation de la petite-fille d'Auguste Pellerin, 1969 © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Le musée Marmottan Monet organise, du 27 février au 5 juillet 2020, une exposition intitulée *Cezanne et les maîtres. Rêve d'Italie.* Pour la première fois, le travail de l'Aixois sera mis en regard de chefs-d'œuvre des grands maîtres italiens du XVIe au XXe siècle. Ainsi une remarquable sélection de toiles de Cézanne, parmi lesquelles l'iconique *Montagne Sainte-Victoire*, les incontournables *Pastorale* et natures mortes, fera face à un rare ensemble de peintures anciennes signées Tintoret, Bassano, le Greco, Giordano, Poussin, Rosa, Munari et, pour les modernes, Boccioni, Carrà, Rosai, Sironi, Soffici, Pirandello ou encore Morandi.
Cette manifestation inédite a reçu le soutien exceptionnel de quarante-trois prêteurs : collections particulières ainsi que musées français, canadien, américains, suisses, allemands, écossais, espagnol, japonais et, bien sûr, italiens ont permis de réunir une soixantaine de toiles. Venues du monde entier, ces œuvres mettent en lumière l'importance de la culture latine dans l'art de Cezanne et la manière dont l'Aixois s'est nourri de l'exemple de ses illustres prédécesseurs pour asseoir une peinture « nouvelle ». Elles illustrent également l'influence qu'a exercée à son tour le Français sur les artistes du Novecento.

La première partie de l'exposition est consacrée au dialogue que Cezanne entretient avec les maîtres italiens des XVIe et XVIIe siècles tout au long de sa vie. Lecteur de Virgile, d'Ovide et de Lucrèce dans le texte, infatigable visiteur des musées du Louvre et d'Aix-en-Provence, Cezanne – qui ne fera jamais le voyage en Italie – se tourne dès ses débuts vers les maîtres de ce pays. L'influence de Venise est déterminante. Son hommage au plus célèbre élève du Titien, le Greco, dont il réinterprète *La Femme à l'hermine* (collection particulière), y fait référence. Pour autant, Cezanne ne verse jamais dans la simple copie. Au contraire, il assimile l'art des musées pour créer une œuvre qui lui est propre. Il en dégage l'esprit et le modernise. Des peintres de la lagune, il étudie la touche. Le *Portrait d'Antonio da Ponte* d'après Bassano (Paris, musée du Louvre) et sa *Tête de vieillard* (Paris, musée d'Orsay) témoignent d'une même approche de la

couleur. À Venise et à Aix, elle est l'élément clé dont émergent tout à la fois la forme, le volume et la lumière. Elle est la pierre angulaire de leur art. En ce sens, la couleur prime sur le dessin, elle le contient. Cezanne capte également l'emphase, voire le tragique d'un Tintoret. Ses toiles les plus violentes, exécutées à ses débuts, s'inscrivent dans ce sillon. Son *Meurtre* (Liverpool, Walker Art Gallery) à l'impulsion de *La Déploration* (Nancy, musée des Beaux-Arts) de Tintoret, sa *Femme étranglée* (Paris, musée d'Orsay) reprend, en l'inversant, le mouvement du corps du Christ de *La Descente de Croix* du même artiste (Strasbourg, musée des Beaux-Arts).

Le modèle napolitain l'inspire également. Les toiles sont plus silencieuses, empreintes de mystère, comme le montre le voisinage du *Prophète en buste lisant* du Maître de l'Annonce aux bergers (Bordeaux, musée des Beaux-Arts) et du *Portrait de la mère de l'artiste* (Saint Louis Art Museum). Toutefois, c'est à travers le modèle romain et Nicolas Poussin que Cezanne élabore l'œuvre de la maturité. Dorénavant l'Aixois ne quitte plus le Midi, il embrasse le point de vue des classiques, leur modèle est le même : la nature et la lumière méditerranéennes. *La Montagne Sainte-Victoire* (Paris, musée d'Orsay) fait alors écho à la silhouette des monts Albains que Francisque Millet place dans son *Paysage classique* (Marseille, musée des Beaux-Arts). *Château-Noir* (Paris, musée Picasso) et la carrière de Bibemus dialoguent avec les éperons rocheux du Latium tels qu'ils apparaissent dans le *Paysage avec Agar et l'ange* de Poussin (Rome, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini). De fait, Cezanne partage avec Poussin le même désir de permanence ; il veut « faire du Poussin sur nature ». Ainsi les nymphes du *Paysage de Bacchus et Cérès* (Liverpool, Walker Art Gallery) et les figures du *Moïse sauvé des eaux* (Paris, musée du Louvre) préfigurent-elles les baigneuses sans que celles-ci les copient jamais.

Paul Cézanne, ***Homme assis***, 1905-1906
© Madrid, Museo Naciona. Thyssen-Bornemisza

Mario Sironi, ***Portrait du frère Ettore***, vers 1910, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi © Archivio Mario Sironi di Romana Sironi

Empreintes du même équilibre classique, ces baigneuses résument la démarche de Cézanne : « faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et durable comme l'art des musées ».

La seconde partie du parcours est dédiée à l'influence de Cezanne sur les peintres du Novecento. Soffici, Carrà, Boccioni, Morandi, Pirandello découvrent l'Aixois soit à Paris à l'occasion de la rétrospective posthume de 1907, soit en Italie où il est exposé dès 1908 et recherché des amateurs Egisto Paolo Fabbri et Charles Loeser, installés à Florence. Tous reconnaissent en Cezanne le passeur d'une certaine idée classique, un peintre de la permanence, et établissent un lien entre la solidité des primitifs italiens et le Français. Les Italiens rompent définitivement avec la peinture religieuse ou mythologique des anciens ; ils privilégient le dépouillement et la simplicité des thèmes cézanniens : paysages, figures et natures mortes. Le portrait d'enfant de Boccioni (collection particulière) fait écho à celui de Mme Cezanne (collection particulière). *Cabanes sur la plage* de Carrà (Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna) et *Paysage* de Morandi (Aix-en-Provence, musée Granet) partagent l'atmosphère silencieuse, voire mystique de l'ultime chef-d'œuvre de Cézanne, *Le Cabanon de Jourdan* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea). Les *Cinq Baigneurs* (Paris, musée d'Orsay) de l'Aixois offrent à Morandi en 1915 et à Pirandello en 1955 la matrice de leurs toiles sur le même thème. Enfin, les natures mortes de Morandi mises en regard de *Nature morte, poires et pommes vertes* (Paris, musée de l'Orangerie) résument à elles seules la portée métaphysique et silencieuse qui réunit l'œuvre de Cezanne et celles des maîtres italiens du Novecento.

Commissariat :
Alain Tapié, conservateur en chef, honoraire des musées de France
Marianne Mathieu, Historienne de l'art, Directrice scientifique du musée Marmottan Monet

Avec le soutien
des musées
d'Orsay et
de l'Orangerie

III CEZANNE ET L'ITALIE, DE LA NATURE DE L'ART VERS L'ART DE LA NATURE

EXTRAIT DU TEXTE D'ALAIN TAPIÉ FIGURANT AU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

« S'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent. Aller à la racine même de la force imaginante » (Gaston Bachelard)

Dans ce passage du vivant à l'inertie de la toile, les visages sont aussi comme des pierres, les pommes comme des visages, les nus comme des flancs de montagne. Tout objet devient sujet. Par sa culture de la civilisation latine, par la mystique construction de sa peinture puisée dans les foyers vénitiens, napolitains, romains, Cezanne accroche dans sa mémoire des tableaux vus ou rêvés qui lui permettent d'asseoir dans la permanence sa vision du monde.
La pensée plastique de Cezanne ne sépare pas les objets du monde, elle les réunit en un même mouvement organique dans le dépassement du clivage des styles par la vision sensible. C'est-à-dire par l'esthétique, dans la naturalisation de la matière, par la couleur, dans l'approche conceptuelle de la forme ; Cezanne ne serait-il pas habité par cet élan romantique, qui l'engage dans la quête de l'expression plutôt que dans celle de l'imitation ?
Il y a peut-être deux grands moments dans la peinture de Cezanne, celui qui voit l'exploration de la nature de l'art et celui qui révèle l'art contenu dans la nature.
Cette différence de champ génère à la fin des années 1870, un changement de manière, sans qu'il y'ait rupture dans le sentiment romantique, dans l'habitation intérieure, dans la gestuelle même, qui portera sa part tellurique et maudite jusqu'à la fin de sa vie.

Gustave Geffroy aimait la peinture de Cezanne ; il nous en donne cette simple clef d'ouverture : « Aujourd'hui [...], il est facile de se faire une idée de la suite d'efforts et de l'ensemble de l'œuvre de Cézanne. [...] Cézanne n'aborde pas la nature avec un programme d'art, avec l'intention despotique de soumettre cette nature à une loi qu'il a conçue, de l'assujettir à une formule d'idéal qui est en lui. Il n'est pas pour cela dénué de programme, de loi, et d'idéal, mais ils ne lui viennent pas de l'art, ils lui viennent de l'ardeur de sa curiosité, de son désir de posséder les choses qu'il voit et qu'il admire. » (Gustave Geffroy, *critiques sur Cézanne* 1894)
La démarche romantique vise à la fusion de l'art et de la nature, cela était déjà le fait de la poétique impressionniste. Grâce à la prééminence de la modulation colorée dont les effets agissent comme des forces. Les objets peints devenus sujets, nous rendent attentifs à la pure présence des choses, au-delà de leurs sens, au-delà de leurs probables formants intérieurs ; cônes, sphères, cylindres, tapis dans l'ombre de la couleur. [...]

Sous les apparences des genres, paysages, natures mortes, figures, familières et quotidiennes, continuent de porter en elles, Venise, Naples et Rome. Rupture de la manière, sans rupture de vision. Cezanne poursuit inlassablement, ses visites au Louvre, au musée d'Aix en Provence et de Marseille. Il compulse, des magazines et des recueils d'images insignifiants. Au Louvre

Paul Cezanne, *La Femme étranglée,* entre 1875 et 1876, Paris, musée d'Orsay. Donation de Max et Rosy Kaganovitch, 1973 © Musée d›Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

parnasse des peintres et poètes Virgiliens ; au musée d'Aix, repère d'un naturalisme ténébreux. D'où viennent précisément ses connaissances, du sensualisme vénitien, de l'élégie pathétique de la mythologie romaine, ce naturel creusé à vif dans le réalisme de la chair. Ses influences aux accents baroques, fonctionnent comme des flux, au sein de sa peinture, mais ils finissent par accéder à la vision solide et stable de l'espace.
L'historien de l'art, Bernard Dorival le disait « Méridional, baroque, amateur d'effet dans le mouvement, mais aussi Méditerranéen classique à la recherche de la stabilité. » (Bernard Dorival, *Cézanne,* ed. Pierre Tisné, 1953, p. 26) Les formes qui glissent les unes dans les autres, processus à la fois baroque et romantique. Sont les mêmes qui animent un paysage, ses arbres, sa route et ses maisons. Un portait dans l'enchainement de ses poses, main, port de tête, jambe. Une nature morte, dans l'organisation des fruits, des linges et des coupes. L'ordonnance ne se reconnait pas dans le label classique, car elle se défait de la hiérarchie. Chaque sujet apparait dans la nouveauté d'un mythe comme dans l'éternité de ses fondements. Le rythme, la mesure, la métrique, sont là. Mais ils sont destinés à la mise à l'écart de tout agencement narratif.

