

PODCAST LA VOIX D'O

Exposition MATISSE - CAHIERS D'ART

Retranscription du montage de l'interview de Cécile Debray

Voix off

« Je me mis enfin à réfléchir, c'est-à-dire à écouter plus fort », Samuel Becket.

Bonjour, c'est la voix d'O, le podcast du musée d'Orsay et de l'Orangerie. On vous parle des artistes, des œuvres et des expositions du musée d'Orsay et de l'Orangerie. Le temps d'une écoute, osez tourner le dos aux images et laissez-vous guider par la seule voix d'un invité qui vous propose une rencontre inattendue avec l'art.

Dans cet épisode, Cécile Debray, Présidente du musée national Picasso Paris, nous livre les clés de l'exposition Matisse. Cahiers d'art. Le tournant des années 30. »

Scarlett Reliquet

Bonjour Cécile Debray. Vous êtes commissaire d'une exposition « Matisse et les Cahiers d'art, au tournant des années 1930 ». J'aimerais vous poser quelques questions au sujet du projet de cette exposition, de la manière dont vous l'avez conçue. En particulier, nous aimerions savoir en quoi le tournant des années 1930 constitue un moment clé dans l'œuvre de Matisse et dans sa carrière.

Cécile Debray

Oui, alors les années 1930 constituent un tournant pour un homme qui aborde la soixantaine : il va avoir 60 ans en 1929-1930. Matisse est un peintre qui a beaucoup de succès. Il est installé à Nice. Il a produit beaucoup d'œuvres de chevalet sur des odalisques, des intérieurs qui ont un réel succès commercial. Et à la fin des années 1920, il semble en tout cas remettre en cause cette production assez facile et connaît une véritable crise de doute par rapport à son évolution. Alors, cette crise de doute est intéressante puisqu'elle intervient au moment même où son œuvre commence à être montrée de manière rétrospective. Les premières rétrospectives en art, en termes d'expositions, se font autour de son œuvre et de celle de Picasso au tout début des années 1930. Et paradoxalement, au moment où on regarde les œuvres radicales de sa jeunesse, y compris les œuvres des années 1920, Matisse est saisi d'une sorte de panne de création, s'interrogeant sur la distance qui le sépare des œuvres de la fin des années 1910 qui étaient très radicales. Matisse était un peintre d'avant-garde et il est vrai qu'on a souvent pensé que les années 1920 montraient une sorte de « tiédisme », si on peut me permettre ce néologisme, de son œuvre. Et donc ce projet sur Matisse années 1930, c'est un vieux rêve pour moi. Je pense que c'est toujours intéressant d'abord d'aborder la question du doute, la question de la crise pour un artiste. C'est quelque chose qui est peu montré dans les expositions, puisqu'en général on a tendance à montrer le meilleur ou la face lisse d'un artiste. Je pense que Matisse est un des plus grands artistes et un des plus fascinants, parce que justement, il a toujours souhaité mettre en avant la difficulté de la création. C'est un artiste conceptuel, c'est quelque chose que je dis depuis longtemps, que j'ai pu montrer, notamment dans cette exposition au Centre Pompidou sur Matisse, « Paires et séries ». C'est un artiste conceptuel, mais

qui ne s'autorise pas à aller vers une forme d'abstraction, qui serait selon lui une solution de facilité. Il partage cela avec Picasso. Et donc, choisir pour cette exposition ce tournant, c'est intéressant parce que ça permet de voir comment un artiste va se remettre en cause, trouver des modes alternatifs de création. Et chez Matisse, ça va être le dessin, mais ça va être aussi un très grand voyage, ça va être la gravure, l'illustration ou même la sculpture qui vont lui permettre de réinventer sa peinture. Et on en verra les résultats plutôt vers les années 1934-1935. Donc c'est toute cette histoire que l'exposition raconte.

