

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 
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 푸이용
	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 술만	C.M. Camille Morando - 카미유 모란도
	C.A. Cristina Agostinelli - 크리스티나 아고스티넬리	C.L. Claude Lecomte - 클로드 콤테
	J.-P. A. Jean-Paul Ameline - 장-폴 아믈린	V.C. Valentina Cefalu - 발렌티나 스파뤼
	C.C. Caroline Cros - 카롤린 크로	

ami André Rouveyre, le 15 mai 1947, à propos de cette suite éblouissante, qui sera exposée de juin à septembre 1949 au Musée national d'art moderne. Son directeur, Jean Cassou, choisit alors pour la collection *Grand intérieur rouge*, qui sera acheté par l'Etat l'année suivante. Choix judicieux: cette grande toile est la dernière peinte de la série (achevée au printemps 1948) et sûrement la plus synthétique. C'est aussi la conclusion majestueuse d'une vie de «peintre», car Matisse consacra ses dernières années d'abord à la chapelle de Vence (de 1949 à 1951), puis aux grandes gouaches découpées et aux dessins au pinceau et peindra seulement deux tableaux en cinq ans.

Dans cette toile, à la composition bien plus subtile qu'il n'y paraît au premier regard, Matisse multiplie les appariements et les contrastes. Si les objets vont par paires – au mur une toile et un dessin pareillement rectangulaires, deux tables, deux tapis –, ils sont aussi reliés par des jeux de contrastes (guéridon à arabesques et table rectangulaire moulurée; une peau de bête unie, une autre mouchetée, etc.) et d'échos (on retrouve la peau-tapis jaune ocre du premier plan à gauche, dans le tableau – un autre «Intérieur» de la même série intitulée *L'Ananas* – accroché à droite). Le dessin en noir et blanc représente une fenêtre et découpe à double titre un espace différent dans le rouge qui domine. Car ces éléments discontinus sont ramenés au même plan par l'enveloppement, l'envahissement, d'une «mer de rouge» (Yve-Alain Bois, Paris, 1998, op.cit.)

Ce rouge éclatant renvoie bien entendu à celui de *L'Atelier rouge* (1911, New York, MoMA), mais aussi à tous les autres fonds rouges matisiens. Dans sa pulsation, le dessin se réconcilie, enfin, avec la couleur, tout en préservant sa qualité: quelques lignes (noires, nimbées d'un jaune pâle) suffisent à indiquer une perspective, le creusement de l'espace (le fauteuil et la table placés de biais). Le rouge immatériel s'insinue tout autour, sans parvenir à les entamer.^{IM.F}

Henri MATISSE (Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)

Nature morte au magnolia

1941, Huile sur toile, 74x101cm

Achat 1945

L'exécution proprement dite de *Nature morte au magnolia* (du 25 août au 21 octobre 1941) est précédée et accompagnée par un nombre particulièrement important d'études dessinées: 68 dessins préparatoires, prêts par l'artiste, figuraient dans l'exposition de la Tate Gallery en 1953, en plus de la série G de *Thèmes et Variation* (publiée en 1943), et d'autres compositions isolées comme *Nature morte, fruits et potiche* (1941), dessin acheté par l'Etat en 1942 pour le Musée (AM 1514 D).

Matisse s'est attardé dans ces feuilles sur chacun des éléments de sa nature morte pour les analyser, s'en approprier tous les détails: les enroulements du grand coquillage, les cannelures du pichet d'étain, les attaches du chaudron de cuivre, la fleur de magnolia au milieu du buisson de ses feuilles. Il a par ailleurs fait photographier certains états de la composition: quatre étaient exposés avec le tableau achevé à la galerie Maeght en décembre 1945, cinq figurent dans le film réalisé par François Campaux en 1945-1946. On peut ainsi constater comment la toile s'organise petit à petit, comment chacun des éléments s'immobilise frontalement autour de la fleur de magnolia, auréolée par le chaudron. Au final, solennelle, presque hiératique, la composition a pu évoquer pour certains (Bernard Dorival, Bulletin des

musées de France, n° 2, 1946, p. 6) l'organisation des tympans romans (le Christ dans une mandorle, entouré des quatre symboles évangéliques). Pour d'autres (Yve-Alain Bois, Paris, 1998, op.cit.), la fleur et ses feuilles en étoile hérissée ressemblent à la tête de Méduse, pétrifiant qui la regarde.

