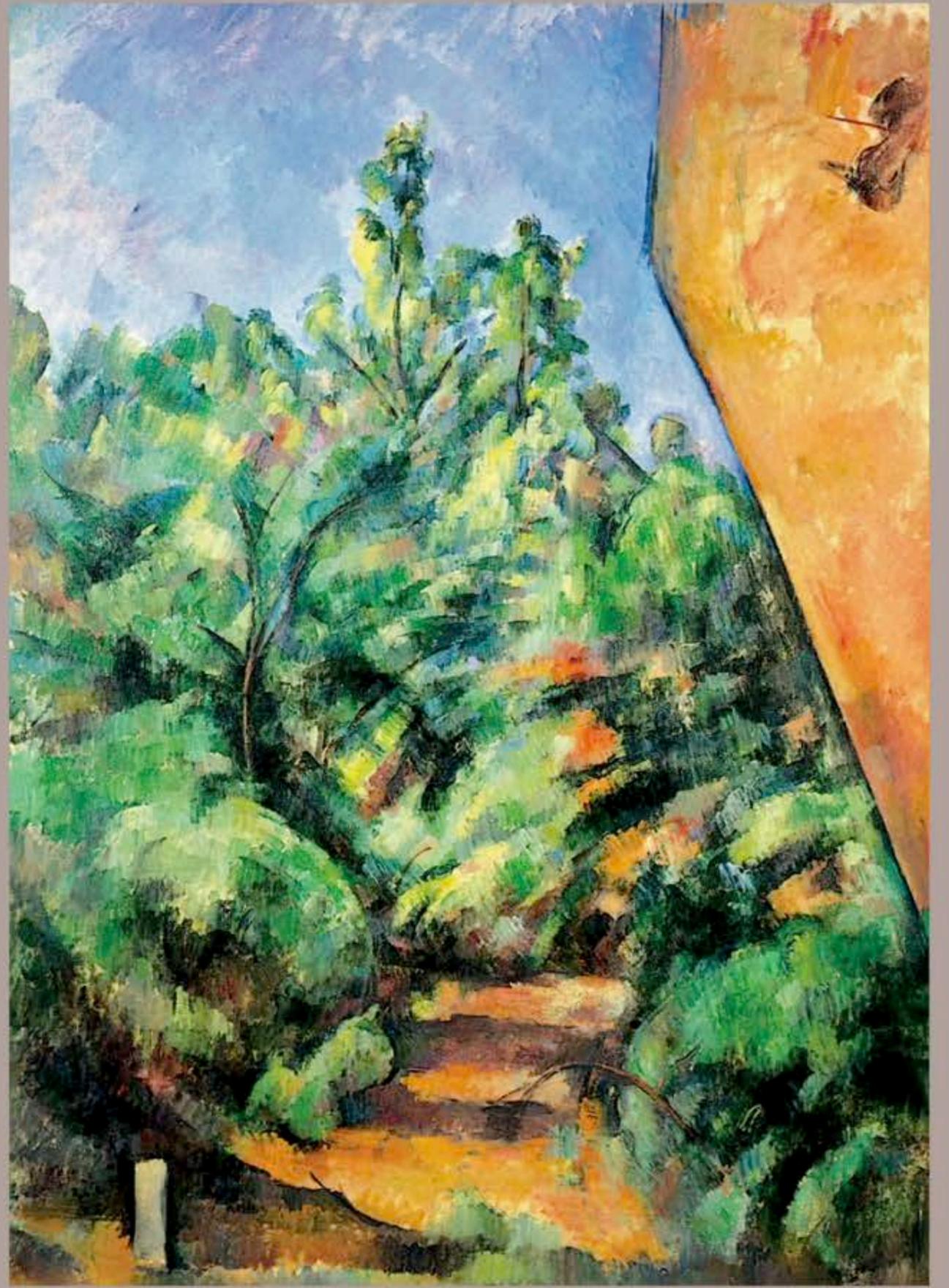


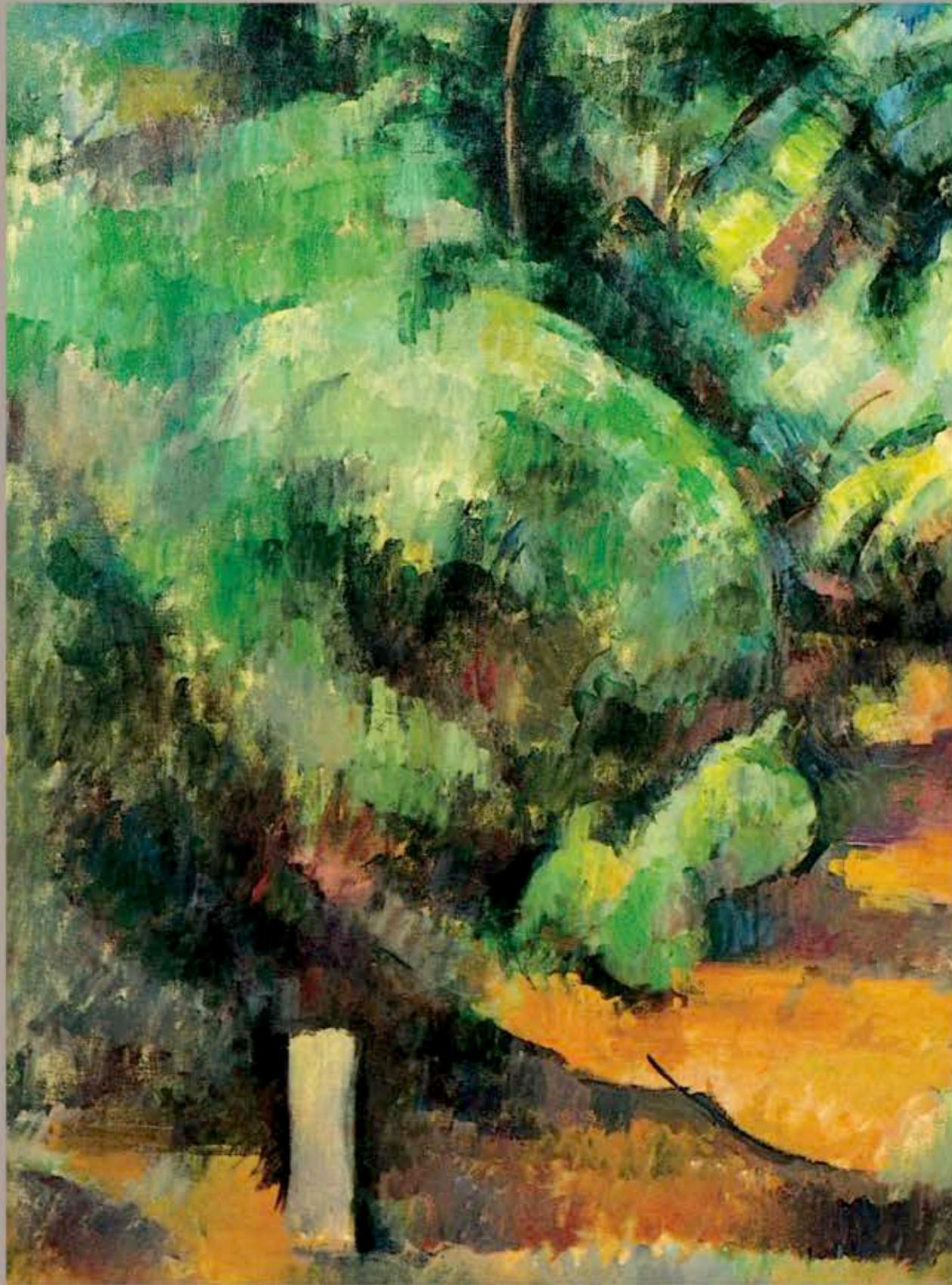
Cézanne

«Puissant et solitaire»

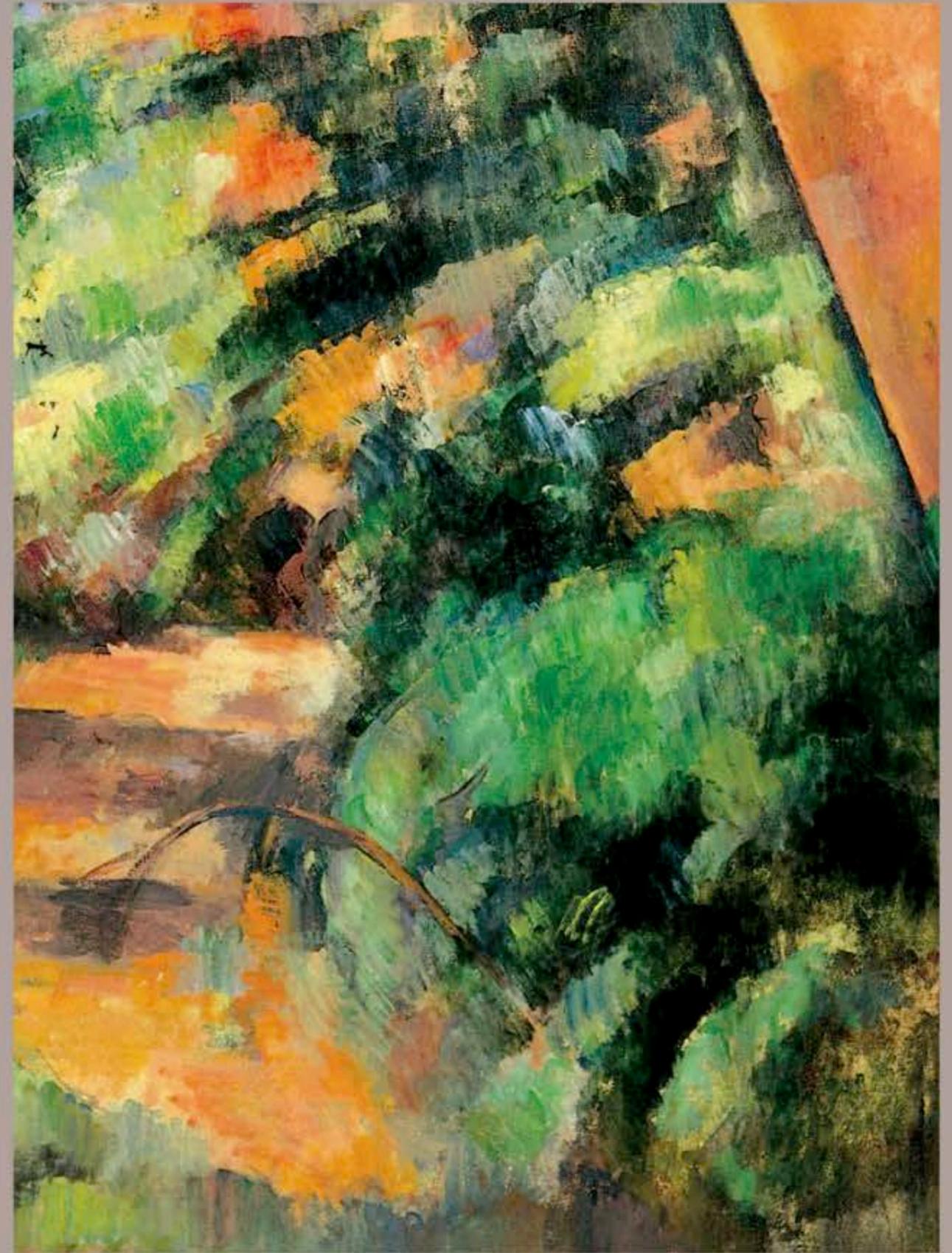
MICHEL HOOG

Découvertes
GALLIMARD
RMN-GRAND PALAIS

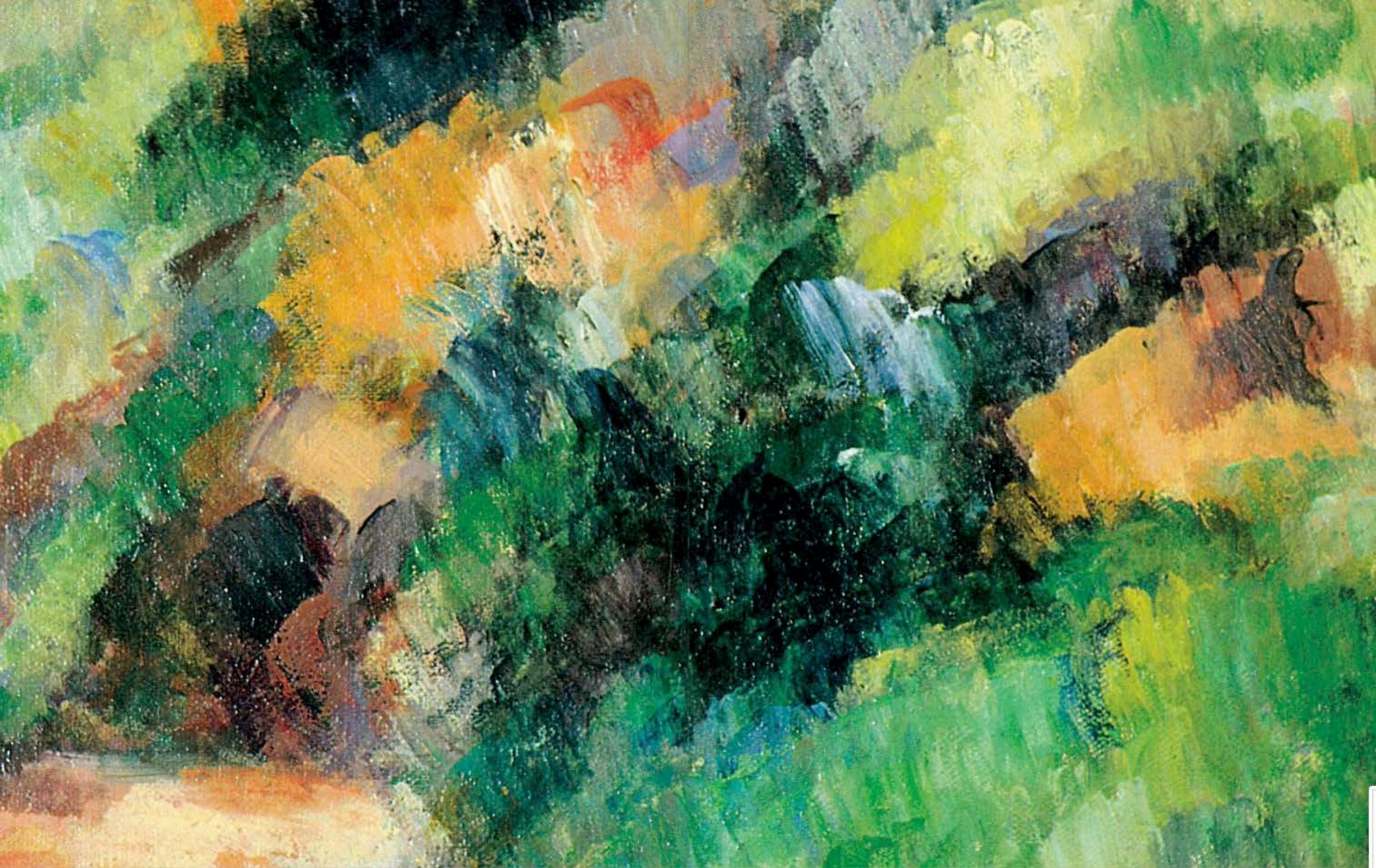




«Les choses sans bornes de la nature m'attirent...
Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe;
et les progrès à faire sont incessants.»

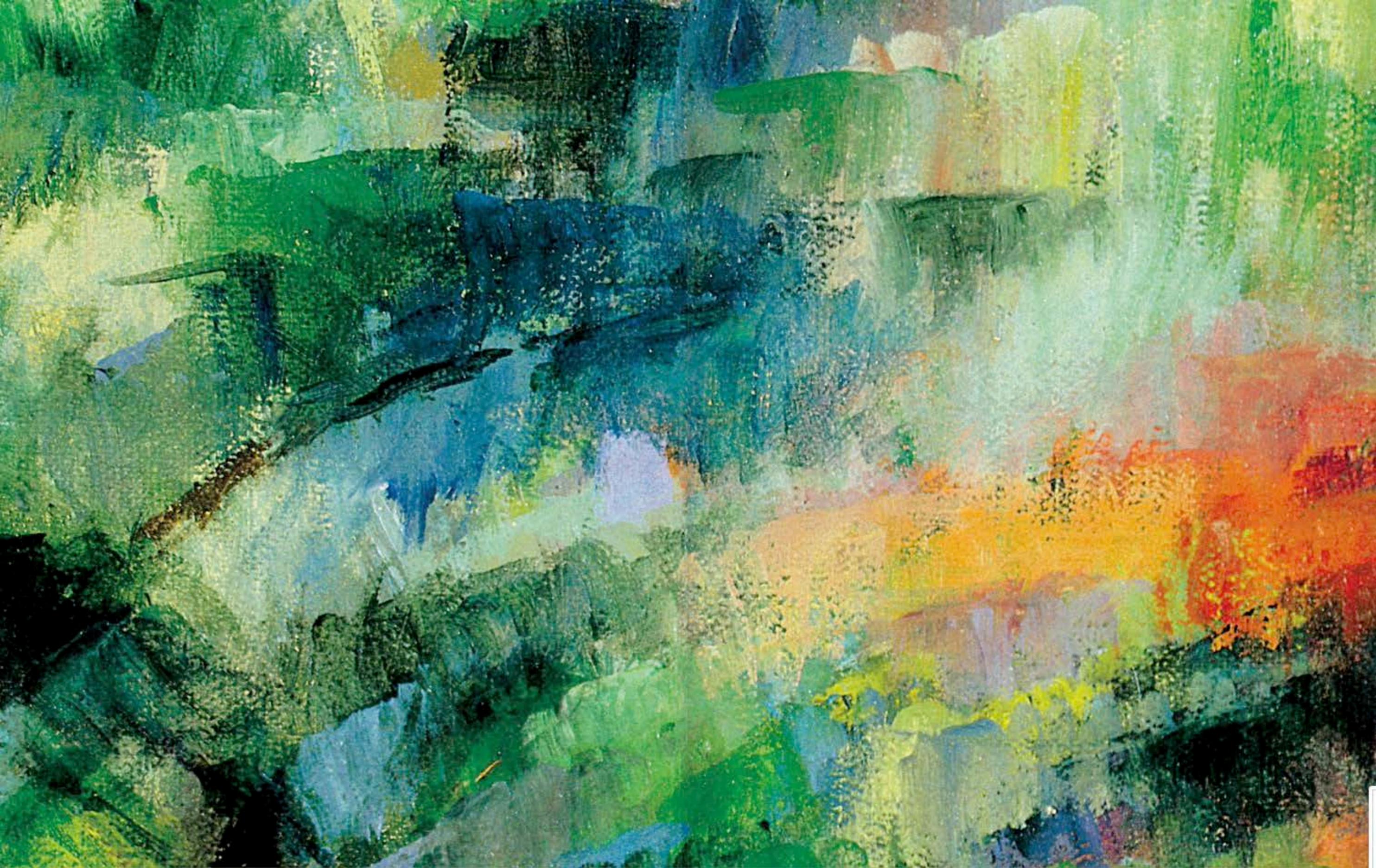


«Peindre, c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux,
c'est les transposer dans une gamme à soi, en les développant
dans une logique neuve et originale.»



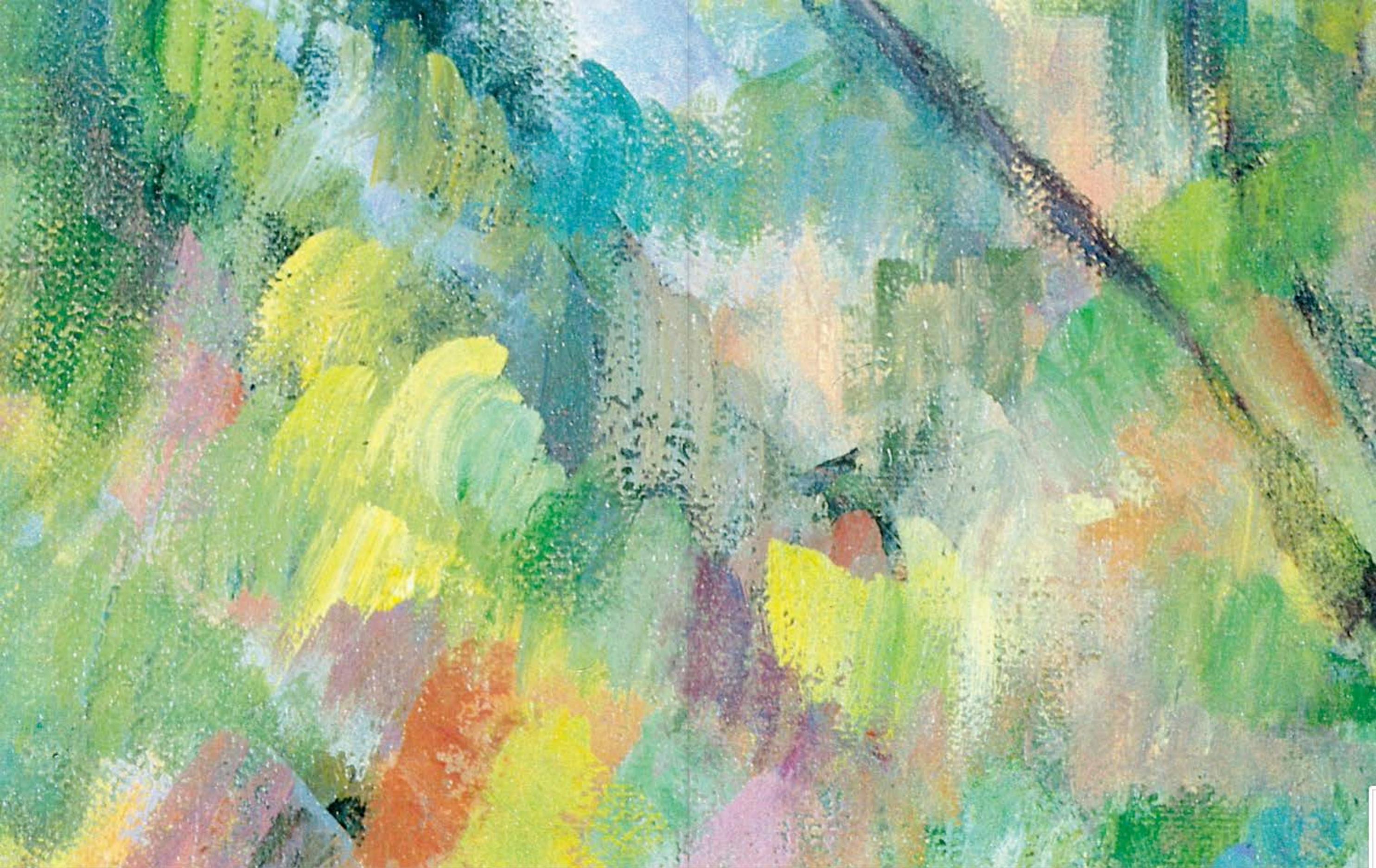
«Car si la sensation forte de la nature – et certes, je l'ai vive – est la base nécessaire de toute conception d'art, sur laquelle repose la grandeur et la beauté de l'œuvre future,

la connaissance des moyens d'exprimer notre émotion n'est pas moins essentielle et ne s'acquiert que par une très longue expérience.»



«La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs, les deux accidents principaux diffèrent non par leur intensité générale mais par leur sonorité propre.»

«L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons.»



«Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent, c'est la sensation colorée.»

«Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul.»

SOMMAIRE

Ouverture

Comment naît une œuvre telle que *Le Rocher rouge* (vers 1900)? Pour Cézanne, de la conjugaison de « la sensation forte de la nature » et de « la connaissance des moyens d'exprimer notre émotion ».

12

Chapitre 1

LES ANNÉES DE JEUNESSE

Cézanne naît en 1839 à Aix-en-Provence. En 1860, il interrompt ses études de droit pour « monter à Paris » où il côtoie les peintres d'avant-garde.

Il cherche sa voie en s'essayant à tous les genres : natures mortes, portraits, paysages, figures allégoriques.

42

Chapitre 2

LA PÉRIODE IMPRESSIONNISTE

Cézanne se reconnaît dans l'esprit d'indépendance et le refus de l'académisme des « impressionnistes », qu'il rejoint en 1873. Comme Pissarro, Degas, Renoir ou Sisley, il est attentif aux reflets lumineux et aux ombres colorées, et peint « sur le motif » de nombreux paysages : *Les Petites Maisons à Auvers* (1873-1874), *Le Pont de Maincy* (1879), *Le Château de Médan* (1880).

62

Chapitre 3

« UNE HARMONIE PARALLÈLE À LA NATURE »

Pour Cézanne, l'observation du réel est le point de départ d'une reconstruction harmonieuse, « parallèle à la nature », qu'il cherche à conquérir à travers des genres variés : natures mortes : *Le Vase bleu* (1885-87), *Nature morte au panier* (1888-1890); paysages : *Les Montagne Sainte-Victoire*; portraits de sa femme et de son fils; autoportraits.

94

Chapitre 4

« J'ENTREVOIS LA TERRE PROMISE »

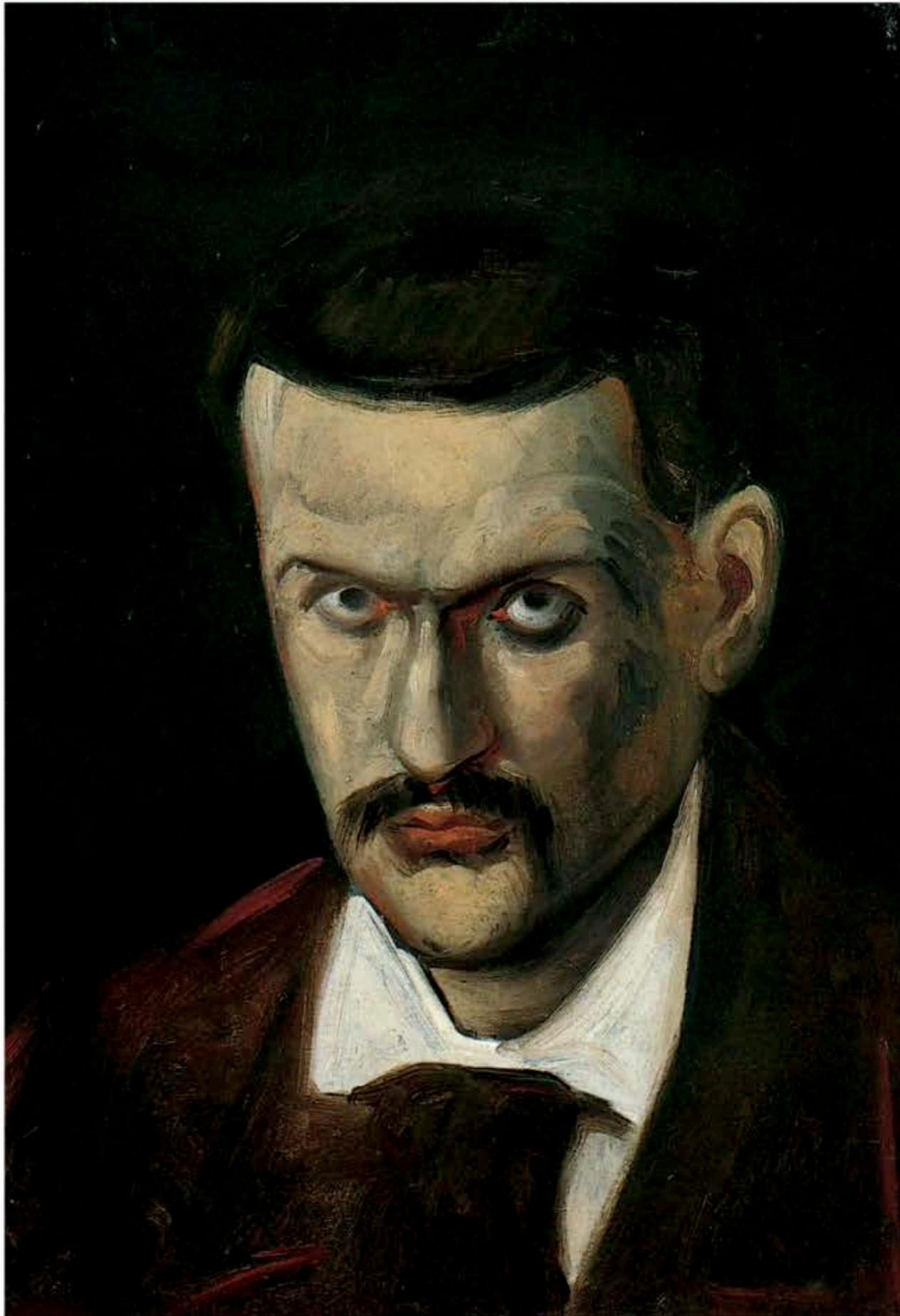
Après 1890, Cézanne connaît une certaine notoriété. Le jeune marchand de tableaux Ambroise Vollard, doué d'un flair exceptionnel, s'enthousiasme pour sa production et fait connaître son œuvre, admirée par Monet, Degas ou Renoir. Cézanne peint ses chefs-d'œuvre les plus connus, des *Joueurs de cartes* aux *Baigneuses*.

CÉZANNE PUISSANT ET SOLITAIRE

Michel Hoog



DÉCOUVERTES GALLIMARD
RMN – GRAND PALAIS
ARTS



« Cézanne le banquier ne voit pas sans frémir / Derrière son comptoir naître un peintre à venir. » C'est ainsi qu'un brillant collégien d'Aix-en-Provence, poète à ses heures, affirme sa volonté de devenir peintre malgré son père.

CHAPITRE 1

LES ANNÉES DE JEUNESSE

Travaillant d'après une photographie (c'est alors une nouveauté), Cézanne s'est donné ici, comme à plaisir, une physionomie peu avenante (à gauche, *Portrait de l'artiste*, 1861-1862 ; ci-contre photographie de 1861). Le teint jaune, les yeux exorbités, les sourcils froncés le font ressembler à Méphisto. Les autoportraits plus tardifs ne seront jamais souriants, mais ils n'auront pas ce caractère dramatique.



L'enfance et la jeunesse de Cézanne se déroulent, calmes et studieuses, à Aix-en-Provence et dans ses environs

Paul Cézanne, né en 1839, a deux sœurs, Marie et Rose. Son père, Louis-Auguste, né en 1798, enrichi dans la chapellerie, fonde une banque, la seule d'Aix-en-Provence. Son autorité se révélera pesante quand s'affirmera la vocation artistique de Paul, mais il ne paraît pas avoir été d'une sévérité excessive avec ses enfants. Sa mère, une femme intelligente et vive, dont on sait peu de choses, semble avoir encouragé l'artiste et l'avoir appuyé lors des démêlés entre père et fils.

Le jeune Paul apprend à lire à l'école primaire du quartier, puis passe deux ans à l'école Saint-Joseph.

Il entre en sixième comme pensionnaire au collège Bourbon. Il y fait toutes ses études et obtient son baccalauréat, avec mention « assez bien », en 1858. Cézanne sort du lycée avec une excellente connaissance du latin, du grec, et des littératures anciennes et française. Il versifie en latin et en français avec beaucoup de facilité et l'on conserve plusieurs de ses poésies ou fragments de drames, en général d'un ton emphatique et parfois un peu leste.

Toute sa vie, Cézanne restera imprégné par cette formation classique. Cet homme qui, en peinture, va rejeter toute tradition, est en littérature un humaniste, ayant le goût de la lecture, ouvert aux nouveautés, aimant Baudelaire.

En 1852, Paul Cézanne vient au secours d'Émile Zola, malmené par ses camarades. C'est le début d'une amitié de quarante ans

Chétif, orphelin de père, gêné par une forte myopie, le jeune Zola, élève de huitième, est souvent en butte aux persécutions de ses condisciples jusqu'à ce que Paul Cézanne, un « grand » de deux classes au-dessus, ne le défende. Le lendemain de cette

Ce *Portrait de Marie Cézanne* (vers 1867), sœur de l'artiste, est l'un des rares portraits féminins de la jeunesse de Cézanne. Il est traité dans une pâte épaisse, posée au couteau à palette. Cézanne aime cette technique rapide et un peu brutale, dont l'emploi était contraire à la doctrine académique et à l'opposé de la peinture lisse et léchée, pratiquée par les élèves d'Ingres et enseignée à Aix.



Il existe une dizaine de portraits de l'oncle Dominique Aubert (ci-dessus, 1866), le frère de la mère de l'artiste, qui se montra pour son neveu un modèle docile et complaisant. Sur la plus grande partie de la toile, la couleur est posée avec le couteau à palette, parfois même directement avec les doigts.



Bon élève ayant obtenu de nombreux prix, Cézanne ne se plaint pas de ses années de collège, auxquelles il doit une solide culture classique. Ci-dessus, le collège Bourbon, devenu le lycée Mignet. La ville d'Aix et la campagne aixoise ont formé le cadre unique de l'enfance et de la jeunesse de Cézanne. Ci-contre, le clocher de Saint-Jean-de-Malte indique l'emplacement de l'école municipale de dessin, accolée à l'église. Quant aux environs de la ville, ils ont constitué très tôt le terrain de nombreuses promenades avant de fournir à l'artiste le motif de ses tableaux.

intervention, Émile Zola apporte en remerciement des pommes à son protecteur. Entre ces enfants, promis tous deux à la célébrité, se tissent des liens qui dureront jusqu'en 1886.

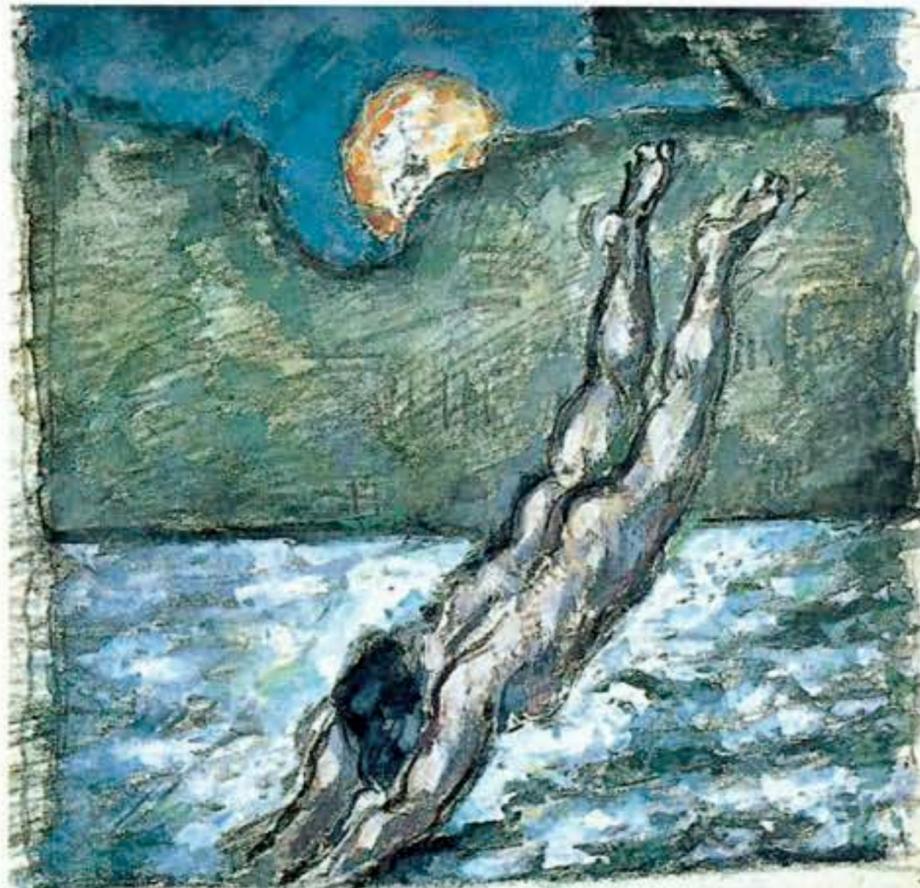
Un troisième collégien, Baptistin Baille, futur polytechnicien, forme avec Cézanne et Zola un trio d'inséparables. Ils passent leurs jours de congé à des promenades dans la campagne aixoise et, à la belle saison, à des baignades dans l'Arc. Dans une lettre de février 1861, écrite à Cézanne depuis Paris, Zola évoque ces promenades avec une grande nostalgie. « Hélas, non, je ne cours plus la campagne, je ne vais plus m'égarer dans les rochers du Tholonet et surtout je ne gagne plus, la bouteille au carnier, la campagne de Baille, cette mémorable bastide de vineuse mémoire. »

Un citadin amoureux du plein air et de la musique

Cézanne préfère les secteurs les plus sauvages des environs d'Aix. Dans le questionnaire rempli quelques années plus tard, quand on lui demande son odeur favorite, il répond « l'odeur des champs » et son délassément le plus agréable, « la natation ». Par deux fois, dans des lettres à Émile Zola, il évoque le même site : « Te souviens-tu du pin qui, sur le bord de l'Arc planté, avançait sa tête chevelue sur le gouffre qui s'étendait à ses pieds ? Ce pin qui protégeait nos corps par son feuillage de l'ardeur du

soleil, ah! puissent les dieux
le préserver de l'atteinte funeste
de la hache du bûcheron! »

Cézanne témoigne de
l'attachement pour sa petite
patrie, et un penchant, plus rare
à son époque où le rousseauisme
n'est plus à la mode, pour la nature, les plantes,
la baignade en rivière. Il se différencie en cela
de ses futurs camarades impressionnistes. Ceux-ci
demeurent des citadins, Parisiens d'adoption, pour
qui, pendant longtemps, la nature s'identifie aux
jardins publics et aux vergers d'Ile-de-France.