Scarlett Reliquet

Une question sur le titre peut-être, et sur le contenu spécifique de cette exposition qui tourne autour d'une fameuse revue. En quoi la revue *Les Cahiers d'art* est-elle un vecteur pour aborder précisément ce tournant des années 1930 ?

Cécile Debray

Alors nous avons choisi effectivement un fil conducteur, et presque effectivement un vecteur, pour comprendre cette décennie des années 1930 qui est vraiment la décennie du retour de Matisse sur la scène moderniste. C'est effectivement cette revue *Cahiers d'Art* qui est une jeune revue, créée par un critique d'art, historien d'art d'origine grecque, Christian Zervos, en 1926. Cet amateur d'architecture, d'art grec ancien archaïque, amateur également de design et évidemment d'art contemporain, va essayer de montrer l'état de la scène contemporaine à travers les deux figures majeures que sont pour lui Matisse et Picasso. Et de manière tout à fait emblématique, son premier numéro, en 1926, sera orné en couverture d'une lithographie de Matisse. Et puis par ailleurs, et d'où l'intérêt de raconter cette histoire au musée de l'Orangerie, il y aura également un reportage sur Paul Guillaume, ce marchand très réputé dans le domaine des arts extra-occidentaux, mais également pour Matisse, Picasso et les cubistes pendant la guerre et l'immédiat après-guerre. Paul Guillaume va montrer, dès 1927-1929, des œuvres absolument radicales et célèbres aujourd'hui, c'est-à-dire *La Leçon de piano*, qui est aujourd'hui au Museum of Modern Art (MoMA), et *Les Jeunes Filles à la rivière*, qui est cet immense polyptyque qui est au musée de Chicago aujourd'hui. Et en montrant à nouveau ces œuvres absolument à part, qui sont assez complexes, qui sont vraiment des œuvres de réflexion très marquées par le cubisme, est initiée une forme de retour sur la dimension d'avant-garde de l'œuvre de Matisse, c'est-à-dire plutôt ce qu'elle était auparavant, avant la période de Nice. Et c'est *Cahiers d'Art*, cette revue, qui va diffuser cette vision de Matisse. En faisant des reportages, des reproductions – puisque c'est une revue qui accorde une très grande importance à l'image – en accueillant dans ses pages donc l'œuvre toute récente de Picasso mais également de Fernand Léger, de Kandinsky, des abstraits, de Derain, de la sculpture, en faisant cette sorte de réflexion par l'image sur l'état de la création actuelle, nous pouvons supposer que *Cahiers d'Art* a joué un rôle dans le retour de Matisse dans le jeu de la modernité au cours de ces années 1930. Donc l'exposition va suivre le Matisse des années 1930, en s'appuyant également sur les numéros de *Cahiers d'Art*. Il y a entre une trentaine et une cinquantaine de numéros qui évoquent Matisse, soit par l'image, soit par des articles. Et l'exposition suit comme un fil conducteur, presque graphique, ces numéros de *Cahiers d'Art*.

Scarlett Reliquet

Une petite question scénographique : est-ce que c'est habituel de faire cohabiter revues, documents, objets et peintures dans des expositions ? Pour le visiteur, c'est peut-être une surprise ou une nouveauté ?

