

Grand Palais
Rmn



Musée d'Orsay

Musée
de l'Orangerie



Centre Pompidou

Dossier de presse

Cezanne et nous

Dossier de presse

Sommaire

Communiqué de presse	5
Press release	7
Pressmeddelande	9
Les artistes exposés	11
Les commissaires	12
Plan de l'exposition	14
Repères chronologiques	16
Cezanne, Cézanne - avec ou sans accent	19
Textes des salles	20
Liste des œuvres exposées	24
Quelques cartels d'œuvres	38
Publications de l'exposition	46
Extraits du catalogue	48
Activités pédagogiques	64
Outils de médiation	65
« Looking for Cezanne », le documentaire	66
Informations visiteurs	67
Visuels disponibles pour la presse	68
Les mécènes	81
Partenaires médias	85

Cezanne et nous



Du 23 septembre 2026 au 17 janvier 2027
Grand Palais, Galeries 3 et 4
Exposition coproduite par le GrandPalaisRmn,
le Centre Pompidou et l'Établissement public du
musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry
Giscard d'Estaing

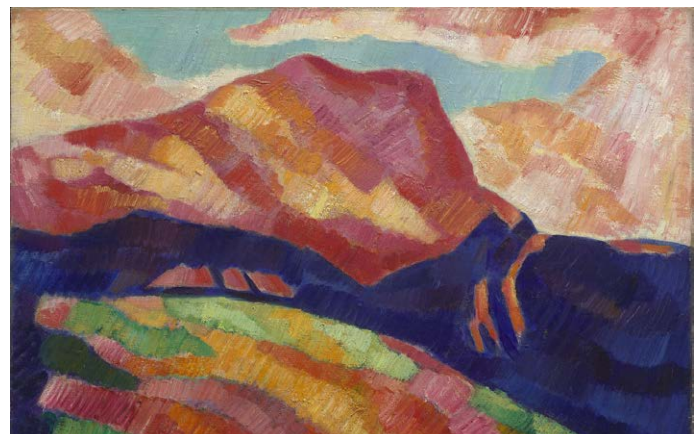
L'exposition, inédite, offre un dialogue riche et constant entre l'œuvre de Paul Cezanne (1839-1906) et celles des artistes qui, de la fin du XIX^e siècle à nos jours, ont trouvé dans son œuvre la liberté de réinventer la peinture. 174 œuvres y sont présentées : 69 de Cezanne et 105 de 78 autres artistes l'ayant regardé.

Elle dessine ainsi l'histoire d'une postérité sans comparaison, qui se joue à la fois dans un jeu d'influence et de revendication d'un maître commun, en commençant par ses premiers adeptes : dans les années 1880-1890, à une époque où Cezanne, lassé des échecs, ne cherche plus à exposer, quelques peintres découvrent avec stupéfaction son œuvre dans la boutique du père Tanguy. Sa radicalité formelle les conforte dans leurs recherches d'un art « pur », déjà engagé sur la voie de l'abstraction.

L'exposition aborde ensuite les moments clés de la reconnaissance de l'artiste, en commençant par souligner l'importance du marchand Ambroise Vollard, de son immense collection comme des premières expositions qu'il consacre à l'artiste entre 1895 et 1906. Les premières acquisitions muséales, l'exposition posthume du Salon d'automne 1907, et les grandes expositions internationales des années 1910 sont également évoquées.

Ces événements font le succès critique et commercial de l'artiste et l'installent au rang de père de la modernité. L'exposition montre la pluralité des réceptions de l'œuvre de Cezanne au sein des avant-gardes européennes et internationales des années 1910, qui ont toutes mis en question le rapport de l'œuvre à la réalité et réfléchi avec Cezanne, au fait que « l'art est une harmonie parallèle à la nature ».

Cette réception foisonnante, qui se joue dès l'origine, est le fil rouge de l'exposition. Elle montre comment, à partir de Cezanne, le triomphe de l'art moderne et celui du formalisme qui lui est associé – la réduction de la peinture à ses éléments fondamentaux de composition – ne cessent d'être travaillés ou dépassés. L'artiste est devenu l'un des pères incontestés de l'art moderne occidental, et continue d'être regardé dans l'après-guerre par les acteurs d'un renouveau de l'abstraction en Europe et aux États-Unis, autant par les tenants de l'abstraction



Paul Cezanne, *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin*, vers 1887, huile sur toile, 66,8 x 92,3 cm, The Courtauld Institute of Art, Londres © photo Courtauld
Marsden Hartley, *Mont Sainte-Victoire (montagne rouge)*, vers 1927, huile sur toile, 50,8 x 61 cm, The Vilcek Foundation © The Vilcek Foundation Collection / photo The Vilcek Foundation

lyrique ou optique que par ceux de la peinture « hard edge ». C'est cette histoire toute en nuance, où chacun défend son Cezanne autant que la voie qu'il explore, qui sera présentée. Elle interroge ce qu'il advient de lui à l'heure du post-modernisme, qui questionne sa position mythique.

Cezanne et nous est la première exposition à raconter cette double histoire, des années 1880 à nos jours. Celle de son influence fondamentale, et celle, à contre-courant, des artistes qui se sont revendiqués de lui, et en ont fait « notre père à tous » selon Picasso. Se sont ainsi construites des représentations mouvantes, complexes et parfois contradictoires, d'un artiste rejeté par les Beaux-arts mais devenu l'un des piliers de l'art moderne occidental : Cezanne et nous, donc : le « nous » des artistes, et nous, qui regardons, de notre regard contemporain, Cezanne à travers eux.

Liste des artistes présentés dans l'exposition :

Paul Cezanne /
Etel Adnan, Martin Barré, Georg Baselitz,
Max Beckmann, Émile Bernard, Erwin Blumenfeld,
Umberto Boccioni, Pierre Bonnard, Georges Braque,
Pierre Buraglio, Bill Culbert, Charles Camoin,

Robert Delaunay, Maurice Denis, André Derain, Peter Doig, Raoul Dufy, Roger Fry, Paul Gauguin, Alberto Giacometti, Stefan Gierowski, Natalia Gontcharova, Philip Guston, Richard Hamilton, Simon Hantai, Marsden Hartley, Florence Henri, Hans Hofmann, David Hockney, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, André Kertész, Per Kirkeby, Bertrand Lavier, Fernand Léger, Roy Lichtenstein, Aristide Maillol, Alberto Magnelli, Kasimir Malévitch, Brice Marden, André Masson, Henri Matisse, Joan Mitchell, Amedeo Modigliani, Vera Molnár, Piet Mondrian, Giorgio Morandi, Richard Mortensen, Paul Nash, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, André Raffray, Albert Renger Patzsch, Bridget Riley, Morgan Russell, Claude Rutault, Sean Scully, Paul Sérusier, Paul Signac, Pierre Soulages, Nicolas de Staël, Edward Steichen, Clyfford Still, Paul Strand, Władysław Strzemiński, Pierre Tal Coat, Mark Tansey, Wolfgang Tillmans, Gérard Traquandi, Luc Tuymans, Victor Vasarely, Fabienne Verdier, Maria Helena Vieira da Silva, Maurice de Vlaminck, herman de vries, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Zao Wou-Ki

Commissariat**Claire Bernardi**

Directrice du Musée de l'Orangerie

Michel Gauthier

Conservateur au service des collections contemporaines au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou

Xavier Rey

Directeur du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou

Jean-Rémi Touzet

Conservateur peinture, Musée d'Orsay

Scénographie**Pauline Phelouzat**

Architecte-scénographe, Centre Pompidou

Ouverture

du mardi au dimanche de 10h à 19h30, nocturne le vendredi jusqu'à 22h. Fermeture hebdomadaire le lundi

Tarifs

19 € ; tarif réduit : 16 € (de 18 à 25 ans inclus / étudiants jusqu'à 30 ans inclus / titulaires de la carte famille nombreuse).

Gratuit pour les moins de 18 ans, visiteurs en situation de handicap (avec un accompagnateur si le besoin d'accompagnement est spécifié), bénéficiaires des minima sociaux, demandeurs d'emploi

AccèsEntrée Square Jean Perrin
17 Avenue du Général Eisenhower 75008 Paris
Métro ligne 1 et 13 : Champs-Élysées - Clemenceau ou ligne 9 : Franklin D. Roosevelt**Informations et réservations**www.grandpalais.fr**Publications****- catalogue de l'exposition**

coédition GrandPalaisRmnÉditions / Éditions du Centre Pompidou / EPMO, 272 pages, 250 illustrations, 45 €

- recueil « La Leçon de Cézanne... »

coédition GrandPalaisRmnÉditions / EPMO, 128 pages, 50 illustrations, 14,90 €

- journal de l'exposition

coédition GrandPalaisRmnÉditions / Éditions du Centre Pompidou / EPMO, 24 pages, 40 illustrations, 7 €

Contacts presseGrandPalaisRmn
254-256 rue de Bercy
75 577 Paris cedex 12**Florence Le Moing**florence.le-moing@grandpalaisrmn.fr**Flavie Bretaud**flavie.bretaud@grandpalaisrmn.fr[#CezanneEtNous](https://twitter.com/CezanneEtNous)**GrandPalais**
Rmn

Musée d'Orsay

Musée
de l'Orangerie**Centre Pompidou****CHANEL**
GRAND MÉCÈNE
DU GRAND PALAIS**ALL**
ACCOR **NATIXIS** **Pernod Ricard**
Mécénat

Cezanne et nous



23 September 2026 to 17 January 2027
Grand Palais, Galleries 3 and 4

Exhibition co-produced by the GrandPalaisRmn, Centre Pompidou and the Public Establishment of the Musée d'Orsay and the Musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing

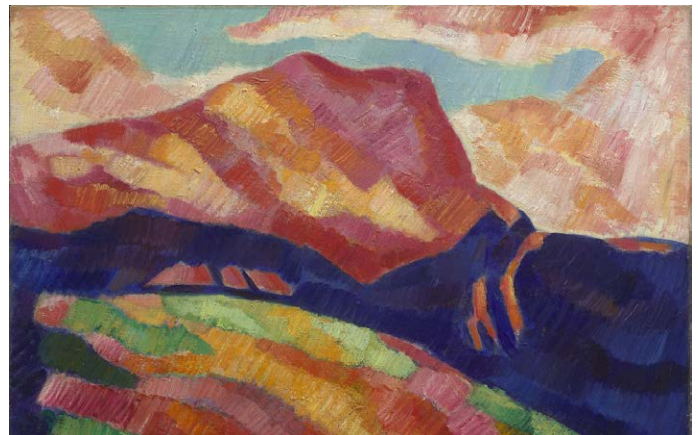
This unprecedented exhibition offers a rich and ongoing dialogue between the work of Paul Cezanne (1839–1906) and that of artists who, from the late 19th century to the present day, have found in his work the freedom to reinvent painting. A total of 174 works are on display: 69 by Cezanne and 105 by 78 other artists who have drawn inspiration from him.

She thus traces the story of a legacy without parallel, which unfolds through a interplay of influence and the assertion of a shared master, beginning with his earliest followers: in the 1880s and 1890s, at a time when Cezanne, weary of failure, had given up trying to exhibit his work, a few painters discovered his work to their astonishment in Père Tanguy's shop. Its formal radicalism reinforced their quest for a 'pure' art, already heading towards abstraction.

The exhibition then explores the key moments in the artist's rise to recognition, beginning by highlighting the importance of the art dealer Ambroise Vollard, his vast collection and the first exhibitions he dedicated to the artist between 1895 and 1906. The first museum acquisitions, the posthumous exhibition at the 1907 Salon d'Automne, and the major international exhibitions of the 1910s are also covered.

These events contributed to the artist's critical and commercial success and established him as a forefather of modernity. The exhibition highlights the diverse ways in which Cezanne's work was received by the European and international avant-garde movements of the 1910s, all of which questioned the relationship between art and reality and, in line with Cezanne, reflected on the idea that 'art is a harmony parallel to nature'.

This rich and varied reception, evident from the very beginning, is the central theme of the exhibition. It demonstrates how, building on Cezanne's legacy, the triumph of modern art and that of the formalism associated with it – the reduction of painting to its fundamental compositional elements – continues to be reworked or transcended. The artist has become one of the undisputed forefathers of modern Western art, and continued to be regarded in the post-war period by the key figures behind a renewal of



Paul Cezanne, *Montagne Sainte-Victoire with Large Pine*, vers 1887, huile sur toile, 66.8 x 92.3 cm, The Courtauld Institute of Art, Londres © photo Courtauld
 Marsden Hartley, *Mont Sainte-Victoire (montagne rouge)*, vers 1927, huile sur toile, 50.8 x 61 cm, The Vilcek Foundation © The Vilcek Foundation Collection / photo The Vilcek Foundation

abstraction in Europe and the United States, as well as by the proponents of abstraction whether lyrical or optical, or those of 'hard-edge' painting. It is this nuanced history – in which everyone champions their own Cezanne as much as the path they are exploring – that will be presented. It explores what has become of him in the age of post-modernism, which challenges his mythical status.

Cezanne et nous is the first exhibition to tell this dual story, from the 1880s to the present day. It recounts both his fundamental influence and, running counter to the mainstream, the story of the artists who claimed him as their own and made him 'the father of us all', in Picasso's words. Thus, shifting, complex and sometimes contradictory representations have emerged of an artist rejected by the fine arts establishment but who has become one of the pillars of modern Western art: Cezanne and Us, then: the 'us' of the artists, and us, the viewers, looking at Cezanne through their eyes with our contemporary perspective.

List of artists featured in the exhibition:

Paul Cezanne /
 Etel Adnan, Martin Barré, Georg Baselitz,
 Max Beckmann, Émile Bernard, Erwin Blumenfeld,
 Umberto Boccioni, Pierre Bonnard,
 Georges Braque, Pierre Buraglio, Bill Culbert,
 Charles Camoin, Robert Delaunay, Maurice Denis,
 André Derain, Peter Doig, Raoul Dufy,
 Roger Fry, Paul Gauguin, Alberto Giacometti,
 Stefan Gierowski, Natalia Gontcharova,
 Philip Guston, Richard Hamilton, Simon Hantaï,
 Marsden Hartley, Florence Henri, Hans Hofmann,
 David Hockney, Jasper Johns, Ellsworth Kelly,
 André Kertész, Per Kirkeby, Bertrand Lavier,
 Fernand Léger, Roy Lichtenstein, Aristide Maillol,
 Alberto Magnelli, Kasimir Malévitch, Brice Marden,
 André Masson, Henri Matisse, Joan Mitchell,
 Amedeo Modigliani, Vera Molnár, Piet Mondrian,
 Giorgio Morandi, Richard Mortensen, Paul Nash,
 Pablo Picasso, Serge Poliakoff, André Raffray,
 Albert Renger Patzsch, Bridget Riley,
 Morgan Russell, Claude Rutault, Sean Scully,
 Paul Sérusier, Paul Signac, Pierre Soulages,
 Nicolas de Staël, Edward Steichen, Clyfford Still,
 Paul Strand, Władysław Strzemiński, Pierre Tal Coat,
 Mark Tansey, Wolfgang Tillmans, Gérard Traquandi,
 Luc Tuymans, Victor Vasarely, Fabienne Verdier,
 Maria Helena Vieira da Silva, Maurice de Vlaminck,
 herman de vries, Andy Warhol, Tom Wesselmann,
 Robert Wilson, Zao Wou-Ki

Curators**Claire Bernardi**

Director of the Musée de l'Orangerie

Michel Gauthier

Curator of Contemporary Collections,
 Musée national d'art moderne / Centre de création
 industrielle, Centre Pompidou

Xavier Rey

Director of the Musée national d'art moderne /
 Centre de création industrielle, Centre Pompidou

Jean-Rémi Touzet

Curator of Painting, Musée d'Orsay

Scenography**Pauline Phelouzat**

Architect-exhibition designer, Centre Pompidou

Opening hours

Tuesday to Sunday, 10am to
 7.30pm; late opening on Fridays
 until 10pm. Closed on Mondays

Admission fees

€19; reduced rate: €16 (aged
 18 to 25 inclusive / students up
 to 30 inclusive / holders of the
 large family card).
 Free for under-18s, visitors
 with disabilities (with a carer if
 assistance is required), recipients
 of minimum social benefits,
 jobseekers

Access

Entrance via Square Jean Perrin
 17 Avenue du Général Eisenhower
 75008 Paris
 Metro lines 1 and 13:
 Champs-Élysées - Clemenceau
 or line 9: Franklin D. Roosevelt

Information and bookings

www.grandpalais.fr/en

Publications**- exhibition catalogue**

co-published by
 GrandPalaisRmnÉditions / Éditions
 du Centre Pompidou / EPMO, 272
 pages, 250 illustrations, €45

- collection "La Leçon de Cezanne..."

co-published by
 GrandPalaisRmnÉditions / EPMO,
 128 pages, 50 illustrations, €14.90

- exhibition journal

co-published by
 GrandPalaisRmnÉditions / Éditions
 du Centre Pompidou / EPMO, 24
 pages, 40 illustrations, €7

Press contacts

GrandPalaisRmn
 254-256 Rue de Bercy
 75 577 Paris cedex 12

Florence Le Moing

florence.le-moing@grandpalaisrmn.fr

Flavie Bretaud

flavie.bretaud@grandpalaisrmn.fr

[#CezanneEtNous](https://twitter.com/CezanneEtNous)

GrandPalais
Rmn

×

M
O

Musée d'Orsay

Musée
de l'Orangerie

×

Centre Pompidou

CHANEL
GRAND MÉCÈNE
DU GRAND PALAIS

ALL
ACCOR

NATIXIS

Pernod Ricard
Mécénat

Cezanne et nous



Vom 23. September 2026 bis zum 17. Januar 2027

Grand Palais, Galerien 3 und 4

Eine Gemeinschaftsausstellung des Grand Palais RMN, des Centre Pompidou und der öffentlichen Einrichtung des Musée d'Orsay und des Musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing

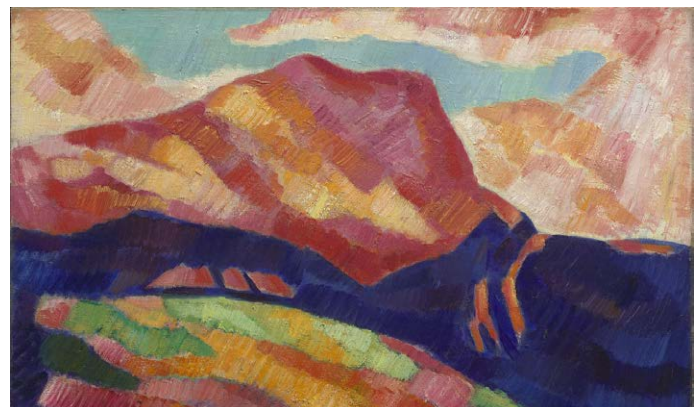
Die Ausstellung, die in dieser Form erstmals gezeigt wird, bietet einen reichen und kontinuierlichen Dialog zwischen dem Werk von Paul Cezanne (1839–1906) und den Werken jener Künstlerinnen und Künstler, die vom Ende des 19. Jahrhunderts bis heute in seinem Werk die Freiheit gefunden haben, die Malerei neu zu erfinden. Gezeigt werden 174 Werke: 69 von Cezanne und 105 von 78 weiteren Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit seinem Werk auseinandergesetzt haben.

Sie zeichnet so die Geschichte einer beispiellosen Nachwirkung nach, die sich zugleich in einem Spiel von Einfluss und der Berufung auf einen gemeinsamen Meister entfaltet, beginnend mit seinen ersten Anhängern: In den 1880er- und 1890er-Jahren, zu einer Zeit, als Cezanne, der der Misserfolge müde geworden war, nicht mehr danach strebte auszustellen, entdeckten einige Maler sein Werk voller Staunen im Geschäft von Père Tanguy. Dessen formale Radikalität bestärkte sie in ihrem Streben nach einer „reinen“ Kunst, die bereits den Weg zur Abstraktion eingeschlagen hatte.

Die Ausstellung widmet sich anschließend den Schlüsselmomenten der Anerkennung des Künstlers. Zunächst hebt sie die Bedeutung des Kunsthändlers Ambroise Vollard hervor, ebenso wie die seiner umfangreichen Sammlung und der ersten Ausstellungen, die er Cezanne zwischen 1895 und 1906 widmete. Auch die ersten musealen Ankäufe, die posthume Ausstellung im Salon d'Automne von 1907 sowie die großen internationalen Ausstellungen der 1910er-Jahre werden thematisiert.

Diese Ereignisse begründen den kritischen und kommerziellen Erfolg des Künstlers und etablieren ihn als Vater der Moderne. Die Ausstellung zeigt die Vielfalt der Rezeptionen des Werks von Cezanne innerhalb der europäischen und internationalen Avantgarden der 1910er-Jahre, die allesamt das Verhältnis des Kunstwerks zur Wirklichkeit hinterfragten und gemeinsam mit Cezanne darüber nachdachten, dass „die Kunst eine Harmonie ist, die parallel zur Natur verläuft“.

Diese vielschichtige Rezeption, die bereits von Anfang an einsetzt, bildet den roten Faden der Ausstellung. Sie zeigt, wie ausgehend von Cezanne der Siegeszug der modernen Kunst und des mit ihr verbundenen Formalismus – der Reduktion der Malerei auf ihre grundlegenden Elemente der Komposition – fortwährend weiterentwickelt oder überwunden wird. Der Künstler ist zu einem der unbestrittenen Väter der westlichen modernen Kunst geworden und wird



Paul Cezanne, *Montagne Sainte-Victoire with Large Pine*, vers 1887, huile sur toile, 66,8 x 92,3 cm, The Courtauld Institute of Art, Londres © photo Courtauld
Marsden Hartley, *Mont Sainte-Victoire (montagne rouge)*, vers 1927, huile sur toile, 50,8 x 61 cm, The Vilcek Foundation © The Vilcek Foundation Collection / photo The Vilcek Foundation

auch nach dem Zweiten Weltkrieg von den Vertretern einer Erneuerung der Abstraktion in Europa und den Vereinigten Staaten weiterhin rezipiert – sowohl von den Vertretern der lyrischen oder optischen Abstraktion als auch von jenen der „Hard-Edge“-Malerei. Diese nuancenreiche Geschichte, in der jede und jeder seinen eigenen Cezanne ebenso verteidigt wie den jeweils eingeschlagenen Weg, wird in der Ausstellung erzählt. Sie fragt danach, was aus Cezanne im Zeitalter der Postmoderne wird, die seine mythische Stellung hinterfragt.

Cezanne et nous ist die erste Ausstellung, die diese doppelte Geschichte von den 1880er-Jahren bis heute erzählt: die Geschichte seines grundlegenden Einflusses und jene der Künstlerinnen und Künstler, die sich – entgegen dem Strom – auf ihn berufen haben und ihn, wie Picasso sagte, zu „unserem aller Vater“ gemacht haben. So entstanden wandelbare, komplexe und bisweilen widersprüchliche Vorstellungen von einem Künstler, der von den Beaux-Arts abgelehnt wurde, aber zu einem der Grundpfeiler der westlichen modernen Kunst geworden ist: *Cezanne et nous* also – das „Wir“ der Künstlerinnen und Künstler und wir, die wir mit unserem zeitgenössischen Blick durch sie hindurch auf Cezanne schauen.

Liste der in der Ausstellung vertretenen Künstler:

Paul Cezanne /
 Etel Adnan, Martin Barré, Georg Baselitz,
 Max Beckmann, Émile Bernard, Erwin Blumenfeld,
 Umberto Boccioni, Pierre Bonnard, Georges Braque,
 Pierre Buraglio, Bill Culbert, Charles Camoin,
 Robert Delaunay, Maurice Denis, André Derain,
 Peter Doig, Raoul Dufy, Roger Fry, Paul Gauguin,
 Alberto Giacometti, Stefan Gierowski,
 Natalia Gontcharova, Philip Guston, Richard Hamilton,
 Simon Hantai, Marsden Hartley, Florence Henri,
 Hans Hofmann, David Hockney, Jasper Johns,
 Ellsworth Kelly, André Kertész, Per Kirkeby,
 Bertrand Lavier, Fernand Léger, Roy Lichtenstein,
 Aristide Maillol, Alberto Magnelli, Kasimir Malévitch,
 Brice Marden, André Masson, Henri Matisse,
 Joan Mitchell, Amedeo Modigliani, Vera Molnár,
 Piet Mondrian, Giorgio Morandi, Richard Mortensen,
 Paul Nash, Pablo Picasso, Serge Poliakoff,
 André Raffray, Albert Renger Patzsch, Bridget Riley,
 Morgan Russell, Claude Rutault, Sean Scully,
 Paul Sérusier, Paul Signac, Pierre Soulages,
 Nicolas de Staël, Edward Steichen, Clyfford Still,
 Paul Strand, Władysław Strzemiński, Pierre Tal-Coat,
 Mark Tansey, Wolfgang Tillmans, Gérard Traquandi,
 Luc Tuymans, Victor Vasarely, Fabienne Verdier,
 Maria Helena Vieira da Silva, Maurice de Vlaminck,
 Herman de Vries, Andy Warhol, Tom Wesselmann,
 Zao Wou-Ki

Kuratoren**Claire Bernardi**

Direktorin des Musée de l'Orangerie

Michel GauthierKurator für zeitgenössische Sammlungen,
Musée national d'art moderne / Centre de création
industrielle, Centre Pompidou**Xavier Rey**Direktor des Musée national d'art moderne / Centre de
création industrielle, Centre Pompidou**Jean-Rémi Touzet**

Kurator für Malerei, Musée d'Orsay

Ausstellungsgestaltung**Pauline Phelouzat**

Architektin-Ausstellungsgestalterin, Centre Pompidou

Öffnungszeiten

Dienstag bis Sonntag von 10:00 bis
 19:30 Uhr, freitags bis 22:00 Uhr.
 Montags geschlossen

Eintrittspreise

19 €; ERM: 16 € (von 18 bis
 einschließlich 25 Jahre / Studierende
 bis einschließlich 30 Jahre / Inhaber
 der Karte für kinderreiche Familien).
 Freier Eintritt für Besucher unter 18
 Jahren, Besucher mit Behinderung
 (mit einer Begleitperson, falls
 eine Begleitung erforderlich
 ist), Empfänger von Sozialhilfe,
 Arbeitssuchende

Anfahrt

Eingang Square Jean Perrin
 17 Avenue du Général Eisenhower
 75008 Paris
 Metro-Linien 1 und 13:
 Champs-Élysées – Clemenceau
 oder Linie 9: Franklin D. Roosevelt
 eller linie 9: Franklin D. Roosevelt

Informationen und Reservierungenwww.grandpalais.fr/en**Publikationen****- Ausstellungskatalog**

herausgegeben von
 GrandPalaisRmnÉditions / Éditions
 du Centre Pompidou / EPMO, 272
 Seiten, 250 Abbildungen, 45 €

- Reihe „La Leçon de Cezanne...“

gemeinsam herausgegeben von
 GrandPalaisRmnÉditions / EPMO,
 128 Seiten, 50 Abbildungen, 14,90 €

- Ausstellungstagebuch

gemeinsam herausgegeben von
 GrandPalaisRmnÉditions / Éditions
 du Centre Pompidou / EPMO, 24
 Seiten, 40 Abbildungen, 7 €

presskontakter

GrandPalaisRmn
 254-256 rue de Bercy
 75 577 Paris cedex 12

Florence Le Moingflorence.le-moing@grandpalaisrmn.fr**Flavie Bretaud**flavie.bretau@grandpalaisrmn.fr[#CezanneEtNous](https://www.instagram.com/CezanneEtNous)**GrandPalais**
Rmn**M**
O**Musée d'Orsay**Musée
de l'Orangerie**Centre Pompidou****CHANEL**
GRAND MÉCÈNE
DU GRAND PALAIS**ALL**
ACCOR**NATIXIS****Pernod Ricard**
Mécénat

Liste des artistes exposés

79 artistes

Paul Cezanne

Etel Adnan
Martin Barré
Georg Baselitz
Max Beckmann
Émile Bernard
Erwin Blumenfeld
Umberto Boccioni
Pierre Bonnard
Georges Braque
Pierre Buraglio
Charles Camoin
Bill Culbert
Robert Delaunay
Maurice Denis
André Derain
Peter Doig
Raoul Dufy
Roger Fry
Paul Gauguin
Alberto Giacometti
Stefan Gierowski
Natalia Gontcharova
Philip Guston
Richard Hamilton
Simon Hantai
Marsden Hartley
Florence Henri
Hans Hofmann
David Hockney
Jasper Johns
Ellsworth Kelly
André Kertész
Per Kirkeby
Bertrand Lavier
Fernand Léger
Roy Lichtenstein
Aristide Maillol
Alberto Magnelli
Kasimir Malévitch
Brice Marden
André Masson
Henri Matisse
Joan Mitchell
Amedeo Modigliani
Vera Molnár
Piet Mondrian
Giorgio Morandi
Richard Mortensen
Paul Nash
Pablo Picasso

Serge Poliakoff
André Raffray
Albert Renger-Patzsch
Bridget Riley
Morgan Russell
Claude Rutault
Sean Scully
Paul Sérusier
Paul Signac
Pierre Soulages
Nicolas de Staël
Edward Steichen
Clyfford Still
Paul Strand
Władysław Strzemiński
Pierre Tal Coat
Mark Tansey
Wolfgang Tillmans
Gérard Traquandi
Luc Tuymans
Victor Vasarely
Fabienne Verdier
Maria Helena Vieira da Silva
Maurice de Vlaminck
herman de vries
Andy Warhol
Tom Wesselmann
Zao Wou-Ki

Les commissaires



Claire Bernardi © Alexandre Isard

Claire Bernardi

Conservatrice générale du patrimoine, Claire Bernardi est directrice du musée de l'Orangerie depuis 2021. Elle a commencé sa carrière au Centre national des arts plastiques, avant de rejoindre le musée d'Orsay en tant que conservatrice pour les peintures de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Elle a été commissaire ou co-commissaire de plusieurs expositions internationales, parmi lesquelles *Gauguin l'Alchimiste* (Art Institute of Chicago et Grand Palais, 2017), *Le Douanier Rousseau, l'innocence archaïque* (2015-2016, avec le Palais des Doges, Venise), *Picasso, bleu et rose* (2018, avec la Fondation Beyeler, Bâle) et *Edvard Munch, Un poème de vie, d'amour et de mort* (2022) au musée d'Orsay. Au musée de l'Orangerie, elle a signé *Soutine - de Kooning, la peinture incarnée* (2020-2021, avec la Barnes Foundation, Philadelphie), *Robert Ryman. Le regard en acte, Heinz Berggruen, Un marchand et sa collection* (2024), et plus récemment *Dans le flou, une autre vision de l'art de 1945 à nos jours* (2025).