Il y a de grandes preuves d'un Cezanne regardant la peinture italienne, comme il y en a bien d'autres qui montrent son attention à la peinture flamande, des objets comme des figures. Pour l'Italie, les rapports sont parfois plus secrets. Connaissait-il par la reproduction, les grands tableaux mythologiques de Titien, où règnent les nus puissants et sereins de Diane et Callisto, de Diane et Actéon ? Ils sont pourtant à l'origine de ce *contrapposto* généreux, ce déhanchement, qui depuis les antiques, modèle de la statuaire grecque, jusqu'à la plénitude des interprétations par Poussin. Il permet aux figures de s'ouvrir aux autres, par un mouvement qui amorce la virtualité de la forme, sans le besoin de gestes, ni de récits à énoncer. Au regard des baigneuses de Cezanne, Émile Bernard avait fait ce rapprochement, évoquant « Ces femmes nues avec leur élégance du XVIe siècle ». (Émile Bernard, « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites », Mercure de France, 16 octobre 1907, no 248, p. 606-627.)
Cènes, festins, martyrs, descente de croix, les obliques ténébreuses de Tintoret ont fléchées de leur géométrie tragique, le territoire de sa peinture.

L'hubris anime avec la même force, le triomphe, comme la part maudite de la mort. Et les festins sont aussi des orgies. La compassion semble complice du meurtre. Rosa reprendra ses fulgurances ou l'humeur sombre des figures solitaires, semblent garder les bouches de l'enfer. Le Greco de Venise lui suggère la rigueur constructive, l'épaisseur du modelé, ou la couleur évolue lentement dans un clair-obscur sans demi-mesure, tantôt accentué tantôt légèrement contrasté. Chez Jacopo Bassano, qu'il n'a pu éviter tant celui-ci est omniprésent dans les musées, comme dans la culture artistique du XIXe siècle, il pénètre au sein de cette peinture fermée d'une même tonalité générale, où les formes sont arrondies comme on tourne une boule. Les compositions s'y déploient de préférence parallèlement au plan du tableau, les personnages semblent ne pouvoir s'y affranchir de l'apesanteur.

La source napolitaine est empreinte d'un puissant imaginaire naturaliste autant chez Giordano que chez Ribera, dont la peinture, surtout le portrait, s'envisage comme un lieu intime et proche, qui enveloppe le regard parce qu'il est fait de cette unité entre la matière et la couleur au détriment du détail et de la hiérarchie dans la gestion de l'image.

Afin d'entraver plus encore notre vain désir de débusquer des filiations trop précises, Cezanne aura vu aussi, peut-être, Poussin à travers François-Marius Granet, Véronèse à travers Eugène Delacroix, le Greco à travers Gustave Doré, Ribera à travers Honoré Daumier, le Tintoret à travers Thomas Couture.
Le musée lui permet de choisir : « Voilà comment je rêvais de peindre autrefois. » Il s'adresse aux œuvres vues, pour n'en saisir que le rythme approximatif de composition, dégagé de toute pesanteur formaliste ou de tout dispositif symboliste, mais engagé dans un rigoureux partage de sensations produites par l'énergie qui se projette dans la forme révélée. Cela fait partie d'un processus dont il hérite, mais qu'il réinvente dans cette peinture d'un espace ordonné par un quadruple jeu de distance, tel qu'il existerait dans un portrait de philosophe qu'aurait peint Diego Vélasquez, Ribera ou Giordano : entre le visible et l'invisible, entre la présence et l'absence. Le corollaire de la richesse virtuelle du sens est la pauvreté des moyens et des motifs.
Dans la peinture de Poussin, Cezanne se laissera envahir par ce vénétianisme que l'on trouve encore dans ses œuvres de jeunesse, si proches de celles du Titien, par cette nature germinatrice et sauvage. Il révèle, dans sa peinture et par le regard porté, le ferment de vitalité explosive qui couve dans les paysages du Titien comme dans ceux de Poussin.

[...] Bernard Berenson évoque une véritable obsession éprouvée pour l'art italien. Non pas ses cloisonnements stylistiques, mais l'identité profonde d'une manière dont il saura reconnaître les affinités, en réunissant les milieux : Venise, Naples, Rome, dans son propre cheminement pictural.
Le spiritualisme romantique, dont parle Élie Faure à son propos, les nouvelles expériences sur la matière chromatique et ses agencements grâce à une nouvelle forme de ligne conduiraient-ils la peinture de Cezanne vers un détachement classique ? La logique interne qu'il cherchait, dans l'art de ses maîtres, il la rencontrera désormais plus souvent dans l'art que lui évoque la nature.

Dans cet équilibre stoïcien, fait de détachement social et d'attachement au microcosme naturel, Cezanne semblerait-il désormais attiré par une vision plus classique ? Ne disait-il pas à Émile Bernard, qui le poussait en des retranchements théoriques, « devenir classique par la peinture » ? Cezanne se libère de la référence et va vers toujours plus de singularité, en dessinant, de la manière la plus humble qui soit, ce qui lui passe sous les yeux et lui sert à inventer sa propre conception du modelé. La statuaire antique vue au Louvre est fortement mise à contribution dans les années 1880-1900. Il cherche par-là la profondeur structurale qui doit rester contenue, la géométrie intérieure, c'est là un fait plastique déjà énoncé par Galilée en 1623 dans son petit traité du *Saggiatore.*
Cela, il le cherche et le trouve dans la peinture de Poussin en particulier, la plus sensationnelle et la plus vibratoire. Bien au-delà des agencements d'arbre, de collines et de fabriques, qui formulent de façon superficielle un commun registre de classicisme. [...]

Paul Cezanne, *Pastorale*, 1870, Paris, musée d'Orsay © RMN-Grand Palais (musée d›Orsay) / Hervé Lewandowski

Cezanne s'est dédié à sa Provence natale, porteuse d'une richesse antique toujours vivante. Elle lui fournit, par ses formes sobres, l'exigence d'un motif à réaliser dans l'invention. Elle est, au besoin, dans la conquête du mythe, une autre Italie. Pourvoyeuse d'une esthétique fondamentale comme sa sœur aînée. Un paysage monde, non pas imaginé comme ceux des peintres anversois, mais d'une solidité réelle tout autant qu'idéelle, à l'instar d'une montagne Sainte-Victoire, immédiate, dans son éloquence muette. L'objectivité cezannienne est ainsi préétablie. De ces tableaux la représentant, Faure nous dit : « C'est un essai primitif sur l'architecture générale et permanente de la terre, un morceau d'elle, transportée avec ses assises profondes dans le cadre d'un tableau. Dans le paysage rocailleux dont elle exprime la vie, les maisons que l'on avait construites semblaient aussi anciennes que les pierres. Tous les étés et les hivers, en les mêlant à la substance, avaient couvert de poussière ou brûlé les plantes maigres, qui poussent entre les crevasses du sol. Elles sont posées comme des blocs sur le piédestal granitique et le rythme des lignes nouvelles qu'elles introduisent dans les profils terrestres, s'harmonise avec eux dans un équilibre massif. » (Faure, *Paul Cézanne*, ed. de Paris, p.33)

La vision s'impose dans les gestes du peintre, se transforme en logique formelle, afin d'en assurer la permanence. C'est le cadre d'une géométrie organique traitée par la pensée.

Faure poursuit : « Ce sol grec, ces collines dures, ces vallons caillouteux où les vertèbres de la planète passent partout, son écorce, ne pouvaient conseiller à un esprit nourri de la mesure classique, que la recherche des lignes et des valeurs essentielles. »

[...] Il regarda très tôt la nature d'un art vénitien, romain, napolitain, pour les ferments qu'ils recèlent, pour leur capacité à traverser la manière des peintres et à rester vifs et disponibles. Ainsi « il porte un même regard sur une œuvre d'art, que sur un spectacle de la nature». (Michel Hoog, *L'univers de Cézanne*. ed. Henri Screpel 1971, p. 34) Voilà pourquoi les hachures tourmentées, à traits inégaux, d'un dessin de sculpture ou de moulage saisi au musée du Trocadéro sont les prémices d'un paysage monde, parce que la modulation de l'ombre et de la lumière devient le sujet.
Cette vision de Cezanne est au cœur des écrits théoriques d'Albert Gleizes, qu'il ne faudrait pas confondre avec les applications qu'il en fait dans sa propre peinture. Gleizes a fait de la lutte entre peinture et sujets une obsession. Il nous rappelle néanmoins que Baudelaire, admirateur de Delacroix, avait déjà établi dans le chapitre III du *Salon de 1846,* consacré à la couleur, la prééminence de la peinture.

