

Hommage à

HENRI MATISSE

NUMÉRO
SPECIAL DE
XX^e siècle

H MATISSE 52

HOMAGE HENRI MATISSE NUMÉRO spécial de XX^e siècle



HOMMAGE A HENRI MATISSE

*Avec un linoléum spécialement exécuté par l'artiste
en 1938 pour XX^e Siècle*

32 planches en couleurs

150 reproductions en noir et blanc

Pendant toute la première moitié du XX^{ème} siècle, Henri Matisse a représenté au cœur de l'École de Paris le génie de la France. C'est par rapport à l'œuvre de Matisse que l'œuvre d'un Picasso et même d'un Braque, d'un Fernand Léger doivent être jugées. Il était, selon l'expression de Jean Cassou, le Peintre de la Justesse.

L'hommage que lui rend le Grand Palais et auquel « XX^e siècle » — à qui il apporta généreusement tout le poids de son prestige — s'honore de participer, nous permet de le retrouver tel qu'il fut. Plus que jamais, par dessus les contestations actuelles, Henri Matisse est ce « Peintre de la Justesse » dont la leçon ne saurait être perdue.

Sommaire

Hommage à Henri Matisse *par San Lazzaro*

Note biographique rédigée par Henri Matisse

Evocation de Matisse *par Georges Rouault*

Le Peintre de la Justesse *par Jean Cassou*

Un texte célèbre des années trente : Henri Matisse

et le renouveau de l'expression plastique

par Roger Fry

Les deux horizons d'Henri Matisse

par Jean Leymarie

LES ÉTAPES D'UNE GRANDE CARRIÈRE

Le Fauvisme *par Gotthard Jedlicka*

« Immensité intime » et simplification du tableau

par J.-L. Ferrier

Matisse et la danse *par Pierre Courthion*

La conquête de la lumière *par Pierre Courthion*

Les Odalisques *par Jean Guichard-Meili*

La Chapelle de Vence, aboutissement d'une vie

par Henri Matisse

Architecture et décoration *par André Verdet*

La dernière étape : les papiers découpés

par Georges Duthuit

La ligne à la recherche de la forme

par Pierre Volboudt

Matisse et la préhistoire du bonheur

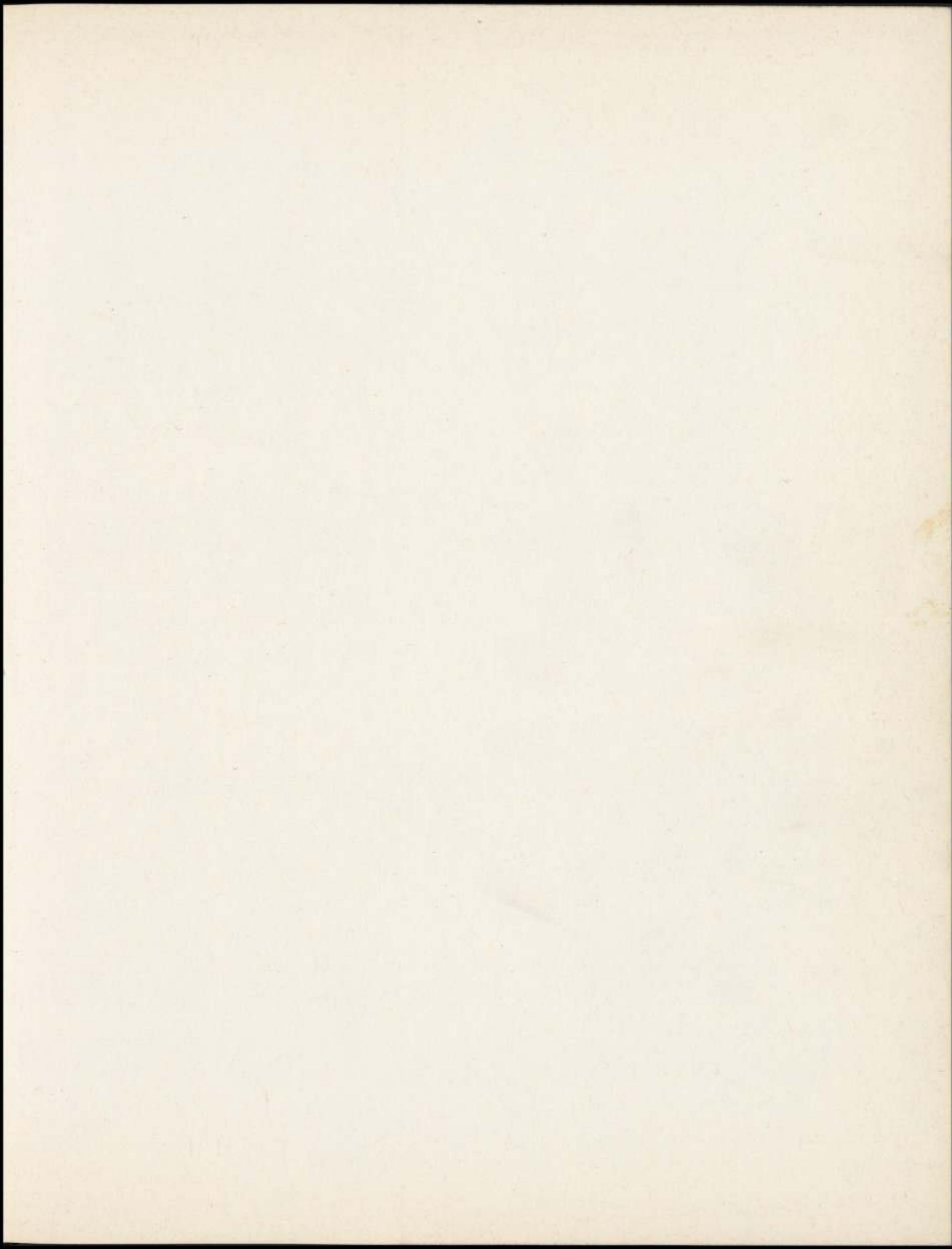
par Yvon Taillandier

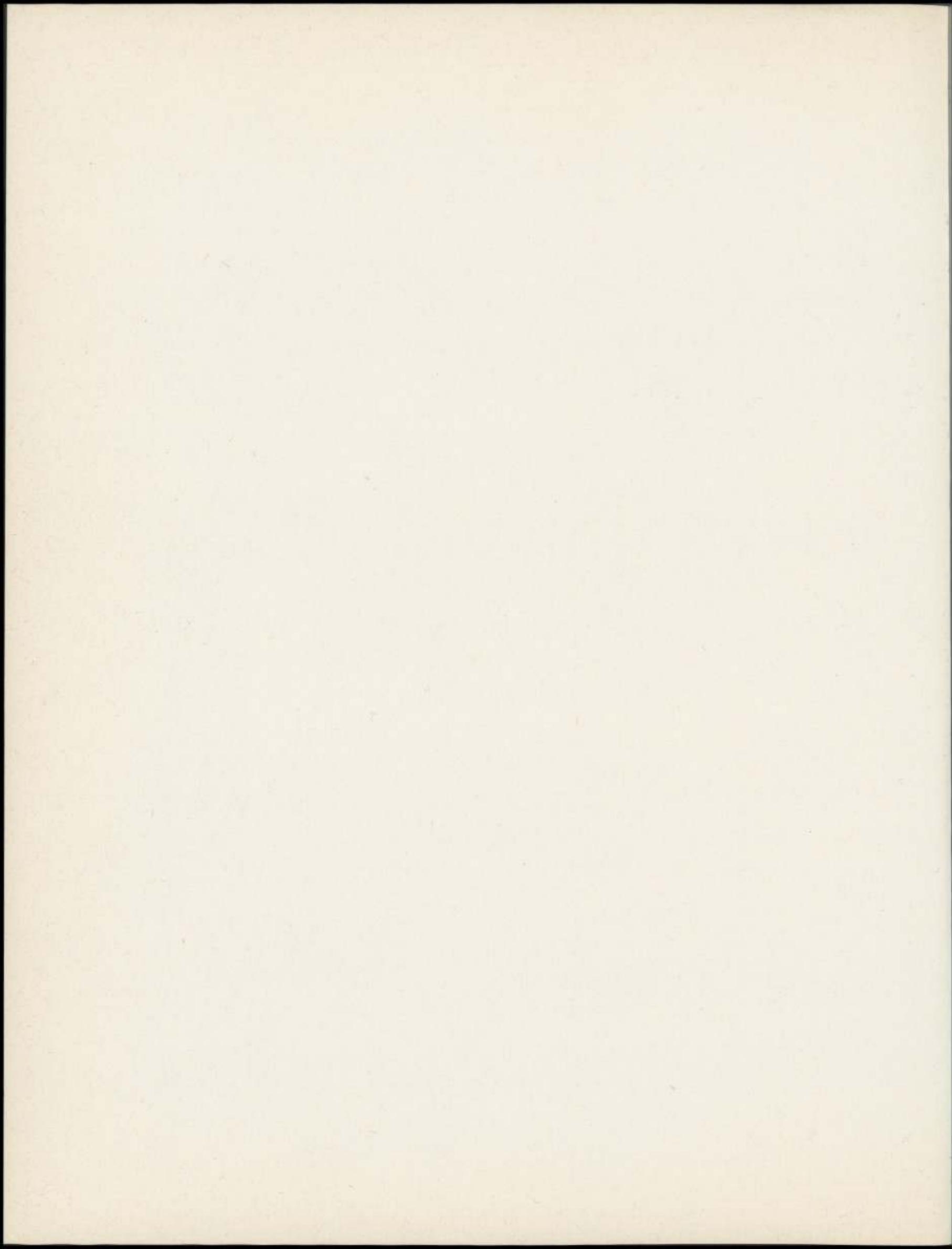
Les heures azuréennes *par André Verdet*