Le fond, tour à tour partagé en zones rectangulaires ou diagonales, laissant apparaître la surface de la table de marbre, support de la nature morte, est finalement unifié par un rouge embrasé. N'ayant plus de repères perspectifs, les objets flottent frontalement, pris dans cette couleur dense et légère à la fois.

Un croquis, annoté et légendé par Matisse à l'intention du chromiste de Verve, publié en 1945 (vol. IV, n° 13, p. 36), fournit les indications les plus précises sur les dessous de la couleur: Matisse y indique tous les pigments qu'il a réellement utilisés, leurs combinaisons et leurs dénominations techniques. On apprend ainsi, par exemple, que le fond du tableau est peint en rouge cadmium clair, et que la teinte plus orangée du chaudron est obtenue par un passage cadmium jaune moyen sur frottis de laque écarlate. On apprend surtout que Matisse, dans cette quantité de rouges, a préservé l'éclat blanc de la fleur de magnolia... en utilisant «un blanc légèrement teinté bleu».

«Quelle est votre oeuvre préférée au Salon?», demandait en 1945 l'interviewer de Matisse dans le film réalisé par Campaux. «Au Salon... la nature morte en rouge, celle que j'ai appelé *Nature morte au magnolia*... Depuis plusieurs années, c'est mon tableau préféré... je pense avoir donné le maximum de ma puissance...», répondit Matisse.^{IM.F}

Moïse KISLING (Cracovie, 1891 - Sanary-sur-Mer, 1953)

Nature morte aux fruits

1953, Huile sur toile, 65,5x100,3cm

Don de Mme Moïse Kisling 1955

Cette nature morte est une des œuvres ultimes de l'artiste, réalisée au moment où son succès était encore très vif, et confirmé par de nombreuses expositions.¹ Avant d'être donnée en 1955 par la veuve de l'artiste au Musée national d'art moderne, cette toile fut exposée en 1953 à Cagnes-sur-mer et ensuite à la Galerie Drouant-David à Paris.²

L'œuvre de Cézanne et du postimpressionnisme, inspire à Moïse Kisling une passion pour la nature morte, dont il fait le sujet presque exclusif de son œuvre. S'il lui arrive de conjuguer la rigueur constructive apprise de Cézanne avec les formules cubistes les plus audacieuses *Nature morte aux fruits* de 1913 (Petit Palais, Genève), il reste généralement fidèle, surtout depuis la fin des années dix, au «réalisme organisé» prôné par son ami André Salmon. Ce «classicisme» le rapproche fortement du style adopté par André Derain après guerre (André Derain, *Nature morte aux oranges*, 1931, AM 2095 BIS P, cat. XX). Le fondement de son «retour à l'ordre» personnel doit être recherché dans la nature morte hollandaise du XVII^e siècle, particulièrement dans la tradition de Ontbijtjes -tables mises- (*Nature morte aux fruits*, 1932, Petit Palais, Genève).