Cézanne et ses amis se distraient aussi en jouant
de la musique. Dans la fanfare des « Gais Lurons »,
fondée par le jeune Émile Zola, le futur peintre tient
le cornet à piston, tandis que celui qui devait écrire
Les Rougon-Macquart joue plus modestement de
la clarinette. Quand Cézanne vint s'installer à Paris,
il emporta son instrument avec lui. Zola, comme
la plupart des écrivains de son temps, manifeste par
la suite peu de goût pour la musique, tandis que



Non, sur le flot mobile
Aussi gaiement je file
Que jadis autrefois,

Quand nos bras agiles
Comme des reptiles
Sur les flots dociles
Nageaient à la fois.

Adieu, belles journées
Du vin assaisonnées!
Pêches fortunées
De poissons
[monstrueux!
Lettre à Émile Zola,
9 avril 1858

[Ci dessus, *Étude de
nus plongeant*, vers
1863-1866 ; ci-contre,
*Femme piquant une
tête dans l'eau*, vers
1867-1870.]

Cézanne – comme Manet, Renoir, Fantin-Latour ou
Gauguin – est un mélomane convaincu. Il se déclare
admirateur de Wagner, à une date où celui-ci est
encore mal admis en France. À la fin de sa vie,
il cessera même d'assister à l'office des vêpres,
parce que le vicaire de la cathédrale joue trop mal
de l'orgue.

**Obéissant à son père, le jeune homme
s'inscrit, sans passion, à la faculté de droit.
Mais il est attiré par une autre voie**

Louis-Auguste Cézanne est un autodidacte. Par son
travail et son intelligence, il a acquis une large
aisance. Il souhaite que son fils, après des études
secondaires brillantes, s'oriente vers le droit, pour
lui succéder à la tête de la banque qu'il a fondée,
ou bien (qui sait?) qu'il devienne notaire ou magistrat.
Quelle promotion pour Louis-Auguste, méprisé
par l'aristocratie aixoise – il doit à la chapellerie et,
dit-on, à l'usure sa fortune –, de voir son fils siéger
à la cour d'appel d'Aix-en-Provence!

Le jeune Paul semble accepter de suivre, dans
un premier temps du moins, ce processus classique
de promotion sociale au XIX^e siècle. Mais ni le droit
ni la banque ne l'intéressent et il s'oriente peu à peu
vers la profession la plus décriée par la mentalité
bourgeoise : celle d'artiste.

**Dès 1857, avant d'avoir terminé ses études
secondaires, Cézanne s'est inscrit à l'école
municipale de dessin d'Aix**

Il a comme professeur Joseph-Marc Gibert, qui
cumule, selon un usage fréquent au XIX^e siècle,
la direction de l'école de dessin et le poste de
conservateur du musée. L'enseignement qu'il
donne, complétant celui des cours de dessin du
collège, est certainement sans grande originalité.
Gibert communique à Cézanne un certain savoir-
faire, à travers les méthodes alors en usage,
notamment la copie de moulages d'antiques
et l'étude du modèle vivant. Le peintre gardera
de bonnes relations avec Gibert, et manifestera
à son égard une attitude déférente, alors que



Fils d'un émigré
italien, Louis-Auguste
Cézanne fonde en 1848
la banque Cézanne
et Cabassol qui allait
assurer sa fortune et le
bien-être de sa famille.

« Je saurai bien me
faire une idée des
dangers que court la
peinture, en voyant vos
attentats », dira Gibert
(ci-dessous), le vieux
maître d'Aix, avant de
voir les toiles de
Cézanne à la première
exposition
impressionniste.



l'autoritarisme et l'art retardataire de Gibert auraient justifié une certaine hostilité de sa part. Faut-il expliquer cette attitude par le respect que Cézanne a toujours témoigné envers ceux qui incarnent une certaine forme d'autorité? Ou bien lui était-il reconnaissant pour les rudiments qu'il lui avait enseignés?

En 1859 et 1860, Cézanne poursuit parallèlement ses études juridiques et un véritable apprentissage professionnel du métier de peintre à l'école municipale. Il obtient un second prix pour un tableau de figures et son père l'autorise à poursuivre dans cette voie. Le jeune étudiant échappe au service militaire de sept ans grâce à l'achat d'un « remplaçant », selon un système qui se pratiquait couramment à l'époque.

Le premier travail connu du jeune Cézanne est la décoration du Jas de Bouffan, propriété acquise en 1859 par son père

En devenant propriétaire de cette grande maison du XVII^e siècle située dans un beau parc à deux kilomètres du centre d'Aix, Louis-Auguste Cézanne cherche la consécration de son ascension sociale en s'alignant sur les usages des grandes familles aixoises. Le jeune homme va aimer cette demeure, y séjourner et y travailler fréquemment. Le bâtiment assez massif et les arbres du parc se reconnaissent dans un grand nombre de tableaux et d'aquarelles.

La décoration du salon du Jas de Bouffan est entreprise peu après l'achat de la maison et certainement avec le consentement du père. Elle comprend une allégorie des quatre saisons à laquelle Cézanne ajoute ensuite plusieurs autres sujets, dont un portrait de son père. Les panneaux des *Quatre Saisons* contribuent sans doute à décider Louis-

Décollés de la muraille du salon du Jas de Bouffan (ci-dessous) et acquis par Ambroise Vollard, les quatre panneaux des *Saisons* ont été offerts par le marchand au musée du Petit Palais à Paris. Ce sont des figures féminines dans le goût des papiers peints ou des paravents romantiques.

Le Printemps et *L'Automne* (à droite) offrent des silhouettes plus élégantes, plus élancées, avec une allure qui fait songer à Botticelli. Ces œuvres d'un débutant ne sont pas sans ambition. Le dessin sec, les contours nets, les bras démesurés viennent expliquer la signature « Ingres », posée par dérision par Cézanne. Ingres était alors la référence obligée de tout enseignement académique.



Auguste à laisser son fils « monter à Paris », autorisation donnée une première fois en 1860, puis vite révoquée, et accordée enfin en 1861.

Monter à Paris est, au XIX^e siècle, le rêve de tout jeune homme ambitieux

La centralisation du pouvoir administratif, le regroupement à Paris des grandes écoles et des grandes institutions culturelles expliquent cette aspiration. À cela s'ajoute le rejet du conformisme moral de la vie provinciale, contrastant avec la réputation de vie facile et de mœurs libres prêtée à la bohème parisienne.

Le phénomène est particulièrement net dans le domaine où le jeune Cézanne rêve de pénétrer, celui de la création artistique. Les écoles provinciales sont alors, sauf l'école lyonnaise, sans éclat, voire moribondes, tandis que les grandes luttes artistiques depuis le romantisme et le réalisme se jouent à Paris. Les Salons, et les polémiques qu'ils soulèvent chaque année, les grandes commandes de l'État, les constructions du Second Empire, l'exposition particulière de Courbet en 1855, de tout cela, l'écho parvient largement en province. C'est à Paris, et à Paris seulement, qu'un jeune peintre peut se former et percer. Paris n'est-il pas la capitale des arts, attirant aussi les artistes étrangers ?

« Risquer le tout pour le tout, ne pas flotter vaguement entre deux avenir si différents, l'atelier et le barreau »

Cézanne, qui se sent décidément une vocation artistique, rêve lui aussi de partir pour Paris. À ses ambitions de peintre s'ajoute la volonté de s'affranchir des contraintes familiales.

Zola, son cadet, à Paris depuis 1858, lui écrit régulièrement et l'encourage à suivre sa véritable voie : « La peinture n'est-elle pour toi qu'un caprice



Cette réunion de personnages autour d'une table annonce pour la première fois les *Joueurs de cartes*. Elle est le thème d'une lettre à Émile Zola (à droite) écrite le 17 janvier 1859 et intitulée « La mort règne en ces lieux ».



qui t'est venu prendre par les cheveux un beau jour que tu t'ennuyais ? N'est-ce qu'un passe-temps, un sujet de conversation, un prétexte de ne pas travailler au droit ? Alors, s'il en est ainsi, je comprends ta conduite :

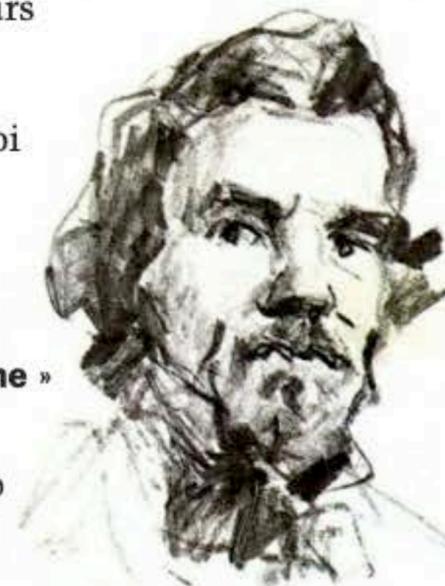
tu fais bien de ne pas pousser les choses à l'extrême et de ne pas te créer de nouveaux soucis de famille. Mais, si la peinture est ta vocation, – et c'est ainsi que je l'ai toujours

envisagée – si tu te sens capable de bien faire après avoir bien travaillé, alors tu deviens pour moi une énigme, un sphinx, un je ne sais pas quoi d'impossible et de ténébreux. » Zola revient l'été à Aix et, sans doute, ses exhortations ne sont-elles pas étrangères à la décision de Cézanne de rejoindre la capitale.

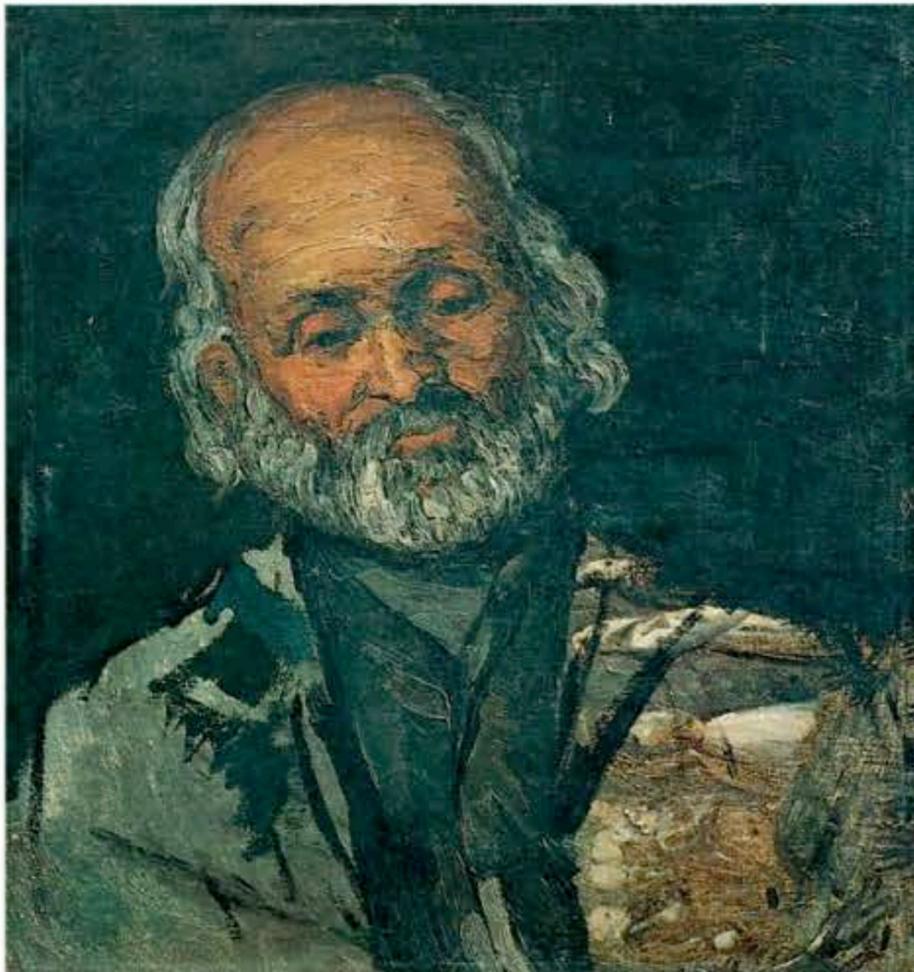
« Je travaille avec calme, me nourris et dors de même »

En 1862, Cézanne s'installe à Paris, où il mène une vie simple et studieuse. Il travaille beaucoup à l'académie Suisse ou chez lui et fréquente les musées. Il assiste avec intérêt au Salon annuel. À partir de 1863, il va copier au Louvre dont il est un visiteur attentif ; il va aussi au musée du Luxembourg, réservé aux artistes vivants, et découvre les œuvres de celui qui va devenir l'une de ses grandes admirations : Eugène Delacroix. *Les Massacres de Scio* et *La Barque de Dante* y voisinent avec les productions des disciples d'Ingres. Nul doute qu'il soit allé faire ses dévotions à la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice et qu'il ait peut-être tenté de voir les décorations de la Chambre

Pour les peintres de cette génération, Delacroix, qui meurt en 1863, a été le Grand Homme. Mais, si Degas, Gauguin et Renoir ont réussi à concilier leur admiration pour le peintre des *Massacres de Scio* avec celle qu'ils portaient à son vieux rival Ingres, Cézanne a plusieurs fois manifesté son peu de goût pour Ingres et ses disciples. Ci-dessous, le *Portrait de Delacroix* exécuté par Cézanne.



Mon cher ami,
Je t'autorise à prendre
ma clef chez le concierge.
Paul Cézanne



Cette belle *Tête de vieillard*, plus sensible et plus fouillée que les portraits de l'oncle Dominique, a été peinte sur une autre composition. On devine en bas à droite, dans le sens de la largeur, une sorte de procession, que Cézanne a recouverte. Ci-dessous, une aquarelle, *Médée et ses enfants*, d'après Delacroix et un dessin dans l'esprit de Daumier.



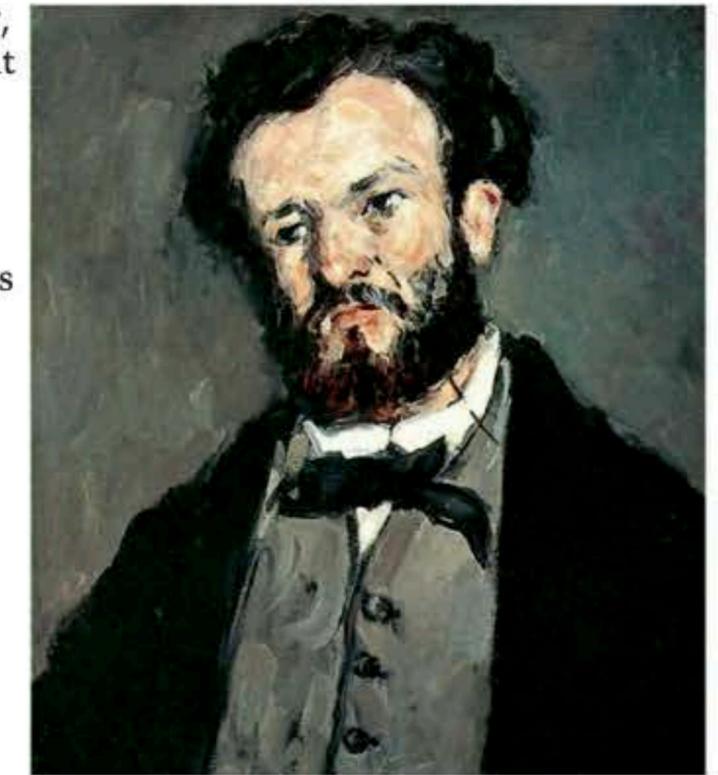
des députés. Il peint en plein air, quelquefois à Paris, plus souvent quand il s'installe pour quelque temps dans ses environs.

Il fréquente moins les cafés que ses camarades de travail et préfère la compagnie de ses amis aixois, Zola, Coste, Valabrègue, Empereur. Ce n'est cependant pas un sauvage, il sait se montrer bon compagnon et partager la vie commune dans des auberges de campagne, par exemple à Bennecourt, près de Mantes, en 1866. Plusieurs fois aussi, il s'invite pour quelques jours chez Zola à Médan.

Cézanne a la chance de ne pas connaître la misère et les lancinants besoins d'argent des autres artistes

Il vit grâce à la pension que lui verse son père et que sa mère complète sans doute discrètement. « Ma bonne famille, excellente d'ailleurs, pour un malheureux peintre qui n'a jamais rien su faire, est peut-être un peu avare. C'est un léger travers, bien excusable, sans doute, en province. » Il a des goûts simples dont il ne se départira pas quand il entrera en possession de la fortune de son père. Louis-Auguste espère que son fils se découragera ou bien réussira à suivre la filière officielle : l'École des beaux-arts, le Prix de Rome... Aucune des deux hypothèses ne se réalise. Paul persiste mais en peintre indépendant, essayant un échec au concours d'entrée à l'École et des refus répétés au Salon.

Quand il séjourne à Aix, il est assuré du gîte et du couvert au foyer familial. Indépendamment du besoin qu'il ressent de se retremper dans le milieu aixois, peut-être est-ce un motif supplémentaire à ses retours fréquents dans la région. Paul a sans doute souffert de cette situation de dépendance et du jugement défavorable porté sur ses travaux mais son attitude envers son père allie la déférence et une volonté de préserver sa vocation.



Antony Valabrègue (portrait ci-dessus), poète et critique d'art, fait partie du petit groupe d'Aixois qui se retrouvaient volontiers dans les cafés parisiens autour de Cézanne et de Zola. Au café Guerbois, symbole de l'esprit parisien, Cézanne, le provincial bourru, se sent mal à l'aise; il reste silencieux et réagit avec violence quand une opinion le heurte. Un soir même, il provoque Manet d'un : « Je ne vous donne pas la main, M. Manet, je ne me suis pas lavé depuis huit jours. »

« Je ne puis accepter le jugement illégitime de confrères auxquels je n'ai pas donné moi-même mission de m'apprécier »

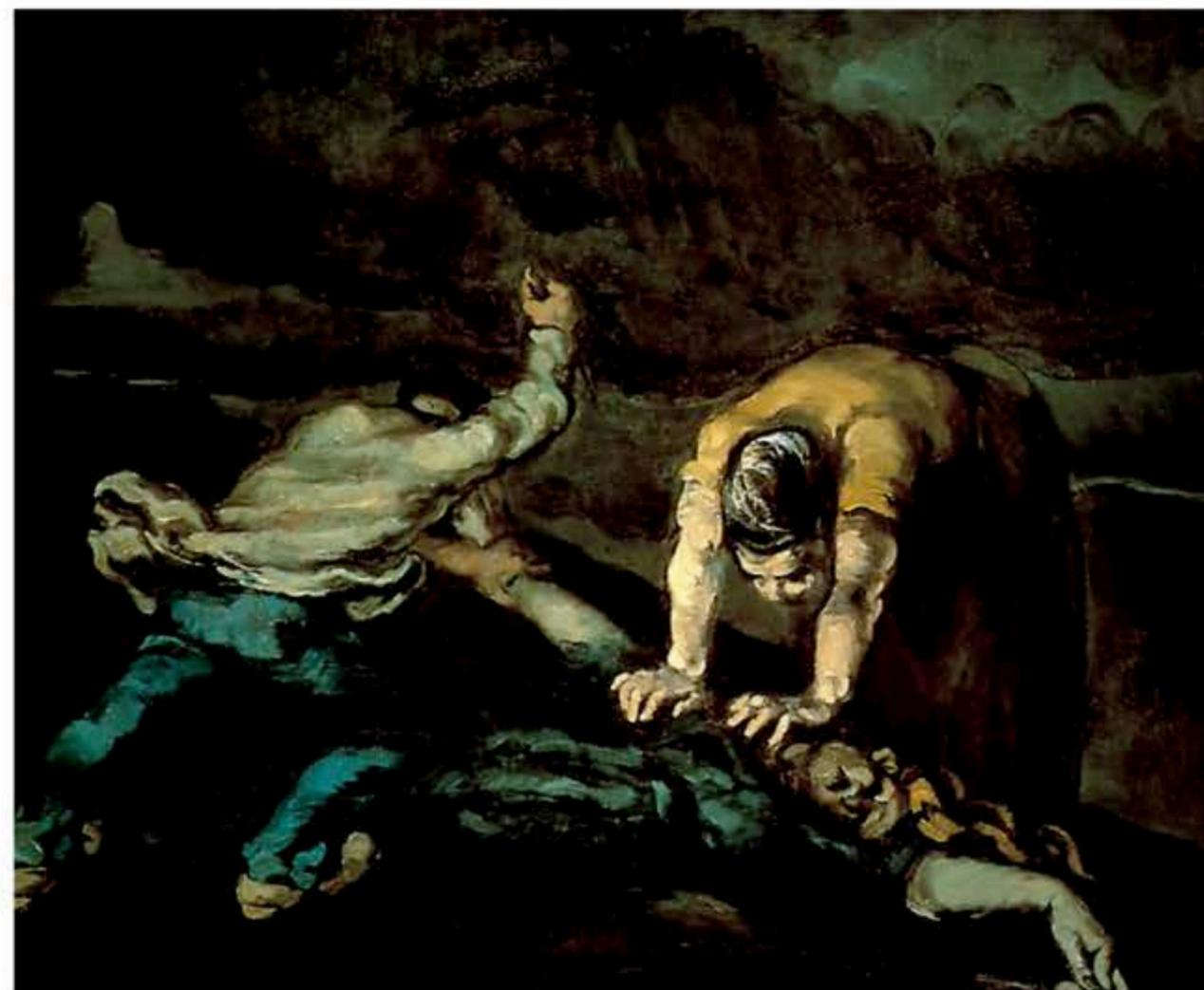
Cézanne se heurte pour la première fois au jury du Salon quand, en 1863, il envoie un tableau qui est refusé. C'est l'année où le jury s'est montré d'une telle sévérité que, devant la vague de protestations, Napoléon III a décidé l'ouverture d'un Salon des Refusés. Cézanne s'y retrouve en compagnie de ses amis Pissarro et Guillaumin, mais aussi de Fantin-Latour, de Whistler et surtout de Manet, qui, avec *Le Déjeuner sur l'herbe*, provoque un beau scandale.

L'expérience d'un Salon des Refusés n'est pas renouvelée les années suivantes, malgré une fière lettre de Cézanne écrite en 1866 au comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, dans laquelle il exprime son mépris pour le jury du Salon et la légitimité pour un artiste de montrer ses œuvres au public : « Je désire en appeler au public et être exposé quand même. Mon vœu ne me paraît avoir rien d'exorbitant et si vous interrogiez tous les peintres qui se trouvent dans ma position, ils vous répondraient tous qu'ils renient le jury et qu'ils veulent participer d'une façon ou d'une autre à une exposition qui doit être forcément ouverte à tout travailleur sérieux. »



Un peintre refusé au Salon n'a guère de chance de « percer ». En 1863, les « refusés » sont regroupés dans une aile. Cette manifestation est tournée en dérision comme en témoigne cette caricature parue dans un journal de l'époque : « Mon fils! Ôtez votre casquette! Honneur au courage malheureux! »

Le Déjeuner sur l'herbe de Manet (ci-dessous), qui reprend le thème du *Concert champêtre* du Louvre (alors attribué à Giorgione), une femme nue dans un paysage accompagnée d'hommes en costumes de ville, fut jugé immoral.



Dès ses premières œuvres, le jeune peintre aborde tous les genres, et sa production d'avant 1870 est assez difficile à classer

Lui-même a détruit beaucoup de tableaux, très peu sont datés, et les nombreux historiens qui ont étudié ceux qui subsistent ne sont d'accord ni sur la chronologie, ni sur l'interprétation des scènes représentées. Le style n'est pas homogène : à côté de réussites qui témoignent d'un métier tout à fait maîtrisé, d'autres tableaux donnent une impression de maladresse provocante, due à un manque de métier, à la hâte dans l'exécution ou à une volonté délibérée qui tient de la caricature. Cézanne se plaint d'ailleurs lui-même de son manque d'habileté et de sa difficulté à « réaliser ».

Chez Cézanne, la technique « suit » le sujet. Dans les scènes violentes (ci-dessus, *Le Meurtre*, vers 1867-1868) et les portraits un peu caricaturés du début, la facture est rapide, les épais coups de pinceau bien visibles, l'usage du couteau à palette, fréquent; les natures mortes paisibles sont traitées dans une pâte plus lisse et plus sage.



Paul Alexis (1847-1901), lui aussi originaire d'Aix-en-Provence, fut le disciple, et un moment le secrétaire, de Zola. Il participa aux *Soirées de Médan* (1880), recueil collectif de nouvelles de l'école naturaliste. C'est un rôle de lecteur que Cézanne lui a donné dans son *Paul Alexis lisant un manuscrit à Zola* (ci-contre, 1869-1870). La composition rappelle les doubles portraits de Manet. Le tableau a été laissé inachevé, ce qui est très rare chez Cézanne, qui préférait détruire les œuvres dont il n'était pas satisfait. Ainsi le personnage de Zola, à peine esquissé, crée par sa tache blanche un contraste très vif avec le reste de la toile. Alexis, représenté assis et de profil, fait songer au célèbre portrait de Zola par Manet (ci-dessous), sans doute de peu antérieur (1867). Le tableau fut retrouvé dans le grenier de Zola plusieurs années après sa mort.





Les thèmes sont très variés. Dès avant 1870, Cézanne peint des natures mortes composées d'objets familiers, des portraits (presque exclusivement masculins), des paysages, des figures allégoriques et, tranchant sur ces thèmes traditionnels, quelques scènes violentes ou

Dans *Portrait de Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste, lisant L'Événement* (1866), Cézanne a mis une certaine complaisance à faire connaître le titre du journal que lit son père. Ce n'était pas son quotidien habituel, mais *L'Événement*, qui avait publié, en avril et mai 1866, des comptes rendus très violents du Salon (un « amas de médiocrités »). Parus sous un pseudonyme mais rédigés par Zola, ils provoquent un scandale ; Villemessant, le directeur du journal, suspend la publication de la série d'articles et congédie Zola.

Derrière le fauteuil est accrochée une des natures mortes du jeune peintre : *Nature morte, sucrier, poires et tasse bleue* (ci-contre), qu'il a reproduite en la modifiant légèrement. Son art était donc admis dans la maison familiale. Mais faut-il donner une signification symbolique à l'attitude de Louis-Auguste, tournant le dos à une œuvre de son fils ?

En haut, à droite, *Nature morte, sucrier, poires et tasse bleue* (1863-1865).

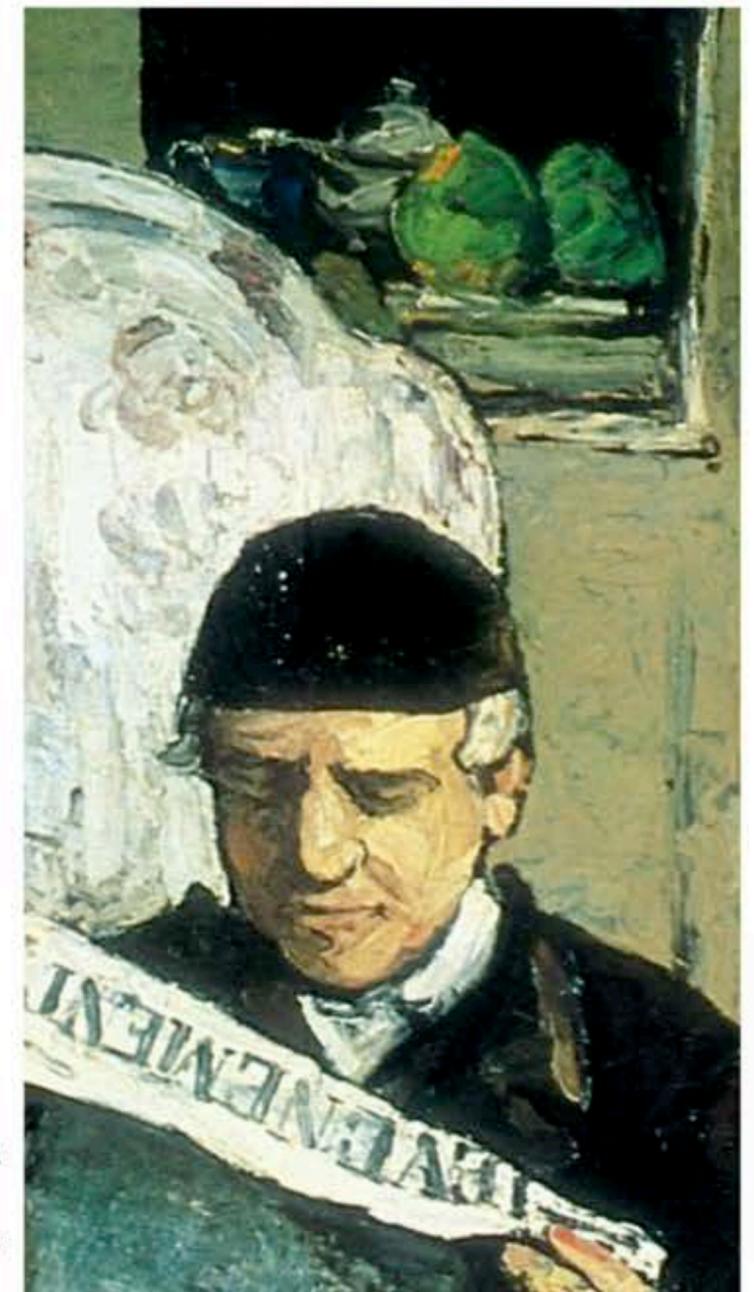
macabres comme *L'Autopsie*, *L'Enlèvement*, *L'Orgie*, *L'Après-midi à Naples* ou *La Tentation de saint Antoine*. Il s'attaque à tous les genres, alors que la plupart des peintres, et pas seulement ses contemporains, en privilégient en général un, parfois deux.

Le peintre a représenté deux fois son père lisant le journal

Louis-Auguste Cézanne a-t-il réellement posé, ou son fils a-t-il profité d'un moment de quasi-immobilité ? Le plus ancien des deux portraits se trouvait en bonne place, dans le salon du Jas de Bouffan, entre les allégories de *L'Été* et de *L'Hiver*.

Postérieur de trois ou quatre ans, l'autre portrait de son père montre la maîtrise acquise par Cézanne à Paris. Cette fois, les volumes sont habilement disposés dans l'espace. Les ombres et les lumières sont modulées avec soin, spécialement sur le visage et sur le fauteuil (qui reparait dans d'autres œuvres). Le travail de Cézanne est ici proche de celui de Monet et de Renoir, à un moment qui constitue le prélude de l'impressionnisme.

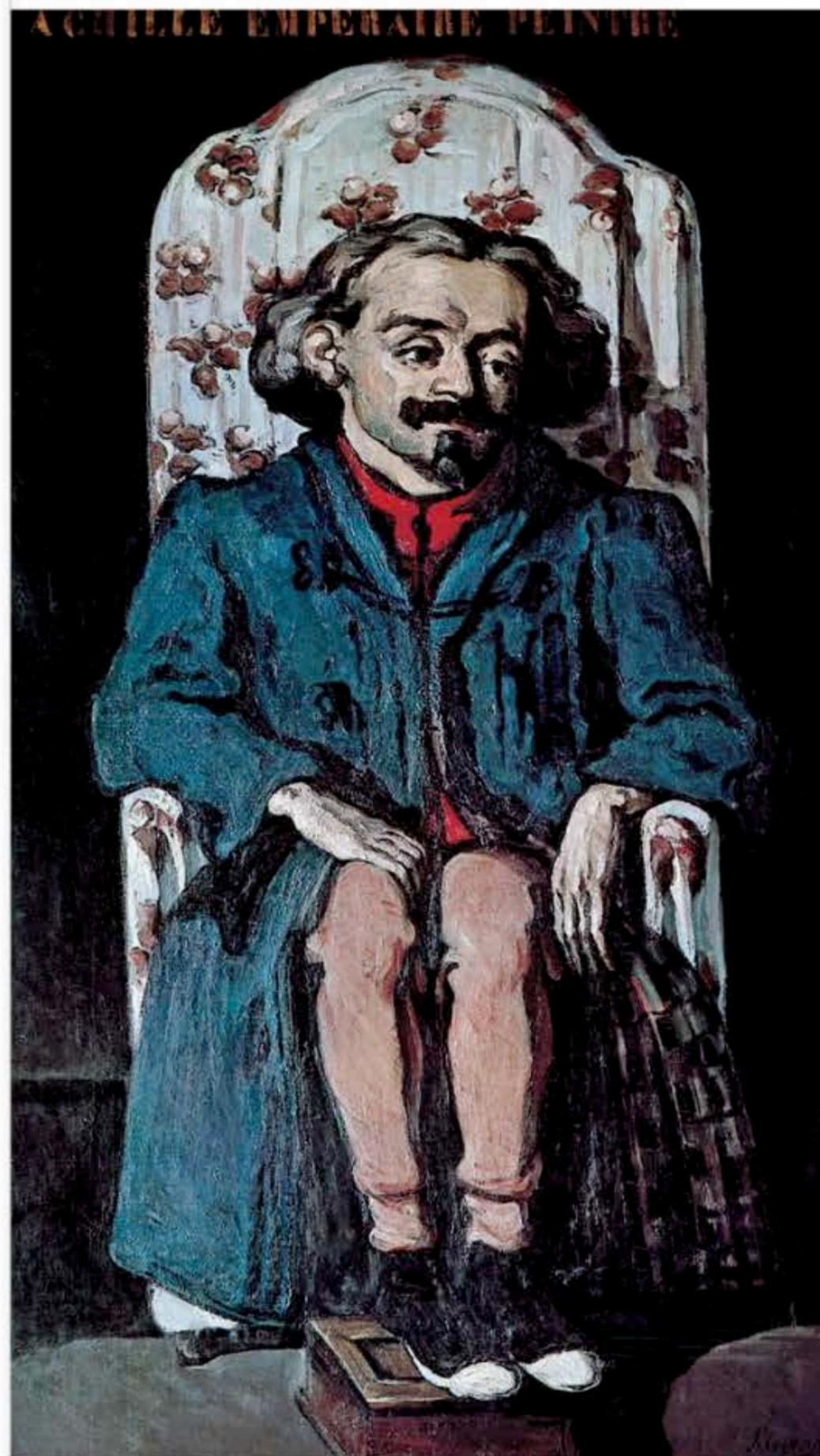
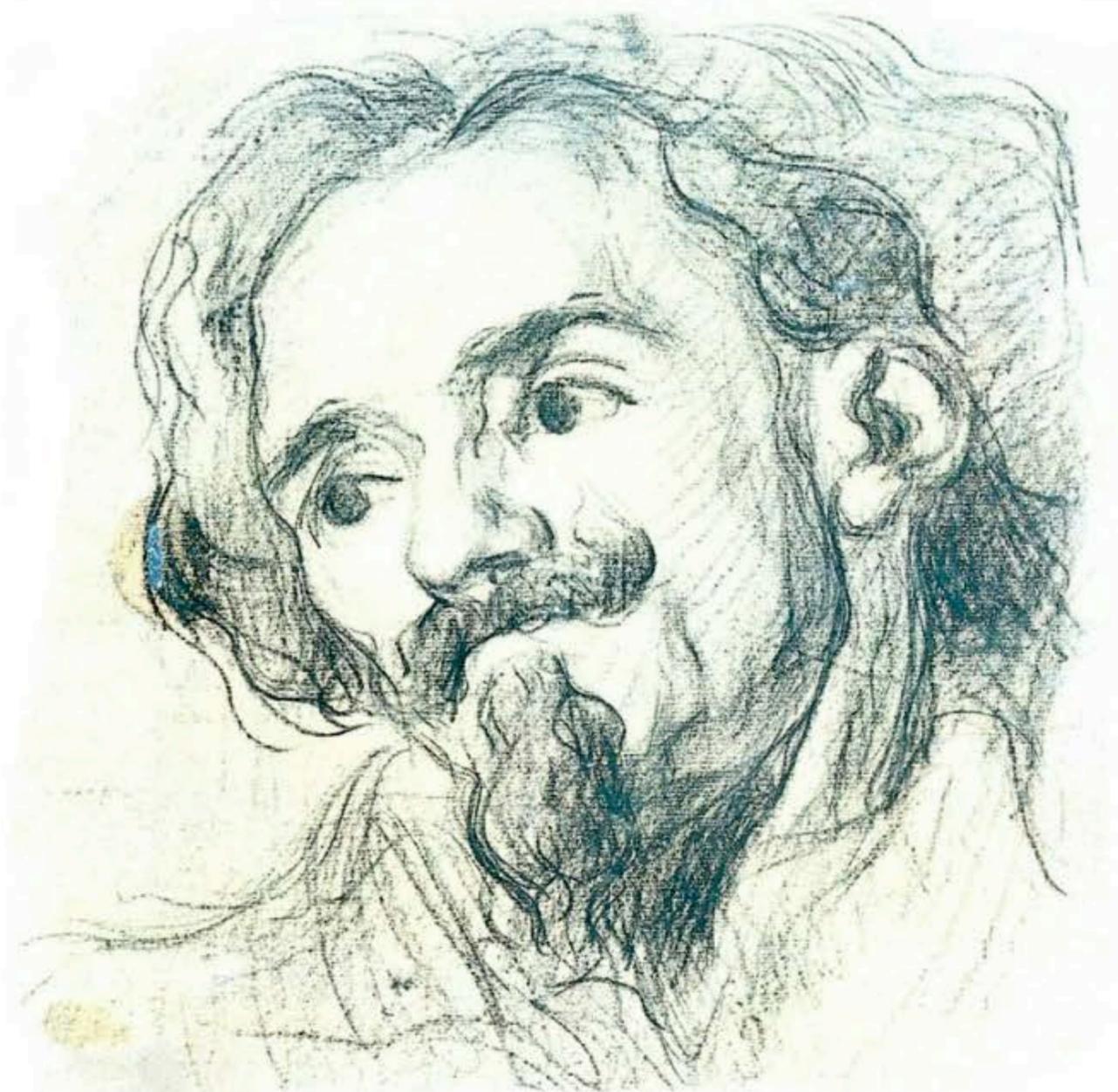
L'originalité de Cézanne est dans la facture – le tableau a été exécuté en grande partie au couteau à palette –, et dans la force du contraste entre les



blancs purs, les gris et les noirs. Ce contraste, Cézanne en joue aussi dans ses natures mortes.

