MUSÉE GRANET
AIX-EN-PROVENCE

FICHE D'AIDE À LA PRÉPARATION DE VOTRE VISITE

LES SALLES CEZANNE

AIX EN PROVENCE

Les salles Cezanne

« Moi vivant, aucun Cezanne n'entrera au musée ! » se serait exclamé Auguste-Henri Pontier, conservateur au musée d'Aix et directeur de l'école de dessin vers 1900. C'était bien mal commencer ! Il faut reconnaître que, du vivant de l'artiste, l'œuvre de Paul Cezanne a été particulièrement mal comprise et acceptée par ses contemporains, aussi bien à Aix-en-Provence qu'à Paris. Il a fallu attendre la génération suivante, celle de **Picasso, Braque et Matisse**, pour que Cezanne soit considéré peu à peu non seulement comme le « Maître d'Aix », mais aussi comme le **« père de l'art moderne »**.
Suite à la mort de Paul Cezanne en 1906, **Ambroise Vollard** (Saint-Denis, La Réunion, 1866 – Versailles, 1939), son marchand parisien, vient acheter pour une bouchée de pain des tableaux aux Aixois. Il raconte dans ses mémoires comment une toile, oubliée lors d'une transaction auprès d'Aixois méfiants, lui aurait été envoyée par la fenêtre !
Aussi, les chefs-d'œuvre du Maître d'Aix se sont retrouvés dans les collections étrangères, surtout américaines et russes, dans la première moitié du XX^{ème} siècle.
En 1984, l'Etat dépose huit tableaux de Cezanne au musée Granet. Bien que de petits formats, ces œuvres, présentées dans les salles éponymes au premier étage du musée, permettent de retracer **l'évolution de la carrière de l'artiste** sur près d'un demi-siècle, depuis ses premières copies à l'école de dessin d'Aix-en-Provence comme celle de Félix-Nicolas Frillié (Dijon, 1821 – Is-sur-Tille, 1863), *Le Baiser de la Muse,* jusqu'à sa période de maturité avec *Les Baigneuses.*

Paul Cezanne signait généralement très peu ses peintures. Lorsqu'il signe sa correspondance, il écrit : « P. Cezanne ». Il écrivait dans une cursive stylisée et sans accent sur le e.

Paul Cezanne Signature Authentification © Cezanne Experts.

Cherchant à rendre hommage à Paul Cezanne dans sa ville natale, le musée Granet développe une politique d'acquisition de ses œuvres dont l'œuvre de jeunesse, le petit *Portrait d'Emile Zola* en 2011, mais aussi une politique d'expositions dans laquelle s'est inscrite l'exposition-événement de 2025 **« Cezanne au Jas de Bouffan »**. Une manière de rendre à Cezanne ce qui lui appartient !

Médiation pour des scolaires dans les salles Cezanne du musée Granet © musée Granet.

Paul Cezanne et le musée Granet

Cezanne, élève à l'école de dessin d'Aix

L'école de dessin d'Aix est le premier véritable lieu de formation artistique fréquenté par Paul Cezanne. Il y est inscrit entre 1857 et 1862, alors qu'il est successivement lycéen, étudiant en droit puis employé dans la banque de son père après son premier séjour parisien. Il la fréquente plus ponctuellement pendant les années suivantes lors de ses séjours aixois.
Là, Cezanne va apprendre les rudiments de son art. C'est, après tout, dans des écoles de ce genre que l'on apprend le métier, même si l'enseignement y reste **académique**. Cezanne le sait bien, mais sa famille lui permet sans trop rechigner de fréquenter cet établissement de bon aloi et gratuit.

À l'école de dessin, Cezanne apprend les gestes de son art et rencontre des condisciples qui forment autour de lui un réseau d'amitiés et de fréquentations actives : Philippe Solari, Auguste Truphème, Honoré Gibert ou encore Numa Coste.
Tous ces jeunes gens, Cezanne en tête, rêvent d'être des artistes, avec tout ce que cela implique de compagnonnage et de solidarité. Mais Cezanne a toujours eu une certaine façon d'être seul parmi les autres. Il tire profit de ce que l'école de dessin peut lui apporter, mais, en même temps, il la considère avec tout le recul critique qui s'impose. Il éprouve par exemple pour Joseph Marc Gibert (Aix-en-Provence, 1808-1884), qui est en même temps directeur de l'école et professeur de dessin attitré, un mélange de ressentiment et de reconnaissance affectueuse. Gibert lui apprend les principes académiques, le culte de l'antique et le respect de l'autorité de **Jacques-Louis David** (Paris, 1748 – Bruxelles, 1825). Cezanne dit de lui « Gibert pater, mauvais pictor » (Gibert père, mauvais peintre) mais reconnaît aussi qu'« avec ça, c'est sans doute celui qui s'occupe le plus et le mieux d'art dans une ville de vingt mille âmes ». Gibert est peut-être un mauvais peintre, mais il n'est pas un mauvais directeur.
Le musée d'Aix a donc été pour Cezanne, comme pour tous les élèves de l'école de dessin, un lieu de formation du goût artistique, de confrontation aux anciens, qu'il s'agisse de maîtres ou de peintres mineurs.

