

프랑스 국립 풍피두센터 특별展 \* 천국의 어머니 FRANCE EXPRESS / 프랑스 예술축제

# 화가들의 천국

Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou

2008.11.22 ~ 2009.3.22 서울 시립 미술관

발행일 2008년 11월 10일  
발행인 홍성일  
발행처 (주)지엔씨미디어  
121-841 서울시 마포구 서교동 464-41 미진빌딩 2층  
TEL. 02-323-9151 / FAX. 02-325-2433  
<http://www.pompidou2008.kr>

기획 편집 전승원 김현경 안성미  
번역 유현준  
포토 편정화  
저작권 김태은 김민정  
디자인  sweetspot  
135-100 서울시 강남구 청담동 132 풍양빌딩 2층  
TEL : 02-3444-2095  
인쇄 (주)프린팅하우스  
133-831 서울시 성동구 성수동 2가 269-6  
TEL : 02-462-9652

© 2008 GNC media, Seoul  
© 2008 Centre Pompidou : Arcadie, Collection MNAM, Centre Pompidou

이 책의 출판권은 (주)지엔씨미디어에 있습니다.  
저작권자의 동의 없는 무단 전재 및 복제를 금합니다.



\*본 전시도록은 주한프랑스문화원-주한프랑스대사관의 지원을 받아 발행되었습니다.  
도록의 출판에 도움을 주신 주한프랑스문화원-주한프랑스대사관에 깊은 감사를 드립니다.

Ce catalogue est publié avec le soutien du Centre Culturel Français-Ambassade de France en Corée.

# Sommaire

## 차례

축사 필립 티에보 / 주한프랑스대사	10
인사말 유희영 / 서울시립미술관장	12
인사말 알랭 스팅 / 프랑스 국립 풍피두센터 대표	14
인사말 알프레드 파크망 / 프랑스 국립 풍피두센터 현대미술관장	16
시간의 분할선 디디에 오텍제 / 프랑스 국립 풍피두센터 현대미술관 부관장 (수석 학예연구관)	18
새로운 아르카디아에서 벌어지고 있으라! 에밀리 르나르 / 미술평론가	25
진화하는 21세기 문화공간 - 풍피두센터, 그 속에서 끊임없이 재탄생되는 유럽의 신화와 역사 조주현 / 서울시립미술관 큐레이터	31

## Catalogue

프롤로그	
제 1 장. 황금시대	36
제 2 장. 전령사	42
제 3 장. 낙원	46
제 4 장. 되찾은 낙원	60
제 5 장. 풍요	92
제 6 장. 허무	96
제 7 장. 쾌락	120
제 8 장. 조화	142
제 9 장. 암흑	154
제 10 장. 풀밭 위의 점심식사	186
	200
작가소개	
프랑스 국립 풍피두센터 연혁	208
Version française	215
	217

작품 설명	F.H. Fabrice Hergott - 파브리스 에르고	C.E. Caroline Edde - 카롤린 에드
	I. M.-F. Isabelle Monod-Fontaine - 이사벨 모노드-퐁텐	A.F. Alice Fleury - 알리스 플뢰리
	S.C. Sarah Cochran - 사라 코슈랑	N.L. Nathalie Leleu - 나탈리 르루
	C.G. Catherine Grenier - 카트린느 그르니에	N.P. Nadine Pouillon - 나딘 푸이욘
	D.O. Didier Ottinger - 디디에 오텍제	C.S. Claude Schweisguth - 클로드 슈바이스구트
	A.L.B. Agnès de la Beaumelle - 아녜스 드 라 보멜	J.S. Jonas Storsve - 요나스 스토르스브
	C.D. Christian Derouet - 크리스티앙 드루에	F.B. Frédérique Baumgartner - 프레데릭 봄 가르트너
	D.S. Didier Schulmann - 디디에 숄만	C.M. Camille Morando - 카미유 모란도
	C.A. Cristina Agostinelli - 크리스티나 아고스티넬리	C.L. Claude Laugier - 클로드 로시에
	J.-P. A. Jean-Paul Ameline - 장-폴 아멜린	V.C. Valentina Cefalu - 발렌티나 스파뤼
	C.C. Caroline Cros - 카롤린 크로	

toile, sous le titre *Le Tapis vert clair* (n°1797 du catalogue). Il faut remonter à 1940 pour trouver dans les carnets de l'artiste un croquis disposant, sur la même table caractéristique et le même fond polygonal rayonnant, un petit nombre d'objets – comme souvent en cette année de guerre – dont certains, le pichet, les pommes, seront repris et équilibrés de façon analogue. La peinture développe les relations formelles entre la table anguleuse et le fond, et apporte tous ses soins à ce jeu de lumières et de petits espaces associés et liés par la couleur et leur variation même. Aucune ligne horizontale dans ce système d'union et de désunion. Le traitement des pommes y paraît l'élément pictural le plus stable, alors que le basculement du plateau de la table vers le spectateur suspend improbablement, avant les *Billards* de 1944, des grains de raisin sur un bloc de papier enroulé qui prend la place du journal du croquis, et s'oppose à l'aplatissement radical du corps du pichet. Mais la maîtrise des décrochements et des détournements, avec ses souvenirs cubistes, est aussi celle qui corrige, d'obliques décentrées, de quelques profils graphiques vifs, de ronds et de hémisphères avoués dans l'anse du pichet par exemple, les lignes d'une mise en place stricte.