Michel Gauthier © DR

Michel Gauthier

Conservateur au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou, où il s'occupe de la peinture et de la sculpture de la seconde moitié du XX^e siècle. Au Centre Pompidou, il a notamment été le commissaire d'expositions consacrées à Victor Vasarely, Sheila Hicks, Martin Barré ou François Morellet.



Xavier Rey © Didier Plowly

Xavier Rey

Ancien élève de l'École normale supérieure, diplômé d'HEC et conservateur issu de l'Institut National du Patrimoine, Xavier Rey commence sa carrière au musée d'Orsay après des travaux sur l'histoire de l'art de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. Il en devient directeur des collections, pilotant la politique territoriale du musée. Co-commissaire de nombreuses expositions, dont *Les portraits de Cézanne* en 2017. Il est nommé, la même année, directeur des dix-neuf Musées de Marseille et programme des expositions ambitieuses comme *Picasso, Voyages imaginaires*, *Chefs d'œuvre de la collection Burrell* (Musée Cantini), *Man Ray et la mode* (Musée Cantini & Château Borely) ou encore *Cinq* de Sophie Calle. En 2019, il conçoit l'exposition *Par hasard* premier projet partagé par l'ensemble des Musées de Marseille.

Directeur du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou depuis juillet 2021 avec pour mission d'écrire le projet scientifique et culturel du musée dans le contexte de fermeture du Centre Pompidou pour travaux, de piloter le déploiement de sa collection sur le territoire français comme à l'international, dans le contexte d'ouverture du Centre Pompidou Francilien, nouveau centre de conservation, d'étude et d'art pour les collections du Mnam.

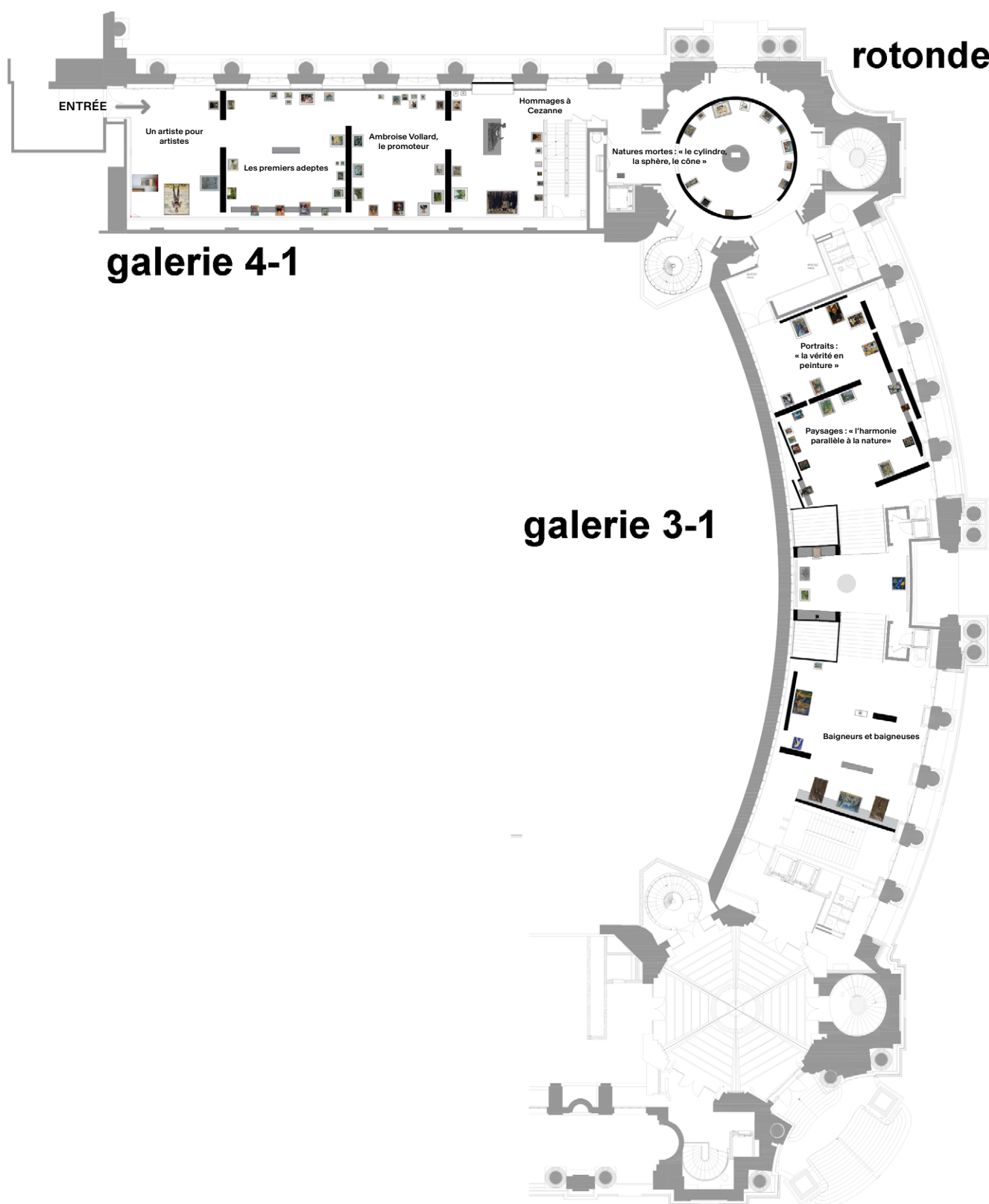


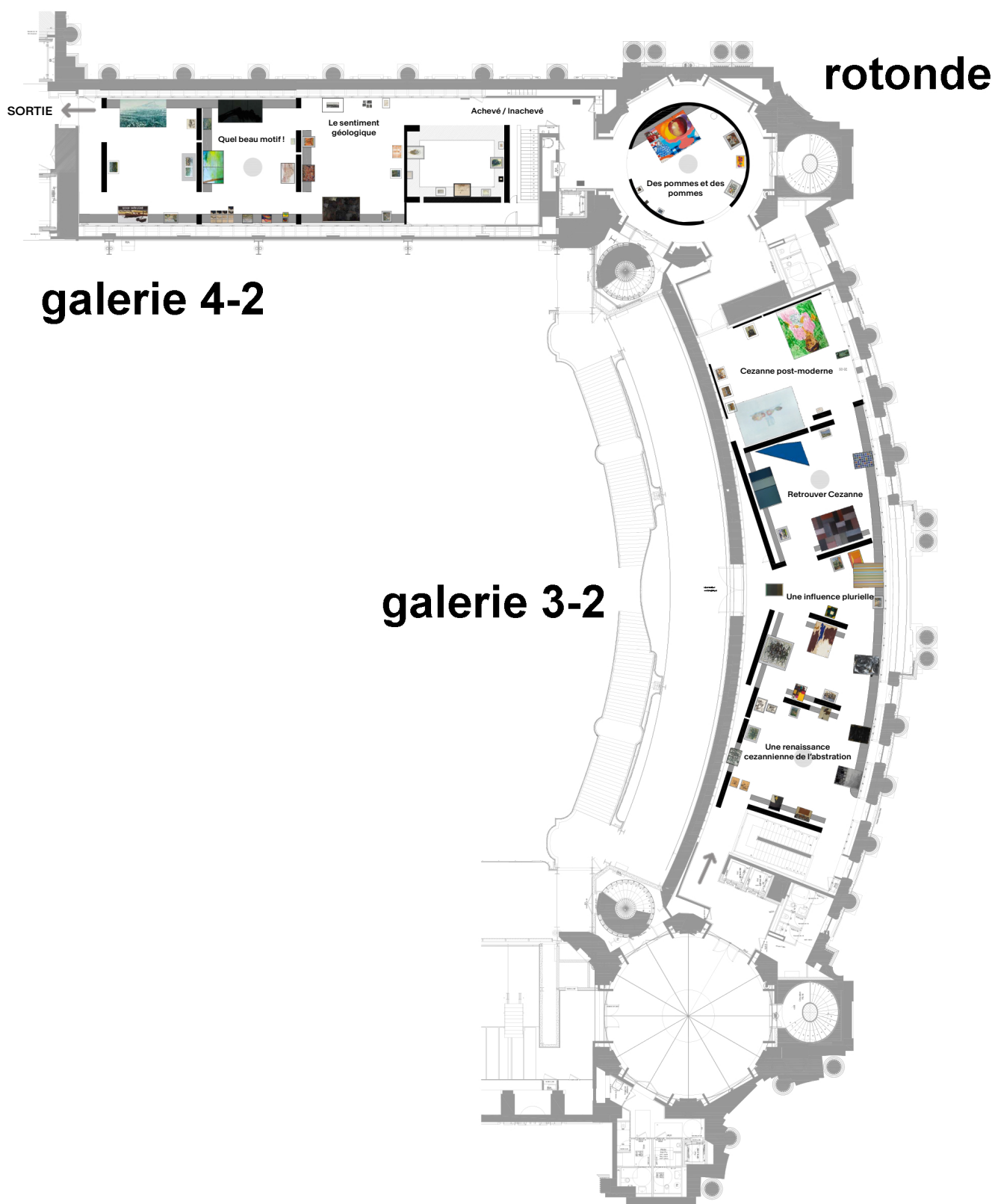
Jean-Rémi Touzet © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu

Jean-Rémi Touzet

Conservateur du patrimoine au musée d'Orsay, Jean-Rémi Touzet est en charge de la collection de peinture post-impressionniste et des débuts de l'art moderne. Auteur d'une thèse sur l'œuvre de Gerhard Richter soutenue à l'Université Paris Nanterre en 2020, il a été conservateur des collections du XIX^e siècle au Musée d'arts de Nantes, où il a assuré le réaccrochage des collections et le commissariat de l'exposition *Le Voyage en train* (2022). Il a rejoint le Musée d'Orsay en 2023 et signé l'exposition *Post-Impressionism: Beyond Appearances* au Louvre Abu Dhabi en 2024. Il écrit pour de nombreux catalogues d'exposition (« Du choc au pop. L'art face à la violence des images », *Dans le Flou, une autre vision de l'art de 1945 à nos jours*, Musée de l'Orangerie, 2025 ; « From *The Red Stocking* to *The Red Buoy*. Paul Signac and the Modern Taste for Color », *Symphonie of Colors: Signac and the Néo-Impressionism*, Museum Barberini, 2026).

Plan de l'exposition





Repères chronologiques

extraits du catalogue

par Fanny Matz et Jean-Rémi Touzet

1874

Refusé par le jury du Salon depuis près de dix ans, Cézanne participe à la première exposition impressionniste (trois peintures). *La Maison du pendu, Auvers-sur-Oise* est la première œuvre vendue par l'artiste à un amateur, Armand Doria.

1879-1883

Paul Gauguin acquiert six tableaux de Cézanne, rencontré à Pontoise en 1882 par l'intermédiaire de Camille Pissarro.

En mai 1882, pour la première et dernière fois, Cézanne est enfin admis à exposer au Salon où son *Portrait de M. L. A.* (Louis-Auguste Cézanne, père de l'artiste) passe presque inaperçu. Il s'éloigne alors de la vie parisienne.

1884

Paul Signac achète chez le père Tanguy *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône* qu'il conservera toute sa vie.

1886

Émile Zola publie *L'Œuvre* : le personnage de Claude Lantier, artiste nourri de grandes ambitions mais voué à l'échec, est assimilé à Cézanne.

1894

Dans un article élogieux publié dans *Le Journal*, le critique Gustave Geffroy souligne : « Cézanne aura été là comme un indicateur [...]. L'histoire de l'art est faite d'un tracé et de grandes voies et de ramifications, et Cézanne a tout au moins commandé une de ces dernières ».

1895

Première des sept expositions monographiques qu'Ambroise Vollard organise entre 1895 et 1910 (environ cent cinquante peintures et dessins en rotation). Le critique Thadée Natanson devient l'un des grands défenseurs de l'œuvre de Cézanne. Edgar Degas, Claude Monet et Camille Pissarro acquièrent des œuvres, de même qu'Isaac de Camondo et Auguste Pellerin, qui seront deux des plus importants collectionneurs du peintre.

De 1895 à 1940, quarante-deux expositions monographiques sur Cézanne ont lieu, dont vingt en France, onze aux États-Unis, six au Royaume-Uni, deux en Allemagne et une en Italie.

1899

Vente de la collection Victor Chocquet. Collectionneurs et marchands se disputent la trentaine de toiles de Cézanne dont certaines atteignent des prix considérables.

Salon des Indépendants (trois œuvres). Paul Durand-Ruel commence à l'exposer. Troisième exposition monographique chez Vollard, à qui Henri Matisse achète son premier tableau de l'artiste, *Trois Baigneuses*.

1901

Quatrième exposition monographique chez Vollard (trente-six peintures).

Au Salon des Indépendants, Maurice Denis dévoile son *Hommage à Cézanne* : le groupe des nabis apparaît avec Vollard autour de la *Nature morte au compotier* qui appartient à Paul Gauguin. Cézanne fait part à Denis de sa « plus vive reconnaissance » (Rewald 1978).

Pour sa première exposition en France, Pablo Picasso expose chez Vollard et peut y voir des tableaux de Cézanne.

À Aix-en-Provence, le jeune peintre Charles Camoin rencontre Cézanne.

1903

Vente après décès de la collection Émile Zola.

Auguste Pellerin y achète cinq des neuf Cézanne. Max Beckmann visite la galerie Durand-Ruel : « Déjà en 1903 mon plus grand amour, était Cézanne » (Piper 1964).

Premier Salon d'Automne (trois peintures). Le critique Mécislas Goldberg remarque que « ce qui domine et qui donne un caractère à l'exposition, c'est la méthode de Cézanne et de Gauguin » (Goldberg 1903).

Le collectionneur Sergueï Chtchoukine achète son premier Cézanne.

1905

Première exposition d'œuvres de Cézanne au Royaume-Uni, aux Grafton Galleries à Londres (dix peintures). Sixième exposition monographique uniquement d'aquarelles chez Vollard. Salon d'Automne (dix peintures), notamment visité par Max Weber.

L'enquête de Charles Morice publiée dans *Mercure de France* et pour laquelle il interroge cinquante-cinq jeunes artistes, confirme que Cézanne est devenu l'une des références majeures pour les nouvelles générations.

Pablo Picasso achète une lithographie de Cézanne d'après les *Baigneurs au repos*.

1906

Maurice Denis, accompagné de Ker-Xavier Roussel, rencontre Cézanne. Ce dernier reçoit également la visite du couple Karl Ernst et Gertrud Osthaus, collectionneurs et mécènes parmi les plus importants

d'Allemagne. Ils lui achètent deux paysages pour leur musée Folkwang, à Hagen.

Charles Camoin publie « Conseils de Cézanne à un jeune peintre » dans *L'Art moderne*.

Décès de Cézanne à 67 ans (23 octobre).

1907

« Rétrospective d'œuvres de Cézanne » au Salon d'Automne (cinquante-huit peintures et aquarelles) à laquelle se rendent de nombreux artistes, dont Pablo Picasso, Georges Braque, Le Douanier Rousseau, Max Weber, Hans Hofmann ou Umberto Boccioni. Le collectionneur Ivan Morozov y acquiert ses trois premières œuvres du peintre.

Lioubov Popova découvre l'œuvre de Cézanne dans l'atelier de Konstantin Yuon à Moscou.

1911

« Watercolors by Cézanne » (New York, galerie 291) organisée par Alfred Stieglitz. Piet Mondrian découvre Cézanne et Picasso lors de l'exposition inaugurale du Moderne Kunstkring à Amsterdam ; cette rencontre visuelle l'incite à venir à Paris.

1913

« Armory Show », à New York (treize œuvres). Le Metropolitan Museum of Art (MET) y achète *La Colline des pauvres* à 6700 dollars, le prix le plus élevé de toute l'exposition.

1916

Le photographe américain Paul Strand réalise une série de clichés inspirés des natures mortes de Cézanne.

1919

À Céret, André Masson peint des paysages inspirés par Cézanne.

1920

L'œuvre de Cézanne est au fondement des recherches d'Alberto Giacometti sur la perception de l'espace et du corps humain. Il ne cessera de copier et d'annoter des livres sur le maître d'Aix.

Le peintre surréaliste anglais Paul Nash le découvre. Il est l'un des rares artistes à concilier la structure cézannienne et le surréalisme.

1928

Le collectionneur et historien de l'art Charles Loeser lègue huit Cézanne au président des États-Unis. Maria Helena Vieira da Silva s'installe à Paris. Elle est fascinée par *Les Joueurs de cartes* de Cézanne.

1929

Cinq Cézanne entre dans les collections du MET grâce au legs de Mme H. O. Havemeyer. Le Museum of Modern Art (MoMA) ouvre avec l'exposition « Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh ».

1931

L'État français rejette la proposition des descendants de Gustave Caillebotte d'acquérir les *Baigneurs au repos*, déjà exclu du legs en 1896. Alfred Barnes l'achète l'année suivante.

Au décès de Lillie P. Bliss en 1931, onze de ses Cézanne sont présentés au MoMA et dans d'autres villes américaines lors d'une exposition hommage.

1936

Première grande exposition institutionnelle « Cézanne » au musée de l'Orangerie. Elle inscrit l'artiste dans la tradition française et comme un jalon essentiel de l'art moderne.

Lionello Venturi publie le premier catalogue raisonné de ses peintures.

Alfred Barr place Cézanne entre Gauguin et Seurat, au sommet du diagramme d'influence qu'il dessine pour l'exposition « Cubism and Abstract Art » au MoMA.

1937

John Rewald publie la correspondance de Cézanne.

1939

De nombreuses expositions en France et à l'étranger commémorent le centenaire de la naissance de Cézanne. À l'exposition « Cézanne » à la galerie Paul Rosenberg, Pierre Soulages est profondément marqué par son œuvre. L'exposition « Hommage à Cézanne » à la galerie Bernheim-Jeune est la première à faire dialoguer ses œuvres avec celles d'autres artistes : Émile Bernard, Pierre Bonnard, Charles Camoin, Maurice Denis, Paul Gauguin, Aristide Maillol, Henri Matisse, Paul-Élie Ranson, Odilon Redon, Ker-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Édouard Vuillard.

1940

Richard Mortensen, futur grand maître de l'abstraction danoise, peint *Portrait of Cézanne (Odense)*.

Démobilisé, Pierre Tal Coat s'installe à Aix-en-Provence puis, de 1943 à 1956, à Château noir.

1942

Maurice Estève peint une nature morte intitulée *Hommage à Cézanne*.

1944

Publication en français des *Lettres sur Cézanne* de Rainer Maria Rilke écrites en 1907.

1947

Entre 1947 et 2026, cinquante-cinq expositions monographiques sur Cézanne sont organisées, dont dix-huit en France, quinze aux États-Unis, six au Japon, cinq au Royaume-Uni, quatre en Suisse et trois en Allemagne.

André Masson s'installe au Tholonet, en Provence. Son œuvre se confronte directement à celle de Cézanne.

1948

Zao Wou-Ki, déjà familier de l'œuvre de Cézanne qu'il avait découvert à Shanghai par le biais de reproductions, s'installe en France.

À Boston, Ellsworth Kelly assiste aux cours de Max Beckmann puis découvre, à Paris en octobre, la collection des Stein.

1951

Philip Guston, l'un des protagonistes de l'expressionnisme abstrait, délaisse Pablo Picasso et préfère la logique constructive et la touche de Cézanne ainsi que la grille de Piet Mondrian.

1952

Rétrospective « Cézanne, Paintings, Watercolors and Drawings » (Chicago, Art Institute ; New York, MET ; quatre-vingts peintures et trente-trois aquarelles). Jasper Johns voit des peintures de l'artiste pour la première fois.

Pablo Picasso achète *La Mer à l'Etaque*.

Nicolas de Staël peint dans le Sud de la France et écrit : « Le travail, ça va à peu près malgré les deux ogres de ce pays merveilleux, Cézanne et Bonnard, dans les pattes à chaque virage » (Viatte 2014).

Dans son panthéon personnel : « Braque, Matisse et Cézanne, et rien d'autre » (Viatte 2014).

1953

Première exposition monographique organisée à Aix-en-Provence, puis à Nice et à Grenoble. Maria Helena Vieira da Silva peint un tableau intitulé *Cézanne*.

1958

Pablo Picasso achète le château de Vauvenargues. Brice Marden découvre des œuvres de Cézanne lors de ses études à la School of the Museum of Fine Arts à Boston.

1959

Joan Mitchell s'installe à Vétheuil, mais Cézanne l'intéresse davantage que Claude Monet. Elle s'imprègne de sa technique : « On ne peut pas entrer dans un Cézanne, parce qu'il repousse. L'œil est repoussé à la surface immédiatement. Voilà pourquoi je l'aime » (Dagen 1992).

1963

L'exposition « Cézanne and Structure in Modern Painting » (New York, Solomon Guggenheim Museum) est la première à montrer comment l'organisation formelle des œuvres de Cézanne est devenue l'un des principes de l'art moderne.

1973

À l'occasion de la pose de la première pierre de la Fondation Vasarely à Aix-en-Provence, l'artiste laisse un message dans les fondations : « Nous serons dignes de Cézanne ».

Publication du catalogue raisonné des dessins de Cézanne par Adrien Chappuis.

1977

Exposition « Cézanne, les dernières années (1895-1906) » (New York, MoMA ; Houston, Museum of Fine Arts ; Paris, Grand Palais ; cent vingt-trois œuvres). André Raffray entreprend la série dite des « recommencées », dans laquelle il reproduit certains œuvres mythiques de la modernité dont une *Montagne Sainte-Victoire*.

1983

John Rewald publie le catalogue raisonné des aquarelles de Cézanne.

1988

Exposition « Cézanne, les années de jeunesse (1859-1872) » (Londres, Royal Academy of Arts ; Paris, musée d'Orsay ; Washington, National Gallery of Art ; quatre-vingt-six œuvres).

Jasper Johns acquiert *Baigneur avec un bras tendu*, qui avait appartenu à Edgar Degas.

1995-1996

Exposition « Cézanne » (Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; Londres, Tate Gallery ; Philadelphia Museum of Art ; deux cent trente-trois œuvres). Brice Marden, Ellsworth Kelly et Jasper Johns visitent l'étape américaine de cette rétrospective.

1996

John Rewald publie le catalogue raisonné des peintures de Cézanne.

2000

Ellsworth Kelly visite Aix-en-Provence et dessine la Sainte-Victoire.

2003-2006

Bernard Plossu photographie les paysages, les lumières et les murs qui ont inspiré Cézanne.

2005

Zao Wou-Ki peint un *Hommage à Cézanne*.

2014

Sous le titre *Paysages aixois*, Bertrand Lavier repeint « à la Van Gogh » un panneau de signalisation qui suggère aux touristes d'aller voir la montagne Sainte-Victoire.

2019-2021

Peter Doig réalise plusieurs toiles de baigneurs, jouant l'iconographie cézannienne à partir d'une photographie de Robert Mitchum.

Cezanne, Cézanne - avec ou sans accent ?

L'orthographe du nom de Paul Cezanne / Paul Cézanne n'est pas uniforme au XIX^e siècle. Dans les documents administratifs et les actes d'état civil provençaux, le patronyme, dans sa graphie manuscrite, apparaît sans accent. Il en va de même dans les écrits autographes manuscrits de l'artiste, qui signe « Cezanne », depuis les registres de copistes du Louvre dans les années 1860 jusqu'à sa correspondance des derniers mois de sa vie. L'examen du petit corpus d'œuvres signées de l'artiste révèle que c'est également ainsi qu'il signe ses peintures.

Parallèlement, la forme accentuée « Cézanne » s'impose très tôt dans les usages imprimés. Elle est employée dans les documents administratifs et publicitaires de la banque familiale et dans la presse provençale et parisienne dès les années 1860. Utilisée par l'épouse et le fils de l'artiste, ainsi que par ses marchands, la graphie « Cézanne » devient la forme dominante dans les catalogues, les expositions et la littérature critique au cours des années 1870-1880. À partir de la fin du XIX^e siècle, cette graphie accompagne la diffusion de l'œuvre ainsi que la construction de la renommée nationale et internationale de l'artiste.

Les sources montrent ainsi la coexistence de deux usages du vivant du peintre : d'un côté, la forme « Cezanne », employée de manière quasi constante par l'artiste lorsqu'il écrit lui-même son nom de façon manuscrite, notamment lorsqu'il signe ses tableaux ; de l'autre, la forme « Cézanne », qui s'impose dans l'espace éditorial et public, et que, dans les années 1890, l'artiste lui-même utilise sur sa carte de visite.

Se fondant sur des recherches généalogiques, les descendants du peintre ont souhaité, depuis la fin des années 2010, que soit adoptée la forme du patronyme observée dans les actes d'état civil de la famille et sur les peintures de l'artiste qu'il a signées. La Société Paul Cezanne, aujourd'hui en charge du Catalogue raisonné des œuvres de l'artiste, a retenu cette graphie.

À l'écoute de cet argument, et poursuivant les recherches sur ce sujet, les musées d'Orsay et de l'Orangerie font le choix de privilégier désormais la graphie « Cezanne », tout en conservant l'orthographe « Cézanne » employée dans les références bibliographiques et les documents cités.

Textes des salles

Galerie 4.1

Un artiste pour artistes

Paul Cezanne (1839-1906) est souvent présenté comme un artiste pour artistes. Pour apprécier sa peinture, plus attachée à la forme qu'au fond, il faudrait l'œil d'un peintre.

En effet, les artistes sont parmi les premiers à reconnaître sa valeur. Avant sa mort en 1906, il est déjà un sujet de discussion dans les ateliers et un modèle à suivre. Moins de dix ans plus tard, de Moscou à New York, les avant-gardes se revendiquent tous azimuts de sa liberté pour inventer de nouvelles manières de représenter le monde. Après la Seconde Guerre mondiale, il est encore le modèle d'un renouveau de l'abstraction et d'une peinture fondée sur le doute face aux illusions réalistes.

L'exposition « Cezanne et nous » retrace cette grande histoire, des années 1880 à nos jours.

Elle montre la manière dont les artistes se sont revendiqués de Cezanne, de ses œuvres et de son esprit. D'abord marginal, Cezanne est devenu une référence à l'autorité difficilement discutable, figure exemplaire de l'artiste moderne, isolé et génial. Son évocation donne un pouvoir symbolique à ceux qui s'en réclament : celui d'un art qui atteindrait, au-delà des mots, une nouvelle forme de vérité.