Dans cette perspective, on peut penser que **les paysages de François-Marius Granet** (Aix-en-Provence, 1775 - 1849), d'**Émile Loubon** (Aix-en-Provence, 1809 – Marseille, 1863) ou de **Prosper Grésy** (Boulogne-sur-mer, 1801 – Nice, 1874), ont pu influencer la propre conception des paysages de Cezanne.
Mais s'il ne faut pas exagérer l'influence des collections du musée d'Aix, certains rapprochements, certaines convergences thématiques ou plastiques peuvent ainsi être effectuées entre des œuvres du « Maître d'Aix » et des toiles conservées au musée Granet.

La vie du « Maître d'Aix »

1839-1860 : une enfance aixoise

Paul Cezanne est né à Aix-en-Provence le 19 janvier 1839. Louis-Auguste Cezanne (Saint-Zacharie, 1798 – Aix-en-Provence, 1886), son père, est chapelier, puis banquier en 1848. En 1859, il devient propriétaire de la bastide du Jas de Bouffan, à quelques kilomètres du centre-ville. Sa mère, Anne-Elisabeth Honorine Aubert, est à l'origine ouvrière chez son père.

CEZANNE, Paul, *Portrait d'Émile Zola,* 1862-1864, huile sur toile, 26 x 21 cm, Aix-en-Provence, musée Granet, achat 2011, inv. 2011.2.1 © Jean BERNARD / musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence.

En 1852, le jeune Paul entre au lycée Bourbon (actuel collège Mignet). Il se distingue particulièrement en grec et en latin, mais aussi en mathématiques ou en sciences. Au collège, il fait la connaissance d'Émile Zola (Paris, 1840-1902), fils d'un ingénieur d'origine vénitienne qui construit un barrage pour alimenter Aix en eau. Une amitié fraternelle les unit et le futur écrivain parle très tôt d'une « fraternité de génie ». Avec Baptistin Baille (Aix-en-Provence, 1841–Paris, 1918), ils sont surnommés les « trois inséparables » et arpentent chaque pouce de la campagne aixoise.

De 1857 à 1862, Cezanne fréquente l'école gratuite de **dessin** de la ville au sein du musée, et y obtient un second prix de peinture en 1859. De son côté, Zola est obligé de

regagner Paris en 1858 pour retrouver sa famille dans une difficile situation financière depuis la mort prématurée de son père. Le futur écrivain échoue au baccalauréat, tandis que Cezanne est reçu à la deuxième session avec mention « assez bien ». La même année, Cezanne commence des études de droit, qu'il abandonne en 1861. Malgré les réticences de Cezanne père, Zola n'a de cesse de faire venir son ami dans la capitale afin d'accomplir ensemble leurs rêves de gloire.

1861-1870 : la période « couillarde »

Cezanne partage désormais son temps entre Paris et la Provence. Après un bref passage dans la banque paternelle, il se consacre entièrement à la peinture, dans un style surprenant et choquant pour le bourgeois de l'époque. Les scènes d'enlèvements, d'orgies, de viols et de meurtres alternent avec des portraits des membres de sa famille ou de ses amis, des petits paysages et quelques natures mortes.

CEZANNE, Paul, *Nature morte : Sucrier, poires et tasse bleue*, 1865-1866, huile sur toile, 30 x 41 cm, Paris, musée d'Orsay, dation 1982, dépôt au musée Granet, Aix-en-Provence, 1984, inv. RF 1982 44
© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Daniel Arnaudet.