Les grains de raisin envahiront, d'une manière plus décorative, *Le Pichet* de 1944. On rapprocherait du *Tapis Vert*, avec plus de fruit, *La Nappe verte* qui, en cette même année 1943, propose une solution sage et moins suggestive à l'équilibre des formes rondes et des angles décentrés de la table, sur le même fond, avec un pichet en volume courbe, de grandes feuilles de fougères régulières, un bol à la place des pommes... Or, onze années plus tard, c'est *Le Tapis vert* et ses objets que Braque reprend assez exactement, pour une toile qu'il exécute entre 1954 et 1956. Le format est cependant oublié, et le fond carrelé est surtout agrémenté de vermicules de couleur violente, qui font penser à un vitrail. Ils animent sensiblement la matière épaisse et prumeuse, mais aux touches et aux reliefs diversifiés de la peinture de 1943. Du moins celle-ci, dans son économie, mettait-elle mieux en valeur la nature morte elle-même, décalant à sa façon, et au profit de l'ensemble de la toile, une illustration des propos de Braque sur ses effets de la couleur et de la matière : «... En peinture le contraste des matières joue autant que le contraste des couleurs. Je profite de toutes les différences et alors la couleur prend un sens beaucoup plus profond. Je fais jouer les différences et cela me donne une grande variété...»<sup>NDP</sup>

## Georges BRAQUE (Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)

### *Le Salon*

1944, Huile sur toile, 120,5x150,5cm  
Achat 1946

Aussitôt après la Libération de Paris, en septembre 1944, Braque retourne à Varengeville, dans des lieux qu'il n'avait pas revus depuis quatre ans, et la joie de retrouver l'atelier normand transparaît, à coup sûr, dans la mise au point de ce *Salon* dont la réussite fera l'unanimité : « Cette toile demeure une des plus mémorables, et je dirais même une des plus réelles créations d'une pièce. »

Faisant immédiatement suite aux *Toilettes*, ce tableau leur est apparenté par la présence de la fenêtre, la façon de poser la couleur mate par grands aplats et sans modulation, la sobriété de la couleur, de la matière et des objets. Sans doute est-ce la *Toilette aux carreaux verts*,

commencée comme les autres en 1942 mais achevée en 1944, qui se rapproche le plus du *Salon*. On y verrait même volontiers une autre évocation de la partie gauche de notre peinture.

La toile possède une exceptionnelle unité, et l'on retrouve rarement le mélange d'harmonie, de noblesse et de sentiment de sérénité qui émane d'une peinture réalisée en tons froids, noirs, gris et bleus, à peine animés par la pointe de jaune contenue dans les bruns et les ocres. C'est, avant les *Ateliers*, autour du problème de la représentation d'une pièce entière que formes et couleurs ont pris leur figure, mais le sujet est tout aussi bien la circulation de la lumière et de l'air, dont l'habile découpage de la fenêtre en deux parties donne l'image : à gauche, un ciel bleu nacré concentre la clarté, tandis que le voilage de droite la diffuse.

« Pour moi, la couleur, cela n'existe pas... », confiera Braque à Anatole Jakovski en 1946. « L'objet non plus d'ailleurs. C'est sa chaleur, c'est sa lumière à telle heure du jour, c'est la rencontre de sa lumière avec d'autres objets qui finissent par lui donner sa vie. Et encore... c'est si complexe! »

Il faut, enfin, noter le bleu discret mais vibrant des fleurs qui fait chanter un austère guéridon noir. Mais l'élément plastique le plus troublant de cette toile, prémisse des *Ateliers* en ce sens également, est la partie droite où, en avant du guéridon, « les objets se sont fondus les uns dans les autres et se sont amalgamés avec l'élément spatial au point qu'ils deviennent indéchiffrables ». John Richardson s'attache à souligner le caractère arbitraire et ambigu qui fait l'un des charmes d'une œuvre attentive à la métamorphose dans l'espace. « L'objet ne m'intéresse que lorsqu'il devient autre chose ». Le jugement du critique, le sentiment du peintre rejoignent l'idée du chemin à refaire dans et avec la toile, et celle de l'impénétrable richesse que définit Jean Pauhan : « Un tableau a l'air de se livrer tout entier d'un coup. Il se jette à votre tête, il se jette à vos yeux. Du moins il fait semblant. Et, bien entendu, c'est le contraire qui est vrai. Un bon tableau n'en finit pas de se donner. »<sup>NDP</sup>

## André DERAIN (Chatou, 1880 - Garches, 1954)

### *Nature morte aux oranges*

1931, Huile sur toile, 89x117cm  
Achat de l'Etat 1936, attribution en 1936

La nature morte, qui, chez Cézanne, équivaut au paysage et au portrait, devient pour les peintres du XXe siècle un support nécessaire à leurs expériences diverses et audacieuses. Chez Derain, elle est, en outre, l'expression fidèle de ses aspirations et transcrit la part authentique de ses recherches. À partir des années 1930, ce sujet devient récurrent dans son œuvre dont la peinture, animée d'un désir d'économie et d'une recherche de la fraîcheur, se renouvelle. Aspirant à un découpage nouveau de la lumière, Derain livre, notamment dans ses natures mortes, un monde de secrets et de mystères : il compose *Nature morte aux Oranges* dans la lignée classique de celles du XVIIe siècle, entre la mimesis et la symbolique des objets représentés, à partir d'un système perspectiviste et représentatif déjà utilisé par Cézanne. La vue est légèrement plongeante sur la table en bois, imperceptiblement décentrée vers la droite, où reposent fruits, brocs, coupelle et plats, reliés entre eux notamment par une nappe blanche négligemment repliée et froissée. Sa blancheur éclatante et ses plis ombrés redessinent les formes des éléments de la nature morte qui en deviennent immobiles et comme

figés dans un temps idyllique. Couleurs ou esquisses du volume, les « blancs illuminent l'espace et font surgir la lumière enfouie à l'intérieur du tableau<sup>1</sup> ». Par contraste, d'autant plus captivante est la palette orangée des fruits qu'ils reposent sur un support où le peintre use de tons bruns rehaussés de blanc ou de noir. Parmi ces tonalités, Georges Hilaire isole le « gris fer », que « le sévère Carlo Carrà tenait pour la couleur la plus réussie et la plus personnelle d'André Derain [...], étalé à l'arrière-plan, dense et perlé, moins massif et moins opaque que le gris jurassien des rochers de Courbet, qui ramène à l'avant, en les intensifiant, les couleurs chaudes de la *Nature morte aux Oranges* »<sup>2</sup>. Cette toile, achetée par l'État en 1936, est présentée pour la première fois lors de la IIIe Biennale à Sao Paulo en 1955<sup>3</sup> puis dans l'exposition « Natures mortes d'hier et d'aujourd'hui » au musée de Besançon en 1956<sup>4</sup>.<sup>CM</sup>

### Notes

1. Françoise Marquet, in cat. exp. « André Derain, le peintre du "trouble moderne" », Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1994-1995, p. 250.
2. Georges Hilaire, André Derain, Genève, Pierre Cailler, 1959, p. 154.
3. Cat. n°5, 3ème Biennale de Sao Paulo, musée d'art moderne, 22 mai-7 novembre 1955.
4. Cat. n°66, « Natures mortes d'hier et d'aujourd'hui », Musée de Besançon, 9 juin-juillet 1956.