L'idéal féminin d'un grand seigneur

par San Lazzaro

Le sculpteur *par Herbert Read*





XX^e siècle



Hommage à
HENRI MATISSE

XX^e siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

HOMMAGE A HENRI MATISSE

	HOMMAGE A HENRI MATISSE par SAN LAZZARO	3
	NOTE BIOGRAPHIQUE par HENRI MATISSE	4
	COMMENT L'ACCUEILLIT LA CRITIQUE	4
	EVOCATION DE MATISSE par GEORGES ROUAULT	5
	LE « PEINTRE DE LA JUSTESSE » par JEAN CASSOU	6
	MATISSE ET LE RENOUVEAU DE L'EXPRESSION PLASTIQUE par ROGER FRY	11
	LES DEUX HORIZONS D'HENRI MATISSE par JEAN LEYMARIE	23
EXCLUSIVITE DE LA VENTE	Les étapes d'une grande carrière	
SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX ^e SIÈCLE 14, RUE DES CANETTES, PARIS VI ^e	LE FAUVISME par GOTTHARD JEDLICKA	35
ALLEMAGNE	1907: « IMMENSITE INTIME » ET SIMPLIFICATION DU TABLEAU par JEAN-LOUIS FERRIER	39
DOKUMENTE-VERLAG GMBH OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420.	MATISSE ET LA DANSE par PIERRE COURTHION	45
ANGLETERRE	LA CONQUETE DE LA LUMIERE par PIERRE COURTHION	51
A. ZWEMMER, 78 CHARING CROSS ROAD, LONDON W. C. 2.	LES ODALISQUES par JEAN GUTCHARD-MEILI	63
BELGIQUE	LA CHAPELLE DE VENCE, ABOUTISSEMENT D'UNE VIE par HENRI MATISSE	71
BASTIN 59, BOULEVARD DU JUBILÉ, BRUXELLES 2.	ARCHITECTURE ET DECORATION par ANDRÉ VERDET	74
ITALIE	DERNIERE ETAPE: LES PAPIERS DECOUPES par GEORGES DUTHUIT	75
LIBRERIA INTERNAZIONALE CAVOUR PIAZZA CAVOUR, MILANO.	MATISSE ET LA PREHISTOIRE DU BONHEUR par YVON TAILLANDIER	85
SUISSE	L'ALBUM DE FAMILLE	96
FOMA S. A., 7 AVENUE J. J. MERCIER, LAUSANNE.	LA LIGNE A LA RECHERCHE DE LA FORME par PIERRE VOLBOUDT	97
U.S.A.	LES HEURES AZUREENNES par ANDRÉ VERDET	113
TUDOR PUBLISHING COMPANY 572 FIFTH AVENUE NEW YORK 10036	L'IDEAL FEMININ D'UN GRAND SEIGNEUR par SAN LAZZARO	116
	LE SCULPTEUR par HERBERT READ	121

© 1970 by XX^e siècle

© 1970 by S.P.A.D.E.M., Paris,
pour les reproductions des œuvres
d'Henri Matisse.

PRINTED IN ITALY
IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.
CINISELLO BALSAMO - (MILAN)



Homage à Henri Matisse

Pendant toute la première moitié du XX^{me} siècle, Henri Matisse a représenté, au sein de l'École de Paris, le génie de la France. Il a joué le même rôle au cœur de cette revue qui lui doit une grande part de son prestige. Rappellerai-je que, voici quarante ans, la première belle monographie éditée à Paris sur l'œuvre de l'artiste fut également le premier beau livre qui permit au jeune homme que j'étais alors de conquérir ses premiers galons d'éditeur?

Henri Matisse, disais-je, incarnait pour la revue XX^e Siècle, à laquelle il apportait généreusement tout le poids de son autorité, le génie de la France. A cette époque, c'est par rapport à celle d'un Matisse que l'œuvre d'un Picasso et même d'un Braque, d'un Fernand Léger devaient être jugées. Époque qu'on aurait pu appeler byzantine si nous avions alors senti que déjà nous assiégeait la contestation, « Stijl » et Bauhaus en tête. Pourtant, Matisse est toujours là, aujourd'hui comme hier, et le moins que l'on puisse dire de l'hommage qui lui est rendu, et auquel il était de mon devoir de m'associer, c'est qu'il est, avant tout, d'une actualité infiniment plus permanente que celle du nouveau Grand Palais — cette baleine

qui semble avoir englouti un transatlantique — dont il est, après Picasso et Marc Chagall, l'hôte posthume. Un spectre? Certainement pas. Un moteur plutôt, dont la vibration nous est familière depuis le début du siècle.

A cet hommage, j'ai voulu que participent ses contemporains (Rouault, Apollinaire, Roger Marx, Louis Vauxcelles, Roger Fry surtout, dont l'essai qu'on va lire eut en 1929 un immense retentissement), et les jeunes de son temps (Jean Cassou, Herbert Read, Gotthard Jedlicka, Pierre Courthion, Georges Duthuit, Pierre Volboudt). Mais c'est surtout à la jeunesse d'aujourd'hui qu'il fallait donner l'occasion de s'exprimer, et je remercie tout particulièrement Jean Leymarie, Jean-Louis Ferrier, Jean Guichard-Meili, Yvon Taillandier, d'avoir tous répondu avec enthousiasme à mon appel.

Je ne saurais, bien sûr, oublier la fille du peintre, Mme Marguerite Duthuit, sans laquelle ce numéro aurait été tout autre — et, j'en suis persuadé, moins réussi. Je lui adresse ici, du fond de mon cœur, l'expression de ma sincère gratitude.

SAN LAZZARO

NOTE BIOGRAPHIQUE RÉDIGÉE PAR HENRI MATISSE

Ce que je poursuis par dessus tout c'est l'expression.
...L'expression pour moi ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau: la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part.

...La composition qui doit viser à l'expression se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format.

...A une époque je ne laissais pas mes toiles accrochées au mur, parce qu'elles me rappelaient des moments de surexcitation, et je n'aimais pas à les revoir étant calme. Aujourd'hui j'essaie d'y mettre du calme, et je les reprends tant que je n'ai pas abouti.

...Le charme, la légèreté, la fraîcheur, autant de sensations fugaces. J'ai une toile aux teintes fraîches et je la reprends. Le ton va sans doute s'alourdir. Au ton que j'avais en succédera un autre qui ayant

plus de densité, le remplacera plus avantageusement, quoique moins séduisant pour l'œil.

...Une traduction rapide du paysage ne donne de lui qu'un moment de sa durée. Je préfère en insistant sur son caractère, m'exposer à perdre le charme pour obtenir plus de stabilité.

...Ce que je rêve c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques.

...Les moyens les plus simples sont ceux qui permettent le mieux au peintre de s'exprimer. S'il a peur de la banalité, il ne l'évitera pas en se représentant par un extérieur étrange, en donnant dans les bizarreries du dessin ou les excentricités de la couleur.

HENRI MATISSE

La Grande Revue, 25 décembre 1908

COMMENT L'ACCUEILLIT LA CRITIQUE

...L'attention aux aguets, Henri Matisse s'est distrait à fixer tout ce qui fut la joie de son regard profond et clair. Il a dit le bienfait du rayon exaltant parmi la pénombre l'éclat des chrysanthèmes et des tulipes, ou bien allumant de gais reflets à la surface chatoyante des céramiques et des orfèvreries. Son sens de l'intimité, comparable à celui d'un Francis Jammes ou d'un Edouard Vuillard, s'est attesté, sous les plus heureuses espèces, dans ces représentations du logis familial, parfois désert, toujours quiet, même quand la dévideuse s'y active. Au dehors, on verra Henri Matisse s'éprendre de la solennité des montagnes dentelant leurs cimes neigeuses sur la nue; ou plus simplement, il peindra la côte de Belle-Isle battue par les flots, les quais de la Seine ensevelis sous la neige, la Corse avec ses amandiers en fleurs et ses oliviers au feuillage vert-de-gris, bordant la mer bleue. Demain, d'autres fêtes de la couleur et de la lumière trouveront à le solliciter, et toujours il se dépensera à les fixer, dans un aussi intégral effort, avec la même volonté d'égaliser les moyens d'expression à la sensibilité de la vision, et d'exprimer les accords du monde extérieur avec sa nature, à la fois passionnée et tendre.