La Nature morte aux fruits tardive se veut une étude méticuleuse de la réalité, digne du meilleur traitement descriptif de l'école d'Haarlem: la table est d'une géométrie solide, son plan est incliné obliquement vers le regard du spectateur; les fruits posés sont parfaitement sphériques, alignés sur une surface réfléchissante en bois, reflétés et dédoublés. Cette nature morte est dotée d'une perfection abstraite. C'est par sa richesse chromatique

que l'œuvre de Kisling atteint son plus haut lyrisme. L'éditeur Tériade rapportait que pour Kisling, le secret de la bonne peinture tenait à ce qu'on «lise sur un tableau la joie qu'un peintre éprouva à le créer»³

Notes

1. Kisling, œuvres récentes, Château-Musée, Cagnes-sur-mer, 1-30 avril 1953, n° 8; Kisling, ses dernières œuvres, catalogue d'expo Galerie Drouant -David, Paris, 5-24 novembre 1953, n° 5.

2. E. Tériade, «Kisling», *L'Art d'aujourd'hui*, Paris, automne 1926, reproduit dans Kisling, catalogue de l'exposition Ibaraki The Museum of Modern Art, 1 juin - 20 juillet 2007 // Kanagawa, Sogo Museum of Art, 26 juillet - 26 août 2007 // Fukuoka, Kitakyushu Municipal Museum of Art, 1 septembre - 8 octobre 2007 // Tokyo, Fuchu Art Museum, 13 octobre - 18 novembre 2007 // Aichi, Matsuzakaya Art Museum, 23 novembre - 24 décembre 2007, n° 4.

3. Citation de Moïse Kisling reproduite dans J. Kessel, *Kisling 1891-1953*, Paris, J. Kisling, 1971, p. 37.

Henri MATISSE (Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)

Nature morte au buffet vert

1928, 81,5x100cm

Don de l'Association des amis des artistes vivants (Paris) 1929

Dans son compte rendu Salon d'Automne de 1929¹, Jacques Guenne commente ainsi *Nature morte au buffet vert*: «Voici une des toiles les plus accomplies de Matisse, une oeuvre que le public pourra placer à côté du chef-d'oeuvre de Cézanne, et qui nous donne une salutaire joie de pouvoir espérer en une époque qui possède un tel maître. Sur un buffet de cuisine vert d'eau dont les portes entrouvertes délivrent une raie noire qui cerne le ton, à l'instar des maîtres anciens, et sur lesquelles se trouve jetée, à gauche, une nappe quadrillée de bleu, le peintre a posé un pichet blanc orné de motifs bleus, une assiette de fruits, un verre d'eau, enfin un couteau dont la noirceur du manche équilibre la composition. Si jamais commentaire a pu paraître inutile, c'est bien devant cette toile devant laquelle il semble impossible que, par la magie de la couleur, par la noblesse des lignes, par toute une vertu de joie et de sécurité qui se dégage si intensément, l'oeil le plus barbare puisse n'être pas séduit.»

Plusieurs termes de cette analyse sont à souligner. La référence à Cézanne s'impose évidemment. Matisse a exprimé avec force son admiration et sa dette envers Cézanne à de nombreuses reprises, et notamment dans un entretien avec le même Jacques Guenne, paru en 1925²: «Si vous saviez toute la force morale, tout l'encouragement que me donna pendant toute la vie son merveilleux exemple! Aux moments de doute, quand je me cherchais encore, effrayé parfois de mes découvertes, je pensais: «Si Cézanne a raison, j'ai raison», et je savais que Cézanne ne s'était pas trompé. Il y a, voyez-vous, dans l'oeuvre de Cézanne des lois d'architecture qui sont bien utiles à un jeune peintre. Il eut, entre les plus grands, le mérite de vouloir, donnant à sa tâche de peintre sa plus haute mission, que les tons fussent des forces dans un tableau.» Cette référence constante à Cézanne nourrit donc en profondeur tout l'oeuvre de Matisse depuis 1899.³ Elle semble ici à peu près littérale, et d'abord par le choix même des objets et ustensiles, dépourvus de toute connotation exotique ou théâtrale. Le tissu à carreaux, le pichet à motifs discrets ne rappellent en rien l'exubérance décorative des premières années niçoises.

Au dépouillement des objets ordinaires, clairement séparés