Le portrait le plus monumental de cette époque est, avec celui de son père, l'étrange effigie d'Achille Empereire. Celui-ci est un peintre aixois avec lequel Cézanne a travaillé à l'académie Suisse, et auquel il restera assez attaché. L'homme possède, sur un corps nain et difforme, « une tête de cavalier magnifique, à la Van Dyck ».

Cézanne a exécuté plusieurs dessins préparatoires en vue de ce tableau, exempts de tout esprit de caricature, tandis que la peinture à l'huile accentue le côté ridicule et pitoyable du personnage.



Le Portrait d'Achille Empereire (huile sur toile ci-contre et fusain et mine de plomb page de gauche), acheté successivement par les peintres Schuffenecker, ami de Gauguin, et Eugène Boch, modèle de Van Gogh, et que Cézanne vieillissant voulait détruire, a toujours retenu l'attention, ne serait-ce que par sa taille (200 x 122 cm) et par son caractère caricatural. Il a été peint peu avant 1870, puisque Cézanne tenta, cette année-là, de le faire admettre au Salon. Le peintre est alors à la recherche d'un style ou, comme il le dit lui-même, d'une « formule », recherche volontaire prenant appui, à ce moment, plus sur l'étude des styles du passé que sur l'analyse de ses sensations. La disposition frontale, les couleurs criardes, l'accent de caricature, l'inscription en caractères d'imprimerie mêlent l'archaïsme et la présentation d'une peinture d'enseignes. Le fauteuil dans lequel est assis Empereire se retrouve dans le portrait du père et, vide, dans *L'Ouverture de Tannhäuser*.



Il entreprend, à la même époque, une nouvelle et vaste composition sur un mur du Jas de Bouffan, avec *Le Christ aux limbes* et *La Madeleine*. Une ancienne photographie conserve le souvenir de l'état original de l'œuvre et il faut convenir que la partie gauche (*Le Christ aux limbes*) se raccorde mal à la partie droite (*La Madeleine*). On suppose qu'il s'agit de deux motifs indépendants ou bien que la composition était destinée à se prolonger sur la droite et que *La Madeleine* devait faire partie d'une *Mise au tombeau* jamais peinte.

« Tous les tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air »

C'est ainsi que Cézanne, dans une lettre à Zola écrite en 1866, s'explique sur le travail en plein air : « En représentant des scènes du dehors, les oppositions des figures sur les terrains sont étonnantes et le paysage est magnifique. Je vois des choses superbes et il faut que je me résolve à ne faire que des choses en plein air. »

Les paysages peints par Cézanne à cette époque n'annoncent nullement l'impressionnisme ; ils rappellent plutôt ceux de Courbet ou de l'école de Barbizon : couleurs sombres avec des noirs et des verts profonds, relief suggéré de façon un peu scolaire grâce à l'étagement de plans parallèles.

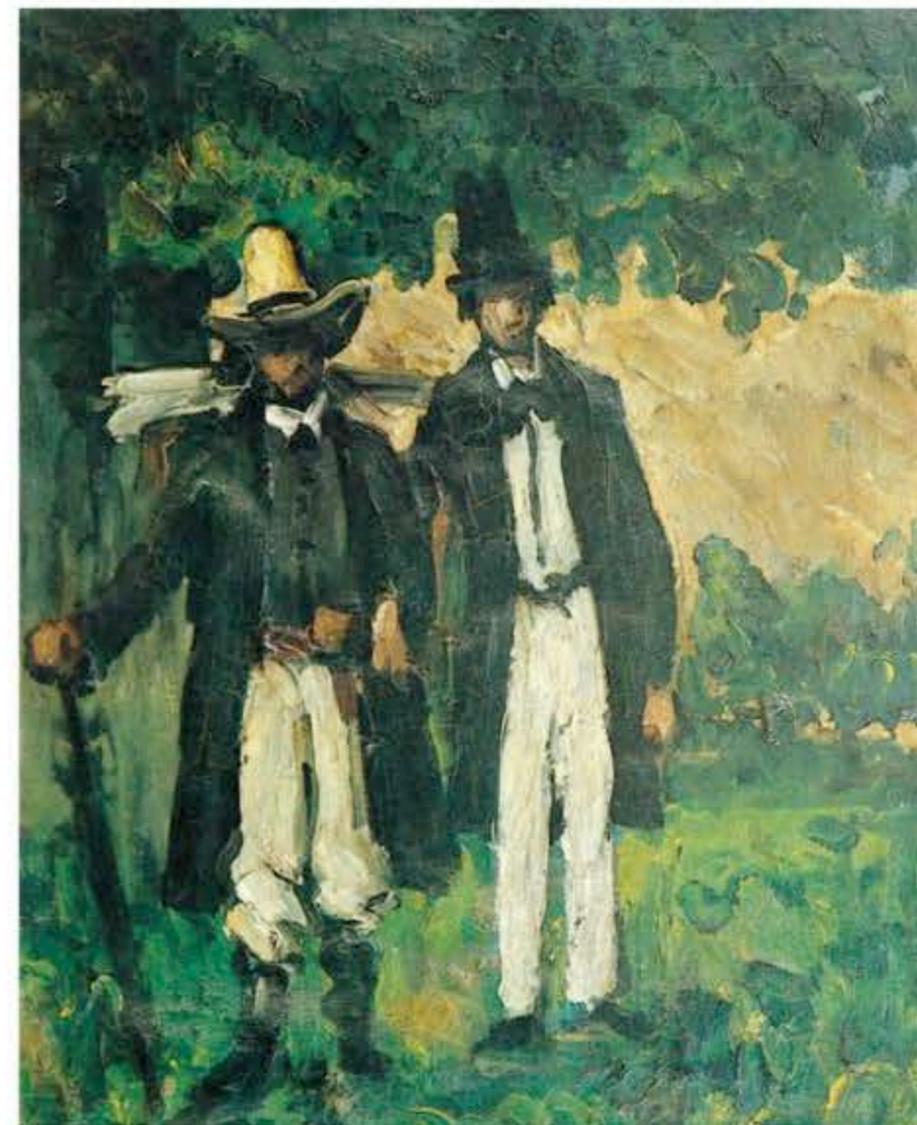


La thématique de Cézanne, pourtant si variée, et qui reprend la plupart des sujets traditionnels, ne comprend aucune autre scène religieuse que ces deux tableaux (*Le Christ aux limbes*, photographie ci-dessus à gauche, et *La Madeleine*, ci-dessus à droite, vers 1867); on ne peut guère compter comme telle *La Tentation de saint Antoine*. Le Christ est copié d'un tableau de Sebastiano Del Piombo du musée du Prado, et la Madeleine rappelle un tableau de Domenico Feti du Louvre. À l'origine, ces deux figures voisinaient sur un mur du Jas de Bouffan.



On distingue mal dans ce *Paysage à Aix* (1865-1867) si les masses aux formes lourdes sont des arbres ou des rochers. L'homme est absent ; c'est une nature sauvage et rude que l'artiste décrit avec la même énergie que les visages de ses modèles.

Fortuné Marion (ci-dessous), un ami aixois du peintre, l'accompagne dans la campagne où il trouve son inspiration. C'est un géologue qui s'est mis lui aussi à la peinture. *Marion et Valabrègue partant pour le motif* (ci-contre, 1866), où les deux amis sont peints dans la tenue des peintres de plein air, est le premier manifeste de Cézanne en faveur du « plein-airisme ».





L'Orgie (vers 1870) est une toile d'une dimension exceptionnelle (130 x 81 cm). Cézanne a tenu à la faire figurer dans sa première exposition individuelle chez Ambroise Vollard en 1895 alors que son art avait pris une tout autre orientation.

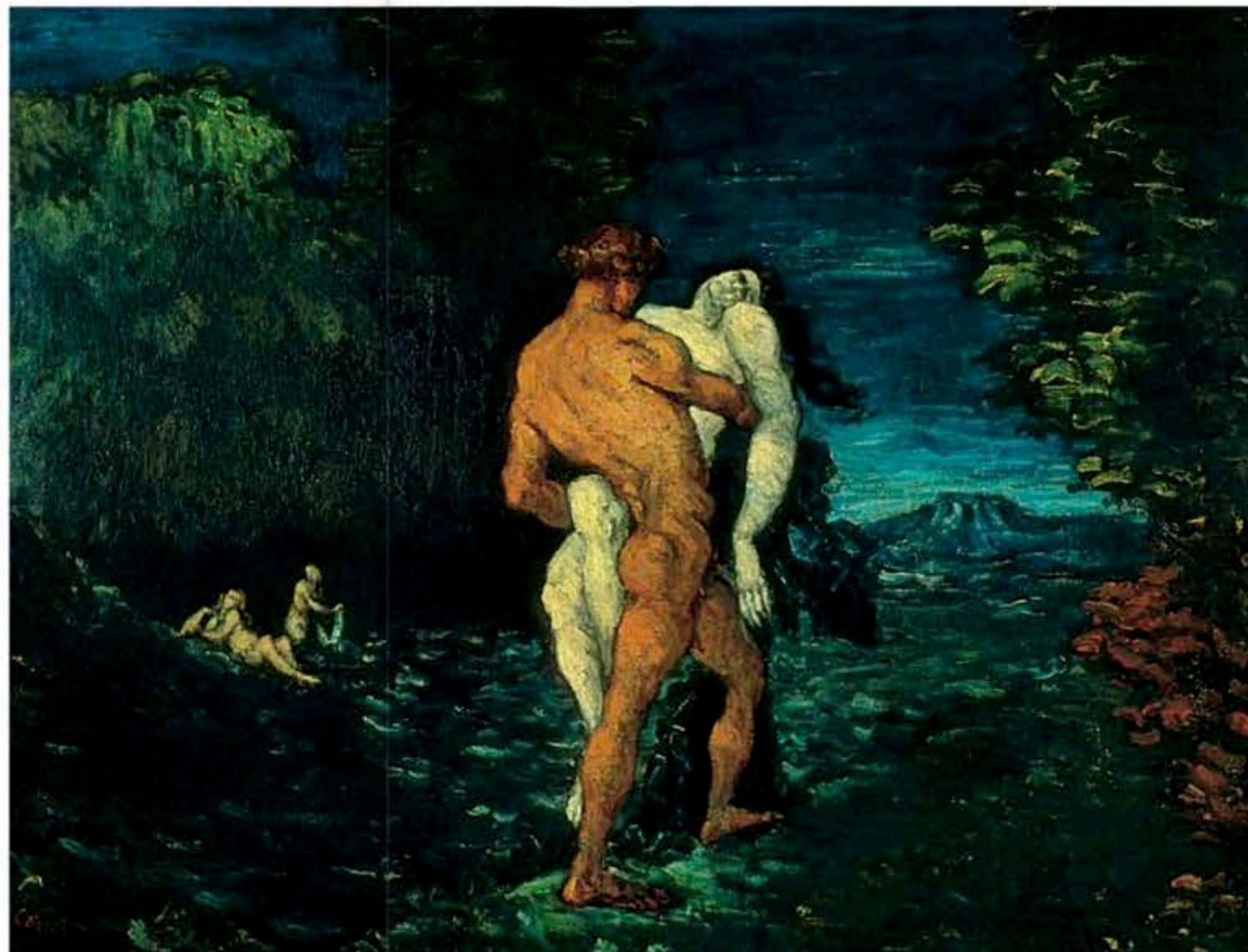
Orgies, bacchantes, enlèvements, ces thèmes de nombreux tableaux de jeunesse révèlent un tempérament d'une forte sensualité

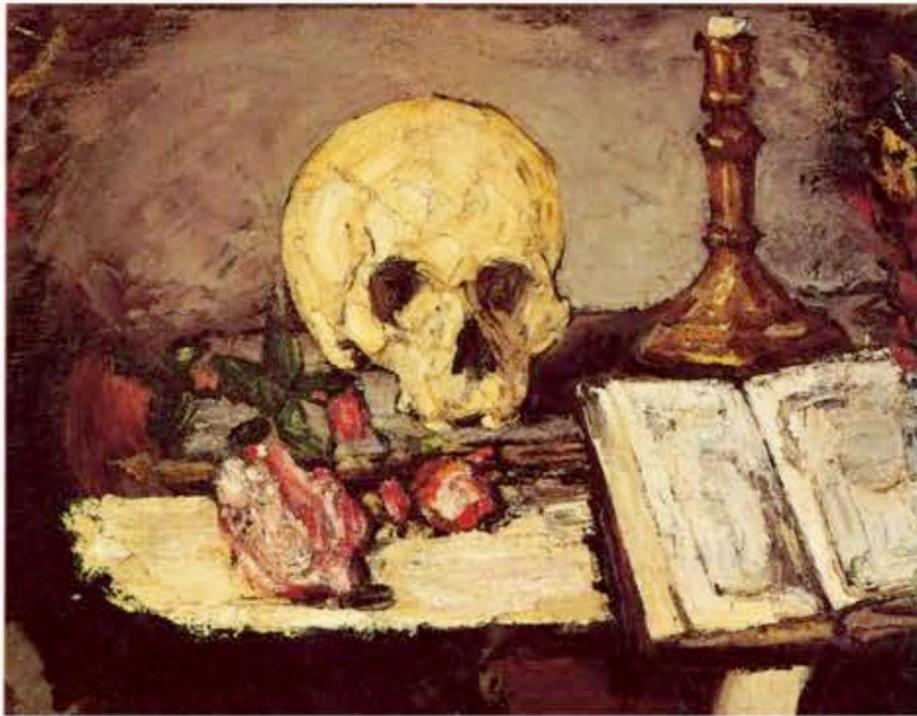
Pourtant, on ne sait pas grand-chose de la vie sentimentale du jeune Cézanne ; les lettres contiennent des allusions à des amours d'étudiants, restées peut-être platoniques. *L'Orgie*, une des toiles les plus élaborées de cette époque, groupe autour d'une table, qui donne l'impression d'être renversée, des personnages nus ou vêtus d'habits

de fantaisie, enlacés dans la plus grande confusion. Cézanne, qui savait maîtriser la distribution des masses et des espaces sur la toile, a donc volontairement donné à sa composition cette impression d'agitation et de violence. La gamme colorée est très vive, choquante pour l'époque : ses verts clairs, ses rouges, ses jaunes et le grand ciel bleu contrastent avec la gamme tragique de noirs, de verts sombres et de bleus de Prusse des autres tableaux de cette époque, comme s'il avait voulu accorder la violence des couleurs à celle du sujet. À la même veine se rattachent quelques petits tableaux que les normes de l'époque auraient qualifiés, s'il avait pu les exposer, de pornographiques. Ces sujets érotiques disparaissent et sa peinture s'assagit vers 1870, au moment où il rencontre Hortense Fiquet.

« Une des compositions les plus étonnantes de cette période fut exécutée rue de La Condamine, chez Zola à qui Cézanne en fit cadeau. Ce tableau, *L'Enlèvement* [ci-contre], est signé et daté de 1867 ; son format est considérable : sans atteindre les 4 à 5 m dont Cézanne avait rêvé, il mesure tout de même 0,90 sur 1,17 m. D'une plaine d'un vert sombre et hachée par des touches en virgule qui lui donnent l'aspect d'une eau troublée, se détache le corps d'un géant nu, étrangement bronzé, qui porte dans ses bras une femme au teint pâle et aux cheveux bleu-noir. Une draperie d'un bleu foncé glisse des hanches de la femme nue. L'harmonie de sa peau blanche avec celle bronzée de l'homme, entourées de l'étoffe bleue et du vert de la plaine, est assez violente. Dans le fond, et devant un nuage blanc, s'élève une montagne, vague souvenir de Sainte-Victoire. À gauche, deux petits corps roses de jeunes filles égayent la composition. »

John Rewald,
Cézanne





Cézanne pratique aussi un genre considéré encore comme mineur : la nature morte

Après un brillant développement au XVIII^e siècle, la représentation des « choses immobiles » a été négligée par le néoclassicisme et le romantisme. Goya, Géricault, Delacroix l'ont pratiquée de façon marginale et ce n'est que vers 1860, sans doute à cause d'un renouveau d'intérêt pour Chardin dont une exposition importante venait d'avoir lieu, que des personnalités fortes et d'esprit indépendant comme Courbet, Bonvin, Manet, Vollon ou Fantin-Latour y trouvent un des supports privilégiés de leurs recherches. Cézanne se rapproche de Manet par son jeu de noirs somptueux, de gris et de blancs, et par ses effets peu orthodoxes d'éclairage de face.

Quelques natures mortes, comme celle qu'il place derrière son père lisant le journal, sont peintes au couteau à palette. La touche maçonnerie avec brutalité, le contraste accentué entre les clairs et les sombres, la simplicité de la mise en page, apparentent ce groupe d'œuvres à quelques portraits dans lesquels Cézanne extériorise sans contrainte la violence de son tempérament.

D'autres manifestent moins de hardiesse dans la facture et plus d'ambition dans l'agencement. Mais leur chronologie précise est trop incertaine

Nature morte, crâne et chandelier (ci-dessus, à gauche, 1865-1867) est caractéristique des natures mortes du début, où le choix des objets est souvent archaïque, mais la facture et l'effet d'éclairage résolument modernes.



pour pouvoir affirmer qu'elles sont postérieures. La composition est parfois structurée par une sorte de quadrillage comme dans la *Nature morte à la pendule noire* où les plis de la serviette sont décrits avec soin. Dans d'autres cas, l'artiste ménage des vides entre les objets un peu à la manière de certaines natures mortes du XVII^e siècle.

Les fruits, auxquels se limitaient presque exclusivement les premières natures mortes, ne sont plus seuls. Cézanne introduit d'autres objets qui ne sont pas seulement choisis pour leur forme simple ou pour l'éclat de leur surface, mais dont

La pendule noire, représentée par Cézanne sans aiguilles, appartenait à Zola (ci-dessus, *Nature morte à la pendule noire*, vers 1870). La nappe tombe en quatre plis d'une rigoureuse immobilité qui évoque les façades rocheuses des carrières de la campagne aixoise.

la signification ne peut pas lui échapper : pendule dépourvue d'aiguilles, coquillage, bougie presque entièrement consumée et surtout, à plusieurs reprises, des crânes, accessoires macabres, symbole explicite de la brièveté de la vie qui accentue la ressemblance avec les « vanités » du XVII^e siècle.

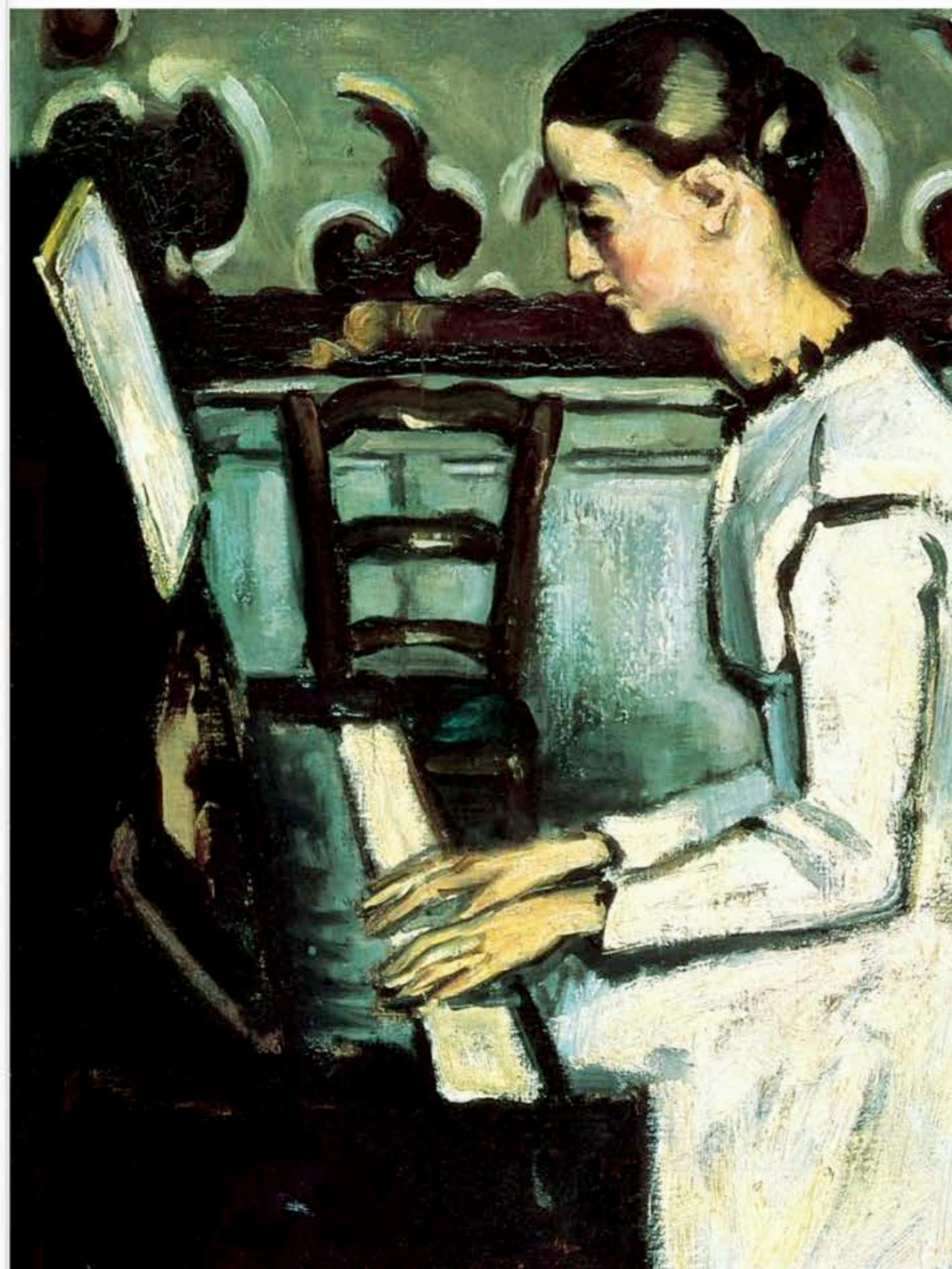
Cézanne montre qu'il sait créer des liens plastiques entre les personnages

Avec *L'Ouverture de Tannhäuser*, il réussit un type de composition que beaucoup de peintres, et non des moindres, ont eu du mal à maîtriser : la scène à deux personnages. Rares sont ceux qui, comme Renoir, ont su avec aisance exprimer les relations d'amour, d'amitié, de sympathie, voire de simple connivence passagère entre deux êtres. Manet (sauf exceptions), Degas et surtout Fantin-Latour n'aboutissent en général qu'à juxtaposer deux solitudes.

Cézanne, mélomane comme beaucoup de peintres et admirateur de Wagner, a peint trois versions différentes d'une scène d'intérieur représentant une jeune fille jouant du piano, qu'il intitule *L'Ouverture de Tannhäuser*. Il réalise ces toiles en 1866, bien après la cabale dont furent victimes les représentations de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris.



La composition de *L'Ouverture de Tannhäuser* est structurée de façon rigide par une série d'équerres (le fauteuil, les montants du canapé, la chaise, le bras de la pianiste, le piano lui-même). Tous les éléments du tableau sont parallèles ou perpendiculaires au plan de la toile. Une lumière douce et diffuse, des teintes assourdies, des reflets délicatement nuancés sur le fauteuil donnent à cette scène la qualité poétique d'un Vermeer ou d'un Chardin. Des touches de glacis font vibrer les blancs et les gris.



En 1869, Paul rencontre, à Paris, un modèle de dix-neuf ans qui va devenir – beaucoup plus tard – madame Cézanne

Le peintre vit avec Hortense Fiquet à l'insu de sa famille, ou au moins de son père. Les premiers tableaux où l'on peut reconnaître avec certitude son beau visage ovale ne sont pas antérieurs à 1871. Elle sera pour Cézanne le modèle le plus disponible et le plus patient.

Au printemps de 1870, l'envoi de Cézanne est une fois de plus refusé par le jury du Salon. Le 31 mai, il est le témoin du mariage de Zola à Paris, puis part pour Aix.

Au moment où commence la guerre franco-prussienne qui entraîne la chute du Second Empire,



« Courbet, Manet, Monet et tous ceux d'entre vous qui peignez avec un couteau, un pinceau, une brosse ou tout autre instrument, vous êtes dépassés ! J'ai l'honneur de vous présenter votre maître : M. Cézannes (sic). » Cézanne est représenté ici par le caricaturiste Stock, avec ses deux tableaux refusés par le jury du Salon de 1870, *Le Portrait d'Achille Empereur* et un *Nu*, aujourd'hui perdu.

Rares pendant les premières années, les portraits féminins sont beaucoup plus nombreux à partir du moment où Cézanne rencontre Hortense Fiquet. Ci-contre, *Madame Cézanne au fauteuil rouge* (1877).



Cézanne ne se préoccupe guère de rejoindre l'armée. Il s'installe, avec Hortense Fiquet, toujours à l'insu de son père, dans une maison louée par sa mère à l'Estaque et qui lui servira plusieurs fois – de façon significative – de refuge. La gendarmerie le recherchera vainement à Aix. L'incivisme de Cézanne « déserteur » est difficile à interpréter. Tout habité par la passion de son art, il se montre d'une indifférence gênante envers autrui, et de toute sa vie, n'a jamais manifesté un quelconque intérêt pour les choses de la cité.

À une trentaine de kilomètres d'Aix, l'Estaque est alors un simple village au bord de la Méditerranée. Cézanne en a représenté souvent les aspects pittoresques avec ses collines tombant directement dans la mer.

Malheureusement, aucun des tableaux connus ne date avec certitude de ce premier séjour. L'observation prolongée de la mer a sûrement contribué à éclaircir la palette de Cézanne et à l'intéresser à l'étude des reflets ; toutes préoccupations qu'il n'a guère jusque-là, alors qu'elles animent depuis plusieurs années déjà ses compagnons de travail, Pissarro, Monet ou Renoir. Cette mutation n'apparaît dans sa peinture que plus tard, en 1871-1872.

Ce paysage sans grâce des environs d'Aix (*La Tranchée, avec la montagne Sainte-Victoire*, vers 1870), dans lequel la tranchée ouverte pour le passage du chemin de fer ouvre comme une blessure, est dominé par la montagne Sainte-Victoire. C'est la première représentation, et pendant longtemps la seule, que Cézanne ait donnée de cette montagne des environs d'Aix qui devait plus tard si souvent l'inspirer.



Après son séjour à l'Estaque, Cézanne revient à Paris. Pissarro est à Pontoise, réunissant autour de lui de jeunes peintres novateurs. Cézanne le rejoint en 1873, accompagné d'Hortense Fiquet et de leur fils Paul, né en janvier 1872. Entre Paris, Pontoise et Auvers-sur-Oise, une dizaine d'années de sérénité succèdent à la longue période d'anxiété et de recherche de sa jeunesse. Cézanne semble avoir trouvé sa voie.

CHAPITRE 2

LA PÉRIODE IMPRESSIONNISTE

L'impressionnisme a un climat : celui de l'Île-de-France et des côtes de la Manche. Les paysages de l'Oise ont contribué à l'évolution de Cézanne. Sa palette s'allège et les violents contrastes des noirs et des blancs font place aux couleurs claires. Ci-contre et à gauche, *Petites Maisons près de Pontoise* (vers 1874).





Depuis plusieurs années déjà, Monet, Renoir, Sisley et leur ami Pissarro ont éclairci leur palette

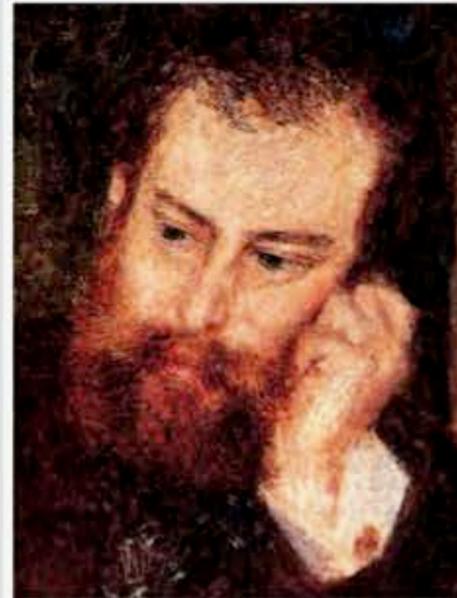
Leurs paysages d'Ile-de-France et de Normandie se dégagent des modèles de la génération précédente. Ils s'intéressent de plus en plus aux effets de lumière sur la végétation, les corps, les nuages, l'eau. Ils découvrent que les ombres ne sont pas uniformément brunes ou noires et que la lumière change la couleur des objets. Parallèlement, ils abandonnent les sujets littéraires, historiques ou anecdotiques et adoptent une thématique moderne où dominent les scènes de plein air et, chez Monet, les paysages d'eau.

De telles recherches ne peuvent s'exprimer que par une technique appropriée. Ils l'inventent : couleur posée par petites touches fragmentées, enchevêtrement des couleurs différentes sur la toile même, suppression des bruns et des noirs, exécution rapide, presque toujours sur le motif, à l'extérieur. Ces découvertes révolutionnaires valent au petit groupe d'artistes, qui n'ont pas encore reçu le nom d'impressionnistes, l'incompréhension et les sarcasmes de la critique et du public.

Ce n'est qu'en 1873 que Cézanne rejoint le groupe des peintres novateurs

Quand il vient s'installer à Pontoise en 1872, Cézanne connaît pourtant Pissarro depuis sept ou huit ans, Guillaumin depuis plus longtemps encore. Il a

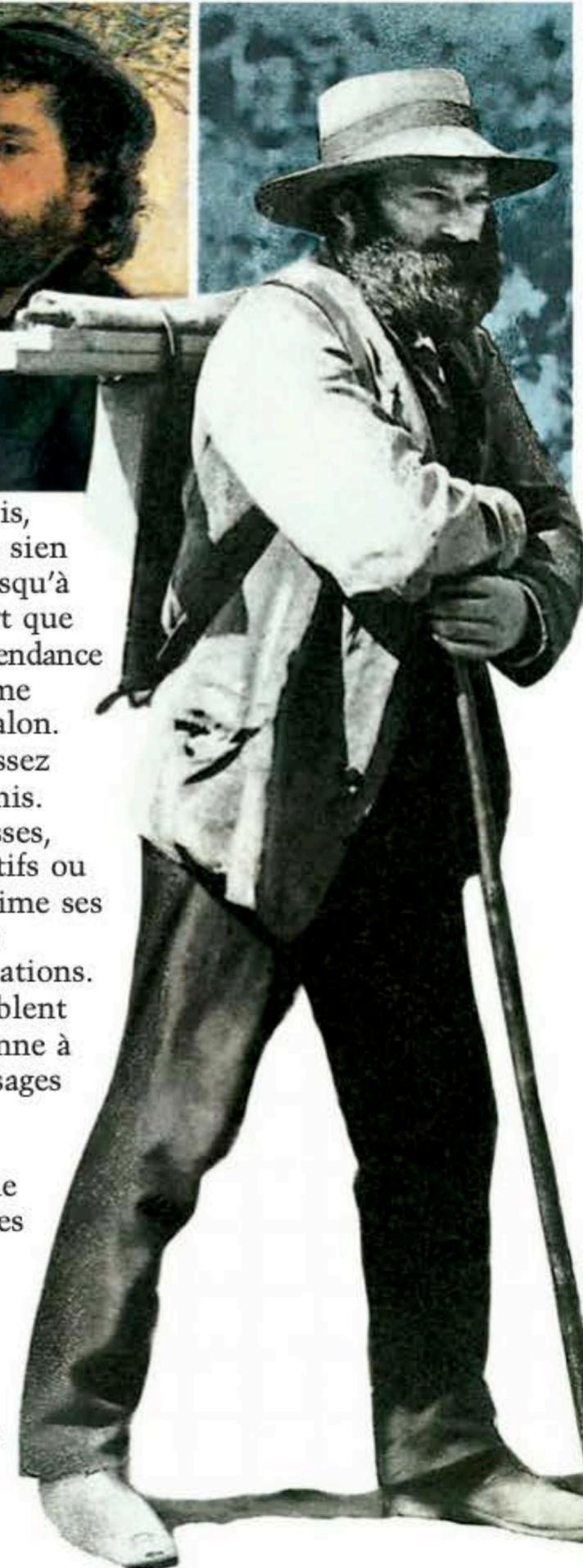
Le mouvement impressionniste n'est pas né en un jour, issu d'une improvisation, d'une découverte fortuite, comme plus tard Monet et Renoir le laissèrent croire. Eugène Boudin (1824-1898), le peintre aquarelliste de Honfleur, leur avait appris à traduire les modulations les plus fines de la lumière, et Manet à refuser l'anecdote et la peinture narrative. Depuis une dizaine d'années, Pissarro le doyen, mais aussi Monet, Renoir, Bazille, Guillaumin et d'autres travaillaient dans la même direction. Ci-dessus de gauche à droite, Renoir (par Bazille), Guillaumin (par Cézanne), Pissarro, Sisley et Monet (par Renoir) et Cézanne partant pour le motif.



connaissance du travail de ses amis, qui sont eux-mêmes informés du sien et l'apprécient. Guillaumin va jusqu'à déclarer que Cézanne est plus fort que Manet. Ils ont en commun l'indépendance d'esprit et le refus de l'académisme pesant et sclérosé qui règne au Salon. Mais Cézanne reste longtemps assez étranger aux recherches de ses amis. Couleurs sombres posées par masses, lumière indifférente, sujets narratifs ou allégoriques, c'est ainsi qu'il exprime ses sentiments, tandis que les autres cherchent à traduire leurs observations.

Les premiers tableaux qui semblent manifester le ralliement de Cézanne à la nouvelle peinture sont des paysages et des natures mortes exécutés à Auvers-sur-Oise. Les gris-vert et les bruns dominant encore mais ne sont plus posés par grandes surfaces homogènes et les compositions sont sagement architecturées.

On attribue en général ce «ralliement» à l'influence de Pissarro, qui possède des dons de pédagogue certains (il devait plus tard initier à l'impressionnisme Gauguin puis Van Gogh).





Mais le poids d'une telle « influence » n'explique rien. Pourquoi Cézanne, en quelques mois, a-t-il renoncé à une technique pour en adopter une autre dont les exemples lui étaient familiers depuis plusieurs années? Est-ce la conséquence de sa méditation solitaire, loin de ses camarades, face à la mer, à l'Estaque, pendant l'hiver 1870-1871? Est-ce la prise de conscience de l'impasse dans laquelle sa manière sombre l'enferme?

La première exposition impressionniste : un succès de curiosité et beaucoup d'hostilité

Au XIX^e siècle, en dehors du Salon officiel, un jeune artiste a peu d'occasions de montrer ses œuvres et de se faire connaître. Or, précisément, Cézanne et ses amis sont presque toujours refoulés par le jury du Salon, fermé à toute tentative novatrice.

Claude Monet lance alors l'idée courageuse et insolite d'organiser une exposition indépendante. Quand elle se prépare, au printemps 1874, Cézanne est pleinement intégré au groupe. Une trentaine d'artistes y participent, d'inégale hardiesse ; mais ceux qui donnent le ton sont ceux que l'histoire a regroupés sous le nom d'impressionnistes : Degas, Guillaumin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley et, bien sûr, Cézanne.



Aucun effort de compréhension n'est fait par les critiques, déroutés par la technique nouvelle, si éloignée du « léché » de la peinture académique, et par l'absence de sujet ou d'anecdote auxquels accrocher un commentaire. Les peintres sont attaqués dans leur honnêteté intellectuelle ou suspectés dans leur équilibre mental. Le plus maltraité est sans doute Claude Monet qui expose huit œuvres, dont une vue du port du Havre intitulée *Impression, soleil levant*. Le titre est tourné en dérision par la critique, qui forge à cette occasion l'appellation d'« impressionnistes », que les membres du groupe décident d'adopter.

« Une espèce de fou, agité, en peignant, du delirium tremens »

Cézanne n'est pas épargné. Il expose trois tableaux, dont deux, par chance, peuvent être désignés avec certitude : *La Maison du pendu à Auvers-sur-Oise*, *Une moderne Olympia*, et une étude, *Paysage à Auvers*, non identifiée.

La Maison du pendu, un des très rares tableaux de Cézanne exposés à plusieurs reprises de son vivant et avec son consentement, a toujours été considéré comme la toile la plus importante de sa période impressionniste. Le site choisi, une banale rue de village,

Auprès de l'« humble et colossal » Pissarro, ainsi qu'il appelait le doyen généreux et toujours prêt à conseiller les jeunes artistes, Cézanne s'oriente vers une peinture plus claire. À Auvers, il rencontre aussi le docteur Gachet, amateur de la peinture d'avant-garde, et auprès duquel, dix-sept ans plus tard, Van Gogh devait passer les derniers mois de sa vie. En haut, à gauche, *Les Coteaux de l'Ermitage à Pontoise* de Pissarro ; à droite, *Le Château de Médan* de Cézanne, peint vers 1880.