ROGER MARX

Préface au catalogue de l'exposition
Henri Matisse chez Vollard (1904)
(Extrait)

Ainsi, Matisse a toujours eu une conception technique de l'art, mais en même temps, il a porté très haut l'enseignement de Gauguin. Il n'est pas resté esclave de la vraisemblance et autant que personne, il a compris la nécessité proclamée par le solitaire océanien d'une double déformation objective et subjective. Son grand mérite et la caractéristique de sa personnalité, c'est qu'il n'y a dans son œuvre, outre le symbolisme des couleurs, aucune trace de mysticisme. Cette santé morale s'allie chez lui à un mer-

veilleux instinct qu'il a su respecter. Son art est toute sensibilité. Ce peintre a toujours été voluptueux. Toutefois, dans ses œuvres anciennes, on était pris avant tout par l'éloquence des teintes, par le choix raffiné des formes. La figure qu'il expose, chargée de volupté et de charme, inaugure pour ainsi dire une nouvelle époque de l'art matisse et peut-être même de l'art contemporain d'où la volupté avait presque entièrement disparu, puisqu'on ne la retrouvait plus guère que dans les magnifiques et charnelles peintures du vieux Renoir.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Soirées de Paris, n° 18, 15 nov. 1913
(Article sur le Salon d'Automne)

«...Matisse est un chercheur passionné, fébrile, déconcertant par ses combinaisons de logicien abstrait, d'une sensibilité rétinienne extraordinaire, admirablement doué. Certaines toiles de lui sont inintelligibles? Soit, je l'avoue. Il ne devrait pas les montrer au public? Peut-être. Mais, tâchons de démêler dans ces toiles mêmes, et surtout dans celles-là, ce qu'elles promettent, plutôt que ce qu'elles enclosent...»

Pourquoi ne pas admettre, chez un coloriste aussi puissant que Matisse, qu'il sortira de son œuvre, même lorsque nous croyons qu'elle trébuche et balbutie, quelque chose de grand et de neuf? Ayons confiance. Songeons en regardant les Matisse de 1900, de 1904, ou les natures mortes éblouissantes du « Salon d'Automne », qu'il a déjà réalisé de beaux tableaux, d'une atmosphère fine, des accords séduisants. Regardons ses dessins si nerveux, palpitants de vie expressive, dont plus d'un atteint à la maîtrise.

Je crois que Henri Matisse sera un des grands de demain.»

Gil Blas, 1907

Évocation de Matisse

par Georges Rouault

De toi Matisse je devrais parler — ici — Ta qualité c'est ce qui te sera reproché car tu es resté dans ta ligne ou tu peux y revenir quand il te plaira.

On vantait il y a trente ans et hier encore le décor par *aplat sur un mur*. Excuse-moi de parler un peu de moi, c'est pour me faire mieux comprendre. A l'époque j'étais pour tous ces brillants journalistes du boulevard (il y en avait encore) *le lépreux*, pas encore *l'expressionniste inconscient* de 1900. Un mien oncle faisant partie d'un cercle, on lui disait: « Ah! celui-là, celui-là?... » parce que je n'étais pas assez, au gré de ces messieurs, Modern'style, et que je n'avais pas encore concouru aux prix de beauté (section hommes) fondés par M. de Walleffe.

Et maintenant on met Derain aux Musées, à côté de M. Bonnat, en pénitence, parce qu'il a cherché autre chose. Il n'y a pas que Bonnat dans les Musées, M. Vauxcelles. Evidemment je ne sais quelle allure auraient vingt ou trente effigies de présidents de la République vis-à-vis les uns des autres.

*Goya
mais vous avez fait de telles gueules
à de grands officiels d'Espagne d'autrefois
qu'on jubile à voir leur humanité vraie
rayonner
sous leurs grands cordons
Ils ne sont pas faits en série, ceux-là*

Or donc je reprends mon filon (au fait l'ai-je jamais quitté).

Tout était au décor, voilà quelques lustres. Il n'y a pas mon cher Charensol que des écoles conventionnelles dans les musées. Certes oui je ne l'ignore pas, il y a des choses si réussies en certains sens qu'on tombe dans la convention à vouloir surenchérir — et c'est le cas de bien des écoles et des doctrines qui s'anémient.

Mais à continuer de *jouer des aplats*, sous prétexte de décor — voulant ignorer tout le reste de l'art je souriais à voir les primaires de l'art me faire leçon et je les laissais filer leur nœud — car le corps du délit était bien là; et c'est parce que je ne pouvais me parjurer — et parler autre langue picturale que la mienne qui était à l'antipode de la leur — qu'ils instrumentaient contre moi. Art décoratif, nous a-t-on brisé le tympan avec ces histoires. Il y a l'art qui n'est ni *décoratif*, ni *sacré*, dans la mesure où nous pouvons *picturalement* nous exprimer.

Il y a l'art tout court et c'est assez pour une vie, c'est trop encore pour tant de gens d'équilibre précaire. J'en suis peut-être. Mon cher Matisse, je te sais assez intelligent pour savoir que cette élucubration

*longue
comme mon ombre sur la route plate
quand Séléne vagabonde*

sera comprise surtout de toi qui as aimé certains vieux maîtres et les aimes encore, sans oublier l'an-

cêtre Cézanne qui a tellement bouleversé certains intérêts matériels sans le vouloir, le pauvre — ni le rechercher.

Au point de vue art sacré dont je parlais tout à l'heure, je voulais dire que les plus beaux primitifs ne savaient pas faire un art tellement religieux. C'était leur nature, ou même leur façon de voir, de sentir — d'aimer. La religion faisait corps avec la vie, elle était leur raison de vivre.

Pour toi Matisse on te reprochera ta prodigalité.

La facilité, la joie — certes là oui — avec laquelle tu couvres une surface plane. On comptera tes heures de travail et on trouvera que tu as trop gagné. Heureux moment où tu fixas de grands sujets lors de ton voyage au Maroc; ils critiqueront justement cette aisance qui en faisait la qualité. Ils te reprocheront la fraîcheur de tes rapports entre eux. Et à Derain, tel jus de chique. Mon tour viendra aussi: mais j'en ai tellement entendu depuis trente ans que je suis un peu sourd.

Heures lointaines des recherches, des parolotes, des engouements devant les maîtres au Louvre et après confrontation avec la nature.

Où sont les neiges d'antan

Au sortir des Musées sur le quai la lumière était douce près du cadran de Saint-Germain-l'Auxerrois plus bleu que le ciel doux de printemps. On parlait poétique ou vision — matière — l'action précédant la parole; on rentrait vers le quai Saint-Michel, près Notre-Dame, les fauves n'existaient pas encore

*ni les fauves
ni les fauvicules
ni les fauvettes*

Les cubes ne parlaient pas de la quatrième dimension.

*La terre est cube
mais elle tourne si vite
que Galilée cet entêté
la croyait ronde*

Un critique n'avait pas encore dit, entrant dans la salle du Salon d'Automne où s'étaient placées les toiles de Matisse, Derain, de Vlaminck:

« Messieurs attention, voici les fauves »

mot qui fit fortune mais qui s'appliquait plus ou moins bien à certains peintres qui encadraient le trio ou d'autres: Puy, Manguin, Marquet, de Mathan, etc., qui suivirent. Il y avait aussi Othon Friesz, Van Dongen.

J'ai essayé de recréer en m'amusant certain mouvement que j'ai connu.

GEORGES ROUAULT

Avril 1931

Le "peintre de la justesse"

par Jean Cassou

Après la libération j'étais allé voir Matisse, ainsi que d'autres maîtres de l'art moderne absents du Luxembourg, afin de constituer à chacun une salle dans le Musée National d'Art Moderne que l'on comptait prochainement inaugurer comme un musée enfin digne de ce nom. Parmi les toiles que contenait l'atelier de Matisse et entre lesquelles je devais fixer mon choix pour un achat de l'Etat, une, d'emblée, me frappa. Je la désignai à Matisse qui, avec un éclair de satisfaction dans le visage, comme si je l'avais touché au vif, me dit: « Ah! celle-ci, c'est mon diapason. » Je compris alors ce qui, dans cette *Nature morte à la table de marbre* (1941), m'avait séduit et qui était de l'ordre de la musique. Sur un fond de silence des touches éparses de couleurs diverses essayaient des accords ou des dissonances. Ainsi un son se cherche-t-il par rapport au *la* du diapason, ou à tel autre

son né lui-même par rapport à ce dernier: s'il se trouve, c'est que la voix intérieure de l'artiste a averti celui-ci qu'une justesse a été atteinte. Et certes, cette merveilleuse nature morte ne constitue point une grille que l'artiste appliquera mécaniquement à ses productions ultérieures. Mais l'exercice auquel il s'est livré en la composant l'assurance du bon fonctionnement de l'organe chargé en lui d'établir des justesses. Il ne lui donne pas un modèle dont il pourra se servir, mais il a été une expérience heureuse et mémorable. L'artiste sait qu'il sera capable de la renouveler. Il sait quasi que, dans les années qui la précédèrent, il était capable, bien que ne l'ayant pas aussi expressément vérifié, de la même justesse. Ainsi, cette fois, la justesse a été le sujet même de son tableau. Il a peint la Justesse.

Réfléchissant à cela, on peut se demander si



Nature morte
sur table de marbre.
Le Diapason.
Nice 1941.
46 x 38 cm.