Les premiers adeptes (1882-1895)

En 1882, Cezanne a quarante-trois ans et est un inconnu à Paris. Ni ses deux participations aux expositions impressionnistes, ni sa première toile acceptée au Salon des artistes français n'ont réjoui la critique qui moque son « outrance ». Rejeté par le circuit officiel, il retourne vivre à Aix-en-Provence, sa ville natale.

Pourtant, grâce à quelques collectionneurs précoces, dont le peintre Paul Gauguin, et à Julien Tanguy, un marchand de couleurs montmartrois qui lui a pris des œuvres en dépôt, une poignée d'artistes en quête de renouveau découvre son œuvre avec stupéfaction. Gauguin voit en lui une figure mystique, un modèle pour mener la lutte contre le réalisme photographique. Émile Bernard trouve également en Cezanne la voie d'une simplification radicale digne de l'art du Moyen Âge, une « vérité » opposée aux illusions techniques académiques (perspective, anatomie, modelé). Ils poursuivent avec Cezanne la quête d'une peinture allant à l'essentiel, détachée de la représentation, déjà identifiée par Gauguin comme un processus d'« abstraction ».

Ambroise Vollard, le promoteur

Le galeriste Ambroise Vollard, après avoir exposé Paul Gauguin et Vincent van Gogh, joue un rôle déterminant dans la reconnaissance de l'œuvre de Cezanne. En 1895, il organise sa première exposition personnelle, puis cinq autres avant 1906, date de la mort de l'artiste. Ces expositions attirent l'attention d'artistes, de collectionneurs et d'amateurs qui approuvent peu à peu l'originalité radicale de sa peinture. Marchand audacieux, Vollard acquiert plusieurs centaines d'œuvres de Cezanne, s'assurant d'en avoir le monopole. Par leur exposition, leur vente, leur prêt, leur reproduction, par ses contacts internationaux et la publication d'une biographie de l'artiste en 1914, Vollard s'est imposé comme le premier et le plus grand promoteur de Cezanne. Les œuvres présentées dans cette salle donnent un aperçu de l'ampleur de sa collection, ainsi que la diversité des œuvres du peintre présentées dans ses expositions.

Hommages à Cezanne

Au tournant du siècle, la reconnaissance de Cezanne s'accélère. En 1896, trois de ses peintures léguées par Gustave Caillebotte entrent dans les collections nationales. En 1897, la Nationalgalerie de Berlin est le premier musée à acheter une de ses toiles. Ses œuvres sont peu à peu exposées au Salon des Indépendants puis au Salon d'Automne, qui lui consacre en 1907 une exposition posthume visitée par de nombreux artistes et collectionneurs. Elles rayonnent ensuite dans les grandes expositions internationales d'art moderne organisées par des artistes, à Saint-Pétersbourg (1908), Londres (1910), Cologne (1912) et New York (1913). Elles sont collectionnées de Moscou à Philadelphie. Julius Meier-Graefe et Ambroise Vollard écrivent deux premières biographies de l'artiste. Les prix de ses tableaux s'envolent.

Les artistes, de Paul Signac à Kasimir Malévitch, reconnaissent l'importance de Cezanne dans leurs écrits, et leurs « hommages » se multiplient. L'homme du Midi, incompris, anti-mondain, luttant pour achever ses œuvres, est devenu incontournable.

Rotonde 1

Natures mortes : « le cylindre, la sphère, le cône »

En 1907, la rétrospective posthume consacrée à Cézanne au Salon d'Automne est visitée par de nombreux artistes : Pablo Picasso, Georges Braque, Umberto Boccioni, Hans Hoffman... Alors que chacun cherche à développer sa singularité, Cézanne s'impose comme une source commune. Beaucoup découvrent les opinions de l'artiste, publiées la même année par Émile Bernard. Cézanne défend une peinture ancrée dans le réel, mais autonome : une composition indépendante, obéissant à ses propres lois, affranchie de l'illusion réaliste. Sa célèbre injonction, « traitez la nature par le cylindre, la sphère et le cône », résonne comme un programme. La nature morte en est le terrain privilégié : tout est mis en scène dans l'atelier, pensé, recomposé. Les artistes de l'avant-garde retiennent cette liberté radicale : un espace affranchi de la perspective, des formes qui s'affirment dans leur géométrie, des couleurs qui structurent autant qu'elles décrivent. Même le dessin semble en mouvement, repris, corrigé, vibrant – comme si le tableau était en train de se faire sous nos yeux.

Galerie 3.1

Portraits : « la vérité en peinture »

Chez Cézanne, le portrait témoigne d'une recherche constante où la forme, la couleur et la lumière priment sur la ressemblance. Il est le résultat d'un processus long car, comme il le confie, « la lecture du modèle est quelquefois très lente à venir ». À travers ses portraits, Cézanne cherche à exprimer une relation particulière au monde. C'est dans cet esprit qu'il écrit : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai. » Cette formule ne désigne pas une vérité photographique, mais la volonté de traduire, par les moyens propres de la peinture, la sensation profonde et durable éprouvée devant le réel.

Paysages : « l'harmonie parallèle à la nature »

Les paysages de Cézanne sont traversés d'un paradoxe fécond. Peints en plein air, ils laissent visible la main de l'artiste, ses recherches pour rendre les vibrations lumineuses et colorées. Quand Cézanne expose avec les impressionnistes en 1877, la critique remarque qu'il est celui qui a « poursuivi l'impression à outrance ». Pourtant, le peintre cherche à sublimer ses impressions : « je veux faire de l'impressionnisme quelque chose de durable comme l'art des musées »

dit-il, « du Poussin sur nature ». Ainsi ses paysages sont des compositions fortement structurées. La perspective s'efface au profit de plans colorés et d'une touche qui organise la profondeur. Les pins scandent l'espace, la mer étend ses aplats, la végétation vibre : tout concourt à un équilibre savamment construit. Le tableau, une « harmonie parallèle à la nature », s'engage sans quitter le réel sur la voie de l'abstraction. Face à ces paysages, Max Beckmann voit un « drame vivant » et Kasimir Malévitch éprouve les « sensations violentes de la peinture ».

Baigneurs et baigneuses

Les baigneuses et baigneurs nus, au bord d'une rivière, comptent parmi les grands thèmes cezanniens. À partir de 1870, le peintre multiplie les œuvres dans lesquelles il fait varier le nombre et l'attitude des figures. Se passant de modèles et de tout prétexte littéraire, ses compositions sont proprement irréalistes. Cézanne vise avant tout à produire des tableaux aux compositions dynamiques et aux couleurs vibrantes, où la rugosité de Gustave Courbet se mêle à la rigueur de Nicolas Poussin. Ses recherches culminent à la fin de sa vie avec les *Grandes baigneuses*, dont les trois versions consacrent la portée du sujet en le monumentalisant. Ces baigneurs et baigneuses, parce qu'ils incarnent l'idéal d'un âge d'or primordial qui se développe au tournant du siècle, deviennent de véritables talismans pour les artistes. Pablo Picasso, Henri Matisse, André Derain et Kasimir Malévitch s'y confrontent, chacun cherchant à rendre le corps dans une nouvelle nudité : non plus celle de la peau, mais celle de la structure, de la masse, de l'énergie traduite par la peinture.

Galerie 3.2

Une renaissance cezannienne de l'abstraction

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et durant les années 1950, l'abstraction naît une seconde fois. Dans ce contexte, Cézanne est la référence la plus souvent revendiquée, soit directement, soit sous le prisme des avant-gardes de la première moitié du 20^e siècle, notamment le cubisme. De grandes expositions accompagnent et favorisent le cezannisme au sein de cette abstraction renaissante (Art Institute de Chicago et Metropolitan Museum of Art de New York en 1952 ; Musée de l'Orangerie à Paris en 1954). Elle se manifeste sous des formes variées : paysagisme abstrait, primat de la touche ou encore peinture ne parlant que d'elle-même.

Une influence plurielle

Si Cezanne est l'une des grandes sources d'inspiration des abstractions apparues dans la seconde moitié du 20^e siècle, les courants qui s'en réclament y puisent des éléments très différents, voire antagonistes : la construction par la couleur et le geste pour les peintres expressionnistes abstraits américains (Hans Hofmann, Clyfford Still ou Joan Mitchell) en opposition à la mise en scène de la peinture à partir d'un motif bien défini (Jasper Johns) ; la construction de l'espace et la science des couleurs pour l'abstraction géométrique et l'art optique en Europe de l'Ouest (Bridget Riley, Victor Vasarely) ou en Europe de l'Est (Stefan Gierowski). Par sa diversité, cet héritage est un phénomène sans équivalent dans l'histoire de l'art.

Retrouver Cezanne

Par-delà l'histoire du modernisme, celui de Picasso, Matisse ou Mondrian, quelques maîtres de l'abstraction des cinquante dernières années aux esthétiques différentes – Ellsworth Kelly, Simon Hantaï, Brice Marden ou Sean Scully – veulent retrouver un lien direct avec la peinture de Cezanne. Oubliant en quelque sorte les médiations historiques par lesquelles l'héritage cezannien leur est parvenu, ils privilégient un dialogue immédiat avec son œuvre, parfois même avec une toile en particulier. Comme Cezanne s'abîmait dans la contemplation de son motif, ils se sont plongés dans sa peinture. Parfois même jusqu'à vouloir inverser le cours de l'histoire et tenter de rendre cezanniennes des formes et un langage du 20^e siècle.

Cezanne postmoderne

Avec l'avènement d'une sensibilité postmoderne, l'héritage de Cezanne ne disparaît pas, mais il se transforme. Le Maître d'Aix n'est plus vu prioritairement comme le père des révolutions picturales de la modernité, le précurseur de l'abstraction et du formalisme. Son œuvre est davantage regardée pour ses sujets, ses thèmes, sa symbolique, pour tout ce que le discours moderniste a écarté. Cezanne n'est définitivement plus le protagoniste d'une peinture cherchant à ne parler que d'elle-même. Ses portraits, ses natures mortes et ses paysages deviennent des énigmes, des vecteurs de trouble. Aujourd'hui, c'est bien l'étrangeté de sa peinture qui est ressentie par les artistes qui la regardent. Ce fut d'ailleurs le premier sentiment qu'elle suscita, dans les années 1870 et 1880.

Rotonde 2

Des pommes et des pommes

Cezanne a réalisé de nombreuses natures mortes dont la pomme est le sujet principal. « Avec une pomme, je veux étonner Paris ! », aurait-il déclaré. Il a indubitablement réussi son coup, au-delà sans doute de ses espérances. En effet, toute pomme peinte ou même photographiée renvoie aujourd'hui inexorablement à Cezanne. Pur prétexte à peindre en même temps que signe d'un attachement au réel et à la figure, la pomme est le motif par excellence de l'ambivalence de la peinture de Cezanne. Conscients de cette dualité, plusieurs artistes pop s'emparent de ce motif. « Toute vie imaginable se trouve dans [les pommes de Cezanne], et si elles venaient à tomber, une conflagration universelle s'ensuivrait », écrit le philosophe allemand Ernst Bloch avec un excès qui témoigne de la charge symbolique qu'ont acquise ces natures mortes.

Galerie 4.2

Achevé/inachevé

En 1874, Cezanne écrit : « J'ai à travailler, toujours, non pas pour arriver au fini, qui fait l'admiration des imbéciles ». C'est toutefois plus tard, lorsqu'il peint loin de ses pairs en Provence durant les vingt dernières années de sa vie, qu'il produit le plus d'« inachevés ». Peu de peintres en ont laissé autant que lui. Devant ses peintures et ses aquarelles, il est difficile de savoir si Cezanne a renoncé, découragé à terminer l'œuvre, ou s'il a compris que l'ajout d'une seule touche aurait remis en cause l'accomplissement auquel il était parvenu, en dépit d'un apparent inachèvement. Cezanne a légué à l'histoire de l'art ce paradoxe : quand la dernière touche est posée, l'œuvre ne semble pas toujours achevée. La peinture moderne a pleinement retenu la force esthétique de ce paradoxe. De l'inachèvement cezannien naît l'abstraction, mais également et plus fondamentalement encore, une métaphysique de l'échec qui hante une large partie de la modernité.

Le sentiment géologique

De nombreuses peintures de Cezanne représentent des rochers. L'attrait du peintre pour la pierre s'inscrit dans l'intérêt porté, à son époque, aux sciences de la Terre : « Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques ». Cette exigence révèle une dimension proprement structurale de sa peinture, particulièrement sensible dans les toiles réalisées aux Carrières de Bibémus.

Une forme d'équivalence s'est établie dans l'esprit de Cezanne entre la pierre, les forces invisibles qui structurent la nature et la matière picturale. Grâce au rocher, sa peinture représente la matière du monde en même temps qu'elle se présente comme matière. Le cezannisme de beaucoup d'artistes passera par la pierre et cette consistance de facture de sa peinture qui renvoie à la consistance générale du monde matériel.

« Quel beau motif ! »*

S'il est un motif qui, plus qu'aucun autre, se confond dans l'imaginaire collectif avec la peinture de Cezanne, c'est la montagne Sainte-Victoire, qu'il a peinte plus de 80 fois de 1878 jusqu'à sa mort. Durant la première moitié du 20^e siècle, ces nombreuses versions vont, aux yeux des héritiers du peintre, témoigner de ses efforts obsessionnels pour obtenir la « vérité en peinture ». Ce sera ensuite la dimension presque sérielle, tout particulièrement des dernières versions de la *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, qui retiendra l'attention des artistes. Aujourd'hui, ils s'intéressent avant tout au mythe tant culturel que pictural qu'est devenue la Sainte-Victoire, soit pour le cultiver, soit pour l'interroger.

*extrait d'une lettre de Paul Cezanne à Émile Zola, avril 1878

Liste des œuvres exposées

174 œuvres, dont 69 de Cézanne et 105 d'autres artistes

1 — Un artiste pour artistes

Wolfgang Tillmans

Cézanne Bather Postcard Keithstrasse

2021

jet d'encre pigmentaire, pinces à dessins

207.5 x 138 cm

Wolfgang Tillmans

Paul Cézanne

Portrait de l'artiste

vers 1875

huile sur toile

65 x 54 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation sous réserve d'usufruit Jacques Laroche, 1947

Peter Doig

Bather

2023

détrempe sur lin

250.7 x 200.7 x 3.2 cm

Collection Larry Gagosian

Paul Cézanne

Le baigneur

1885

huile sur toile

127 x 96.8 cm

The Museum of Modern Art, New York. Lillie P. Bliss Collection, 1934

2 — Les premiers adeptes

Paul Cézanne

Cinq baigneuses

1877-1878

huile sur toile

46 x 55.2 cm

Musée national Picasso-Paris. Donation Picasso, 1978. Collection personnelle Pablo Picasso

Paul Gauguin

Les Bananes

1891

huile sur papier marouflé sur toile

72.5 x 91.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation sous réserve d'usufruit de M. et Mme André Meyer, 1954

Paul Cézanne

Portrait du fils de l'artiste

vers 1880

huile sur toile

35 x 38 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris

Paul Cézanne

Madame Cézanne à la chaise jaune

1888-1890

huile sur toile

80.3 x 64.3 cm

Fondation Beyeler, Riehen-Bâle, Beyeler Collection

Paul Sérusier

Louise ou la servante bretonne

1890

huile sur toile

73.5 x 60.5 cm

Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye

Paul Gauguin

La Belle Angèle

1889

huile sur toile

92 x 73.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don comtesse Vitali, 1923

Paul Gauguin

Nature morte aux pommes

entre 1891 et 1904

huile sur bois

19 x 25.9 cm

Musée des Beaux-Arts, Reims

Paul Cézanne

Portrait de Madame Cézanne [ancienne collection Matisse]

entre 1885 et 1890

huile sur toile

46.5 x 38.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1991

Emile Bernard

Pots de grès et pommes

1887

huile sur toile

46.2 x 55.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Achat, 1953

Paul Cézanne

Nature morte au tiroir ouvert

entre 1877 et 1879

huile sur toile

32.5 x 41 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation sous réserve d'usufruit Philippe Meyer, 2000

Paul Signac*Les Andelys. La Berge*

1886

huile sur toile

65.3 x 81.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1996

Paul Gauguin*Entrée dans le Village d'Osny*

1882-1883

huile sur toile

60 x 72.7 cm

Museum of Fine Arts Boston. Legs John T. Spaulding

Paul Cezanne*La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône, vue prise des carrières du Chou*

vers 1880

huile sur toile

72 x 91 cm

Collection particulière

Paul Cezanne*Paysage au toit rouge ou Le Pin à l'Etaque*

entre 1875 et 1876

huile sur toile

73 x 60 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris

Paul Cezanne*Trois baigneuses*

entre 1874 et 1875

huile sur toile

19.5 x 22.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1982

Emile Bernard*Baigneuses aux nénuphars*

1889

huile sur toile

92.2 x 72.8 cm

Musée d'Orsay, Paris. Prémption en vente publique, 2023

Paul Cezanne*Les Cinq Baigneurs*

entre 1876 et 1877

huile sur toile

24.2 x 25.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation sous réserve d'usufruit Philippe Meyer, 2000

3 — Ambroise Vollard, le promoteur**Paul Cezanne***L'Avocat (l'oncle Dominique)*

1866

huile sur toile

65 x 54.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1991

Paul Cezanne*L'Etaque effet du soir*

1870 - 1871

huile sur toile

43.5 x 59.5 cm

Musée du Louvre, département des Peintures, Paris.

Donation sous réserve d'usufruit Victor Lyon, 1977

Paul Cezanne*Les Peupliers*

entre 1879 et 1880

huile sur toile

65 x 81.5 cm

Musée des Beaux-Arts de Lyon. Dépôt du musée d'Orsay, Paris. Legs, 1921

Paul Cezanne*La Côte des Jalais à Pontoise*

1879-1881

huile sur toile

60 x 75.6 cm

Fondation Louis Vuitton, Paris

Paul Cezanne*Pastorale*

1870

huile sur toile

65 x 81.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1982

Paul Cezanne*Portrait de l'artiste*

vers 1877

huile sur toile

25.5 x 14.3 cm

Musée d'Orsay, Paris. Œuvre retrouvée en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale et confiée à la garde des musées nationaux en 1950

Paul Cezanne*Les Joueurs de cartes*

entre 1890 et 1895

huile sur toile

47 x 56.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs comte Isaac de Camondo, 1911

Paul Cezanne*Le Joueur de cartes*

entre 1890 et 1892

huile sur toile, étude

50 x 46 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don Heinz Berggruen, 1997

Paul Cezanne*Portrait d'Ambroise Vollard*

1899

peinture à l'huile

101 x 81 cm

Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Legs Ambroise Vollard, 1945

Paul Cezanne*Portrait de Madame Cezanne*

entre 1885 et 1886

huile sur toile

46 x 38 cm

Musée d'Orsay, Paris. En dépôt au musée Granet, Aix-en-Provence. Dation, 1982

Paul Cezanne*Paysan assis*

vers 1900

huile sur toile

73.3 x 60.3 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 2009

Paul Cezanne*Baigneurs*

vers 1890

huile sur toile

60.5 x 82.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation baronne Eva Gebhard-Gourgaud, 1965

Paul Cezanne*Baigneurs*

entre 1899 et 1900

huile sur toile

22 x 33.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Achat, 1989

Pierre Bonnard*Ambroise Vollard*

vers 1904

huile sur toile

30 x 40.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don M. et Mme Charles Zadok, 1965

Paul Cezanne*Le Vase bleu*

entre 1889 et 1890

huile sur toile

61.2 x 50 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs comte Isaac de Camondo, 1911

4 — Hommages à Cezanne**Maurice Denis***Hommage à Cezanne*

1900

huile sur toile

182 x 243.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don André Gide, 1928

Aristide Maillol*Monument à Cezanne*

entre 1912 et 1925

marbre rose du Canigou

140 x 227 x 77 cm

Musée d'Orsay, Paris. Achat avant 1929

Paul Cezanne*La Maison du pendu, Auvers-sur-Oise*

1873

huile sur toile

55.5 x 66.3 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs comte Isaac de Camondo, 1911

Paul Cezanne*Campagne d'Auvers-sur-Oise*

1881-1882

huile sur toile

92 x 73 cm

Fondation Basil et Elise Goulandris, Athènes

Paul Cezanne*Portrait de l'artiste au fond rose*

vers 1875

huile sur toile

66 x 55.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation Philippe Meyer, 2000

Charles Camoin*Autoportrait*

1910

huile sur toile

60 x 43 cm

Collection particulière

Roger Fry*Copie d'après un autoportrait de Paul Cezanne*

1925

huile sur carton

35.8 x 28.6 cm

Courtauld Gallery, Londres (Samuel Courtauld Trust).

Don Roger Fry Trustees, 1935

Alberto Giacometti*Copie d'après Autoportrait de Paul Cezanne*

vers 1937

crayon sur papier

27 x 21.2 cm

Fondation Giacometti, Paris

Paul Cezanne*Portrait de l'artiste regardant par-dessus son épaule,*

vers 1883-1884

huile sur toile

25 x 25 cm

Fondation Basil et Elise Goulandris, Athènes

Paul Cezanne*Autoportrait (Self Portrait)*

vers 1880-1881

huile sur toile

34.7 x 27 cm

The National Gallery, Londres. Achat, Courtauld Fund, 1925

Maurice Denis*La Visite à Cézanne*

1906

huile sur toile

51 x 64 cm

Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence

Emile Bernard*Paul Cézanne assis dans son atelier des Lauves, devant « Les Grandes Baigneuses »*

1905

épreuve gélatino-argentique

8.2 x 10.7 cm

montage : 10.7 x 16.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don Société des amis du musée d'Orsay, 1994

Emile Bernard*Paul Cézanne dans son atelier des Lauves, la toile L'Apothéose de Delacroix disposée sur un chevalet à ses côtés*

1906

épreuve gélatino-argentique

11.3 x 9.4 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don Société des amis du musée d'Orsay, 1994

5 — Natures mortes : le cylindre, la sphère, le cône**Henri Matisse***Nature morte au lierre*

1916

huile sur toile

60 x 73 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. En dépôt depuis 1972 au musée d'Archéologie et des Beaux-Arts de Besançon. Donation Adèle et George Besson, 1963

Maurice de Vlaminck*Nature morte*

1907

huile sur toile

54.4 x 65 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation Max et Rosy Kaganovitch

Paul Cézanne*Pichet de grès*

1893-1894

huile sur toile

38.2 x 46 x 1.5 cm

Fondation Beyeler, Riehen-Bâle, Beyeler Collection

Giorgio Morandi*Natura morta*

1914

huile sur toile

102 x 40 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Achat de l'État, 1961, attribution, 1962

Pablo Picasso*Les Pains Ancien titre : Bouteille et fruits*

printemps 1909

huile sur toile

60 x 73 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle ; Paris. Donation Louise et Michel Leiris, 1984

Georges Braque*Cinq bananes et deux poires* Titre attribué : *Bananes et poires*

printemps 1908 - été 1908

huile sur toile

24 x 33 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Dation, 1992

Umberto Boccioni*Nature morte à la bouteille*

1912

huile sur toile marouflée sur Isorel

52.7 x 52.7 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Saisie de l'administration des Douanes, 1983

Władysław Strzemiński*Martwa natura*

1926

huile sur toile

47 x 58.6 cm

Museum Sztuki, Łódź

Paul Cézanne*Vase paillé, sucrier et pommes*

entre 1890 et 1894

huile sur toile

36 x 46 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris. Achat, 1963

Pablo Picasso*Grande Nature morte*

1917

huile sur toile

87 x 116 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris. Achat, 1963

Alberto Magnelli*Nature morte*

1914

plâtre, verre, terre cuite

56.5 x 54 x 56.5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Don Mme Susi Magnelli, 1978

Paul Cezanne*Nature morte aux oignons*

entre 1896 et 1898

huile sur toile

66 x 82 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs Auguste Pellerin, 1929

6 - 7 — Portraits : la vérité en peinture**Amadeo Modigliani***Le Jeune Apprenti*

entre 1917 et 1919

huile sur toile

100 x 65 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris. Achat, 1963

Paul Cezanne*Le Garçon au gilet rouge*

1888/1890

huile sur toile

79.5 x 64 cm

Sammlung Emil G. Bührle, prêt permanent à la Kunsthaus Zürich

Henri Matisse*Auguste Pellerin II*

mai 1917

huile sur toile

150.2 x 96.2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Dation, 1982

Paul Cezanne*La Femme à la cafetière*

entre 1890 et 1895

huile sur toile

130 x 97 cm

Musée d'Orsay, Paris. Collection Vollard. Don M. et Mme Jean-Victor Pellerin, 1956

Robert Delaunay*Une fenêtre*

1912

huile sur toile

111 x 90 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1950

Paul Cezanne*Gustave Geffroy*

entre 1895 et 1896

huile sur toile

117 x 89.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation sous réserve d'usufruit petite-fille d'Auguste Pellerin, 1969

7 — Paysages : l'harmonie parallèle à la nature**Paul Cezanne***Dans le parc de Château Noir*

entre 1898 et 1900

huile sur toile

92 x 73 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris. Achat 1959

Charles Camoin*Deux pins dans les calanques de Piana, Corse*

1910

huile sur toile

65 x 81 cm

Collection particulière

Paul Cezanne*Rochers, mer et pins à l'Estaque*

1883 - 1885

huile sur toile

100 x 81 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Allemagne

Pablo Picasso*Paysage aux deux figures*

1908

huile sur toile

60 x 73 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Picasso, 1979

Paul Cezanne*Rochers et branches à Bibémus*

entre 1895 et 1904

huile sur toile

61 x 50.5 cm

Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Legs Ambroise Vollard, 1945

Raoul Dufy*Arbres à l'Estaque*

1908

huile sur toile

45.7 x 38.2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Legs Mme Raoul Dufy, 1963

Max Beckmann*Waldlandschaft mit Holzfäller (Paysage forestier avec bucherons)*

18 juin 1927 - 10 septembre 1927

huile sur toile

101 x 61 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. En dépôt depuis 1989 au musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne. Achat de l'État, 1931, attribution, 1931

Georges Braque*Route à L'Estaque*

1908

huile sur toile

46 x 38 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don Société des
Amis du Musée national d'art moderne, 1951

Fernand Léger*La Roue rouge*

1920

huile sur toile

65 x 54 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Donation Louise
et Michel Leiris, 1984

Morgan Russell*A la vie de la matière*

1925

huile sur carton

61.5 x 50.5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don M. et
Mme Michel Seuphor, 1978

Alberto Magnelli*Explosion lyrique n°8*

1918

huile sur toile

101 x 76.5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Legs de l'artiste,
1972

Paul Cezanne*Château Noir*

1905

huile sur toile

74.4 x 93 x 2 cm

Musée national Picasso-Paris. Donation Picasso,
1978. Collection personnelle Pablo Picasso

Władysław Strzemiński*Kompozycja unistyczna 10*

1931

huile sur toile

74 x 50 cm

Museum Sztuki, Łódź, Pologne

Kasimir Malevitch*Carré noir*

1923-1930

huile sur plâtre

36.7 x 36.7 x 9.2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don de
anonyme, 1978

Natalia Gontcharova*Composition*

1913 - 1914

huile sur toile

104.2 x 97 x 2.5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Donation État
soviétique, 1988

Piet Mondrian*Pommier en fleurs*

1912

huile sur toile

78.5 x 107.5 cm

Kunstmuseum Den Haag, La Haye, Pays-Bas

Paul Cezanne*Pont de Maincy*

vers 1879

huile sur toile

58.4 x 72.4 cm

Musée d'Orsay, Paris. Achat, 1955

8 — Baigneurs et baigneuses**Paul Cezanne***Cinq baigneurs*

entre 1900 et 1904

huile sur toile

42 x 55 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1982

Paul Cezanne*Les Grandes Baigneuses (Bathers)*

vers 1894-1905

huile sur toile

127.2 x 196.1 cm

The National Gallery, Londres. Achat grâce à une
subvention spéciale et à l'aide de la Max Rayne
Foundation, 1964

André Derain*Les Baigneuses*

1907

huile sur toile

132.1 x 195 cm

The Museum of Modern Art, New York. William S.
Paley and Abby Aldrich Rockefeller Funds, 1980