Cezanne comme Henri Matisse se sont bien gardés d'entrer dans ce conflit, préférant cette quête d'harmonie qu'est l'absorption du sujet dans la peinture qu'ils représentent. On les retrouvera tous deux dans cette analyse d'une rare pertinence : « Le rythme des choses que Matisse désire intuitivement ne dépend pas d'un contour plus ou moins sinueux, mais d'une croissance germinative, jalonnée de cadences et donc, de l'intérieur apparemment. Une couleur va vers sa forme.» (Albert Gleizes, *L'Homme devenu peintre*, ed. Somogy, 1998, p.14)
Pour Gleizes, Cezanne est par excellence, le peintre de la multiplication des points de vue dans la modulation de l'espace. André Lhote le dit avec plus de poésie. Ces perspectives sensuelles « suscitent des mirages toujours nouveaux, impossibles à reconstituer en atelier » (André Lhote, *Peinture d'abord*. ed Denoël 1932, p.132).
Ce peintre ainsi idéalisé, prend possession d'un territoire qu'il définit puis explore.
Il est ce modèle qui poursuit un récit intérieur d'où surgissent, à l'occasion d'un tableau, des configurations qui se manifestent dans le mystère de la création.
Bien qu'impuissant à maitriser le vrai, il le fait apparaitre à travers le beau, qui en est la réminiscence. Les points de vue qu'il nous donne n'entament pas l'intégrité du mystère, mais ils sont autant d'ouvertures pour la connaissance sensible. (Alain Tapié. *L'art sacré d'Albert Gleizes*. Musée de Caen 1985)

Tandis que Gleizes voyait en la renaissance et l'âge classique, des obstacles à franchir, par ce que leurs sens de l'ordonnance privilégiaient la narration, il convoquait la peinture à reprendre le récit de ses origines dans ces mondes médiévaux et plus lointains encore, ou régnaient les cercles, les spirales, les arabesques et les répétitions rythmiques.
En 1936, Lhote rédigeait dans *La Nouvelle Revue française* un article intitulé « Cézanne l'incompris », il préfigurait par ses préventions la vision montante d'un Cezanne déconstructeur, évoquant « la bonhomie, le naturel, sans aventureuses spéculations ».
Dans une autre tendance à l'abstraction, différente de celle de Gleizes, parce que fermement ancrée dans la modernité occidentale de la Renaissance et de l'âge classique, il repérait dans l'œuvre de Cezanne, avec ce regard distant fait pour les synthèses, l'indistinction des formes qui s'ouvrent les unes dans les autres. Souvenir sans le nommer de la grande formulation italienne et notamment vénitienne. Les « objets de Cézanne se gonflent d'une part et se rétrécissent de l'autre. S'ajoutent les réactions des figures entre elles ». C'est ce que Lhote appelle un « cataclysme imaginaire. »

Giorgio Morandi, ***Paysage***, 1942, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée Granet à Aix-en-Provence. Donation de Philippe Meyer, 2000 © RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

Cette vision pénétrante nous révèle ce qui semble être la matière vivante de l'esprit. Infiniment petite dans la modestie du geste, infiniment grande dans le « majestueux silence de la totalisation ». Presque intemporelle, l'approche de Lhote n'est pas celle d'un pur formaliste, il n'oublie pas ce malaise constant dans l'œuvre qui n'a jamais cessé de changer de forme : « Les spectacles extérieurs ne sont acceptés que dans la mesure où ils apportent une confirmation aux faits et aux drames intérieurs. »

« La postérité a changé ses doutes en certitudes, ses recherches en trouvailles, son angoisse en sérénité. » (Sabine Cotté, *Cézanne*, ed Screpel 1974, p 13)
Oubliant l'épaisseur de vie, Cezanne est devenu cezannien ; ses sujets, ses formants, son modelé chromatique, son dessin font office de langage. Les peintres de la galerie Kahnweiler, Pablo Picasso, Georges Braque, en firent usage. La ferveur d'analyse et d'interprétation propagée par les peintres cubistes qui exposèrent au Salon des indépendants en 1911, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, Gleizes, en firent une tradition philologique.
Nous connaissons moins, peut-être, la longue et prolifique destinée de l'art de Cezanne au cœur du Novecento. Les meilleurs de ces peintres, Ardengo Soffici, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Ottone Rosai, Mario Sironi, Giorgio Morandi, Fausto Pirandello, ont observé et absorbé la manière cezannienne afin de s'y accomplir, dans une libre inspiration, à distance des séductions du cubisme picassien.
René Huyghe disait : « Cézanne est l'ultime sursaut de la latinité, il tente de restaurer cette sécurité chassée à la fin du XVIIe siècle. Patiemment, passionnément, il recherche le solide, le permanent, la forme des infrastructures et de la pensée, de la vie extérieure et de celle de l'intérieur. » (René Huyghe, Cézanne, ed Plomb 1936)
En l'écoutant, nous pensons à la sérénité devenue métaphysique de ces peintres du Novecento, qui expriment avec Cezanne l'ultime synthèse fondamentale de la forme et de l'émotion.

Giorgio Morandi, *Nature morte*, 1960, Bologne, Istituzione Bologna Musei, Museo Morandi © Bridgeman Images / A. De Gregorio / De Agostini Picture Library

IV PARCOURS DE L'EXPOSITION

Le peintre ne s'est jamais rendu en Italie. Cependant, sa peinture, dans cette part majeure dédiée à la Provence natale, apparait dans la plénitude d'une inspiration antique toujours vive car ce pays est dans la conquête des espaces mythiques qui fût la sienne ; figures, paysages, natures mortes, une autre Italie. Cezanne, par sa culture de la civilisation latine, puise très tôt la mystique constructrice de sa peinture dans les foyers vénitien, chez J. Tintoret, napolitain, chez J. Ribera et L. Giordano – nourris de ce réalisme transcendé cher à l'Espagne –, romain, chez N. Poussin qui inscrivit l'ordonnance française au sein de la poésie élégiaque baroque.

Plus secrètement, Cezanne est aussi sensible à la violence exacerbée des compositions de S. Rosa. Indéfiniment le peintre visitera le musée du Louvre comme celui d'Aix. L'aide-mémoire lui permet d'asseoir dans la permanence sa vision du Monde ancrée dans la fresque et la statuaire antiques. L'imprégnation fut aussi celle de la philosophie stoïcienne, épicurienne, de la poésie virgilienne et ovidienne.

De ces influences d'une peinture ancienne, progressivement dégagées de l'interprétation, surgit le désir de permanence. Le peintre soumet les apparences visuelles à la solidité des formes. L'expérimentation continue ouvre le chemin d'une logique de la sensation visuelle et permet la mise à l'épreuve d'une poétique de la nature autonome, considérée sous toutes ses formes, humaine, minérale ou végétale. Autant de tableaux désormais construits organiquement après la clôture de l'épisode impressionniste et parisien, dans l'espace et le temps de la topographie méditerranéenne. L'esprit de synthèse dans la peinture de Cezanne a reçu de cette culture gréco-latine mais il a aussi donné abondamment aux artistes italiens de la première moitié du XXe siècle, ceux qui ont voulu comprendre la structure intérieure de la plastique cézanienne : A. Soffici, U. Boccioni, C. Carrà, O. Rosai, M. Sironi, G. Morandi, F. Pirandello ont pratiqué la séparation des plans et des masses colorées dans l'absorption du dessin.

Entre modèles inspirés et modèles inspirateurs la peinture de Cezanne est au centre d'un continuum italien. Ainsi, Venise, Naples Rome évoquent en une vingtaine de tableaux les influences reçues. Treize autres évoquent la réception de Cezanne dans le Novecento italien tandis que trente-et-un tableaux du maitre se font l'écho précis de ce double jeu.

1 | CEZANNE, VENISE ET NAPLES

JACOPO **BASSANO** (1510-1592), JACOPO ROBUSTI DIT **TINTORET** (1518-1594), DOMENICO THEOTOCOPOULOS DIT **EL GRECO** (1541-1614), JUSEPE **DE RIBERA** (1591-1652), LUCA **GIORDANO** (1634-1705), FRANCESCO **TREVISANI** (1656-1746), **MAÎTRE DE L'ANNONCE AUX BERGERS**

Jacopo Robusti, dit le Tintoret, ***La Déploration du Christ***
Vers 1580, huile sur toile, 104 x 137 cm, Paris, musée du Louvre, déposé au musée des beaux-arts de Nancy, © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

Paul Cezanne, ***Le Meurtre***
Vers 1870, huile sur toile, 65x80cm, Liverpool, National Museums Liverpool, Walker Art Gallery. Acquis avec l'aide de l'Art Fund en 1964
© National Museums Liverpool, Walker Art Gallery

Orgie, meurtre, crime sont des poussées excessives de l'imaginaire qui habite la puissance volcanique de la peinture de Cezanne dans ses années de jeunesse. L'artiste est lecteur de Thérèse Raquin d'Émile Zola publiée en 1867. Il lit aussi, pour distraire l'ennui, les feuilletons des gazettes populaires que la critique de l'époque appelait la littérature putride.
Ici, le corps malmené de la femme traverse la nuit obscure, comme un chemin de lumière qui passe par le cri, la bouche ouverte, tandis que les bourreaux achèvent leur besogne ; contenir et frapper. Les ingrédients du romantisme noir et des faits divers figurent dans le même temps de la peinture. Le temps est aussi celui d'un acte gratuit, à la portée universelle, qui remplit notre regard par cette sombre unité chromatique ; bleu nuit contre chairs. L'expressivité héroïque noie l'anecdote.
Dans cette peinture, rien n'est a la surface, tout est dans les fondements. La lourde corporéité des figures n'est pas faite pour imaginer une réalité mais pour exprimer une sensation. La scène de genre est devenue un paysage tragique ou les corps forment une arborescence de troncs noueux. Les figures s'abiment dans le bas de la composition, sans laisser trace de la structure géométrique. Cette modulation ténébriste, pleinement physique, vient tout droit de ces compositions où le Tintoret nous montre comment la mort emporte le regard.
La Déploration du Christ, aujourd'hui considérée de la main du Tintoret, en est l'un des exemples. L'essence n'est pas dans la manière mais dans la disposition profonde. On retrouve entre ces deux tableaux un semblable effet de désordre organique, une même expression de l'angoisse. Les points de vue s'y distribuent sans altérer les sensations informelles, l'action se répand sans mouvement, les oppositions de lumière soulignent la différence de nature, entre la vie qui donne la mort et la vie qui la prend. Un lieu, un milieu halluciné, qui démontre la grande connaissance intérieure qu'avait Cezanne de cette *terribilita* qui circulait entre Venise et Rome a la fin du XVIe siècle.

Jacopo Robusti, dit le Tintoret, ***La Descente de croix***
1580, Huile sur toile, 116 × 92 cm, Strasbourg, musée des Beaux-Arts,
© Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

Paul Cezanne, ***La Femme étranglée***
Entre 1875 et 1876, Huile sur toile, 31 × 25 cm, Paris, musée d'Orsay,
Donation de Max et Rosy Kaganovitch, 1973, © Musée d›Orsay,
Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Dans ces années 1870, Cezanne vit déjà depuis quelques temps des passions puissantes, presque telluriques, dont les rêves concernent autant la figure féminine que la peinture qui pourrait l'accompagner pour transmettre les forces pulsionnelles. Passant brutalement du fait divers immédiat au mythe, comme cela se retrouve dans la peinture du Tintoret, le peintre semble s'acharner sur la chute des corps malmenés, meurtris, roulés dans la nuit obscure.

Dans une communauté d'atmosphère de fin du monde et d'accomplissement de la mort, les « descentes de croix » de Tintoret dans la vision réduite du *modelo* s'offrent comme exemple d'une dynamique de tensions et de relâchements, soutenue par la multiplicité des sources d'éclairage ou les jeux des corps suivent des mouvements obliques, perturbés par une gestuelle portée a l'excès. L'exigence plastique l'emporte sur la fidélité au réel. Le sujet semble enfoui dans la manière, et la peinture devient ainsi un moment de libération cathartique.