L'agressivité et la brutalité de sa manière de peindre heurtent tout autant que le choix de ses sujets. Tout cela lui vaut d'être systématiquement refusé à l'École des Beaux-Arts et aux Salons officiels. La peinture de Cezanne est alors dense, épaisse et travaillée au

couteau à palette, ce qui l'amène à une simplification du geste et de l'effet pictural. Il va déjà à l'essentiel des différents plans, « sculptant » littéralement la matière au tranchant du couteau.
Expressionniste avant la lettre et en avance sur son temps (l'expressionnisme historique naît dans le Nord de l'Europe au début du XX^{ème} siècle), Cezanne recherche la puissance évocatrice de la couleur qu'il met au service de la structure simplifiée du tableau. Avec Zola, Cezanne est convaincu qu'à l'origine de la création, il y a le « tempérament ». Ses références sont diverses. Il est transporté par les talents de coloriste d'Eugène Delacroix (Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863), attiré par le réalisme de Gustave Courbet (Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, Suisse, 1877) et impressionné par la modernité d'Édouard Manet (Paris, 1832-1883) qui s'impose à lui par le scandale du *Déjeuner sur l'herbe*, peint en 1862-1863 et conservé aujourd'hui au musée d'Orsay à Paris. Le sens du baroque chez Cezanne se mêle indéniablement à son intérêt pour le romantisme. Est-ce pour équilibrer ces tendances foisonnantes qu'il se tourne vers le modèle classique de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Rome, 1665) en copiant le tableau des *Bergers d'Arcadie* en 1864 (œuvre disparue) ?

La rente mensuelle de 150 francs que lui sert son père lui permet, modestement, de vivre pour sa peinture. À Paris, Cezanne fréquente l'Académie Suisse qui propose, pour peu d'argent, des modèles vivants masculins et féminins, sans enseignement, sans correction et en toute liberté. Il y rencontre quelques-uns des futurs **impressionnistes** dont Francisco Oller, Antoine Guillemet, Armand Guillaumin, Camille Pissarro, mais aussi Achille Emperaire (Aix-en-Provence, 1829-1898), autre Aixois « monté » à Paris pour embrasser la carrière des arts.
Nombreux sont ces compatriotes qui forment une petite « colonie » aixoise d'artistes - peintres comme Cezanne, sculpteurs comme Solari, écrivains comme Zola ou Valabrègue - et se retrouvent dans les cafés de la capitale ou à la campagne, sur les bords de Seine, comme à Bennecourt. Zola s'inspirera de cette période exaltée de leur jeunesse pour son roman *L'Œuvre*, paru en 1886.

Cezanne rencontre, dans le milieu artistique parisien d'avant-garde, Claude Monet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Henri Fantin-Latour et Édouard Manet, notamment au café Guerbois. Dans ce café, l'artiste aixois fait vraisemblablement la connaissance d'un autre peintre provençal, Adolphe Monticelli (Marseille, 1824-1886). En 1869, Cezanne rencontre dans la capitale Hortense Fiquet qui, originaire du Jura, devient sa compagne. Pendant la guerre de 1870, le peintre se cache à L'Estaque pour éviter d'être enrôlé dans la Garde nationale. Il peint des paysages étonnants dans lesquels la ligne du dessin créée un univers ondulatoire, où le graphisme le dispute à la peinture**.**

1871-1877 : Cezanne et l'impressionnisme

Durant une longue période presque exclusivement parisienne, Cezanne se lie d'amitié avec Camille Pissarro (Îles Vierges des E.-U., 1830 – Paris, 1903) et va travailler auprès de lui,

notamment à Pontoise en 1873. Il y expérimente les découvertes de tout un groupe d'artistes : les futurs « Impressionnistes ». Ceux-ci peignent sur le motif en contact étroit avec la nature, d'une palette claire et aux couleurs vives. Ils procèdent par petites touches juxtaposées du pinceau qui se fondent dans l'œil du spectateur et utilisent des tons purs pour saisir les nuances fugaces de la lumière suivant les heures du jour. Ils veulent être les peintres de leur époque et oublier les « jus » sombres et le clair-obscur de l'art officiel, oublier les nymphes et déesses d'un Olympe bien lointain pour porter un regard nouveau sur le monde qui les entoure. Cette posture nouvelle, dans un premier temps, rebute la société dominée par une bourgeoisie qui s'est approprié les dépouilles stylistiques du passé. À Auvers-sur-Oise, le docteur Paul Gachet (Lille, 1828 – Auvers-sur-Oise, 1909), qui sera l'ami et le médecin de Vincent Van Gogh (Zundert, Pays-Bas, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890), s'intéresse au travail de Cezanne et lui achète des tableaux. En 1872, Hortense Fiquet donne naissance à son unique fils, prénommé Paul, comme son père. La première exposition du groupe (Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Cezanne) emmené par Claude Monet (Paris, 1840 – Giverny, 1926) a lieu en 1874 dans les ateliers du photographe Nadar, boulevard des Capucines, à Paris. Cezanne ne participera plus ensuite qu'à la troisième exposition en 1877. Pissarro et Monet imposent Cezanne au sein même du groupe, dont certains membres trouvent sa peinture trop provocatrice.