Henri Matisse*Baigneur*

été 1909

huile sur toile

92.7 x 74 cm

The Museum of Modern Art, New York. Don de Abby
Aldrich Rockefeller, 1936

Henri Matisse*Nu de dos, deuxième état* Titre attribué : *Dos II*

1913 / 1964

bronze, patine brun-doré

188 x 116 x 14 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Achat de l'État,
1964, attribution, 1970**Henri Matisse***Nu de dos, troisième état* Titre attribué : *Dos III*

1916 / 1964

bronze, patine sombre

190 x 114 x 16 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Achat de l'État,
1964, attribution, 1970**Kasimir Malevitch***Bader*

1911

gouache, crayon, crayon de couleur sur papier

105 x 69 cm

Stedelijk Museum Amsterdam. Propriété reconnue
par accord avec la succession de Kasimir Malevitch,
2008**Alberto Giacometti***Copies d'après les Baigneuses / Baigneurs de Paul
Cézanne sur une page de Cézanne und Hodler de
Fritz Burger*

1913

dessin sur papier imprimé

23 x 18.5 x 2 cm fermé

Fondation Giacometti, Paris

9 — Une renaissance cézannienne de l'abstraction**Martin Barré***56-40-F* Ancien titre : *100 x 81-56*

1956

huile sur toile

100 x 81 x 4 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1988**Paul Cézanne***Cour d'une ferme*

vers 1879

huile sur toile

65 x 54.4 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs Gustave Caillebotte,
1896**Pierre Tal Coat***La Combe ou fond rocheux*

1949

encre sur papier

75 x 107 cm

Collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris

Pierre Tal Coat*Paysage d'Aix*

1950

fusain, encre sur papier

66 x 51 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don de
l'artiste et de Pierrette Demolon à la mémoire de
Xavière Tal Coat, 1976**Philip Guston***Untitled*

1951

encre sur papier

47 x 60 cm

Collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris

Philip Guston*Untitled*

1951

encre sur papier

47 x 60 cm

Collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris

Maria Helena Vieira Da Silva*Sylvestre*

1953

huile sur toile

97 x 129.6 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. En dépôt
depuis 1996 au musée d'Art moderne et
contemporain, Saint-Étienne. Dation, 1993**Paul Cézanne***Au bord de l'eau*

1894

huile sur toile

73 x 92.5 cm

National Gallery of Art, Washington, DC. Don de
the W. Averell Harriman Foundation en mémoire de
Marie N. Harriman**Nicolas de Staël***Les Toits ; Ancien titre : Composition, Les toits ;
Paysage ; Ciel de ville ; Ciel de Dieppe*

janvier 1952

huile sur isorel

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don de l'artiste
à l'État, 1952, attribution, 1952**Pierre Soulages***Peinture 162 x 130 cm, 29 juin 1956*

1956

huile sur toile

162 x 130 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Legs Pierrette
Bloch, 2018

Serge Poliakoff*Composition gris et noir*

1951

huile sur toile

116 x 89 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1984**Bill Culbert***Arrival at Croagnes I*

1962

huile sur bois

environ 90 x 122 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don anonyme,
2019**10 - 11 — Une influence plurielle****Joan Mitchell***Peinture*

1956 - 1957

huile sur toile

199.5 x 200 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1991**Paul Cézanne***Le plateau du Cengle ou Le Mont du Cengle*

1904 - 1906

crayon, aquarelle sur papier

73 x 92 cm

Sammlung Emil Bührle, prêt permanent à la
Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse**Hans Hofmann***Untitled - Renate Series*

1965

huile sur toile

121.9 x 91.4 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Jasper Johns*Figure 5*

1960

encaustique, papier journal collé sur toile

183 x 137.5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don Scaler
Foundation, 1976**Clyfford Still***1965 (PH-578)*

1965

huile sur toile

254 x 176.5 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Richard Mortensen*Eure*

1955

huile sur toile

130 x 97 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1976**Paul Cézanne***Le Rocher rouge*

entre 1895 et 1900

huile sur toile

92 x 68 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume,
Paris. Achat, 1959**Victor Vasarely***Sénanque III*

1953

huile sur toile

87 x 80 cm

Centre des Monuments nationaux, Abbaye de
Beaulieu-en-Rouergue, Ginals. Legs Geneviève
Bonnefoi, 2019**Paul Cézanne***Arbres et maisons*

vers 1885

huile sur toile

54 x 73 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume,
Paris. Achat, 1963**Bridget Riley***Bali*

1983

huile sur toile de lin

237 x 195.1 cm

Musée d'art moderne, Paris. Don de l'artiste, 2024

Stefan Gierowski*Painting CCLXXV*

1971

huile sur toile

140 x 100 x 2 cm

Avec l'aimable autorisation de la Fundacja Stefana
Gierowskiego, Varsovie**12 — Retrouver Cézanne****Simon Hantaï***Tabula*

1980

acrylique sur toile

158.5 x 123.5 x 3.8 cm

[mac] musée d'art contemporain, Marseille

Paul Cezanne*Le Jardin des Lauves*

1906

huile sur toile

65.4 x 80.9 cm

The Phillips Collection, Washington, DC. Achat, 1955

Sean Scully*Dying Day*

2007

huile sur toile de lin

280 x 350 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, Paris. Don American
Friends of the Centre Pompidou, 2020 (don Marcia
Dunn et Jonathan Sobel à la Centre Pompidou
Foundation, 2009)

Paul Cezanne*Le Golfe de Marseille vu de L'Estaque*

entre 1878 et 1879

huile sur toile

59.5 x 73 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs Gustave Caillebotte, 1896

Ellsworth Kelly*Lake II*

2002

huile sur toile

241.3 x 379.4 cm

Fondation Beyeler, Riehen-Bâle, Beyeler Collection

Brice Marden*Join*

1973 - 1975

triptyque

huile, cire sur toile

183 x 305 cm

Musée de Grenoble

13 — Cezanne post-moderne**Georg Baselitz***Meine Mütter, Madame Cezanne*

1998

huile sur toile

400 x 300 cm

Musée d'art moderne, Paris. Don de l'artiste, 2012

Paul Cezanne*Portrait de Madame Cezanne*

entre 1885 et 1895

huile sur toile

81 x 65 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume,
Paris. Achat, 1959

David Hockney*Portrait de John Sharpe*

1953

huile sur masonite

103 x 50.5 cm

Collection particulière, Beverly Hills, CA, Etats Unis

Paul Cezanne*Fruits, serviette et boîte à lait*

vers 1880

huile sur toile

60 x 73 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume,
Paris. Achat, 1959

Paul Cezanne*Pommes et biscuits*

1880

huile sur toile

45 x 55 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume,
Paris. Achat, 1959

Paul Cezanne*La Table de cuisine*

entre 1888 et 1890

huile sur toile

65 x 81.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs Auguste Pellerin, 1929

Paul Cezanne*Pommes, verre, bouteille*

entre 1895 et 1898

graphite, aquarelle sur papier vélin filigrané

31.5 x 48.1 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 2002

Luc Tuymans*Still Life*

2002

huile sur toile

347 x 500 cm

Pinault Collection

14 — Des pommes et des pommes**Roy Lichtenstein***Two Apples*

1982

bois gravé en six couleurs sur papier

75.5 x 100 cm

Institut d'art contemporain – Fonds régional d'Art
contemporain Rhône-Alpes, Villeurbanne

Andy Warhol*Peaches de la série Space Fruit: Still Life*

1979

sérigraphie

76.3 x 101.5 cm

Les Abattoirs, Musée - FRAC Occitanie, Toulouse

Tom Wesselmann*Still Life #29*

1963

huile et papier collé sur toile

274.3 x 365.8 cm

Avec l'aimable autorisation de the Julie and Edward J. Minskoff Collection

Claude Rutault*cézanne cubiste*

2016

toiles à peindre, étain

41 x 50.5 cm

Collection particulière

Paul Cezanne*Pommes et oranges*

vers 1899

huile sur toile

74 x 93 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs comte Isaac de Camondo, 1911

Edward Steichen*Three Pears and an Apple, France*

vers 1921

tirage tardif

32.3 x 25.3 cm

Simon Duran Cordova

Florence Henri*Composition (nature morte à l'assiette de fruits)*

1939

épreuve gélatino-argentique

29.1 x 22.3 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /

Centre de création industrielle, Paris. Don galerie

Martini & Ronchetti avec le concours de l'artiste, 1978

Erwin Blumenfeld*Sans titre (poires)*

vers 1950

Dye-transfer d'époque par l'artiste

26.2 x 32.8 cm

Succession Erwin Blumenfeld, 2026 / Avec l'aimable autorisation de Les Douches la Galerie, Paris

15 — Achievé / inachevé**Henri Matisse***Portrait de Madame Matisse*

1905

huile sur toile

46 x 38 cm

Musée Matisse, Nice. Don des héritiers de l'artiste, 1963

Paul Cezanne*Madame Cézanne au jardin*

vers 1880

huile sur toile

80 x 63 cm

Musée de l'Orangerie, collection Walter-Guillaume, Paris. Achat, 1959

Alberto Giacometti*Caroline*

1965

huile sur toile

129.5 x 88.5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Achat de l'État, 1965, attribution, 1970

Paul Cezanne*Le Cruchon vert*

entre 1885 et 1887

aquarelle, mine graphite, collé en plein sur papier calque

22 x 24.7 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs comte Isaac de Camondo, 1911

Richard Hamilton*Out and up*

vers 1951 – 1952

aquarelle

34.4 x 48.6 cm

Tate, Londres. Dation acceptée par le gouvernement de Sa Majesté, affectée à Tate Gallery, 1992

Richard Hamilton*Transition IIII*

1954

huile sur bois

91.4 x 121.9 cm

Tate, Londres. Achat, 1970

Paul Cezanne*Le Four à plâtre*

entre 1890 et 1894

aquarelle, crayon noir sur papier vélin épais crème

42.1 x 53.1 cm

Musée d'Orsay, Paris. Legs comte Isaac de Camondo, 1911

Paul Cezanne*La cathédrale d'Aix vue de l'atelier des Lauves*

entre 1904 et 1906

aquarelle, crayon graphite sur papier vélin

31.5 x 47.8 cm

Musée national Picasso-Paris
Donation Picasso, 1978

16 — Le Sentiment géologique

Paul Strand

Splitting Granite, New England, 1945 dit aussi Sea Rocks, Marin's Beach, Maine 1945

1945

épreuve gélatino-argentique

19.2 x 24 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Dation, 1985

Paul Nash

The caves at Durlston Head

1930 - 1940

épreuve gélatino-argentique

21 x 36 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Don de Paul Nash Trustees, 1981

Paul Cezanne

Arbres et rochers

aquarelle, mine graphite

31.3 x 48.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Oeuvre retrouvée en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale et confiée à la garde des musées nationaux en 1951, puis à la garde du musée d'Orsay en 1986

André Masson

La Carrière de Bibémus

1948

huile sur toile

97 x 130 cm

Musée d'Art de Belfort. Donation Maurice-Jardot. Donation Jardot 1999

Paul Cezanne

Dans la carrière de Bibémus (In the Bibemus Quarry), vers 1900-1904

huile sur toile

79 x 63.5 cm

Collection particulière, avec la courtoisie de Nevill Keating Pictures LTD

Albert Renger-Patzsch

Kalktuffsteinbruch bei Matha, Apulien Titre attribué :

Carrière de tuf calcaire près de Matha, Apulie

1959

épreuve gélatino-argentique

16.8 x 22.8 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1979

André Kertész

Corsica (rochers, Corse) Titre attribué : Corse

1932

épreuve gélatino-argentique

19.9 x 24.7 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Don de l'artiste, 1978

Albert Renger-Patzsch

Bleiglanz « Sulfure de plomb »

vers 1935

épreuve gélatino-argentique

22.9 x 16.9 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1991

Paul Cezanne

Rochers près des grottes au-dessus du Château-Noir, vers 1904

huile sur toile

65.5 x 54.5 cm

Musée d'Orsay, Paris. Dation, 1978

Per Kirkeby

Sans titre (Laeso)

1994

huile sur toile

200 x 300 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris

Gérard Traquandi

Paysage carpiane

1990

procédé pigmentaire, gomme bichromatée

40.5 x 98.5 hors marges cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne, 2001

Paul Cezanne

Carrière de Bibémus

1895-1900

huile sur toile

65.4 x 54.6 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Don Henry W. et Marion H. Bloch, 2015

herman de vries

From Earth : pays de Cezanne

2000

terres frottées sur papier

inconnu cm

Collection particulière

17 - 18 — Quel beau motif !

Paul Cezanne

La Montagne Sainte-Victoire

vers 1888

huile sur toile

54 x 65 cm

Stedelijk Museum Amsterdam. Don de the Association for the Formation of a Public Collection of Contemporary Art in Amsterdam (VVHK), 1949

Etel Adnan*Paysage*

2015

huile sur toile

27 x 35 cm

Musée de l'Institut du monde arabe, Paris. Donation Claude et France Lemand

Etel Adnan*Paysage*

2014

huile sur toile

32 x 41 cm

Musée de l'Institut du monde arabe, Paris. Donation Claude et France Lemand

Fabienne Verdier*Montagne Sainte-Victoire, nocturne*

2019

acrylique et technique mixte sur toile

178 x 355 x 6 cm

Collection particulière, avec la courtoisie de la Galerie Lelong

Marsden Hartley*Mont Sainte-Victoire (montagne rouge)*

vers 1927

huile sur toile

50.8 x 61 cm

The Jan T. and Marica Vilcek Collection, don promis à The Vilcek Foundation

Paul Cezanne*Montagne Sainte-Victoire au grand pin*

vers 1887

huile sur toile

66.8 x 92.3 cm

Courtauld Gallery, Londres (Samuel Courtauld Trust)

Zao Wou-Ki*Hommage à Cezanne*

2025

huile sur toile

diptyque : 162 x 260 cm ; 162 x 130 cm chaque panneau

Collection particulière, Suisse

Pierre Buraglio*Les Sainte-Victoire de Z*

1986

crayons de couleur Stabilotone sur papiers calques découpés, déchirés, superposés et collés

105.3 x 159.4 cm

Fonds régional d'Art contemporain Picardie, Amiens

Paul Cezanne*La Montagne Sainte-Victoire*

vers 1900

aquarelle, mine graphite

31.1 x 47.7 cm

Musée d'Orsay, Paris. Don Kōjirō Matsukata, 1959

Vera Molnar*Variations Sainte-Victoire*

1989 - 1996

encre sur papier

cm inconnu

Fonds régional d'art contemporain Bretagne

André Raffray*La Montagne Sainte-Victoire de Cezanne, vue des Lauves Titre attribué : Diptyque n° 12*

1985 - 1987

diptyque

crayon de couleur sur papier

chaque dessin (x2) : 64.5 x 80 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris. Achat, 1988

Bertrand Lavier*Paysages aixois*

2014

acrylique sur panneau de signalisation routière

140 x 240 x 2.5 cm

Fondation Louis Vuitton, Paris

Paul Cezanne*Montagne Sainte-Victoire*

vers 1890

huile sur toile

65 x 95.2 cm

Musée d'Orsay, Paris. Donation sous réserve d'usufruit petite-fille d'Auguste Pellerin, 1969

Robert Morris*Blind Time VI (Temps aveugle VI)*

1997

eau-forte, sucre, aquarelle

67.5 x 79 cm

Ateliers d'art du Grand Palais Rmn, Moulage et Chalcographie, Saint-Denis

Paul Cezanne*La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*

1904-1905

huile sur toile

63.8 x 81.6 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Achat : William Rockhill Nelson Trust

Mark Tansey*Valley of Doubt*

1990

huile sur toile

222.9 x 366.7 x 4.1 cm

Whitney Museum of American Art, New York. Don Emily Fisher Landau Collection

Documents**Anonyme**

*Carton d'invitation : hommage à Cezanne
Bernheim-Jeune, juin 1939*

1939
cahier
23.5 x 21.5 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

*Paul Cezanne, Les Hommes d'aujourd'hui, n° 387,
vol. VIII*

avril 1891
cahier
29 x 19.7 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

*Carton d'invitation : exposition Cezanne Galerie
Vollard, 9 mai - 10 juin 1898*

1898
feuillet
vers 23 x 23 cm
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Gertrud Osthaus

Paul Cezanne à Aix-en-Provence

tirage d'exposition
Bildarchiv Foto Marburg, Philipps-Universität
Marburg

Kasimir Malevitch

De Cézanne au suprématisme. Essai critique

1920
cahier, 16 pages
18 x 12 x 2 cm
Bibliothèque nationale de France, département
Sciences et Techniques, Paris

Anonyme

Salon d'automne, salles Cezanne Plaque de verre,

tirage d'exposition
10 x 15 cm
Musée d'Orsay, Paris

Ker-Xavier Roussel

Cezanne peignant aux Lauves

tirage d'exposition
Bridgeman Images

Anonyme

*Carton d'invitation : exposition rétrospective
Paul Cezanne, au profit du monument Cezanne
Bernheim-Jeune, juin 1926*

1926
cahier
17 x 12.5 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

*Exposition de la Toison d'Or - n° 1 : janvier 1908 -
n° 12 : décembre 1908 N° 7 - 9, page 52*

1908
livre
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Anonyme

*International Exhibition of Modern Art. The Armory
Show. March 24, 1913 - April 16, 1913*

1913
tirage d'exposition
10 x 15 cm
The Art Institute of Chicago

Anonyme

*Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes
westdeutscher Kunstfreunde und Künstler :*

*Ausstellung, Cöln, Aachener Tor, 25. Mai-30. Sept.
1912 Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und
Künstler, Cöln pages 30-31*

1912
16 x 11.5 fermé
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

*Manet and the post-impressionists : Nov. 8th to Jan.
15th, 1910-11 pages 16-17*

1910-1911
cahier
38 pages
19 x 13 cm fermé
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Anonyme

*Salon d'automne octobre 1904, catalogue de
peinture, dessin, sculpture, gravure, architecture et
arts décoratifs Paris, Grand Palais des Champs*

Elysées, 15 octobre - 15 novembre 1904
1904
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

*Salon d'automne octobre 1907, catalogue des
ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure,
architecture et art décoratif Paris, Grand Palais des*

Champs Elysées, 1^{er}-22 octobre 1907 pages 248-249
1904
livre
19 x 12 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Emile Bernard

Sur Paul Cezanne

1925
livre
25.5 x 18 x 2 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Paul Cezanne

Lettre autographe signée adressée à Roger Marx,
Paris 12 novembre 1895
1895
feuillet
environ 20 x 15 cm
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Roger Fry

Cezanne. A Study of his development
livre
25.5 x 20 x 2 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

Cezanne Mappe Munich, R. Piper & Co
1912
carton
15 planches
39 x 31 cm fermé
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Julius Meier-Graefe

Paul Cezanne, mit vierzig Abbildungen Munich, R. Piper & Co Couverture ; dessin de Franz Marc d'après une peinture de Cezanne,
1910
livre
86 pages
24 x 16.5 cm fermé / 24 x 33 cm ouvert
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Octave Mirbeau, Théodore Duret, Léon Werth, Frantz Jourdain

Cezanne Paris, Berheim-jeune éditeurs
1914
imprimé
75 planches lithographiées
environ 37.8 x 27.6 cm fermé
Institut national d'Histoire de l'art, Paris

Anonyme

Salon d'automne, 1906
1906
20 x 11 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Ker-Xavier Roussel

Cezanne avec peinture et palette
tirage d'exposition
Bridgeman Images

Ambroise Vollard

Paul Cezanne (exemplaire 1)
1914
livre
33 x 27 x 5 cm fermé
Musée d'Orsay, Paris

Anonyme

Catalogue of international exhibition of modern art The Armory, New York, from February Fifteenth to March Fifteenth
1913
livre
20 x 11 cm fermé
Centre Pompidou, bibliothèque Kandinsky, Paris.
Fonds Destribats, Dation Paul Destribats, 2020

André Pératon

Compte rendu du Salon d'automne de 1907 in Gazette des Beaux-Arts, XXXVIII, 3e période pages 384-385
1904
livre
29 x 22 x 12 fermé
Musée d'Orsay, Paris

Film

Robert Wilson, Renato Berta

La femme à la cafetière
1989
Vidéo sonorisée
durée : 7'18
Etablissement public du musée d'Orsay (EPMO), Paris / Institut national de l'audiovisuel (INA), Bry sur Marne / Société d'édition et de programmes de télévision (SEPT), Paris

Quelques cartels d'œuvres



Paul Cezanne

La Femme à la cafetière

Entre 1890 et 1895

Huile sur toile

130 x 97 cm

Musée d'Orsay, Paris

Cezanne opte rarement pour des modèles professionnels. La figure domestique de ce tableau, sans doute une employée de la demeure familiale, est monumentalisée. Ni assise ni debout, la modèle se tient, hiératique, à côté d'une table qui paraît basculer. Sa robe bleue dont s'échappent deux mains puissantes semble coupée en quatre par un pli vertical et un ruban noué à la taille. Cette géométrisation répond à celle de la cafetière, tandis que les taches de couleur sur son visage font écho à la frise fleurie de l'arrière-plan.

Georg Baselitz

Meine Mutter, Madame Cézanne

1998

Huile sur toile

400 x 300 cm

Musée d'Art moderne de Paris

C'est en 1969 que Georg Baselitz prend la décision de présenter à l'envers les motifs de ses tableaux afin de mettre à distance l'évidence de la représentation et de rendre sa peinture plus autonome. Ce portrait montrant la mère du peintre en train de broder est réalisé à partir d'une photographie. « Pour ce tableau, j'avais besoin d'un portrait en pied. Donc, il a fallu que j'invente le bas et je n'avais encore jamais fait ça. Alors, j'ai réfléchi, et puis j'ai eu sous mes yeux le portrait de madame Cézanne par son mari. »



**Paul Cezanne***Les Joueurs de cartes*

1893 et 1896

Huile sur toile

47 x 56.5 cm

Musée d'Orsay, Paris

Cette toile compte parmi les compositions de figures les plus abouties de Cezanne. Dans un format modeste, elle reprend un motif hérité du réalisme des frères Le Nain et du Caravage. Elle confère une solennité singulière à une simple scène de jeu de cartes, observée au Jas de Bouffan, près d'Aix. Le silence général de la scène, sa rusticité massive et la simplification des formes sont rompus par des éléments formels dynamiques : une composition légèrement décentrée et penchée, ainsi qu'une touche nerveuse.

Pablo Picasso*Paysage aux deux figures*

Automne 1908

Huile sur toile

60 x 73 cm

Musée national Picasso-Paris

Grand admirateur de Cezanne, Pablo Picasso aime dire qu'il est « notre père à tous ». Bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés, les deux artistes partagent cette même conception de la peinture comme transposition plastique. Pour ce paysage dans lequel se fondent deux nus allongés, Picasso suit à la lettre la leçon de géométrisation des volumes de son aîné : « Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout en perspective. » Ses recherches rejoignent celles de Braque, qu'il rencontre en 1907 et dont il admire les paysages peints à l'Estaque. Ensemble, les deux amis développent un langage pictural puissant, le cubisme, qui radicalise la leçon cezannienne.

**Paul Cezanne***Les Grandes Baigneuses*

Vers 1894 - 1905

Huile sur toile

127.2 x 196.1 cm

The National Gallery, Londres

Cette toile compte parmi les trois grandes compositions de baigneuses qui occupent Cezanne à la fin de sa vie. L'artiste cherche encore à fondre les corps nus dans un paysage atemporel dans une harmonie de bleus, de bruns et de verts. La monumentalité, la schématisation des corps aux visages effacés et l'usage de bleus électriques rendent le contraste encore plus frappant entre la technique picturale radicale et le sujet anodin – une scène de bain où apparaissent quelques pommes au premier plan.

Piet Mondrian*Pommier en fleur*

1912

Huile sur toile

78.5 x 107.5 cm

Kunstmuseum Den Haag, La Haye

Œuvre représentative de la phase de transition de Piet Mondrian vers l'abstraction, *Pommier en fleur* est peinte au cours du séjour de l'artiste à Paris entre 1911 et 1914. Il reprend dans une série de tableaux le thème de l'arbre, précédemment traité de manière expressionniste, en tirant parti de l'étude de Cezanne et des cubistes. La surface picturale est modulée par une grille de formes curvilignes et de tons rabattus laissant apercevoir le tronc de l'arbre et sa riche frondaison. Si aucune fleur n'est identifiable, l'élan vital du printemps est traduit par le rythme très cezannien de cette composition.

**Sean Scully***Dying Day*

2007

Huile sur toile de lin

280 x 350 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris

Dans les années 1990, Sean Scully revient à l'expressionnisme abstrait. Il se rapproche ainsi du premier modernisme français, en particulier de l'héritage de Cezanne. Cette toile monumentale, constituée de vingt-trois unités de diverses couleurs, évoque par sa forme le genre du paysage. Par sa structure, elle renvoie à la méthode cezannienne de l'agencement de rectangles de pigments, ici démesurément agrandis. Chaque unité montre un façonnage hautement matériel, très cezannien, de la touche. « Cezanne disait qu'il faisait du Poussin sur nature. J'ai souvent pensé que je faisais du Cezanne sur peinture abstraite. »

**Bridget Riley***Bali*

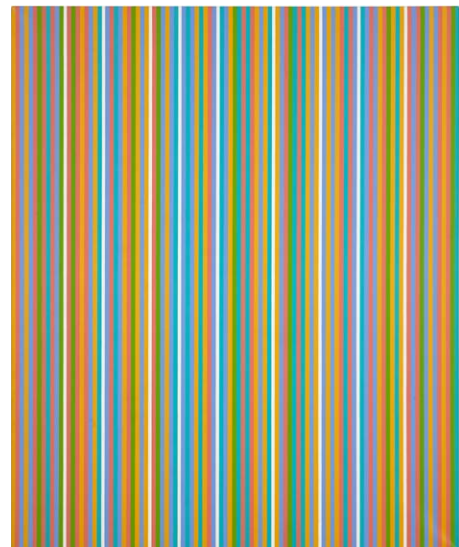
1983

Huile sur toile de lin

237 x 195.1 cm

Musée d'Art moderne de Paris

Chez Bridget Riley, qui se fait connaître dans les années 1960 avec ses peintures aux effets optiques, la référence cezannienne est persistante et profonde. Pour elle, Cezanne est moins le père d'une peinture formaliste que d'une peinture ayant la vision pour objet. « Travaillant sur le motif, Cezanne réalise que notre façon de regarder est essentiellement mobile. Il ne s'agit pas d'une activité rigide ou statique, mais elle survole, elle cherche. Les mouvements entre « proche » et « lointain », « ici » et « là-bas » sont continuels, et ils sont partie intégrante de notre plaisir à voir. »



Ellsworth Kelly*Lake II*

2002 (reprise d'une œuvre antérieure)

Huile sur toile

241.3 x 379.4 cm

Fondation Beyeler, Riehen-Bâle

En 1970, Ellsworth Kelly réalise une première version de cette peinture qui témoigne du souvenir du *Golfe de Marseille vu de l'Estaque* (Cézanne, vers 1885) du Metropolitan Museum of Art de New York. La forme bleue figurant la mer dans le tableau de Cézanne est devenue un polygone monochrome. Kelly a retenu du Maître d'Aix la physicalité de la forme. Le prélèvement du polygone bleu dans la peinture de Cézanne est similaire à celui que Kelly opère dans le monde qu'il observe pour produire certaines de ses abstractions. Pour Kelly comme pour Cézanne, le réel est purement visuel.

**Paul Cézanne***Le Jardin des Lauves*

Vers 1906

Huile sur toile

65.4 x 80.9 cm

The Phillips Collection, Washington

Peint en 1906 près du dernier atelier de son auteur, ce paysage atteint une radicalité inédite par son dépouillement et son éclatement. Sa réduction à trois bandes et l'imbrication de touches de couleurs vives sur un fond blanc éclatant lui donnent une puissance vibratoire particulière.

Mark Tansey*Valley of Doubt*

1990

Huile sur toile

222.9 x 366.7 cm

Whitney Museum of American Art, New York

Valley of Doubt est une peinture d'histoire au sujet de l'histoire de l'art. Les soldats du premier plan symbolisent l'avant-garde artistique. Une vallée les sépare de la montagne Sainte-Victoire, montagne sacrée du modernisme. Des rochers en forme de lettres évoquent les nombreux débats auxquels a donné lieu l'art de Cézanne. Pour peindre la vallée, Tansey a passé un chiffon sur la peinture afin de rendre la lecture de l'image moins évidente. Ce paysage sans couleurs devient ainsi la « vallée du doute » évoquée par le titre.