Cezanne fixe de façon obsessionnelle la puissance masculine s'acharnant sur le cou défait de la femme. La violence trouble qu'exprime le peintre plonge dans le magma des corps en fusion, dans le sujet mythologique comme dans le fait divers sordide saisi dans les gazettes, car ils sont pour lui de même nature. La chair frénétique aux invraisemblables drapés incarne l'orage, la peur, l'horreur, l'acte gratuit. Enfin, la composition tout en oblique baroque, comme on la rencontre chez Tintoret, restitue une pure gestuelle à la fois explosive et fixe.

Dhomínikos Theotokópoulos, dit le Greco, ***Portrait de jeune fille***
Huile sur toile, 43 × 36,5 cm, Collection particulière, © Valentina Preziuso

Paul Cezanne, ***D'après le Greco, La Femme à l'hermine***
1885-1886, Huile sur toile, 53 × 49 cm, Avec l'aimable autorisation de la Daniel Katz Gallery, Londres, © Daniel Katz Gallery London

Les premières images du Greco apparaissent en France vers 1870, bien que réservées au milieu des amateurs et des collectionneurs. Vers 1910, il devient une figure incontournable de la culture expressionniste. L'audace de sa manière est interprétée comme une révolte romantique et une volonté de singularité.
Ce portrait de Cezanne puise son inspiration dans celui du Greco intitulé *La Dame à l'Hermine,* qui semble être le portrait de la fille du peintre. Cezanne aperçoit une reproduction en noir et blanc du tableau dans le *Magasin pittoresque* de 1860. Il réinvente les couleurs et saisi la grâce longiligne du visage féminin. Le peintre emprunte aussi au maître espagnol, comme dans ce *Portrait de jeune fille*, la délicatesse toute maniériste et l'expression d'une volonté intériorisée. Derrière le Greco, on retrouve l'acuité du modelé et le sens graphique du pinceau. Cezanne saura confondre ces inspirations. Une même vision plastique révèle les affinités de tempérament entre l'espagnol et le provençal.

Luca Giordano, ***Philosophe avec une gourde à la ceinture***
Vers 1650-1675, huile sur toile, 130 x 102 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda

Paul Cezanne, ***Le Jardinier Vallier*** **ou** ***Le Marin***
1902-1906, huile sur toile, 107,4 x 74,5 cm, Washington, National Gallery of Art. Don de Eugene et Agnes E. Meyer © National Gallery of Art

Peint entre 1902 et 1906, le portrait du jardinier Vallier est tout autant celui d'un pauvre hère rencontré dans la rue avec sa casquette de marin, que celui de Cezanne lui-même dans un habit de misère. La diversité des sources permet une fois encore à Cezanne de réaliser une figure de l'humanité qui se serait rendue indépendante de toutes ses composantes d'origine.
Attentif à l'anecdote, Joachim Gasquet, le jeune ami des dernières années, nous dit à propos du jardiner qu'il « faisait poser le vieillard, souvent le pauvre, malade, ne venait pas, alors Cezanne posait lui-même, il revêtait devant un miroir les sales guenilles. Et en un étrange échange, ainsi, une substitution mystique et peut être voulue, mêlait sur la toile, les traits du vieux mendiant à ceux du vieil artiste, leurs deux vies au confluent du même néant et de la même immortalité ».
Patine ou ravage du temps, sagesse stoïcienne ou corps rongé, ces dimensions de la vie humaine ne sont pas contradictoires. Elles rappellent l'esprit des portraits de philosophe de Ribera et de Luca Giordano qui associaient pauvreté extérieur et richesse intérieur, ces portraits que Cezanne aura certainement vus au Louvre.
Luca Giordano a d'ailleurs comme modèle de formation Ribera, auprès duquel il apprend ce clair-obscur détaché et spiritualisé, différent de celui du Caravage. Comme lui, il réalisera des portraits imaginaires de philosophes sous la forme de série. Ce sont des études de physionomie qui explorent puis dépassent le beau naturel pensé depuis Aristote. Luca Giordano réinvente, grâce à la distance ironique qui lui est propre, la *terribilita* caravagesque. Il choisit ses modèles dans la rue ou dans son entourage. Il les installe avec des attributs symboliques, ce que ne fait pas Cezanne, parce qu'il préfère la manière romantique de faire porter les accents symboliques par des fragments de nature ; ce pourraient être pour le *Jardinier Vallier*, les mains ou la casquette. La pauvreté, les marques du temps, se déchiffrent sur la peau et le vêtement en même temps que le peintre donne à voir la conviction et la réflexion. Là encore, dans la filiation de la culture napolitaine, Cezanne fait de la physionomie populaire une figure mythique. L'allégorie qui s'inspire de la réalité devient alors une allégorie réelle. Le corps parle, tandis que l'esprit reste silencieux, un même tourment statique habite ces portraits, ils sont comme des lieux intimes et proches, qui enveloppent le regard par cette union entre la matière et la couleur.
En écho à la démarche de Cezanne, Maurice Merleau-Ponty disait dans *L'Œil et l'Esprit* que « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture ».

2 | CEZANNE ET ROME

NICOLAS **POUSSIN** (1594-1665), SALVATORE **ROSA** (1615-1673), JEAN-FRANÇOIS MILLET DIT FRANCISQUE **MILLET** (1642-1679), CRISTOFORO **MUNARI** (1667-1720)

Jean-François Millet, dit **Francisque Millet,** ***Paysage classique*** XVIIe siècle, huile sur toile, 96 x 128 cm, Paris, musée du Louvre, dépôt au musée des Beaux-Arts de Marseille © Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard

Paul Cezanne, ***La Montagne Sainte-Victoire*** Vers 1890, Huile sur toile, 65 x 95,2 cm, Paris, musée d'Orsay, donation de la petite-fille d'Auguste Pellerin, 1969, © Paris, musée d'Orsay, donation de la petite-fille d'Auguste Pellerin, 1969 © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Comme Cezanne, Francisque Millet n'est pas allé en Italie. Il naît à Anvers puis se fixe à Paris. Il ne devient pas membre de l'Académie, le classicisme de la maturité de Poussin lui suffit comme inspiration. Il sait en exprimer la manière héroïque en des paysages composés, où tous les éléments qui figurent appartiennent à la rhétorique d'un paysage idéalisé, avec ses figures, ses arbres, ses forêts, ses chemins, ses montagnes au bord de l'eau et le rêve d'un volcan en bord de mer. L'ordonnance est classique car elle établit une hiérarchie dans le sujet. La culture flamande avivée par un voyage à Bruges ressort discrètement dans l'approche d'une perspective atmosphérique où les plans s'unissent dans le passage subtil des bruns au vert, au jaune et au bleu.

Francisque Millet est aussi interprète des *Métamorphoses* d'Ovide, introduisant dans ses tableaux, ses touches de poésie élégiaque. Dans *Paysage classique*, la stabilité de la composition et la vision harmonieuse de la nature n'entravent pas les forces mystérieuses que l'on ressent dans les ramures des arbres et dans les fumées qui s'échappent du volcan. Ce tableau, si proche des configurations de *La Montagne Sainte Victoire,* n'aura pas manqué à Cezanne lors de ses séjours à Marseille.

Apparue en 1886, évoquée dans un profil lointain avec des baigneuses dès 1870, la montagne sainte Victoire s'installe dans l'imaginaire du peintre dès 1890, non pas comme une série avec ses variations mais comme un chemin d'un plan large vers des plans resserrés où se renforce le contact avec l'œil et la main. Nous sommes ici dans le plan large. La vision du peintre comme une totalité simplifiée ordonne les plans, dans un agencement classique qui favorise l'accès à la monumentalité. L'harmonie régnante ne vient pas contrarier la passion analytique qui anime chaque microcosme, depuis la terrasse du Château Noir, en passant par chaque frondaison, par les quadrillages de culture, jusqu'aux nuances rocheuses de la montagne.

Il n'y a pas de contradiction entre l'organicité de la matière et la synthèse spatiale qui confère le sentiment d'éternité. Le naturel reste celui d'une atmosphère d'été orageuse, avec ses oranges, ses verts, ses violets. La montagne n'est pas encore le refuge du regard du peintre qui finira par la recouvrir de forces émotives et d'expressivité picturale. Le lieu exprime une tranquille dimension cosmique, ce qui signifie que microcosme et macrocosme se rejoignent.
Nous entrerons progressivement dans les approches visionnaires de la montagne, mais ce n'est pas encore le cas ici ; le belvédère met en scène l'accès théâtral au lointain. Cezanne aurait dit à Joachim Gasquet : « les grands paysages classiques, notre Provence, la Grèce et l'Italie, tels que je l'imagine, sont ceux où la clarté se spiritualise ».

Paul Cezanne, ***Pastorale***
1870, huile sur toile, 65 x 81,5 cm, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Nicolas Poussin, ***Paysage avec Bacchus et Cérès***
Vers 1625-1628, huile sur toile, 102 x 133 cm, Liverpool, National Museums Liverpool, Walker Art Gallery. Offert par la Liverpool Royal Institution en 1948 © National Museums Liverpool, Walker Art Gallery

Nicolas Poussin, ***Moïse sauvé des eaux***
1638, huile sur toile, 93 x 121 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures © RMN-Grand Palais / Angèle Dequier

En 1870, dans l'esprit de la pastorale, Cezanne élabore ce tableau où des hommes habillés côtoient des femmes nues, souvenir ou rêve, de baignades accompagnées de nymphes. Aussi appelé *Jeunes femmes au bord de la mer*, il est peint sept ans après le déjeuner sur l'herbe de Manet présenté au Salon des refusés. Il vient à l'esprit une scène d'étudiants à la vie libre, mais l'anecdote disparaît à la contemplation de cette puissante synthèse d'une nature originelle – mer, rochers, arbres. *Pastorale* semble révéler par dévoilement fortuit, des figures puissantes et sensuelles, à la partition incomplète dont l'apparition dans l'image est aussi forte que la disparition.

Cezanne saura enfouir ces fulgurantes bouffées d'émotion, lorsque dans l'impossibilité de prendre des modèles vivants, il se reportera sur les dessins de sculpture antique ou baroque qu'il réalisait dans ses visites au Louvre. Ils offraient l'avantage de le libérer de la réalité de son attirance, de se concentrer sur le modelé. Dans une réinvention de l'approche sculpturale plus essentielle et primitive, l'obsession de la sensualité féminine s'effaçait.