## Georges ROUAULT (Paris, 1871 - Paris, 1958)

### *Fleurs décoratives*

1946, Huile sur papier marouflé sur toile, 62x53,5cm  
Achat 1947

Exposée pour la première fois à la Galerie des Garets à Paris en 1947, acquise par l'Etat français en vue de l'ouverture du Musée national d'art moderne, *Fleurs décoratives* de 1947<sup>1</sup> est un rare exemple de nature morte florale de Georges Rouault. Peintre de la condition humaine, Rouault nous parle d'une humanité angoissée, peuplée de clowns et de pierrots mélancoliques, de femmes de mauvaise vie, de chrétiens souffrants et misérables. Ses sujets religieux, ses portraits, révèlent la tourmente d'un « homme d'une révolution individuelle »<sup>2</sup>, resté toujours solitaire, à l'écart des groupes, des mouvements d'avant-garde. Rouault, qui reconnaît son goût pour l'art français de la fin de XIXe siècle, nous invite par là à voir dans son bouquet un éloge aux natures mortes de Courbet, Cézanne ou Renoir.

La première apparition de motif de « fleurs décoratives » dans l'œuvre de Rouault remonte à 1933, lorsque l'artiste l'emploie pour un projet des tapisseries partiellement réalisé<sup>3</sup>. Ce type de bouquet réapparaît dans la série des *Clowns* et des *Pierrots* de 1945-1946<sup>4</sup>. Construite par de solides aplats de couleurs, des fragments jaunes, roses et verts de matière épaisse, l'œuvre *Fleurs décoratives* évoque les facettes d'une pierre émaillée, d'un objet d'orfèvrerie ancienne. Le vase de fleur au centre de la composition est disposé comme une statue dans une niche. Posés sur la table, les fruits ronds rappellent les pommes de Cézanne. L'évolution des bouquets et des natures mortes, que Rouault peint entre 1940 et 1953, témoigne d'un enrichissement graduel de l'élément décoratif. Vers 1950, des cadres très élaborés créant plusieurs niveaux de profondeur, soulignent la majesté du vase de fleurs qui apparaît comme un calice sacré dans le tabernacle d'une église.

Bernard Dorival associe l'apparition des fleurs dans l'art de Rouault au sentiment de mélancolie que lui inspire

le passage des ans : « la splendeur des fleurs, indifférente au pessimisme et à l'angoisse de sa jeunesse et de sa maturité, n'avait commencé à parler à son cœur qu'à partir du moment où la vieillesse, qui venait, l'apaisait peu à peu et le rendait sensible à la grâce et à la beauté »<sup>5</sup>

v.c.

#### Notes

1. Georges Rouault, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie des Garets, 7 février – 1 Mars 1947, Paris, 1947.
2. Définition par Venturi. Cf. L. Venturi, Georges Rouault, A. Skira, Paris, 1948, p. 43.
3. Cf. B. Dorival, I. Rouault, Georges Rouault, l'œuvre peint, Vol. II, Monaco, Editions André Suarès, 1988, p. 187.
4. Pierrot au bouquet et Pierrotins, dans *Ibid.*, n. 2223 et 2226
5. Bernard Dorival qui, avec Jean Cassou, a énormément contribué à l'enrichissement de la collection du Musée d'art moderne, fut le responsable de l'achat de certaines toiles de Rouault en 1947. B. Dorival « Musée d'art moderne. II. Georges Rouault », *Bulletin des Musées de France*, XXII<sup>e</sup> année, n° 5, mai-juin 1947, p. 19

### André DERAÏN (Chatou, 1880 – Garches, 1954)

#### *Nature morte aux grappes de raisin*

1951, Huile sur toile, 98x131cm

Dation 1994

Après la Seconde Guerre mondiale, André Derain se tourne vers l'Antiquité et son œuvre ultime témoigne de ses recherches plastiques proches de la fresque, vers « une stylisation du réel [qui] crée une atmosphère austère »<sup>1</sup>. Au milieu des années 1940, Derain produit alors une série de natures mortes décoratives qui ne sont pas sans rappeler la décoration des villas pompéiennes. Il les peint dans une grande liberté, utilisant une gamme harmonieuse de tons bruns dans laquelle se dessinent les motifs anciens des fruits et des feuillages. Ces tableaux se distinguent dans la production du peintre par un traitement vif et une matière picturale maigre, presque impalpable. Peinte vers 1951<sup>2</sup>, *Nature morte aux grappes de raisin* témoigne de cette dernière période, consacrant un sujet intemporel rendu par une gamme réduite de couleurs, d'un camaïeu sombre. « La touche, coulée du pinceau, sans le détour du trait, est d'une fluidité vénitienne, le rythme d'une ampleur et d'une liberté dignes de Tintoret ou du dernier Poussin »<sup>3</sup>, écrit Jean Leymarie en 1949, qui souligne également la « torpeur néo-classique » de Derain : les fonds volontairement assombrés et flétris de ce tableau et un découpage incisif de la lumière donnent en particulier aux objets (fruits, feuillages, table, récipient et la nappe blanche froissée) un caractère irréel. Cette dernière manière du peintre, peu représentée dans les collections du Musée, renvoie notamment à celle de la grande toile conservée à Troyes, *Nature morte aux fruits et feuillages* (vers 1945) issue de la donation Pierre Lévy, dans laquelle il met en œuvre la même gamme chromatique automnale, d'une beauté presque funéraire<sup>4</sup>. Le tableau du Musée, empreint d'un caractère pieux, est resté dans l'atelier de l'artiste à Chambourcy, puis est passé dans la collection Alice Derain à Chambourcy et enfin dans celle d'André Derain fils à Paris. Il est exposé à la III<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo en 1955, puis dans « Hommage à Derain : 1880-1954 », au Musée national d'art moderne de Paris en 1980-1981<sup>5</sup>.<sub>CM</sub>

