

CEZANNE, LE PLUS ITALIEN

DES IMPRESSIONNISTES

«*Avec Cézanne et les Maîtres d'Italie*», le Musée Marmottan présente une approche inédite de l'œuvre de Cézanne, en mettant le projecteur sur le lien très fort qui existe entre ce peintre et les grands maîtres de la peinture italienne des XVI^e et XVII^e siècles.



L'idée en revient à Alain Tapié, Commissaire de l'exposition et Directeur Honoraire des Musées de Caen et de Lille. Pour réunir auprès des toiles significatives de Cézanne comprenant la Montagne Sainte Victoire, les fraîches pastorales et incontournables Natures mortes, il a fallu solliciter des prêts dans le monde entier, auprès des plus importants collectionneurs privés et des musées français, suisses, allemands, américains, anglais, écossais, espagnols et japonais.

Une soixantaine de toiles de maîtres signées

du Tintoret, de Bassano, du Greco, de Ribeira, de Giordano ou encore de Nicolas Poussin, ancien pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, sont ainsi présentées en rapprochement inédit par paire ou par trio. Les grands noms du Novecento : Carrà, Sironi, Soffici, Pirandello Boccioni et Morandi clôturent l'exposition. Ce second volet, plus superficiel, révèle l'influence de Cézanne sur l'Art moderne de l'Italie. Cette «*Italie rêvée*», Cézanne né en 1839, la découvre très jeune mais détestant les voyages il ne s'y rendra jamais.

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Fils d'un fabricant de chapeaux d'Aix, devenu par son ardeur au travail un banquier puissant mais sans culture, Paul Cézanne a néanmoins reçu une solide éducation humaniste. Excellent latiniste, il traduit des vers latins pour quelques sous, «*lit dans le texte poètes et prosateurs de Virgile à Cicéron*», fasciné par la mythologie. Avec ses condisciples Emile Zola et Jean-Baptistin Baille, liés par la littérature et les arts, ils déclinent leurs propres vers, les poésies de Musset et de Baudelaire ; ils échafaudent de grands projets d'avenir artistique ; et parlent de ce qui les émeut lors de promenade interminables dans les environs d'Aix, dans la vallée de l'Arc et à la Montagne Sainte Victoire.

Parallèlement il suit les cours de dessin très académiques de Joseph Gibert dans l'école de dessin de la ville, située dans le musée qui abrite la donation d'un compatriote Aixois, François Marius Granet, et porte son nom. De cet élève d'Ingres qui passa de nombreuses années à Rome, il admire les sujets italiens dont la palette lumineuse retient son attention, ainsi que ses aquarelles de la Montagne Sainte Victoire à la manière délicate et très classique des paysages anglais.



La Montagne Sainte Victoire

Parmi les lectures qui nourrissent leurs débats, un livre maintes fois lu et relu, publié en 1817, les initie à une approche plus personnelle de l'art. C'est *«l'Histoire de la peinture en Italie»* de Stendhal. C'est cette période d'amitié féconde qu'il considèrera jusqu'à la fin de sa vie comme la plus harmonieuse, la plus belle, la plus insouciant. En somme, son Italie c'est d'abord sa Provence, sa culture latine, les peintures qu'il a observées à Aix-en-Provence, tout ce qu'il a absorbé sans hiérarchie jusqu'à la découverte des grands maîtres des XVI^e et XVII^e siècles au Louvre. Son ami Zola l'incite pendant de nombreux mois à poursuivre sa formation de peintre à Paris. Mais il se heurte

à un Cézanne manquant de confiance en lui, léthargique, incapable d'affronter un père autoritaire et castrateur. Celui-ci, déçu de ne pas voir son fils lui succéder à la banque, et ayant des rapports de plus en plus difficiles avec lui, le laisse finalement partir pour Paris en 1861.

A Paris Cézanne fréquente l'Académie suisse où l'on ne dispense pas d'enseignement, mais où se retrouve une jeunesse bohème qui vilipende l'institut des Beaux Arts et les salons Parisiens. C'est là qu'on apprend à dessiner des nus d'après nature. C'est là qu'il rencontre Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et Camille Pissarro, homme plus âgé qui le prendra sous sa protection. Manet est déjà celui qu'on admire.