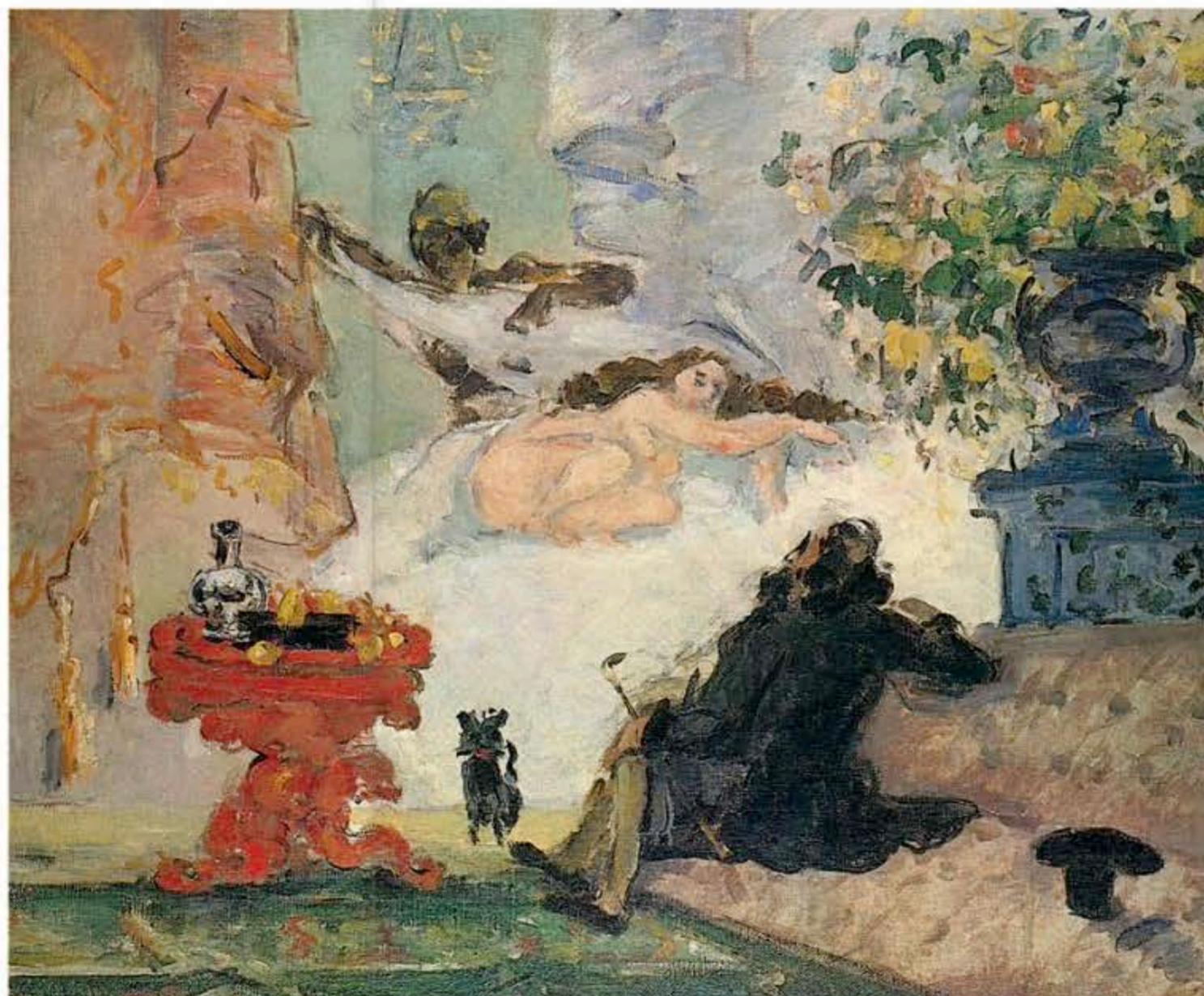
Pour réaliser la première exposition impressionniste et celles qui devaient suivre (il y en eut huit en tout), on créa la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc. Le photographe Nadar prêta le local, au 35, boulevard des Capucines (à gauche). Pissarro fit inviter Cézanne à l'exposition en dépit de ceux qui craignaient sa peinture par trop provocatrice. Claude Monet plaida, lui aussi, sa cause.

la lumière aigre de l'Ile-de-France, les coloris clairs et argentés même dans les ombres, la touche fractionnée rapprochent cette toile de celles, contemporaines, de Monet, de Pissarro et de Sisley. Mais ce qui, chez ses amis, est recherche de la spontanéité, est chez lui acquisition méditée et déterminée d'une discipline, renoncement à un style antérieur.

Une moderne Olympia se veut comme une critique ou un prolongement du fameux tableau d'Édouard Manet, objet d'un beau scandale au Salon



de 1865. Un nu couché sans alibi mythologique ou grivois – dont la modernité était soulignée par le bouquet, la servante noire et le chat –, n'était qu'une « vierge sale ». Cézanne connaît Manet et l'admire mais, intimidé par ce Parisien élégant, le fréquente peu. Il a réalisé deux versions d'*Une moderne Olympia*. Dans la première (vers 1867), il se croit plus moderne que Manet, développant ce qui n'était que suggéré chez lui. La présence du « client voyeur », qui ressemble à Cézanne, la nature morte, la potiche baroque bleue et or avec sa plante verte, la servante noire réduite à l'état de statue, les lourdes courtines prêtent au commentaire descriptif et anecdotique.

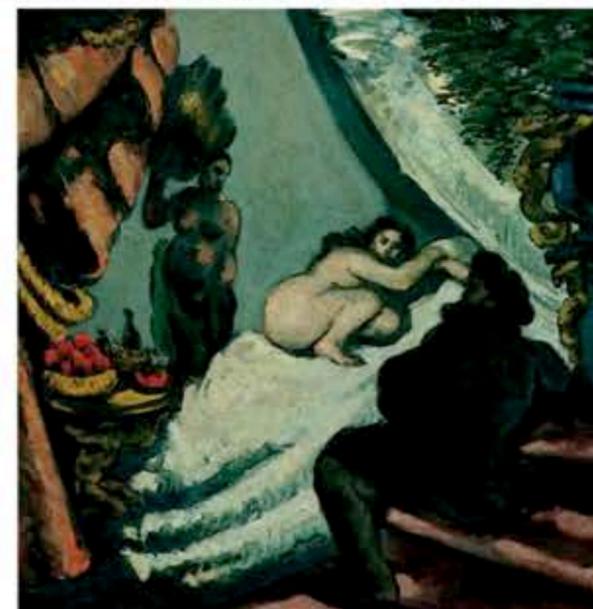


Malgré certains caractères communs, *La Maison du pendu*, Auvers-sur-Oise (page de gauche, 1873) ne peut se confondre avec les paysages des autres impressionnistes.

La composition est fortement organisée autour d'un point central, lumineux, d'où partent des obliques ; les bords des toits, des murs, des talus délimitent une série de triangles très précisément articulés. De même, la pâte, épaisse et nourrie, est maçonnée par endroits au couteau à palette.

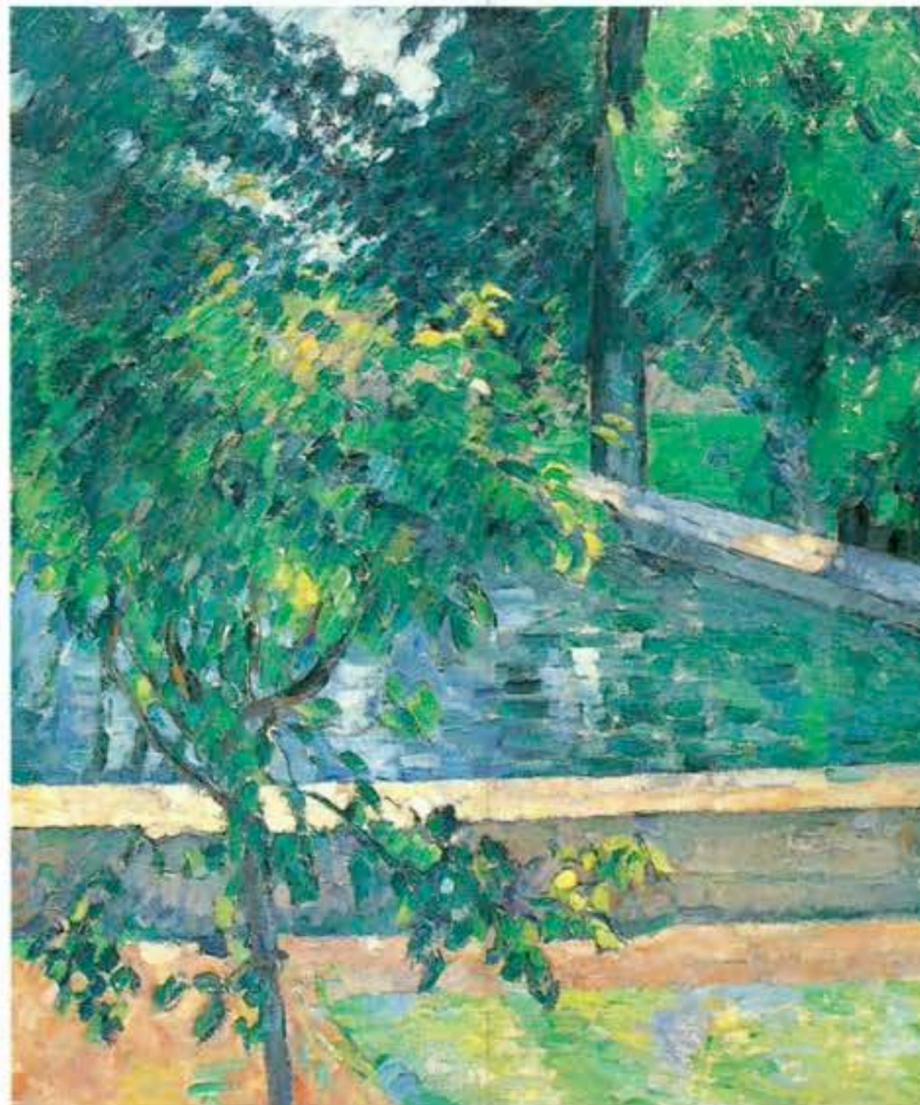
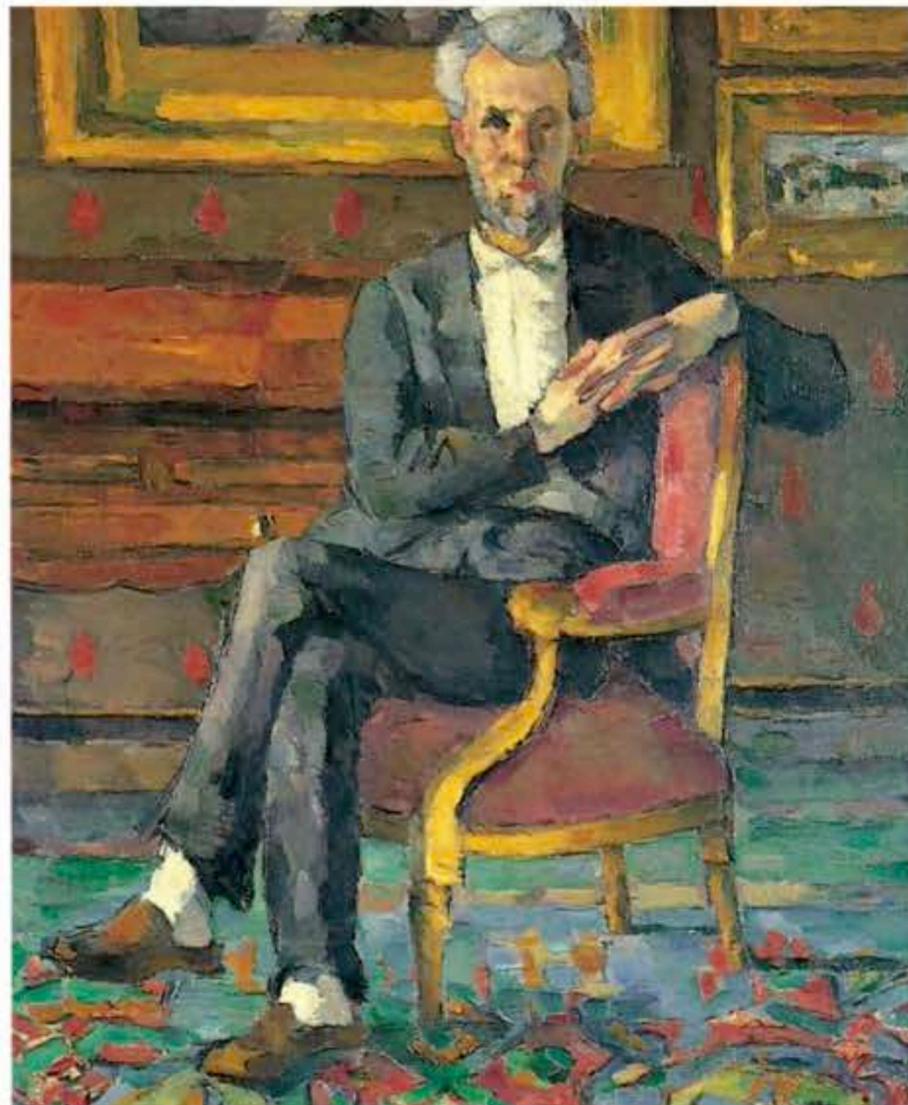
« Parlez-moi de la *Moderne Olympia*, à la bonne heure ! Hélas ! allez la voir, celle-là. Une femme pliée en deux à qui une négresse enlève le dernier voile pour l'offrir dans toute sa laideur aux regards charmés d'un fantôme brun. Vous vous souvenez de l'*Olympia* de M. Manet ? Eh bien, c'était un chef-d'œuvre de dessin, de correction, de fini, comparée à celle de M. Cézanne. »

Louis Leroy,
Charivari,
25 avril 1874



Ci-dessus, la deuxième version d'*Une moderne Olympia* ; en bas, à droite, la première version ; à gauche, l'*Olympia* de Manet.

C'est la seconde version, très différente et postérieure de cinq ou six ans, qui est exposée en 1874. La composition a trouvé son équilibre, les motifs de la première version sont répétés mais modifiés et en général développés. La plante verte est devenue pot de fleurs. Le guéridon porteur de la nature morte est entier. La statue de la négresse s'est animée, le chapeau sur le lit et surtout le petit chien sont silhouettés sur un ton humoristique qui est un peu celui de toute l'œuvre. Ce tableau est un de ceux qui recueillent le plus de sarcasmes à l'exposition. Ainsi Marc de Montifaud écrit-il dans *L'Artiste* : « Cette apparition d'un peu de chair rose et nue que pousse devant lui, dans un nuage d'empyrée, une espèce de démon ou d'incube, comme une vision voluptueuse, ce coin de paradis artificiel, a suffoqué les plus braves. »



« Monsieur Cézanne est, dans ses œuvres, un Grec de la belle époque »

Les années suivantes, Cézanne se partage entre Paris et Aix. Dégoûté par l'accueil de la critique, il refuse de participer à la deuxième exposition du groupe en 1876.

Mais il est encouragé par Victor Chocquet, un collectionneur de l'art du XVIII^e siècle, qui partage son admiration pour Delacroix dont il possède plusieurs œuvres. Cézanne se sent certainement rassuré de voir pour la première fois son art, ainsi que celui de Renoir, dont Chocquet est un des premiers amateurs, situé par un homme de goût dans une continuité historique. Il se décide alors à participer à la troisième exposition impressionniste en 1877, avec dix-sept œuvres dont un portrait

de Victor Chocquet qui attire particulièrement les railleries de la critique : « Si vous visitez l'exposition avec une femme dans une position intéressante, passez rapidement devant le portrait d'homme de M. Cézanne... Cette tête, couleur de revers de bottes, d'un aspect si étrange, pourrait l'impressionner trop vivement et donner la fièvre jaune à son fruit avant son entrée dans le monde. »

Mais cette fois, les impressionnistes trouvent quelques défenseurs : Edmond Duranty, Théodore Duret, ami de Manet, et surtout le critique Georges Rivière, qui clame l'admiration que lui inspirent les œuvres de Cézanne :

« Les ignorants qui rient devant les *Baigneurs*, par exemple, me font l'effet de barbares critiquant le Parthénon. »

« Ceux qui n'ont jamais tenu une brosse ou un crayon ont dit qu'il ne savait pas dessiner et ils lui ont reproché des imperfections qui ne sont qu'un raffinement obtenu par une science énorme. »

Georges Rivière

Dans une lettre à Victor Chocquet, dont il a peint plusieurs portraits (page de gauche, un tableau où le collectionneur est représenté assis), Cézanne lui exprime son estime et lui confie son attirance pour le plein air : « Puisque Delacroix a servi d'intermédiaire entre vous et moi, je me permettrai de dire ceci : que j'aurais désiré avoir cet équilibre intellectuel qui vous caractérise et vous permet d'atteindre sûrement le but proposé... Le hasard ne m'a pas doté d'une semblable assiette... Quant au reste, je n'ai pas à me plaindre. Toujours le ciel, les choses sans bornes de la nature m'attirent et me procurent l'occasion de regarder avec plaisir. » Ci-contre, *Le Bassin du Jas de Bouffan* et en haut, page de gauche, une photographie de Cézanne vers 1880 et une étude de *Baigneuses*.

La production impressionniste de Cézanne présente la même variété thématique que celle des années précédentes

Seules les scènes littéraires ont disparu. Mais l'esprit dans lequel sont traités les mêmes thèmes est différent. Les personnages dans la campagne ne présentent plus des attitudes exprimant le conflit ou l'indifférence, mais une concordance d'intérêts. Dans certains tableaux, pouvant s'intituler à quelques exceptions près *Baigneurs* ou *Baigneuses*, les nus masculins et, plus souvent, féminins sont déjà harmonieusement associés aux branches des arbres ou aux lignes du paysage. Parfois aussi, Cézanne ménage de grands vides entre les personnages ; il cherche un rythme sur ce thème qu'il ne cessera plus de travailler.

Plus de crânes ni de bougies éteintes. Les natures mortes marient des objets porteurs de vie avec des accessoires familiers aux formes simples

Les fleurs et les fruits voisinent avec des compotiers, des assiettes, des bols, des boîtes à lait aux formes tronconiques. Certaines natures mortes, thème rarement traité par les autres impressionnistes, révèlent un axe de recherche nouveau qui deviendra prépondérant. Pour la première fois avec cette netteté, Cézanne cherche à rompre avec la perspective traditionnelle. Et cela souvent dans des natures mortes de petit format, comme s'il s'y sentait plus à l'aise pour innover. Les tableaux de plus grande dimension, comme la *Nature morte à la soupière*, sont plus révolutionnaires par le jeu des reflets, la traduction des volumes et la couleur, que par les « erreurs » de perspective.

Cézanne attire à cette époque l'attention de Paul Gauguin, alors simple peintre amateur et collectionneur d'œuvres impressionnistes. Les deux peintres feront connaissance vers 1881 par l'intermédiaire de Pissarro.



Dans la collection de Gauguin, des toiles de Monet, de Renoir, de Pissarro voisinent avec des Daumier, des Jongkind. De Cézanne, il possède trois œuvres, dont la nature morte *Compotier, verres et pommes* – précisément l'une de celles où apparaît nettement une distorsion des plans –, qu'il fera apparaître en arrière-plan d'un de ses tableaux : *Portrait de femme avec une nature morte de Cézanne* (page de gauche). « J'y tiens comme à la prune de mes yeux et à moins de nécessité absolue je m'en déferai après ma dernière chemise », écrit-il à Schuffenecker en juin 1888.

Nature morte à la soupière (en haut) aurait été peinte chez Pissarro, à Pontoise, vers 1877. La lumière sur ces humbles objets arrondis est rendue par un jeu subtil de reflets. Presque pas d'ombres. On pense ici encore à Chardin, dont plus de dix natures mortes importantes venaient d'entrer au Louvre (ci-contre, *Le Gobelet d'argent*). Au mur, prolongeant la composition, trois tableaux, dont l'un, à gauche, est un paysage de Pissarro.

La plupart des paysages associent arbres et maisons dont les murs et les toits permettent d'introduire des tracés géométriques

Qu'ils représentent des sites des environs de Paris ou de Provence, ces paysages ne répondent pas à une formule unique. Comme chez les autres impressionnistes, le plus fréquemment, la nature est familière, marquée par l'homme, mais la figure humaine est presque toujours absente.

Le point de vue choisi est souvent au ras du sol, mais parfois en surplomb, tantôt panoramique, tantôt étroitement cadré. La ligne d'horizon est rarement à son emplacement traditionnel (aux trois cinquièmes de la hauteur) ; Cézanne la place le plus souvent très haut. Libéré du schéma figé du paysage néoclassique que lui avait enseigné Gibert à Aix, il reprend des formules des peintres de l'école de Barbizon, eux-mêmes assez indifférents aux règles scolaires. Certes, Cézanne travaille toujours sur le motif, avec une fidélité telle qu'on a pu souvent identifier le lieu exact où il avait posé son chevalet. Mais sa personnalité intervient fortement dans ce choix. Cézanne, plus encore qu'à la période précédente, part de ce qu'il a sous les yeux, mais pour l'interpréter : « J'ai commencé à voir la nature un peu tard », écrit-il à Zola le 19 décembre 1878. C'est précisément pendant cette période impressionniste qu'il l'a regardée, pour en rendre la lumière changeante avec la même délicatesse que Monet ou Pissarro.

« J'ai commencé deux petits motifs où il y a la mer »

Les autres impressionnistes, à cette date au moins, avaient rarement représenté la mer. Cézanne, là encore, se singularise, et c'est lui cette fois qui suggère à Pissarro de l'imiter : « Votre lettre m'est venue surprendre à l'Estaque au bord de la mer [...]. Je me figure que le pays où je suis vous siérait à merveille [...].

« Je commence à me trouver plus fort que tous ceux qui m'entourent, et vous savez que la bonne opinion que j'ai sur mon compte n'est venue qu'à bon escient. J'ai à travailler toujours, non pas pour arriver au fini, qui fait l'admiration des imbéciles. Et cette chose que vulgairement



on apprécie tant n'est que le fait d'un métier d'ouvrier, et rend toute œuvre qui en résulte inartistique et commune. Je ne dois chercher à compléter que pour le plaisir de faire plus vrai et plus savant. »

Paul Cézanne à sa mère, 1874

[Ci-dessus, *Auvers, vue panoramique*, 1873-1875; en haut, à droite, « *Paysage près de Médan* », 1879-1889 ; à droite, *Vue de la montagne Marseillevyre et de l'île Maire*, vers 1879-1882.]

C'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur une mer bleue » (2 juillet 1876). Le rôle essentiel de l'observation d'un motif stable – Cézanne travaille lentement – est clairement affirmé, mais la comparaison avec les cartes à jouer est également très significative. La carte à jouer est, à l'époque, avec la caricature, l'une des rares formes de stylisation, c'est-à-dire de déformation systématique ou, pour employer le vocabulaire du temps « de synthèse », alors admise. La comparaison a déjà été utilisée, par exemple pour *Le Fifre* de Manet.

La recherche d'expressivité n'est pas absente du choix des motifs. C'est un lieu commun de la poésie que de voir dans un paysage un « état d'âme ». Le XIX^e siècle, après Chateaubriand et Lamartine, a banalisé cette relation de l'homme avec la nature, mais on en rencontre des expressions visuelles dans le passé.

Cézanne connaît sans doute la théorie des modes de Poussin ou, même s'il n'en a pas eu la connaissance directe, il avait assez d'intuition pour en retrouver le principe devant la magnifique série des quarante tableaux du Louvre : ce n'est pas seulement le sujet mais la manière de le représenter qui différencie un paysage héroïque d'un paysage bucolique.



« Le soleil y est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc ou noir, mais en bleu, en rouge, en brun, en violet. [...] Que nos doux paysagistes d'Auvers seraient heureux ici! »

Paul Cézanne à Pissarro, 1876, *Marseillevyre et l'île Maire*, vers 1882



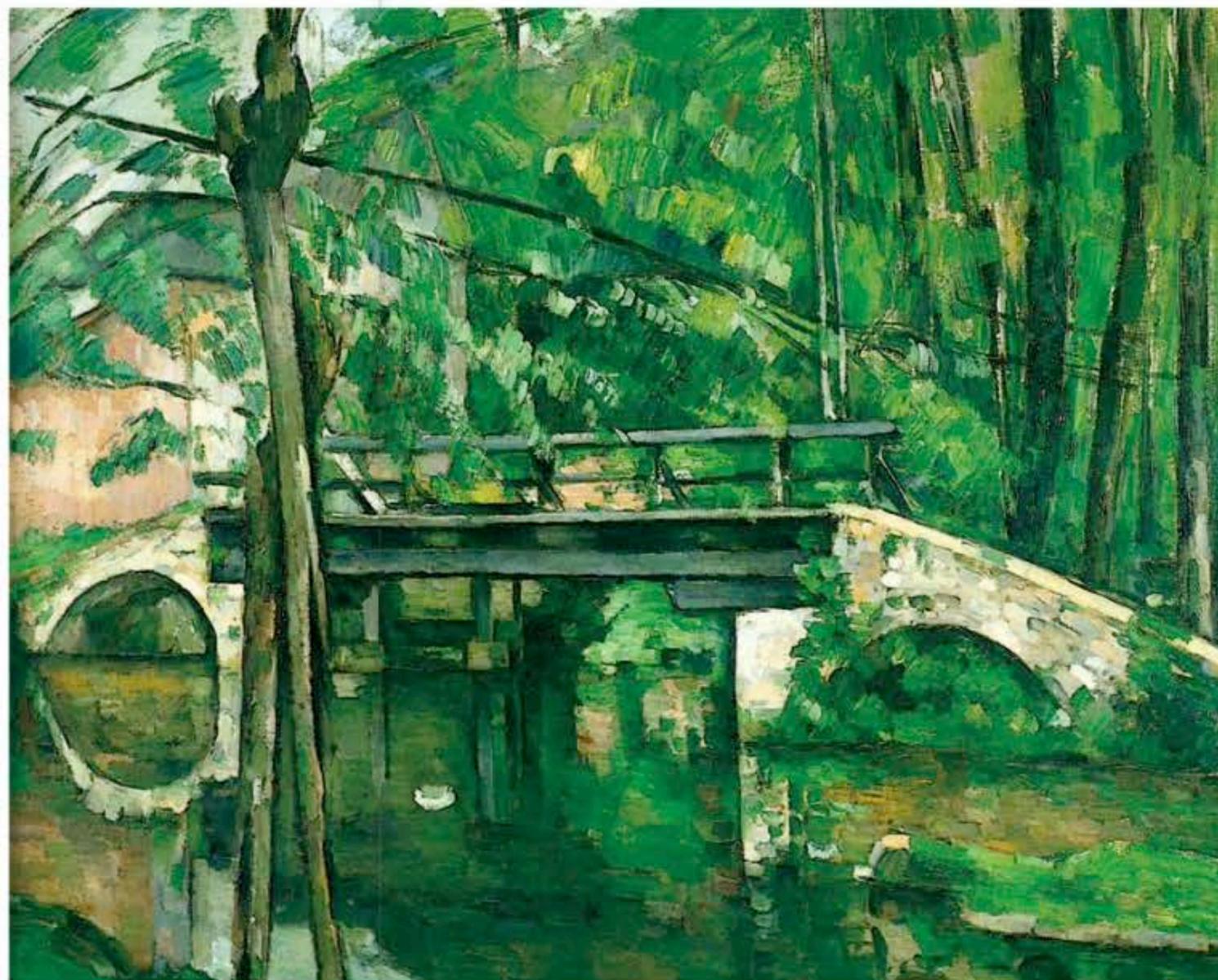
Le ciel est souvent réduit à une brève surface claire ou une verdure opaque le cache même complètement

C'est le cas de deux tableaux importants qui encadrent la période impressionniste : *La Maison du père Lacroix* et *Le Pont de Maincy*. Le premier a été peint à Auvers-sur-Oise. La technique est proche de celle de *La Maison du pendu*. Mais alors que celle-ci découpe les arêtes précises de ses toits et de ses murs sous le soleil, celle du père Lacroix est enfouie dans la verdure qui projette sur elle son ombre.

Quant au *Pont de Maincy*, la découverte du site exact a permis de le dater avec précision. Le tableau était déjà célèbre, mais mal localisé quand, au cours d'une promenade scolaire, un élève reconnut le pont qui figurait sur une reproduction du tableau accroché dans sa classe. Le pont qui a servi de



La Maison du père Lacroix (ci-contre) est un des rarissimes tableaux signés et datés (1873). Cézanne en a signé une vingtaine seulement et daté une dizaine, ce qui rend difficile l'établissement d'une chronologie précise.



modèle à Cézanne est donc situé à Maincy. Cézanne a séjourné à Melun de mai 1879 à février 1880 et ne revint dans cette région qu'en 1892, date qui ne correspond plus au style de l'œuvre. Ce tableau, peint au printemps ou en été, date donc de 1879.

Cette composition d'eau dormante, enserrée dans une végétation étouffante, est beaucoup plus proche, dans sa poésie sauvage, des *Château-Noir* peints vers 1900 que d'autres paysages des années 1878-1880. C'est l'un des rares tableaux reproduits et passés en vente du vivant même de l'artiste. La masse sombre de verdure du *Pont de Maincy*, comme celle de *La Maison du père Lacroix*, rappelle certains paysages de l'école de Barbizon, qui joua son rôle dans la genèse de l'impressionnisme.

Le Pont de Maincy (1879) occupe une place exceptionnelle dans l'œuvre de Cézanne. Comme l'observe l'historien d'art Charles Sterling : « Il est un de ses rares paysages d'eau douce. Le peintre de la sécheresse et des après cadences du Midi ne s'arrêtait que rarement devant ces motifs impressionnistes par excellence – la masse chaotique de verdure réfléchi dans une onde limpide. *Le Pont de Maincy* est un lieu clos, profond et humide ; depuis les festons de feuillage jusqu'à l'eau obscure tout y est maçonné d'une couche d'émail solide et translucide comme des smalts de mosaïque. »



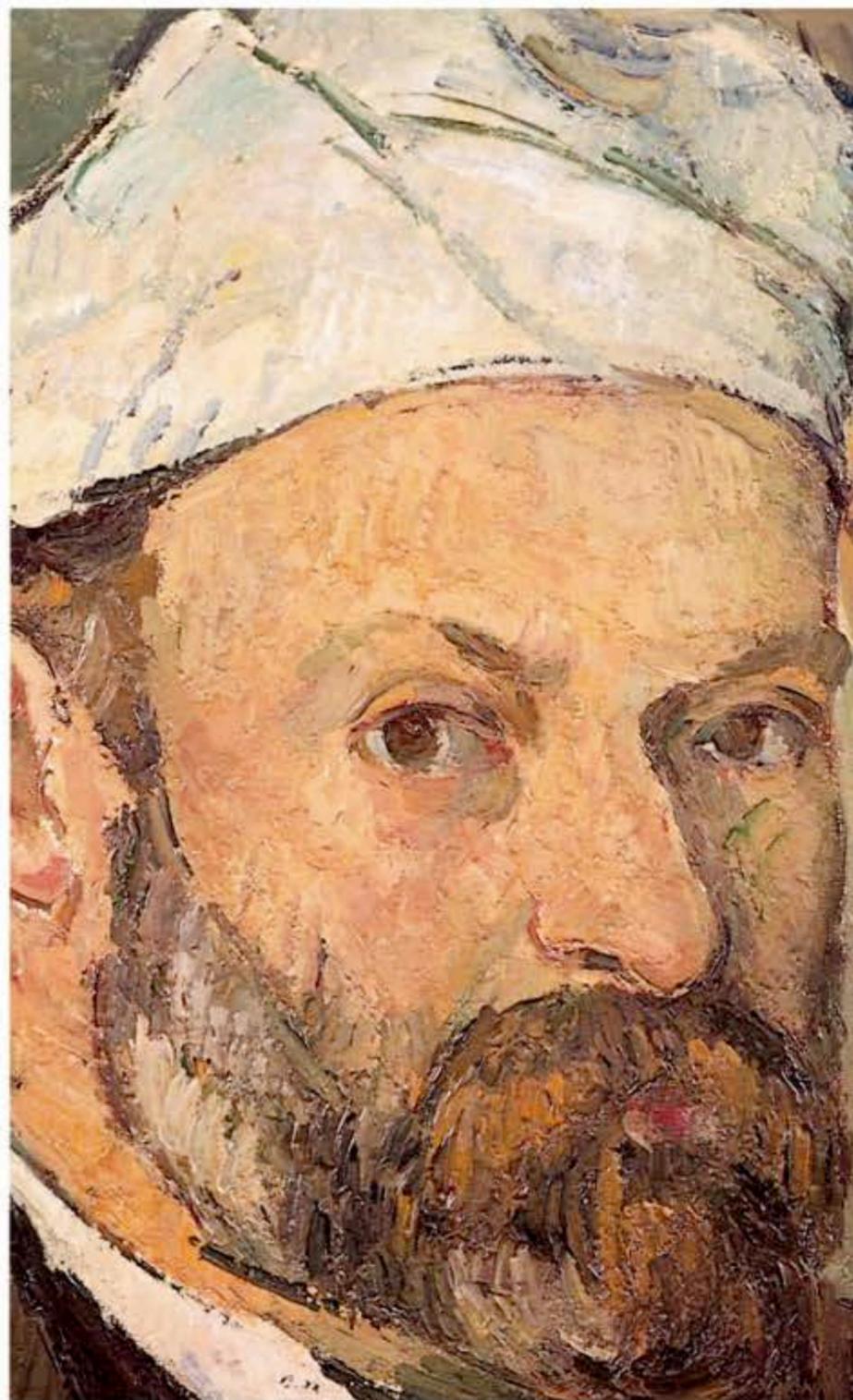
« Cézanne avait l'exécution fort lente, il y apportait de plus une extrême réflexion. Il n'a jamais donné une touche qui ne fût pas largement pensée. Il a su et voulu ce qu'il a fait. Il a le secret de donner à notre rétine des sensations raffinées. »

Émile Bernard,
Souvenirs sur Paul Cézanne, 1912

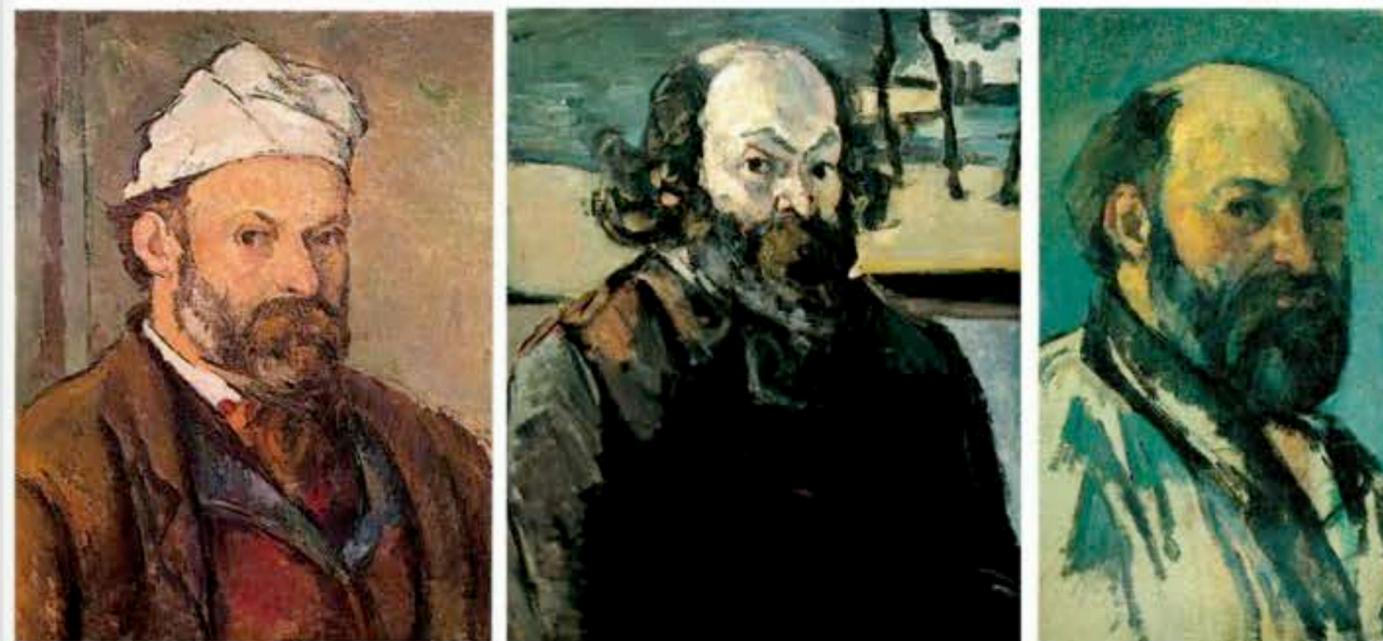
[Ci-contre et ci-dessus, le *Pont de Maincy* (détails).]

En huit ans, une vingtaine de portraits, dont la moitié d'autoportraits

Comme les autres membres du groupe, Cézanne réalise peu de portraits. La facture impressionniste, en unifiant la surface colorée, fait passer au second plan l'expression de la personnalité et le caractère du modèle.



Cézanne dessine souvent le visage de son fils au crayon, ne pouvant obtenir de l'enfant l'immobilité du modèle qui était nécessaire au peintre.



Dans les autoportraits, si l'expression et la pose varient, Cézanne ne se donne pas une allure avenante. Le choix de coiffures insolites – bonnet de coton, casquette de roulier, chapeau de jardinier –, à une époque où le port du chapeau est de règle, souligne le caractère asocial que Cézanne affecte de se donner : « un être de légende, visage rude, broussailleux ».

En 1878 et 1879, il fait plusieurs séjours prolongés à Aix et à l'Estaque, alors que les années précédentes, il avait passé davantage de temps à Paris et dans la région parisienne. Ce repliement sur soi, ce refuge que constitue l'Estaque, a des motifs familiaux. Il a pu aussi contribuer, en l'isolant du milieu parisien, à accélérer une mutation dans son attitude à l'égard du réel : les vues de l'Estaque que l'on s'accorde à dater de 1878-1879 ne relèvent plus guère de l'impressionnisme.

Le critique Louis Vauxcelles décrit l'artiste sans intention malveillante :

« Cézanne est un être de légende; visage rude, broussailleux, le torse enveloppé dans une limousine de roulier. Mais ce Cézanne est un maître » (*Gil Blas*, 15 septembre 1904). En buste, ou à mi-corps, les autoportraits du peintre donnent de lui une image sans complaisance, qui cherche le naturel plus que l'expression psychologique. De gauche à droite, trois *Portraits de l'artiste*, le dernier ayant appartenu à Pissarro.