#### Notes

1. Jacqueline Munck, in cat. exp. « André Derain, le peintre du trouble moderne », op.cit., p. 257.

2. 1951 est la date attribuée dans l'ensemble des catalogues et publications, sauf pour Michel Kellermann (in André Derain : catalogue raisonné de l'œuvre peint, tome III, Paris, éd. Galerie Schmit, 1999) qui date ce tableau (cat. n°1653 p.81) « vers 1948-1950 ».

3. Jean Leymarie, André Derain ou le retour à l'ontologie, Paris, Skira, 1949 ; cité in cat. exp. « André Derain, le peintre du trouble moderne », op.cit., p. 429.

4. Voir cat. n°84, tableau conservé à Troyes, Musée d'art moderne, in cat. exp. « André Derain », Ferrare, Palazzo dei Diamanti, 24 sept. 2006-7 juin 2007, p. 272.

5. Cat. n°10, 3<sup>e</sup>me Biennale de Sao Paulo, musée d'art moderne, 22 mai-7 novembre 1955 ; « Hommage à Derain : 1880-1954 », Paris, Mnam, 17 déc. 1980-8 mars 1981.

### Pablo PICASSO (Malaga, 1881 – Mougins, 1973)

#### *La Casserole émaillée*

1945, Huile sur toile, 82x106.5cm

Don de l'artiste 1947

Trois éléments, trois objets d'une grande banalité, composent cette puissante nature morte, datée du 16 février 1945 (cat. rais. I, XIV, n° 71) : un pichet blanc, un bougeoir de laiton doré et sa bougie (qui figurent aussi dans plusieurs natures mortes de l'année précédente), et une casserole bleue, posés sur une table de bois. Picasso y insistait : seuls l'intéressaient les objets les plus ordinaires, débarrassés de toute particularité par l'usure des habitudes quotidiennes, comme décapés jusqu'à l'os pour mieux laisser venir l'envie de peindre. Il confiait ainsi à Françoise Gilot, en termes inhabituellement solennels : « L'objet le plus quotidien est un vaisseau, un véhicule de ma pensée. Ce que la parabole était pour le Christ » (F. Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 66). Ce sont donc les seuls gestes du peintre, ces cernes noirs épais qui accentuent le contour des objets, ces couleurs denses qui les remplissent, qui imposent les formes et rendent le trio si intensément présent : le pichet tordu sur lui-même en forme de 8, le bougeoir et la bougie composant ensemble un petit personnage féminin surmonté d'un fichu noir, la casserole carrée revêtue d'un beau bleu faïence. Dans la notice qu'elle consacre à ce tableau (Picasso et les choses, cat. exp., Paris, RMN, 1992, p. 288), Joan Sutherland Boggs signale encore l'intrusion, en mai 1945, de deux des objets figurés dans notre nature morte dans la grande toile intitulée *Le Charmier* (New York, MoMA) : Picasso y a alors intégré le pichet et la casserole, juste dessinés en haut à gauche de la composition, sans les remplir de la couleur robuste qui caractérise *Nature morte à la casserole émaillée*.<sub>LM.F</sub>

### Pierre BONNARD (Fontenay-aux-Roses, 1867 – Le Cannet, 1947)

#### *Nu de dos à la toilette*

1934, Huile sur toile, 107.3x74cm

Dation 1989

Longtemps datée de 1930, cette œuvre (cat. rais. III, n° 1460) semble avoir été reprise pendant l'hiver 1934, au Cannet, comme en témoigne une inscription au dos de la toile. Elle est demeurée dans l'atelier de l'artiste jusqu'à sa mort. Moins parfait que *Nu à la baignoire* (1931), peut-être inachevé (voir les zones laissées en réserve, la table de toilette notamment), ce nu n'en concentre pas moins toutes les caractéristiques de la peinture de Bonnard : par son sujet, un nu reflété dans un miroir, leitmotiv des années 1908-1920, motif qui autorise les effets les plus subtiles de déréalisation, de décorporéisation, et

un double jeu (dos et face) proprement pictural. Mais surtout par le traitement de la couleur, l'utilisation de cette « gamme jaune » allant jusqu'à l'orange, quasiment phosphorescente, et qui est l'une des signatures distinctives de Bonnard, jusque dans ses dernières années. Disséminée comme un pollen, brûlante, la couleur transmue la banalité du motif. Elle renverse les valeurs optiques : si mêlé à l'espace coloré qu'il se distingue à peine de ce qui l'entoure, le nu vu à contre jour est traversé par une lumière intensément dorée presque solarisée. Les ombres elle-mêmes, couleur de nacre grise, émettent de la lumière. Le reflet renvoyé dans la glace est évidemment méconnaissable et partiel : des seins et un pubis d'un rouge plus charnel. « La couleur a le pouvoir de l'abstraction », affirmait Bonnard à son neveu Charles Terrasse (Bonnard, Paris, Floury, 1927), le pouvoir de l'abstraction, et aussi celui de la métamorphose. Tirée hors du temps et de l'espace communs, la figure de Marthe ressemble ici à celle d'une Danaé, recevant la pluie d'or et la réverbérant par toute sa peau de couleur-lumière.<sub>LM.F</sub>