**Paul Cezanne***La Montagne Saint-Victoire vue des Lauves*

1904 - 1905

Huile sur toile

63.8 x 81.6 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri

En 1901, Cezanne construit un atelier sur la colline des Lauves qui domine la Sainte-Victoire. Il y élabore une peinture radicale, toujours plus affranchie de la précision topographique. Si les modulations de la touche structurent encore les plans, ici réduits à trois bandes, l'espace se fragmente : la vallée, assombrie, se diffracte en mille facettes. L'apparente rapidité de la touche, le blanc de la toile et l'élévation de la montagne participent de la vision dramatique, orageuse ou fantasmagorique de l'œuvre.

Paul Cezanne*Le Baigneur*

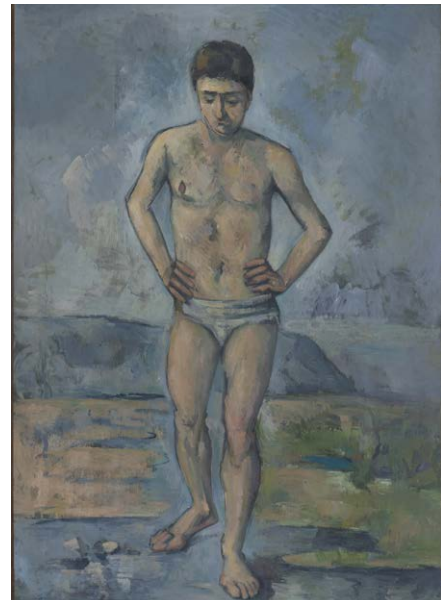
Vers 1885

Huile sur toile

127 x 96.8 cm

The Museum of Modern Art, New York

Ce grand baigneur incarne toute la radicalité de Cezanne, qui fascinera profondément les artistes après lui. Son étrangeté intemporelle trouve un écho dans le mystère d'œuvres symbolistes, de Paul Gauguin à Peter Doig. Sa géométrisation et son aspect sculptural annoncent aussi bien les nus cubistes qu'une certaine forme d'expressionnisme. Le traitement égal du sujet et du fond, animé par une touche vibrante, préfigure les débuts de l'abstraction autant que les toiles de Jasper Johns.

**Peter Doig***Bather*

2023

Détrempes sur lin

250.7 x 200.7 cm

Gagosian, New York

Comme le *Grand Baigneur* de Cezanne, ce baigneur de Peter Doig est seul devant un paysage. Mais alors que le premier baisse la tête, a les mains sur les hanches et esquisse un pas, le second a la tête droite, les mains jointes et se tient immobile. En tant qu'artiste contemporain héritier du romantisme allemand et du symbolisme, Doig voit autre chose dans la peinture de Cezanne que ce que les modernistes y ont vu : non pas tant la touche de pinceau, la relation perméable entre la figure et l'arrière-plan, que le caractère énigmatique de ses personnages. Le baigneur nous regarde comme pour mieux nous interroger.

Natalia Gontcharova*Composition*

1913 - 1914

Huile sur toile

104.2 x 97 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

En 1910, à Moscou, Natalia Gontcharova participe à la fondation du groupe du Valet de carreau, qui se réclame notamment de Paul Cezanne. Peint quatre ans plus tard, ce tableau tout en cylindres et en pyramides évoque la géométrisation en volumes que le « père de l'art moderne » appliquait à ses paysages. Délaissant les thèmes folkloriques qu'elle affectionne, Gontcharova pousse la représentation cubiste de la nature jusqu'à l'abstraction.

**Joan Mitchell***Peinture*

1956 - 1957

Huile sur toile

199.5 x 200 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris

Installée en France depuis 1955, Joan Mitchell choisit de vivre à Vétheuil, un village au bord de la Seine où Claude Monet passa trois années très productives. C'est pourtant plutôt du côté de Vincent van Gogh et de Cezanne que se trouvent ses principales sources d'inspiration. « On ne peut pas entrer dans un Cézanne, parce qu'il repousse. L'œil est repoussé à la surface immédiatement. Voilà pourquoi je l'aime. » De fait, cette peinture projette à la surface du tableau un ensemble de marques colorées qui n'a d'équivalent que dans la dernière période de Cezanne.

**Paul Cezanne***Dans la carrière de Bibémus*

Vers 1900 - 1904

Huile sur toile

79 x 63.5 cm

Collection particulière

À plusieurs reprises à la fin de sa vie, Cezanne s'installe pour peindre dans une cabane aménagée dans la carrière de Bibémus, à côté d'Aix-en-Provence. Dans cette œuvre intrigante brossée en quelques traits, l'artiste érige un mur de roche rouge brique, qui repousse le ciel au bord de la toile. La figure humaine, rare dans les paysages cezanniens, semble flotter dans la couleur comme l'œil dans le tableau.





Albert Renger-Patzsch

Bleiglanz (« Sulfure de plomb »)

Vers 1935

Épreuve gélatino-argentique

22.9 x 16.9 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris

Albert Renger-Patzsch est l'un des représentants en photographie de la Nouvelle objectivité, un mouvement qui cherche à saisir la réalité matérielle avec détachement, sans détour. À partir de 1929, il représente l'industrialisation du paysage et l'extraction des matières premières, comme ici avec ces photographies d'une carrière de tuf et de sulfure de plomb. L'aspect graphique rendu par les jeux de lumière sur les reliefs géométriques rappelle les représentations cezaniennes des carrières de Bibémus.

Paul Cezanne

La Montagne Sainte-Victoire au grand pin

Vers 1887

Huile sur toile

66.8 x 92.3 cm

Courtauld Gallery, Londres

Cezanne multiplie les vues de la Sainte-Victoire à partir de 1886 et jusqu'à la fin de sa vie, faisant varier les points de vue. Ici, les ramures déployées des pins viennent troubler la grande sérénité du paysage. Les touches minutieuses vertes et jaunes décrivent la topographie, tandis qu'une touche plus fluide anime la montagne aux pentes violettes, bleues et roses, sous un ciel bleu intense.



Pierre Buraglio

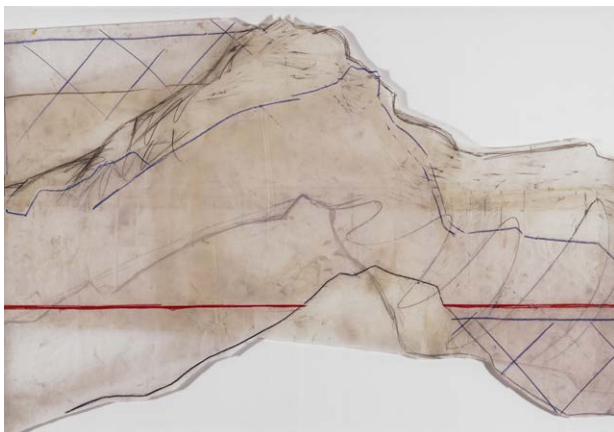
Les Sainte-Victoire de Z

1986

Crayons de couleur Stabilotone sur papiers calques découpés, déchirés, superposés et collés

105.3 x 159.4 cm

Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Amiens



Cette œuvre s'inscrit dans la vaste série des *Dessins d'après...* entreprise par Pierre Buraglio en 1979. Comme d'autres dessins de même titre, elle est composée de morceaux d'études préparatoires sur papier calque abandonnées. Le principe de variations sur le motif, cher à Cezanne, se décline ici dans la progressive superposition en hauteur des profils de la montagne Sainte-Victoire. L'énigmatique « Z » du titre pourrait se référer à l'un ou à l'autre des deux artistes.



Etel Adnan

Paysage

2014

Huile sur toile

32 x 41 cm

Musée de l'Institut du monde arabe, Paris

La peintre et poétesse Etel Adnan navigue entre les langues : l'arabe de son pays natal, le grec maternel, le français de l'école, puis la peinture, qu'elle pratique comme un langage à part entière lors de son arrivée aux États-Unis dans les années 1950. Amoureuse de la lumière californienne, elle peint sans relâche le mont Tamalpais, qui devient son repère, comme la Sainte-Victoire pour Cézanne. Dans les années 1990, elle se rend sur la terre de prédilection du peintre, « une région aride baignée d'une lumière impitoyable », écrit-elle. « C'est pour cela, je crois, que Cézanne est resté ici. Pour cette lumière qui lui permettait d'aller jusqu'au bout. »

Publications de l'exposition

Catalogue de l'exposition

Sous la direction de Claire Bernardi, Michel Gauthier, Xavier Rey et Jean-Rémi Touzet

21 × 32 cm, 272 pages, 250 illustrations, 45 €

En librairie le 16 septembre
En vente dès parution dans toutes les librairies et sur boutiquesdemusees.fr

Coédition : GrandPalaisRmnÉditions / Éditions du Centre Pompidou / musée d'Orsay-Orangerie 2026

Ce catalogue présente l'œuvre de Paul Cezanne (1839-1906) au regard de son héritage artistique, dans un dialogue constant, synthétique et inédit avec les œuvres d'artistes du XIX^e siècle à nos jours. Dès les années 1880, Cezanne est regardé et acheté par les artistes. Entre 1895 et 1905, ce sont les expositions monographiques organisées par Ambroise Vollard et celles du Salon d'Automne, puis les premières grandes expositions internationales. Ces événements font le succès critique et commercial du maître d'Aix et l'installent au rang de père de la modernité, tant pour les mouvements d'avant-garde européens des années 1910, que pour les grands collectionneurs internationaux. L'artiste, devenu global, est ensuite regardé de l'après-guerre à l'art contemporain de manière kaléidoscopique, autant par les tenants de l'abstraction lyrique (Zao Wou-Ki, Pierre Soulages, Simon Hantaï, Joan Mitchell, Serge Poliakoff) que par ceux de la peinture Hard Edge et de l'Op Art (Victor Vasarely, Ellsworth Kelly, Bridget Riley, Brice Marden).

Sommaire

Introduction

Claire Bernardi, Michel Gauthier, Xavier Rey et Jean-Rémi Touzet

Chronologie

Fanny Matz et Jean-Rémi Touzet

Présumé impuissant

Laurence Bertrand-Dorléac

Cezanne, l'étrangeté voulue (1874-1904)

Jean-Rémi Touzet

Portraits de famille

Juliette Degennes



© GrandPalaisRmnÉditions - Éditions du Centre Pompidou / musée d'Orsay-Orangerie 2026

Classique et moderne. Les paradoxes du cezannisme

Arnauld Pierre

Oublier Poussin. Cezanne et les confusions du classicisme

Neil McWilliam

Une paternité disputée. Matisse et l'héritage de Cezanne au moment du fauvisme

Claudine Grammont

Baigneuses. Le paradis perdu

Michał Sobański

Collectionner le futur

Souria Sadekova

Le Cezanne de Strzemiński et le réalisme du regard

Agnieszka Rejniak-Majewska

Une architecture du regard. L'influence de Cezanne sur les peintres et photographes américains (1900-1945)

Mary Morton

Rêve de pierre

Michel Gauthier

Incarnier le réel. L'art abstrait en France et l'héritage cezannien dans les années 1950

Laure-Caroline Semmer

Les pop et les pommes

Marine Schutz

Optique Cezanne

Michel Gauthier

Scènes du destin américain de Cezanne

Michel Gauthier

Saintes Victoires

Xavier Rey

Dans l'atelier. Les artistes et leurs Cezanne

Claire Bernardi

Liste des œuvres exposées

Table des illustrations

Bibliographie

Index des noms de personne

- recueil « La Leçon de Cezanne »

coédition GrandPalaisRmnÉditions / EPMO, 128

pages, 50 illustrations, 14,90 €

Auteurs : Claire Bernardi et Chirine Hammouch



- journal de l'exposition

coédition GrandPalaisRmnÉditions / Éditions du

Centre Pompidou / EPMO, 24 pages, 40 illustrations,

7 €

Auteur : Vincent Brocvielle, avec des dessins de

Jochen Gerner



Extraits du catalogue

Introduction

Claire Bernardi, Xavier Rey, Michel Gauthier, et Jean-Rémi Touzet

[...]

Cezanne et nous

L'exposition « Cezanne et nous » s'inscrit dans la lignée de « Cézanne and Beyond », mais en cherchant à encore élargir le spectre de son héritage, en présentant aux côtés de soixante-dix Cezanne, plus de cent œuvres de soixante-dix-neuf autres artistes. Le premier enjeu a été de réunir des œuvres provenant des collections de trois institutions, le musée d'Orsay et le musée de l'Orangerie, riches à elles deux de près de quatre-vingt-dix peintures et aquarelles de Cezanne, ainsi que le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Les œuvres de l'exposition issues de ces musées constituent la moitié des œuvres présentées dans les galeries du Grand Palais. C'est la première fois, dans un paysage institutionnel parisien exacerbant la rupture entre « l'art du XIX^e siècle » et « l'art moderne », qu'une exposition permet d'en montrer la continuité. Ainsi, de manière inédite dans une exposition consacrée à l'héritage cezannien, le parcours de celle-ci et son catalogue s'ouvrent dans les années 1880, avec une jeune génération d'artistes qui, avant la première exposition monographique organisée par Ambroise Vollard en 1895, avait reconnu dans l'œuvre de Cezanne une expression capable de dépasser l'impressionnisme : Paul Gauguin, Émile Bernard, Vincent van Gogh, Paul Signac, Paul Sérusier, Maurice Denis. C'est à travers ces artistes, et notamment à travers les écrits de Bernard et Denis, que les assises de l'interprétation de Cezanne ont été posées. Il suffit de se rappeler que Gauguin, qui considérait l'art comme une « abstraction », voyait dans son œuvre une « polyphonie » et que Bernard ne cessait de répéter qu'il s'agissait de peinture « pure », mettant davantage en avant les éléments picturaux que le sujet, pour comprendre la logique de la réception à venir.

Le second objectif de l'exposition a été de mettre en lumière l'ampleur et la diversité de la réception de Cezanne en présentant une très large sélection d'« héritiers ». Le nombre est important, mais il est finalement réduit au regard du champ chronologique et géographique à couvrir. Nous avons réuni, en associant la richesse des collections du Centre Pompidou à des prêts venus de l'étranger, des œuvres d'artistes de multiples origines. L'exposition permet

ainsi de montrer comment les avant-gardes du XX^e siècle se sont diversement emparées de Cezanne et, à travers des salles thématiques (natures mortes, portraits, paysages, baigneurs et baigneuses), comment l'œuvre de Cezanne constitue une source commune à différentes radicalités contemporaines encouragées par le formalisme cezannien autant que par son primitivisme : cubisme, fauvisme, futurisme, orphisme, synchronisme, expressionnisme, suprématisme, unisme...

L'élaboration d'une exposition se confronte toujours à la réalité des prêts et des espaces dans lesquels elle prend place : si nous avons souhaité mettre l'accent sur la pluralité de sa réception, plusieurs zones géographiques où Cezanne a exercé une influence ne sont pas représentées dans l'exposition. Bien qu'il soit partie intégrante de l'héritage cezannien, l'anti-cezannisme, celui de certains dadaïstes et surréalistes entre autres – Salvador Dalí et Francis Picabia le détestaient –, n'y est pas évoqué. De même, si Cezanne fut perçu tel un héraut du traditionalisme et de la construction puriste, cet aspect de sa postérité y est peut-être moins visible. Les tensions de la réception cézannienne dans les années 1900-1920 sont en revanche traitées dans le catalogue grâce aux essais essentiels de Neil McWilliam et d'Arnauld Pierre.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et durant les années 1950, l'abstraction naît une seconde fois. Cette renaissance se donne Cezanne comme principale référence, soit par le truchement des avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle, et notamment le cubisme, soit de manière plus directe. De grandes expositions consacrées à Cezanne, telles que celles de l'Art Institute de Chicago et du Metropolitan Museum, de New York, en 1952 ou du musée de l'Orangerie, à Paris, en 1954, accompagnent et favorisent le cezannisme de cette abstraction renaissante qui se manifeste sous des formes très variées : paysagisme abstrait, affirmation du primat de la touche ou tropisme autoréflexif. L'abstraction connaît un renouveau décisif tout en se construisant dans un rapport complexe et souvent contradictoire à son propre passé. Au cœur de cette relecture, l'œuvre de Cezanne joue un rôle central, tantôt revendiqué comme origine mythifiée de la modernité picturale, tantôt mobilisé comme un réservoir de solutions formelles, tantôt aussi réinterprété contre les récits établis du modernisme. L'exposition met en évidence cette tension fondamentale : Cezanne n'y apparaît pas en tant que source univoque, mais en tant que champ de forces contradictoires au sein duquel se déploient

les abstractions d'après-guerre. De l'expressionnisme abstrait américain aux recherches européennes de l'abstraction géométrique et optique, en passant par des démarches plus critiques du rapport au motif, les artistes du second XX^e siècle ne partagent ni les mêmes usages de Cezanne ni les mêmes conceptions de la peinture. Certains privilégient le geste et la couleur comme principes constructeurs de l'espace pictural, d'autres réintroduisent la figure et le motif pour interroger la représentation, tandis que d'autres encore explorent les systèmes perceptifs et les structures visuelles. Ce pluralisme fait éclater toute idée d'un héritage linéaire et unifié.

Plus largement, l'exposition insiste sur le déplacement progressif du regard porté sur Cezanne lui-même. À la figure du père de l'art moderne et de l'abstraction se substitue une lecture plus instable, attentive à l'étrangeté de ses œuvres, à leurs sujets, à leurs atmosphères et à leurs tensions internes. Les artistes d'aujourd'hui s'en saisissent alors moins comme un point d'origine d'un grand récit que comme un objet toujours actif, susceptible de reconfigurations multiples. Ainsi se dessine un parcours où l'héritage cezannien ne dessine pas une continuité, mais une série de frictions : entre origine et réinvention, entre fable moderniste et relectures postmodernes, entre autonomie de la peinture et persistance du motif.

L'exposition fait de ces écarts le moteur même de l'histoire de cet héritage de plus d'un siècle.

Lorsqu'on examine le contenu d'un héritage, la crainte est toujours qu'il s'avère moins riche que prévu. Après nous être lancés dans cette entreprise, c'est la frayeur inverse qui nous a rapidement saisis : l'héritage cezannien est bien plus large et plus divers qu'il était permis de le penser, au risque presque de sa propre dissolution. C'est de cette ampleur et de cette pluralité que « Cezanne et nous » cherche avant tout à témoigner dans les galeries du Grand Palais et les pages de ce catalogue.

Cézanne, l'étrangeté voulue (1874-1904)

Jean-Rémi Touzet

Conservateur peinture, musée d'Orsay, Paris

Un artiste pour artistes

Cézanne participe à deux expositions du groupe impressionniste, en 1874 et en 1877. La critique parle peu de lui et reste décontenancée face à des « tableaux plus stupéfiants les uns que les autres », un « paysage étrange » ou « une tête d'homme d'une étrangeté voulue ». Cézanne est étrange, même aux côtés de ses camarades : on l'accuse d'avoir « poursuivi l'impression à outrance », touché « les extrêmes limites de l'intransigeance » et atteint la « démente artistique ». Dix ans plus tard, le « crocodile » Albert Wolff, comme le surnomme Paul Gauguin, reprenant un jugement d'Antoine Guillemet, se moque encore de « cet art singulier : la peinture au fusil », réalisée « au hasard », et ne parle d'« œuvre » qu'entre guillemets.

Face à ce rejet, Georges Rivière, son premier défenseur, a deux intuitions lumineuses qui se révéleront fondamentales dans l'histoire de la réception de l'artiste. Admettant d'abord ses propres limites argumentatives, celle des mots, il renvoie ceux qui rient à l'autorité de l'œil et de la main : « Que ceux-là interrogent quelques peintres, et ils regretteront leurs rires. » Ici naît précisément l'idée que Cézanne est un peintre pour peintres et non pour chroniqueurs. L'argument, que l'on entend encore aujourd'hui, fait mouche. Les artistes sont parmi ses premiers défenseurs. Émile Bernard conclut qu'il faut en « jouer artistement » ; Gauguin lance un « impossible à décrire. Faites mieux, allez les voir » ; Paul Signac, face à un artiste « si curieux », affirme qu'il faut « au moins six ans de peinture pour voir ce qu'il y a dedans » et Paul Sérusier approuve Maurice Denis : « Tu l'as fort bien dit [,] Cézanne ne peut être décrit avec des mots. » Ce leitmotiv rejoint la deuxième intuition de Rivière pour qui les peintures de l'artiste ont « le charme inexprimable de l'antiquité biblique et grecque [et] ont quelque chose de solennel dans leur vérité ». Il leur attribue ainsi une forme indistincte d'autorité classique, à un moment où l'histoire de l'art est calquée sur un schéma biologique, qui lui promet la dégénérescence. C'est dans cette faille, à la fois dans la continuité et en opposition à l'impressionnisme, mais surtout au système académique et à la valorisation du naturalisme jugés délétères, qu'une nouvelle génération d'artistes va chercher du sens, un art qui touche à quelque chose de « vrai ». [...]

Hommage(s) à Cézanne

Dans ses écrits comme dans son enseignement informel, ainsi que le soulignait Fénéon, Gauguin érige

Cézanne en modèle. À Paris, énervé que Paul Sérusier et Maurice Denis ne comprennent pas la différence entre l'entité narrative et l'entité plastique, il se serait écrié : « Ce n'est pas une pomme, ça, c'est un rond ». On peut d'ailleurs se demander si l'inscription « Pas manger li » sur la petite *Nature morte aux pommes*, renvoyant à un fruit vénéneux tahitien ressemblant à une pomme, n'est pas un avertissement plus général aux spectateurs sur l'illusion et l'essence des choses. Sérusier, un de ses principaux suiveurs, lecteur de Platon, écrira en 1906 à Denis que « d'une pomme d'un peintre vulgaire on dit : j'en mangerais ! D'une pomme de Cézanne on dit : c'est beau ! », faisant de ce dernier « le peintre pur, le peintre en tant que peintre. [...] », celui qui « parle à l'esprit par le chemin des yeux. ». Son portrait de *Louise*, servante de la pension Gloanec à Pont-Aven, montre toute sa défiance des illusions, du détail et du modelé, affirmant une forte simplification des volumes et l'aplat des couleurs. La rusticité du sujet et du traitement se rejoignent, donnant l'impression d'un art sans fioriture, plus à même de faire vibrer une prétendue âme populaire, authentique, celle qui fait comparer Cézanne à un « enfant pastour » – Giotto –, ce qui correspond également à la vision « néo-traditionniste » de Cézanne que défend Maurice Denis dès 1890.

La reconnaissance de Cézanne comme « grand initiateur », grâce à Gauguin et nous le verrons, Bernard, se double, à partir de 1895, par sa reconnaissance marchande. Ambroise Vollard organise en effet la première d'une série de six expositions monographiques qu'il consacre au peintre avant sa mort (1895, 1898, 1899, 1901, 1902 et 1906). Le Tout-Paris commence à louer l'artiste, au-delà du petit groupe des Indépendants, si bien qu'au Salon d'Automne de 1903, un critique affirme que « ce qui domine et qui donne un caractère à l'exposition, c'est la méthode de Cézanne et de Gauguin ». Cela ne va pas sans heurter ses admirateurs. Sortant de l'exposition de 1895, Signac se désole du nouvel intérêt des littérateurs, soulignant le fait que Cézanne « doit effrayer et déplaire ». Une sorte de compétition dans la filiation se fait jour, chacun tirant Cézanne à soi en l'ayant mieux compris que l'autre. Signac, en 1898, qui écrit sa propre histoire de l'art remontant à Eugène Delacroix, en fait par exemple le « trait d'union entre les modes d'exécution des impressionnistes et des néo-impressionnistes ». Il raconte qu'au Salon des Indépendants de 1901, les symbolistes et les néo-impressionnistes purent présenter leurs œuvres avec des Cézanne, prêtés par Ambroise Vollard, qu'« on se disputait ». Tandis qu'un tableau d'Henri-Edmond Cross connaît l'honneur d'être accroché à côté de l'une d'elles, il remarque que « c'est le même art, poussé plus loin », « le même souci d'embellir chaque touche ». La vision gauguinienne de l'artiste est aussi atténuée par Maurice Denis, dont l'ami Sérusier regrette qu'il ait « arrondi les angles » d'une œuvre à la force

révolutionnaire. L'imposant *Hommage à Cézanne* qu'il lui rend, exposé en 1901 au Salon des Indépendants, est avant tout un autoportrait, une revendication, celle d'un groupe des Nabis dont Denis est un des principaux promoteurs et qui cherche alors encore son nom et sa place dans l'histoire. Le groupe d'artistes, avec Ambroise Vollard, Odilon Redon et le critique André Mellerio, « dans un arrangement qui rappelle *l'Enterrement du comte d'Orgaz du Gréco* », le maître incontesté de l'étrangeté classique et catholique, est réuni autour de la *Nature morte au compotier*. La frise semble une réponse aux critiques d'Alphonse Germain, accusant les « déformateurs » de suivre Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh, « tempéraments intensifs, mais déséquilibrés et nullement latins » ou à celle de Raymond Bouyer affirmant qu'« auprès de ces malades [Sérusier, Bernard, Filliger...], Cézanne et Redon sont des ingristes ! ».

L'hommage de Denis ravit Cézanne mais fait un mécontent.

Si Paul Gauguin et Auguste Renoir sont chacun représentés par un tableau à l'arrière-plan, Émile Bernard est vexé d'avoir été laissé de côté, alors qu'il se considère comme « le plus grand admirateur de Cézanne, celui qui a peut-être été son plus proche élève ». En 1901, cela fait dix ans qu'il défend l'artiste, bien avant le sommet de 1904, année de sa première rencontre avec l'artiste, en février, et de la publication, en juillet, dans le journal nationaliste *L'Occident*, d'une panégyrie politique présentant Cézanne comme un mystique opposé au peuple des mondains, le prophète d'un art français apte à lutter contre la dégénérescence. [...]

Paul Gauguin

Dès 1881, en effet, Gauguin, peut-être marqué par l'article d'Émile Zola affirmant qu'aucun impressionniste n'avait « réalisé puissamment et définitivement la formule qu'ils apportent tous », demande à Camille Pissarro, son mentor, si Cézanne a « trouvé la formule exacte d'une œuvre admise par tout le monde [...] la recette pour comprimer l'expression outrée de toutes ses sensations dans un seul et unique procédé ». Au cours de l'été 1882, invité par Pissarro, Gauguin le rencontre et peint à ses côtés dans la campagne de Pontoise. Les œuvres de cette période restent loin de son « expression outrée », mais elle commence à le travailler.

Parallèlement, entre 1878 et 1883, fort de ses revenus d'agent de change, Gauguin constitue une collection d'œuvres impressionnistes, dont six toiles de Cézanne, la *Femme nue*, des paysages et la *Nature morte au compotier*, très chère à son cœur. Il est stimulé par le succès de la vente de son tuteur Gustave Arosa et par les investissements de son ami Émile Schuffenecker et sa collection est un pari artistique autant que financier. Si certains l'accusent de « folie », il est persuadé que Cézanne aura « un jour une très grande valeur », mais ruiné, il sera contraint

de laisser sa femme vendre ses tableaux peu à peu pour subvenir aux besoins familiaux. Sa collection lui sert aussi de modèle, qu'il peut citer dans ses œuvres, des éventails entre autres. De cette pratique de transposition se détache particulièrement, en 1890, le *Portrait de femme à la nature morte de Cézanne*. Sa « perle exceptionnelle », agrandie de manière irréaliste, y forme le fond d'un portrait énigmatique qui évoque ceux d'Hortense Fiquet, la femme de Cézanne. Dès 1884, Cézanne est devenu le socle des orientations picturales de Gauguin, que l'on appellera synthétistes et symbolistes, et de sa prise de distance avec l'impressionnisme. Il admire en Cézanne les « merveilles d'un art essentiellement pur », qui repose sur la force de ses propres constituants et s'éloigne de l'imitation du réel. En 1885, affirmant que l'imagination prévaut sur la représentation, et que la couleur suffit à suggérer un sentiment, il franchit un cap en décelant en Cézanne « la nature essentiellement mystique de l'Orient », le modèle d'un art anti-littéral et anti-positiviste : « Quand on voit un tableau de lui on s'écrie, Étrange mais c'est une folie [...] Plus je vais plus j'abonde dans ce sens de traductions de la pensée par toute autre chose qu'une littérature. » Il ne peut être que d'accord avec Joris-Karl Huysmans pour qui les « tons étranges et réels [...] font de ces toiles des œuvres initiatrices, [...] prodromes d'un nouvel art ». Cézanne devient le mentor de ses combats, non pas seulement une formule, mais un caractère, un « homme du Midi », dans son opposition à Paris : « Ah, si j'avais comme Cézanne de quoi entreprendre la lutte, je le ferais certes avec plaisir. » En 1889, le portrait de *La Belle Angèle*, peint à Pont-Aven, doit beaucoup à la « pureté » des portraits de Madame Cézanne : simplification géométrique du visage aux yeux ciselés, touches en hachures parallèles, couleurs chatoyantes. Cependant, Gauguin accentue le « mystère » : costume breton, association à une poterie péruvienne (devançant de six ans la prosaïque *Femme à la cafetière* de Cézanne), et inscription en lettres majuscules dorées à la manière d'une icône. Le traitement de l'espace, enfin, affirme encore plus son irréalisme, et les fleurs du papier peint, très cezannien, loin d'être purement décoratives, annoncent celles de Tahiti dans leur portée symbolique et olfactive.