Cécile Debray

Le rapport à la critique d'art, le rapport aux critiques d'art, est, je pense, un axe spécifique de la programmation du musée de l'Orangerie. On se souvient qu'il y a eu l'exposition sur Apollinaire, l'exposition sur Fénéon. Peut-être l'aspect nouveau, inédit de cette exposition, c'est de prendre, presque physiquement, la revue *Cahiers d'Art*, qui est d'ailleurs, d'un point de vue typographique, graphique, extrêmement belle et surtout très emblématique d'une esthétique moderniste – puisque nous connaissons bien ces couvertures typographiques avec ces aplats colorés et cette graphie très épurée qui évoque donc *Cahiers d'Art*. Peut-être effectivement l'aspect inédit, c'est de s'appuyer sur une revue plutôt que sur une pensée critique d'un auteur spécifique, ou d'un collectionneur, ou encore d'un poète. Là, nous jouons avec les occurrences de Matisse dans *Cahiers d'Art*. Et ces occurrences sont très importantes parce que non seulement elles viennent diffuser des aspects totalement inédits, comme par exemple le grand décor de *La Danse*, qui a été installé aux États-Unis : nous voyons le processus de création avec les états photographiques, des étapes successives d'une œuvre en train de se faire. Mais nous voyons également, à travers les numéros de cette revue, comment l'œuvre de Matisse trouve un écho dans des œuvres de la préhistoire, dans des œuvres anciennes ou encore dans des œuvres de design moderniste du Bauhaus ou encore même de l'architecture. Donc il y a cette sorte de jeu visuel, qui est fait par l'iconographie de la revue. Et ça, c'est vraiment une manière de penser très proche de la logique de Matisse, mais on pourrait dire très proche de la logique d'un artiste, qui est avant tout un être visuel.

Scarlett Reliquet

Vous venez de faire allusion à ce grand décor commandé à Matisse aux États-Unis, qui est *La Danse*. Est-ce que vous pourriez nous parler de ce voyage important dans cette période de renouvellement de Matisse, voyage qu'il a fait donc aux États-Unis. À quoi cela correspond exactement sur le plan de sa carrière et de son œuvre ?

Cécile Debray

Alors, au moment de ces années de crise de doute, Matisse décide de partir, de faire le grand voyage de sa vie, puisque ça va durer plusieurs mois, qu'il part à l'autre bout du monde. Il part presque sur les pas de Gauguin puisqu'il va à Tahiti. Il va rejoindre l'Océanie qui constitue, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, une sorte de fantasme de l'ailleurs et du paradis. Et donc, il décide de faire ce grand voyage de manière très consciente, dans cette période de panne, pour aller chercher une inspiration, voire même une sorte de retraite qui lui permettrait à distance de retrouver une forme d'énergie créative. Et donc, quand nous faisons le compte, c'est très étonnant, mais en 1930, il va partir trois fois aux États-Unis. Alors, il fait d'abord un voyage dès février 1930. Il part depuis le port du Havre, il traverse l'Atlantique, il arrive à New-York. Ensuite, il traverse tous les États-Unis en train pour aller jusqu'à San Francisco. Il passe par Chicago, par Los Angeles. Et de San Francisco, il prend un bateau pour arriver à Tahiti. Il reste trois mois à Tahiti. Il croise là-bas le réalisateur allemand Murnau qui tourne un film, *Tabou*, sur des

Tahitiens. Et c'est très intéressant de voir comment Matisse noue cette amitié avec le réalisateur, manifeste un intérêt très marqué pour le cinéma, tout comme à New York, il découvre enfin le quartier de Harlem. C'est un amateur de jazz et il est absolument fasciné par les gratte-ciel, le ciel, extrêmement bleu. Pour quiconque connaît les États-Unis, il y a cette expérience, à la fois de l'espace, mais également d'une lumière qui est tout à fait particulière. Et pendant tout ce voyage qui va durer presque une demi-année, il ne peint pas. Il dessine très peu. Il prend quelques photographies. Il écrit des lettres à sa femme pour raconter ses rencontres, ce qu'il fait. Il est donc vraiment dans une attitude réflexive, contemplative. Le paysage, les effets de l'eau, de miroitement sur la mer, en-dessous, au-dessus, la végétation luxuriante de Tahiti, tous ces éléments-là ne réapparaîtront dans son œuvre que bien plus tard, plusieurs années après. Et il dit que c'est un voyage qui a énormément compté pour lui, mais qui va porter ses fruits très progressivement.