Cezanne se distingue de ses amis impressionnistes par le choix de ses sujets, dont certains sont encore teintés de romantisme, et par sa manière très personnelle d'interpréter les thèmes de Manet et la leçon des peintres du plein air. Pissarro reconnaît pour cette période une influence réciproque avec Cezanne. De retour en Provence en 1876, le peintre aixois cache l'existence de sa compagne et de son fils à sa famille et particulièrement à son père, de crainte de perdre la maigre pension qu'il lui sert.

1878-1888 : le dépassement de l'impressionnisme

En revenant plus fréquemment en Provence et notamment à L'Estaque, Cezanne s'éloigne de l'impressionnisme pour s'intéresser moins à la traduction d'un instant qu'à la recherche d'une permanence des choses. La petite touche juxtaposée impressionniste devient « orientée », « structurante » et « constructive ». Selon la volonté de l'artiste, elle s'oriente en verticales, horizontales ou diagonales – qui solidifient le paysage – et fait ressortir son ossature, son squelette géologique qu'habille la chair des couleurs.
Zola commence à penser que Cezanne n'aura pas le courage d'assumer son génie et le considère comme un artiste « raté ». La publication de son roman *L'Œuvre* en 1886, dans lequel il raconte la fin misérable de Claude Lantier, un peintre ne pouvant accoucher de son œuvre, marque le début d'un éloignement durable entre les deux amis.

Le mariage de Cezanne avec Hortense, le 28 avril 1886, fait figure de régularisation tardive, alors que leur fils Paul a quatorze ans. Désormais, le peintre vit souvent éloigné de sa femme et de son fils. Disparaissant la même année, Louis-Auguste Cezanne laisse à ses trois enfants une fortune évaluée à 1,6 millions de francs. Une rente financière à vie

formée essentiellement d'actions permet alors à son fils d'être à l'abri du besoin. Cette décennie, dans sa vie personnelle comme dans son art, marque une étape décisive. Confirmant les expériences passées, la période de Gardanne, fin 1885-1886, qui ne dure que quelques mois, montre l'ampleur des progrès pour se libérer de la manière impressionniste. La touche devient une zone colorée plus ample et transparente, notamment par l'expérimentation du « non-fini » et l'exploration parallèle de la technique de l'aquarelle. Le blanc de la toile résonne de plus en plus lumineusement sous la couche picturale ; celle-ci s'allège et apparaît entre les touches qui deviennent des taches colorées. Le thème de la montagne Sainte-Victoire s'impose et illustre parfaitement l'évolution stylistique du peintre au cours de ces années-là.

1889-1899 : « Une harmonie parallèle à la nature »

Un début de reconnaissance s'opère dans ces années. Pendant l'Exposition universelle de 1889 qui voit la construction de la Tour Eiffel, l'Exposition centennale de l'Art français présente *La Maison du pendu* de Cezanne.
Son intention de vivre en Provence s'accomplit pendant cette décennie. Il cesse de fréquenter la vallée de l'Arc ainsi que Montbriand (au Sud-Ouest d'Aix, où sa sœur a acheté une propriété) et Bellevue, pour se rapprocher de la montagne Sainte-Victoire. Il loue un cabanon au Tholonet en travaillant dans les carrières de Bibémus et fréquente les environs de Château-Noir, de 1893 à 1899. À Paris en 1899, il se rend tous les après-midis au musée du Louvre ou au musée de Sculpture comparée du Trocadéro (actuelle Cité de l'architecture et du patrimoine) afin de préparer la séance du lendemain. Le travail, le labeur lent et réfléchi doivent traduire « sa petite sensation », elle-même ensemble complexe de perceptions de ses sens et expression de son « tempérament ». Témoins de cette modernité dans la recherche plastique, certains sujets comme les joueurs de cartes ou les fumeurs s'inscrivent dans la grande tradition de l'histoire de l'art, au même titre que le thème des baigneurs et baigneuses, ou celui des natures mortes.
À la suite du décès de la mère de Cezanne en 1897, le Jas de Bouffan est vendu le 18 septembre 1899. C'est un véritable déchirement pour l'artiste qui s'installe alors dans le centre-ville d'Aix-en-Provence, rue Boulegon, où il fait aménager un petit atelier dans les combles.