« Je m'ingénie toujours à trouver ma voie picturale », écrit Cézanne à son confident Zola le 24 septembre 1879. Après sept ou huit ans de pratique impressionniste, il estime sans doute avoir poussé aussi loin que possible l'analyse des reflets lumineux et celle des ombres colorées. Mais, s'il évolue nettement vers 1880, on ne peut parler d'une rupture, mais plutôt d'une maturation.

CHAPITRE 3

« UNE HARMONIE PARALLÈLE À LA NATURE »

Dans *Pots de fleurs* (à droite, 1883-1887), la souplesse des branches et la vibration de la lumière atténuent la rigidité de l'alignement des pots. Cézanne établit l'aquarelle comme mode d'expression à part entière. Elle relevait auparavant du domaine de l'étude, de la notation rapide ou bien du projet (à gauche, *Madame Cézanne au jardin*, 1879-1882).

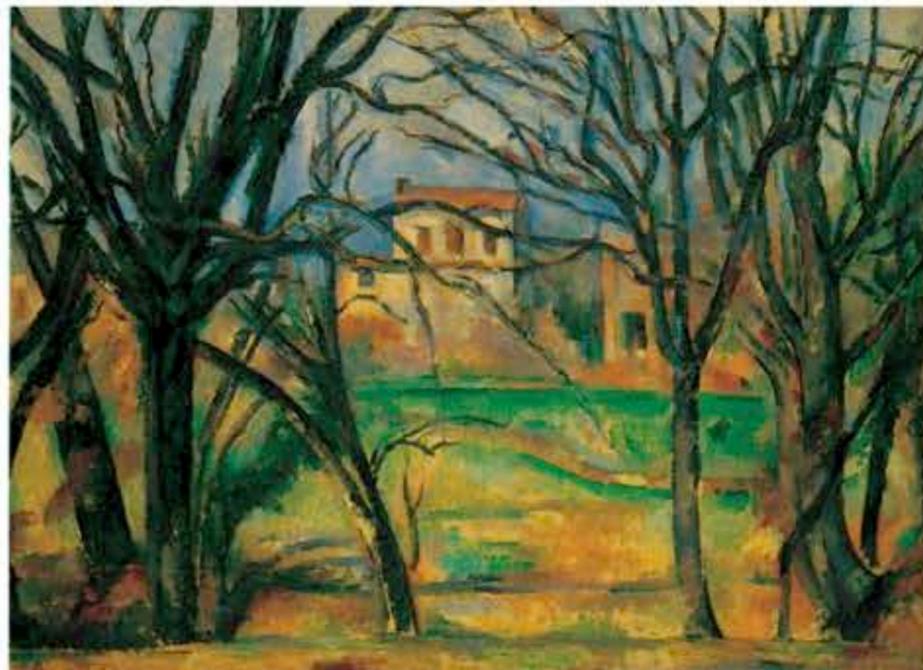


Le dépassement de l'impressionnisme, que Cézanne est le premier à accomplir, n'est pourtant pas un reniement

Cézanne reste et restera fidèle à certains principes de ce mouvement, en particulier au travail en plein air et aux ombres colorées. La modification des couleurs d'un objet – qu'il s'agisse d'une pomme ou d'une montagne – en fonction de la lumière qui l'éclaire (l'une des découvertes majeures de l'impressionnisme) demeure après 1880 l'un des fondements du travail de Cézanne dans ses peintures et ses aquarelles, technique qu'il pratique de plus en plus fréquemment. D'autre part, même à l'intérieur du mouvement impressionniste, Cézanne a toujours gardé le sens de la forme. Ses compositions et surtout ses paysages ont toujours été soigneusement architecturés.

Les autres membres du groupe éprouvent aussi le besoin de se renouveler

C'est peut-être en observant l'évolution de Cézanne que les autres impressionnistes s'astreignent à une cure d'austérité : Renoir a lui-même appelé ingresque la période où il renonce à noyer ses formes dans une diaprure ouatée ; les contours sont bien cernés, les couleurs vives et aigres. Monet, un peu plus tard, peint plusieurs grandes toiles où des



C'est au Jas de Bouffan que Cézanne trouve la solitude qu'il aime. Il en peint les bâtiments (à droite, *Maison et ferme au Jas de Bouffan*, 1885-1887), le bassin, le parc et ses arbres, au fil des saisons. Il fait poser dans le jardin paysans et journaliers. Après la mort de sa mère, sur les instances de sa sœur, la propriété est vendue en 1899. Avant de partir, Cézanne brûle ses effets et ses souvenirs personnels.

La légèreté et la minceur de la pâte de *Arbres et maisons* (ci-contre, 1885-1887), ainsi que la délicatesse des coloris, évoquent un métier d'aquarelliste (page de droite, en bas, *Arbres et toit*, vers 1882-1883). La composition – une trouée claire, encadrée par les masses sombres des branches d'arbres entrelacées – est l'une des plus régulièrement symétriques de toute l'œuvre de Cézanne. Faut-il y voir un clin d'œil à la tradition du paysage classique que lui avait enseigné son maître Gibert ?



femmes en toilette claire, associées à des barques et des rames, donnent une suggestion nouvelle de l'espace. Bientôt Pissarro va se plier à la sévère discipline néo-impressionniste. La remise en question qu'opère Cézanne est antérieure et plus définitive, mais elle n'est pas isolée.

Cette évolution de l'artiste n'entraîne cependant aucun refroidissement dans ses relations avec les autres membres du groupe. Il vit de plus en plus souvent à Aix ou à l'Estaque, mais il revoit Pissarro quand il vient à Paris. Au printemps 1882, Renoir séjourne à l'Estaque où Cézanne l'accueille avec beaucoup de gentillesse. En 1883, Renoir passe de nouveau, cette fois accompagné de Claude Monet. Et pendant l'été 1885, Cézanne se rend chez Renoir à La Roche-Guyon près de Mantes.





Une facture par touches carrées ou triangulaires

À l'époque impressionniste, la pâte était tantôt épaisse et grumeleuse, justifiant le rapprochement avec certains Chardin, tantôt plus fluide, mais posée par longues touches en virgule. Après 1880, la technique de Cézanne évolue. Il dispose parfois ses touches de peinture comme les carrés d'une mosaïque. La pâte reste assez liquide et ne couvre pas entièrement le blanc de la toile. Dans les vues de l'Estaque, l'abandon de la perspective et l'aplatissement des plans sont particulièrement sensibles. La mer est réduite à une grande surface lisse, tandis que le peintre retrouve une matière plus nourrie pour les rochers.

« Je peins comme je vois, comme je sens, et j'ai des sensations très fortes »

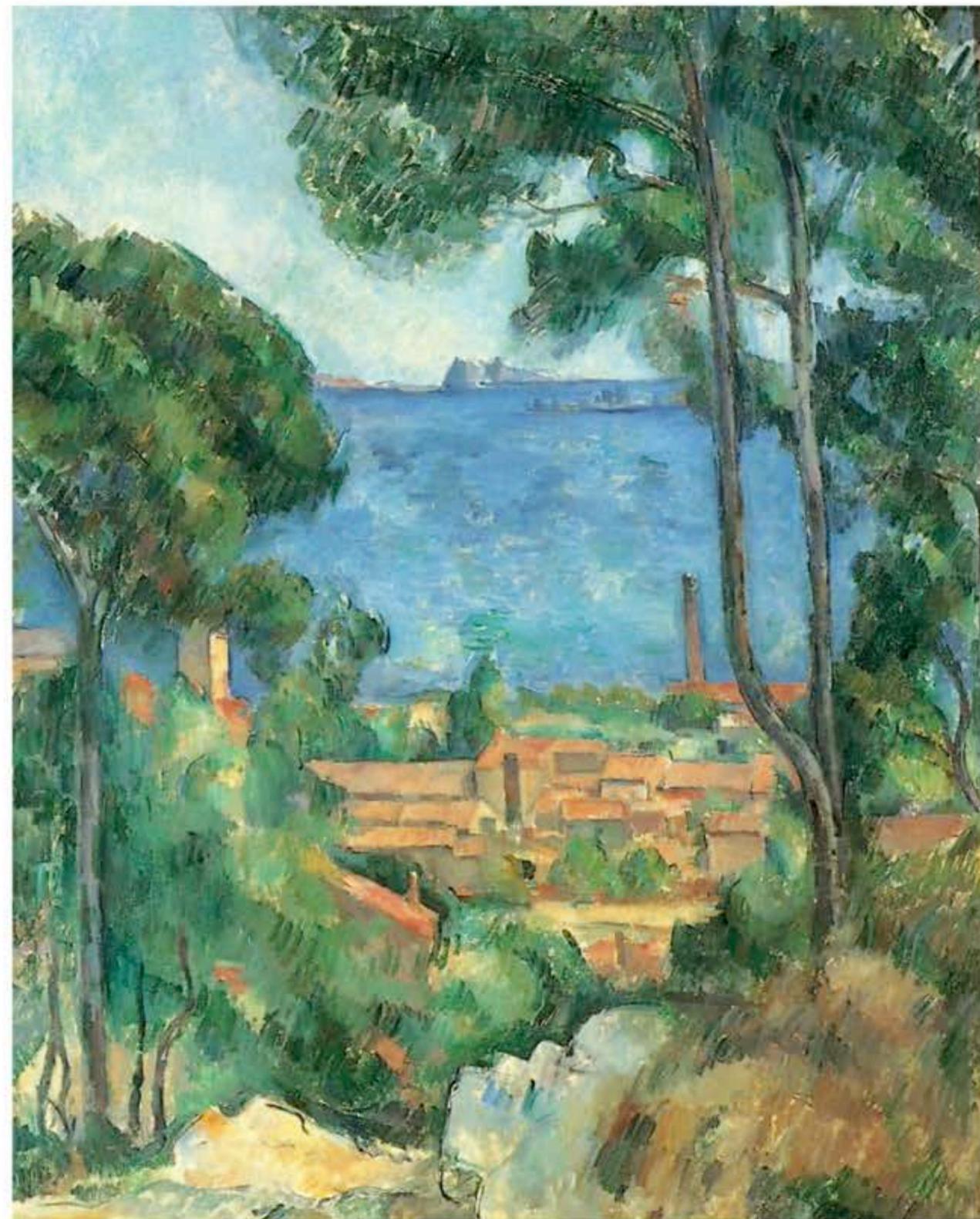
Il existe une contradiction apparente entre l'effort si profondément novateur de Cézanne et sa méthode de travail qui semble traditionnelle. L'artiste n'a jamais cessé de travailler d'après nature, qu'il s'agisse de natures mortes, de personnages ou de paysages. Il se dit toujours à la recherche de beaux motifs, et bien des commentateurs ont insisté sur son manque d'imagination et sur le caractère prétendument « réaliste » de son art. Le mot se prête



« Une marine méridionale, une eau pesante et bleue, des collines rocheuses, la stupeur des choses sous la chaleur, paysage fortement construit, d'une attention et d'une franchise rares. »

Gustave Geffroy, 1894

À gauche, *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*. Ci-dessus, *La Montagne de l'Estaque*. À droite, *La Mer à l'Estaque*.



à tous les sens, à tous les malentendus et à toutes les récupérations. Cet enfantement d'un nouvel espace vers 1880, qu'il développe après 1895, résulte d'une attitude volontariste, individuelle, dans laquelle l'observation du réel n'est que le point de départ d'une représentation subjective.



Cézanne a souvent isolé un arbre en avant-plan d'un paysage panoramique. Mais dans ce tableau, *Le Grand Pin* (vers 1890), l'arbre absorbe toute l'attention et cache presque complètement le paysage : à travers le réseau brunâtre des branches et du tronc, à peine aperçoit-on quelques surfaces de terre et de ciel. Cézanne ne cherche plus ici à rendre la texture des écorces, de la végétation ou des terrains ; il unifie son paysage par une facture homogène, en touches hachurées, un peu à la manière d'une aquarelle. Ainsi, dans la partie droite, il est impossible de préciser la nature et la proximité de la végétation ou des lignes de terrains dont seule la teinte est suggérée. Le choix de la section d'or pour l'emplacement des deux axes principaux, vertical et horizontal, fortement marqués, accentue encore l'aspect monumental de l'œuvre. Sans avoir le caractère grandiose des *Montagne Sainte-Victoire*, ce *Grand Pin* est marqué par l'esprit quasi religieux que Cézanne donne aux paysages sauvages.

C'est surtout après 1880 que le dessin de Cézanne devient « hérétique » selon les normes

Les compotiers et les bouteilles ne sont plus d'aplomb, le rebord des tables ne se prolonge plus de part et d'autre de la draperie qui en cache une partie, les pommes sont suspendues en équilibre sur le couvercle incliné d'un coffre. Il était admis qu'un tableau constituait la représentation d'un fragment de la réalité (fixe ou mobile), saisie par un peintre spectateur, lui-même immobile. Manet, Degas, Renoir avaient discrètement dérogé à cette règle, mais de telle façon que ce dédoublement des points de vue n'apparaisse qu'à l'analyse. Cézanne, lui, les multiplie de façon immédiatement évidente. Les verres ou les compotiers sont décrits sous deux ou trois angles différents : de face, de haut en bas et de biais.

Cette pluralité des points de vue va s'accompagner au fil des années de bien d'autres « hérésies » : rupture d'échelle, fragmentation de la forme, dissociation du dessin et de la couleur, introduction d'éléments abstraits pour caler une composition. D'abord les natures mortes fournissent à Cézanne un champ privilégié pour ses expériences formelles ; il étend ces « incorrections » à l'ensemble de son œuvre.

Parlant de ces natures mortes – d'une cohésion parfaite –, Cézanne dit qu'il a trouvé « une belle formule »

Comparées aux natures mortes dramatiques et sombres des débuts, ou aux présentations d'objets scintillants ou charnus des années 1875, celles de la période constructive n'en dérivent pas vraiment. Cézanne assigne à chaque objet et à chaque tache de couleur sa place dans un ensemble d'une cohésion parfaite. Il a, par la pratique de la peinture et de l'aquarelle, trouvé un style personnel. Rien ne sent



La plupart des objets de la *Nature morte au panier* (1888-1890) sont vus de deux ou trois points de vue différents.

«Le génie de Cézanne est de faire que les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on le regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux.»

M. Merleau-Ponty,
Sens et non-sens

la difficulté. Il n'y a guère dans toute l'histoire de la peinture d'œuvres plus satisfaisantes à regarder que certaines natures mortes des années 1880, d'autant que le plaisir de l'œil et de l'esprit n'interdit pas l'analyse formelle ou thématique.

Un peintre sans influences

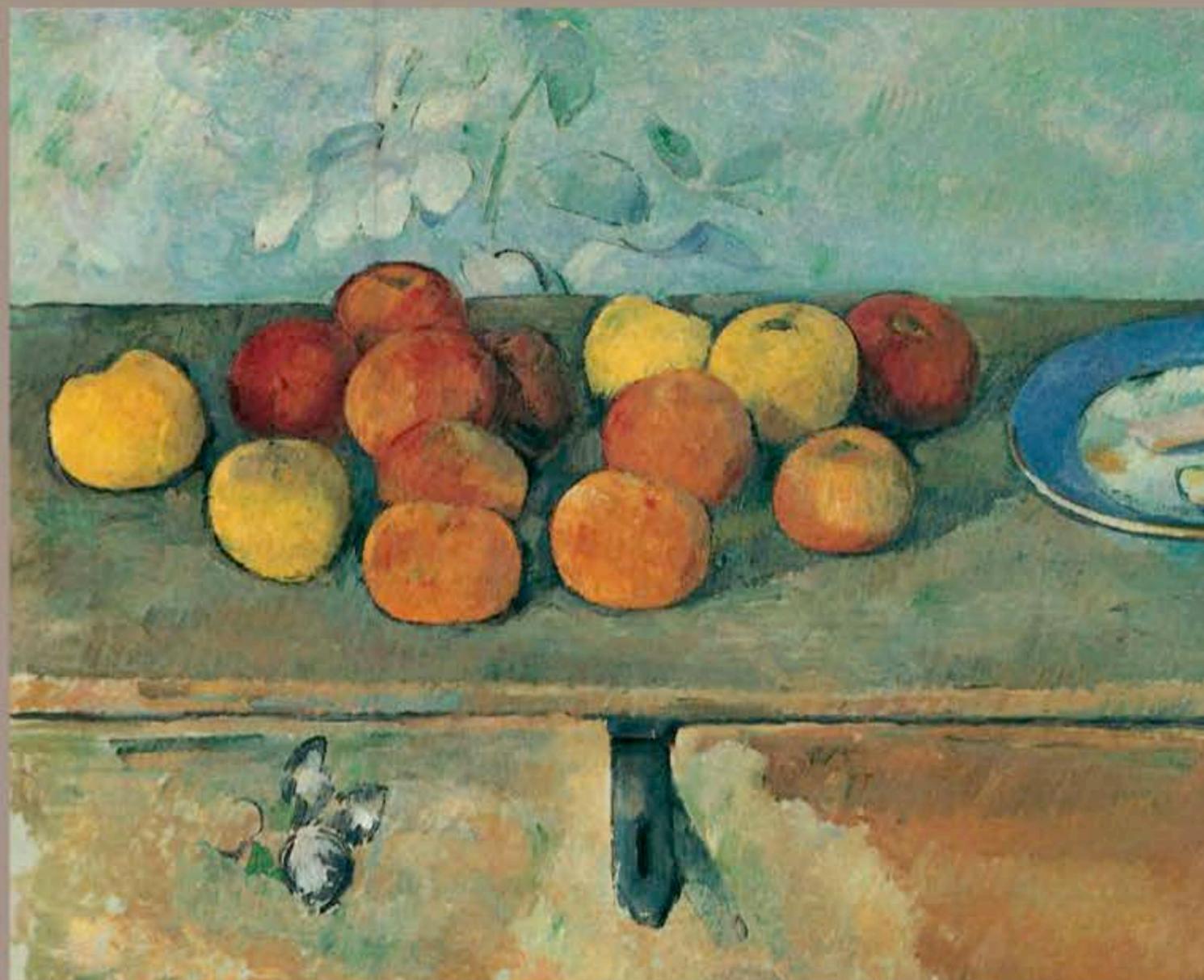
Cette rupture avec les conventions définies à la Renaissance qui aboutit à l'invention d'un nouvel espace, Cézanne n'est pas le seul à la réaliser, mais il la pousse plus loin que tout autre. On a voulu désigner les « influences » qui l'auraient guidé dans sa démarche. En vain. Certes, à Aix, à Paris ou dans les périodiques illustrés qui se multiplient à l'époque, Cézanne a vu des témoignages d'arts ne relevant pas de la tradition issue de la renaissance italienne. Comme Gauguin ou Van Gogh, il aurait pu s'en inspirer. Mais si l'abolition, dans sa peinture, de la perspective traditionnelle et de la troisième dimension, ainsi que l'utilisation de plans qui remontent systématiquement derrière les objets sont des systèmes de représentation de l'espace qui s'apparentent à ceux de la fresque romane ou de l'estampe japonaise, il n'existe aucun témoignage décisif prouvant que Cézanne s'y soit véritablement intéressé et qu'il ait fixé son attention dans ces directions. L'éventail de ses curiosités, au moins tel qu'on peut le décrire, est même moins largement ouvert que celui de Delacroix, notamment du côté du Moyen Âge.

En 1882, s'ouvre au Trocadéro le musée de Sculpture comparée (devenu depuis le musée des Monuments français), qui présentait de nombreux moulages de sculptures antiques et étrangères comparées à des sculptures françaises.

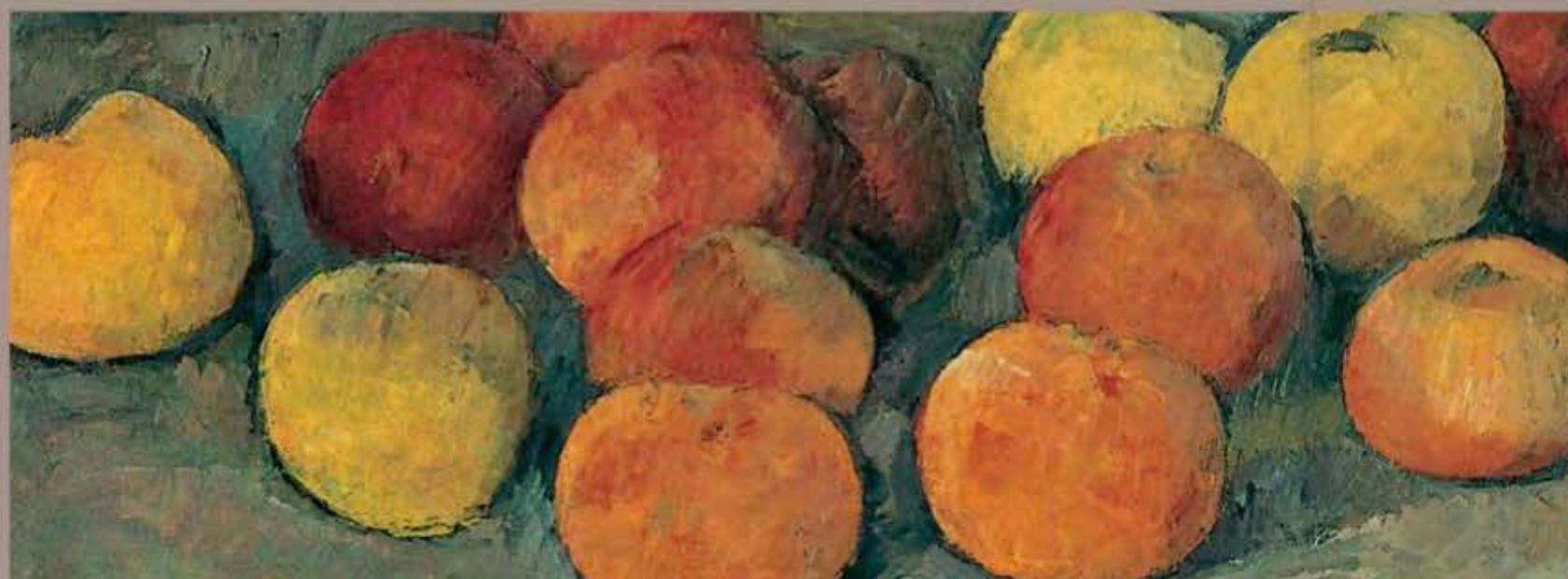
Le Vase bleu (1885-1887) est une des toiles les plus célèbres de la période médiane. Cézanne y définit un espace pictural



totallement autonome et qui ne se justifie que par lui-même, même si certains objets sont chargés d'une valeur symbolique. Ainsi, il est difficile de dire si les lignes de droite désignent une fenêtre ou un motif de papier peint. La couleur contribue aussi à unifier la toile et irradie même les ombres, au point que Cézanne se dispense de définir précisément d'où vient la lumière.



Une des plus pures natures mortes de la maturité de Cézanne, *Pommes et biscuits* (1879-1882), est l'une de celles qui résument le mieux les caractères essentiels de son art dans sa période la plus sereine. Pour créer une composition d'une parfaite cohérence, il lui suffit d'une assiette et de quelques pommes disposées sur un coffre. La délicatesse des couleurs aux nuances d'aquarelle (le rose des biscuits et le bleu pâle du fond de l'assiette), la feinte simplicité de l'ordonnance utilisant subtilement les vides autour de quelques objets modestes ne se trouvent guère que chez Baugin ou chez Zurbarán, dont il est peu probable que Cézanne ait pu voir des natures mortes.





Dans ses recherches de stylisation, Cézanne a trouvé un support approprié dans la pomme (ci-contre, *Nature morte à la commode*, 1883-1887). Mais le choix répété de ce fruit a une signification profonde. Par-delà leur symbolisme érotique traditionnel, elles sont un élément de son combat pictural. Ses relations d'enfance avec le jeune Zola s'établissent en termes de protection du futur peintre envers le futur romancier. Elles ont commencé avec des pommes que Zola a offertes en remerciement à son aîné pour un service rendu au lycée. Cézanne a exercé une protection de grand frère, pour ne pas dire de père, à l'égard de Zola, orphelin de père. Plus tard, Cézanne peint de nombreuses natures mortes de pommes. Il veut, comme il le dit, « conquérir Paris avec une pomme », c'est-à-dire acquérir une notoriété de peintre avec un sujet à la fois trivial et chargé d'une signification poétique par la tradition et le souvenir de l'enfance.

Cézanne s'y rend à plusieurs reprises. Mais il ne semble pas avoir visité le musée d'Ethnographie, devenu depuis le musée de l'Homme, où il aurait pu voir des exemples d'art nègre et d'art précolombien. En revanche, il a travaillé toute sa vie au Louvre. La curiosité de Cézanne le pousse presque exclusivement vers la sculpture classique et baroque (Michel-Ange, Puget, Coysevox, les Lemoine, Caffieri...), vers la sculpture antique, et, exceptionnellement, vers le Moyen Âge.

En peinture, son champ d'intérêt est plus large, mais les artistes les plus souvent étudiés sont Rubens et Delacroix. Au total, près du tiers des dessins conservés de Cézanne (il reste très peu de copies à l'huile) ont été exécutés d'après des œuvres d'art.

Louis-Auguste, ouvrant le courrier de son fils, découvre qu'il vit avec un modèle et qu'il en a un enfant

En 1878, Cézanne vient chercher de nouveau à l'Estaque un refuge pour Hortense Fiquet et leur fils Paul. Il veut dissimuler cette liaison à son père, qui l'oblige à rentrer à la maison tous les soirs. Quand celui-ci découvre la vérité, l'artiste nie l'évidence et Louis-Auguste réduit la pension. Cézanne est obligé de faire appel pendant plusieurs mois à la générosité de Zola, que ses succès de librairie mettent à l'abri du besoin.

Les rapports se tendent. Louis-Auguste feint d'ignorer ce qu'il sait : « Il paraît que j'ai des petits-enfants à Paris. » Le peintre trouve appui auprès de sa mère et, de façon moins certaine, auprès de sa sœur Marie. L'une et l'autre n'aiment pas beaucoup Hortense, dont Paul s'est d'ailleurs peu à peu détaché. Elles se liguent cependant pour écarter en 1885 une certaine Fanny avec qui le peintre ébauche une liaison dont on sait peu de choses.

Finalement, Paul épouse Hortense en 1886. Il a quarante-sept ans, son fils en a quatorze. Louis-Auguste, qui a donné son consentement au mariage, meurt quelques mois après la cérémonie.

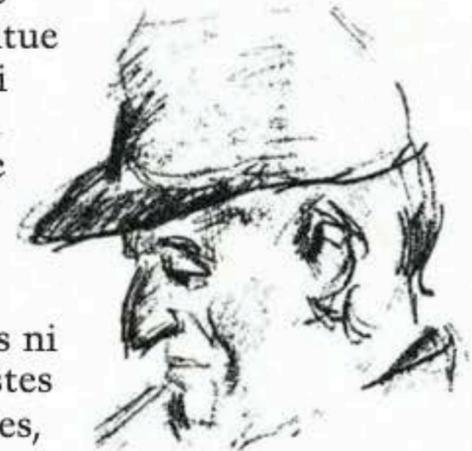
Cézanne se sentit des affinités avec le génie dramatique du sculpteur méridional Pierre Puget et exécuta plusieurs dessins d'après ses œuvres, comme ce *Milon de Crotone*.

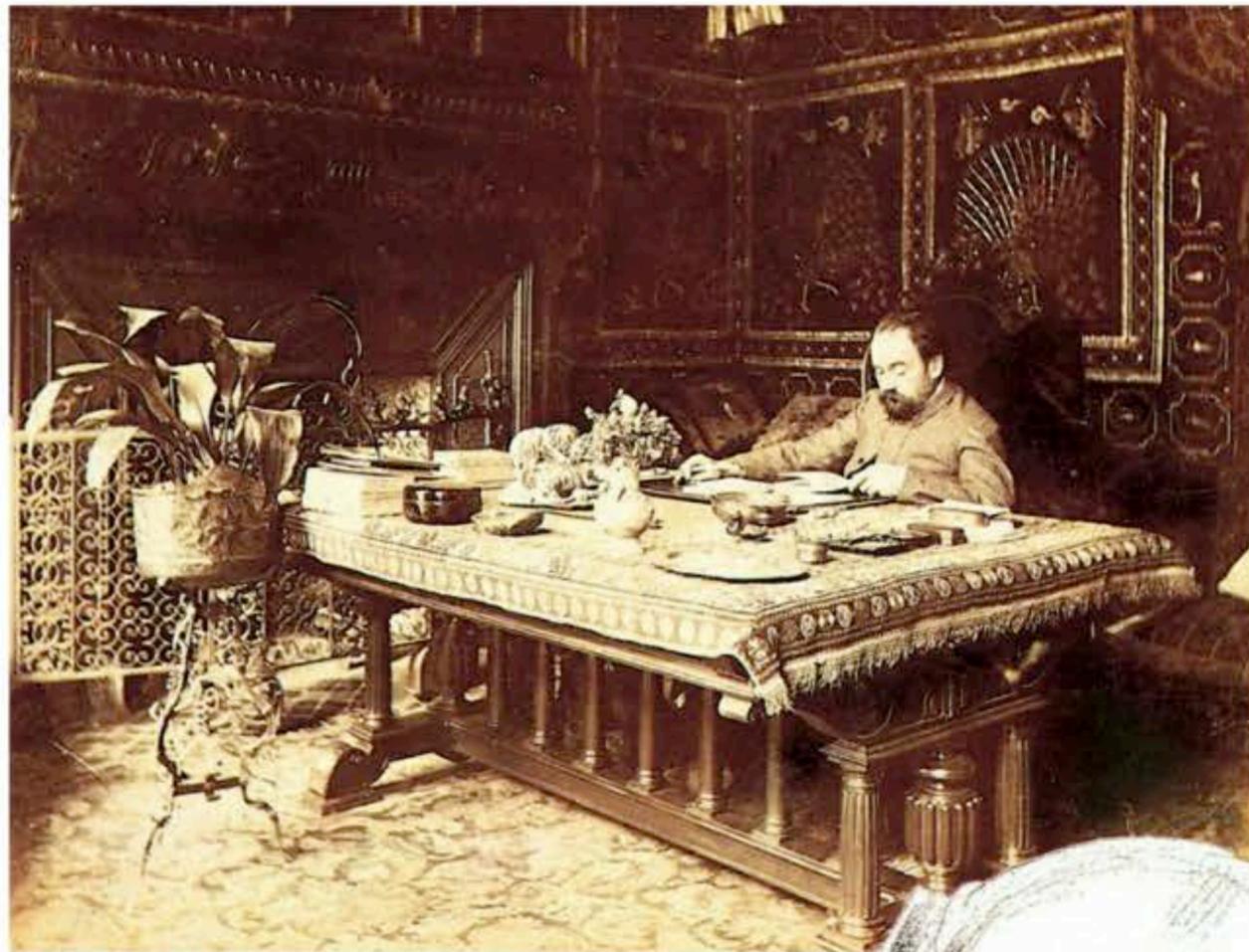


Pas plus que son père, Émile Zola, son ami de toujours, n'a compris le talent de Cézanne

C'est en 1886 aussi que survient la brouille entre Cézanne et Zola. Cézanne a demandé plusieurs fois des services à Zola, qui les lui a rendus bien volontiers. Pour Cézanne, Zola est donc à la fois l'ami d'enfance, le jeune critique du café Guerbois où l'on défendait la jeune peinture autour de Manet, l'écrivain arrivé qui se substitue un temps à son père défaillant en lui avançant sa pension et l'ami dont il attend qu'il reconnaisse la valeur de sa peinture. Zola a certes défendu Manet en 1867 mais, sauf en ce qui concerne la modernité des sujets, il ne semble jamais avoir compris ni apprécié l'art des impressionnistes et de Cézanne : au fil des années, ses textes sur les impressionnistes sont de plus en plus réticents. À Paris, Zola se répand en propos peu flatteurs sur l'art de son ami. On en a un témoignage dans une lettre de Huysmans adressée à Pissarro en 1883 : « La personnalité de Cézanne m'est profondément sympathique, car je connais par Zola ses efforts, ses déboires, ses défaites lorsqu'il tente de mettre sur ses pieds une œuvre. » Cependant, l'esthétique même de Zola, son goût pour un mobilier lourd et prétentieux, le fait qu'il ait décroché de ses murs les tableaux de ses amis, à l'exception du portrait de Manet, tout confirme l'orientation de ses choix.

Même aux moments où leurs relations étaient difficiles, Cézanne a toujours conservé une attitude déferente envers son père. Ci-dessous, page d'un carnet (détail) où Cézanne le dessine.



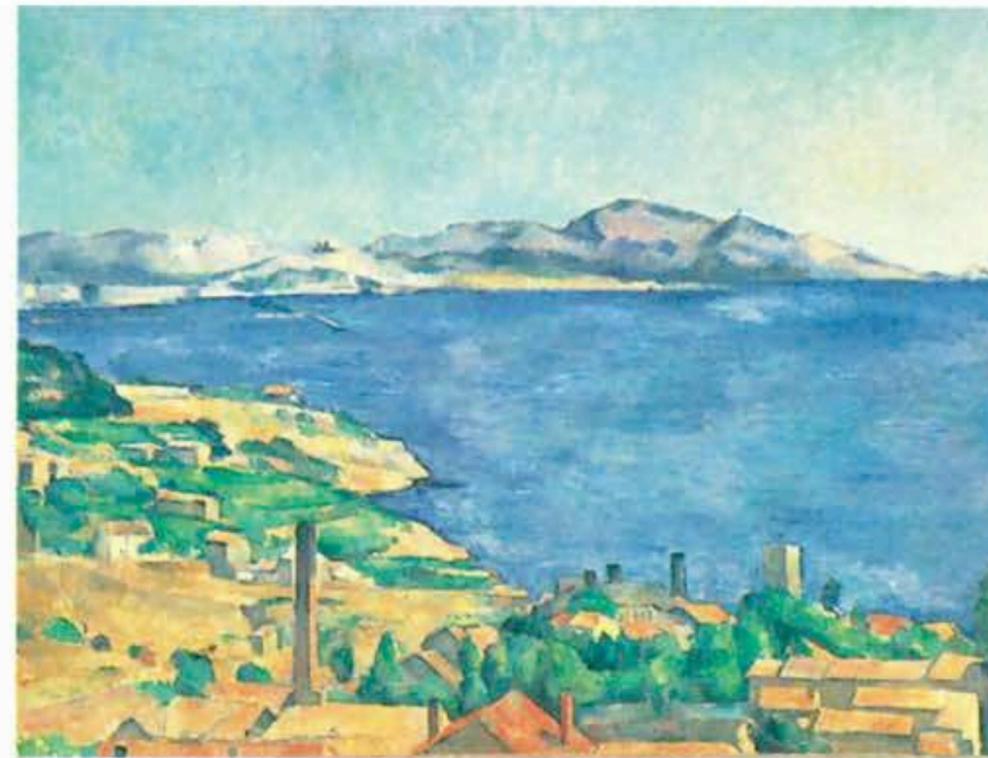
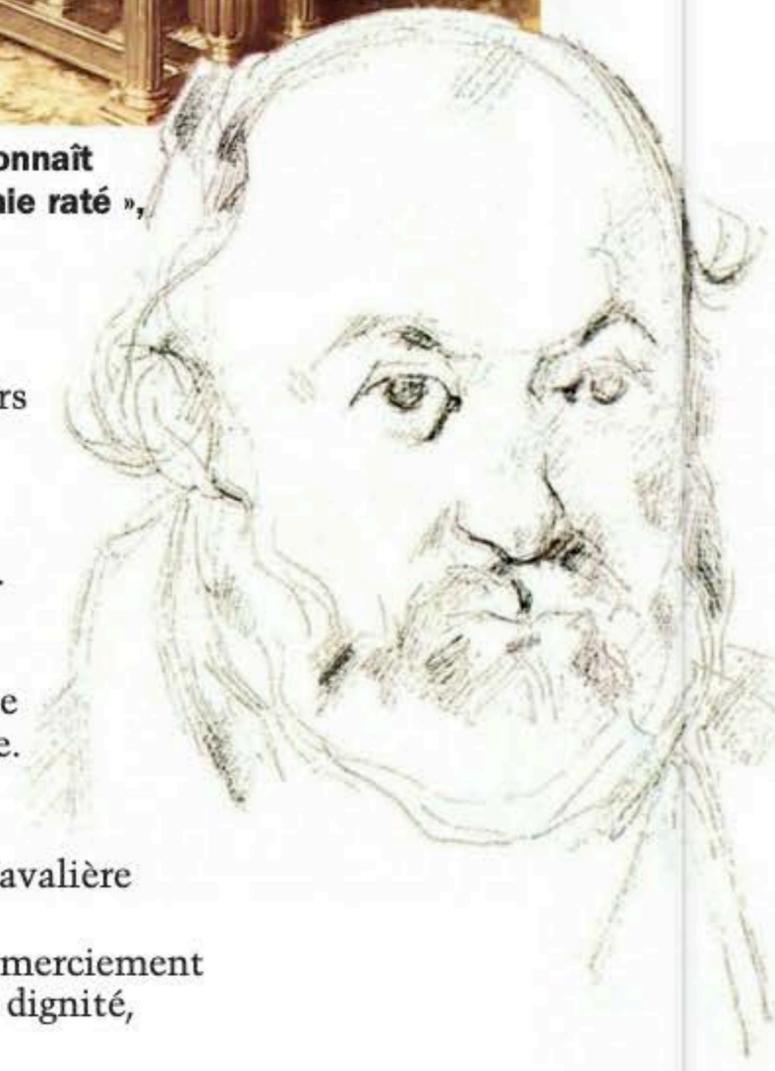


La parution de *L'Œuvre*, où Cézanne se reconnaît dans le personnage de Claude Lantier, « génie raté », provoque la rupture des deux amis

En 1886, Zola, comme il le fait à chaque parution d'un de ses nouveaux romans, envoie *L'Œuvre* à Cézanne. Les défenseurs de Zola avancent qu'il n'a jamais voulu y mettre en scène son ami. Mais ses contemporains ont reconnu Cézanne dans le portrait de ce peintre impuissant.