Le peintre
et son modèle.
1917. 146 x 97 cm.
Musée National
d'Art Moderne,
Paris.



d'autres peintures du même Matisse n'ont pas été la peinture de quelque autre succès de la pensée. Parmi les chefs-d'œuvre que, dans une journée aussi fructueuse pour le futur Musée, j'avais cueillis chez Matisse figure un tableau beaucoup plus ancien, *Le peintre et son modèle* (1917), dans lequel je verrais assez volontiers un image de la Distance. En effet les angles, les perspectives, l'opposition du portrait et du modèle, celle de l'extérieur et de l'intérieur, et, dans l'espace de ce dernier, les vecteurs invitant le regard à des cours contradictoires, tout fait de cette toile un répertoire de possibilités géométriques. N'en serait-il pas de même de l'abstraite immensité de la *Leçon de piano* de la même époque? Là toute situation concrète de la chambre, du jardin, du piano, de la tête du jeune exécutant, de la maîtresse prolongeant bizarrement la verticalité de sa chaise, s'ab-

sorbe dans des rapports du même genre, c'est-à-dire non plus sonores, mais géométriques. Il n'y a point là indications de lieux, mais rapports de lieux. Et pour davantage souligner cette volonté de ne marquer que des rapports, tout ce qui pourrait être *objet*, comme la fenêtre ou le piano, se résume en de purs graphismes.

Dans son thème des bocaux, dont les *Poissons rouges* (1911) de Moscou ou ceux (même année) de la collection Whitney, ne dirait-on pas que Matisse a voulu exprimer la Transparence? Toute la floraison colorée d'alentour tend à mettre en évidence ce mystère des précieux poissons flottant dans un univers d'eau et de cristal: hommage à la Transparence. On fixerait dans un autre terme, celui du Visage, les dessins de la *Religieuse portugaise*, qui ne sont que variations d'une idée. Toute anecdote est abolie, et toute allusion à ce



Carmelina. 1903. 81 x 60 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.

qui fut la passion de cette femme et son aventure. Néanmoins, de cette exclusive figuration d'une idée quelque chose émane, qui suggère un drame. Même constatation doit être faite de tant d'autres œuvres de Matisse, sinon toutes: elles sont réductibles à l'exaltation d'une idée.

Car cette réduction est un premier point des opérations de ce très haut génie. Divisant, pour

mieux la comprendre, la réalité en ses aspects essentiels, il nomme chacun de ces aspects et en prononce la louange. Il prend conscience de son être dans cette distinction; il affirme son être dans cette distinction; c'est le premier acte de son intellect; c'est son *cogito*. Mais ce n'est pas fini: telle de ces pensées, pensée de l'harmonie, pensée de la distance, de la transparence, du visage, est aussi poème. Poème de l'harmonie, de la distance, de la transparence, du visage. Une fois la pensée émise et tout l'être du peintre s'étant pensé dans cette pensée, — ou bien simultanément à cet acte, — une divagation affective s'épand à travers une contrée qui elle-même s'élargit indéfiniment. La pensée se prolonge en quelque chose qui pourrait être ce que Bachelard appelait rêverie et Poussin délectation. L'harmonie, la distance, la transparence, le visage, le visage qui est aussi visage d'une femme belle, solitaire et désespérément amoureuse, non plus seulement se sont pensés, mais également se sont faits sources d'effusions illimitées et de songes délicieux, fussent-ils poignants.

Une telle vertu poétique s'avère d'autant plus riche et prodigieuse qu'elle fut le privilège d'un esprit éminemment préoccupé de pousser à l'extrême sa rigueur d'analyse. Esprit parfaitement complet. Et qui se manifeste dans cette plénitude non seulement à la simple contemplation globale: il impose aussi au contemplateur le lumineux désir de distinguer les parties qui la composent. En même temps le contemplateur jouit des charmes indéterminés, inépuisables, infinis de sa contemplation.

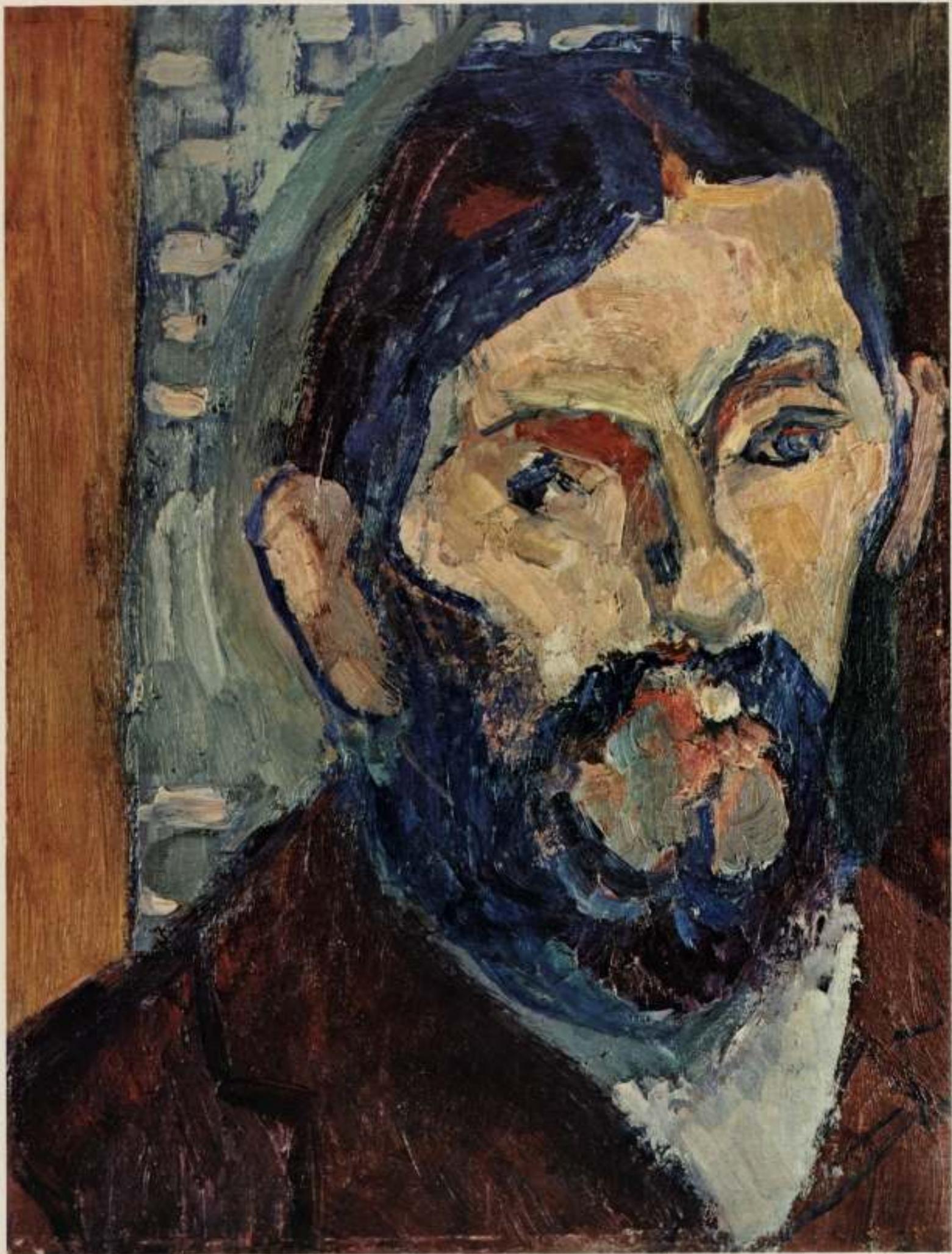
JEAN CASSOU

Nature morte aux coloquintes. Issy 1916. 65 x 81 cm. Museum of Modern Art, New York.





L'atelier rouge. 1911. Huile sur toile. 181 x 219 cm. Museum of Modern Art, New York. (Mrs. Simon Guggenheim Fund).



Tête d'Italien. Paris 1901. 39 x 27 cm. Coll. Madame Marquet.

Matisse et le renouveau de l'expression plastique

UN ESSAI
CELEBRE
DES
ANNEES '30

par Roger Fry



Intérieur aux aubergines. 1911. Musée des Beaux-Arts, Grenoble.

Parlons d'abord de Manet, en raison de sa place prépondérante. Son art est paradoxal. Sa première inspiration, que je crois la plus profonde, est celle du Caravage, de Velasquez et plus encore peut-être de Ribera: les formes apparaissent baignées de clair-obscur.

Mais Manet avait un goût profond, peut-être inconscient, pour les images « en surface »; et il apprit bientôt à placer derrière lui la source lumineuse; dans ces conditions, les objets éclairés (par exemple un de ces visages vus de face comme il les aimait) devenaient d'autant plus plats que la lumière était plus intense.

Les ombres, en perspectives fuyantes, se réduisaient donc à un trait obscur autour du masque plat violemment éclairé. Ainsi, presque sans transition, Manet passe de l'extrême réalisme à une sorte de relief aplati, aux contours épais; ce qui faisait dire à Daumier: « il nous ramène à Lancelotti »; c'est-à-dire au style des cartes à jouer.