1900-1906 : Les dernières années

La première exposition personnelle de Cezanne à Paris – l'artiste a alors cinquante-six ans – est organisée par le jeune marchand Ambroise Vollard en 1895. Elle marque un début de reconnaissance. La jeune génération rend hommage au « Maître d'Aix » et reconnaît son œuvre. Cezanne devient le phare de ces jeunes créateurs qui, à maints égards, font figure d'avant-garde artistique. Il se sent le « primitif d'un art nouveau », mieux compris et donc mieux disposé à accueillir ses jeunes admirateurs. En novembre 1901 arrive ainsi le futur « fauve » Charles Camoin (Marseille, 1879 – Paris, 1965), ami de

Matisse ; en 1904, revenant d'Egypte, c'est Émile Bernard (Lille, 1868 – Paris, 1941), et en janvier 1906, c'est au tour de Maurice Denis (Granville, 1870 – Paris, 1943) d'accompagner Cezanne sur le motif, face à la montagne Sainte-Victoire.

DENIS, Maurice, *La Visite à Cezanne ou M. Cezanne sur le motif,* 1906, huile sur toile, 51 x 64 cm © musée Granet.

Sur le motif, Cezanne accepte également à ses côtés de jeunes artistes aixois, tels Joseph Ravaisou, Barthélémy Niollon et Louise Germain. Les expositions chez Vollard continuent, comme en 1901. Au salon d'Automne à Paris en 1904, une salle entière est consacrée à son œuvre : trente-et-un tableaux et deux dessins. En décembre 1904, Monet constate « l'emballement général » des prix des tableaux de Cezanne.

En 1901, Cezanne achète au chemin des Lauves, au Nord de la Ville d'Aix-en-Provence, une petite propriété où il fait construire son dernier atelier. Les grands thèmes de cette période sont les paysages de Château-Noir et Sainte-Victoire vue du chemin des Lauves, les baigneurs et baigneuses qui deviennent les *Grandes Baigneuses*, les ultimes natures mortes ainsi que les portraits, notamment de Vallier, le jardinier de son atelier. Les observations, les moyens picturaux valent pour une montagne comme pour un corps ou un objet. La synthèse opérée par le peintre n'est pas seulement une synthèse des formes, une géométrisation ou une simplification. L'ambition sous-jacente est d'ordonner le chaos des sensations, les « assises géologiques » d'un paysage mais aussi d'un portrait ou d'une nature morte. L'œuvre est paradoxale, porteuse de tensions contraires, riche de la multiplicité des logiques qui pourtant fusionnent sur la toile. Cezanne s'arrête aux portes de l'abstraction, en homme encore trop ancré dans l'humanisme du XIX^{ème} siècle. Par fidélité au motif, il résiste aux tentations de l'abstrait, ce que plus d'une œuvre « non finie »

laisse pourtant apparaître.
Aux côtés d'aquarelles lumineuses s'impose une œuvre plus sombre que l'on oublie souvent. Est-ce l'approche de la mort ? Dans les derniers temps de sa vie, les peintures de Cezanne se caractérisent par un retour à des visions plus tourmentées, à des épaisseurs de matière que l'on ne croyait plus possibles. Les thèmes du crâne et du *memento mori* reviennent en force dans les natures mortes comme autant de références aux « vanités » des siècles passés. Les atteintes du diabète se font plus graves et Cezanne parle de « troubles cérébraux ». Les derniers mois sont marqués par la souffrance due à son état physique et par la recherche de la fraîcheur près de la rivière de l'Arc comme un retour aux sources de l'enfance. À l'automne, sous la pluie, en peignant, il est pris d'un malaise. Le lendemain, il peint un portrait de Vallier à l'atelier. Le 22 octobre, sa gouvernante télégraphie à sa femme et à son fils que le peintre est au plus mal. Ils arriveront trop tard. Cezanne meurt dans la nuit du 22 au 23 octobre 1906.

Quelques œuvres

Une œuvre de jeunesse

CEZANNE, Paul, *Le Rêve du Poète ou le Baiser de la Muse d'après F.N. Frillié*, 1859-1860, huile sur toile, 82 x 66 cm, dépôt du musée d'Orsay, 1984 © musée Granet.