Que l'identification de la part de Zola soit involontaire n'en est que plus révélateur. Pour Zola, vers 1885, Cézanne est un artiste raté et une relation gênante. Il faut dire aussi que celui-ci, à Médan, a tout fait pour agacer l'écrivain en mal de considération, en se tenant de façon cavalière devant ses invités.

Cézanne adresse à Zola une lettre de remerciement fort sèche qui met fin, avec beaucoup de dignité,



Cézanne a contribué à faire découvrir la lumière méditerranéenne aux générations suivantes. Avant lui, les artistes étaient surtout familiers de la côte normande. Cézanne reçut Monet et Renoir, et c'est de l'Estaque que Braque et Dufy vont peindre leurs tableaux les plus « cézanniens ».
Ci-contre, *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque* (1883-1885) ; au centre, un *Autoportrait*.

à une longue amitié. Les deux hommes ne devaient plus jamais se revoir.

Pendant la période constructive, Cézanne représente une vingtaine de fois l'Estaque et ses environs

Le peintre décrit en 1882 son installation : « J'ai ici une petite maison avec jardin juste au-dessus de la gare et au pied de la colline où les rochers commencent derrière moi avec les pins.

Je m'occupe toujours de la peinture, j'ai ici de beaux points de vue. » Le plus souvent, il associe l'eau, la montagne, les maisons, la verdure et parfois – détail insolite qu'il fut sans doute l'un des premiers à oser peindre –, une cheminée d'usine. La mer est réduite à une sorte de plaque bleue inanimée et immobile. Cette réduction de la mer à une forme plate contraste avec l'entourage de verdure et de maisons que Cézanne détaille volontiers en les géométrisant. Dans les toiles peintes lors de ses premiers séjours, la végétation est le plus souvent touffue, mariant les nuances les plus variées du vert et du jaune. Plus tard, la transposition du site est plus forte. L'artiste attire même à l'Estaque Renoir, qui n'avait jamais travaillé dans le Midi et qui est également séduit par « ce beau pays ».

« Mon cher Émile, Je viens de recevoir *L'Œuvre* que tu as bien voulu m'adresser. Je remercie l'auteur des *Rougon-Macquart* de ce bon témoignage de souvenir, et je lui demande de me permettre de lui serrer la main en songeant aux anciennes années. Tout à toi sous l'impulsion des temps écoulés. »

Paul Cézanne,
Gardanne, 4 avril 1886

Monet écrit de son côté à Zola (page de gauche, l'écrivain dans son bureau à Médan) : « Je viens de lire *L'Œuvre* et je reste troublé, je vous l'avoue [...]. J'ai les craintes qu'au moment d'arriver, les ennemis se servent de votre livre pour nous assommer. »



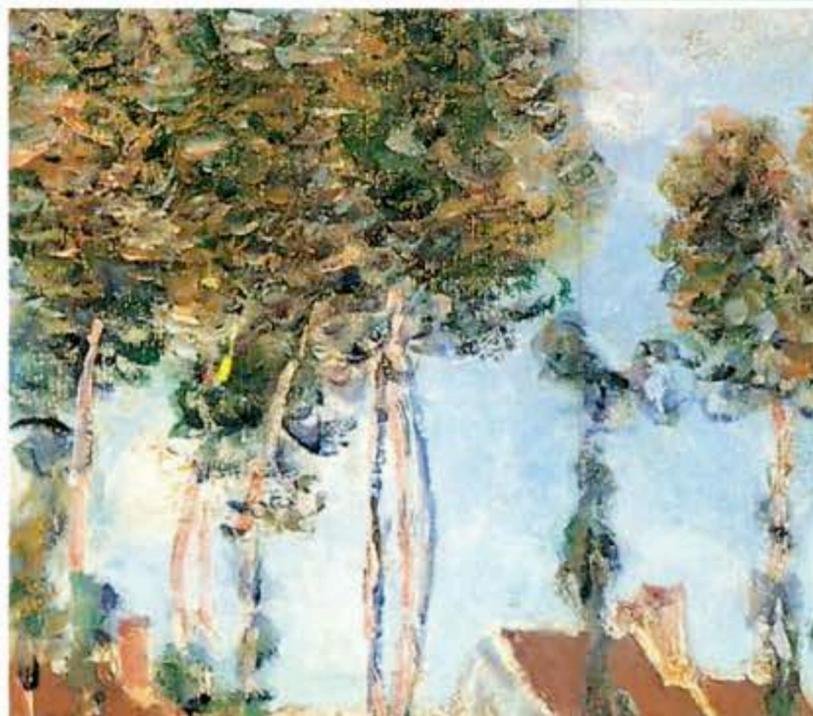
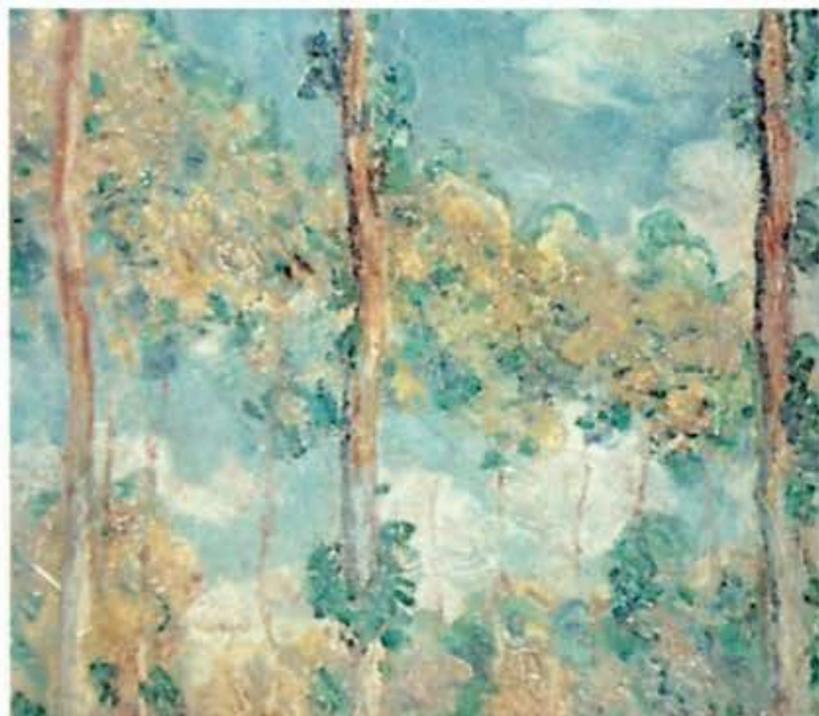
Cézanne n'a pratiquement jamais représenté la mer en dehors de l'Estaque (ci-contre, *La Mer à l'Estaque*, 1883-1886). Un psychanalyste noterait volontiers le rapport « mer-mère-refuge », perceptible dans ces séjours de Cézanne au bord de la Méditerranée. Plus tard, Cézanne devait délaisser l'Estaque. Pour plusieurs raisons. L'une d'entre elles tient à la transformation du site. Cézanne le précise lui-même dans une lettre à sa nièce (1902), bien révélatrice de sa mentalité : « Je me souviens parfaitement des bords, autrefois si pittoresques, du rivage de l'Estaque. Malheureusement ce qu'on appelle le progrès n'est qu'invasion des bipèdes qui n'ont de cesse qu'ils n'aient tout transformé en odieux quais avec des becs de gaz et – ce qui est pis encore – avec l'éclairage électrique. En quel temps vivons-nous ! »

Dans les paysages, arbres et bâtiments inscrivent sur la toile des contours nets

Dans les années 1920, à la suite du cubisme, de nombreux commentateurs de Cézanne ont insisté sur les tracés géométriques en forme de grilles auxquelles on pouvait réduire ses tableaux. Il est certain, par exemple, que les arêtes rectilignes du Jas de Bouffan, ou l'étagement des toits de Gardanne aux environs d'Aix se prêtent à ce genre de schémas. C'est en 1885 et 1886 que Cézanne y trouve une source d'inspiration : « Je commence à peindre mais parce que je suis à peu près sans ennuis. Je vais tous les jours à Gardanne et je rentre tous les soirs à la campagne, à Aix » (25 août 1885). Cézanne révèle là les deux conditions qui lui sont nécessaires pour créer : de bonnes dispositions intérieures et un spectacle stimulant.

Les contours des arbres et des maisons de l'époque impressionniste étaient enveloppés ou agités d'une sorte de vibration. Après 1880, la lumière change complètement dans les paysages de l'artiste. C'est le plus souvent une lumière dure et égale qui sculpte les formes et qui, contrairement à la lumière impressionniste, n'est pas analysée systématiquement : il est impossible de déterminer l'heure du jour ou la saison.

Au regard des peupliers de Monet ou de Sisley, palpitant dans le soleil, ceux de Cézanne ont la solidité et l'immobilité du bronze. Cette luminosité, ces invraisemblances dans l'orientation des ombres sont particulièrement sensibles dans les majestueux paysages panoramiques de 1885-1890, où Cézanne retrouve la poésie sereine des paysages héroïques de Poussin. À droite, *Les Peupliers* de Cézanne (1879-1882) ; ci-dessous, de gauche à droite, *Peupliers au soleil* de Monet (détail), *Moret, bords du Loing* de Sisley (détail), *Les Peupliers* de Cézanne (détail), et, en vignette, les tableaux de Monet et de Sisley.



Cézanne travaille par séries. La plus célèbre et la plus abondante est celle consacrée à la montagne Sainte-Victoire

Dans une lettre à Zola de mai 1881, Cézanne indique : « J'ai mis plusieurs études en train, par temps gris et par temps de soleil. » Quelques années plus tard, Monet adopte cette méthode de travail avec ses *Peupliers* et la systématise dans les séries des *Meules*, des *Cathédrale de Rouen* et enfin des *Nymphéas*. Cézanne a donc devancé Monet.

La montagne Sainte-Victoire apparaît pour les premières fois en 1870, puis comme « tableau dans le tableau » dans *L'Éternel féminin*. Mais c'est seulement après 1880 que Cézanne se prend de passion pour « sa » montagne.

Avant 1890, elle occupe le plus souvent le fond d'un paysage très composé, aux plans échelonnés, la profondeur étant suggérée par un arbre en avant-plan et par une succession d'horizontales ou d'obliques.

La lumière est claire, égale ; l'atmosphère, limpide. Comme dans d'humbles natures mortes, Cézanne, dans ses panoramas grandioses, donne l'image d'un univers apaisé.

La Sainte-Victoire, symbole du peintre dominant sa ville

Les sites des environs d'Aix l'avaient souvent inspiré, mais rarement dans un cadrage panoramique. L'apparition de la montagne Sainte-Victoire, qui domine la campagne aixoise et dont la coloration change d'heure en heure, se produit au moment où Cézanne séjourne de moins en moins souvent à Paris et vit davantage à Aix. Ses relations avec son père se sont peu à peu détendues. Il n'a plus de soucis d'argent et a régularisé sa situation en épousant Hortense Fiquet.

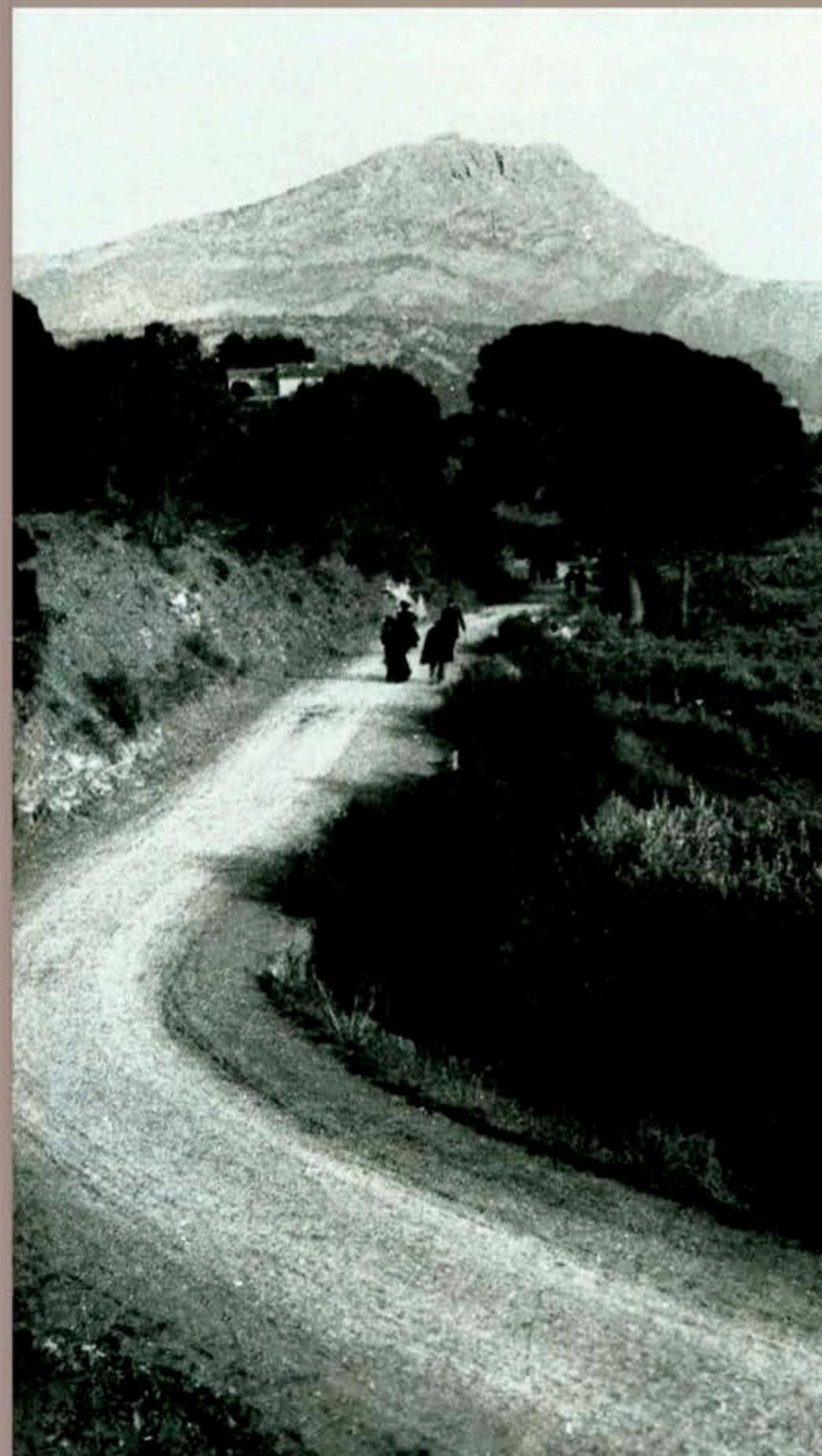
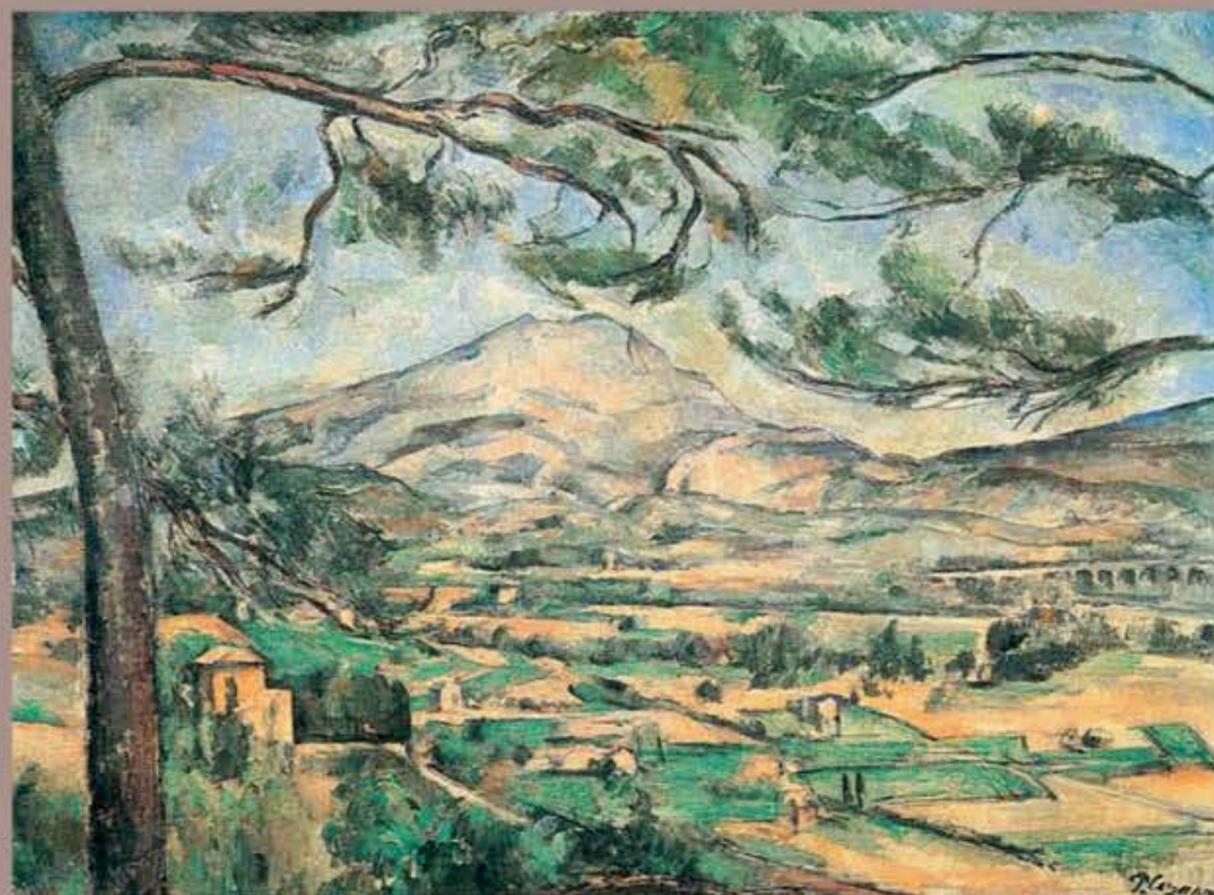
On peut voir dans la sérénité de ces paysages le reflet de l'apaisement survenu dans son monde familial et, dans la position dominante de la montagne, le symbole de Cézanne lui-même prenant possession de son territoire et triomphant de la société aixoise qui ne veut pas reconnaître sa valeur artistique.



La montagne Sainte-Victoire appartient à la famille des montagnes « sacrées » : Sinaï, Thabor, Olympe. Son nom, dont l'origine est controversée, lui donne une signification à la fois dominatrice et vénérable.

Aix-en-Provence au XIX^e siècle est une ville assoupie, de trente mille habitants, ancienne capitale détrônée par Marseille, sa rivale, et qui n'a gardé de son rang passé que sa cour d'appel, son archevêché et son université. Étudiant, Cézanne a souffert de la vie morne d'Aix ; peintre, il a éprouvé avec amertume l'incompréhension de ses compatriotes. Mais il n'est pas sûr que le calme provincial déplut au créateur solitaire.

Cette *Montagne Sainte-Victoire* est datée de 1885-1887. Un arbre isolé, bien au centre de la composition, est un procédé hardi et peu orthodoxe pour donner de la profondeur au paysage.



« On aperçoit la montagne dès avant le Tholonet. Elle est nue et presque unicolore, davantage un éclat lumineux qu'une couleur. Parfois on peut confondre les contours des nuages avec de hautes montagnes : ici, tout à l'inverse, la montagne resplendissante semble au premier regard surgir du ciel ; à cela contribue le mouvement comme figé, dans un temps d'avant le temps, des flancs rocheux qui tombent parallèles et des plissements qui se prolongent horizontaux dans le socle. La montagne donne l'impression d'avoir coulé d'en haut, de l'atmosphère presque de même couleur et de s'être ici épaissie en un petit massif de l'espace universel. »

Peter Handke,
*La Leçon
de la Sainte-Victoire*

Page de gauche, en haut, *Plateau de la montagne Sainte-Victoire* (1882-1885) ; en bas, *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin* (1885-1887) ; ci-contre, la route du Tholonet, photographie du début du XX^e siècle.

Madame Cézanne et le jeune Paul

Les portraits de M^{me} Cézanne sont nombreux à cette époque, en général cadrés en buste. Les traits du visage sont parfois peu détaillés et inexpressifs, ou bien l'expression est grave et pensive. C'est

Les portraits de M^{me} Cézanne, aux volumes nets et simplifiés, ont intéressé particulièrement les peintres cubistes.



aussi de la fin de la période classique que datent certains portraits d'elle fortement architecturés, ainsi que *La Femme à la cafetière* où les volumes du corps et des objets sont simplifiés géométriquement. Le modèle de cette toile n'est pas connu. On a supposé qu'il s'agissait de M^{me} Brémond, la gouvernante du peintre. Après 1880, le visage de Paul adolescent apparaît dans quelques tableaux. Le fils a pour son père une réelle affection. Il correspondra avec lui et l'aidera à la fin de sa vie. En 1888, Paul Cézanne pose pour une grande composition, *Arlequin et Pierrot*, inspirée par le carnaval traditionnel d'Aix-en-Provence.



Arlequin et Pierrot est un des rares tableaux postérieurs à 1870 comportant des figures en mouvement. Page de gauche, *Madame Cézanne dans la serre* est l'un des plus célèbres portraits d'Hortense où l'inachèvement apporte grâce et élégance. Ci-dessus, *La Femme à la cafetière*.





Les autoportraits de Cézanne sont sans doute les plus vivants, les plus spontanés, les moins riches aussi en accessoires de ses portraits. Page de gauche, en haut, *Autoportrait* (aquarelle vers 1895); en bas, de gauche à droite : *Cézanne coiffé d'un chapeau mou* (1890-1894) ; *Cézanne au chapeau melon* (1883-1885) ; *Portrait de Cézanne* (1879-1882), ayant appartenu à Degas.

«Cézanne a le talent de fixer l'essentiel d'un personnage. Cet œil rougi d'avoir trop longtemps interrogé l'impondérable, a bien su démêler, sous les irisations de la peau, les témoignages plastiques de la vie intérieure.»

André Lhote

Pour se peindre, Cézanne choisit une attitude nouvelle : le buste de profil

La tête du peintre se retourne à gauche vers le spectateur. Ce choix d'un mouvement brusque introduit un élément de variété dans la série des autoportraits.

Dans un autre tableau, Cézanne, sans renoncer à ses hardiesses de perspective, sacrifie à la position traditionnelle du peintre et se représente debout devant son chevalet, la palette à la main. Mais il ne prend pas soin d'invertir la position des mains et tient donc sa palette de la main droite.



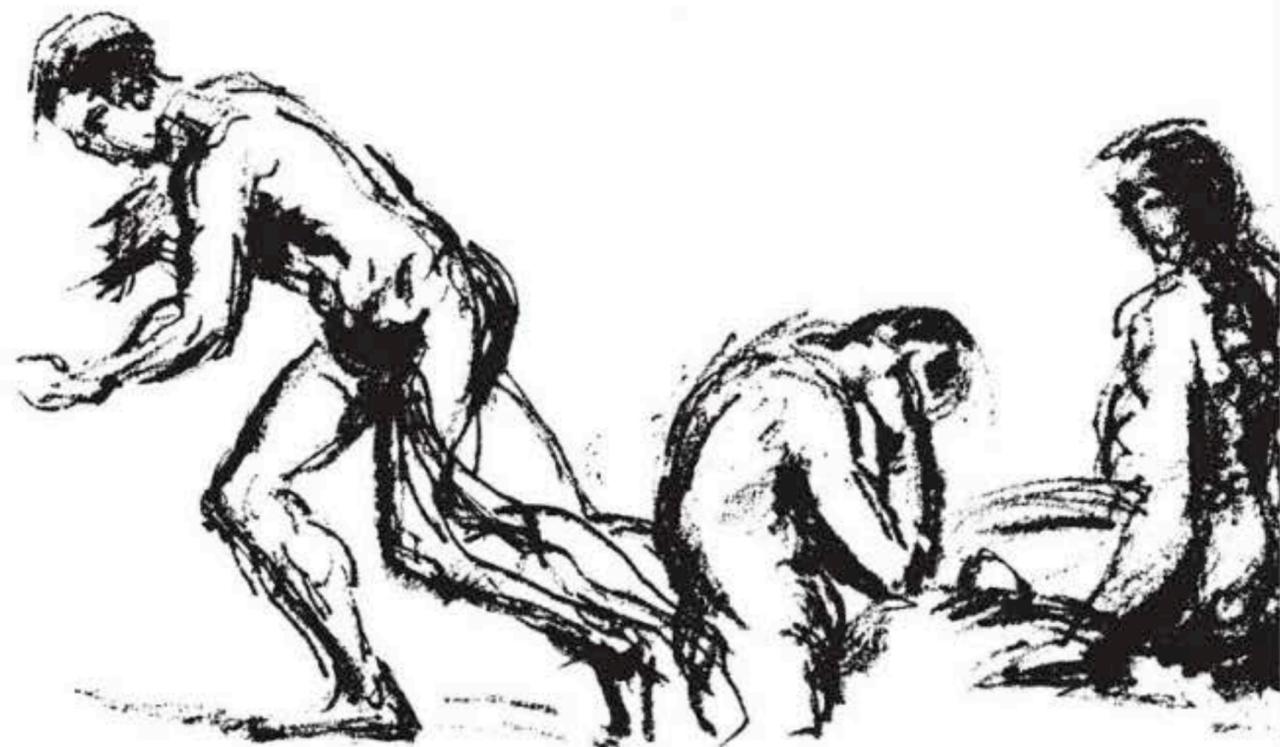
Une période de maturation pour les *Baigneurs*

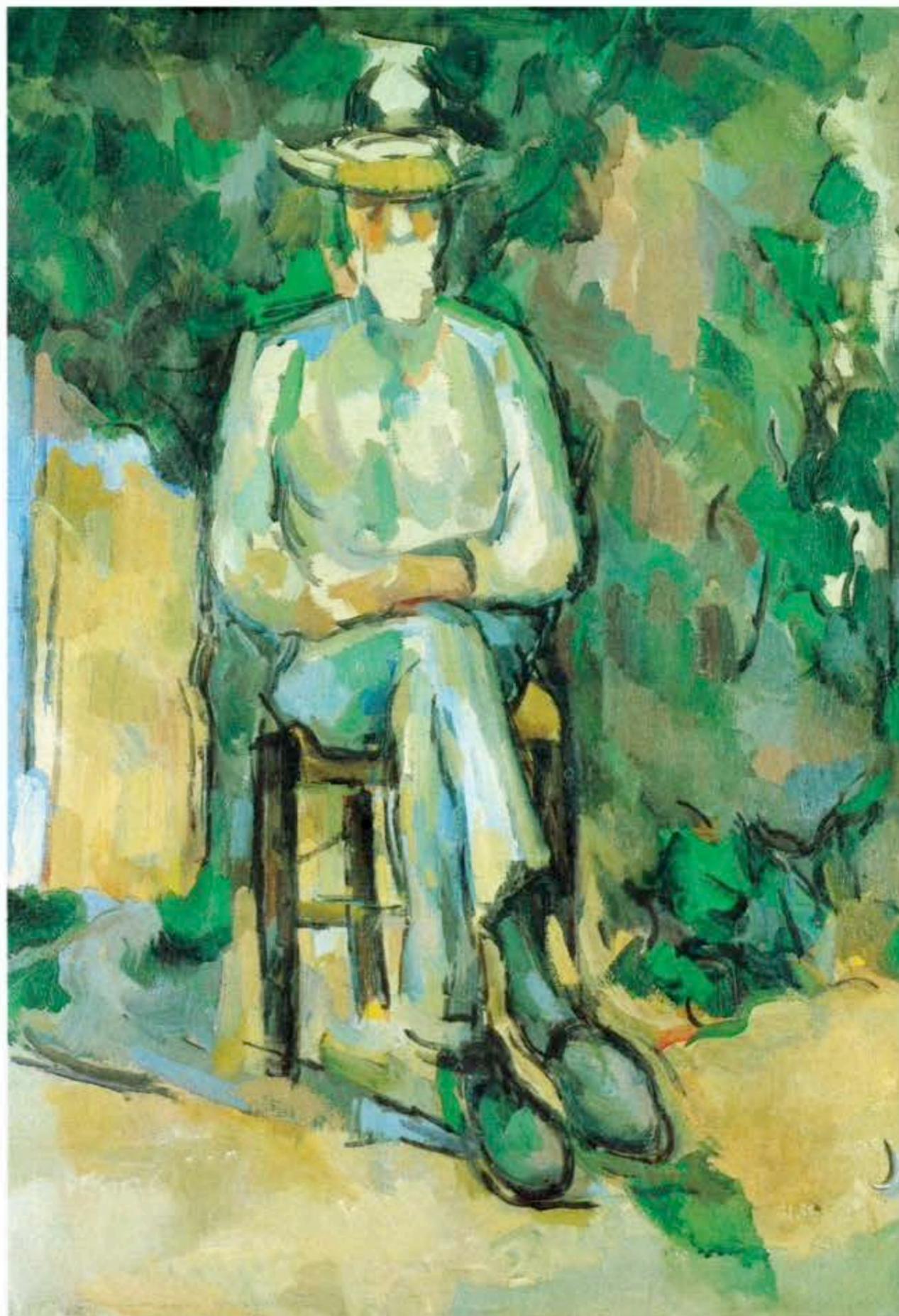
Comparée à celle de ses contemporains, académiques ou novateurs, la production de Cézanne frappe par son abondance et par sa diversité thématique. Certains genres semblent cependant connaître plus une période de maturation que de réalisation. C'est le cas du thème des baigneurs, sur lequel il multiplie les tableaux de format modeste et qui trouveront leur aboutissement plus tard. Leur caractère d'œuvres de recherches explique peut-être que bien des artistes (Monet, Denis, Matisse, Picasso, Moore) aient voulu posséder des exemplaires de cette série. Il ne faut pas cependant y voir des travaux de laboratoire ou des essais inaboutis. Le nombre très variable de figures, la diversité des attitudes prouvent seulement qu'il n'a pas encore « réalisé » un agencement qui le satisfasse. D'ailleurs, plusieurs versions de la fin de la période classique, avec les masses clairement réparties, la clarté bleutée, quasi impressionniste, de ses nus et sa facture émaillée, ne sauraient être considérées comme des essais.

« Baigneurs et baigneuses, chez Cézanne, ne sont alourdis d'aucun alibi historique et mythologique, ne sont enrobés d'aucune fiction justificatrice et c'est ainsi dans leur vérité nue qu'ils se montrent. Ils n'ont pas non plus cet enrobage d'anecdote qui fait le charme des bords de Marne impressionnistes avec leurs airs de gracieux reportages. »

Gilles Plazy, *Cézanne ou la peinture absolue*

À gauche, *Cinq Baigneuses* (1879-1882), ayant appartenu à Picasso; « Trois baigneurs » (1887-1890) et ci-dessous, *Baigneurs* (1890-1892).





Cézanne aime s'identifier au prophète Moïse. Il a suivi une route difficile, guidé par ses seules certitudes intérieures. Il a surmonté l'opposition des hommes et son art ouvre une nouvelle voie à la peinture. Pourtant, en 1904, il écrit encore modestement : « J'ai réalisé quelques progrès. Pourquoi si tard et si péniblement ? L'Art serait-il, en effet, un sacerdoce, qui demande des purs qui lui appartiennent tout entiers ? »

CHAPITRE 4

« J'ENTREVOIS LA TERRE PROMISE »

Natures mortes, figures ou paysages, tous les motifs sont traités avec fougue et liberté. À gauche, *Le Jardinier Vallier*; ci-dessous, *Pommes, poires et casserole*.



Devenu riche à la mort de son père, Cézanne continue de mener une vie très simple à Aix et dans sa région

Après 1890, l'existence du peintre est mieux connue ; les témoignages de visiteurs sont plus nombreux. On aurait pu penser que, pourvu d'une large aisance, il en profiterait pour voyager et pour voir en Italie ou en Belgique d'autres œuvres des maîtres qu'il avait admirés au Louvre ou, comme Monet et Degas, pour collectionner. Il n'en est rien ; Cézanne garde des habitudes de vie fort simples. Hormis des cures à Vichy (il souffre de diabète) et un séjour en Suisse en 1890, imposé par sa femme – « elle n'aime que la Suisse et la limonade », dit-il –, il ne sort guère de ses lieux favoris : Aix et la région aixoise, avec quelques déplacements de plus en plus brefs à Paris et dans ses environs.

À Aix, il vit plus proche de sa sœur que de sa femme, et finit même par prendre une gouvernante. Il mène une vie régulière, devient un chrétien pratiquant, assidu aux offices de la cathédrale. Il peint presque tous les jours, se faisant emmener « sur le motif » par un fiacre ou travaillant chez lui. En 1902, il aménage un nouvel atelier sur le chemin des Lauves, aux environs immédiats d'Aix, d'où il domine la ville et dispose d'un bon point de vue sur la Sainte-Victoire.

Ambroise Vollard, un jeune marchand, organise en 1895 à Paris la première exposition de l'œuvre de Cézanne, encore inconnue du public

Cézanne a présenté pourtant quelques toiles dans des expositions de groupe. Mais la boutique du père Tanguy, un pittoresque marchand de couleurs de Montmartre qui prenait des tableaux en pension, reste le seul endroit où l'on peut en voir.



Le *Portrait de Vollard* est exécuté quatre ans après l'exposition (couverture à droite) dans sa galerie, rue Laffitte.

Le peintre Maurice Denis, auteur en 1900 d'un solennel *Hommage à Cézanne*, avoue que vers 1890, à l'époque de ses premières visites dans la boutique de Tanguy, il considérait Cézanne comme un mythe, peut-être même comme le pseudonyme d'un artiste spécialisé dans d'autres recherches, dont il mettait en doute l'existence.

C'est certainement aussi chez le père Tanguy qu'Ambroise Vollard vit pour la première fois des tableaux de Cézanne. Doué d'un flair exceptionnel, le jeune marchand débutant organise la première exposition Cézanne. Désormais, Vollard va s'attacher à faire connaître l'œuvre de son protégé (qui réalisera son portrait) et lui achète la majeure partie de sa production.

L'année suivante, deux tableaux, *Cour de ferme à Auvers* et *L'Estaque*, entrent, non sans difficulté, au musée du Luxembourg, grâce au legs Caillebotte. Monet, Degas, Renoir, Gauguin admirent l'artiste.

Les jeunes peintres le révèrent ; peintres et critiques écrivent sur lui ; certains vont le voir à Aix

Malgré sa réputation de sauvagerie et sa phobie du moindre contact physique, Cézanne reçoit les nouveaux venus aimablement et entretient avec certains une correspondance confiante. C'est le cas

« Vollard pose tous les matins chez Cézanne, depuis un temps infini. Dès qu'il bouge, Cézanne se plaint qu'il lui fasse perdre la ligne de concentration. Il parle aussi de son défaut de qualités optiques, de son impuissance à réaliser comme les anciens maîtres ; mais il croit avoir des sensations », écrit Maurice Denis dans son journal. Ambroise Vollard devait dire : « Pour qui ne l'a pas vu peindre, il est difficile d'imaginer à quel point certains jours, son travail était lent et pénible. » Après cent quinze séances de travail – toujours d'après Vollard –, le peintre repartit pour Aix (ci-dessous, à gauche, le pont des Trois-Sautets dans les environs de la ville vers 1900).



Exposition Cézanne
Galerie Vollard
6, Rue Laffitte

Composition inédite de Cézanne du lundi 9 mai au vendredi 10 juin 1898

de Camoin, le futur fauve, ou d'Émile Bernard, rival de Gauguin dans l'invention du cloisonnisme mais revenu alors à une pratique plus traditionnelle. C'est dans une lettre à ce dernier que se lit la phrase partout citée : « Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le *Pater Omnipotens Aeterne Deus* étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. »

On a probablement exagéré la portée de cette phrase qui paraît contenir en germe le cubisme et tout un versant de la peinture du XX^e siècle. Cézanne, par bonhomie ou par complaisance, a tendance à adapter le contenu de ses réponses, écrites ou orales, à ses interlocuteurs.

Or il considère Bernard comme un personnage verbeux, « un intellectuel congestionné par les souvenirs de musées ». Et l'on peut admettre que Cézanne, non sans malice, a doctement énoncé pour lui une théorie simplificatrice.



Des objets aux formes simples, comme des fruits ou des bouteilles, voisinent souvent avec des draperies, qui introduisent souplesse et mouvement dans la composition des natures mortes. Ci-dessus et ci-dessous, *Nature morte aux oignons* et en bas, *Pommes et oranges* (détails).



Certaines compositions comme les *Joueurs de cartes* trouvent leur aboutissement

Les *Joueurs de cartes* sont une des œuvres les plus populaires de Cézanne. Le sujet est courant dans la peinture depuis le XVII^e siècle, et un tableau de l'école de Le Nain sur ce thème est conservé au musée Granet d'Aix-en-Provence.



Pourquoi, précisément vers 1890-1895, dans le moment où il peint une série de *Baigneurs*, Cézanne a-t-il accordé une telle attention au thème des joueurs de cartes? Les *Joueurs de cartes*, aux physionomies concentrées, s'affrontant dans un espace clos, constituent l'exacte antithèse des *Baigneurs*, aux silhouettes impersonnelles, évoluant dans un cadre de plein air. Ci-dessus, les *Joueurs de cartes* de la fondation Barnes à Philadelphie, une des compositions les plus grandes de Cézanne, (1,34 m sur 1,81 m), qui donne une forte impression de concentration et de tension; ci-contre, les *Joueurs de cartes* du Metropolitan Museum de New York, plus sereine, où l'affrontement est plus pacifique.