Parallèlement, en 1869, il s'inscrit comme copiste au Louvre qu'il fréquente assidûment. Mais là, il copie rarement les tableaux, il les dessine et observe les formes, les couleurs, s'en nourrit pour en dégager l'âme et l'intensité qu'il transposera dans un langage qui lui sera propre. C'est en dessinant les sculptures qu'il étudiera les volumes *«une manière de trouver un modelé qui supprime l'idée, le sentiment, le sens même de la ligne»*, précise Alain Tapié. *«Il n'y a pas de ligne dans la nature, il n'y en a pas plus dans la peinture»*, dit Cézanne.

VENISE ET NAPLES

Jacopo Bassano (1510-1592), Jacopo Robusti dit Tintoret (1518-1594), Domenico Theotocopoulos dit El Greco (1541-1614), Jusepe De Ribeira (1591-1652), Luca Giordano (1634-1705)...

Des Vénitiens, Cézanne apprend la couleur

et la touche. Il ne dessine pas ses toiles. «*La touche, c'est à la fois la ligne, la nuance, la forme, la teinte, la couleur. Il modèle la peinture*», note Marianne Mathieu, autre commissaire de l'exposition. «*De même, l'analyse des masses obliques ou verticales des tableaux met en évidence des structures, des dynamiques qui se répondent et qu'il assimilera*». Les tableaux de Cézanne datant de cette époque 1870 constituent un éventail de frayeur et d'angoisse humaines et trouvent écho dans l'intensité de la peinture italienne. Parmi les toiles les plus violentes de cette période se situe «*la Femme étranglée*» (Musée d'Orsay). Les lignes de forces illustrées dans les cartels insistent sur la verticalité pesante comparable à celle de la «*Descente de Croix*» du Tintoret et en expriment le tragique.

C'est également le tragique des scènes religieuses du Vénitien qu'il transpose dans l'illustration d'un fait divers : «*Le Meurtre*». (Musée de Liverpool). Dans «*la Déploration du Christ*», l'essence n'est pas dans la manière mais dans la disposition profonde. De la dynamique de la composition tout en oblique du Tintoret, il conserve le jeu des diagonales formées par le corps du Christ et de son bras droit inerte et gracieux, dont la main abandonnée est figurée par le même abandon que celle de la femme tuée ; les jeux de lumière Caravagesques sur un fond obscurci complétant l'expressivité de la scène.

Avec sa «*Préparation au banquet*», Cézanne s'intéresse aux grandes lignes qui structurent «*la Cène*» du Tintoret : Symétrie de la composition, biais des zones périphériques laissées dans la pénombre évoquant le rideau d'un théâtre ouvert, focalisation sur le centre où, à

l'agitation des apôtres chez Tintoret, répond chez Cézanne l'assemblage hétéroclite de figures et de natures mortes. Le personnage vu de dos est repris par Cézanne.

Peint entre 1902 et 1906, le «*Portrait du jardinier Vallier*» est tout autant celui d'un pauvre hère que celui de Cézanne dont l'apparence est souvent négligée. Cézanne réalise «*une figure de l'humanité indépendante de ses composantes d'origine*», appelant l'esprit des portraits de philosophes napolitains associant pauvreté extérieure et richesse intérieure. De Luca Giordano et de Jusepe de Ribeira qui passa pratiquement toute sa vie à Naples, «*le jardinier*» est une masse émergeant de l'indistinct avec «*une vibration différente des parties évoluant dans la lumière*».

L'INFLUENCE DE POUSSIN



Nicolas Poussin
Paysage avec Bacchus et Cérès

Cézanne et Rome : Nicolas Poussin (1594-1665), Jean François Millet dit Francisque Millet (1642-1679).