Traversant le miroir de la nature, Cezanne rejoint une vision panthéiste, qui, plus qu'un thème, reste une sensation. Ainsi la fraîcheur et la spontanéité est acquise, elle est la même chez Poussin dans le paysage tantôt appelé *Bacchus et Cérès,* tantôt *Les bergers d'Arcadie,* tantôt *Nymphes et satyres* saisis dans des ébats d'un parfait naturel, encore imprégnés de l'empreinte luministe vénitienne. Le Poussin que voit Cezanne est celui où, comme le tableau *Moïse sauvé des eaux* de 1638, la géométrie reste intérieure, où l'énergie vitale n'a nul besoin de la citation de surface, où la quête du bonheur arcadien reste l'objet d'une vérité cachée. La pastorale où s'exprime l'opposition entre nus féminins et habits masculins, offre la contradiction d'une parfaite unité dans le flux organique de la composition, tandis que les figures s'ignorent comme si les deux mondes masculin et féminin, restaient étrangers l'un à l'autre. Au-delà de cette rencontre, qui semble quotidienne, Cezanne imprime dans le paysage à la manière de Poussin une ampleur silencieuse à la gravité des drames antiques. Il joint dans une sorte d'exaspération retenue, par une sombre unité chromatique, un paroxysme du clair-obscur.

Paul Cezanne, *Nature morte avec crâne et chandelier*, 1900-1904, Huile sur toile, 61 × 50 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, © Stuttgart, Staatsgalerie

Salvatore Rosa, *Vanité avec crâne et partition*
1640, Huile sur panneau, 36,8 × 69,8cm, National Trust for Scotland, Haddo House, © National Trust for Scotland, Haddo House

Cristoforo Munari, *Nature morte avec plateau de fruits, livres et cristaux* 1706-1708, Huile sur toile, 89 × 75 cm, Modène, Museo Civico d'Arte, © Akg-images / Sotheby's

Les natures mortes de Cezanne, quelles que soient les périodes auxquelles il les peint, ne sont pas des compositions préméditées d'objets mais des arrangements de choses vues dont il réinvente les relations physiques, sans rapports fonctionnels. Comme il le fait pour des fruits, des pots, des bouteilles et des nappes sur une table, il procède de la même façon pour les figures dans leurs intérieurs ou les bâtisses dans leurs paysages. En contrepoint des inspirations de la peinture d'histoire, puis des inspirations de la nature, ces assemblages sont destinés à réaliser sa vision dans sa manière de faire.

La culture flamande de la nature morte est parfois présente avec ses mises en perspectives verticales, ses atmosphères d'objets empilés ou juxtaposés, comme des emblèmes dont les liens sont symboliques. Dans la culture méditerranéenne, Cezanne privilégie au contraire le rapport à l'offrande antique, la *Xenia* que l'on trouvait dans les maisons pompéiennes, mettant sur un plan rigoureusement horizontal des objets, rares ou en abondance, agencés dans l'organicité de leurs échanges formels ou temporels. La représentation d'un ou plusieurs crânes n'appartient pas chez Cezanne à un genre, celui de la Vanité, elle est directement une méditation stoïcienne devant la perspective de la mort et le passage du temps.

Selon les rares témoins de l'époque qui visitaient son atelier, Cezanne pouvait utiliser comme motifs de pauvres reliefs de déjeuner, deux poires ou quelques pommes qui rejoignaient le désordre de l'atelier. Cette sobriété encore stoïcienne rencontrait fréquemment des amoncellements de fruits et de cruches disposés avec une volubilité gratuite comme des rêves épicuriens. Cezanne ignorait l'œil photographique et le dessin d'exactitude. Pour lui, ce qui fait le contour d'un objet comme d'une figure est le lieu où une forme finit en une autre. Ainsi les volumes des objets se définissaient par ceux qui les entouraient. La couleur est là pour les moduler et les rendre inséparables. C'est plus encore une sensation colorée qui nous est donnée à voir. Lorsque le peintre disait que tout est sphérique et cylindrique, il entendait que le modelé se réalisait par des courbes pour un fruit comme pour la surface d'une table. La lumière au service de la sphéricité restitue la plénitude de la chair. Ainsi les assemblages d'objets sur une table, un tapis, comme des offrandes, prenaient-ils leurs volumes dans les nuances de couleurs et les oppositions de tons chauds et froids plus que dans les différences de valeurs entre le clair et le sombre. On doit citer l'analyse précise qu'en fait, dans ses *Lettres sur Cézanne*, le poète Rainer Maria Rilke à son épouse Clara : « Paysage ou nature morte, il s'attardait consciencieusement devant son sujet, mais ne se l'appropriait jamais qu'après d'infinis détours. Commençant par la tonalité la plus sombre, il en recouvrait la profondeur d'une couche de couleur qu'il faisait déborder un peu au-delà et, déployant ainsi couleur sur couleur, il arrivait progressivement à un autre élément du tableau. »

Monumentales et mouvementées, les compositions aléatoires de Cezanne se font l'écho de la nature morte antique, si vivante à Naples comme à Rome. Des exemples d'une même profusion baroque sans hiérarchie nous sont donnés par le peintre Cristoforo Murani (Émilie, 1667-1720), souvent confondu dans sa manière avec le peintre napolitain Giuseppe Recco. On y rencontre les mêmes objets ou fruits à l'ordonnance différente, avec parfois la présence de médaillons. La richesse des nuances donne la valeur de chaque substance. Le regard fasciné en oublie l'identité du fruit ou de l'objet ainsi que son éventuelle portée symbolique. Peintre des valeurs temporelles, Munari parvenait avec le rendu des matières à des effets dramatiques porté par la rythmique des agencements.

Dans les modèles anciens, comme dans les *Nature morte* de Cezanne, la perfection de la pensée plastique n'a nul besoin de considérations sur la structure ou la géométrie, il suffit de s'en tenir à la mise en évidence des volumes par la régularité de la touche et par l'harmonie chromatique. L'exemple le plus probant – les anciens tel Salvatore Rosa y pensaient aussi – est le crâne. Il est pour le peintre un plus grand défi encore que le fruit, avec ses plans lisses aux changements constants de nuances, ses béances, qui paraissent d'autant plus amplifiées. Par la lumière qui se reflète sur le crâne poli, on trouve toutes les nuances colorées. Cezanne, à la fin de sa vie, consacra du temps à ces crânes dont il maniait l'emblématique avec familiarité et dont il appréciait la sensualité. Ce retour du thème évoque une méditation sur la mort de sa mère en 1897. Souvent saisis de face, comme des portraits, ironiques et sans gravité, ils viennent en écho d'un vers de Verlaine : « Le seul rire encore logique est celui de la tête de mort. »

3 | NOVECENTO

ARDENGO **SOFFICI** (1879-1964), UMBERTO **BOCCIONI** (1882-1916), MARIO **SIRONI** (1885-1961), GIORGIO **MORANDI** (1890-1964), OTTONE **ROSAI** (1895-1957), FAUSTO **PIRANDELLO** (1899-1975)

Giorgio Morandi, *Paysage*
1942, Huile sur toile, 54 × 49,5 cm, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée Granet d'Aixen- Provence. Donation de Philippe Meyer, 2000 © RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

Paul Cezanne, *Le Cabanon de Jourdan*
1906, Huile sur toile, 65 × 81 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea © Akg-images / Erich Lessing

Très tôt sensible aux nouveaux langages des avant-gardes, du Cubisme au Futurisme, Morandi découvre Cezanne à travers les reproductions en noir et blanc de l'*Histoire de l'Impressionnisme* publiée en 1908 par Vittorio Pica, journaliste et critique d'art qui a longtemps séjourné à Paris. En dépouillant les œuvres de leur éclat chromatique, ces images mettent en évidence leurs valeurs plastiques. Avec ses limites, le noir et blanc favorisent une lecture personnelle qui, concentrée sur quelques points, permet au jeune artiste d'élaborer sa propre interprétation. Morandi y retrouve ces mêmes qualités solides et concrètes qui l'avaient arrêté chez Giotto, Paolo Uccello ou Piero della Francesca, et l'importance affirmée de la forme et de la structure. Ses peintures relèvent d'un travail sur le motif. Elles reposent sur une observation assidue du réel qui se résume essentiellement aux objets de ses natures mortes, aux cours intérieures de la Via Fondazza à Bologne, aux paysages de Grizzana, un village des Apennins où la famille possède une maison.

Pour son *Paysage,* Morandi en a retenu l'essentiel ; un arrière-plan harmonieux dissimulé dans la nature, la scansion des plans tissant dans l'espace une trame serrée. L'étude de la nature vient, chez Morandi comme chez Cezanne, à être simplifiée selon un point de précision et d'équilibre rigoureusement choisi. Ce qui ressort de ces paysages est une synthèse du réel, une logique de la sensation qui passe par le détour d'une lente recomposition intérieure.

Paul Cezanne, ***Homme assis***
1905-1906, huile sur toile, 64,8 x 54,6 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, © Madrid, Museo Nacional, Thyssen-Bornemisza

Mario Sironi, ***Portrait du frère Ettore***
Vers 1910, Huile sur toile, 102 x 72 cm, Archivio Mario Sironi di Romana Sironi, © Archivio Mario Sironi di Romana Sironi

Dans les années 1920, la réception de l'œuvre de Cezanne en Italie poursuit les principes d'un nouvel art italien fondé sur un ordre classique, héritier d'une longue tradition. Mario Sironi va devenir l'un des principaux protagonistes de cette expression en fondant avec sept autres artistes, le mouvement Novecento. À l'encontre de l'historicisme des avant-gardes et du futurisme, ce classicisme recherche la structure des formes et l'harmonie dans la composition.
Mario Sironi n'est pas insensible aux leçons du maître d'Aix-en-Provence. La rencontre avec celui-ci fut pour l'italien une expérience décisive, dès ses premières années de formation. On en retrouve notamment l'empreinte dans ses portraits où les images largement soutenues par le jeu des valeurs imposent leur présence, marquée d'un sceau de grandeur. Ce sentiment est visible dans *Portrait du frère de l'artiste* dont le modèle adopte une posture proche de celle de l'*Homme assis* de Cezanne. Le regard porté à l'extérieur du cadre de la toile donne, dans le premier portrait, l'expression de mélancolie, dans l'autre, une certaine idée de l'absence. Le classicisme de Sironi s'applique par une touche fine, en larges plans de couleur, lorsque celui de Cezanne vient à désintégrer forme et couleur pour la recherche d'une même unicité. Souhaitant faire de « la petite sensation » chère aux Impressionnistes quelque chose de solide et durable, Cezanne a accompagné les artistes dans leur recherche « du retour à l'ordre ».