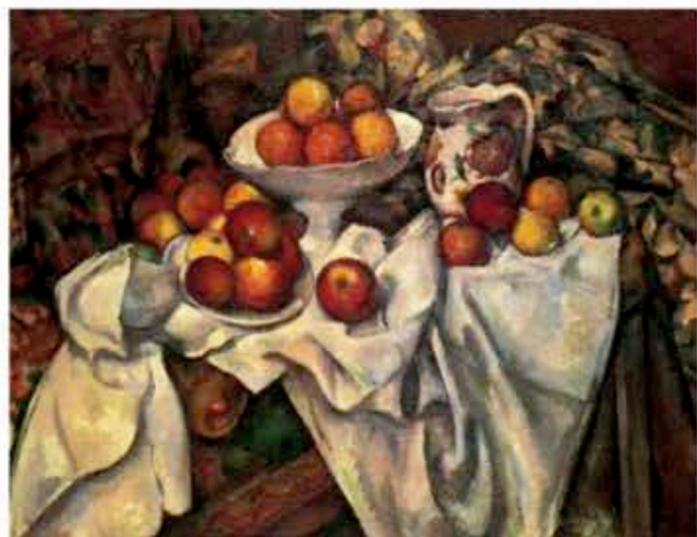
Il existe cinq versions des *Joueurs de cartes*, plus des études préparatoires pour des personnages isolés : une version à cinq personnages, une à quatre personnages et trois à deux personnages.

On a longuement discuté sur l'ordre d'exécution des cinq versions. Il semble qu'en raison de leur style les trois versions à deux personnages soient postérieures aux autres, dont la composition est plus aérée et où les personnages se détachent sur un fond clair. Toutes les versions sont fondées sur un schéma de construction très fortement symétrique ; l'axe est marqué dans les deux plus anciennes par un personnage assis de face et dans les trois autres par une bouteille.



Cézanne exprimerait-il inconsciemment dans cette série le combat qu'il a dû mener contre son père et contre lui-même ? La carte à jouer en est l'arme apparente et désigne ici son travail de peintre. Dans le vocabulaire de la critique d'art de l'époque, dans une lettre de Cézanne lui-même (1876) et dans des discussions autour d'une table au Café Guerbois, la comparaison avec les cartes à jouer servait à caractériser le style simplificateur et le dessin aplati des tableaux de Manet et des impressionnistes. Ces trois versions des *Joueurs de cartes*, exécutées entre 1890 et 1895, se réduisent à un face-à-face entre les deux antagonistes. Elles expriment une forte tension entre les deux personnages concentrés sur leur jeu. Tout décor a disparu. La technique est très libre, la couleur posée par touches volontaires.





Pourtant, au risque de dérouter ses admirateurs, Cézanne se renouvelle profondément pour la troisième fois

Il le fait au moment où ses œuvres anciennes commencent à être connues et appréciées, au moins d'un petit noyau, et sans que sa nouvelle manière puisse se déduire des précédentes. C'est un cas peut-être unique dans l'histoire de la peinture.

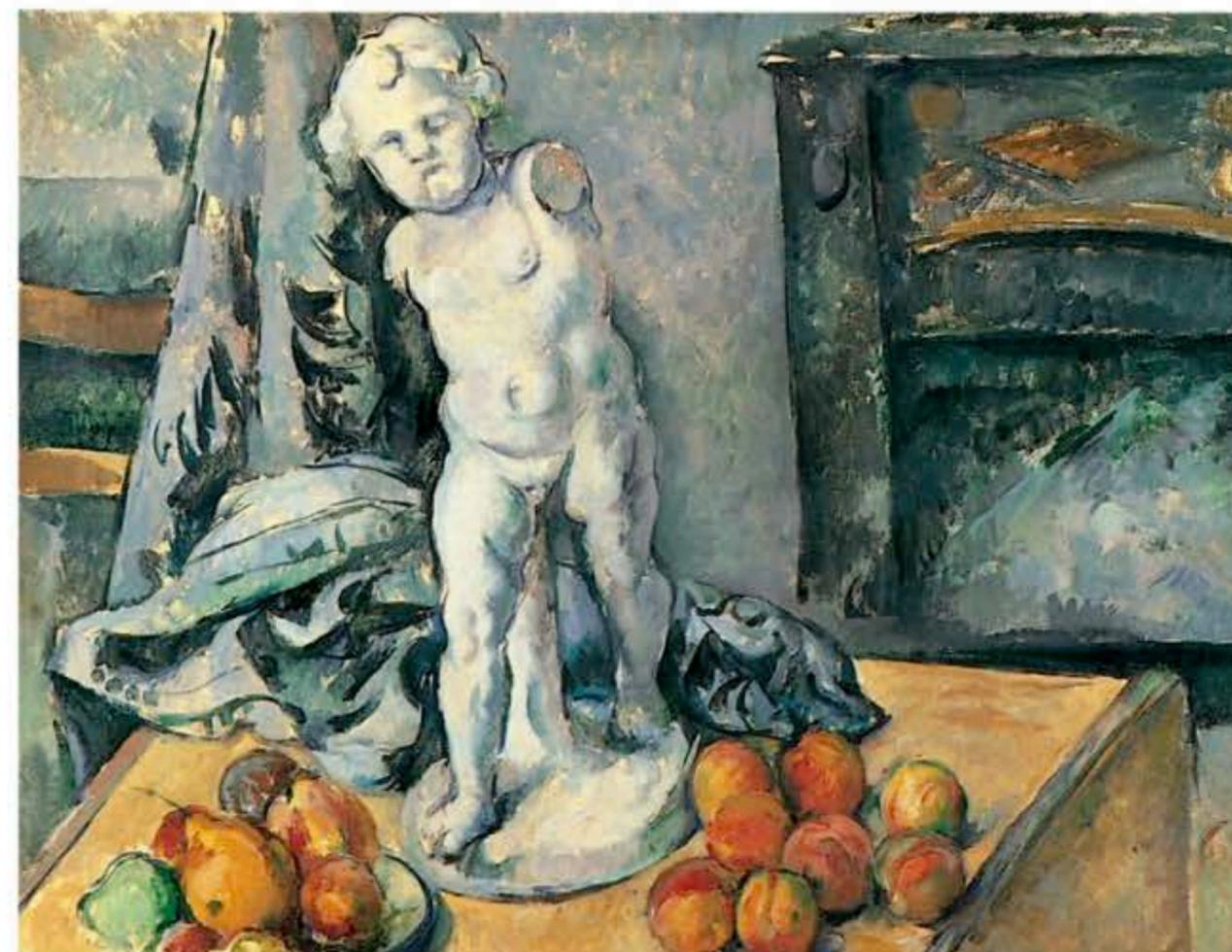
La thématique est toujours aussi riche : portraits, natures mortes, paysages, figures. Mais entre 1890 et 1895 s'opère un changement radical de style et de facture. À l'architecture sereine, scandée de pleins et de vides, vont succéder des compositions opaques, et aux teintes claires et lumineuses, des bruns et des bleus foncés.

Désormais la perspective traditionnelle et le modelé par les ombres sont définitivement abandonnés. Tantôt, il n'y a plus véritablement d'espace et tous les éléments constitutifs du tableau se situent dans un plan unique, continu, sans profondeur : c'est le cas des *Sous-bois*, des *Baigneuses* et de certaines *Montagne Sainte-Victoire*. Tantôt, Cézanne définit un nouvel espace par un agencement de plans obliques au plan du tableau.

C'est de nouveau dans la nature morte que s'expriment ses nouvelles recherches

Désormais, plus sûr de lui qu'il ne veut bien le reconnaître dans ses lettres,

Ci-dessus, à gauche, *Pommes et oranges* (1890-1895); à droite, *Nature morte aux oignons* (1890-1895) ; page de droite, *L'Amour en plâtre* (1895).



il choisit des toiles d'assez grande dimension. Les compositions sont plus complexes. Les formes simples et les surfaces lisses des pommes et des faïences contrastent avec les draperies aux replis mobiles et irréguliers. La description des objets et l'agencement des plans échappent à toute règle et construisent un monde cohérent où chaque touche de couleur est déterminée par sa place dans l'ensemble. Il introduit, au milieu des fruits et des draperies, une statuette, un Amour potelé du XVIII^e siècle. Les pommes et la statuette

constituent des signes auxquels s'attache une valeur évocatrice ou symbolique. L'Amour joufflu signifie assez clairement la santé, la jeunesse et la joie de vivre. En opposition, Cézanne revient à la fin de sa vie au motif du crâne, qui avait disparu de son œuvre depuis plus de vingt ans.

Cézanne emploie de nouveau les couleurs foncées de sa jeunesse. Dans le même temps, il exécute de grandes aquarelles comme *Tête de mort sur une draperie* (au centre, 1902-1906), où il joue avec les effets de transparence. Même liberté dans la composition de ses natures mortes où il n'hésite pas à placer, contrairement à l'usage, des objets en déséquilibre.





Portraits et figures isolées sont également soumis à une impérieuse simplification des volumes

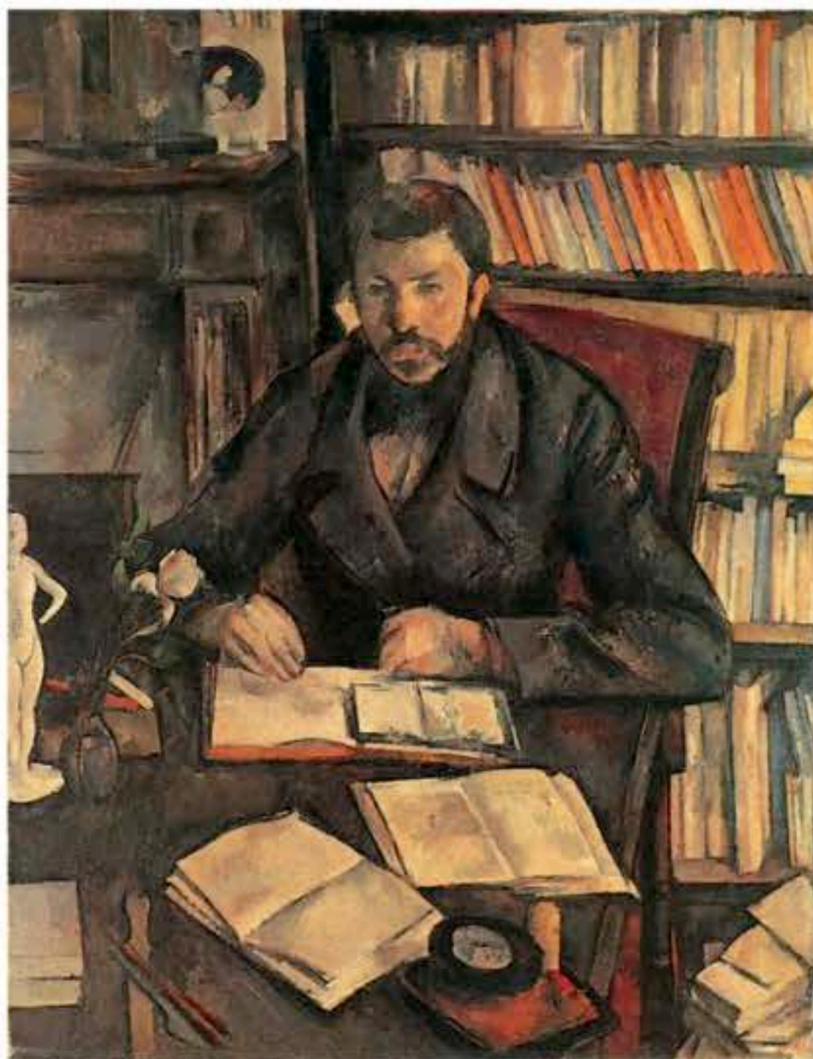
Les portraits de sa femme sont toujours aussi nombreux. Il en diversifie l'attitude et le cadre en la faisant poser en plein air ou dans une serre. M^{me} Cézanne apparaît presque

toujours distante, majestueuse, placée par la volonté du peintre dans une attitude un peu contrainte et dans un éclairage indéterminé.

Par la recherche de naturel et par l'importance donnée à l'environnement et à la profession du modèle, le portrait de Gustave Geffroy s'inscrit dans la tradition du portrait humaniste. Geffroy est

un critique d'art très lié avec Monet, qui attira son attention sur Cézanne en 1894. Il publie deux textes favorables au peintre encore presque inconnu. Pour le remercier, Cézanne fait son portrait. Les deux hommes devaient finalement se brouiller. Geffroy, il est vrai, n'avait manifesté une grande compréhension ni pour l'art ni pour la personnalité du peintre.

Les relations de Cézanne avec Joachim Gasquet devaient suivre un parcours analogue. Ce jeune poète aixois, fils d'un ami d'enfance de Cézanne, s'enthousiasme pour l'art du peintre qui se prit de sympathie pour lui et en fit un temps son confident. Leurs relations devaient se distendre, Gasquet s'étant montré



Geffroy considéra le portrait que Cézanne fit de lui en 1895 (ci-dessous) comme une des très belles œuvres du peintre, malgré son inachèvement :

« La bibliothèque, les papiers sur la table, le petit plâtre de Rodin, la rose artificielle qu'il apporta au début des séances, tout est de premier ordre, et il y a bien aussi un personnage dans ce décor peint avec un soin méticuleux et une richesse de tons, une harmonie incomparables. »

indiscret et Cézanne étant, quant à lui, de caractère ombrageux et peu sociable, craignant qu'on lui « mette le grappin dessus ». Gasquet a publié la transcription de ses conversations avec l'artiste, en y ajoutant beaucoup de son cru. Son témoignage est à utiliser avec précaution. Il reste de cette amitié l'un des portraits les plus spontanés de Cézanne.

Le *Portrait de Gasquet* (ci-dessous) est un rare exemple de figure en déséquilibre et *L'Homme aux bras croisés* (page de gauche), présente de fortes distorsions de plans.





Dans les paysages, l'œil est arrêté par un mur de végétation profuse entourant des rochers à l'allure cyclopéenne

À l'époque précédente, les paysages étaient organisés en partant d'un horizon dégagé et de plans étagés. Ce goût pour un environnement sauvage, sans horizon et d'où l'homme est exclu, comme celui de *Bibémus*, il le partage alors avec Claude Monet dans les grands *Nymphéas*. Les sous-bois sont traités avec une technique raffinée, chaque touche a été posée avec une légèreté et une sûreté de main d'aquarelliste, les repentirs sont rares. Comme Poussin, il différencie ses techniques pour différencier les matières. La pâte est lisse pour les rochers, divisée et fragmentée pour les feuillages

Des images d'une végétation envahissante, où l'œil se perd, on en trouve aussi chez Gauguin, chez Monet, dans les *Jungles* du Douanier Rousseau, dans les décorations d'Odilon Redon à l'abbaye de Fontfroide. Elles contrastent avec les panoramas dégagés et les grands ciels que Cézanne et les impressionnistes avaient affectionné vingt ans auparavant.

avec, parfois, un léger tremblement, comme pour suggérer le vent dans les arbres. Dans l'exceptionnelle *Vue du lac d'Annecy*, la totalité de la toile devient une muraille de glace bleutée. Peu de peintres ont su à ce point diversifier leurs moyens.

Cézanne a représenté une dizaine de fois *Château-Noir*, vu de bas en haut ou bien de front, dans un plan parallèle au plan du tableau. Il en tire un effet saisissant par le contraste entre le bâtiment ocre et la végétation d'un vert profond qui envahit le ciel de traînées irréelles.

La montagne Sainte-Victoire continue de l'inspirer, mais les points de vue et les cadrages ont changé. Cézanne s'installe souvent sur la route du Tholonet et la représente de face.



« Me voici éloigné de notre Provence pour quelque temps. [...] C'est une zone tempérée. L'altitude des collines environnantes est assez grande. Le lac, en cet endroit resserré par deux goulets, semble se prêter aux exercices linéaires de jeunes *miss*. C'est toujours la nature, assurément, mais un peu comme on nous a appris à la voir dans les albums des jeunes voyageuses. »

Cézanne à Gasquet, Annecy, juillet 1896

« Pour me désennuyer je fais de la peinture, ce n'est pas très drôle, mais le lac est très bien avec de grandes collines tout autour, on me dit de deux mille mètres, ça ne vaut pas notre pays. »

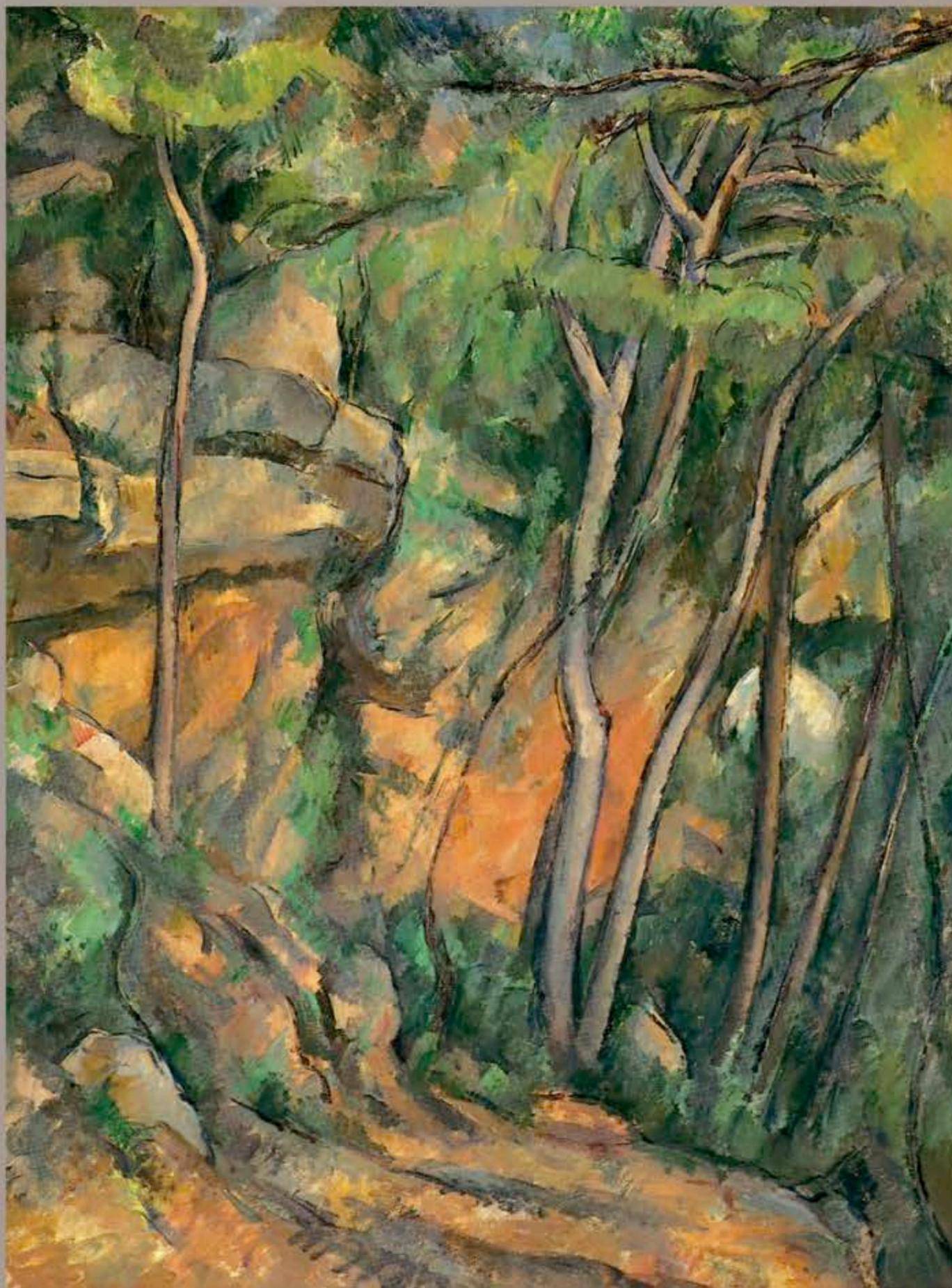
Cézanne à Solari, Annecy, juillet 1896

[Page de gauche, *Sous-bois* (1895-1900) ; ci-contre, *Vue du lac d'Annecy* (1896).]



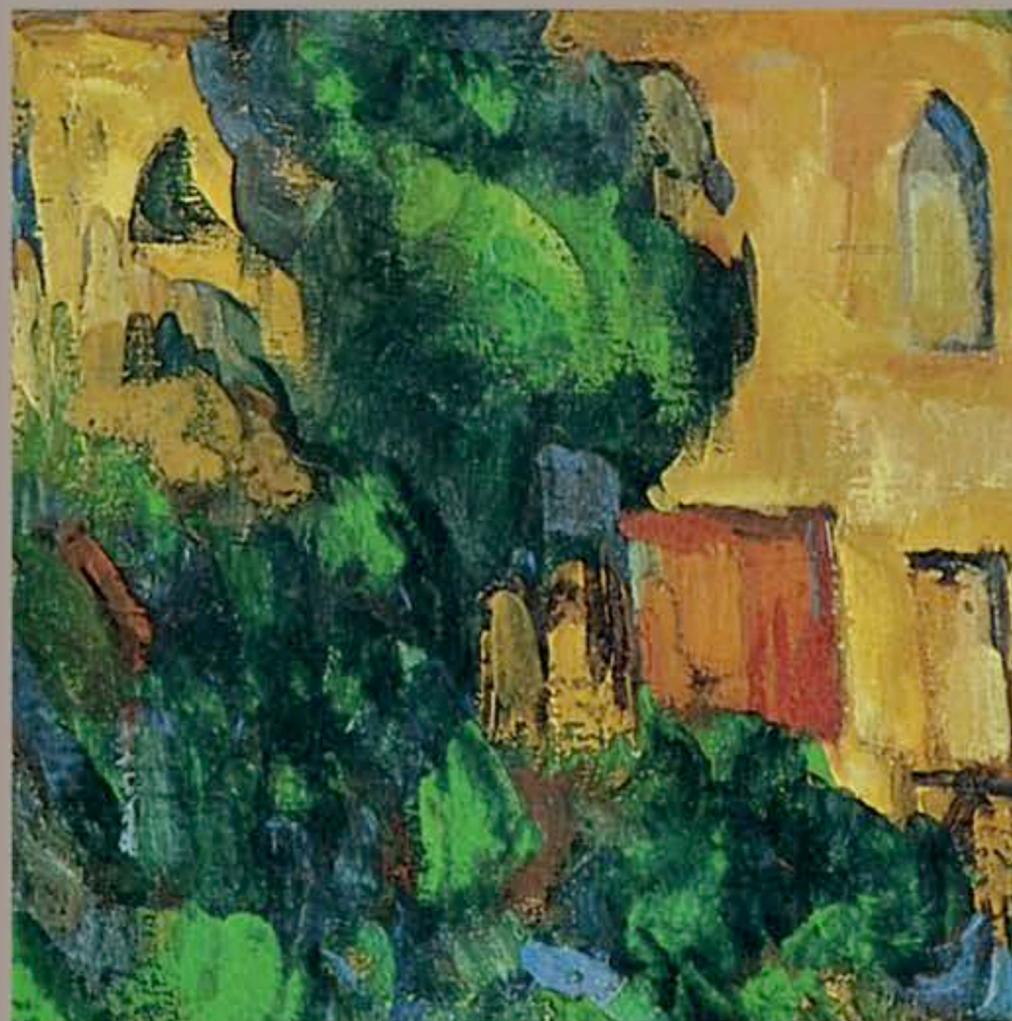
«Situé à mi-chemin entre Aix et le Tholonet, Château-Noir, construit dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, s'élève au-dessus de la route, presque au pied de la colline. Il comprend deux bâtiments indépendants disposés en angle droit. [...] Amorce d'une orangerie qui ne fut jamais construite, des piliers dressés vers le ciel et ne supportant rien donnent à l'ensemble un étrange aspect de ruines ; le style des bâtiments percés d'étroites fenêtres gothiques et coiffés de toits pentus n'est pas moins étrange. Entre eux s'étend la cour sur laquelle donne la pièce occupée par Cézanne. [...] Les bâtisses ne sont absolument pas noires et n'ont rien d'un château, elles sont construites dans la belle pierre jaune de la carrière de Bibémus, toute proche [...]. Cézanne a presque toujours représenté la façade orangée, lumineuse, de l'aile ouest, avec la grande porte rouge de la remise, dominant les verts bleutés d'une végétation exubérante. »

John Rewald,
*Cézanne,
les dernières années*



« Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats ; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète. »

Cézanne à E. Bernard,
23 octobre 1905



Page de gauche, *Dans le parc de Château-Noir* (1898) ; ci-dessus, *Pistachier dans la cour de Château-Noir* (vers 1900) ; en haut, à droite, *Vue du Château-Noir* (1894-1896) ; ci-contre, *Château-Noir* (1904-1906, détails).



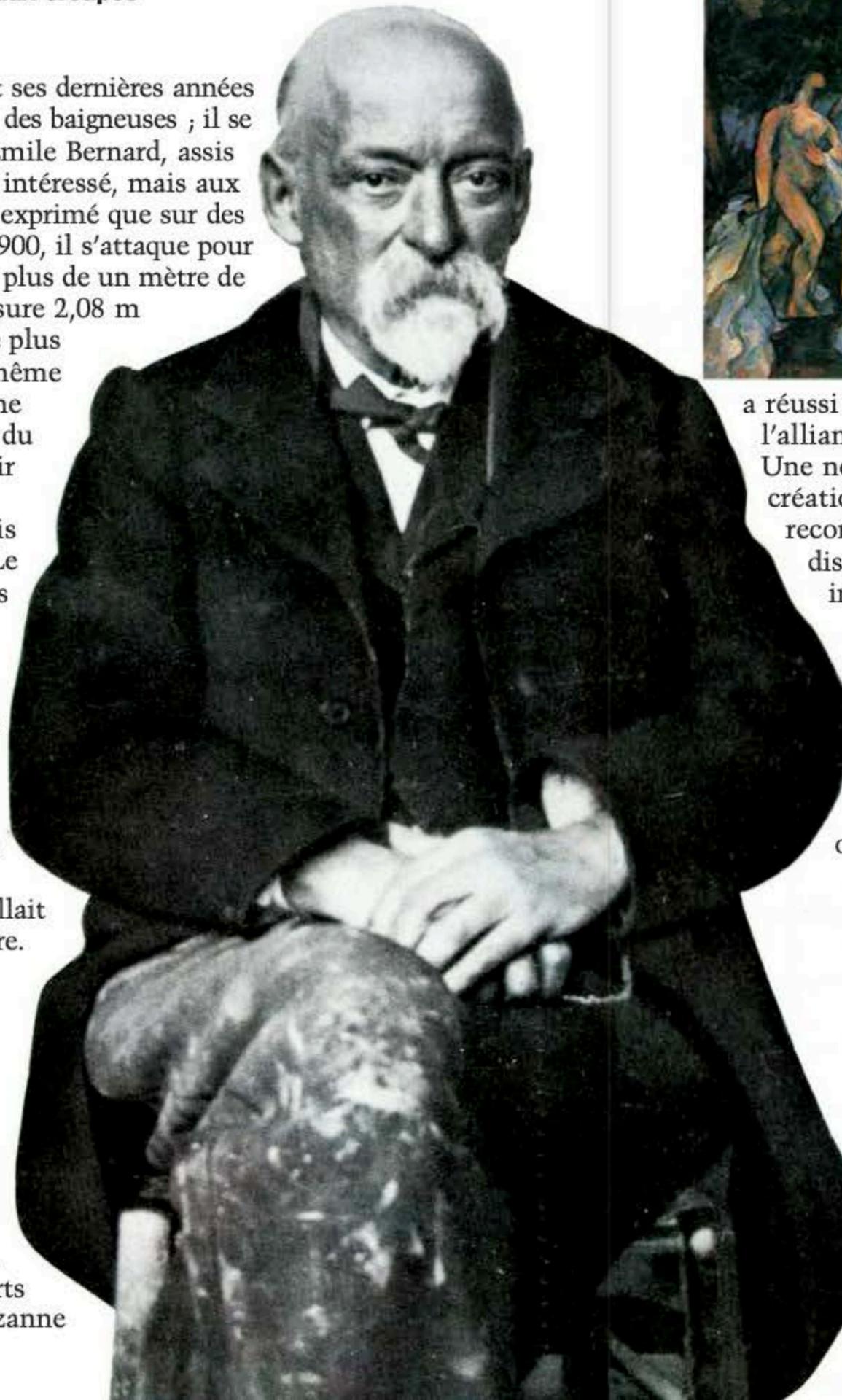
La montagne Sainte-Victoire demeure à l'intérieur du panorama (ci-contre, tableau de 1896-1898, détail page suivante); il n'y a pas de rupture, pas de clivage entre la plaine et les collines d'une part, et la montagne de l'autre. Les couleurs obéissent à une distribution simple, mais qui reste d'esprit naturaliste : le ciel est bleu, la végétation verte, la terre ocre clair et la montagne violacée. Le passage d'une plage de couleur à une autre suit des contours sinueux, irréguliers, mais sans espaces de transition, ou presque. Joachim Gasquet apporte un témoignage sur Cézanne achevant l'une de ces *Sainte-Victoire* : « La toile lentement se saturait d'équilibre. L'image préconçue, méditée, linéaire dans sa raison se dégagait déjà des taches colorées qui la cernaient partout. Le paysage apparaissait comme un papillotement, car Cézanne avait lentement circonscrit chaque objet, échantillonnait, pour ainsi dire, chaque ton; il avait de jour en jour, insensiblement, d'une harmonie sûre, rapproché toutes ces valeurs; il les liait entre elles d'une clarté sourde. »



« Marier les courbes des femmes aux croupes des collines »

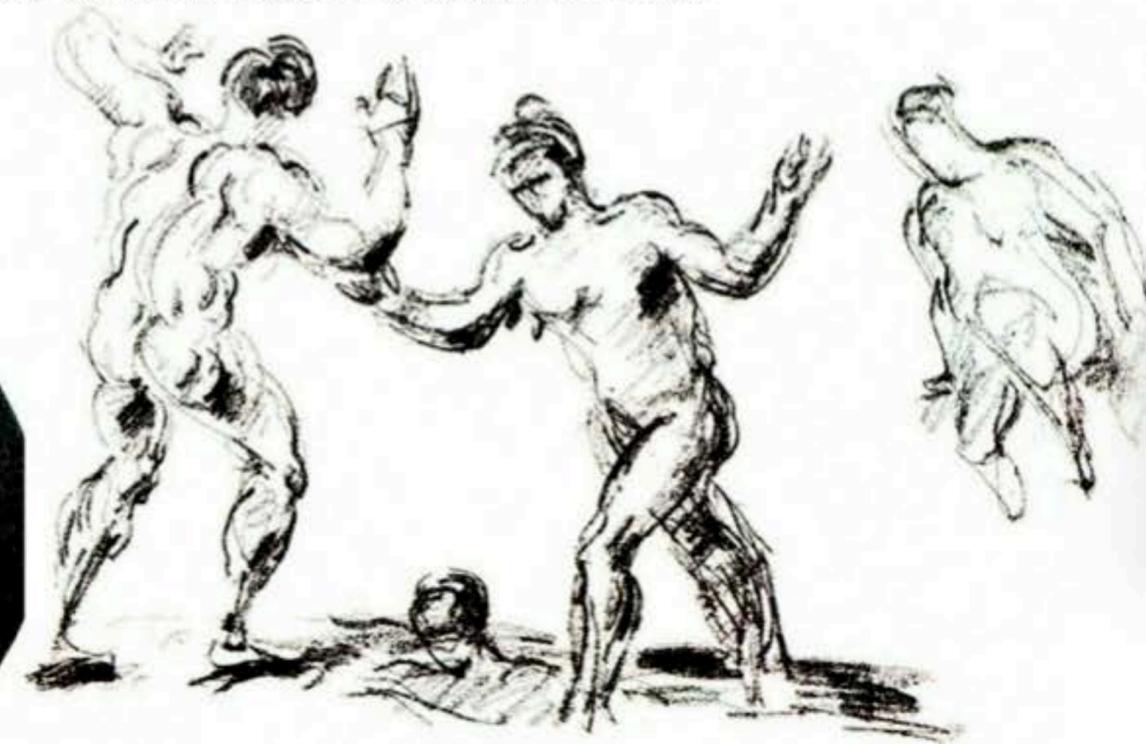
Cézanne met en chantier pendant ses dernières années une toile importante sur le thème des baigneuses ; il se laisse même photographier par Émile Bernard, assis devant elle. Ce sujet l'a toujours intéressé, mais aux époques précédentes, il ne l'avait exprimé que sur des toiles d'assez petit format. Vers 1900, il s'attaque pour la première fois à des supports de plus de un mètre de large. La plus grande version mesure 2,08 m sur 2,49 m ; c'est de beaucoup le plus grand tableau de Cézanne. Il a même fait aménager à son intention une fente dans le mur de son atelier du chemin des Lauves, pour pouvoir l'introduire sans la rouler.

Cézanne a peint au moins trois grandes versions de *Baigneuses*. Le nombre et la position des figures varient sensiblement de l'une à l'autre : deux versions en frise d'une puissance de stylisation impressionnante, sans commune mesure avec les autres toiles de l'époque, ont été longuement travaillées, abandonnées, puis remises en chantier. On suppose que l'une était dans l'atelier de Paris, l'autre à Aix, et qu'il travaillait alternativement à l'une et à l'autre. Les visages donnent une impression d'inachevé, que renforce le manque de développement en hauteur. La troisième, la plus vaste, décrit une majestueuse arcature gothique, tandis que les deux autres se présentent comme un bas-relief. Le coloris de la plus grande a une légèreté d'aquarelle, dominé par les bleu-gris et les verts sombres. Une nouvelle fois, Cézanne



En 1904, Cézanne est photographié dans son atelier des Lauves, devant les *Grandes Baigneuses*. Cette version s'inscrit encore, par sa mise en scène théâtrale en frise, dans le prolongement des *Baigneurs* (ci-dessous, « Trois baigneurs », 1887-1890) et des *Baigneuses* antérieurs.

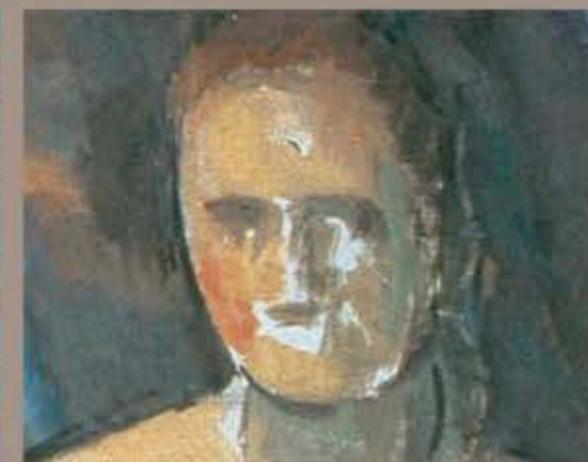
a réussi l'expression idéale de la sérénité dans l'alliance heureuse de l'homme et de la nature. Une nouvelle fois, il rejoint les plus poétiques créations humanistes de Poussin, en qui il reconnaît un puissant lyrisme qui sait se discipliner. On cite souvent de façon inexacte un mot de Cézanne sur Poussin. Il déclarait qu'il voulait « vivifier Poussin sur nature » (et non pas refaire Poussin sur nature), c'est-à-dire couler dans la discipline du paysage poussinesque l'émotion qu'il éprouvait devant le spectacle de la nature. Il nous livre des paysages à la fois grandioses et ordonnés, où l'homme s'inscrit harmonieusement.