### Albert MARQUET (Bordeaux, 1875 – Paris, 1947)

#### *Les Deux amies*

1911, Huile sur toile, 60x92cm

Donation Adèle et Georges Besson 1963

Un an après avoir acquis *Les Deux amies* (à l'Hôtel Drouot de Paris, le 8 décembre 1928), Georges Besson fait part à Marquet de la perplexité que lui inspire son tableau : « Ce n'était que de petits êtres simples. Rien en eux n'était ambigu, et rien dans vos paroles ne faisait pressentir l'âpreté de vos tableaux, leur érotisme douloureux... »<sup>1</sup>. Quelques années plus tôt, sortant de l'atelier de Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts, Marquet avait été, avec Matisse et Manguin, un des protagonistes de la flamboyante révolution du fauvisme, qui avait éclaté au Salon d'Automne de 1905. Trois ans plus tard que restait-il de ses rugissements de fauves ?<sup>2</sup>

Par leur réalisme cru, leur plasticité expressive, ses nus, peints entre 1909 et 1913, gardent une forme d'attachement avec le dyonysisme fauve. *Les Deux amis* fait écho à une composition apparue dans la série de lithographie de *L'Académie des Dames*, recueil inspiré par Marquet par sa fréquentation des bordels (une source à laquelle Degas, dans sa série de gravure de *La Maison Tellier* a donné ses lettres de noblesse). Les œuvres *Nu au Divan* (1912) et *La femme blonde* (1919) que peint Marquet dans les mêmes années s'inspirent elles aussi de modèles rencontrés dans les « maisons closes ».

L'amour saphique, a déjà séduit Pierre Bonnard, lui donnant les sujets de ses illustrations exécutées en 1900 pour l'édition de Vollard du poème *Parallèlement* de Verlaine. Sa représentation s'inscrit dans une tradition qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle de Courbet à Rodin, de Manet à Degas.

Les poses détendues, l'atmosphère mélancolique et intimiste de la scène font plutôt penser à la nostalgie d'une innocence perdue. Les motifs décoratifs du rideau derrière le lit évoquent un paysage naturel très éloigné de la vie sociale moderne, où les nymphes s'habillent en bas noirs et se reposent « immobiles et lasses »<sup>3</sup>.<sub>v.c.</sub>

#### Notes

1. G. Besson, « Marquet », *Les Cahiers d'Aujourd'hui*, Paris, 1929, p. 90.
2. Cfr. D. Ottinger, « Albert Marquet – Wharfs and Whores », *From Fauvism to Expressionism*. Albert Marquet, catalog

Philip GUSTON (Montréal, 1913 - Woodstock, 1980)

*Ravine*

1979, Huile sur toile, 173x203cm

Achat 1998

Philip Guston ne s'est jamais satisfait de ces certitudes que procure l'affirmation des idées simples. Après avoir été un des pionniers de la nouvelle peinture abstraite qui, après la Seconde Guerre mondiale, éclot sous la bannière de l'école de New York ( qui compte parmi ses membres Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman), il provoque scandale et incompréhension lorsque, en 1969, il renoue avec un art figuratif et humoristiquement narratif. L'art américain d'avant-garde était né d'un combat farouche contre les séductions de la culture de masse, à laquelle les fantômes de bandes dessinées des tableaux figuratifs de Guston semblaient faire allégeance. Sa peinture, dès lors, a intégré la «fauté», la «culpabilité», le «mauvais goût» dont, au nom de ses volte-face, l'accusaient les gardiens du temple moderniste. Derrière l'atelier qu'occupait Guston à Woodstock, se trouvait un ravin, une décharge, où finissaient ses toiles ratées. Son goût de l'affabulation, du fantastique, le conduit à donner à ce ravin un sens mythologique et tragique. Il en fait le lieu infernal de la damnation à laquelle le promettent les contempteurs de sa nouvelle peinture, le lieu – par eux promis par l'histoire – de ses tableaux grotesques. Guston fait de son ravin devient celle du peintre en Sisyphe, auquel il s'identifie (en partie sous l'effet de ses lectures du roman d'Albert Camus). Le ravin devient le modèle d'un art condamné sans cesse à puiser ses images dans les zones les plus obscures de la psyché et de l'histoire, à en décanter les formes pour les porter à la lumière de l'intelligence. Un travail, une oeuvre, qu'une gravité fatale, sans cesse, rappelle à la réalité. <sup>100</sup>

Jean DUBUFFET (Le Havre, 1901 - Paris, 1985)

*Idéoplasme (L20), Non-lieux*

1984, Acrylique sur papier marouflé sur toile, 68x100cm

Dation 1986

Avec la série de plus de 150 peintures réunies sous le titre générique de *Non-Lieux*, Dubuffet fait une dernière fois table rase. Elles ont été commencées en avril 1984 et ce sont les exercices journaliers d'un Dubuffet «victime de la pesanteur», souffrant atrocement du dos et travaillant assis à une table en se soutenant des coudes. Ces oeuvres ont toutes été peintes sur des feuilles de 67x100 cm, d'un format en hauteur ou en largeur, avant d'être contrecollées sur toile. Certaines portent le titre *Idéoplasie*, en référence au poème de Saint-Pol-Roux, «*Idéoplastie*», publié en 1983, où est évoqué le poète couvant «des oeufs qui sont des zéros, mais desquels, oeufs de néant, vagissent dès mors valables, des nombres non encore catalogués». En citant le poème dans son commentaire des *Non-Lieux*, Dubuffet substitue «formés» à «catalogués» (commentaires du peintre, op. cit., p. 450): on y voit en effet des formes ovales qui ressemblent à des chiffres zéro étroits et imbriqués. Leurs contours sont flous, peints souvent avec un blanc épais, transparent et minéral parce que sec, auquel il a parfois ajouté une autre couleur (comme ici un peu de rose). S'agit-il d'un mouvement ondulatoire ou de la représentation de cet indéterminé que Dubuffet recherchait à la fin de sa vie, d'une Hourloupe plus charnelle et plus souple que celle des années 1962-1974? Dubuffet cherche à montrer la fluidité de la vision, et de ce mélange intime entre pensée, matière et vision. «Illusoires les