Autre paradoxe: c'est dans le cercle immédiat des disciples de Manet que Monet et Pissarro travaillèrent à cette désagrégation de la substance et de la forme qui exprima leur vision de l'atmosphère, et enfin détournant Manet de ses tendances naturelles, l'obligèrent à les imiter.

Quant à l'œuvre de son ardent admirateur et soi-disant disciple Cézanne, elle fut dominée par l'angoisse de cette dualité de la peinture: d'un côté la recherche désespérée des principes de construction plastique des volumes, d'où parfois jaillit brusquement une idée directrice (le cône et le cylindre si célèbres), le désir de faire vrai; d'un au-

tre côté l'horreur de la ressemblance, « il est horriblement ressemblant », l'égale horreur du clair-obscur, l'espoir de trouver une méthode qui permette une solide construction plastique à l'aide des couleurs toutes pures, sans jeux de lumière et d'ombres; bref tout ce que comportait l'ambition qui le poussait à créer quelque chose de durable, à créer un *objet d'art*.

Cette œuvre est le résultat le plus séduisant, le plus surprenant de la combinaison de nos deux forces directrices. Cézanne pousse l'intelligence systématique de la forme plastique à des profondeurs que Rembrandt a peut-être été le seul à atteindre et d'autre part, il s'encombre si peu de tout l'appareil de la ressemblance, que le résultat de cette analyse, bien que sa vérité soit intense, semble très loin de la réalité, profondément anti-photographique. Les formes sont en quelque sorte suggérées à l'imagination du spectateur et exigent sa collaboration. Aussi malgré l'importance des valeurs plastiques, l'organisation en surface n'est-elle pas détruite.

L'exactitude dans la reproduction du modèle a pesé d'un tel poids dans l'art pictural du XIX^e siècle que l'on a cru généralement que Cézanne, luttant contre cet esclavage, levait l'étendard de la révolte.

A peine commençons-nous à rectifier cette interprétation trop partielle du geste héroïque de Cézanne, geste qui pour ses disciples les plus proches fut le point essentiel. L'œuvre de Gauguin et de Van Gogh nous le prouve abondamment.

Des circonstances extérieures contribuèrent à

La desserte. 1897. 100 x 131 cm. Coll. Niarchos.





La desserte, harmonie rouge. 1908. Musée de l'Ermitage, Léninegrad.

imposer à la jeune génération cette direction nouvelle. La découverte des gravures japonaises, les horizons nouveaux qui éclairaient le goût moins étroit de l'amateur, la connaissance tardive de l'art de Byzance et de l'Orient ancien, le rejet du type gréco-romain qui avait longtemps tyrannisé la sculpture, toutes ces influences amenèrent le peintre vers la fin du siècle à concevoir à nouveau l'importance de l'effort esthétique.

De même pour la couleur, avec l'échelle étendue qu'elle devait au plein air. L'Impressionnisme était appelé à jouer un rôle de premier plan dans l'expression picturale; déjà chez Gauguin et Van Gogh, les différentes notes d'un accord se font entendre dans leur naïve et pure continuité.

Voilà donc la situation des peintres dont le talent arrivait à maturité vers 1890; l'un des plus grands devait être Henri Matisse.

Henri Matisse naquit le 31 décembre 1869 au Cateau, dans le département du Nord; cette frontière entre la France et les Flandres a été

singulièrement fertile en peintres de talent, et la personnalité de Matisse ne fait pas mentir son origine. Il a la bonhomie et l'esprit méthodique des deux pays voisins. Il se sent à l'aise ici-bas et bien qu'il consente à courir des risques, il n'est jamais extravagant ni chimérique, jamais victime de ses abstractions; jamais il n'oublie que, dans une certaine mesure, la peinture se rattache à la vie quotidienne et doit se conformer aux exigences de celle-ci.

Il étudia le droit à Paris pendant un an, et fit un stage infructueux chez un homme de loi. Mais sa passion pour la peinture vient à bout de toutes les résistances et le voilà de nouveau à Paris à l'École des Beaux-Arts.

Il eut la chance d'entrer dans la classe de Gustave Moreau, qui à cette époque faisait autorité.

Il se lia d'amitié avec les meilleurs peintres de sa génération. L'enseignement de Moreau était à la fois traditionnel et vivant. Matisse devint, comme tous ceux qu'on a qualifiés de révolutionnaires,



Marguerite lisant. 1906.
Musée des Beaux-Arts,
Grenoble.



Roses safranées.
Nice 1925. 82 x 65 cm.
Coll. privée, Paris.

Femme à la voilette.
Nice 1927. 61 x 50 cm. Coll. N. Paley, New York.

disciple respectueux des vieux maîtres dont il copiait les œuvres au Louvre avec la plus grande assiduité.

En 1896, il envoya treize toiles au Salon du Champ-de-Mars qui était alors le refuge de la peinture non officielle.

Ses œuvres eurent du succès et lui gagnèrent l'estime du célèbre critique d'art Roger Marx qui exerça son influence en sa faveur.

Efforçons-nous d'imaginer l'état d'esprit du peintre au début de sa carrière en face du problème de sa propre sensibilité; il ne pouvait juger la situation aussi clairement que nous-même, après notre examen rétrospectif. Il partageait certainement l'inquiétude et le doute de ses contemporains les plus intelligents devant le déclin de l'inspiration impressionniste.

La révélation des gravures japonaises leur apportait la preuve de l'effet que peuvent produire des masses plates de couleur pure. Comme les autres, il se sentait troublé de ne pouvoir concilier cette méthode avec les traditions, résolu cependant à rendre aux toiles peintes — sans trop savoir comment — leur qualité *d'objet d'art*.

L'année suivante vit le couronnement de ses premières tentatives: il exposa la célèbre « Déserte ». Cette toile représentait une servante achevant de disposer pour le déjeuner une table chargée de fruits et de fleurs, toute miroitante d'argenterie, de porcelaine et de cristal. C'était l'application moderne des procédés de Chardin: au clair-obscur s'ajoutait l'éclat, l'intensité lumineuse de la couleur. Peu d'artistes



La Leçon de piano.
1925. Coll. privée,
New York.



Danseuse au tambourin. Nice 1926. 92 x 65 cm.
Coll. privée, New York.

Le style d'Henri Matisse repose sur l'équivoque et le sous-entendu. Nul, à mon sens, dans l'histoire de l'art en Europe n'a exécuté plus de variations délicieuses, imprévues, amusantes, sur le thème de la dualité de la peinture. Prenez, par exemple, « Figure décorative, fond fleuri » de 1927 et voyez comme Matisse, d'un bout à l'autre de la toile, reprend et développe sous tous leurs aspects les divers motifs: le dessin du tapis, vu sous plusieurs angles, le dessin du papier de tenture vu sous un angle tout différent, le dessin qui orne la surface courbe du vase; puis il accroche au mur un miroir vénitien aux lignes compliquées, et il traite tout cela sans changer de rythme ni de technique. Nous savons que le miroir a une épaisseur, mais il ressemble aussi à un dessin. Même remarque en ce qui concerne la plante dans la potiche — sa forme est une variante du motif de la tenture — et les citrons dans une coupe, au premier plan, semblent être là pour la tenture en dépit de leur relief indiscutable. — La jeune femme elle-même fait partie de la série des dessins; les plis de la draperie imitent l'arabesque du mur, les courbes du corps et la ligne rigide du dos rappellent celles du miroir. Nous percevons bien le relief du personnage, son volume, sa masse, le libre jeu de ses membres, mais en même temps il est entraîné dans le balancement et la ronde dansante de toutes ces figures linéaires.

Par la magie d'un style tout à fait cohérent, notre monde de tous les jours, si familier, si connu, le monde dans lequel vivait le modèle assis sur un tapis en face du chevalet de Matisse, ce monde a été fragmenté, réduit en miettes, comme réfléchi par les morceaux d'un miroir brisé, puis assemblé de nouveau en une unité beaucoup plus cohérente, où toutes les valeurs visuelles sont mystérieusement transformées, où les formes plastiques peuvent apparaître comme des dessins, et les dessins, plats en apparence, comme des plans diversement inclinés. C'est un art plein de sous-entendus; un art qui laisse au spectateur le soin de comprendre ses suggestions les plus secrètes. Voilà pourquoi il faut être peintre pour apprécier tout à fait les miracles de délicatesse, la fertilité d'invention, la science profonde souvent dissimulée, qu'implique cette méthode elliptique et toute d'allusions que rendaient seuls possibles les dons extraordinaires de Matisse.

Ces dons étaient vastes et d'une profonde originalité. Examinons-les: tout d'abord un sens étonnant du rythme linéaire, rythme à la fois continu et extrêmement souple, c'est-à-dire capable de s'abandonner aux variations les plus étranges sans jamais rompre sa continuité. On peut suivre le thème à travers tous ses méandres. Imaginez ce rythme plus étroit, d'une régularité mécanique, tout le système d'allusions et d'ellipses aurait sombré dans le ridicule.