Alors sans doute, ce qu'il faut dire, c'est qu'au cours de ce voyage, il va se rendre une deuxième fois aux États-Unis dès le mois de septembre. Donc à peine rentré, il repart puisqu'il est convié au jury du prix Carnegie. Et c'est là qu'il fait un détour par Merion, la fondation du docteur Barnes, un grand collectionneur américain, qui lui avait acheté des œuvres de jeunesse, et notamment une œuvre tout à fait importante pour l'histoire qui va suivre : c'est *Le Bonheur de vivre*, qui est une toile de 1906, donc vraiment une œuvre de jeunesse. Vous avez un petit motif au centre de femmes nues dansant, dans l'arrière-plan, qui est un motif de ronde. Et le docteur Barnes va à cette occasion commander à Matisse un très grand décor pour la salle principale de sa fondation, à un endroit pas très aisé, c'est à dire au-dessus des trois grandes baies vitrées, et voûtées en plus. Matisse repart donc avec cette commande d'un gigantesque décor, à concevoir dans les mois qui suivent. Et il repart une troisième fois, pour aller mettre en place la base de ce décor, c'est-à-dire prendre des mesures, regarder plus précisément les lieux, etc. En un an, il a donc fait trois voyages transatlantiques. Il était donc finalement pendant une année entière hors de son atelier.

Scarlett Reliquet

Dans l'exposition, vous essayez, je crois, de montrer de quelle manière le processus créatif dont vous venez de parler, par exemple pour *La Danse*, évolue. De quelle façon peut-on percevoir ces modifications dans la constitution des étapes du travail ? Et de quelle manière le visiteur peut-il appréhender ce tournant qui se produit à ce moment-là dans les années 1930 ?

Cécile Debray

Oui, alors en quoi ce décor de *La Danse* va amener Matisse à totalement modifier sa méthode ? C'est-à-dire qu'il est confronté donc à une commande monumentale : un décor mural. Il faut savoir que le décor mural dans les années 1930, c'est évidemment un enjeu tout à fait particulier. Nous savons que sous le Front Populaire, le décor mural est considéré comme une forme d'expression presque sociale, presque populaire, et qui permet finalement une diffusion et presque un universalisme de la forme, qui est mise en équivalence, je dirais, presque avec les décors du Moyen Âge dans l'Église. Il y a tout un discours, en tout cas, sur la fonction de l'art à travers ce renouveau du décor mural. Alors, tout ça va se faire un peu après. Ce décor que Matisse va embrasser, il va y consacrer trois années d'intense préparation, création avec des difficultés liées à une erreur de mesure, mais surtout à un tâtonnement lié à sa méthode, encore une fois, puisqu'il faut qu'il trouve les moyens de réaliser un décor à l'échelle monumentale, qui lui

semble satisfaisant. Et nous savons que Matisse est extrêmement exigeant : quand nous voyons la manière dont il peut lutter avec une petite toile de chevalet, nous imaginons bien qu'un immense décor doit amener une méthode nouvelle qui lui permette de maîtriser ses couleurs, sa composition et son dessin. Il va louer d'abord un immense atelier qui est un ancien garage, à Nice, pour travailler d'après nature. Il n'utilise donc pas du tout les méthodes académiques où il va faire une mise au carreau d'un petit motif et l'agrandir. Pas du tout. Il estime qu'il faut qu'il trouve la solution, mais tout de suite en grandeur nature. Il fait d'abord un premier essai, où il dessine à même la toile monumentale, en mettant un fusain accroché au bout d'une longue tige en bambou et ensuite fait des essais de remplissage au pinceau, donc de manière assez traditionnelle, un peu comme les artistes de la Renaissance. Mais il laisse cet essai inachevé. Entre temps, très fatigué, il part en Italie. Il fait un détour par Padoue et là, il revoit les fresques de Giotto et est fasciné par la force et la « clarté » – il utilise ce terme – la clarté des compositions de Giotto. Et quand il revient, et sans doute que le détour par Giotto l'a aidé, il met en place une autre technique à partir de nouvelles toiles vierges. Il décide en fait d'utiliser une méthode avec des papiers qui sont colorés auparavant, des papiers gouachés de manière totalement uniforme. Il découpe les formes de ces figures dans ces papiers et les fait punaiser sur la toile, de façon à pouvoir jouer avec sa composition et trouver l'équilibre de sa composition. Et en fait, ces papiers qui sont déjà peints, qu'il va agencer sur sa toile, ça lui permet presque de caler à la fois la ligne de son dessin et la couleur. Et donc c'est presque l'archéologie de ces fameux papiers gouachés découpés qu'il va développer dans les années 1950. C'est vraiment au moment de *La Danse* qu'il met en place cette méthode tout à fait étonnante, totalement inédite. L'œuvre est mise en place en 1933. Et ce qui est intéressant, c'est que *Cahiers d'Art* va assez vite se faire écho de ce travail, faire un reportage sur *La Danse*, reproduire les états antérieurs de *La Danse*, dès un numéro de 1935, alors que justement, cette réflexion sur l'art public, sur le décor mural – nous sommes au moment du frémissement du Front Populaire – va évidemment être considérée comme presque une œuvre de référence dans ce débat autour du décor. Et quand Picasso va peindre *Guernica*, donc en 1937, il faut évidemment imaginer qu'il a vu et a été extrêmement impressionné par *La Danse*. Et il y a donc évidemment un dialogue entre les deux géants sur cette question du décor. Et *La Danse* joue un donc rôle absolument essentiel pour Matisse dans la reformulation de sa méthode. Et elle joue également un rôle très important, je dirais, sur la scène artistique générale.