Le Baiser de la Muse est un tableau peint en 1857 par Félix-Nicolas Frillié, artiste français appartenant à la mouvance romantique. Après avoir été exposée au Salon l'année de sa réalisation, la toile est envoyée au musée d'Aix par l'Etat. C'est peu de temps après son entrée dans les collections, vers 1859, que Cezanne réalise cette **copie.**

La scène représente un poète endormi dans sa mansarde. Une muse, figure féminine ailée et drapée, se penche vers lui pour l'embrasser et l'inspirer dans son sommeil. Lorsque Cezanne réalise cette copie d'après l'œuvre de Frillié, il a vingt ans et est encore élève à l'école gratuite de dessin d'Aix, qui forme alors avec le musée un seul et même établissement. Bien que ne faisant pas l'objet d'un enseignement direct à l'époque, la pratique de la copie est considérée comme la base de l'enseignement artistique. La peinture de Cezanne est d'ailleurs relativement fidèle à l'œuvre de Frillié, du fait de son format presque conforme à l'original et de la reprise du sujet. Certaines différences sont toutefois perceptibles, et la copie exécutée ici par l'artiste trahit un certain manque d'assurance propre à une œuvre de jeunesse.

Au cours de ces années, Cezanne se trouve un temps au **croisement de la poésie et de la peinture**, hésitant d'ailleurs sur sa future vocation. Dans une lettre adressée à son ami et datée du 1er août 1860, **Zola** écrit : « Fais-moi oublier le Lamartine naissant par le Raphaël futur [...] Oui mon vieux, plus poète que moi, plus vrai [...] tu as pris le pinceau et tu as bien fait ». C'est donc la muse de la peinture que Cezanne décide finalement de suivre, encouragé par sa mère. Toute sa vie, celle-ci garde en effet ce tableau dans sa chambre, elle qui, sans comprendre l'œuvre de son fils, le compare naïvement : « Il s'appelle Paul, comme Véronèse et Rubens. »

Le paysage structuré du Jas de Bouffan

Cezanne a vingt ans lorsque son père Louis-Auguste, banquier à Aix, acquiert la propriété du **Jas de Bouffan** en 1859. Domaine campagnard et protecteur, ce site est pour le « Maître d'Aix » le lieu de l'apprentissage de la peinture de plein air, face au motif. Il y aménage un atelier et y peint dès les années 1860, à la faveur de ses fréquents allers-retours entre Paris et la Provence. Le Jas de Bouffan est avant tout un lieu d'essais pour l'artiste qui va au fil du temps y mettre en place toute une série de recherches sur le paysage. Cezanne se situe dans la tradition des paysagistes qui traitent la représentation du paysage non comme simple décor d'une peinture d'histoire, mais comme **un thème pictural à part entière.** Dans une lettre de 1866 adressée à son ami Zola, il écrit d'ailleurs que : « Les tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air ».

CEZANNE, Paul, *Vue prise du Jas de Bouffan*, 1875-1876, huile sur toile, 44,5 x 59 cm, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée Granet, Aix-en-Provence, donation de Philippe Meyer, 2000, inv. RF 2000 32 © GrandPalaisRmn / Mathieu Rabeau.

La toile *Vue du Jas de Bouffan* représente un coin du parc : le pan de mur sur la droite structure la composition en soutenant un feuillage qui tente d'envahir le centre du tableau. Chemin, champs et muret apportent des lignes horizontales d'une force implacable. On peut observer que la petite touche colorée de Cezanne s'oriente en verticales, horizontales ou diagonales afin de structurer la composition et de renforcer son équilibre. Ces touches permettent à Cezanne d'éclaircir sa palette, de dynamiser l'espace du tableau tout en lui conférant une architecture interne et des couleurs vibrantes. En revenant plus fréquemment en Provence à partir de la fin des années 1870, Cezanne se libère ainsi peu à peu de la manière impressionniste au cours d'une période de transition.