Paul Cezanne, ***Madame Cezanne accoudée***
Vers 1873-1874, huile sur toile, 46 x 38 cm, Onyx Art Collection,
© Peter Schälchli, Zürich

Umberto Boccioni, ***Portrait de jeune fille***
1910, huile sur toile, 104 x 75 cm, Collection particulière,
©Christian Baraja SLB

La présentation des œuvres de Cezanne lors de la deuxième et la troisième *Exposition d'Art de la Sécession Romaine* ont éveillé l'intérêt de jeunes artistes comme Umberto Boccioni. Boccioni fréquente depuis 1906, les milieux parisiens d'avant-garde en se faisant le défenseur des idées du mouvement futuriste dont il est l'un des fondateurs. L'artiste rejette le statisme cubiste au profit des qualités dynamiques de la forme.

Il ne tarde pas à découvrir Cezanne dont la peinture est célébrée en France par les générations montantes. Les huiles et les dessins qu'il produit à Milan dans la première décennie du siècle ne sont pas sans rapport avec les œuvres réalisées par le peintre français dans sa maturité. Elles témoignent d'une analogie de vision, notamment à l'égard de la nature.

Portrait de jeune fille, qui date de cette période, rappelle le portrait de *Madame Cezanne accoudée* par son traitement des volumes et son luminisme qui tend à solidifier l'image. Dans le portrait de la jeune fille, qui reprendrait les traits de Mademoiselle Kitty, fille du couple russe Wervlowsky, que Boccioni connut à Venise en 1907, le visage devient le centre de la composition de la toile d'où partent des touches énergiques de plus en plus larges. L'expression cezannienne, sa recherche de synthèse, devient alors pour Boccioni un objet d'étude et d'attention pour capter la fugacité dans sa forme éternelle.

Paul Cezanne, ***Cinq baigneurs***
1900-1904, huile sur toile, 42 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay. Donation de Philippe Meyer, 2000, © RMN-Grand Palais (musée d›Orsay) / Adrien Didierjean

Fausto Pirandello, ***Baigneuses de dos***
Vers 1955, huile sur carton, 101,5 × 69 cm, collection particulière

L'influence de Cezanne dans la peinture de Pirandello n'est pas à en douter. Dès 1927, le peintre, alors âgé de 28 ans, fréquente Paris et découvre l'œuvre de l'Aixois. Les études de jeunesse de Cezanne, ses baigneurs dont la charge érotique, agressive et grotesque dynamitait les convenances académiques les mieux établies ne pouvaient qu'attirer le jeune peintre.
Cette toile, *Baigneuses vues de dos,* manifeste l'enseignement du maître français chez Pirandello et lui rend, par la reprise de ce thème, directement hommage. Comme chez Cezanne, l'utilisation d'une palette restreinte des couleurs et la vivacité du geste conduisent à la construction de corps qui structurent puissamment l'espace. Mais à la différence de l'œuvre de maturité de son aîné aux lignes fluides et à la touche vibrante, l'expressivité des formes se retrouve par la consistance de la matière que l'italien applique sur la toile par de larges coups de pinceaux, non sans rappeler le Cezanne pré-impressionniste.
Au-delà de la recherche commune d'une fusion entre corps et paysage dont ces deux toiles sont des exemples, le sujet des baigneurs nous renvoie à la centralité du modèle humain et à son importance si manifeste dans l'art italien du XXe siècle.

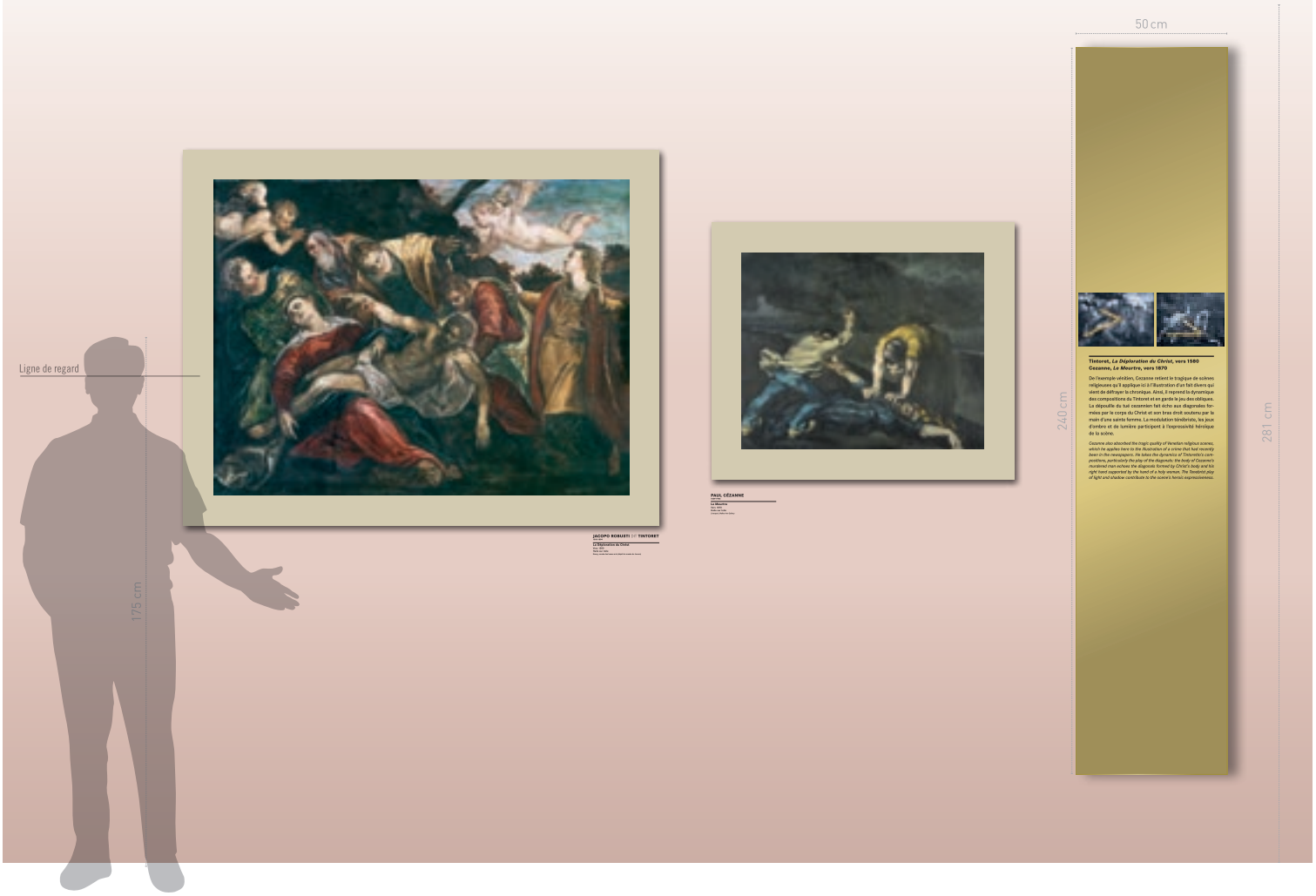
Giorgio Morandi,
Still Life with Bottle and Glasses
1945-55, huile sur toile, 30,3 x 45 cm, Remagen, Arp Museum Bahnhof/ Sammlung Rau für UNICEF
© Peter Schälchli, Zürich

Paul Cezanne,
Nature morte, poires et pommes vertes
Vers 1873, huile sur toile, 22 x 32 cm, Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume,
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski

Pour Cezanne comme pour Morandi, la nature morte est un dévoilement poétique, un hymne à la vie restituée dans la nudité impersonnelle des objets quotidiens, métaphores silencieuses d'une vision du monde. Morandi disait d'ailleurs que « *certains peuvent voyager à travers le monde et ne rien en voir. Pour parvenir à sa compréhension, il est nécessaire de ne pas trop en voir, mais de bien regarder ce que l'on voit.* » *La disposition et le réagencement répétés de mêmes accessoires dans les compositions des deux peintres montrent un intérêt commun pour les effets produits sur les formes par les variations lumineuses. Chez Morandi, plus que chez Cezanne,* les délicates compositions enregistrent les heures du jour comme le passage des saisons. L'italien assimile peu à peu les détails des natures mortes cezanniennes, leurs couleurs et leurs hauteurs de tons, pour laisser affleurer l'identité de chaque objet au terme d'un lent et sévère processus de réduction.
Les bouteilles, verres, boîtes aux formes décantées tendent petit à petit vers l'abstraction tandis que la gamme presque monochrome, couleurs pâles, subtiles, à la limite de la grisaille, confère aux objets un aspect irréel. La simplicité se substitue à la force des composantes qu'elle purifie.

V MÉDIATION : VOIR COMME UN PEINTRE

Les résonnances entre la peinture de Cezanne et les maitres italiens des XVIe et XVIIe siècles ainsi que ceux du Novecento constituent le fil rouge de cette exposition.
La première partie invite à regarder les anciens à la manière de Cezanne. Le chemin inverse est proposé dans la seconde. Il s'agit alors de saisir ce qu'au XXe siècle, les peintres de la péninsule reprennent de l'esprit cezannien. Voir un tableau comme un peintre implique parfois de se situer au-delà du sujet, au-delà des formats...
Pour souligner les liens qui unissent *la femme étranglée* de Cezanne à *La Descente de croix* du Tintoret, *La Déploration du Christ* du même italien au Meurtre de l'Aixois, et tant d'autres, une médiation spécifique scande le parcours. Située à bonne distance de l'accrochage, afin de préserver le rapport aux tableaux, des commentaires fonctionnent en duo avec des reproductions d'œuvres en vignette noir et blanc. Animées par un code visuel, ces dernières mettent en évidence, par le biais de schémas ou de surlignances, les principales correspondances.
Une aquarelle, une implantation et quatre commentaires sont présentés pour exemple.



Cézanne et les Maîtres
Rêve d'Italie

Détail inversé

Cezanne, *La Femme étranglée*, entre 1875 et 1876
Tintoret, *La Descente de croix*, 1580

Au contact des peintres vénitiens, Cezanne produit dans sa jeunesse certaines de ses toiles les plus violentes. *La Femme étranglée* appartient à cet ensemble. Ici, Cezanne s'inspire d'un détail de *La Descente de croix* : le groupe formé par le Christ et Nicodème. Il inverse l'agencement triangulaire des figures pour créer le groupe de l'assassin et de sa victime. La présence déterminante des obliques – matérialisée par le bras du Christ chez l'un et par le buste du meurtrier chez l'autre – renforce les correspondances.