Scarlett Reliquet

Autre tableau, ou icône presque : *Le Grand Nu rose*. Pourriez-vous nous expliquer son importance dans la carrière de Matisse et la place que vous lui donnez dans l'exposition ?

Cécile Debray

Après le passage par *La Danse*, Matisse peint quelques rares tableaux. Il appelle d'ailleurs ça des tableaux d'expérience, quand ce sont des tableaux qui lui coûtent, c'est-à-dire qui prennent du temps, où il tâtonne, où il transforme de manière considérable ses premières versions pour arriver à une stylisation qui rend presque méconnaissable le motif qui a été peint de manière très naturaliste au début. Et je dirais le tableau emblématique de ce moment 1934-1935, c'est vraiment *Le grand nu rose* qui est un tableau pas considérable par sa taille, mais dans lequel en revanche le nu occupe toute la composition jusqu'à être presque contraint par le cadre de la toile. Ce tableau qui est conservé aujourd'hui au musée de

Baltimore est un des chefs-d'œuvre de Matisse, très emblématique de son style, qui annonce les œuvres en papiers gouachés découpés et pour lequel nous avons conservé une vingtaine d'états photographiques. C'est-à-dire que, au moment de travailler sur son décor, *La Danse*, Matisse a l'idée de photographier chaque état, qui lui semble satisfaisant avant de le détruire pour arriver à autre chose. Et il conserve ces photographies. Nous savons qu'auparavant, il avait déjà cette approche dialectique de la peinture. C'est un mot un peu philosophique, mais c'est pour dire qu'il veut garder le premier geste, le geste très spontané de la première approche d'un motif, et en même temps il veut évidemment le parachever par une stylisation qui lui semble plastiquement plus aboutie. Avant les années 1930, et je dirais même avant la période niçoise, il a fait beaucoup de paires où il gardait cette première version et il en faisait une seconde qui était, d'une manière stylistique, très différente. Et là, dans les années 1930, il trouve cette solution de la photographie qui vient en quelque sorte préserver ce qui est irrémédiablement détruit par recouvrements ou par effacements successifs. Et le tableau *Le Grand Nu rose* est très exemplaire de cette méthode. C'est un nu : le modèle est son assistante Lydia Delectorskaya, une immigrée russe qui va l'accompagner jusqu'à la fin. Et ce nu allongé, qui finalement évoque les odalisques des années 1920, va successivement être retravaillé, enflé, déformé, avec des immenses membres, une tête beaucoup plus petite mais en même temps très frontale, avec des traits extrêmement dessinés, extrêmement stylisés, qui peuvent évoquer un masque africain. Il y a une forme d'élégance et même de solution graphique et picturale tout à fait extraordinaire, qu'on va retrouver dans les grands nus bleus en papiers gouachés découpés des années 1950 et qui là est exprimée dans ce tableau qui est tout à fait « matissien ».