Gauguin dépasse Cézanne de toute part, et il n'est pas étonnant que cette récupération n'ait pas plu au principal intéressé. Si l'on en croit Octave Mirbeau, Maurice Denis et Émile Bernard, Cézanne n'aurait eu que peu d'estime pour celui qui lui aurait volé sa « petite sensation » et l'aurait « trimballé sur des paquebots » pour finalement ne faire « que des images chinoises ». Quoi qu'il en soit, en 1902, peu avant sa mort, Gauguin, qui a bien emmené Cézanne à l'autre bout du monde, aux Marquises, voit encore le « vieux peintre » comme le père d'un art qui serait entré dans une phase musicale, par la « polychromie » et même la « polyphonie ».

Le génie du bizarre

La réception de Cezanne dans les années 1880-1890, par la génération post-impressionniste ici représentée par Gauguin, Bernard, Signac, Denis, Sérusier et Van Gogh, échappe ainsi à l'histoire de l'influence, d'autant plus qu'à part Gauguin, et peut-être Van Gogh, aucun d'eux ne l'a encore rencontré. À bien des égards, cette histoire est plutôt celle d'une revendication, une étrangeté voulue, définie et même construite par une génération rejetant les normes des beaux-arts, ses institutions et ses représentants. Pour une bonne part autodidactes, ils ont remplacé la figure du maître d'atelier par celui d'un « père » d'adoption – dont on pourrait noter la dimension « virile » affirmée par Bernard. Dans l'écart offert par Cezanne avec les normes de représentation, ils ont planté leurs propres idées. Dans la personnalité d'un artiste longtemps ignoré, ils se sont regardés. La filiation est plutôt affaire de *paternalisation*, pour des artistes « indépendants », dont certains étaient ou se sont mis en marge de la société. Le recours à la tradition et à d'autres figures paternelles auxquelles Cezanne fut rattaché – Virgile, Hans Holbein, Giotto, le Greco, Eugène Delacroix –, européennes et même vaguement orientales, renvoie à la jeunesse des recherches tous azimuts de ces artistes, avant qu'un Nicolas Poussin constructeur et nationaliste ne s'impose à partir des années 1900 et au moins jusqu'aux années 1930.

Dans un retournement de la critique, l'étrangeté voulue de Cezanne est au cœur d'une histoire de l'art moderne marquée du sceau de la personnalité et du génie, et dont l'idée principale, utopique, fut celle de l'accomplissement d'un art pur, d'un tableau qui fût une « harmonie parallèle à la nature », et d'un artiste qui fût l'équivalent d'un dieu. Cette étrangeté de Cezanne, « une sorte de bon Dieu de la peinture » selon Henri Matisse, a permis de racheter sa maladresse et continue aujourd'hui d'être un élément fondamental de sa réception. Alors que dans les années 1910-1920, on parle encore des « étranges bonnes femmes » et même sympathiquement des « étranges caprices du tempérament de Cézanne », des artistes du monde entier ne cessent de se revendiquer sa bizarrerie. Charles Sheeler, par exemple, revivant sa découverte des Cezanne et des tableaux cubistes vus chez les Stein : « C'étaient d'étranges tableaux que nulle description – j'en avais pourtant pris largement connaissance à l'avance – ne pouvait me préparer au choc de découvrir... Mais ceci était manifeste, en dépit de mon désarroi : quelque chose de profond était en train de naître. » Et cent ans plus tard, Peter Doig de conclure : « Awkward, but in an interesting way. »

Portraits de famille

Juliette Degennes

Conservatrice du patrimoine, musée de l'Orangerie, Paris

Meine Mutter, Madame Cézanne (« Ma mère, Madame Cézanne ») : ce portrait au titre révélateur n'est ni le fait de Cézanne ni celui du fils de l'artiste, Paul, né en 1872 de l'union du peintre avec Hortense Fiquet. Réalisée par l'artiste allemand Georg Baselitz quatre-vingt-douze ans après la mort du maître d'Aix, cette œuvre témoigne d'un héritage persistant : celui bâti par Cézanne dans ses cent soixante-dix portraits peints. Si ce genre est exploité bien en deçà des natures mortes et des paysages, il traverse pourtant tout son demi-siècle de pratique. Son premier portrait est d'abord un autoportrait (1862-1864, collection particulière), où se lit la ressemblance d'après photographie. Il tente ensuite de capturer l'image de son cercle aixois, son père d'abord, puis son oncle, à mi-chemin entre le portrait social et intime. Viendront plus tard les ensembles inspirés par sa femme et à leur fils. La fin de sa vie se voit consacrée à des modèles issus des milieux paysans de son entourage, jusqu'au dernier, le jardinier Vallier, portraituré en 1906. Au fil de ces catégories, brossées ici de façon très large, ces figures frontales, apparemment éloignées de toute introspection, opèrent un glissement dans le genre codifié du portrait. Conçu non plus comme une quête de la ressemblance physique, il devient un espace de recherche picturale, particulièrement commenté dans le cas de ses portraits familiaux. La richesse de l'héritage cezannien dévoile toute la fertilité de ce corpus restreint, placé sous l'adage de Pablo Picasso, qui voit en Paul Cézanne « notre père à tous », ou encore « une mère qui protège ses enfants ». À travers ces filiations spirituelles, les peintres, héritiers et héritières de la pratique de Cézanne, ont dessiné des albums de famille, poursuivant un dialogue implicite dans la représentation de leur cercle le plus proche, pour tenter de porter à leur tour le genre du portrait à ses limites, celles du sujet, de la forme, et du regard.

« Cézanne ne s'intéresse pas plus à un visage qu'à une pomme » : la figure par-delà le modèle

« Je vous le dis, en vérité, il faut vous tenir comme une pomme. Est-ce que cela remue, une pomme ? » Cette remarque adressée à Ambroise Vollard au cours d'une des supposées cent quinze séances de pose nécessaires au *Portrait d'Ambroise Vollard* illustre le rapport du peintre à son modèle. Peindre son marchand n'est plus motivé par la volonté de rendre hommage ou de célébrer : il est un motif comme un autre. La génération qui succède à Cézanne, celle de l'avant-garde, constituée par ces « jeunes peintres beaucoup plus intelligents que les autres », est attentive à ce traitement figuratif. Dans

son *Portrait d'Ambroise Vollard*, Picasso radicalise la leçon de Cézanne : s'il conserve la frontalité de la figure, tout comme les caractéristiques physiques les plus essentielles qui en permettent l'identification, il brise la construction par la couleur, fragmente la composition et dilue le personnage dans son environnement, dont il ne se distingue que difficilement. Dans ce premier portrait du cubisme analytique, la référence à Cézanne est d'autant plus lisible : la tradition expressive du portrait est désamorcée, au service d'une autre manière de représenter le sujet par l'organisation de la toile, les rapports formels et la structuration de la figure humaine par couleurs, plans et volumes.

Cette transformation de la relation au sujet est particulièrement saillante quand elle implique l'artiste et sa compagne. Hortense Fiquet est le modèle de près d'une trentaine de portraits peints, dont la moitié est réalisée entre 1885 et 1890, alors que leur mariage est célébré en 1886. Au-delà de sa disponibilité à cette période de vie commune, c'est grâce à leur proximité que Cézanne peut travailler sous l'angle de la répétition et de la durée. Les différences de la pose, de l'expression, de la tenue lui permettent d'explorer une palette variée de compositions. Le lien d'intimité semble ici mis de côté pour se concentrer sur la recherche picturale, facilitée par la constance du modèle qui lui offre ses traits : la relation se dépie de toile en toile, en quête d'un équilibre des formes, des couleurs, des sensations. Henri Matisse semble prolonger les recherches du maître aixois dans le traitement des portraits de sa femme, Amélie Parayre. En 1905 (*Portrait de Madame Matisse*, Nice, musée Matisse), son visage se dessine par des lignes synthétiques et des aplats, partiels, de couleurs ; dans *Portrait de Madame Matisse*, l'artiste rend un hommage direct, par l'image, à la *Femme en bleu de Cézanne* (1902, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage) vue à Moscou, en radicalisant le geste pictural. Le visage de sa femme n'est plus que masque dans un ensemble géométrique aux variations de bleus. Très éloignées des critères de beauté alors exposés au Salon, ces représentations en dehors des conventions du portrait féminin sont souvent interprétées comme le témoignage d'un lien affectif distendu entre les époux.

Une si forte emprise : la voie de l'abstraction comme émancipation.

Cette relation nouvelle entre le peintre, le modèle et la peinture s'affirme dans le vocabulaire abstrait, qui permet aux peintres de la génération suivante de « se libérer de Cézanne », selon les mots de Fernand Léger, une frontière que le peintre aixois n'a lui-même jamais franchi. Juan Gris va jusqu'à s'approprier la figure de Madame Cézanne dès 1916, dans une série d'esquisses. La source visuelle contribue à la mettre à distance : Gris regarde non pas la femme de Cézanne, mais une reproduction photographique de son *Madame Cézanne au fauteuil jaune* (1888-

1890, The Art Institute of Chicago), achevant la recherche picturale en dehors de toute tradition psychologisante. L'environnement est ici évacué au profit des contrastes, le modèle est un motif dont les plans superposés n'expriment que le rapport de la figure à l'espace, des diagonales, un volume – celui d'un visage impersonnel. Même lorsqu'il affirme davantage le caractère abstrait de sa peinture, la référence à Cézanne reste lisible, par la pose et la jonction des mains du *Portrait de Madame Josette Gris* (1916, Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofía). Georg Baselitz, dans *Meine Mutter, Madame Cézanne*, fait lui aussi écho à l'attitude de Madame Cézanne dans la figure de sa propre mère. Il garde en mémoire cette femme aux mains jointes, qu'il croise avec le portrait de sa mère, concentrée sur son ouvrage de broderie. Le sujet, pourtant éminemment personnel, est mis à distance, tandis que le geste d'inversion de la toile contribue à l'affranchir de la représentation.

**« Madame Cézanne est devenue ma mère » :
peindre ses proches d'après Cézanne**

Si la critique s'attarde longuement sur le détachement à l'œuvre dans les portraits familiaux de Cézanne, certains peintres y voient quant à eux une nouvelle manière de représenter l'autre et la relation intime qui lie l'artiste à son modèle. La récurrence de ces portraits, tant ceux d'Hortense que de leur fils, Paul, qui arrive en seconde place dans le panthéon familial, montre le lien qui unit les membres de cette famille aussi bien civile que picturale. Si Madame Cézanne n'apparaît qu'une fois en position d'épouse et de mère (*Femme allaitant son enfant*, vers 1872, Christie's New York), elle se laisse profondément observée, examinée, léguant ses traits au profit de la peinture. Vanessa Bell semble quant à elle appliquer la leçon de Cézanne lorsqu'elle peint sa sœur, Virginia Woolf : le visage n'est qu'esquissé, la pose du modèle traduit son abandon, son indifférence au regard porté sur elle. Les tons sont assourdis, la présence du modèle est introspective : dans le sillon du maître aixois, dont elle dit son admiration, Bell traite les aplats de couleurs, renonce au modelé, pour exprimer l'intériorité. Dans les années 1920, Alberto Giacometti esquisse des croquis de son frère et des copies d'autoportraits de Cézanne (*Diego de profil ; d'après un autoportrait de Cézanne*, vers 1920, Paris, Fondation Giacometti). Ce dernier devient une figure tutélaire pour le peintre, quand s'attache à saisir ses proches, tant de mémoire que lors de longues séances de pose. Dans ses nombreuses représentations d'Annette Arm, qu'il épouse en 1949, Giacometti rejoue le dialogue entre l'artiste et son modèle initié par Cézanne : sa femme copie la position frontale, assise, aux mains jointes et au regard dirigé vers l'artiste, tout comme le fera *Caroline* ([1965], Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle). Les visages y sont travaillés par de multiples tracés, floutant les traits pour devenir des

sujets universels, réduits à l'essentiel. Ses portraits, échos à ceux de Cézanne, sont les signes d'une altérité qui échappe sans cesse au peintre. Les débats qui ont animé des générations de cézanniens sur ses portraits de famille posent peut-être le plus directement la question du regard du peintre sur ses modèles. Depuis la première exposition organisée par le marchand Ambroise Vollard en 1910, réunissant des « figures de Cézanne », ces interprétations ont longtemps été nourries de récits biographiques sur la relation de l'artiste avec son entourage. Au-delà de ces lectures, ces portraits, devenus des icônes, continuent d'amorcer les recherches les plus contemporaines et d'alimenter les réflexions de peintres a priori éloignés du projet pictural de Cézanne. En 1984, Alice Neel rend hommage, avec étonnement, à toute « la finesse psychologique » des portraits du Cézanne, et dresse un parallèle entre les toiles les plus tardives de ce dernier, images d'une paysannerie provençale de la fin du XIX^e siècle, et les portraits de son propre cercle, abîmé par la vie new-yorkaise, affirmant là encore une nouvelle lecture, sociologique, ouverte par les portraits de Cézanne.

Baigneuses. Le paradis perdu de Cezanne

Michał Sobański

Doctorant en histoire de l'art, Sciences Po
et chercheur associé, musée national
Picasso-Paris

[...]

Et in Arcadia ego

« Je travaille opiniâtrement, j'entrevois la Terre promise », assure Cezanne à Ambroise Vollard dans une lettre du 9 janvier 1903, avant de douter de la viabilité de sa mission : « Serai-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrais-je y pénétrer ? » Les dernières *Grandes Baigneuses*, restées orphelines après le décès de l'artiste en 1906, révèlent deux silhouettes qui, éloignées par l'eau, ne peuvent participer à la communion au bord de la rivière. Le premier plan dévoile trois femmes étendant leurs mains vers une tache noire autour de laquelle elles sont rassemblées, semblant inhumer quelque chose ou quelqu'un. Ambroise Vollard se souvient quelques années plus tard d'une visite en 1896 dans l'atelier du maître, où, parmi de nombreuses gravures et reproductions évoquant son cher Louvre, le marchand en note deux : *Les Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin (vers 1638, Paris, musée du Louvre) et *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet (1849-1850, Paris, musée d'Orsay). Ces deux œuvres, sous l'égide desquelles sont créées trois *Grandes Baigneuses* au tournant du nouveau siècle (vers 1894-1906, Philadelphie, Barnes Foundation), reflètent sans doute le mieux les dernières préoccupations plastiques d'un peintre qui s'attaque au soir de son existence à trouver le fin mot de la contiguïté de l'homme avec la nature, cette première maison de la Genèse dont Adam et Ève avaient été éconduits. Un an après l'exposition de deux de ces *Baigneuses* au Salon d'Automne de 1907, Matisse en fera le deuil et répondra au travail de son maître. Il signe une toile dans laquelle la figure isolée du tableau inachevé de Cezanne semble désormais rejoindre le groupe de femmes au bord de l'eau et s'unir au même geste de piété qui se concentre cette fois-ci sur une tortue – cet animal paradoxal qui ne connaît d'autre maison que son propre corps. Par cette métaphore, Matisse parvient à condenser l'idée cezannienne de ce bonheur perdu mais désiré, dont le seul recours possible n'est, selon Aragon, que sa « revendication » à travers la recreation inlassable d'un monde en peinture.

Incarner le réel. L'art abstrait en France et l'héritage cezannien dans les années 1950

Laure-Caroline Semmer
Enseignante, New York University, Paris

[...] Du cubisme de Georges Braque et Pablo Picasso à l'abstraction de Kasimir Malevitch en passant par les références de Henri Matisse, Cezanne est perçu comme un peintre qui déconstruit l'espace illusionniste de la peinture ou comme celui qui affranchit la couleur de son caractère naturaliste. Célébré hors des frontières françaises en premier lieu, l'artiste revient en quelque sorte dans son pays natal par le biais des institutions qui commencent à l'honorer dans des expositions monographiques après-guerre. C'est dans ce contexte que la génération d'artistes qui émerge après la Seconde Guerre mondiale raconte d'abord le choc ressenti en découvrant la peinture cezannienne. Pour Serge Poliakoff, Pierre Soulages, Maria Helena Vieira da Silva, entre autres, la peinture du maître d'Aix se dévoile comme une autre voie, comme quelque chose de radicalement différent de l'art auquel ils avaient eu accès jusque-là. Mais à l'heure de développer leur propre style, dans cette période marquée par le changement d'influence de foyer artistique, de l'Europe vers les États-Unis, le contexte est beaucoup moins propice à l'influence cezannienne et à la revendication de son héritage par les artistes. Cezanne apparaît comme une référence qu'il faut savoir dépasser. Par exemple, quand Auguste Herbin, peint *Cézanne* en 1943 (musée de Grenoble), il positionne sa propre pratique picturale dans un héritage plus vaste de l'artiste. Influencé par le maître d'Aix lorsqu'il arrive à Paris en 1901 et s'installe au Bateau-Lavoir, il observe à nouveau l'héritage cezannien quarante ans plus tard. Ce n'est plus avec les yeux de Picasso comme il l'avait fait à ses débuts mais avec un regard plus personnel, et surtout plus accompli. Son implication dans le mouvement abstrait d'après-guerre avec la fondation d'Abstraction-Création lui permet de regarder Cezanne en face à face. Au moment d'expliquer comment fonctionne son alphabet plastique, il écrit : « Avec les noms communs pomme, poire, pêche, nous pouvons composer un tableau bien différent d'une nature morte de Cézanne. Avec le nom propre Cézanne, nous pouvons composer un portrait spirituel bien différent d'un portrait de Cézanne lui-même. » Dépassement, hommage et digestion tout à la fois, cette toile montre bien l'attitude de cette génération face à Cezanne. Trop cérébral pour les uns, trop connoté pour les autres, et pourtant toujours présent. [...]

Et cette place du vide et de la réserve, on la retrouve également en Angleterre avec le travail d'un peintre

comme Richard Hamilton. Dans l'œuvre *Transition III*, l'action de faire œuvre compte autant que l'œuvre elle-même. Lorsque l'artiste cherche à représenter simultanément le mouvement du spectateur et du train, il convoque le temps et l'espace en même temps, rappelant forcément la déconstruction de l'espace en tant qu'élément illusionniste et la multiplication des points de vue initiée par Cezanne. [...] Ainsi lorsque Martin Barré parle de son œuvre et écrit : « Mes intentions sont plus *dynamiques* que contemplatives. [...] Je veux [...] que ma peinture fasse sortir de lui-même celui qui la regarde ou celui qui vit avec elle ; et l'incite à, je dirais presque, *refaire* le monde et d'abord l'espace lui-même où il vit », il fait référence sans le citer à l'idée majeur d'un art cezannien qui cherche à créer « un art [comme] une harmonie parallèle à la nature » et non contingent. [...]

Les pop et les pommes

Marine Schütz

Maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain, université de Picardie Jules-Verne, Amiens

[...]

Un nouveau réalisme

[...] Reflet d'un goût pour le réel dans sa dimension la plus concrète, l'exposition « Marjorie Strider » à la Pace Gallery, 1965 rassemble des natures mortes en ronde-bosse de bouquets d'asperges et de tomates. Avec le visage d'une jeune femme en deux dimensions, tenant dans la bouche un radis en volume, *Girl with Radish*, transgresse les divisions entre les arts et affirme celle du genre. L'artiste réinterprète le thème du comestible pour souligner l'importance du thème domestique dans l'œuvre des femmes artistes. La nature morte lui permet de marquer sa différence avec les autres artistes pop masculins. Alors que la reprise consciente de la nature morte en volume, en tant que genre mineur, permet à Strider la réappropriation du domestique, George Segal considère l'union de la peinture et de la sculpture à l'œuvre dans ses scènes en plâtre comme l'enjeu principal d'une démarche visant plus clairement à accomplir la leçon de Cézanne, sur le plan de l'espace et de la matière. Renonçant à l'art mimétique au profit d'un art concret, George Segal réalise en 1981 *Cézanne Still Life #4*. Véritable traduction tridimensionnelle d'un espace peint illusionniste, l'œuvre met en scène des objets moulés au préalable notamment la fameuse pomme. Saisissant chaque aspect des natures mortes dans leur matérialité physique, Segal, qui éprouvait une grande admiration pour l'artiste, va jusqu'à peindre les fruits. Les écrits de Maurice Merleau-Ponty avaient contribué à faire de la matérialité chez Cézanne une question centrale pour l'esthétique. Défendant que celle-ci pouvait s'expliquer par l'unité de la perception, le philosophe soulignait également les allers-retours entre le toucher et la vue. Dès lors, il apparaît plus clairement que la réunion des exigences antagoniques picturales et sculpturales, par laquelle le public expérimente la réunion de sens, est conçue par Segal comme la ressource principale de son dialogue avec Cézanne.

La pomme comme prétexte pour peindre

[...] Wayne Thiebaud fait partie des artistes qui assimilèrent cet aspect de l'héritage pour révéler les aspects de l'objet – figures, sandwiches, bonbons, vitrines de boulangeries. En 1963, *Pie Counter* signe son retour à « des concepts formalistes très basiques ». Le jeu avec les unités de base « le cube, le cône, la sphère » révèle que l'attrait de Cézanne passait par la question de la construction de l'œuvre. L'importance de Cézanne s'impose chez lui à un

moment où il ressentait une forme d'impasse, liée à la dissolution formelle de son style antérieur, moins construit. Comparant la blancheur de la meringue à « celle de la neige et du givre », Thiebaud formule l'équivalence entre la matière picturale et celle du monde, fusionnant, par ailleurs, le signe et le référent, quand il traite la peinture comme de la crème. En cela, son œuvre est traversée par un principe d'*équivalence ontologique* qui, chez Cézanne, consiste à saisir les liens entre les objets et un paysage.

La réalisation de *Two Apples* par Roy Lichtenstein, qui s'inscrit dans sa recherche autour du geste expressionniste abstrait et plus largement la série de natures mortes modernes réalisée après 1972, illustre une telle leçon cezannienne, qui fait de la peinture un apprentissage à voir. Évitant toute indication de texture, le coup de pinceau est rendu dans une forme épurée. Les choix effectués à partir d'un vocabulaire restreint de constituants formels – les couleurs primaires ou les « indications typologiques standardisées » accusent une radicale opération de réduction du réel. La sérigraphie *Apples*, du portfolio *Space Fruit: Still Lifes* que Warhol réalise en 1979, assigne à la pomme le même statut de prétexte pour peindre, selon des logiques intégralement formelles. Elle se présente comme une nature morte plane, « dématérialisée ». Réduits à des aplats de couleur, les fruits ressemblent à des corps suspendus dans le vide. La réduction des pommes à des orbes, équivalents cosmiques, de même que le titre du portfolio, transposent l'imagerie domestique dans un inattendu imaginaire spatial. Revendiquer la vocation de la peinture à révéler les réciprocitys micro et macroscopiques de l'univers et des fruits est une façon de dialoguer avec Cézanne sur le plan du continuum de la matière. Selon l'historienne de l'art Julia Robinson, Cézanne peignait la topographie de la Sainte-Victoire d'une manière similaire aux nappes ordinaire. Ce faisant, l'environnement cosmique qu'élabore Warhol parvient à renouveler la teneur esthétique de ce genre modeste, érigeant ces objets ordinaires à une dimension cosmique, qui affecte en retour la teneur de l'expérience esthétique, confinant au sublime. [...]

Optique Cezanne

Michel Gauthier

Conservateur des collections contemporaines,
Musée national d'art moderne / Centre de création
industrielle - Centre Pompidou

Le lendemain de la Seconde Guerre mondiale est le théâtre d'une seconde naissance de l'abstraction. Si cette dernière a vu le jour plusieurs décennies auparavant, tout se passe toutefois comme si ladite abstraction retrouvait alors la force de la nouveauté. Cette seconde naissance emprunte plusieurs voies. L'une des principales est, notamment en France, celle qui s'exprime chez nombre d'artistes de la nouvelle École de Paris pour lesquels le cubisme constitue la référence majeure. On sait, par exemple, l'admiration inconditionnelle que Nicolas de Staël éprouve pour Georges Braque, et l'influence de Pablo Picasso sur Alfred Manessier. Dès 1946, l'historien et critique d'art Pierre Francastel pointe l'héritage cubiste dans la peinture de cette mouvance. Souvent cette référence, il faut le reconnaître, marque le besoin de rattachement à une tradition et une frilosité à pleinement s'engager dans la voie de l'abstraction. Mais le néo-cubisme de plusieurs artistes qui émergent durant la période ne procède pas d'une pareille volonté de compromis. C'est le cas de peintres et de sculpteurs tels Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Émile Gilioli, Robert Jacobsen, Serge Poliakoff ou Victor Vasarely. Peut-être n'est-il pas entièrement anecdotique que ces derniers se soient rassemblés dès 1948 dans un village provençal, Gordes, devenu depuis quelque temps le fief d'André Lhote et dont l'architecture est propice à réveiller et entretenir la mémoire cubiste. Les deux artistes qui sont les inspirateurs de la plupart de ces jeunes artistes et qui cautionnent de tout leur poids historique cette renaissance de l'abstraction sont deux acteurs majeurs du cubisme, Auguste Herbin et Alberto Magnelli.

Or, de cette abstraction géométrique néo-cubiste va bientôt dériver une tendance esthétique qui, si elle n'oublie assurément pas la géométrisation cubiste, l'entrecroisement des plans et la contiguïté des formes circulaires et linéaires, semble aussi faire fond sur l'optique impressionniste, c'est-à-dire sur le privilège accordé par les impressionnistes aux effets purement optiques, en l'espèce le mélange des couleurs sur la rétine plutôt que le mélange qui s'opère sur la palette. C'est ici qu'apparaît le nom de Cezanne. Bien sûr, la peinture cezannienne est devenue depuis le début du XX^e siècle, une référence largement partagée. Mais, dans le cas de ces artistes, et tout particulièrement de Vasarely, le catalyseur de la tendance, dont le vocabulaire formel est largement tributaire du cubisme en même temps que sensible à la logique rétinienne de l'impressionnisme, l'évocation de Cezanne possède une authentique force logique. Pourquoi ? [...]