From his exposure to the work of the Venetian painters, the young Cezanne was inspired to make some of his most violent canvases. The Strangled Woman *is one of them. Here, he started with a detail from Tintoretto's* Descent from the Cross*: the group formed by Christ and Nicodemus. He reverses the triangular order of the figures in order to create the group of the assassin and his victim. The decisive presence of the oblique lines, materialised, respectively, by Christ's arm and the murderer's bust, confirms these correspondences.*

Tintoret, *La Déploration du Christ*, vers 1580
Cezanne, *Le Meurtre*, vers 1870

De l'exemple vénitien, Cezanne retient le tragique de scènes religieuses qu'il applique ici à l'illustration d'un fait divers qui vient de défrayer la chronique. Ainsi, il reprend la dynamique des compositions du Tintoret et en garde le jeu des obliques. La dépouille du tué cezannien fait écho aux diagonales formées par le corps du Christ et son bras droit soutenu par la main d'une sainte femme. La modulation ténébriste, les jeux d'ombre et de lumière participent à l'expressivité héroïque de la scène.

Cezanne also absorbed the tragic quality of Venetian religious scenes, which he applies here to the illustration of a crime that had recently been in the newspapers. He takes the dynamics of Tintoretto's compositions, particularly the play of the diagonals: the body of Cezanne's murdered man echoes the diagonals formed by Christ's body and his right hand supported by the hand of a holy woman. The Tenebrist play of light and shadow contribute to the scene's heroic expressiveness.

Cezanne, *La Préparation du banquet*, 1888-1890
Tintoret, *La Cène* (esquisse pour l'église San Trovaso à Venise), 1566

Cezanne s'intéresse ici aux grandes lignes qui structurent *La Cène* du Tintoret. Les zones périphériques plongées dans la pénombre chez l'Italien sont laissées en réserve chez l'Aixois. En biais, elles évoquent les unes et les autres le rideau d'un théâtre ouvert sur la scène et incitent à prêter attention au centre de la toile. Dans *La Cène* comme dans *La Préparation du banquet*, celui-ci laisse place au tumulte. Chez Tintoret, il émane de l'agitation des apôtres ; chez Cezanne, il découle de l'assemblage baroque de figures et de natures mortes. Citons le motif du personnage penché vu de dos que Cezanne revisite dans sa toile.

Cezanne is interested here in the dominant structural organisation of Tintoretto's Last Supper. *But where the Italian leaves his peripheral zones in half-light, he leaves reserve. In both works, these diagonally oriented areas suggest a theatre curtain raised to reveal the stage and draw our attention to the centre of the canvas. In* The Last Supper *and in* Preparation for a Banquet, *tumult is at the heart of the painting. In Tintoretto, it comes from the agitation of the apostles; in Cezanne, it is created by the baroque assemblage of figures and still lifes. Note Tintoretto's leaning figure seen from behind, who reappears in Cezanne's canvas.*

Poussin, *Paysage avec Bacchus et Cérès*, vers 1625-1628
Cezanne, *Pastorale*, 1870

Les liens qui unissent *Pastorale* aux figures de Poussin relèvent de l'évidence. Le Provençal déploie ses baigneuses à la manière du Romain : un groupe à gauche campe la composition en hauteur, un autre anime le premier plan. Formant une verticale et une horizontale, leur agencement structure la toile, tandis qu'une percée dans le lointain l'équilibre. La fusion des personnages et de la nature est un autre point de rencontre. Il relève tout autant de l'harmonie des couleurs que de celle des formes.

The connections between Pastorale *and Poussin's figures are quite clear. Cezanne the Provençal sets out his figures in the manner of his Rome-based predecessor: a group on the left establishes the composition's vertical format, while another enlivens the foreground. Forming a vertical and a horizontal, their arrangement structures the canvas, and they are balanced by the opening of the central vista. The fusion of figures and nature is another common element. This has as much to do with the harmony of forms as of colours.*

VI AUTOUR DE L'EXPOSITION

1 PUBLICATIONS

Catalogue de l'exposition

Broché / 22 x 28,5 cm / 180 pages, 115 illustrations / Prix : 29 euros
Parution : 19 février 2020

Ouvrage sous la direction d'Alain Tapié
Conservateur en chef honoraire des musées de France
Ancien directeur des musées des Beaux-Arts de Caen et de Lille

Avec la collaboration de Marianne Mathieu
Historienne de l'art
Directrice scientifique du musée Marmottan Monet

Les auteurs :

- **Maria Teresa Benedetti**, Professeure émérite et historienne de l'art
- **François Chédeville**, Vice-président de la Société Paul Cezanne
- **Marcella Cossu**, Conservateur, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
- **Denis Coutagne**, Conservateur honoraire du patrimoine, Président de la Société Paul Cezanne
- **Claire Gooden**, Attachée de conservation, musée Marmottan Monet
- **Elena Lissoni**, Historienne de l'art
- **Lorenzo Lorenzini**, Curator of the Art Collections, Modène, Museo Civico d'Arte
- **Claudio Strinati,** Historien de l'art
- **Alain Tapié**, Conservateur en chef honoraire des Musées de France, Ancien directeur des musées des beaux-arts de Caen et de Lille

Hors Série Connaissance des Arts n° 893

44 pages / **Prix :** 10,50 €
ISBN : 978 275 800 9672 pour la version française / 978 275 800 9689 pour la version anglaise

2 ATELIERS PÉDAGOGIQUES

Age : de 4 à 15 ans (de la Maternelle à la 3e) / **Durée :** 1 h15 (visite thématique et atelier) / **Tarif «Les P'tits Marmottan» :** 9 € par enfant / **Tarif scolaire :** 7 € par enfant / **Tarif atelier en langue étrangère (anglais, espagnol, allemand et italien) :** 9,50 € par enfant / **Renseignements et réservations :** atelier@marmottan.com

Les enfants pourront découvrir, les mercredis et pendant les vacances scolaires avec « Les P'tits Marmottan », ou toute l'année avec l'école, l'exposition « Cezanne et les maîtres. Rêve d'Italie », en participant aux ateliers pédagogiques.

VII VISUELS PRESSE

1. Jacopo Robusti, dit le Tintoret – ***La Cène*** (esquisse pour l'église San Trovaso à Venise) – 1566 – Huile sur toile – 90 × 121 cm – Caen, musée des Beaux-Arts – © musée des Beaux-Arts de Caen / P. Touzard.

2. Paul Cezanne – ***La Préparation du banquet*** – 1888-1890 Huile sur toile – 45 × 53,5 cm – Osaka, National Museum of Art – © Collection of The National Museum of Art, Osaka

3. Jacopo Robusti, dit le Tintoret – ***La Déploration du Christ*** vers 1580 – Huile sur toile – 104 × 137 cm – Paris, musée du Louvre, déposé au musée des beaux-arts de Nancy – © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

4. Paul Cezanne – ***Le Meurtre*** – vers 1870 – Huile sur toile – 65 × 80 cm Liverpool, National Museums Liverpool, Walker Art Gallery, inv. WAG 6242. Acquis avec l'aide de l'Art Fund en 1964

5. Jacopo Robusti, dit le Tintoret – ***La Descente de croix*** – 1580 Huile sur toile – 116 × 92 cm – Strasbourg, musée des Beaux-Arts © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

6. Paul Cezanne – ***La Femme étranglée*** – entre 1875 et 1876 – Huile sur toile – 31 × 25 cm – Paris, musée d'Orsay – Donation de Max et Rosy Kaganovitch, 1973 – © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

7. Dhomínikos Theotokópoulos, dit le Greco – ***Portrait de jeune fille***
Huile sur toile – 43 × 36,5 cm – Collection particulière – © Valentina Preziuso

8. Paul Cezanne – D'après le Greco – ***La Femme à l'hermine*** – 1885-1886
Huile sur toile – 53 × 49 cm – Avec l'aimable autorisation de la Daniel Katz Gallery, Londres – © Daniel Katz Gallery London

9. Jean-François Millet, dit Francisque Millet – ***Paysage classique***
XVIIe siècle – Huile sur toile – 96 × 128 cm – Paris, musée du Louvre, dépôt au musée des beaux-arts de Marseille – © Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard

10. Paul Cezanne – ***La Montagne Sainte-Victoire*** – vers 1890 – Huile sur toile
65 × 95,2 cm – Paris, musée d'Orsay, donation de la petite-fille d'Auguste Pellerin, 1969 – © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

11. Nicolas Poussin – ***Paysage avec Bacchus et Cérès*** – vers 1625-1628
Huile sur toile – 102,5 × 133,3 cm – Liverpool, National Museums Liverpool, Walker Art Gallery. Offert par la Liverpool Royal Institution en 1948
© National Museums Liverpool, Walker Art Gallery

12. Paul Cezanne – ***Pastorale*** – 1870 – Huile sur toile – 65 × 81,5 cm
Paris, musée d'Orsay – © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

13. Nicolas Poussin – ***Paysage avec Agar et l'ange*** après 1660 – Huile sur toile – 98 × 73 cm – Rome, Gallerie Nazionali d'Arte – Antica – © Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma

14. Paul Cezanne – ***Château Noir*** – 1903-1904 – Huile sur toile – 73 × 92 cm – Paris, Musée Picasso © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

15. Cristoforo Munari – ***Natura morta [Nature morte]*** – Huile sur toile 44 × 56 cm – Paris, Fondation Custodia, collection Frits Lugt © Fondation Custodia, collection Frits Lugt

16. Paul Cezanne – ***Nature morte*** – 1888-1890 – Huile sur toile 27,7 × 40,9 cm – Hakone, Pola Museum of Art, inv. 006-0305 © Pola Museum of Art

17. Paul Cezanne – ***Paysage en Provence*** – 1879-1882 – Huile sur toile – 54,7 × 65,5 cm Hakone, Pola Museum of Art – © Pola Museum of Art

18. Ottone Rosai – ***Paysage*** – 1922 – Huile sur carton 61,2 × 46,5 cm – Milan, collection Fondazione Cariplo © Milan, collection Fondazione Cariplo

19. Paul Cezanne – ***Madame Cezanne accoudée*** – vers 1873-1874 – Huile sur toile 46 × 38 cm – Onyx Art Collection – © Peter Schälchli, Zürich

20. Umberto Boccioni – ***Portrait de jeune fille*** – 1910 – huile sur toile 104×75 cm – Collection particulière – © Christian Baraja SLB

21. Paul Cezanne – ***Cinq baigneurs*** – 1900-1904 – Huile sur toile – 42 × 55 cm – Paris, Musée d'Orsay. Donation de Philippe Meyer, 2000 – © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean

22. Giorgio Morandi – ***Baigneuses*** – 1915 – Huile sur toile – 76 × 53,8 cm – Italie, collection de la Fondation Cariverona – © collection de la Fondation Cariverona

23. Paul Cezanne – ***Homme assis*** – 1905-1906 – Huile sur toile – 64,8 × 54, 6 cm
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza © Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

24. Mario Sironi – ***Portrait du frère Ettore*** – vers 1910
Huile sur toile – 102 × 72 cm – Archivio Mario Sironi di Romana Sironi
© Archivio Mario Sironi di Romana Sironi