Scarlett Reliquet

Autre icône, j'allais dire, *La robe bleue* si on suit la chronologie de l'exposition. Est-ce que vous pourriez nous dire un mot de ce tableau emblématique ?

Cécile Debray

Alors *La Robe bleue et mimosas* – puisque c'est son titre – est un tableau assez contemporain du *Nu rose*, qui vient aussi de manière assez laborieuse, lente, peut-être un peu plus rapidement que *Le Grand Nu Rose*, mais nous avons plus d'une dizaine d'états photographiques pour ce tableau. C'est un tableau extraordinairement à la fois figuratif et abstrait. Et ça, c'est vraiment tout l'art de Matisse de réunir tous ces contraires. Et donc il représente une figure dans une robe qui est finalement le véritable motif de ce tableau. C'est une robe spectaculaire, bleue avec le bleu Matisse, avec ce jabot en dentelle blanche qui a été confectionné par Lydia elle-même pour les besoins de la peinture. Et nous voyons encore une fois le trajet de Matisse à travers ce tableau, à travers les états photographiques qui sont publiés dans *Cahiers d'Art*, où nous voyons bien comment à partir d'un motif naturaliste d'une femme dans une robe posant dans l'atelier, nous arrivons à une sorte de formulation stylistique, presque je dirais décorative, c'est-à-dire que nous ne voyons plus que ce motif et cette complémentarité entre le jaune et le bleu, puisqu'une sorte de bouquet de mimosas forme une couronne derrière le visage très stylisé du modèle. Et elle a un geste avec l'index tout à fait hiératique qui pourrait évoquer une idole indienne, une idole extra européenne. Il y a cette volonté chez Matisse de travailler sur le motif du geste de la main. Il va être très inspiré par l'iconographie indienne, l'iconographie également africaine. Et c'est dans cette composition

tout à fait étonnante que Matisse réunit en fait dans une esthétique moderniste toutes ces sources extra-occidentales.

Scarlett Reliquet

Pourriez-vous nous dire un mot de l'œuvre intitulé *Le Chant* ?

Cécile Debray

Le Chant est l'une des œuvres emblématiques de l'exposition, qui évoque beaucoup cette question du décor pour Matisse, puisqu'en fait le décor, c'est en fait l'esthétique générale qu'il va suivre pour le reste de son œuvre. Le décoratif, c'est tout un débat autour de ce terme qui évoque en fait une forme de stylisation, une forme de tentation de l'abstraction, de réflexions très plastiques sur le motif. Matisse développe cela à travers des commandes de décors. Il en a eu très peu. Il y a eu évidemment cette grande commande de *La Danse*. Et Rockefeller, un businessman et un collectionneur bien connu – il faisait partie des fondateurs du MoMA – va lui commander un décor en 1938, pour son appartement à New York, qui est en fait une sorte de panneau qui inclut la cheminée de l'appartement. Donc, c'est une sorte de panneau très en hauteur, assez étroit et que nous avons le bonheur de présenter à Paris pour la première fois. Ce décor est très étonnant, toujours dans cette filiation de sa peinture avec *Le Grand Nu rose*, *La Robe bleue* : c'est une représentation très stylisée autour du thème de la musique. Encore une fois, le thème de la danse et de la musique sont des thèmes fondateurs pour Matisse : il faut se référer aux panneaux qu'il fait pour le collectionneur Chtchoukine autour des années 1912. Là, il prend le thème du chant et joue en fait de ce format atypique en hauteur, avec des figures très serpentine, qui suivent la ligne serpentine et qui occupent comme ça tout l'espace du cadre. Il faut peut-être dire que cette contrainte du cadre est quelque chose qui l'intéresse beaucoup, qu'il expérimente notamment à travers son travail de dessin au début des années 1930, et notamment à travers son travail sur les illustrations, puisqu'il va illustrer les poésies de Mallarmé et également *Ulysse* de Joyce, et va développer toute une réflexion sur la composition, sur le rapport avec le texte, mais aussi avec l'espace, l'espace de la page. Et là c'est la même chose. Dans *Le Chant*, il va exploiter cette sorte de rectangle très allongé pour nous offrir une composition très étonnante, presque, je dirais, à la limite du grotesque dans la manière de planter ces figures et donc qui peuvent un peu décontenancer quand nous regardons cette œuvre. On montre, face à ce grand panneau, les états photographiques de ce travail. Pour le coup, contrairement aux deux autres tableaux, *La Robe bleue* et *Le Grand Nu rose*, Matisse avait une idée très précise de sa composition et donc il y a très peu de modifications. C'est plus une sorte d'esquisse qui s'installe à travers la genèse progressive de ce grand panneau.