Scènes du destin américain de Cézanne

Michel Gauthier

Conservateur des collections contemporaines,
Musée national d'art moderne / Centre de création
industrielle, Centre Pompidou, Paris

En 1907, Hans Hofmann, jeune peintre allemand installé à Paris, visite avec enthousiasme la rétrospective posthume que le Salon d'automne consacre à Cézanne. Rentré en Allemagne en raison de la guerre, il fonde à Munich une école qui va diffuser la méthode cezannienne, prôner l'interprétation picturale des impressions visuelles et vanter les mérites de la règle pour canaliser l'émotion. À Paris, la découverte de Cézanne par Hofmann s'est faite par l'intermédiaire de Georges Braque, d'Henri Matisse, de Pablo Picasso qu'il croise et de Robert Delaunay dont il devient l'ami. À Munich, Hofmann entreprend ambitieusement une synthèse du cubisme, du fauvisme et de l'expressionnisme allemand. Ernst Ludwig Kirchner et Franz Marc sont ses exacts contemporains. Avec l'arrivée du nazisme, Hofmann part s'installer aux États-Unis. Son enseignement y joue vite un rôle capital dans l'avènement de l'expressionnisme abstrait. Quand il cherche à définir l'art de Cézanne, Clement Greenberg emploie des termes qui évoquent la théorie hofmannienne du *push and pull* : « Il en résulte une forme de tension picturale sans pareille depuis les mosaïques de la fin de l'époque romaine. Les petits rectangles de pigment, qui se chevauchaient sans que leurs bords pussent se confondre, ramenaient la forme peinte vers la surface, en même temps que le modelé et le découpage dus à ces mêmes rectangles relançaient la forme dans une illusion de profondeur. Un phénomène d'oscillation perpétuelle où réside l'essence de la "révolution" cézannienne ». Hofmann voit en effet le champ pictural comme un espace que doivent animer des forces diastoliques et systoliques, un espace dynamique où des formes se projettent vers l'avant et d'autres vers l'arrière. Or, Greenberg le sait, quand Hofmann formule pour la première fois cette théorie, sa référence est Cézanne : « À la fin de sa vie et au sommet de son art, Cézanne comprenait la couleur comme une force d'attraction et de rétraction [*push and pull*]. Dans ses tableaux, il créait une impression de volume, de respiration, de pulsation, d'expansion et de contraction grâce à son utilisation des couleurs ». C'est bien la méthode cezannienne qui, à la fin des années 1940, modèle l'une des théories centrales accompagnant l'émergence de l'expressionnisme abstrait. Ainsi, lorsque Clyfford Still rédige un mémoire pour son Master of Fine Arts au State College de Washington (Pullman) en 1935, il le consacre à Cézanne et livre une fine étude technique de la

méthode. On cherche bien sûr dans ces pages ce qui pourrait informer la lecture de l'abstraction radicale qu'il va produire plus d'une décennie après. Still pointe notamment trois aspects de la peinture de Cézanne qui seront au cœur de son abstraction. Le premier aspect concerne la touche. Chez aucun des deux peintres, elle n'essaye de se faire oublier. Chez Still, la texture des surfaces picturales semble même contester la distinction entre l'optique et l'haptique, comme chez Cézanne. Le deuxième aspect sur lequel Still s'arrête, c'est l'égale importance accordée à la figure et au fond. Analysant une toile indéterminée du maître d'Aix, il souligne la façon dont un pin parasol du premier plan « sympathise » avec la montagne Sainte-Victoire à l'arrière-plan, dont, pour reprendre les mots de Greenberg, les deux motifs oscillent en permanence entre l'avant et l'arrière. Le troisième aspect concerne la couleur comme agent dominant de structuration du champ pictural. Dans un article de 1955, Greenberg écrit que l'apport de Still est de révéler « comment les contours d'une forme pouvaient être rendus moins visibles, et donc moins dangereux pour "l'intégrité" de la surface plane, en réduisant le contraste de valeur entre sa couleur et celle des formes ou des zones adjacentes ». Ces lignes pourraient s'appliquer, telles quelles, à la peinture de Cézanne.

Au milieu des années 1950, Still finit par rejeter Cézanne, dans un geste qui vise à affirmer l'indépendance de la peinture américaine. Mais « Still était bien sûr assez intelligent pour comprendre qu'en rejetant Cézanne, il suivait les traces de son maître ; après tout, Cézanne lui-même avait jugé nécessaire de se séparer de Pissarro, sa figure paternelle ». [...] En 1970, Brice Marden expose à la Bykert Gallery de New York. L'annonce de l'exposition utilise une photographie montrant l'artiste assis, dans le jardin des Tuileries, sur le socle du monument conçu en 1912 par Aristide Maillol en hommage à Cézanne. La sculpture se trouvant alors au musée du Louvre, le jeune peintre est seul à proximité de l'inscription « À Paul Cézanne ». De fait, le long commerce de Marden avec Cézanne a la particularité d'être direct. Il n'est « filtré » ni par Picasso ni par Matisse. À l'époque où le cliché est pris, Marden peint de grands polyptiques constitués de panneaux monochromes. Si Kelly a vu *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque* au Metropolitan, Marden découvre au Jeu de Paume en 1964 la peinture du même titre mais de 1876-1879, aujourd'hui au musée d'Orsay. Les pièces de la série « Grove Group » (1971-1973) sont liées à cette peinture dont Marden vante la « pesanteur aérienne ». La leçon ici tirée de Cézanne est parente de celle qui inspire Kelly : une solidification radicale du plan pictural. En revanche, Marden ne semble pas sensible à la question optique. Dans ces années 1970, l'humeur picturale dominante est plutôt à l'autotélisme : peinture fondamentale ou analytique. Cézanne est pour Marden le héros d'une peinture intransitive, ne parlant que d'elle-même : «

Faire une peinture, voilà ce que faisait réellement Cézanne. »

Il y a toutefois plus que cela dans cette passion cezannienne. En 2000, Marden entreprend une nouvelle série, « Red Rocks », montrant les entrelacs de lignes de différentes couleurs. Ces toiles ont des proportions proches de celles de *Les Grandes Baigneuses* (1895-1905) de la National Gallery de Londres. Et une carte postale de ce tableau est présente sur une table de l'atelier pendant leur réalisation. Dans l'esprit de Marden, les peintures des Red Rocks, si elles ne sont assurément pas une copie de la peinture de Cézanne, sont un analogon du flux énergétique engendré par ses formes.

Après avoir successivement affronté les exigences littéralistes et autoréflexives des années 1970 et le retour de la figuration et la prolifération du simulacre des années 1980, Sean Scully, dans les années 1990, une vingtaine d'années après son départ de Londres pour New York, estime que la voie qui s'impose à lui est celle d'un retour à une forme d'expressionnisme abstrait. Ce retour se traduit par des peintures morcelées en unités quadrangulaires auxquelles des coups de brosse expressifs donnent des couleurs complexes et variées. En fait, avec l'expressionnisme abstrait, c'est le premier modernisme français, Gustave Courbet, Edouard Manet, Paul Cézanne et Vincent van Gogh, qui revient. Pourquoi ? La réponse ne saurait être univoque, mais il est loisible de penser que la référence à Cézanne ou Van Gogh permet de déjouer l'essentialisme éventuel de celle à Mark Rothko ou à Barnett Newman. Scully ne regarde pas la peinture de ceux-ci du même œil que Greenberg. Pour lui, l'expressionnisme abstrait est le moment où la peinture se tiendrait au plus près non de son essence mais d'un idéal romantique de pure expressivité. Sa passion pour Cézanne s'explique par la tension qu'il y perçoit entre une peinture qui se présente et une peinture qui représente. Alors que Marden réduit cette tension au profit de l'autotélisme, Scully, chantre de l'impureté, rêve de ce temps où la peinture pouvait être tout à la fois abstraite et réaliste, où, d'un même coup de pinceau, elle pouvait être intransitive et l'image du monde.

Dying Day est une monumentale toile horizontale, constituée de vingt-trois unités de diverses couleurs. Par sa forme, l'œuvre évoque le genre du paysage – Scully ne croit pas en la possibilité d'une abstraction littéraliste, exempte de toute référence au réel. Par sa structure, elle renvoie à la méthode cezannienne, l'agencement de rectangles de pigment, ici démesurément agrandis. De plus, « il y a, dans la manière de faire de Cézanne autour de la *Montagne Sainte-Victoire* (1902-1906), un façonnage hautement matériel de la touche » qui caractérise aussi la peinture de Scully. *Dying Day* : le jour de la mort ou le crépuscule. Outre la charge émotionnelle et métaphysique contenue dans pareil titre, peut-être est-il permis d'y lire quelque chose comme la mort de l'illusion littéraliste, la fin d'un Cézanne champion

d'une peinture uniquement préoccupée d'elle-même. Depuis quelques années, Scully passe une partie de son temps à Aix-en-Provence.

Saintes victoires

Xavier Rey

Directeur du Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou

[...] Dans la démarche de Cézanne, les Sainte-Victoire apparaissent comme de dignes représentantes du principe sériel, en général incarné par Claude Monet et ses grands ensembles de Meules ou de Nymphéas. Mais également avant par Gustave Courbet, qui entretenait, de la même façon que Cézanne, une relation viscérale avec les paysages franc-comtois de son enfance. Ces œuvres devenues très célèbres ont la même vertu de mener l'artiste au développement ultime d'une aventure picturale que prolongent certains grands artistes du XX^e siècle. Ainsi Zao Wou-Ki. Connu pour être le maître de l'abstraction lyrique, il semble puiser dans la leçon cezannienne une capacité à structurer la représentation par des éléments de lumière colorée. Émancipé grâce à une manière qui lui est propre et promis à de fécondes évolutions, il rend néanmoins un vibrant hommage au maître en s'offrant une ascension de la Sainte-Victoire. Déjà auparavant, nombre d'artistes, tel Marsden Hartley à la fin des années 1920, s'étaient mesuré à ce paysage devenu incomparable. Si l'Américain a trouvé en Provence une harmonie et un contact direct à l'art du maître dans un retour à la nature salubre, il semble davantage y avoir éprouvé sa technique de l'époque. Sa touche, certes structurée comme les Cézanne de la période constructive, avec une attention géologique au motif particulière, reste tout de même travaillée dans une palette bien étrangère à celle du maître. Une cinquantaine d'années plus tard, dans une modalité différente d'une même ambition, Pierre Buraglio prend modèle sur Cézanne avec *Les Sainte-Victoire de Z* pour mieux la soumettre à son protocole des « Dessins d'après... » La résonance est singulière avec Cézanne : le dessin, d'abord, souligne toute la correspondance plastique à laquelle parvient le maître d'Aix entre pratiques picturales et graphiques, tout spécialement dans ses dernières *Sainte-Victoire*. La juxtaposition des représentations, ensuite, semble valider la tentative d'épuisement cezannienne du profil de la montagne sacrée. Cette lutte avec le paysage semble alors conduire Mark Tansey dans une *Vallée du doute*. La méthode intellectuelle, érudite et monochrome du peintre démystifie le mont doublement sacré malgré la taille du tableau : en le reléguant derrière un amoncellement de soldats, métaphore d'artistes se débattant en vain contre des rochers en forme de lettres incarnant le flot critique suscité par l'œuvre de Cézanne, Tansey proclame la fin d'une ambition picturale qu'il envisage avec le regard d'un historien sur un monde révolu.

Cette révérence au site se maintient néanmoins par d'autres voies et jusqu'à aujourd'hui : l'attraction pour

la peinture de Cézanne a ainsi mené Sean Scully à s'installer au plus près des paysages cezanniens. Non pour les représenter à l'instar d'autres peintres mais pour puiser dans la magie picturale ayant relié ce site au maître. Avec le Néo-Zélandais Bill Culbert avant lui, il s'inscrit dans les listes des artistes ayant ressenti l'attrait d'un profond contact avec la terre de Provence, tel un lien tellurique au-delà du motif totémique. Est ainsi confirmé l'attachement indéfectible de toute représentation de la Sainte-Victoire à Cézanne, lui conférant une dimension de pèlerinage qui peut confiner au lieu commun. Dès lors, l'hommage rendu dans les années 1990 par la Libano-Américaine Etel Adnan prend valeur particulière dans le panthéon de l'artiste aux côtés du mont Tamalpais, comme un lien artistique inattendu entre Californie et Provence dans une même quête : « Pour Cézanne, la Sainte-Victoire n'était plus une montagne. C'était un absolu. C'était de la peinture. » C'est cette même stylisation schématique qui transparaît dans les travaux de Vera Molnár : s'il y a très certainement hommage, il s'agit aussi d'un passage de relais dans la fascination suscitée par la montagne. Ici, la forme de la Sainte-Victoire est traitée dans son écart poétique par rapport à une courbe mathématique et sa représentation par l'informatique des années 1980. Une autre femme a élu domicile sur « les terres de Cézanne », dans une démarche à la fois sensible et millénaire : au-delà d'un nouvel écho géographique inattendu avec l'Amérique ou l'Est asiatique, Fabienne Verdier ancre sa rencontre avec la Sainte-Victoire dans un temps long, dans une profondeur plastique et historique qui semble s'inscrire dans l'ambition cezannienne d'« une capacité à dire l'ossature ou l'expérience vibratoire du paysage [...] de la Sainte-Victoire ». [...]

Dans l'atelier. Les artistes et leurs Cézanne

Claire Bernardi

Directrice du musée de l'Orangerie, Paris

[...]

Cézanne dans leur atelier

Le rapport d'un artiste à sa collection est complexe. Il relève de l'intime, mais aussi de la démonstration : pour l'artiste collectionneur, montrer son lien à la peinture des autres peut tenir du manifeste, de la déclaration. La valeur affective se double toujours d'une valeur symbolique.

Paul Gauguin et Paul Signac, en dépit des problèmes d'argent qu'ils ont rencontrés et malgré les offres alléchantes des marchands, ont tout fait pour conserver un Cézanne auquel ils tenaient particulièrement. « Volland vient pour m'acheter mes Cézannes. Je refuse de lui vendre le plus grand », note Signac dans son journal. Il possédait plusieurs œuvres de Cézanne, dont *La Plaine de Saint-Ouen-l'Aumône* vue prise des carrières du Chou, achetée en 1884 au père Tanguy. L'artiste et essayiste Lucie Cousturier confirmera qu'il a voulu garder ce Cézanne-là toute sa vie.

Gauguin disait de sa *Nature morte au compotier*, que l'on voit représentée dans le tableau manifeste de Maurice Denis : « [...] j'y tiens comme à la prune de mes yeux et à moins de nécessité absolue je m'en déferai après ma dernière chemise. » Lorsqu'il est contraint de vendre sa collection, il demande à sa femme, Mette, de conserver les Cézanne, quitte à vendre un Degas : « Je tiens à mes deux Cézanne, qui sont rares de ce genre là, car il en a fait peu d'achevés, et un jour ils auront une très grande valeur. Vends plutôt le dessin de Degas. »

Source de réconfort, posséder une œuvre de Cézanne peut aussi causer un sentiment d'abattement face à tant de puissance. Claude Monet avait une belle collection de treize œuvres du peintre, avec laquelle il vivait : *Le Noir Scipion* (1866-1867, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) était placé dans son cabinet de toilette, les autres toiles étant toutes accrochées sur les murs de sa chambre. Cependant, il aurait confié à Octave Mirbeau avoir posé des draps sur ses Cézanne : « Quand je travaille, je recouvre d'un voile tous les Cézanne que j'ai chez moi, vous savez c'est trop décourageant, sans cela, je crois bien que je ne pourrai peindre tant la moindre de ces toiles est la perfection de la peinture. »

Henri Matisse, quant à lui, gardera une grande partie de sa vie le premier Cézanne qu'il a acheté, dès 1899, *Trois Baigneuses*, dont il fera don au Petit Palais en 1936. Il dit de cette toile : « [...] elle m'a soutenu moralement dans des moments critiques de mon aventure d'artiste ; j'y ai puisé ma foi et ma

persévérance. » Qu'il ait acheté ces *Baigneuses* chez Volland en gageant la bague de sa femme est un détail, anecdotique sans doute, mais qui montre l'importance de cette toile pour lui et sa valeur pour ainsi dire sentimentale. [...]

Pablo Picasso est un cas emblématique. L'installation de sa collection personnelle dès son emménagement au château de Vauvenargues, où il peut enfin vivre entouré de ses « toiles amies », en est une illustration concrète [...]. Le caractère intime de la relation de Picasso avec Cézanne est d'ailleurs confirmé par le fait qu'il ait conservé sur une petite table près de son lit, en 1973, l'année de son décès, la lettre autographe que Cézanne, quelques jours avant sa propre mort, avait écrite à son fils.

Tous les artistes, pour s'imprégner de l'œuvre d'un maître, n'ont pas sous la main des œuvres originales et ce sont souvent des reproductions qui font l'objet d'un semblable fétichisme envers Cézanne. Amedeo Modigliani gardait constamment dans sa poche une reproduction du *Garçon au gilet rouge* [...]. Richard Serra aurait conservé, durant vingt ans, sur sa table de chevet, une carte postale de la *Nature morte avec L'Amour en plâtre* (vers 1894, Londres, The Courtauld Gallery), l'œuvre qui était pour lui le point de départ de l'art conceptuel.

Au demeurant, la mise sur le marché de multiples de Cézanne a été très rapide : des premières estampes éditées par Ambroise Vollard aux photographies commercialisées par Eugène Druet, puis aux livres illustrés de reproductions. [...] André Derain a punaisé au mur de son atelier rue Tourlaque une reproduction des *Cinq Baigneuses* (vers 1885, Kunstmuseum Basel), au moment où il entame sa série sur le thème cezannien. On en trouve d'évidents échos dans ses grandes *Baigneuses*. Cette reproduction a certainement été vue et évoquée par Picasso alors qu'il travaillait aux *Demoiselles d'Avignon* (1907, New York, The Museum of Modern Art).

[...] Alberto Giacometti a dessiné et annoté directement ses livres sur le maître et Giorgio Morandi aurait gardé des reproductions de Cézanne dans son atelier toute sa vie.

Pour les générations d'artistes qui ne pouvaient plus acquérir des œuvres matériellement et financièrement inaccessibles, les catalogues d'exposition, les reproductions, les cartes postales sont ainsi devenus des moyens indirects de se les approprier. Souvent, les artistes tiennent à ces supports imprimés et les conservent durant des décennies pour prolonger le souvenir des expositions qu'ils ont visitées. C'est d'après de telles reproductions que Georg Baselitz, Gérard Traquandi ou Pierre Buraglio ont réalisé leurs tableaux inspirés de Cézanne.

Chez lui comme chez soi

[...] bien des artistes entreprennent un pèlerinage sur les lieux de Cezanne, s'appropriant son atelier et jusqu'aux coins de nature qu'il a privilégiés. Comme si le fait de se rendre sur les lieux de Cezanne était une manière d'en prélever l'essence, d'en « prendre un petit bout ».

De son vivant déjà et jusqu'aujourd'hui, la procession des artistes visitant l'atelier et les lieux cezanniens n'a jamais cessé. Émile Bernard et Maurice Denis, venus rendre leur hommage à Cezanne, sont les premiers, avec Charles Camoin, à inaugurer la danse.

[...] Les peintres fauves prennent immédiatement le relais, cette fois-ci en allant sur les traces du maître à l'Estaque dès 1906. Georges Braque dira de façon assumée qu'il venait en ces lieux « à cause de Cézanne », pour « prolonger la réflexion Cézannienne du motif ». [...]

Cezanne et ses lieux deviennent-ils alors un prétexte, un point de départ ou un héritage à dépasser ?

Le temps univoque de l'hommage au peintre est transcendé. Du peintre américain Marsden Hartley, qui vient peindre la Sainte-Victoire dans les années 1920 en cherchant l'exact point de vue qui était celui du vieux maître, à Daniel Buren qui, à 17 ans, retourne sur les traces du peintre grâce à une bourse, ou Fabienne Verdier qui fait de la Sainte-Victoire son « atelier mobile », chacun se met en quête, dans les lieux hantés par le maître d'Aix, de son propre Cezanne. Jusqu'à vouloir se le faire sien : lorsque Picasso achète le château de Vauvenargues en 1958, il annonce à Daniel-Henry Kahnweiler : « J'ai acheté la montagne Sainte-Victoire ! — Félicitations, répondit le marchand, mais laquelle ? » La vraie !

Une forme d'annexion picassienne de la terre cezannienne, à laquelle on peut opposer la démarche d'appropriation de l'artiste néerlandais herman de vries, qui prélève littéralement et poétiquement quelques centimètres de la terre du « pays de Cézanne » pour créer ses compositions. Ou celle de Bertrand Lavier lorsqu'il reprend un panneau de signalisation d'autoroute et érige Cezanne et son motif en monument, voire en marque publicitaire pour le Pays d'Aix. En repeignant le panneau à grands coups de pinceau d'acrylique, il rend, pour ainsi dire, le lieu même à la peinture. [...]

Activités pédagogiques

La visite guidée

Accompagné d'un conférencier, découvrez l'œuvre de Paul Cezanne et l'incroyable influence qu'il a exercée sur l'art moderne. De ses débuts discrets à sa reconnaissance internationale, l'exposition retrace le parcours d'un artiste devenu incontournable. Une immersion accessible et vivante pour comprendre pourquoi Cezanne continue d'inspirer les artistes d'aujourd'hui.

Durée : 1h30

Tarif plein : 12 €/ Tarif réduit : 10 €

La visite exploration en famille

Connaissez-vous l'œuvre de Cezanne ? Saviez-vous qu'il continue d'inspirer les artistes d'aujourd'hui ? Accompagnés d'un guide-conférencier, découvrez en famille, par le jeu et l'échange, cet artiste et son immense influence.

Cette visite est réservée aux adultes accompagnés d'enfants.

Durée : 1h

Tarif plein : 8 €/ Tarif réduit : 5 €

La visite atelier en famille

Après une découverte de l'exposition accompagnés d'un conférencier, les participants prolongent leur visite en atelier pour expérimenter les liens entre Cezanne et les artistes des 20 et 21^e siècles. En associant deux œuvres du parcours, ils explorent les formes, les couleurs et les compositions grâce à différentes techniques graphiques. Leurs expérimentations prennent ensuite la forme d'un objet de papier en relief, à mi-chemin entre le tableau et la sculpture. Individuelles ou assemblées, ces créations composent un paysage collectif qui invite à partager les regards, comparer les interprétations et mesurer combien l'œuvre de Cezanne continue d'inspirer les artistes... et chacun de nous !

Durée : 2h

Tarif : 39 €

La visite engageante - pour les groupes champ social

L'exposition propose de découvrir Cezanne et son influence. Cette visite sans conférencier invite à explorer le travail de l'artiste avant, pendant et après la visite de l'exposition. En groupe, découvrez son univers grâce à une vidéo de présentation. Dans les galeries du Grand Palais, laissez-vous transporter par la diversité des œuvres présentées, guidés par votre carnet de voyage. Pour finir, poursuivez l'expérience à l'aide d'activités créatives.

Durée : 1h30

Tarif : 30 €

La visite atelier – pour les groupes champ social

Après un temps de découverte de l'exposition avec un conférencier, place à la création !

En atelier, expérimentez formes, couleurs et compositions inspirées par l'artiste, tout en laissant libre cours à votre imagination.

Un moment de découverte et de créativité pour rêver, explorer et repartir avec sa propre œuvre.

Durée : 2h

Tarif : 50 €

La visite atelier – pour les groupes champ social

Avant ou après la découverte de l'exposition, place à la création ! Lors de cet atelier conçu avec Jérémie Fischer, auteur-illustrateur qui s'est confronté aux paysages de Cezanne pour les revisiter en découpages et travail graphique, les enfants jouent avec les couleurs et les formes et créent leurs propres paysages, progressant du dessin figuratif vers des compositions plus abstraites.

Atelier jeune public (6-10 ans) pour des classes conçu par le Centre Pompidou.

Durée : 2h

Tarif : 50 €

Outils de médiation

Le livret-jeu

Réalisé pour les enfants de 7 à 11 ans, le livret-jeu est proposé gratuitement pour le public individuel et est téléchargeable depuis le site internet du Grand Palais. Il permet aux enfants de découvrir les œuvres en autonomie ou de partager un moment en famille.

Les cartels universels

Le cartel universel est un outil de médiation additionnel aux textes et cartels d'exposition qui allie texte et image afin de faciliter la compréhension d'une idée, d'un contexte ou d'une œuvre. De par sa forme, la taille de son texte, sa rédaction ou ses illustrations, le cartel universel est pensé pour être approprié par un public très vaste : personne en situation de handicap (moteur, visuel, trouble TDH), public relevant du champ social (en apprentissage du français, éloigné de la culture), public familiale, adolescents, enfants non-lecteurs, primo-visiteurs etc. Ils sont rédigés par le service médiation-éducation et illustrés par le ou la même illustratrice que les livret-jeux.

Audioguide

Avec une trentaine de commentaires d'œuvres, l'audio guide est proposé sous la forme d'une web application accessible par QR code, téléchargeable sur smartphone, sans location de boîtier. Il s'obtient en ligne au moment de l'achat du billet ou sur place. Ce dispositif concerne les parcours adultes, disponibles en français et en anglais.
Prix : 3 €

Looking for Cezanne

Le documentaire

Un film d'Anne Richard

Production : Compagnie des Phares et Balises

Coproduction : GrandPalaisRmn, Musée d'Orsay et Musée de l'Orangerie

Avec la participation de France Télévisions (France, 2026, 60mn)

Diffusion début octobre sur France 5 et sur la plateforme France.tv

Ce film raconte la quête d'une vie, celle de deux Allemands et un Italien se passionnant pour l'œuvre de Cezanne. Léo Marchutz le peintre, Lionello Venturi le critique d'art et John Rewald l'étudiant photographe se rencontrent en Provence et se lancent au début des années 30 sur les traces de Cezanne, disparu en 1906. Voulant tout comprendre de sa technique si particulière et de ses influences, ils en deviennent les meilleurs spécialistes et scellent là une amitié sans faille. Avant eux, personne n'avait consulté les archives, personne ne s'était penché sur son geste, ses motifs, ses couleurs, personne n'était allé vérifier la source de ses écrits... *Looking for Cezanne* raconte, à la manière d'une enquête, leur travail sans relâche jusqu'à dans les années 1990 pour saisir les inspirations de Cezanne, constituer le catalogue raisonné qui recensera toutes ses œuvres à travers le monde, et le faire entrer définitivement dans le Panthéon des plus grands maîtres de la peinture.



Looking for Cezanne, Anne Richard

GrandPalais
Rmn



M
O

Musée d'Orsay

Musée
de l'Orangerie



france•tv

Informations visiteurs

Accès

Galleries 3 et 4

Entrée square Jean Perrin

17 Avenue du Général Eisenhower 75008 Paris

Métro ligne 1 et 13 : Champs Elysées-Clemenceau

ou ligne 9 : Franklin D. Roosevelt

[Carte interactive du Grand Palais](#)

Ouverture

du mardi au dimanche de 10h à 19h30, nocturne le vendredi jusqu'à 22h. Fermeture hebdomadaire le lundi

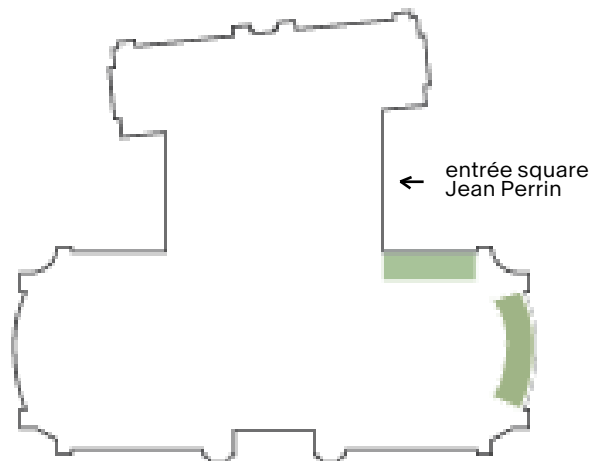
Tarifs

19 € ; tarif réduit : 16 € (de 18 à 25 ans inclus / étudiants jusqu'à 30 ans inclus / titulaires de la carte famille nombreuse).

Gratuit pour les moins de 18 ans, visiteurs en situation de handicap (avec un accompagnateur si le besoin d'accompagnement est spécifié), bénéficiaires des minima sociaux, demandeurs d'emplois

Achat :

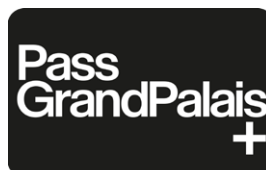
- en ligne sur grandpalais.fr
- sur place, au Grand Palais



Solo 49 euros
Duo 76 euros



Jeune Solo 25 euros
Jeune Duo 39 euros
De 18 à 30 ans inclus,
à la date d'achat



Solo 75 euros
Duo 99 euros



Jeune Solo 29 euros
Jeune Duo 49 euros
De 18 à 30 ans inclus,
à la date d'achat



L'Abonnement est une **offre gratuite** permettant de bénéficier d'un **tarif réduit dès l'achat de 3 billets** pour les expositions et les spectacles du Grand Palais.

Visuels disponibles pour la presse

Autorisation de reproduction uniquement pendant la durée de l'exposition et pour en faire le compte-rendu.

Reproduction authorised only for reviews published during the exhibition.

L'œuvre doit être reproduite dans son intégralité, ne doit être ni taillée, ni coupée, et aucun élément ne doit y être superposé.

The image must be shown in its entirety. It must not be bled or cropped in any way. Nothing may be superimposed on the image.

Chaque photographie doit être accompagnée de sa légende et du crédit photographique appropriés.

Each image should include the proper credit line.

Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du service presse du GrandPalaisRmn à l'adresse presse@grandpalaisrmn.fr

No publication may use an image as a cover photo for a magazine, special insert, Sunday magazine, etc., without the prior consent of the press office of the GrandPalaisRmn at presse@grandpalaisrmn.fr

Les sites web ne peuvent reproduire les images dans une résolution supérieure à 72 dpi.

Internet use shall be restricted to low resolution images, no greater than 72 dpi.

Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci.