objets dont nous nous croyons entourés. Aberrantes nos conceptions de l'écoulement du temps, celles de fini et d'infini, de courbe ou de rectiligne, de vide ou plein de la matière, il n'y a rien qu'élan énergétiques en incessant mouvement, dénués d'aucune tangible consistance» (op. cit., p. 449). Des formes se détachent du fond noir pour produire des effets contradictoires. Ces peintures, qui semblent fixer les premiers moments d'une forme en devenir, produisent également un sentiment tragique de mort et de disparition, provenant de la brusquerie du trait, du fond noir et de la sensation d'un espace borné par une sorte de commencement de cadre mordant le bord intérieur du tableau. Comme disaient les entretiens posthumes, publiés sous le titre de *Bâtons rompus*, dans lesquels Dubuffet envisageait sa peinture comme une représentation de la pensée, comme elle, fluide et privée de cloisons, cette pensée a fini par produire, dans les derniers *Non-Lieux*, sa propre limite matérielle comme par cristallisation. <sup>111</sup>

Jean Dubuffet (Le Havre, 1901 - Paris, 1985)

*Donnée (H57), Non-lieux*

1984, Acrylique sur papier marouflé sur toile, 68x100cm

Dation 1986

*Dramatique XVI (H139), Non-lieux*

1984, Acrylique sur papier marouflé sur toile, 68x100cm

Dation 1986

*Donnée (H10), Non-lieux*

1984, Acrylique sur papier marouflé sur toile, 68x100cm

Dation 1986

Les *Mires* (exécutées entre février 1983 et mars 1984) et les *Non-Lieux* (entre mai et décembre 1984) constituent les deux séries d'oeuvres ultimes de Jean Dubuffet. Si les *Mires* gardent des traces d'une figuration possible, d'un sens à découvrir au fil des arabesques de lignes jaunes, bleues ou rouges, les *Non-Lieux* se veulent négation absolue de la signification, de l'image elle-même.

Leur fond noir est une portion de vide, un non-lieu que traversent les rayons d'une lumière violente. Une écriture malaisée, irrégulière, dessinent ces zébrures colorées qui, dans leur forme ultime, ressemblent symboliquement à un zéro, ou, encore, au signe de l'infini. Empruntant aux sciences mathématiques et à la philosophie orientale, la poétique du *Non-Lieux* se concrétise dans des tableaux aux titres emblématiques : *Donnée, Expansion et Effusion de l'être, Parcours, Frémissement, Tableau noir, Épanchement, Dramatique, Idéoplasme, Épanouissement, Le Circulus* et enfin, la dernière, datée 1er décembre 1984, *Pulsions*.

L'origine de cette suite doit être cherchée dans le texte *Oriflamme*, écrit et illustré par Jean Dubuffet en juin 1984. Il y révèle l'esprit nihiliste des *Non-Lieux* en annonçant la dernière étape d'un chemin de connaissance, la constatation radicale de l'absence de réalité du monde. Deux mois après avoir rédigé ce texte, il réalise une version graphique des *Non-Lieux* dans une suite de vingt-sept dessins au crayon-feutre et stylobille, commissionné par son ami Dominique Bedou pour illustrer 52 poèmes inédits de Jacques Berne<sup>2</sup>.

Dans la présentation de la série complète en 1984, Dubuffet tenait à préciser que ces oeuvres recueillent en eux une représentation du « champ d'être », du « champ de vide » et du « champ de pure pensée », qu'« il n'y a pas de matière, il n'y a rien qu'élan énergiques en incessant mouvement, dénués d'aucune tangible consistance »<sup>2</sup>. Ce « nihilisme activé », tel que le décrit Hubert Damisch<sup>3</sup>,

évoque Nietzsche et exprime le pessimisme du travail de Jean Dubuffet. Le spectateur de ces oeuvres se trouve confronté à une méditation sur le vide, à une remise en cause totale de l'existence. Dans son autobiographie, Dubuffet écrit que « la notion d'être est elle-même sans fondement, projection oiseuse de notre imagination. D'où des peintures qui visent à représenter non plus le monde, mais l'incorporalité du monde, ou, disons, le néant, fantomatiquement peuplé des fantasmes que nous y projetons »<sup>4</sup>. <sup>112</sup>

Notes

1. Voir : Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. Non-lieux, fascicule XXXVII, Paris, Les Editions de Minuit, 1989 (les oeuvres réalisés sont en total 210).

2. Voir : Catalogue des travaux de Jean Dubuffet. Derniers dessins, fascicule XXXVIII, Paris, Les Editions de Minuit, 1991, de n° 269 à n° 297.

3. Jean Dubuffet, extrait de la présentation des « Non lieux » septembre 1984, repris dans Jean Dubuffet, Les dernières années, catalogue de l'exposition Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 20 juin-22 septembre 1991, p. 209.

4. « Je me fais l'idée d'un nihilisme activé, inversé, une maïeutique de ce que nous appelons le néant », Jean Dubuffet, dans *Bâtons Rompus* [1986], inclus dans *Prospectus et tous écrits suivants*, réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, Gallimard, 1995, t. III, p. 163-164 ; repris dans H. Damisch, « Le lieu de l'oeuvre, l'oeuvre sans lieu », Jean Dubuffet, catalogue de l'exposition à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, Centre Georges Pompidou, Paris, 13 septembre - 31 décembre 2001, p. 320.