25. Giorgio Morandi – ***Nature morte avec bouteille et verres*** – 1945-1955 – Huile sur toile – 30,3×45 cm
Remagen, Arp Museum Bahnhof / Sammlung Rau für UNICEF © Peter Schälchli, Zürich

26. Paul Cezanne – ***Nature morte, poires et pommes vertes*** – vers 1873 – Huile sur toile – 22 × 32 cm
Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski

27. Giorgio Morandi – ***Nature morte*** – 1960
Huile sur toile – 30,5 x 40,5 cm – Bologne, musée Morandi © Bridgeman Images / A. De Gregorio / De Agostini Picture Library

CONDITIONS DE REPRODUCTION POUR L'ENSEMBLE DES VISUELS PRESSE :

MODIFICATIONS ET RECADRAGES NON AUTORISÉS, AINSI QU'AUCUNE SURIMPRESSION DE TEXTES OU DE LOGOS • LE COPYRIGHT À MENTIONNER AUPRÈS DE TOUTE REPRODUCTION DES ŒUVRES DE **CARLO CARRÀ**, DE **GIORGIO MORANDI**, DE **FAUSTO PIRANDELLO** ET DE **MARIO SIRONI** SERA : **NOM DE L'AUTEUR, TITRE ET DATE DE L'ŒUVRE** SUIVIE DE **© ADAGP, PARIS 2020**

VIII COMMISSARIAT

Alain Tapié

Conservateur en chef honoraire des Musées de France,
Ancien directeur des musées des beaux-arts de Caen et de Lille

Alain Tapié est titulaire d'un doctorat d'histoire de l'art et d'une licence d'études hispaniques. Il commence sa carrière à l'Inspection générale des musées de la Direction des musées de France, où il est chargé de la conception et de l'organisation de la formation permanente des conservateurs de province. Nommé en 1984 conservateur et directeur du musée des Beaux-Arts de Caen, poste qu'il occupera jusqu'en 2003, il est en parallèle chargé d'enseignement en muséologie à l'Ecole du Louvre et professeur invité à l'UFR d'histoire de l'université de Caen. Il obtient en 1993 le titre de conservateur en chef du patrimoine. C'est en 2003 qu'il est nommé directeur du Palais des Beaux-Arts de Lille et de l'Hospice Comtesse, poste qu'il occupera jusqu'en 2012. Conservateur en chef honoraire des musées de France, il a assuré le commissariat de plusieurs expositions de référence comme *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle* (1990) au musée des Beaux-Arts de Caen, *Portraits de la pensée* et *Les fables du paysage flamand au XVIe siècle* (2011 et 2012) au Palais des Beaux-Arts de Lille, *L'hospitalité dans les natures mortes flamandes et hollandaises au XVIIe siècle* à la fondation Glénat (2016, Grenoble) ou dernièrement *Les Dames du Baroque* (2018) au musée des Beaux-Arts de Gand. Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages sur les maniéristes du Nord, la symbolique et botanique dans la peinture au XVIIe siècle ou encore le baroque et les Jésuites. Il prépare actuellement l'exposition *Monet Matisse, L'Arcadie heureuse* pour le Pola Art Museum (Hakone, Japon).

Marianne Mathieu

Historienne de l'art, Directeur scientifique du musée Marmottan Monet

Directrice scientifique du musée Marmottan Monet, en charge des premiers fonds mondiaux d'œuvres de Claude Monet et de Berthe Morisot, Marianne Mathieu a assuré le commissariat de nombreuses expositions sur l'Impressionnisme. En France : « Berthe Morisot » (2012), « Les Impressionnistes en privé, cent chefs-d'œuvre de collections particulières » (2014), « Impression, soleil levant. L'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet » (2014-2015), «Villa Flora. Les temps enchantés » (2015-2016), « L'Art et l'enfant. Chefs-d'œuvre de la peinture française » (2016), « Monet collectionneur. Chefs-d'œuvre de sa collection privée » (2017), « Collections privées. Un voyage des impressionnistes aux fauves » (2018-2019) et « Mondrian Figuratif. Une histoire inconnue » (2019-2020).
Elle assure également chaque année le commissariat d'exposition patrimonial à l'International de « Renoir / Renoir » (2008) au Bunkamura (Tokyo) a « Monet, Impression Sunrise » (2019) à la National Gallery of Australia (Canberra).
Ses derniers ouvrages « Claude Monet en 15 questions » (2018) et « Berthe Morisot en 15 questions » (2019) sont parus aux éditions Hazan.

Scénographie

Anne Gratadour

Scénographe

Après avoir débuté sa carrière dans le théâtre comme scénographe et assistante à la mise en scène, Anne Gratadour a conçu depuis 1991 plus d'une centaine de scénographies d'expositions en France et à l'étranger. Co-fondatrice de l'agence PLANETE, elle participe à la mise en place et au développement de la librairie d'art en ligne DessinOriginal.com et au site d'actualité des expositions ArtActu.com. Elle travaille pour les musées et bibliothèques de la ville de Paris et de Boulogne-Billancourt, les Musées Nationaux, la Bibliothèque Nationale de France (BNF) ainsi que pour les institutions culturelles privées. Pour le musée Marmottan Monet, elle a conçu depuis 2013 les scénographies des expositions parmi lesquelles : « *La Toilette. Naissance de l'Intime* » (2015), « *Villa Flora. Les Temps enchantés* » (2015-2016), « *L'Art et l'enfant. Chefs-d'œuvre de la peinture française* » (2016), « *Hodler Monet Munch. Peindre l'impossible* » (2016-2017), « *Pissarro, le premier des impressionnistes* » (2017), « *Monet collectionneur. Chefs-d'œuvre de sa collection privée* » (2017-2018), « *Corot. Le peintre et ses modèles* » (2018), « *Collections privées. Un voyage des impressionnistes aux fauves* » (2018-2019), « *L'Orient des peintres. Du rêve à la lumière* » (2019) et « Mondrian Figuratif. Une histoire inconnue » (2019-2020).

IX PROGRAMMATION 2020

LES DIALOGUES INATTENDUS

TYSON / MONET. UNE QUESTION DE PEINTURE

Prolongation jusqu'au 5 avril 2020

Commissariat : **Ariane Koek,** Commissaire internationale indépendante, productrice et consultante

Depuis plus de trente ans, dans un parcours diversifié qui va de la sculpture et des installations à la peinture et au dessin, l'artiste britannique Keith Tyson, lauréat du prix Turner, sonde, dissèque, explore et interroge la réalité. Sa mission, qui ne se limite pas à un unique style artistique, consiste à questionner l'art et à interpeller le public. Travaillant avec divers matériaux – peinture, argile, métal, résine –, il remet en question notre connaissance de ce monde que nous percevons comme réel, et le rôle de l'art dans la représentation qu'il en donne. A l'occasion de son second opus des «Dialogues Inattendus», le musée Marmottan Monet l'invite à venir discuter avec deux œuvres de ses collections : « Le Pont de l'Europe, gare Saint-Lazare » et « Bras de Seine près de Giverny, soleil levant » de Claude Monet.

COLOMBET / MONET

Du 28 avril au 25 octobre 2020

Le musée Marmottan Monet invite pour le troisième opus des « Dialogues inattendus », l'artiste franco-américaine Vicky Colombet, nominée au prix Joan Mitchell Foundation Painters and Sculptors et lauréate du Pollock-Krasner Foundation. Peintre abstrait, elle compose des paysages méditatifs et sensibles. L'artiste a répondu à la proposition qui lui a été faite par le musée, de dialoguer avec les œuvres des collections, en se tournant naturellement vers l'œuvre de Monet.

Chevalier Féréol de Bonnemaison, *Une Jeune Femme s'étant avancée dans la campagne se trouve surprise par l'orage,* 1799, huile sur toile, 100 x 80,5 cm, New York, Brooklyn Museum, don de Louis Thomas, inv. 71.138.1
© Photo : Brooklyn Museum

LE THÉÂTRE DES ÉMOTIONS

10 septembre 2020 – 17 janvier 2021

Commissariat : Dominique Lobstein, historien de l'art **Georges Vigarello,** historien

Le Musée Marmottan Monet offre, du 10 septembre 2020 au 17 janvier 2021, l'occasion inédite de parcourir l'histoire des émotions en peinture. À travers soixante-dix œuvres exemplaires provenant de collections publiques et privées d'Europe et des Etats-Unis (musée du Louvre, d'Orsay, Centre Pompidou, National Gallery de Londres, Galerie des Offices, Brooklyn Museum…), l'exposition propose de saisir les transformations de la représentation des émois dans l'Europe des Temps modernes.

De Dürer à Greuze en passant par La Tour, la première section du parcours montre le rôle des traités esthétiques dans les évocations des émotions : *L'Iconologie* (1593) de Cesare Ripa et la *Méthode* (1698) de Charles Le brun offrent à tout peintre et sculpteur les « recettes » aptes à restituer les affects de leurs personnages. Au XIXe siècle, d'autres événements et de nouvelles connaissances, de la photographie à la psychiatrie, font évoluer les représentations. Ainsi, les caricatures de Boilly ou le naturalisme de Courbet laissent progressivement place au symbolisme et à l'intériorité menant vers un profond changement : dans le courant du XXe siècle l'émotion n'est plus représentée mais provoquée. Elle devient sensation. C'est ce que mettra en évidence la dernière partie de l'exposition en réunissant des toiles d'artistes majeurs de cette période comme Dalí, Picasso ou Fautrier.

Au-delà de la richesse du sujet encore inexploré en histoire de l'art et de la qualité des œuvres qui l'illustrent, « Le théâtre des émotions » dévoile la manière dont s'est lentement constitué le psychisme occidental du XVe siècle jusqu'à nos jours.

X INFORMATIONS PRATIQUES

Adresse
2, rue Louis-Boilly
75016 Paris

Site Internet
www.marmottan.fr

Accès
Métro : La Muette – Ligne 9
RER : Boulainvilliers – Ligne C
Bus : 32, 63, 22, 52, 70, P.C.1

Jours et horaires d'ouverture
Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h
Nocturne le jeudi jusqu'à 21h
Fermé le lundi, le 25 décembre,
le 1er janvier et le 1er mai

Tarifs
Plein tarif : 12 €
Tarif réduit : 8,50 €
Moins de 7 ans : gratuit

Réservation groupes
Tél. 01 44 96 50 83

Réservation ateliers pédagogiques
atelier@marmottan.com

Audioguide
Disponible en français
et anglais : 3 €

Boutique
Ouverte aux jours
et horaires du musée
boutique@marmottan.com

Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*, vers 1887-1890, Paris, musée d'Orsay / © Photo : RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

arte

fnac

TROISCOULEURS

Le Parisien

france culture