En second lieu, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus remarquable chez Matisse, un sentiment infailible de l'harmonie des couleurs. Ici il nous faut faire une distinction. Matisse nous fait songer aux peintres musulmans par la richesse, la nouveauté hardie des tons plats qu'il harmonise. Et comme les meilleurs artistes orientaux, Matisse

de vingt-sept ans auraient eu, comme lui, le courage de se détourner d'une voie qui leur eût assuré le succès et une situation brillante. Mais le problème qui le préoccupait n'était pas résolu.

A maintes reprises, Matisse affirmera ainsi la noblesse de son ambition, son refus d'exprimer incomplètement les richesses qu'il portait en lui.

Il rencontra Signac, et la curieuse alternative de Seurat permettant de concilier la vision impressionniste avec une peinture fortement organisée l'attira pour un temps. De nouveau, il connut le succès: les Divisionnistes espérèrent une conversion éclatante qui leur donnerait un nouveau chef. Mais, une fois encore, Matisse se déroba.

Il se joignit aux novateurs intrépides surnommés « les Fauves »; seul peut-être de ce groupe, il comprit nettement tout le sens et toute la portée de ses essais dans l'application brutale de couleurs vives et crues. Il prenait graduellement conscience de la synthèse qu'exigeait sa sensibilité.

Il reprit l'idée de sa fameuse « Desserte » et la traduisit dans ce nouvel idiome qui remplaçait les valeurs plastiques par des taches de couleurs unies. Les termes essentiels de sa synthèse picturale étaient trouvés.

ne se contente pas d'un accord parfait des couleurs, il y ajoute toujours un élément de surprise, un rapprochement inattendu qui nous fait dire: « Où diable est-il allé chercher cette couleur, et pourtant que c'est réussi! » Cette note imprévue donne beaucoup de fraîcheur et de vie à ses œuvres, même si l'on n'y voit que de simples motifs de décoration semblables à ceux des tapis persans.

Mais la méthode de Matisse n'aurait pu produire tous ses effets si, grâce à un art qui tient du sortilège, il n'avait situé chaque couleur à la place exacte qu'elle doit occuper dans l'image d'un univers à trois dimensions. Par exemple, la couleur des volets d'une maison, vue par une fenêtre (« Roses safranées »), reste pour l'œil à la distance indiquée par l'ensemble du dessin, tandis que la couleur du vase et des fleurs sur la table nous semble beaucoup plus rapprochée. Chacune situe exactement un objet dans l'espace.

Le prodige c'est que Matisse peut interpréter les couleurs de la nature d'une façon toute personnelle — peignant par exemple en rouge vif un pont aperçu dans le lointain — sans pour cela nuire à la perspective. La puissance de son œuvre dépasse donc de beaucoup celle du simple décorateur, et les tapis persans qu'il nous montre sont aussi l'image d'un monde à trois dimensions; l'équivoque y gagne un nouveau pouvoir d'évocation.

Cette double fonction de la couleur chez Matisse nous amène à parler encore du dessin, au sujet duquel nous pouvons faire les mêmes remarques. Son but est de donner à la ligne non seulement le caractère d'une mélodie « en surface », mais aussi d'évoquer les volumes avec une force incroyable.

Cette force d'évocation, proportionnelle à la vigueur du dessin, exige beaucoup d'adresse. Matisse ne peut pas se permettre de perdre du temps, pour ainsi dire, à décrire ses volumes, parce qu'il romprait ainsi la continuité du dessin en surface. Un sentiment peut-être inconscient de cette nécessité le conduit à modifier bizarrement les silhouettes humaines. Je ne cacherai pas que Matisse est parfois tombé délibérément dans une certaine exagération, mais dans l'ensemble son but apparaît nettement. Ces déformations l'aident à évoquer plus rapidement les volumes nécessaires — ce sont des épigrammes, des raccourcis. Ils rendent le mouvement des corps plus facile à saisir par l'imagination du spectateur. La signification du tableau y gagne en évidence. Voici, en effet, un autre trait caractéristique de l'œuvre de Matisse: en dépit de sa méthode qui devait, semble-t-il, créer la confusion par la violence du paradoxe, l'allusion trop brève, l'incessante équivoque, on peut presque toujours saisir du premier coup d'œil le sens de ses toiles. On ne conserve aucun doute sur la nature des objets ni sur leur place exacte, même quand le tableau est construit sur les juxtapositions les plus étranges, les plus curieuses combinaisons du kaléidoscope de la nature. Il y a pourtant un exemple (« Les Marocains », 1918), qui ne justifie pas notre remarque. Sans le secours de la couleur, il est douteux que le spectateur ordinaire puisse distinguer, en bas et gauche, les Musulmans enturbannés prosternés sur un tapis

de prière, mais de telles énigmes sont rares. Matisse a bien trop de sérieux pour se complaire aux sottises mystifications. Il l'a prouvé maintes fois par le souci manifeste de ne pas exploiter ses succès, sa défiance de lui-même, son refus de suivre la voie la plus facile. Sans cesse, il a remis son œuvre en question, rebelle aux séductions des réussites passées. Nous avons déjà donné plusieurs exemples de sa première évolution; mais Matisse n'est jamais satisfait; sans cesse il récuse ses propres conclusions, et jusqu'à la vieillesse il lui arrivera d'abandonner l'avantage du mouvement acquis pour repartir sur des données nouvelles.

Donc, si quelques-uns de ses admirateurs jugent, comme je l'ai fait moi-même une ou deux fois, que Matisse abuse de certaines synthèses picturales d'ailleurs charmantes, qu'ils se rassurent. Matisse lui-même est toujours averti du danger en temps voulu et rejette l'instrument suspect.

Tout récemment encore, en affirmant une dernière fois la hauteur de son ambition, Matisse n'hésita pas à risquer la grande popularité qu'il avait acquise au cours des années 1920-1925. A cette époque, dans son lumineux atelier de Nice, parmi le décor oriental et l'inépuisable richesse des jardins de Provence, il déploie, pour notre séduction, le chatoiement somptueux de ses ara-



Figure décorative sur fond ornemental. Nice 1927.
131 x 98 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.



Intérieur à Nice, 1919. 73 x 60 cm.
Museum of Modern Art, New York.

besques les plus brillantes, les plus musicales. Ses toiles revêtent un cachet d'élégance mondaine. Chacune d'elles est le reflet de notre société raffinée. Matisse fait pour nous ce qu'ont fait pour leur époque les peintres du XVIII^e siècle; mais beaucoup mieux qu'un Fragonard, une toile de Matisse convenait à la simplicité luxueuse d'une villa moderne.

Tout heureux de voir idéaliser leurs propres aspirations, les gens riches et cultivés tombèrent sous le charme. Matisse, bien que travailleur infatigable, n'aurait pu satisfaire aux demandes qui s'élevaient alors à grands cris des deux côtés de l'Atlantique. Mais si les nouveaux convertis n'avaient pas gardé le souvenir du Matisse qui les étonnait jadis et qu'ils n'aimaient pas, M. Matisse, lui, ne l'avait pas oublié. Il interprétait magistralement le moderne *rococo* dont il était le créateur, mais il y avait un autre Matisse, un Matisse qui réagissait tout différemment à l'appel du monde visible; un Matisse qu'attirait la solide construction architecturale, qui aimait par dessus tout le dépouillement, et qui aurait volontiers sacrifié à leurs joies austères le charme compliqué de ses dansantes arabesques. On aurait tort d'attribuer à une sorte de mélancolie, de dépression physique ce nouvel aspect de son tempérament. Matisse ne se départit jamais d'une sérénité joyeuse; il ne souffrit jamais de troubles nerveux, fut toujours prêt à accueillir les plaisirs des sens. Seulement l'autre aspect de son génie exige un mode d'expression beaucoup plus difficile, dans lequel la plastique joue un rôle important; et bien qu'il ne perde jamais de vue la construction en surface, celle-ci résulte désormais de l'agencement de vastes unités géométriques et donne l'impression

Le thé dans le jardin, Issy 1919. 140 x 212 cm.
Coll. privée, Beverly Hills.





Au bord de la route-Luxembourg. Paris 1901. 25 x 35 cm. Coll. privée, New York.

d'une architecture grandiose. Ce que Matisse recherche surtout, c'est, avec un modelé des volumes à la fois plus complet et plus ramassé, l'évidence et la clarté de la composition. Pour comprendre la différence entre les deux directions de l'énergie créatrice de Matisse, le lecteur peut comparer la « Figure décorative, fond fleuri » déjà citée et les « Danseuses au tambourin » avec un exemple choisi dans ses plus récents travaux, tel « Femme à la voilette » de 1927. On s'apercevra aussi que pour trouver des analogies avec ses dernières œuvres il faut remonter aux années antérieures à 1917 — en particulier au portrait de Mme Matisse, portrait riche, vivant, qui témoigne d'une conception plus complète de la plastique et d'une plus grande maîtrise dans la synthèse. Pour moi, si l'on m'autorise à faire connaître mes préférences, je dirai que je vois dans le « Jardin » de 1918 l'une des expressions les plus parfaites du génie de Matisse: les arabesques largement simplifiées, claires sur

fond obscur, sombres sur fond clair, s'opposent avec un rare bonheur, tandis que la scène simple et familière se pare d'une ampleur majestueuse sans grandiloquence. (Le fait que ce terme, appliqué à Matisse, nous paraît choquant, est une nouvelle preuve de la simplicité et de la sincérité foncières de son attitude en face de la vie).