« Plutôt qu'une étude pour les *Grandes Baigneuses*, ce tableau semble être une version indépendante, dans laquelle, par ailleurs, les figures ne sont plus le principal centre d'intérêt [...] au stade inachevé de cette œuvre. Mais elle est « inachevée » seulement parce que la toile n'est pas couverte par endroits, ce qui est le cas uniquement là où les couleurs, et non pas des éléments de la composition, sont absents. [...] Ce tableau, brossé de façon assez lâche, est complètement dominé par des tonalités gris-bleu avec quelques touches bleu verdâtre dans le sol, les arbres et le ciel. [...] La zone la plus sombre du triangle est bleu foncé, au centre du premier plan, autour duquel sont rassemblés quatre nus, isolés des baigneuses de gauche et de droite par un agencement qui ne se retrouve nulle part dans l'œuvre de Cézanne sauf dans une aquarelle. La majorité des espaces laissés blancs se situent autour des baigneuses. Les figures du groupe central sont inclinées, comme si quelque chose, sur le sol, les attirait. »

John Rewald,
Cézanne les dernières années



« C'est la plus grande toile de Cézanne et, parce qu'elle est la plus formelle, on la cite souvent comme exemple de son idéal de composition. [...] Elle est aussi exceptionnelle, parmi ses œuvres, par la symétrie bien marquée et l'adaptation des formes nues au motif triangulaire des arbres et de la rivière. [...] L'atmosphère de ce tableau est étrange et belle. Le paysage est d'un bleu ample, brume légère dans laquelle baignent le ciel, l'eau et la végétation, qui recouvre délicatement les personnages magistralement dessinés. »

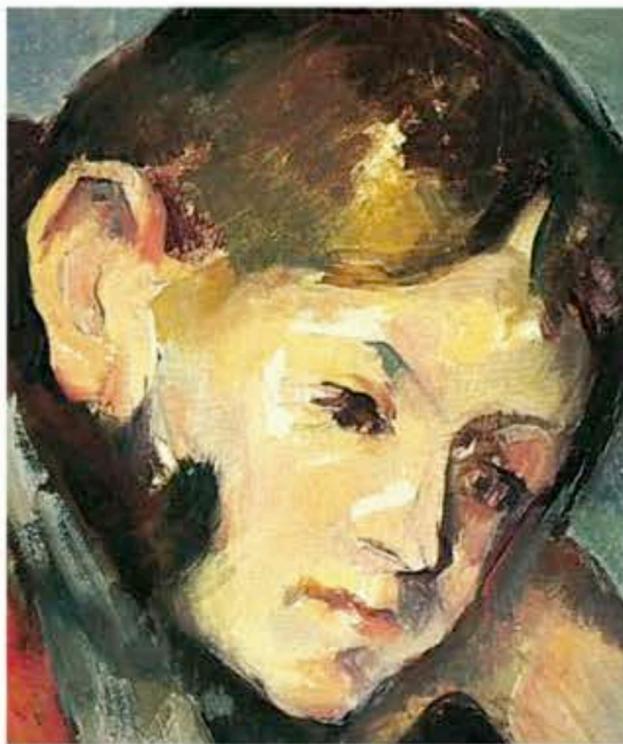
Meyer Schapiro,
Paul Cézanne



Les toutes dernières œuvres de Cézanne montrent une liberté et un caractère visionnaire

Déjà dans le *Garçon au gilet rouge* ou dans les *Joueurs de cartes*, Cézanne se préoccupe peu de l'exactitude anatomique et allonge démesurément le bras de ses modèles, tout comme Ingres ajoutait des vertèbres à ses odalisques. La *Vieille au chapelet* ou

les différentes versions du *Jardinier Vallier* ont une dimension pathétique, qui avait disparu de son monde

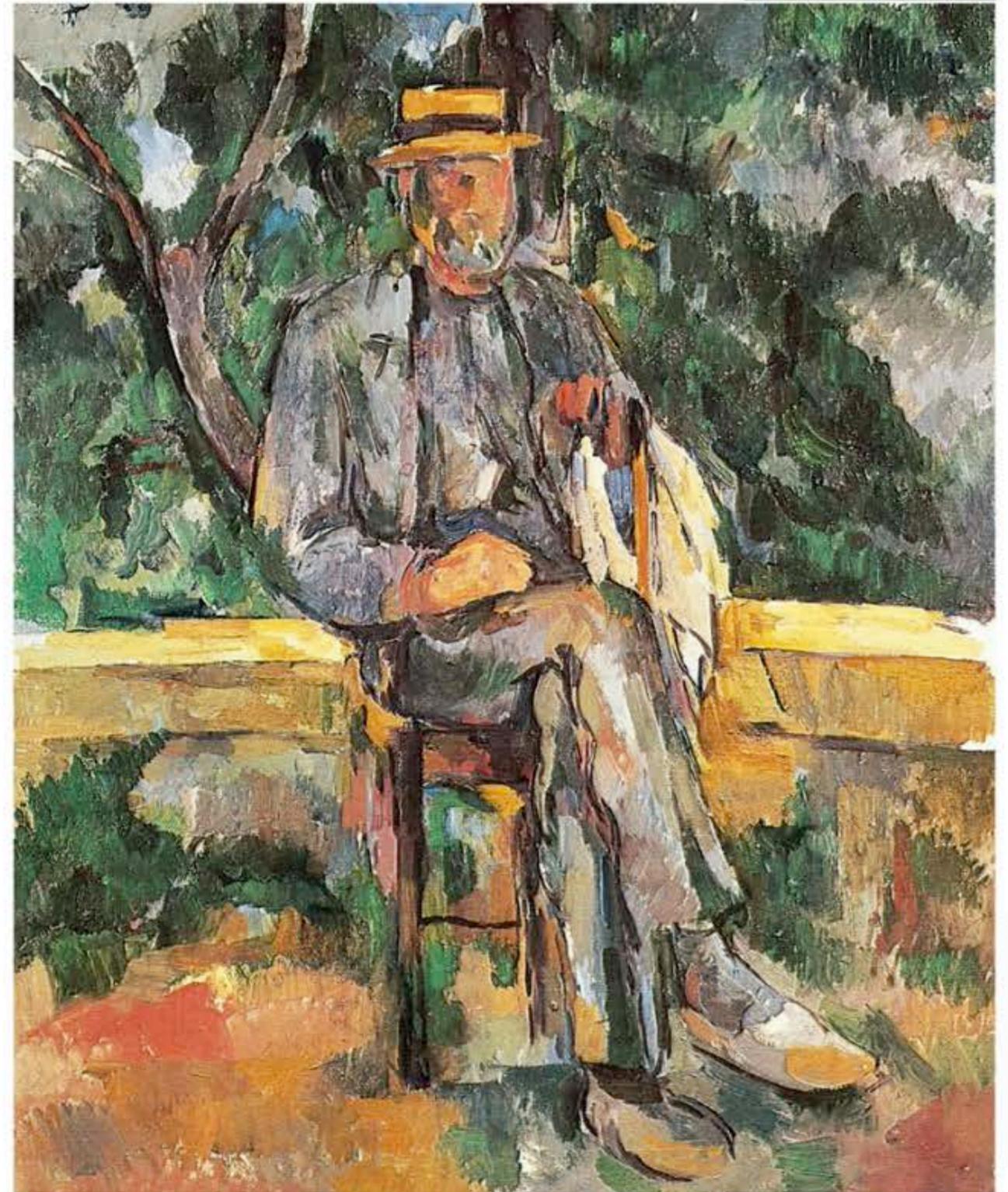


depuis plus de vingt ans. Les teintes sombres (bleu de Prusse, vert foncé, brun), la pâte épaisse et l'expression tragique des visages aux traits marqués par l'âge, tout sépare ces apparitions impressionnantes des figures de l'époque précédente. Il désespère de pouvoir rendre « cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature ». « Ici, écrit-il à son fils en septembre 1906, au bord de la rivière, les motifs se multiplient,

Ce visage grave et méditatif du *Garçon au gilet rouge* est l'un des plus expressifs de l'œuvre de Cézanne, tandis que la manche, libre de toute préoccupation figurative, est un prodigieux morceau d'art abstrait. Seuls les plus grands sont parvenus à unir à ce niveau le sentiment d'une présence humaine aussi intense et une réussite aussi éblouissante de peinture pure.

le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois, sans changer de place, en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. » Ses motifs préférés demeurent les sous-bois et surtout la Sainte-Victoire dont il donne après 1900 une nouvelle image.

Les portraits du jardinier Vallier, son dernier modèle, sont des apparitions quasi fantomatiques qui se noient dans la verdure (à gauche, *Le Jardinier Vallier*, ci-dessous, *Portrait de paysan*).





Une île, une émergence, un iceberg : les dernières « Sainte-Victoire » acquièrent une autre nature

Les couleurs sont travaillées presque à la mode impressionniste, par petites touches, que la pâte soit mince ou épaisse. La partie de la toile que, par habitude mentale, l'on désigne comme étant le sol, la terre, la végétation, est absolument illisible. Il est exclu, sauf exceptions, de chercher à y lire, comme dans les *Sainte-Victoire* plus anciennes, une maison, un arbre, un aqueduc. Une ligne horizontale nettement affirmée sépare cette surface inférieure occupée par les verts foncés, les bleus de Prusse et un peu de brun, de la Sainte-Victoire elle-même, seule, avec sa silhouette de nuance bleutée, violacée ou vert foncé, tandis que le reste de la partie haute de la toile (dans laquelle on voit le ciel) mêle un bleu plus soutenu et un vert.

Mais cette lecture est la projection du souvenir des *Sainte-Victoire* très lisibles de la période précédente. C'est en fonction de cet acquis que se lit la forme de la montagne, et que l'on nomme ciel la partie haute de la toile.

Or, dans un certain nombre de *Sainte-Victoire*, ainsi d'ailleurs que dans plusieurs *Château-Noir* et *Bibémus*, il y a dans le ciel des taches vertes qui ne peuvent en aucun cas, au niveau d'une représentation lisible de la réalité, figurer des branches d'arbres. C'est là un exemple net de coloration arbitraire ou, si l'on veut, de rupture avec la représentation plausible. Si depuis, Dufy, Léger et

Pour exprimer l'émotion intense qu'il ressent et la couler dans une forme harmonieuse, Cézanne a besoin, comme d'un stimulant, de voir le motif, qui reste toujours reconnaissable. Il affirme vouloir traduire ses sensations, mais les tableaux qu'il peint sont irréalistes et visionnaires, d'un lyrisme puissant (on a supposé, à tort, chez lui, des troubles de la vision). Dans ses dernières *Sainte-Victoire*, la montagne n'est plus la continuation du panorama de collines et de végétation, mais une masse qui en est clairement séparée. Elle n'est plus un élément d'un site, au même titre que la plaine, les arbres ou les maisons ; elle est de nature différente. Une ligne horizontale, marquée très fortement, la sépare du reste du paysage.



Page de gauche, à gauche, Paul Cézanne au chevalet (vers 1900-1905). Les trois *Montagne Sainte-Victoire* ci-dessus ont été exécutées entre 1904 et 1906 et ci-contre, une aquarelle, *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* (vers 1904).

bien d'autres nous ont habitués à la dissociation du dessin et de la couleur, Cézanne, ici, est le premier à l'opérer de façon aussi choquante.

Le motif, nécessaire jusqu'à la fin

De ce besoin de partir du visible pour peindre l'équivalent passionné des sensations, Cézanne est mort. Le 15 octobre 1906, un orage le surprend pendant qu'il peint. Il perd connaissance et est ramené chez lui. Il veut malgré tout travailler le lendemain à un portrait du *Jardinier Vallier*. Il meurt le 22 octobre d'une congestion pulmonaire.



«Cézanne est l'un des plus grands parmi ceux qui orientent l'histoire, et il me sied de le comparer à Van Gogh ou à Gauguin. Il évoque Rembrandt. Tel l'auteur des *Pèlerins d'Emmaüs*, négligeant les vains clapotis, il a sondé d'un œil opiniâtre le réel et, s'il n'a pas touché lui-même à ces régions où le réalisme profond insensiblement se change en spiritualisme lumineux, du moins dédia-t-il à qui veut fermement y atteindre, une méthode simple et prodigieuse. Il nous apprend à dominer le dynamisme universel. Il nous révèle les modifications que s'infligent réciproquement les objets crus inanimés. Par lui, nous savons qu'altérer les colorations d'un corps, c'est en altérer la structure. Son œuvre prouve irrécusablement que la peinture n'est pas – ou n'est plus – l'art d'imiter un objet par des lignes et des couleurs, mais de donner une conscience plastique à notre nature.»

Gleizes et Metzinger,
Du cubisme

[Page suivante,
*Autoportrait au béret
ou à la barbiche,*
1898-1900.]

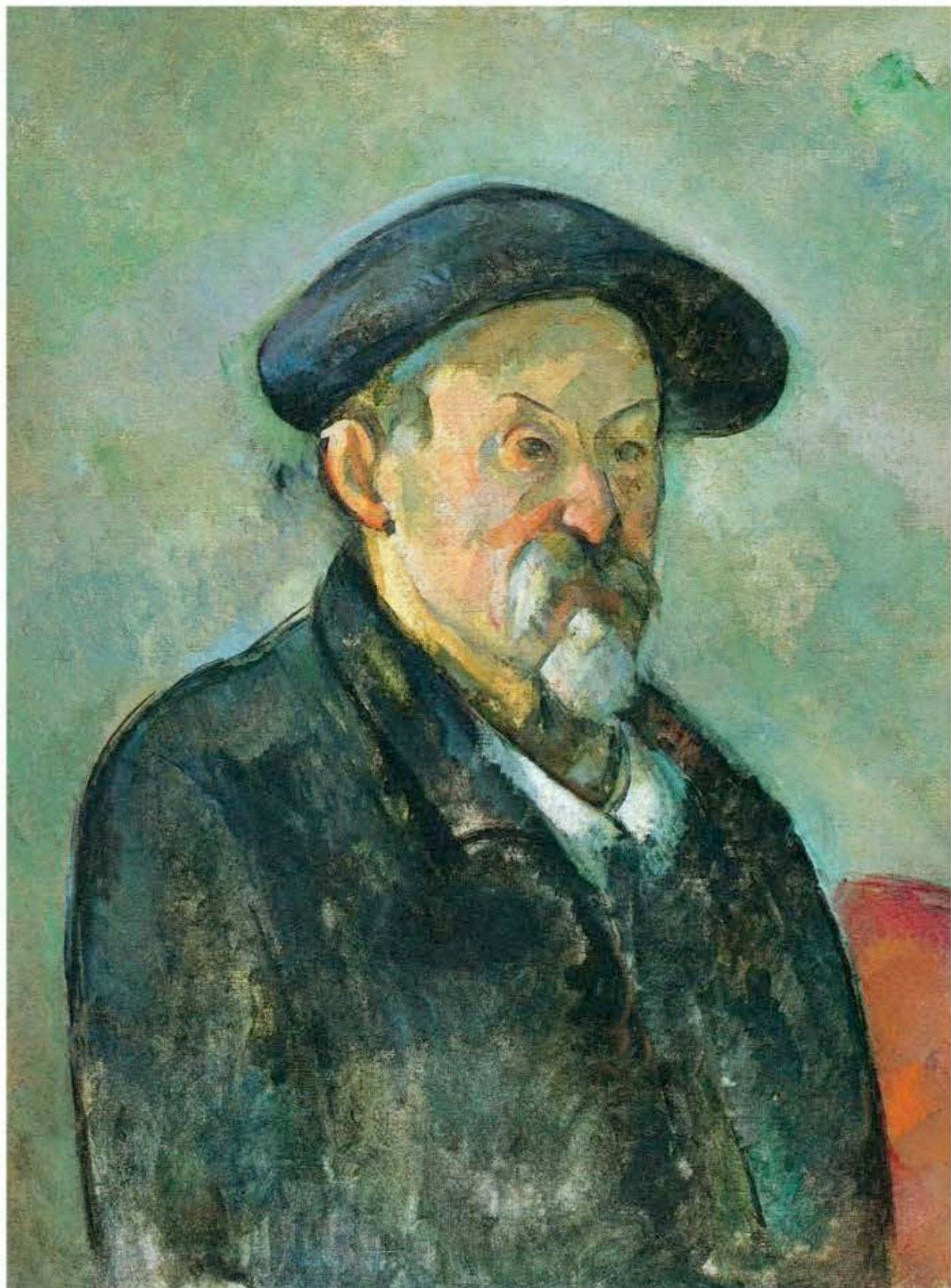


TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

Montagne Sainte-Victoire (détail), 1902-1904, huile sur toile (h/t), 69,8 x 89,5 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

OUVERTURE

1 *Le Rocher rouge*, vers 1900, h/t, 91 x 66 cm. Musée de l'Orangerie, coll. Walter-Guillaume, Paris.
2-3/4-5/6-7/8-9 *Idem* (détails), photographies de Pierre Pitrou.
11 *Pommes et biscuits*, 1879-1882, h/t, 46 x 55 cm. Musée de l'Orangerie, coll. Walter Guillaume, Paris.

CHAPITRE 1

12 *Portrait de Paul Cézanne*, 1861-1862, h/t, 47 x 37 cm. Coll. privée.
13 Paul Cézanne vers 1861, photographie.
14g *Portrait de Marie Cézanne*, vers 1867, h/t, 53,5 x 37 cm. The Saint Louis Art Museum.
14d *Oncle Dominique*, ou *L'Homme au bonnet de coton*, 1866, h/t, 79,7 x 64,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
15 Aix-en-Provence, d'après une carte postale du début du XX^e siècle.
16h *Étude de nus plongeant*, vers 1863-1866, dessin. Los

Angeles County Museum of Art, coll. Ms. et Mrs. Harrison.

16b *Femme piquant une tête dans l'eau*, vers 1867-1870, crayon, aquarelle et gouache sur papier. National Museum of Wales, Cardiff.

17h Louis-Auguste Cézanne, photographie.

17b Joseph-Marc Gibert, photographie.

18 *Salon du Jas de Bouffan*, vers 1900, photographie.

19g *L'Automne*, 1860-1861, h/t, 314 x 109 cm. Musée du Petit Palais, Paris.

19d *Le Printemps*, 1860-1862, h/t, 314 x 109 cm.

Musée du Petit Palais, Paris.

20 Dessin sur une lettre à Zola.

21h Émile Zola à 30 ans, photographie.

21m *Portrait de Delacroix*, 1864-1866, crayon noir,

14 x 13 cm. Musée Calvet, Avignon.

21b Lettre de Cézanne à Zola. Coll. privée.

22h *Tête de vieillard*, 1865-1868, h/t, 51 x 48 cm. Musée d'Orsay, Paris.

22bg *Médée et ses enfants*, d'après Delacroix, 1879-1882, h/t. Kunsthhaus, Zurich.

22bd *Le peintre*, vers 1868-1871, crayon, 17 x 10 cm. Kunstmuseum, Bâle.

23 *Portrait d'Antony Valabrègue*, 1869-1871, h/t, 60 x 50 cm. The Paul Getty Museum,

Malibu, Californie.

24g Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, h/t, 208 x 264 cm. Musée d'Orsay, Paris.

24d « Le salon des refusés », dessin humoristique, *Le Charivari*, 20 mai 1863.

25 *Le Meurtre*, vers 1867-1868, huile sur toile, 64 x 81 cm.

National Museums and Galleries on Merseyside, Walker Art Gallery, Liverpool.

26-27 *Paul Alexis lisant un manuscrit à Zola*, 1869-1870, h/t, 131 x 161 cm. Musée d'Art, São Paulo, Brésil.

27b Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868, h/t, 146 x 114 cm. Musée d'Orsay, Paris.

28 Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste, lisant *L'Événement*, 1866, h/t, 200 x 120 cm. National

Gallery of Art, coll. M. et Mme Paul Mellon, Washington.

29 *Nature morte, sucrier, poires et tasse bleue*, 1863-1865,

h/t, 30 x 41 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence.

30 *Portrait d'Achille Empereur*, fusain et mine de plomb,

49 x 31 cm. Musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.

31 *Portrait d'Achille Empereur*, 1868, h/t, 200 x 122 cm. Musée d'Orsay, Paris.

32g *Le Christ aux limbes*, vers 1867, photographie.

32d *La Madeleine*, vers

1867, fresque transposée sur toile, 165 x 225 cm. Musée d'Orsay, Paris.

33h *Paysage à Aix*, 1865-1867, h/t, 28 x 35 cm. Musée de Troyes,

coll. Pierre Lévy.

33bd Fortuné Marion, photographie.

33bg *Les Promeneurs*, 1866, h/t, 39 x 31 cm. Coll. part.

34 *L'Orgie ou Le Festin*, vers 1870, h/t, 130 x 81 cm. Coll. part.

34-35 *L'Enlèvement*, vers 1867, h/t, 90 x 117 cm. The Provost and Fellows of Kings College,

Cambridge, prêté au Fitzwilliam Museum, Cambridge.

36 *Nature morte, crâne et chandelier*, 1865-1867, h/t, 75 x 62,5 cm. Coll. part., Zurich.

36-37 *Nature morte à la pendule noire*, vers 1870, h/t, 55,2 x 14,3 cm. Coll. part., Paris.

38 *L'Ouverture de Tannhäuser*, vers 1869-1870, h/t, 57 x 92 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

39 *Idem* (détail).

40h Caricature par Stock parue dans *Le Salon*.

40b *Madame Cézanne au fauteuil rouge*, 1877, h/t, 72,5 x 56 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

41 *La Tranchée, avec la montagne Sainte-Victoire*, vers 1870, h/t, 80 x 129 cm. Neue Pinakothek, Munich.

CHAPITRE 2

42 *Petites Maisons près de Pontoise* [cf. 43 (détail)].

43 *Petites Maisons près de Pontoise*, vers 1874, h/t, 39,4 x 53,3 cm. MoMA, New York.

44g Bazille, *Portrait de Renoir* (détail), 1867, h/t. Musée d'Orsay, Paris.

44m *Portrait du peintre Guillaumin*, 1869-1872, crayon et craie noire, 23 x 17 cm. Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam.

44d Camille Pissarro, photographie.

45g Renoir, *Portrait d'Alfred Sisley*. Art Institute of Chicago.

45m Renoir, *Portrait de Claude Monet*, h/t, 85 x 60 cm. Musée d'Orsay, Paris.

45d Cézanne partant pour le motif, photographie. Coll. G.S.A.

46g Pissarro, *Les Coteaux de l'Hermitage à Pontoise*, vers 1867, h/t. The Justin K. Thannhauser Collection, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

46-47h *Le Château de Médan*, 1879-1881, h/t, 59 x 72 cm. Art Gallery and Museum, Glasgow.

46-47b L'atelier de Nadar, photographie, cliché Nadar.

48 *La Maison du pendu*, Auvers-sur-Oise, 1872-1873, h/t, 55 x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris.

48-49h *Une moderne Olympia*, vers 1873, h/t, 46 x 55,5 cm.

Musée d'Orsay, Paris. **48-49b** Manet, *Olympia*, 1863, h/t, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.

49b *Une moderne Olympia*, 1869-1870, h/t, 56 x 55 cm. Coll. part., Paris.

50b Victor Chocquet assis, vers 1877, h/t, 46 x 38 cm. Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio.

50-51h « Trois baigneuses », dessin. Kunstmuseum, Bâle.

50-51b *Le Bassin du Jas de Bouffan*, vers 1878-1879, h/t, 73 x 60 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

52b Gauguin, *Portrait de femme avec une nature morte de Cézanne*, 1890, h/t, 63,5 x 54,9 cm. Joseph Winterbotham Collection. The Art Institute, Chicago.

52-53 *Nature morte à la soupière*, vers 1877, h/t, 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.

53b Chardin, *Le Gobelet d'argent*, h/t, 33 x 41 cm. Musée du Louvre, Paris.

54 *Auvers, vue panoramique*, 1873-1875, h/t, 65,2 x 81,3 cm. The Art Institute, Chicago.

55h « Paysage près de Médan », 1879-1889, crayon noir sur papier. Kunstmuseum, Bâle.

55b *Vue de la montagne Marseilleveyre et de l'île Maire*, vers 1879-1882, h/t, 51 x 62 cm. National Gallery of Art, Washington.

56-57 *Pont de Maincy*, 1879, h/t, 58,5 x 72,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

58-59 *Idem* (détails).

60 *Autoportrait au bonnet blanc* (détail), 1875-1877, h/t, 55,5 x 46 cm. Neue Pinakothek, Munich.

60-61 « Le fils de l'artiste », vers 1879, dessin. Kunstmuseum, Bâle.

61g *Autoportrait au bonnet blanc*, 1875-1877, h/t, 55,5 x 46 cm. Neue Pinakothek, Munich.

61m *Autoportrait*, 1873-1874, h/t, 64 x 35 cm. Musée d'Orsay, Paris.

61d *Portrait de l'artiste*, vers 1877-1878, h/t, 25,5 x 14,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

CHAPITRE 3

62 *Madame Cézanne au jardin*, 1879-1882, h/t, 88 x 66 cm. Musée de l'Orangerie, coll. Walter-Guillaume, Paris.

63 *Pots de fleurs*, 1883-1887, aquarelle. Musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.

64 *Arbres et maisons*, 1885-1887, h/t. Musée de l'Orangerie, coll. Walter-Guillaume, Paris.

65h *Maison et ferme au Jas de Bouffan*, 1885-1887, h/t, 60 x 73 cm. Národní Galerie, Prague.

65b *Arbres et toit*, vers 1882-1883, aquarelle.

Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam.

66g *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*, vers 1879, h/t, 59,5 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris.

66d *La Montagne de l'Estaque*, 1879-1883, h/t. Museum of Art, coll. Tyson, Philadelphie.

67 *Vue de l'Estaque et du château d'If ou La Mer à l'Estaque*, 1882-1885, h/t, 71 x 57,7 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

68-69 *Le Grand Pin*, 1885-1887, h/t, 73 x 92 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

70 *Nature morte au panier*, 1888-1890, h/t, 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.

71 *Le Vase bleu*, 1885-1887, h/t, 61 x 50 cm. Musée d'Orsay, Paris.

72-73 *Pommes et biscuits*, 1879-1882, h/t, 46 x 55 cm. Musée de l'Orangerie, coll. Walter-Guillaume, Paris.

74-75 *Nature morte à la commode*, vers 1885, h/t, 65 x 81 cm. The Harvard University Art Museum, Cambridge.

76-77 « Milon de Croton », d'après Puget, 1882-1885, dessin, 21,1 x 12,1 cm. Kunstmuseum, Bâle.

77 Page d'un carnet de Cézanne (détail) : le père de Cézanne. The Harvard University Art Museum, Cambridge.

78 Émile Zola, photographie vers 1897.

- 78-79** *Autoportrait*, 1800, dessin, 30,4 x 20,4 cm. Kunstmuseum, Bâle.
- 79** *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*, 1883-1885, h/t, 73 x 100,4 cm. The Metropolitan Museum, New York.
- 80-81** *La Mer à l'Estaque*, 1883-1886, h/t, 73 x 92 cm. Musée Picasso, Paris.
- 82g** Monet, *Peupliers au soleil* [détail [et **83dm** en vignette]]. Musée d'Art occidental, Tokyo.
- 82d** Sisley, *Moret, bords du Loing* [détail [et **83db** en vignette]], 1892, h/t, 60 x 73 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 83h** *Les Peupliers*, 1879-1882, h/t, 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 83bm** *Idem* (détail).
- 84-85** *Paysage au viaduc, montagne Sainte-Victoire*, vers 1885, h/t, 65 x 81 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 86h** *Plateau de la montagne Sainte-Victoire*, 1882-1885, h/t, 60 x 73 cm. Musée Pouchkine, Moscou.
- 86b** *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin*, 1886-1888, h/t, 66 x 90 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.
- 87** *La route du Tholonet et la montagne Sainte-Victoire*, photographie du début du siècle.
- 88** *Madame Cézanne dans la serre*, 1890, h/t, 92,1 x 73 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 89h** *La Femme à la cafetière*, 1890-1895, h/t, 130,3 x 96,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 89bg** *Études pour l'arlequin de Mardi-Gras*, 1888, crayon noir et mine de plomb sur papier crème, 24,5 x 30,6 cm. Musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.
- 89bd** *Arlequin et Pierrot ou Mardi-Gras*, 1888, h/t, 100 x 81 cm. Musée Pouchkine, Moscou.
- 90h** *Autoportrait*, vers 1895, aquarelle. Coll. Walter Feilchenfeld, Zurich.
- 90bg** *Cézanne coiffé d'un chapeau mou*, 1890-1894, h/t, 60 x 49 cm. Musée Bridgestone, Tokyo.
- 90bm** *Cézanne au chapeau melon*, 1883-1885, h/t, 41 x 34 cm. Coll. Niarchos.
- 90bd** *Portrait de Cézanne*, 1879-1882, h/t, 33,5 x 24,5 cm. Coll. privée.
- 91h1** Détail de 90h.
- 91h2** Détail de 90bg.
- 91b1** Détail de 90bm.
- 91b2** Détail de 90bd.
- 92h** *Cinq baigneuses*, 1879-1882, h/t, 45 x 55 cm. Musée Picasso, Paris.
- 92b** « Trois baigneurs », 1887-1890, dessin. Kunstmuseum, Bâle.
- 93** *Baigneurs*, 1890-1892, h/t, 60 x 82 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- CHAPITRE 4**
- 94** *Le Jardinier Vallier*, 1904-1905, h/t, 65 x 54,5 cm. Fondation Bührle, Zurich.
- 95** *Pommes, poires et casserole*, aquarelle sur traits à la mine de plomb, 28,1 x 47,8 cm. Musée du Louvre, département des arts graphiques, Paris.
- 96h** *Portrait de Vollard*, 1899, h/t, 100 x 81 cm. Musée du Petit Palais, Paris.
- 96-97** *Le pont des Trois-Sautets*, photographie du début du xx^e siècle.
- 97b** Couverture du catalogue de l'exposition Cézanne, 5 mai-10 juin 1898. Bibl. d'Art et d'Archéologie J. Doucet, Paris.
- 98h et 98b1** *Nature morte aux oignons* (détails), vers 1890-1895, h/t, 66 x 82 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 98m et 98b2** *Pommes et oranges* (détails), 1890-1895, h/t, 74 x 93 cm. *Ibidem*.
- 99h** *Joueurs de cartes*, 1890-1892, h/t, 134 x 181 cm. Fondation Barnes, Merion, Pennsylvanie.
- 99b** *Joueurs de cartes*, 1890-1892, h/t, 64,7 x 81,2 cm. The Metropolitan Museum, New York.
- 100h** *Joueurs de cartes*, 1890-1895, h/t, 60 x 73 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.
- 100b** *Joueurs de cartes*, 1890-1895, h/t, 47 x 57 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 101h** *Joueurs de cartes* (détail), 1890-1892, h/t, 34 x 181 cm. Coll. part.
- 101b** *Joueurs de cartes*, 1890-1892, h/t, 134 x 181 cm. Coll. part.
- 102g** *Pommes et oranges* (cf. 98m).
- 102d** *Nature morte aux oignons* (cf. 98h).
- 102-103** *Tête de mort sur une draperie*, 1902-1906, aquarelle, 31,7 x 47,5 cm. Coll. part.
- 103** *L'Amour en plâtre*, 1895, h/t, 63 x 81 cm. Nationalmuseum, Stockholm.
- 104h** *L'Homme aux bras croisés*, vers 1899, h/t, 92 x 73 cm. Coll. Carleton Mitchell, Annapolis.
- 104b** *Portrait de Geffroy*, 1895, h/t, 116 x 89 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 105** *Portrait de Gasquet*, 1897, h/t, 65,5 x 54,5 cm. Národní Galerie, Prague.
- 106** *Sous-bois*, 1895-1900, h/t, 81 x 65 cm. Coll. Beyeler, Bâle.
- 106-107** *Vue du Lac d'Annecy*, 1896, h/t, 65 x 81,3 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.
- 108-109** *Château-Noir*, 1904-1906, h/t, 73,6 x 93,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- 110** *Dans le parc du Château-Noir*, vers 1900, h/t, 92 x 73 cm. Musée de l'Orangerie, coll. Walter-Guillaume, Paris.
- 111hg** *Vue du Château-Noir*, vers 1904, h/t. Coll. privée.
- 111hd** *Pistachier dans la cour de Château-Noir*, vers 1900, aquarelle, 54 x 43 cm. The Art Institute of Chicago, coll. M. A. Ryerson.
- 111b** *Château-Noir* (détail [cf. 108-109]).
- 112-113** *La Montagne Sainte-Victoire*, 1896-1898, h/t, 81 x 100 cm. Musée Pouchkine, Moscou.
- 114-115** *Idem* (détail).
- 116** Photographie de Cézanne vers 1904, devant *les Grandes Baigneuses*.
- 117** *Grandes Baigneuses*, 1900-1905, h/t, 133 x 207 cm. Fondation Barnes, Merion, Pennsylvanie.
- 117b** « Trois baigneurs », 1887-1890, dessin 12,6 x 20,5 cm. Kunstmuseum, Bâle.
- 118-119** *Baigneuses*, 1902-1906, h/t, 73 x 92 cm. Coll. part., Zurich.
- 120-121** *Grandes Baigneuses*, 1898-1905, h/t, 208 x 249 cm. Museum of Art, Philadelphie.
- 122h** *Le Jardinier Vallier*, 1904-1905, h/t, 107,4 x 74,5 cm. National Gallery, Washington.
- 122bg** *Garçon au gilet rouge*, 1894-1895, h/t, 80 x 64,5 cm. Coll. Bührle, Zurich.
- 122bd** *Idem* (détail).
- 123** *Portrait de paysan*, 1901-1906, h/t, 65 x 54 cm. Coll. Thyssen-Bornemisza.
- 124g** Cézanne au chevalet, photographie, vers 1900-1905.
- 124d** *La Montagne Sainte-Victoire*, 1904-1906, h/t, 65 x 81 cm. Coll. Bührle, Zurich.
- 125hg** *La Montagne Sainte-Victoire*, 1904-1906, h/t, 55 x 95 cm. The George W. Elkins Collection. Museum of Art, Philadelphie.
- 125hd** *Montagne Sainte-Victoire*, 1904-1906, h/t, 60 x 72 cm. Kunstmuseum, Bâle.
- 125b** *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, vers 1904, aquarelle. Galerie Beyeler, Bâle.
- 126-127** *Montagne Sainte-Victoire* 1904-1906, h/t, 63,5 x 83 cm. Kunsthau, Zurich.
- 128** *Autoportrait au béret ou à la barbe*, 1898-1900, h/t, 64 x 53,5 cm. The Museum of Fine Arts, Boston.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES DU LIVRE

Agraci, Paris 97b. Akg/Held 41, 60, 90bm, 91b2, 105, 106, 124d, 125b. Akg/J. Martin 46-47h. Akg/Nimatallah 65, 86b. Allbright-Knox Art Gallery, Buffalo 50-51b. Art Institute, Chicago 52, 111hd. Artephot/Babey 36, 122b. Artephot/Faillet 22bg, 96h. Artephot/Trela 21b, 45d. Artephot/Cercle d'Art 86. Artephot/Hinz Colorphoto 90. Bibliothèque nationale de France, Paris 18, 24d, 46-47b. Boymans van Beuningen Museum, Rotterdam 44m, 65b. Bridgeman Art Library 34, 45, 84-85, 90bd, 91b2, 94, 98g, 98d, 111hg, 120-121. Bridgeman/Barnes Foundation, Merion 99h, 117h. Bulloz, Paris 19g, 19d. Cambridge University 35. Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano 123. Columbus Museum of Art, Ohio 50b. Courtauld Institute, Londres 100h. Corbis/Philadelphia Museum of Art Couverture. Dagli Orti, Paris 26-27. DR 33bg, 36-37, 101, 124g. Edimedia, Paris 56, 68-69, 89hd, 102-103. Fitzwilliam Museum, Cambridge 67. Fogg Art Museum, Cambridge 42, 43. Galerie Schmidt, Paris 159. Giraudon, Paris 90bg, 91hl, 145. Harlingue-Viollet, Paris 21. Harvard University Art Museum, Cambridge 74-75, 77. Metropolitan Museum of Art, New York 14d, 88, 99b. Heald David 46. Henry Ely, Aix-en-Provence 87, 96-97. Josse, Paris 79. Kunstmuseum, Bâle 22bd, 50-51h, 55, 76-77, 78-79, 89, 92b, 117b. Lauros/Giraudon 104h, 118-119, 125b. Memorial Art Gallery, Rochester 55. Musée Calvet, Avignon 21m. Musée de Bâle 60-61. Museum of Art, Philadelphie 66d, 125hg. Museum of Fine Arts,

Boston 40. Musée de Troyes 33h. National Gallery, Washington 122h. National Museum and Galleries on Meyerside, Walker Art Gallery, Liverpool 25. Nationalmuseum, Stockholm 103. National Museum of Wales, Cardiff 16b. Paul Getty Museum, Malibu 23. Réunion des musées nationaux, Paris 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 11, 12, 22h, 24g, 27b, 29, 30, 31, 32d, 33bd, 44g, 45m, 48, 48-49h, 48-49b, 49b, 52-53, 53b, 56-57, 58-59, 61m, 61d, 62, 63, 64, 66g, 70, 71, 72-73, 80-81, 82, 83, 89bg, 89b, 92h, 93, 95, 98, 100b, 102g, 102d, 104b, 110. Saint Louis Art Museum, Saint Louis, 14g. Scala, Florence, 38, 39, 112-113, 114-115, 126-127. Scala, Florence/Museum of Modern Art, New York 108-109, 111b. Sipa Icono 106-107. Sirot-Angel, Paris 78, 116. B. Terlay, Aix-en-Provence 15, 20.

CÉZANNE «PUISSANT ET SOLITAIRE»

Michel Hoog

Michel Hoog († 2000) a été jusqu'en 1992 conservateur en chef du musée de l'Orangerie. Il a organisé plusieurs expositions, parmi lesquelles *Robert Delaunay* (Paris, musée de l'Orangerie, 1976) ; *Réalisme et poésie dans la peinture russe du XIX^e siècle* (Paris, Grand Palais, 1978) ; *Fantin-Latour* (Paris, Grand Palais ; Ottawa, Galerie nationale du Canada ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 1982-1983) ; *Le Douanier Rousseau* (Paris, Grand Palais ; New York, Museum of Modern Art, 1984). Il a consacré la plus grande partie de ses recherches aux dernières années de Cézanne et de Monet, *Claude Monet, les Nymphéas* (Musées nationaux, 1984) – qui reçut le prix Bernier de l'Institut –, *Les Nymphéas avant et après* (RMN, 1992).

DÉCOUVERTES GALLIMARD

COLLECTION CONÇUE PAR Pierre Marchand.
DIRECTION Élisabeth de Farcy.
COORDINATION ÉDITORIALE Anne Lemaire.
GRAPHISME Alain Gouessant.
COORDINATION ICONOGRAPHIQUE Isabelle de Latour.
SUIV DE PRODUCTION Natércia Pauty.
CHEF DE PROJET PARTENARIAT Madeleine Giai-Levra.
RESPONSABLE COÉDITIONS Hélène Clastres.
RESPONSABLE COMMUNICATION ET PRESSE Valérie Tolstoï.
PRESSE David Ducreux.

CÉZANNE, «PUISSANT ET SOLITAIRE»

ÉDITION Michèle Decré-Cyssau.
ICONOGRAPHIE Christine de Bissy
MAQUETTE Frédéric Houssin.
LECTURE-CORRECTION Catherine Leplat,
Pierre Granet et Jocelyne Moussart.

© Gallimard, 1989

ÉDITION NUMÉRIQUE

EPUB FIXED-LAYOUT ISAKO.
CONCEPTION IGS-CP.

Cette édition électronique du livre *Cézanne, Puissant et solitaire* de Michel Hoog a été réalisée le 18 juin 2013 par les Éditions Gallimard. Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN 978-2-07-044458-8, numéro d'édition 185358) Code Sodis N50048, ISBN 978-2-07-245076-1 numéro d'édition 208559.

Tous droits réservés pour tous pays
© Gallimard, 2013