- Pour les autres publications de presse :

- *exonération des deux premières reproductions illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page;*

- *au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation;*

- *le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © **Adagp, Paris, 2026** et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre;*

- *toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service de l'ADAGP en charge des Droits Presse (presse@adagp.fr);*

- *ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulés).*

Suite à la reproduction illégale d'images et à la mise en vente de contrefaçon, toutes les images numériques fournies devront être détruites après utilisation spécifiée dans les conditions ci-dessus.

(35 visuels)



Paul Cezanne

La Femme à la cafetière

Vers 1895

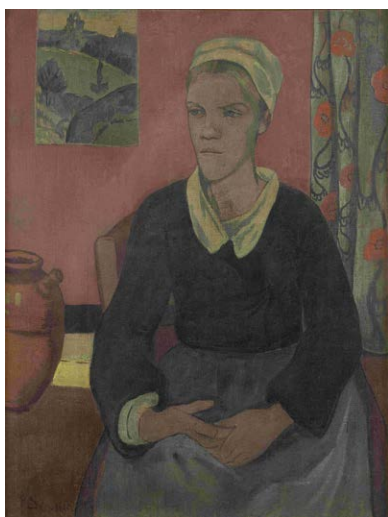
Huile sur toile

130 x 97 cm

Musée d'Orsay, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) /

Hervé Lewandowski



Paul Sérusier

Louise ou la servante bretonne

1890

Huile sur toile

73.5 x 60.5 cm

Musée départemental Maurice-Denis,

Saint-Germain-en-Laye

© photo GrandPalaisRmn (musée Maurice Denis) /

Benoît Touchard



Paul Cezanne

Les Joueurs de cartes

1893-1896

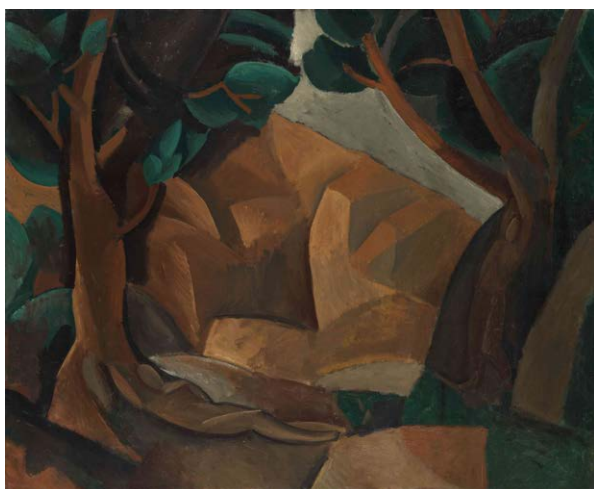
Huile sur toile

47 x 56.5 cm

Musée d'Orsay, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) /

Sylvie Chan-Liat



Pablo Picasso

Paysage aux deux figures

Automne 1908

Huile sur toile

60 x 73 cm

Musée national Picasso-Paris

© Succession Picasso 2026

photo GrandPalaisRmn (musée national Picasso Paris)

/ Mathieu Rabeau



Paul Cezanne

Pichet de grès

1893-1894

Huile sur toile

38.2 x 46 cm

Fondation Beyeler, Riehen-Bâle

© photo Fondation Beyeler, Riehen / Basel, Collection

Beyeler / Robert Bayer



Piet Mondrian

Pommier en fleur

1912

Huile sur toile

78.5 x 107.5 cm

Kunstmuseum Den Haag, La Haye

© photo Kunstmuseum Den Haag



Paul Cézanne

Portrait de Madame Cézanne

Entre 1885 et 1895

Huile sur toile

81 x 65 cm

Musée de l'Orangerie, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée de l'Orangerie) /
Hervé Lewandowski.



Georg Baselitz

Meine Mutter, Madame Cézanne

1998

Huile sur toile

400 x 300 cm

Musée d'Art moderne de Paris

© Georg Baselitz 2026

photo Paris Musées, musée d'Art moderne, dist.
GrandPalaisRmn / image ville de Paris



Paul Cézanne

Les Grandes Baigneuses

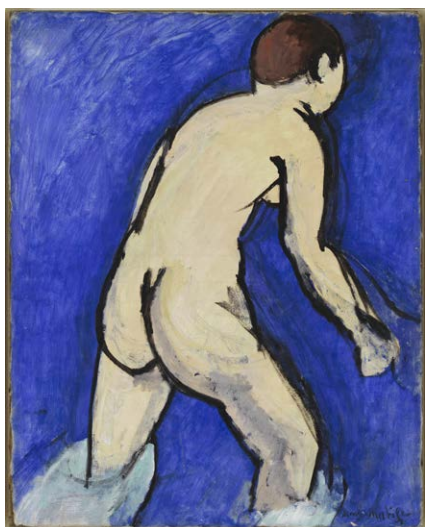
Vers 1894 - 1905

Huile sur toile

127.2 x 196.1 cm

The National Gallery, Londres

© photo The National Gallery, London



Henri Matisse

Baigneur

Été 1909

Huile sur toile

92.7 x 74 cm

The Museum of Modern Art, New York

© photo Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



Paul Cezanne

Trois baigneuses

Entre 1874 et 1875

Huile sur toile

19.5 x 22.5 cm

Musée d'Orsay, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) /
Hervé Lewandowski



André Derain

Les Baigneuses

1907

Huile sur toile

132.1 x 195 cm

The Museum of Modern Art, New York

© photo Digital image, The Museum of Modern Art,
New York / Scala, Florence



Paul Cezanne

Le Jardin des Lauves

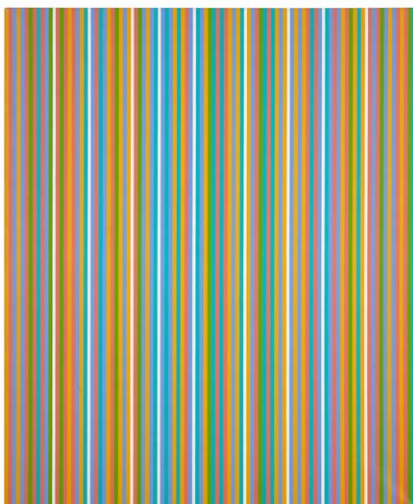
Vers 1906

Huile sur toile

65.4 x 80.9 cm

The Phillips Collection, Washington

© photo The Phillips Collection, Washington, D.C.



Bridget Riley

Bali

1983

Huile sur toile de lin

237 x 195.1 cm

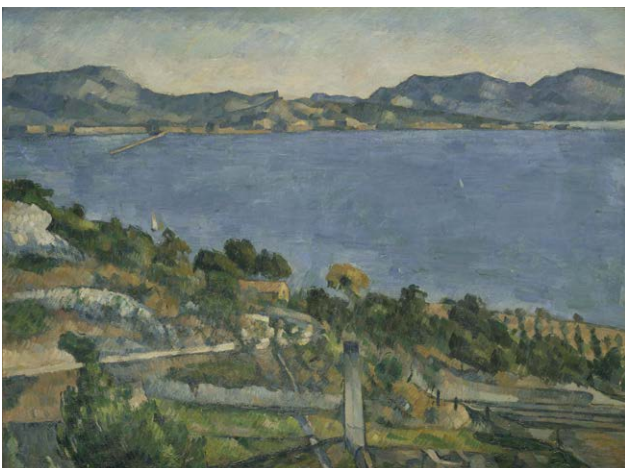
Musée d'Art moderne de Paris

© Bridget Riley 2026. Tous droits réservés

photo Paris Musées, musée d'Art moderne, dist.

GrandPalaisRmn / image ville de Paris

Pas de recadrage



Paul Cezanne

Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque

Entre 1878 et 1879

Huile sur toile

59.5 x 73 cm

Musée d'Orsay, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) /

Sylvie Chan-Liat



Ellsworth Kelly

Lake II

2002 (reprise d'une œuvre antérieure)

Huile sur toile

241.3 x 379.4 cm

Fondation Beyeler, Riehen-Bâle

© Ellsworth Kelly Foundation

photo Fondation Beyeler, Riehen/Basel,
Collection Beyeler / Robert Bayer

Pas de recadrage



Paul Cezanne

Le Plateau du Cengle ou le Mont de Cengle

1904 - 1906

Crayon, aquarelle sur papier

73 x 92 cm

Sammlung Emil G. Bührle

prêt permanent à la Kunsthaus Zürich

© photo Kunsthaus Zürich



Sean Scully

Dying Day

2007

Huile sur toile de lin

280 x 350 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne / Centre de création industrielle, Paris

© Sean Scully

photo courtesy the artist / Christoph Knoch



Paul Cezanne

La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves

1904 - 1905

Huile sur toile

63.8 × 81.6 cm

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City

© photo courtesy of Nelson-Atkins - Digital

Production & Preservation



Mark Tansey

Valley of Doubt

1990

Huile sur toile

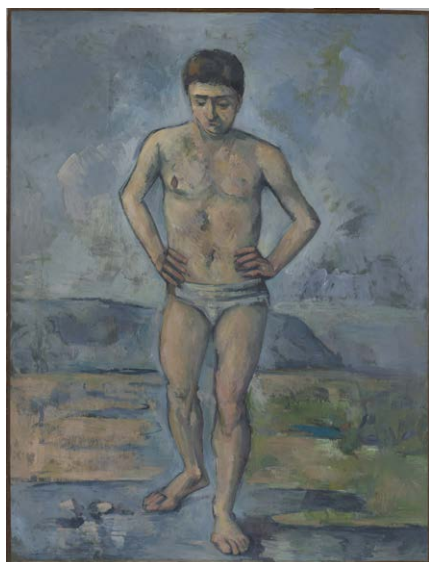
222.9 × 366.7 cm

Whitney Museum of American Art, New York

© Mark Tansey

photo Whitney Museum of Art, New York /

Ti Nighswander / Imaging4art



Paul Cezanne

Le Baigneur

Vers 1885

Huile sur toile

127 x 96.8 cm

The Museum of Modern Art, New York

© photo Digital image, The Museum of Modern Art,

New York / Scala, Florence



Peter Doig

Bather

2023

Détrempe sur lin

250.7 x 200.7

Gagosian, New York

© Peter Doig. All Rights Reserved, DACS/ Adagp,

Paris, 2026

photo Collection of Larry Gagosian / Maris Hutchinson,
courtesy Gagosian



Paul Cezanne

Pommes et biscuits

1880

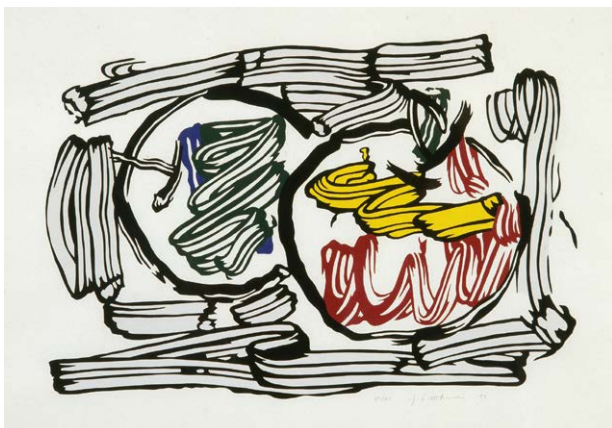
Huile sur toile

45 x 55 cm

Musée de l'Orangerie, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée de l'Orangerie) /

Franck Raux



Roy Lichtenstein

Two Apples

1983

Bois gravé en six couleurs sur papier

75.5 x 100 cm

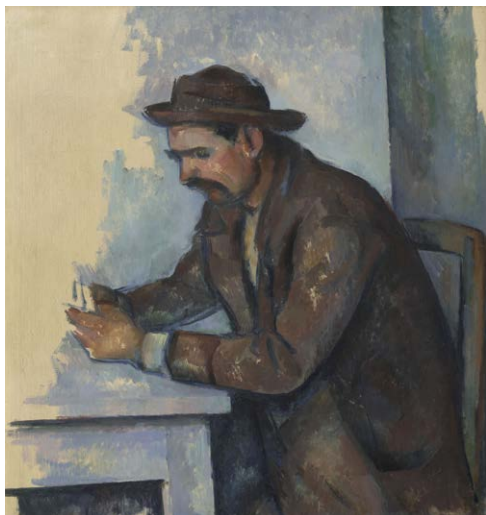
Villeurbanne, Institut d'art contemporain –

Frac Rhône-Alpes

© Estate of Roy Lichtenstein New York / Adagp, Paris,

2026

photo Collection Institut d'art contemporain,
Villeurbanne/Rhône-Alpes



Paul Cezanne

Le Joueur de cartes

Entre 1890 et 1892

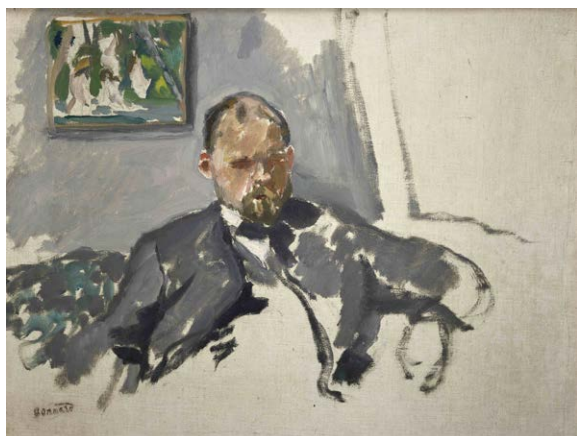
Huile sur toile

50 x 46 cm

Musée d'Orsay, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) /

Sylvie Chan-Lia



Pierre Bonnard

Ambroise Vollard

Vers 1904

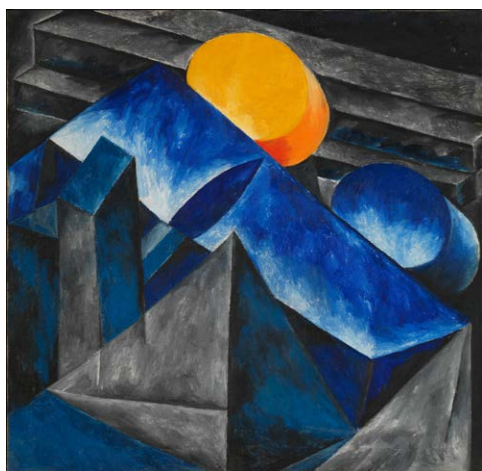
Huile sur toile

30 x 40.2 cm

Musée d'Orsay, Paris

© photo GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) /

Michel Urtado



Natalia Gontcharova

Composition

1913 - 1914

Huile sur toile

104.2 x 97 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

© Adagp, Paris, 2026, Paris

photo Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist.

GrandPalaisRmn / Philippe Migeat - Christian Bahier



Joan Mitchell

Peinture

1959

Huile sur toile

199.5 x 200 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris

© Estate Joan Mitchell

photo Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. GrandPalaisRmn / Georges Meguerditchian



Paul Cezanne

Dans la carrière de Bibémus

Vers 1900 - 1904

Huile sur toile

79 x 63.5 cm

Collection particulière

© photo Private Collection courtesy of Nevill Keating Pictures Limited



Albert Renger-Patzsch

Bleiglanz (« Sulfure de plomb »)

Vers 1935

Épreuve gélatino-argentique

22.9 x 16.9 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris

© Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann und Jürgen Wilde, Zülrich / Adagp, Paris, 2026

photo Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. GrandPalaisRmn / Guy Carrard



Paul Cezanne

La Montagne Sainte-Victoire au grand pin

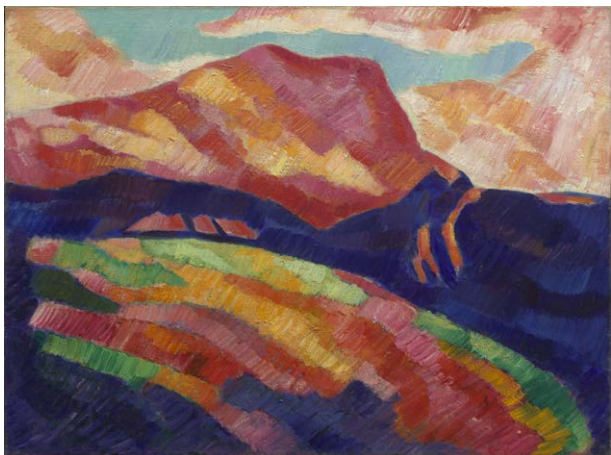
Vers 1887

Huile sur toile

66.8 x 92.3 cm

Courtauld Gallery, Londres

© photo Courtauld



Marsden Hartley

Mont Sainte-Victoire (montagne rouge)

Vers 1927

50.8 x 61 cm

Huile sur toile

The Jan T. and Marica Vilcek Collection

© The Vilcek Foundation Collection / photo The Vilcek Foundation



Etel Adnan

Paysage

2014

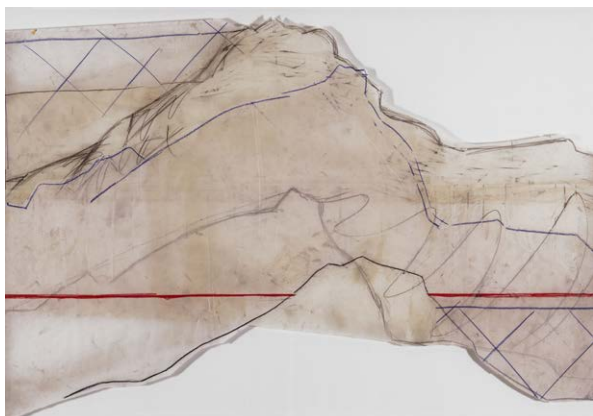
Huile sur toile

32 x 41 cm

Musée de l'Institut du monde arabe, Paris

© Adagp, Paris, 2026

photo musée de l'IMA / Jean-Louis Losi



Pierre Buraglio

Les Sainte-Victoire de Z

1986

Crayons de couleur Stabilotone sur papiers calques découpés, déchirés, superposés et collés

105.3 x 159.4 cm

Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Amiens

© Adagp, Paris, 2026

photo Collection Frac Picardie (Amiens)



Affiche de l'exposition Cezanne et nous

© Affiche GrandPalaisRmn, 2026

CHANEL, Grand Mécène du Grand Palais

Mécène exclusif et historique du Grand Palais depuis 2018, CHANEL a renouvelé en 2024 son engagement auprès du Grand Palais Rmn pour une durée de cinq ans. En tant que Grand Mécène du Grand Palais, la Maison soutient sa programmation artistique et culturelle via le fonds de dotation du Grand Palais Rmn.

Le Grand Palais et CHANEL entretiennent une conversation au long cours. En 2005, la Nef est devenue le théâtre des défilés de la Maison et s'est ainsi imposée comme un véritable terrain de jeu créatif pour les différents directeurs artistiques de la Maison. En son temps, Karl Lagerfeld a imaginé des mises en scène et des décors monumentaux, de la veste CHANEL au lion cher à Gabrielle Chanel, en passant par une reproduction d'un supermarché ou d'une fusée. En octobre 2025, le défilé de la collection Printemps Été 2026 a métamorphosé la Nef du Grand Palais en une galaxie colorée imaginée par Matthieu Blazy, Directeur Artistique des Activités Mode de CHANEL.

« Le Grand Palais est une superbe machine à fabriquer du rêve. À nos yeux, il fait partie des lieux qui incarnent la Maison CHANEL, au même titre que la rue Cambon ou la place Vendôme, affirme Bruno Pavlovsky, Président des Activités Mode de CHANEL. Nous sommes fiers de poursuivre notre engagement auprès de cet acteur culturel majeur de la capitale. La transformation du Grand Palais aura un impact sur le rayonnement de Paris et de la France. Comme la tour Eiffel, le Grand Palais va traverser les siècles. »

En 2018, la Maison CHANEL s'est engagée à soutenir le projet de rénovation et d'aménagement du Grand Palais, un chantier ambitieux visant à préserver ce joyau architectural et à le restaurer dans le génie et la beauté de sa conception originelle.

« Un siècle après son édification pour l'Exposition universelle de 1900, le Grand Palais a retrouvé sa splendeur d'antan grâce à une restauration menée par des milliers de compagnons et d'ouvriers qualifiés, précise Didier Fusillier, Président du Grand Palais Rmn. Sous sa charpente métallique vert réséda et ses murs peints d'un blanc crème délicat, le Grand Palais, désormais adapté aux défis actuels de sobriété et d'exploitation, a ouvert un nouveau chapitre de son histoire.

Une programmation novatrice y est proposée, embrassant les beaux-arts, l'art contemporain, la fête et le spectacle vivant. Nous nous réjouissons que CHANEL soutienne le nouvel agenda artistique et culturel de notre institution, dans la continuité de son investissement pour la restauration du bâtiment. »

Ainsi, CHANEL accompagne chaque étape de la renaissance du Grand Palais. En avril 2024 s'est tenue une visite de chantier par le Président de la République Emmanuel Macron et l'inauguration de l'entrée de la Nef, rebaptisée « Gabrielle Chanel », en hommage à la fondatrice de la Maison. En octobre 2024, CHANEL retrouve le Grand Palais avec son défilé Prêt-à-Porter Printemps-Été 2025, avant les foires d'art et les expositions dès la fin de l'année 2024. La réouverture complète du Grand Palais en juin 2025 a été pour le public l'occasion de découvrir de nouveaux espaces jusqu'alors inaccessibles, désormais destinés à accueillir expositions et événements.

Un rideau monumental sépare aujourd'hui la Nef du Grand Palais de son espace central, permettant au bâtiment de s'adapter à la diversité des événements qu'il accueille. Fruit d'une collaboration d'exception avec le19M et réalisé sous la coordination artistique de Studio MTX, cette œuvre virtuose de quinze mètres de haut sur huit mètres de large témoigne des savoir-faire de toutes les Maisons d'art résidentes du 19M.

Inauguré en janvier 2022, le19M est un lieu de patrimoine et de création qui œuvre à la transmission des Métiers d'art de la mode et de la décoration. Formant une communauté unique au monde de 700 artisans et experts, le19M réunit 12 Maisons (Atelier Montex, Studio MTX, ERES, Desrués, Goossens, Lemarié et Atelier Lognon, Lesage, Lesage Intérieurs, Maison Michel, Massaro, Paloma). Il illustre la politique de préservation des savoir-faire débutée dans les années 1980 par CHANEL.

La Maison CHANEL est heureuse d'accompagner le Grand Palais et de favoriser ainsi le rayonnement culturel et artistique de Paris et de ses institutions, à l'image de son soutien au Palais Galliera et à l'Opéra de Paris.

CHANEL

GRAND MÉCÈNE
DU GRAND PALAIS

ALL Accor

À travers sa plateforme de réservation et son programme de fidélité ALL Accor, Accor, un leader de l'hospitalité mondiale, devient partenaire du Grand Palais. ALL Accor accompagnera ainsi le développement des missions et programmes portés par l'établissement public du GrandPalaisRmn.

Accor déploie un écosystème parmi les plus diversifiés du secteur, grâce à plus de 45 marques hôtelières allant du luxe à l'économie en passant par le lifestyle. Le programme ALL Accor personnifie la promesse Accor pendant et au-delà du séjour dans les 5 800 hôtels et 10 000 restaurants et bars du Groupe. ALL Accor accompagne ses membres au quotidien en leur permettant de vivre des expériences uniques avec plus de 2 000 événements dans le monde chaque année : activités locales, masterclasses délivrées par des chefs cuisiniers de renom, grands tournois sportifs, événements culturels ou concerts les plus attendus sont autant de possibilités.

Depuis de nombreuses années, le Groupe s'attache à agir concrètement en matière de tourisme responsable, de développement durable, d'engagement solidaire, de liens culturels, de diversité et d'inclusion. C'est en tant qu'artisans pionniers d'une hospitalité responsable où le dialogue des cultures, la passion et la générosité sont au cœur de son action, que Accor participe pleinement à la structuration de l'offre touristique française et à son rayonnement dans les grands réseaux internationaux.

Avec ALL Accor, le Groupe est donc particulièrement fier d'accompagner le Grand Palais, une institution emblématique qui contribue à faire vivre et à partager des expériences culturelles d'exception, enrichissant ainsi l'âme de l'hospitalité. Être partenaire du Grand Palais, c'est affirmer la conviction qu'accueillir signifie aussi favoriser l'accès à la culture, encourager la création et participer à la transmission du patrimoine. Par cet engagement, Accor souhaite ainsi contribuer au rayonnement de la culture française et à son partage sur le territoire comme à l'international.

Natixis

Natixis, un mécène engagé dans la culture depuis 20 ans

Natixis (Groupe BPCE) est fière de soutenir le Grand Palais en tant que mécène de « Cezanne et nous », une exposition qui met en lumière l'œuvre de cet immense artiste au regard de sa postérité artistique.

Natixis soutient cette exposition consacrée à Paul Cezanne, dont l'influence a traversé les générations et les pratiques artistiques.

En explorant comment son œuvre a inspiré de multiples talents et résonne encore aujourd'hui dans les créations de nombreux artistes, l'exposition révèle une approche artistique qui nourrit le renouvellement et l'innovation. À travers ce mécénat, Natixis contribue à rendre accessible des chefs-d'œuvre d'hier et d'aujourd'hui et à soutenir des projets d'exposition ambitieux qui croisent héritage et création contemporaine.

Depuis sa création en 2006, Natixis poursuit une politique active de mécénat en faveur de la culture. Elle s'engage ainsi chaque année auprès d'institutions muséales, pour soutenir des expositions majeures et favoriser l'accès du public à l'art. En parallèle, désireuse de valoriser les talents et la transmission, elle soutient également l'Opéra national de Paris depuis 2015, en tant que mécène fondateur de son Académie. Natixis accompagne plus particulièrement le programme des musiciens et des chefs et chefs d'orchestre lyrique en résidence.

À propos de Natixis

Natixis est un établissement financier français de dimension internationale spécialisé dans la banque de grande clientèle et la gestion d'actifs et de fortune. Filiale du Groupe BPCE, Natixis accompagne les entreprises, les institutions financières, les institutionnels, ainsi que les clients des réseaux Banque Populaire et Caisse d'Épargne, dans la réalisation de leurs projets, partout dans le monde en concevant pour eux des solutions financières sur mesure. Natixis construit avec ses clients un modèle économique durable grâce à sa proximité, à la qualité du dialogue stratégique et à la combinaison de ses expertises.

Pernod Ricard

Depuis sa création en 1975, Pernod Ricard porte une conviction forte : l'art est fait pour être partagé. Dans la continuité de l'engagement de Paul Ricard en faveur des artistes, des beaux-arts et de la création, cette vision nourrit durablement l'action du Groupe en matière de mécénat culturel.

À travers son soutien à l'exposition consacrée à Cezanne au Grand Palais, Pernod Ricard réaffirme son attachement aux grandes figures qui ont profondément transformé notre regard sur le monde. Imprégné de la lumière et des paysages de Provence, Cezanne inscrit son œuvre dans un territoire cher à Pernod Ricard, puisque le Groupe, né à Marseille sous l'impulsion de Paul Ricard, conserve un lien étroit avec ses racines méridionales.

En renouvelant notre manière de voir, Cezanne a ouvert de nouveaux horizons artistiques, et des voies nouvelles vers la modernité. Cette démarche d'exploration et de transmission résonne avec l'esprit pionnier de Pernod Ricard, pour qui la convivialité est aussi une façon de créer du dialogue et de mieux comprendre le monde.

Depuis plus de quarante ans, Pernod Ricard entretient des liens étroits avec des institutions culturelles de premier plan, en France comme à l'international, et compte parmi les principaux mécènes du Centre Pompidou, premier musée d'art moderne en Europe.

Ce partenariat de long terme s'est construit dans la durée, à travers des initiatives multiples, de la rénovation d'espaces au soutien à la création contemporaine et au spectacle vivant. À travers la Fondation Pernod Ricard, le Groupe accompagne depuis plus de 25 ans la scène artistique en France et à l'international. Les artistes du Nouveau Programme intègrent ainsi les collections du Centre Pompidou grâce à un dispositif de donation, leur offrant une visibilité institutionnelle majeure.

Par ces engagements, Pernod Ricard réaffirme sa volonté de soutenir une culture vivante, ouverte et accessible au plus grand nombre, convaincu que la création artistique est un puissant vecteur de partage, de créativité et de lien entre les individus.

Partenaires médias

france•tv

[France Télévisions](#)

Le Parisien

[Le Parisien](#)

Le Point

[Le Point](#)

Milk
DECORATION

[Milk Decoration](#)

TC
TROISCOULEURS

[TROISCOULEURS](#)

france
inter

[France Inter](#)