C'est à travers le modèle romain et Nicolas Poussin que Cézanne atteint son œuvre

de maturité. Rebelle à la vie parisienne, ses grands boulevards, ses dandys et ses combines, Cézanne accepte avec Hortense et son fils Paul, l'invitation de Pissaro à Pontoise en 1872, puis s'installe à Auvers-sur-Oise près de la maison du Dr Gachet. Il entame ce que l'on a longtemps considéré comme «son tournant impressionniste». Sur les conseils de Pissaro, Cézanne apprend «à observer et à rendre soigneusement la multitude des réflexions lumineuses. Il se sert d'une perspective aérienne qui confère au tableau son unité, faisant fusionner les couleurs directes et les couleurs de luminosité en une unité d'ambiance qui dissout les formes». Sa palette s'éclaircit, il peint par touches au moyen de petits traits parallèles légèrement diagonaux, conférant au sujet la solidité et la cohérence d'une structure cristalline. Mais déjà Cézanne s'éloigne. Sa culture classique, son sens inné des formes construites ne se satisfont pas de la quête toujours recommencée de l'instant impressionniste. Cependant, la couleur et la technique impressionniste lui serviront de tremplin pour une autre conception de l'art.

Sans moyens, incompris, Cézanne retourne s'installer définitivement dans sa chère Provence qu'il parcourt inlassablement comme au temps de sa jeunesse insouciant et dont la beauté lui ouvre une autre voie. Sa peinture se fait plus apaisée, moins volcanique. La dimension romantique de sa peinture est toujours présente : «*Emotion, sensation, le vrai sujet de Cézanne est là*» pour structurer cela. Il cherche à mettre en place «des sensations plastiques pour traduire les émotions qu'il ressent».

C'est à travers le modèle romain et Nicolas

Poussin que Cézanne va atteindre le stade ultime de sa recherche : leur modèle commun, la nature et la lumière méditerranéenne. Ainsi «*la Montagne Sainte Victoire*» (Musée d'Orsay) maintes fois reproduite est le pendant des Monts Albains reproduits par Millet en toile de fond d'un paysage très classique dans son «*Paysage classique*». «*Le château Noir*» (musée Picasso Paris) et «*La carrière de Bibémus*» est le reflet des éperons rocheux du Latium dans la toile de Poussin, «*Paysage avec Agar et l'Ange*». Ainsi les liens qui unissent «*Pastorale*» et les nymphes du «*Paysage avec Bacchus et Cérès*» préfigurent «*les Baigneuses*». La toile est structurée verticalement groupe de gauche, et horizontalement premier plan, la percée dans le lointain assurant l'équilibre de la toile. Ces «*Baigneuses*» relevant du même équilibre classique résumant la démarche de Cézanne : «*Faire de l'Impressionnisme quelque chose de solide et durable comme l'art des musées*». Cézanne a réalisé son souhait : «*Faire du Poussin sur nature*», dans un désir commun de permanence de solide, de durable.

LES «INFLUENCÉS»

Novecento : Ardengo Soffici (1879-1964), Umberto Boccioni (1882-1916), Mario Sironi (1885-1961), Giorgio Morandi (1890-1964), Otone Rosai (1895-1957), Fausto Pirandello (1899-1975).

La seconde partie de l'exposition évoque l'influence de l'Aixois sur les jeunes générations issues du Novecento, durant les Années folles. Le sujet n'est malheureusement qu'esquissé.

Les Italiens s'écartant définitivement de la peinture religieuse ou mythologique des

EXPOSITION

anciens se retournent vers le dépouillement et la simplicité des thèmes de Cézanne. «*Portrait d'enfant*» de Boccioni opposé à celui de «*Madame Cézanne*» ; «*Paysage*» de Morandi (musée Granet) et «*Cabanes sur la plage*» de Carrà reflètent la même atmosphère silencieuse que l'œuvre ultime (1906) de Cézanne ; «*Le Cabanon de Jourdan*». «*Les cinq baigneurs*» (musée d'Orsay) ont inspiré Morandi (1915) et Pirandello (1955) sur le même thème. Enfin, «*Natures mortes*» de Morandi est opposé à «*Nature morte, poires et pommes vertes*» (musée d'Orsay).

Jocelyne DUCELLIER

«*CEZANNE ET LES MAITRES, REVE D'ITALIE*» :

*Musée Marmottan-Monet,
2, rue Louis-Boilly, 75016 Paris.*

Exposition du 27 février au 5 juillet 2020.

*Voir site pour une courte visite virtuelle
pendant la période de confinement :*

www.marmottan.fr