Et maintenant c'est avec confiance que j'attends une prochaine série de travaux dans lesquels Matisse trouvera un schème qui, enrichi de tous les trésors de la science picturale amassés par lui au cours des années précédentes, lui permette de traduire en termes de grandeur architecturale les plus profondes subtilités de la forme. Car Matisse est de la race des grands maîtres qui se perfectionnent sans cesse, et dont le génie atteint dans la maturité de l'âge son plein épanouissement.

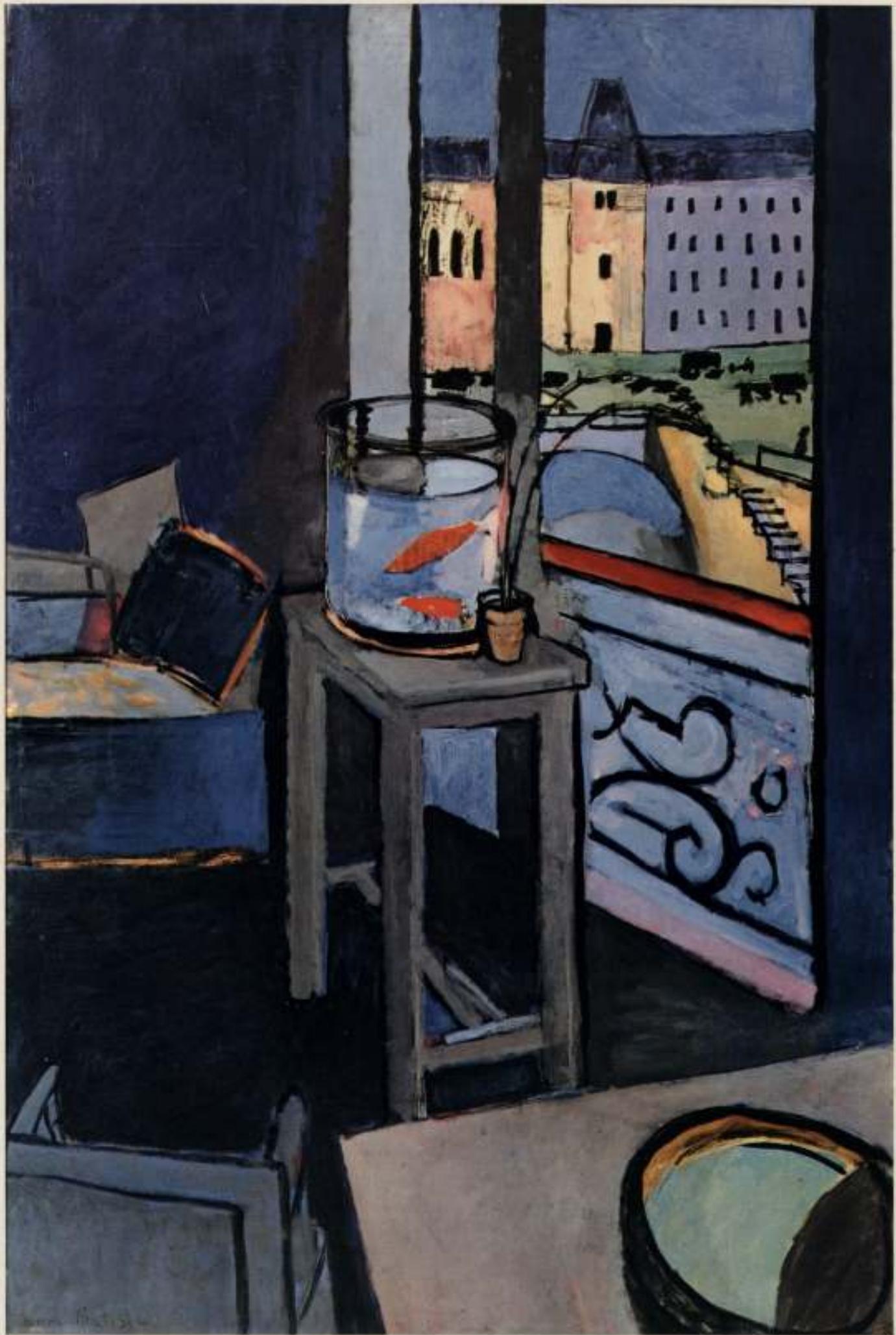
Londres, janvier 1928.
(*Chroniques du Jour*, 1929)

ROGER FRY

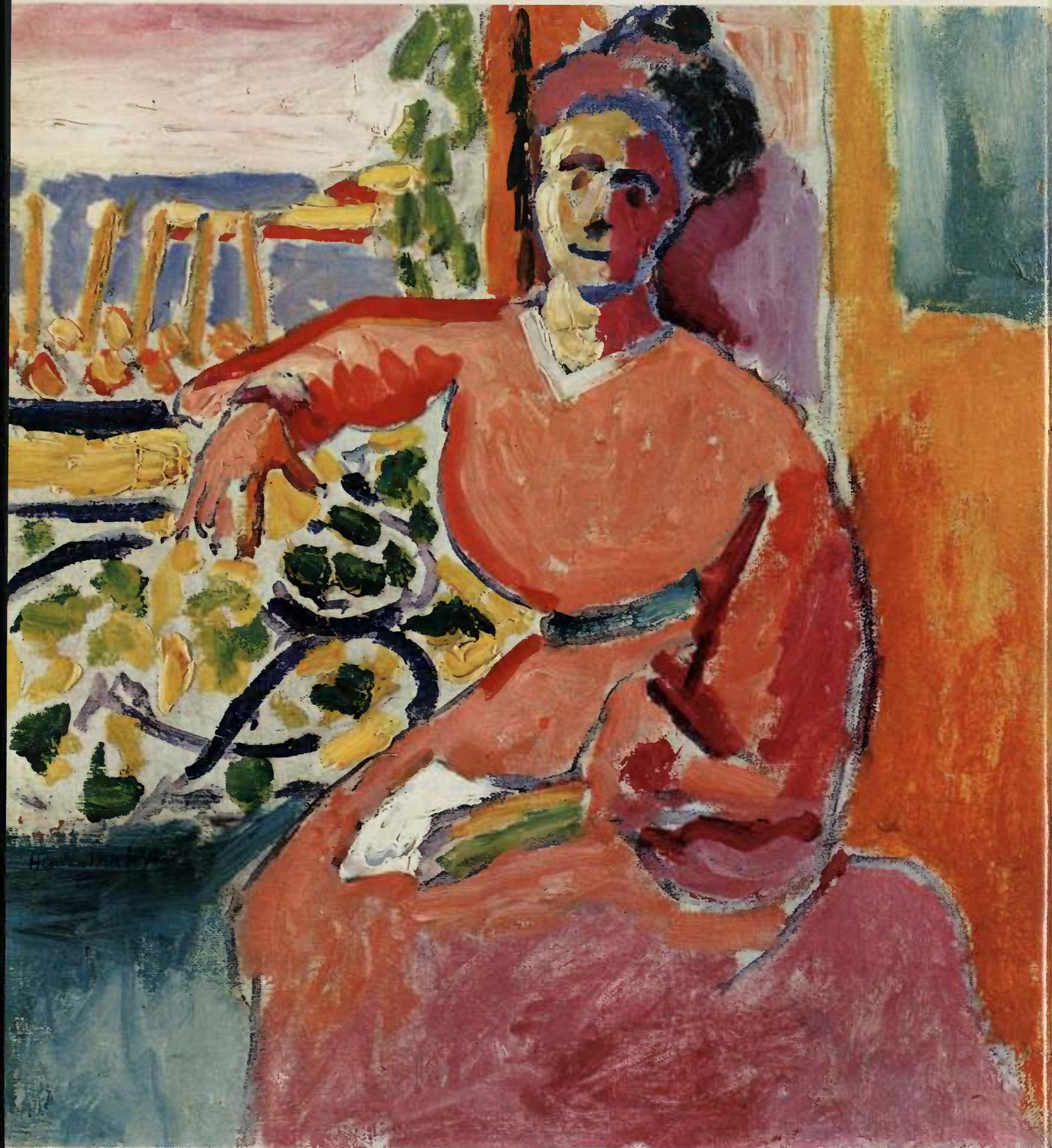
Intérieur avec bocal de poissons, Paris 1914. 144 x 98 cm. Musée d'Art Moderne, Paris

Les citrons et la bouteille de Squidam, Paris 1896. 30 x 32 cm. Coll. privée, New York.





Femme devant la fenêtre. Etude pour un portrait. Collioure 1905. 32 x 30 cm. Coll. privée, New York.



Les deux horizons d'Henri Matisse

par Jean Leymarie



Henri Matisse
et le moulage de Kouros
(grec archaïque) à Nice.

Nu debout. Nice 1918. 41 x 27 cm.