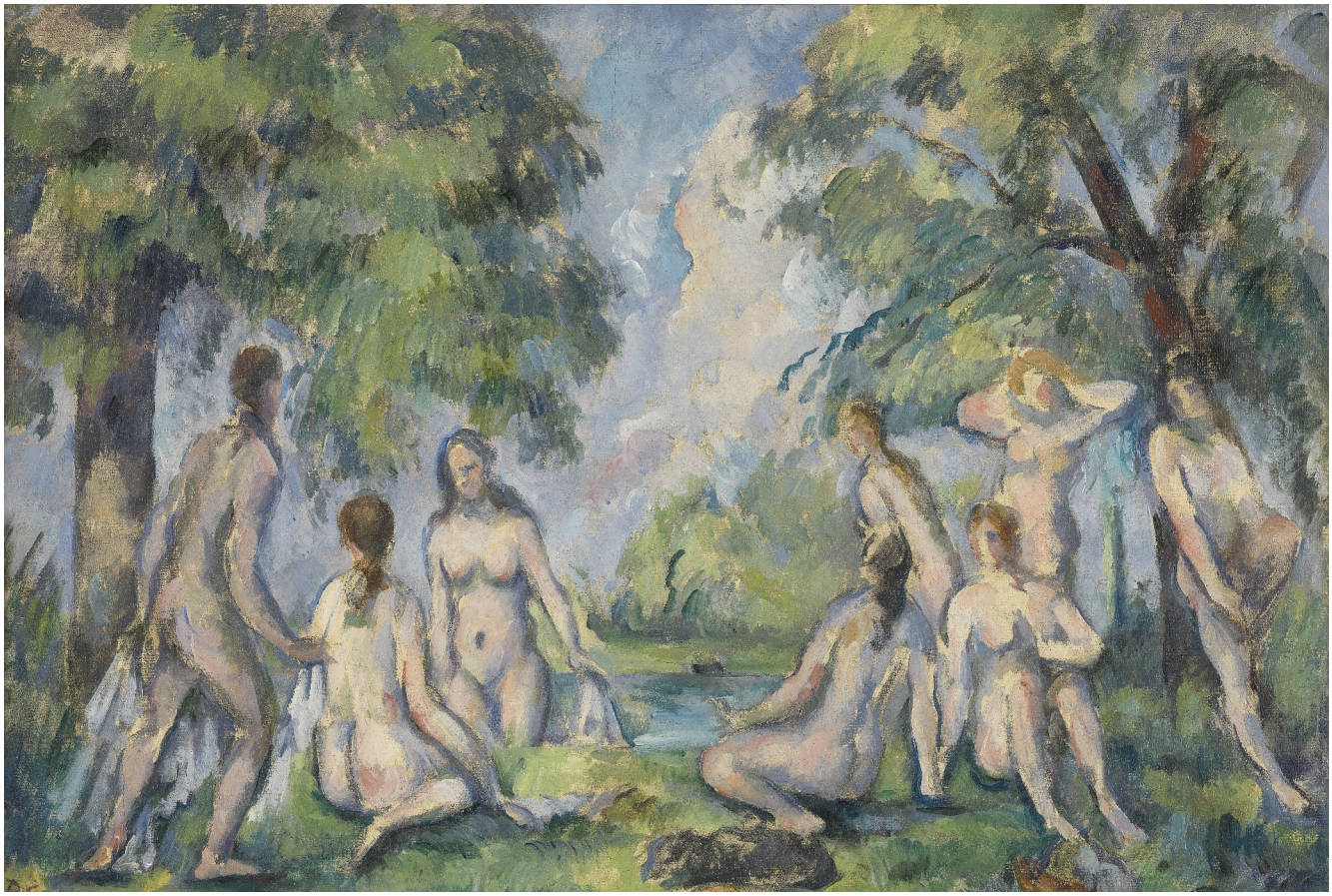
Le modèle préféré

CEZANNE, Paul, *Portrait de Madame Cezanne,*1885-1886, huile sur toile, 46 x 38 cm, Paris, musée d'Orsay, dation 1982, dépôt au musée Granet, Aix-en-Provence, 1984, inv. RF 1982 47
© GrandPalaisRmn / Hervé Lewandowski.