Georges ROUAULT (Paris, 1871 - Paris, 1958)

*Squelette au clair de lune*

1936-1939, Huile, encre, gouache sur épreuve gravée, 31x21cm

Donation Mme Rouault et ses enfants 1963

*Squelette au clair de lune* appartient à l'ensemble d'oeuvres inachevées de Rouault. De nombreuses peintures, sommaires, études et esquisses, ont survécu à une longue bataille judiciaire contre la famille d'Ambroise Vollard, ancien propriétaire de toute l'oeuvre de Rouault<sup>1</sup>. Ces oeuvres ont été retrouvées à la mort de l'artiste dans son atelier : elles révèlent comment Rouault travaillait en série, reprenant sans cesse les mêmes motifs par, à chaque fois, des traitements chromatiques et de nouveaux agencements formels. Sa façon de travailler par ajouts de couleur et d'épaisseurs de peinture, montre l'éternelle insatisfaction du peintre face à sa propre oeuvre. « Le côté terrible de ma nature, c'est que je ne suis jamais content de moi, je ne jouis pas pleinement de mes réussites, et j'ai toujours dans l'oeil et dans l'esprit un progrès à accomplir<sup>2</sup> ».

Ici l'artiste peint une épreuve d'artiste gravée entre 1926 et 1927 pour l'édition illustrée de *Fleurs du Mal* commissionnée par Ambroise Vollard et publiée posthume en 1966<sup>3</sup>. Il existe quatre images de squelettes (AM 4231 (367-368-226), réinterprétations de la gravure n° IX, de la série de *Fleurs de Mal* : chacune d'entre elles montre le profil d'un squelette qui paraît agenouillé, enchaîné dans une posture, suite aux mouvements dansants d'un bal nocturne. A l'origine de cette thématique lugubre, il y a la tourmente spirituelle de grand peintre mystique qui, en 1916, avait conçu le projet de graver une oeuvre dramatique, telle qu'une

*Apocalypse* ou une *Danse macabre* inspirée par les fresques du Moyen-âge. Son projet aboutit partiellement dans l'immense et célèbre *Miserere* tiré en 1927, mais publiée seulement en 1948. En effet le squelette de *Fleurs du Mal* est frère de celui de la planche *Homo homini lupus* ou de « Debout les morts ! » de la série de *Miserere* (pl. 37 et 54). Ce peuple de squelettes grotesques et terribles retourne sur le pas d'une danse inquiétante, évoquée par la lecture de son poète favori. Les images des oeuvres de Rouault traduisent les vers de Charles Baudelaire de *Danse macabre* : « Vit-on jamais au bal une taille plus mince ? [...] / Aucuns t'appelleront une caricature, / Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair, / L'élégance sans nom de l'humaine armature. / Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher ! »<sup>4</sup> Et le goût du poète, clairement, correspond à celui de l'artiste. vc

#### Notes

1. Le marchand d'art avait acheté en 1917 l'ensemble de l'atelier de Rouault en permettant à l'artiste de travailler tranquillement dans des locaux de sa maison. Après sa mort en 1939, les héritiers de Vollard vident les espaces occupés par Rouault et s'emparent de 819 oeuvres inachevées. Après plusieurs années et un procès judiciaire Rouault réussit en 1947 à obtenir la reconnaissance de la propriété morale sur son oeuvre, mais décide d'en brûler presque la moitié. Les oeuvres ayant survécu à cette longue guerre se trouvent aujourd'hui au Musée national d'art moderne grâce à la donation de la famille. Pour suivre l'histoire des oeuvres inachevées, voir A. Lampe, « Work in progress, Les oeuvres inachevées », catalogue de l'exposition Georges Rouault. Forme, couleur, harmonie, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 10 novembre 2006-18 mars 2007, pp. 214-221.

2. Lettre de Georges Rouault à André Suarès du 1er novembre 1913, publiée dans Georges Rouault, André Suarès, Correspondance, Paris, Gallimard, 1960, p. 81-82.

3. Les 14 planches, tirées à cinq cent exemplaires dans l'atelier Jacquemin, ne furent jamais publiées par Vollard et restèrent dans sa galerie jusqu'à sa mort. La publication définitive aura lieu en 1966 par la société de l'Etoile Filante, grâce à l'action de la famille de Rouault qui, après son décès, se fait remettre par les héritiers de Vollard les épreuves imprimées. Cf. J. Guignard, « Les gravures de Rouault pour Les Fleurs du mal » préface du catalogue de l'exposition Rouault. Quatorze planches gravées pour Les Fleurs du Mal & XXX lithographies originales, Paris, Galerie Creuzevault, 25 novembre 1966 – 15 janvier 1967.

4. C. Baudelaire, *Danse macabre*, dans Les Fleurs du mal [1861], Oeuvres Complètes, Vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 97.

**Joan MIRO** (Barcelone, 1893 - Palma de Majorque, 1983)

#### *Personnages et oiseaux dans la nuit*

1974, Huile sur toile, 274,5x637 cm

Don de l'artiste 1977

Peint à Palma de Majorque dans son grand atelier face à la mer, cette toile, rare par son ampleur, permet enfin à Miró de déployer avec une force exceptionnelle la vision cosmique qui est la sienne, et de se livrer corps et âme à l'énergie gestuelle qu'avait encore libérée l'exemple américain, lors d'un long et dernier séjour en 1968. Un mouvement large balaie l'espace entier, apportant avec lui une succession de taches, de maculatures,

d'éclaboussures lancées sur la toile. De même, les grands signes du répertoire poétique de Miró trouvent un développement d'une vigueur brutale: celui, souverain, de l'oiseau y règne en maître, qui déploie son vol en un arc puissant, imposant son profil aigu à l'envahissement inquiétant de la nuit de terreur, agitée par les apparitions échevelées de monstres cyclopes aux mains crochues, formes mères au pouvoir ancestral castrateur. C'est aussi le noir «premier» du feu, de la cendre encore ici allumée d'éclats incandescents, qui débordent leurs laves colorées, dispersent leurs braises rougeoyantes. Au-delà de la véhémence de son geste, qui demande l'engagement du corps entier (trempant la main dans la couleur, il brosse sa toile posée à terre, qu'il traversera de son pas comme si c'était une «terre labourée»), Miró reste dans l'attente de la secrète alchimie picturale que lui permet l'utilisation de l'huile, lente, patiente, à laquelle il reste fidèle. Jusqu'à la fin, et cette toile magistrale en témoigne, peindre sera pour lui un acte pur, qui engage l'artiste et le poète sans que soient ménagés un respect et un effet quelconques: l'élan vital, rageur, reste intact, qui le pousse à affronter toujours plus loin la matière, et à mettre à l'épreuve ses signes. Ce corps à corps, qui est la condition de son travail, est le moyen, pour Miró, de s'abîmer dans l'espace universel dont il participe. A.L.B.