Scarlett Reliquet

Pour finir peut-être notre conversation, j'aimerais vous demander en quoi l'exposition apporte au visiteur quelque chose d'à la fois nouveau au plan de la connaissance et au plan de l'expérience par rapport à l'œuvre de Matisse ?

Cécile Debray

Dans cette exposition, comme vous le voyez, nous essayons de rentrer dans la question du processus créateur de Matisse, tout en croisant une approche biographique, puisqu'on raconte son voyage, nous

montrons les objets, des photographies qu'il a prises. Nous montrons évidemment des œuvres qui sont tout à fait rares puisque la production peinte de Matisse est très rare pour la première moitié des années 1930. Nous avons quelques-unes des œuvres majeures de cette période, comme *La Robe bleue* du musée de Philadelphie ou *Le Grand Nu rose* de Baltimore, qui sont extrêmement synthétiques, extrêmement fortes visuellement et qui sont des œuvres de rupture, pour finir avec presque la floraison à partir des années 1935 autour de motifs de plantes, de blouses romaines, de tissus mais plutôt contemporains, qui montrent une sorte de relecture de ce que pourrait être l'exotisme des odalisques, mais sous une forme beaucoup plus moderniste : une sorte de tropicalisme de ces ateliers lié à la présence des fameux philodendrons ou de ces grandes volières avec des oiseaux. Donc, il y a une sorte de réinvention, je dirais, de l'univers de Matisse qui est aujourd'hui très connue, qui est un peu presque iconique de Matisse, mais qui se fait dans ces années-là. Donc, ce sont des années charnières. Et je pense que nous allons entraîner le public à comprendre ce qui se joue dans ce basculement, dans cette réinvention des formes, à travers à la fois les éléments biographiques, les éléments conceptuels, les éléments aussi culturels, puisque la présence de *Cahiers d'Art* permet d'évoquer l'univers artistique autour de Matisse. Il y a quelques œuvres de Picasso également, puisque le dialogue avec Picasso reprend dans ces années-là et est très important. Ils retrouvent une forme d'amitié, notamment soudée autour du Front populaire, autour de l'engagement politique pour le front républicain espagnol. Picasso entraîne Matisse à soutenir cette cause. il y a donc un contexte historique. Et enfin, je pense que c'est important de le dire, cette exposition rassemble des œuvres qui sont très peu vues en France, c'est-à-dire que la plupart des œuvres que nous nous montrons sont des peintures qui viennent beaucoup des États-Unis. Et je pense que ce sera beaucoup de redécouvertes ou de découvertes pour le public français.

Scarlett Reliquet

Merci beaucoup Cécile Debray.

Dans cet épisode, Cécile Debray, Présidente du musée national Picasso Paris, vous a livré les clés de l'exposition « Matisse. Cahiers d'art. Le tournant des années 30. ».

Retrouvez tous les épisodes sur vos plateformes préférées.