Cezanne utilise peu de modèles professionnels, préférant faire appel à des proches ou à des membres de sa famille. Il exécute en tout **29 portraits** peints à l'huile et plus de 70 dessins et aquarelles **de son épouse**, qui devient ainsi son modèle de prédilection. Cezanne est avant tout un peintre laborieux, pour qui la réalisation d'un portrait demande beaucoup de temps. Il attend par ailleurs des modèles une immobilité absolue au cours de ces longues séances de pose. **Très exigeant** quant à la pratique de son art, il déclare à Ambroise Vollard, son marchand : **« L'aboutissement de l'art, c'est la figure »** (in *Conversations avec Cézanne*, sous la direction de P.M. Doran, 1978). Madame Cezanne apparaît ici comme une figure imposante et massive, dont le visage est vidé de toute expression. La rigoureuse frontalité du modèle est cependant légèrement adoucie par l'inclinaison de sa tête.
Avec le temps, la peinture de Cezanne évolue, l'artiste n'essayant plus de rattacher son modèle à un contexte précis, mais bien à rendre de celui-ci **une vision générique et archétypale**, indépendante de circonstances particulières. Cette toile est donc empreinte d'une grande simplicité qui l'éloigne nettement des portraits plus classiques de la grande tradition flamande et italienne. Cezanne fait ici d'Hortense Fiquet une sorte d'**icône monumentale**, dans un portrait qui n'est ni photographique, ni même sociologique. Il aborde sa peinture avec une rigueur évidente, et se concentre avant tout sur la construction du tableau, fondée sur l'étude du rapport entre forme et couleur car, comme il le dit lui-même, **« quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude »** (propos rapportés par Joachim Gasquet, in *Conversations avec Cézanne*, sous la direction de P.M. Doran, 1978). Avec le temps, la touche cézannienne devient progressivement plus ample et transparente, notamment par l'exploration parallèle de la technique de l'aquarelle. Le blanc de la toile résonne de plus en plus lumineusement sous la couche picturale qui s'allège et apparaît entre les touches. Associée à la simplification des formes, cette approche annonce ici un nouveau mode de représentation, celui des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle.

Les Baigneuses

Dès les années 1870, Cezanne peint de nombreux tableaux ayant pour sujet le nu féminin dans un décor de paysage. Il fait notamment **plusieurs variantes autour du thème des baigneuses**, changeant à chaque fois la disposition des personnages. Ce tableau, réalisé vers 1890, est sans doute une des préfigurations des trois célèbres compositions des ***Grandes Baigneuses*** (Philadelphia Museum of Art et Barnes Fondation à Philadelphie aux États-Unis ainsi que National Gallery à Londres au Royaume-Uni) qui occupe le peintre jusqu'à la fin de sa vie.



CEZANNE, Paul, *Baigneuses*, vers 1895, huile sur toile, 29,1 x 45,4 cm, Paris, musée d'Orsay, dation 1982, dépôt au musée Granet, Aix-en-Provence, 1984, inv. RF 1982 39 © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Dans cette **œuvre d'imagination**, Cezanne délaisse l'aspect sensuel des nymphes et autres Vénus des maîtres anciens pour mieux se concentrer sur la composition et le rendu des attitudes. Les baigneuses se répartissent en deux groupes distincts, de forme pyramidale, qui se détachent à l'avant du tableau. Leurs corps s'épanouissent dans un paysage idyllique, sorte d'**Arcadie méditerranéenne** qui doit beaucoup à la tradition classique. Dans ce lieu hors du temps, également enraciné dans ses **souvenirs de jeunesse**, notamment ses escapades dans la campagne d'Aix avec son ami Émile Zola, le peintre fait jaillir la lumière grâce à un chromatisme orienté vers des tonalités riches présidées par un subtil mélange de rose, de vert, de jaune et de bleu. La légèreté de la touche confère par ailleurs à cette huile sur toile des **effets de transparence propres à l'aquarelle**. **La petite touche juxtaposée** devient plus constructive et s'oriente en verticales, horizontales ou diagonales afin de structurer la composition, de renforcer son équilibre, de la dynamiser tout en lui conférant une architecture interne et des couleurs vibrantes.

Le bleu du ciel et le vert des arbres se retrouvent dans les carnations des personnages féminins, créant ainsi **un jeu de correspondances colorées** au sein du tableau. Pour Cezanne, **« le dessin et la couleur ne sont point distincts** ; au fur et à mesure que l'on peint on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. [...] Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé » (propos rapportés

par Joachim Gasquet, in *Conversations avec Cézanne*, sous la direction de P.M. Doran, 1978). La grande ambition du peintre est d'aboutir à **la pleine fusion de la figure humaine et du paysage**, dans des tableaux où les notions de sujet, d'objet, de particulier et d'universel, tendent ici à se confondre. Les baigneuses sont ainsi traitées comme des éléments du paysage à part entière, Cezanne faisant du corps féminin une sorte d'artefact dénué de toute sensualité ou psychologie. Leurs corps sont traités comme **des volumes** ou des forces d'énergie, tandis que la touche constructive et structurante matérialise en quelque sorte un **nouvel espace visuel** au sein du tableau.

Ces *Baigneuses* révèlent donc l'apogée d'un style qui, dans les années 1890, s'est depuis longtemps détaché de l'impressionnisme pour exalter par des moyens nouveaux formes et couleurs en peinture.