**Alain JACQUET** (Neuilly-sur-Seine, 1939 - New York, 2008)

#### *Le Déjeuner sur l'herbe*

1964, Peinture acrylique et sérigraphie sur toile, 172,5 x 196 cm (172,5x98 cm, chaque panneau, Tableau en 2 panneaux)

Achat 1996

En 1963, Alain Jacquet entame une série intitulée «Camouflages», dans laquelle il s'approprie et superpose sur un mode ironique images de la culture populaire et icônes de l'histoire de l'art. Dans cet esprit, il exécute avec *Le Déjeuner sur l'herbe*, réinterprétation du thème bucolique célèbre de Giorgione à Manet, sa première oeuvre de Mechanical Art (réalisée selon des procédés mécaniques et industriels – un art que Pierre Restany qualifia de Mec Art dès 1965). A partir d'une photographie de la scène interprétée par des complices (la marchande de tableaux Jeannine de Goldschmidt à gauche, le peintre italien Mario Schifano au centre et le critique Pierre Restany à droite), l'oeuvre est obtenue par un procédé de report sérigraphique sur toile qui laisse apparaître la trame de l'impression et offre une vision brouillée de l'image, à la limite de l'illisible. Il existe quatre-vingt-quinze exemplaires du *Déjeuner...sur toile* et une quarantaine sur papier – tous différents en raison des décalages de la trame –, l'idée étant, selon Jacquet, «de faire un tableau comme une voiture produite à la chaîne» et de subvertir ainsi la notion de chef-d'oeuvre, par définition unique. A partir de détails de cette oeuvre emblématique, Jacquet tire une multitude de tableaux d'échelles et de formats différents – vaste répertoire de ses investigations sur l'agrandissement des points – qui fragmente jusqu'à l'absurde la scène primitive et abolit la distinction traditionnelle entre abstraction et figuration. Jacquet fait partie des pionniers qui, au début des années 1960, prenant en compte les possibilités infinies du système de reproduction et de multiplication des images, en acquièrent aussitôt les mécanismes. La période de Mec Art de Jacquet est particulièrement bien représentée dans les collections du MNAM par *Gaby d'Estrées* et *Le Pape Otto (portrait d'Otto Hahn)*. A.F.

**Massimo VITALI** (Côme, 1944 - )

#### *Pic-Nic Allée, 2000*

2000, 2/9, Epreuve couleur chromogène montée sur PVC, 150,5x181 cm

Donation Caisse des Dépôts 2006

Le 14 juillet 2000, plus de deux millions de convives participèrent à «L'incroyable pique-nique» organisé le long de la Méridienne Verte conçue par l'architecte Paul Chemetov, un ruban arboré traversant la France du nord au sud sur 979 km suivant le méridien de Paris. Etaient invités au festin trente-cinq photographes et plasticiens. Massimo Vitali choisit le jardin du Luxembourg à Paris pour s'adonner à son activité favorite: observer l'espèce humaine en situation de loisir. Depuis 1994, il suit toujours le même processus ritualisé: il repère un espace public densément peuplé – plage, discothèque ou station de sports d'hiver –; se munit d'un appareil équipé d'une chambre spéciale («Deardorff») en bois, offrant une grande profondeur de champ; s'installe sur un pied de sept mètres de haut pour prendre ses photographies; enfin les tires «un peu claires» – ce qui leur confère un aspect laiteux et augmente leur luminosité –, sur grand format. A rebours de la démarche propre au photojournalisme, Vitali ne guette pas l'«instant décisif» cher à Henri Cartier Bresson. Tel un entomologiste, le spectateur doit fouiller ces images du regard pour détailler la foule grouillante des corps qui, au fil d'une longue observation, révèle les comportements qui la structurent et les individualités qui la composent. A la marge de l'esthétique du banal revendiquée par la photographie plasticiennes des années 1990, la démarche de Vitali participe, d'une façon singulière, de l'inventaire anthropologique du paysage post-industriel dont Luigi Ghirri fut l'un des précurseurs dans l'Italie des années 1970, donnant naissance à un vaste courant védutiste encore vivace aujourd'hui dans la péninsule avec Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Franco Fontana et William Guerrieri. N.L.

**Vladimir E. DUBOSSARSKY,**

**Alexander A. VINOGRADOV**

#### *Le Déjeuner sur l'herbe*

2002, Huile sur toile, 300 x 500 cm

Achat 2003

Les deux artistes russes Vladimir Dubossarsky et Alexander Vinogradov travaillent ensemble depuis 1994. Leur première exposition commune «Picasso à Moscou», s'est tenue à la galerie moscovite Studio 20 cette même année. Loin de rejeter la tradition soviétique du réalisme socialiste, ils la détournent dans une oeuvre originale, décapante, qui se fait l'écho du clinquant et de la vulgarité d'une partie de la société contemporaine russe. Les motifs, souvent stéréotypés et de mauvais goût (commentaires de situations politiques ou sociales mais aussi culturelles), sont peints à l'huile selon une technique irréprochable. Lorsqu'ils exposent à l'étranger, les deux artistes créent régulièrement des oeuvres en relation avec le pays concerné. Ainsi, le monumental *Déjeuner sur l'herbe*, peint début 2002 dans le cadre de l'exposition «Urgent Painting» au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, met en scène les protagonistes bien connus de l'impressionnisme français. Ils y sont entourés de beautés dénudées dans une grande scène balnéaire, évocatrice d'un club de vacances – dans le style du Club Méditerranée. L'irrévérence de la composition est encore exacerbée par la perfection du métier et le caractère totalement désuet de la peinture. J.S.A.