De 1909 à 1917, Matisse s'installe à l'écart de Paris, dans une vaste et calme maison au milieu d'un jardin, à Issy-les-Moulineaux, sur la route de Clamart. C'est durant cette période et dans ce cadre (exactement décrit par Clara T. Mac Chesney dans *The New York Times* du 9 mars 1913) qu'il accomplit son œuvre majeure dont la sérénité majestueuse est le fruit des plus âpres combats. Bien qu'il poursuive seul sa conquête solaire, face à la montée adverse et collective du Cubisme, ses rapports avec les courants contemporains sont beaucoup plus étroits qu'il n'est généralement admis. En août et septembre 1913, alors qu'ils semblent le plus s'opposer mais se rejoignent par leurs voies respectives, c'est avec Picasso qu'il fait des promenades à cheval dans les bois de Clamart et l'été suivant il retrouve à Collioure Juan Gris avec qui il s'est cordialement lié. Le cubisme synthétique intègre la couleur et jusqu'aux variations décoratives au moment même où Matisse y renonce en partie pour insister sur la structure architectonique. Il y a interférence et bénéfice réciproque. La galerie Bernheim avec laquelle il est en contrat accueille en 1912 les manifestations des Futuristes italiens dont l'un d'eux, Severini, fixé à Paris, devient un de ses amis. Ses voyages en Allemagne et en Russie le mettent en contact avec les artistes slaves et germaniques. Enfin l'expérimentation de la couleur qui, durant ces années cruciales, se développe parallèlement à celle de la forme et dans laquelle s'engagent Kandinsky, Delaunay, Chagall, Villon ou Léger, lui est largement redevable.

Après avoir restauré le pôle énergétique de la couleur, il *dématérialise la couleur* et, remontant vers les exemples radieux de l'Orient, dont toutes les formes d'art, des mosaïques aux tissus, des icônes aux faïences, sont des pièges à capter la lumière, il convertit la *couleur en lumière, se voue à la lumière*. Si l'Impressionnisme est la peinture de l'atmosphère et le Fauvisme celle de la couleur, Matisse est le chantre de la lumière qu'il crée lui-même à proportion qu'il la reçoit. La visite de la grande exposition des arts islamiques à Munich en octobre 1910, le voyage à Moscou de novembre 1911 qui lui fait découvrir et admirer les icônes, les séjours prolongés en Andalousie et au Maroc durant les hivers 1910 à 1913, au cœur d'une nature et d'une culture dont le soleil est la loi, stimulent son élan et le confirment dans sa direction: « *La révélation m'est toujours venue de l'Orient, a-t-il confié. Les miniatures persanes, par exemple, me montraient toutes les possibilités de mes sensations. Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique. Cela m'aidait à sortir de la peinture d'intimité* ».

En réaction contre la tradition de chevalet et ses subtilités amenuisées, il aspire en effet à la plénitude murale dont quelques commandes privées lui fournissent réellement l'occasion. Il réalise ainsi pour son amateur russe Stchoukine, le collectionneur le plus important de son temps, les deux panneaux *La Danse* et *La Musique* qui font



Femme au chapeau, Madame Matisse. 1904-1905.
Coll. W. A. Haas, San Francisco.



Les persiennes. Nice 1919. 138 x 98 cm. Barnes Foundation, Merion, Pensylvanie.

sensation au Salon d'Automne de 1910 avant de prendre place à Moscou. Réglés uniquement sur trois tons — l'azur du ciel, le rose des corps, le vert de la colline — et la plus expressive arabesque, ils incarnent avec une grandeur sacrée l'essence universelle du mouvement dionysiaque et du recueillement extatique. Ici, la ronde impétueuse chevauche la planète dans un bondissement continu; là, les musiciens et leurs auditeurs immobilisés se disposent dans l'espace comme des notes sur une portée. La prodigieuse esquisse, au format d'exécution, de *La Danse*, qui remonte à 1909, est surtout une étude de la couleur, étendue à saturation et conduite à son timbre absolu. Après les brumes et la mélancolie fin-de-siècle, la vitalité régénératrice d'une œuvre semblable est aussi la meilleure riposte aux forces croissantes de destruction et de mort.

En 1911, il peint pour Michael Stein une composition à la détrempe offerte ensuite au Musée de Grenoble, *l'Intérieur aux Aubergines*, où l'ornementation prolifère, à l'inverse, sur la surface entière de la toile. Trois aubergines posées au centre sur une table donnent la note grave qui soutient la riche orchestration. Conservateur du Musée de Grenoble, j'ai eu longuement sous les yeux ce chef-d'œuvre dont les affinités d'ordonnance avec la peinture chinoise ont été signalées, et comme je m'interrogeais sur son mystère, je découvris que rêver à trois aubergines, selon la sagesse orientale, est un signe de bonheur. Je me souviens de la joie de Matisse quand je lui rapportai ce proverbe qu'il ignorait mais qui répond si bien à son inspiration et qu'il avait retrouvé d'instinct, par la seule nécessité de la couleur, laquelle est aussi connaissance et langage profond. « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin... »: il se plaisait à citer ce vers de Mallarmé, son auteur de prédilection avec Baudelaire, dont il illustrera pareillement les Poésies et auquel il consacre à cette époque un panneau d'hommage resté jusqu'à présent inédit, *Nymphes dans la forêt*. Le couturier Poiret, dérouté, refuse une décoration qui lui était destinée et qui date également de 1911, *La Fenêtre bleue*. Fantasmagorie persane et anticipation marocaine, c'est la transposition de la vue que le peintre avait de sa chambre à Clamart, une modulation surnaturelle d'azur aux inflexions vertes ponctuée par le rouge d'un œillet. La Fenêtre est un des motifs caractéristiques de la peinture (Bonnard, Delaunay, Gris, Chagall, etc.) et de la poésie (Mallarmé, Apollinaire, Rilke, etc.) modernes. Tout au long de son œuvre et différemment selon les périodes, Matisse en a tiré le parti le plus ingénieux. Au lieu de creuser comme traditionnellement la perspective, la fenêtre chez lui ramène la composition à son propre plan, c'est-à-dire à la frontalité de la toile dont, par sa forme même, elle est aussi l'image. Elle perd sa fonction habituelle de trompe-l'œil ou de pôle d'évasion pour servir de réducteur visuel et d'amplificateur sensible, de lien ductile entre le dehors et le dedans, entre le clos et l'illimité.

La série magistrale des *Intérieurs* complétée en 1911 et dont celui de Grenoble est un chaînon comprend une composition de figures insérées dans un décor à ornementation continue, *La Famille du peintre* (Léningrad) et deux intérieurs d'atelier vides de personnages mais peuplés d'objets d'art et notamment de sculptures plus vivantes que des êtres de chair. Celui de Léningrad est encore encombré de tissus et de tapis bariolés, mais *L'Atelier rouge* de New York est audacieusement régi par un unique aplat monochrome couvrant toute la toile. Il est impossible de pousser plus loin la réduction du volume à la surface tout en suggérant magiquement la profondeur d'une pièce entière. Après l'exubérance décorative c'est le retour à la simplicité qui prévaudra jusqu'en 1919. Le thème de l'Atelier qui permet à l'artiste de célébrer le mystère de sa création dans le lieu même où elle s'exerce obsède inépuisablement Matisse et nombre de peintres contemporains. Comme le motif de la Fenêtre avec lequel il se conjugue souvent, c'est encore un principe d'ambiguïté justifiant la peinture à l'intérieur de la peinture, le dialogue entre l'art et la réalité. A partir de janvier 1914, Matisse reprend dans son ancien immeuble à Paris un atelier d'hiver, que l'on reconnaît avec sa fenêtre donnant sur les quais dans deux œuvres puissantes de 1916, à l'armature sévère et au chromatisme assourdi, *L'Atelier, Quai Saint-Michel*, *Le Peintre et son modèle*. C'est le même modèle italien, Laurette, qui pose dans les deux cas, allongée nue sur un canapé rouge, vêtue de vert dans un fauteuil mauve, exactement semblable à son portrait contemporain sur fond noir. Dans la version où le peintre se montre de dos, la tension est extrême entre l'intérieur et l'extérieur, entre le peintre et son modèle, entre le modèle réel et son double sur le chevalet. Sur le mur vide, un superbe miroir vénitien compense de ses courbes baroques l'austérité géométrique de la composition.

La suite éblouissante et multiple inspirée par Tanger, jardins, paysages urbains, natures mortes dont la plus somptueuse appartient à Picasso, effigies indigènes d'une dignité farouche ou d'une réserve gracieuse aboutit trois ans plus tard à une synthèse monumentale, *Les Marocains* (New York, Museum of Modern Art). Les éléments condensés par le souvenir — architecture, nature, figures enturbannées — et ramenés à leurs signes essentiels composent une harmonie souveraine évoquant la luxuriance et la spiritualité de l'univers musulman. La sensation de lumière intense et de certitude morale est traduite par une dominante de noir, couleur totale et force d'intériorisation. Le même processus de décantation et de cristallisation opère au même moment dans *La Leçon de piano*, également à New York, où la tonalité de base est un gris raffiné sur lequel s'exalte la géométrie des plans colorés. Maître de l'arabesque et de la couleur pure, Matisse est encore, à l'égal des Cubistes, un extraordinaire inventeur de rythmes compositionnels et de signes plastiques. On a



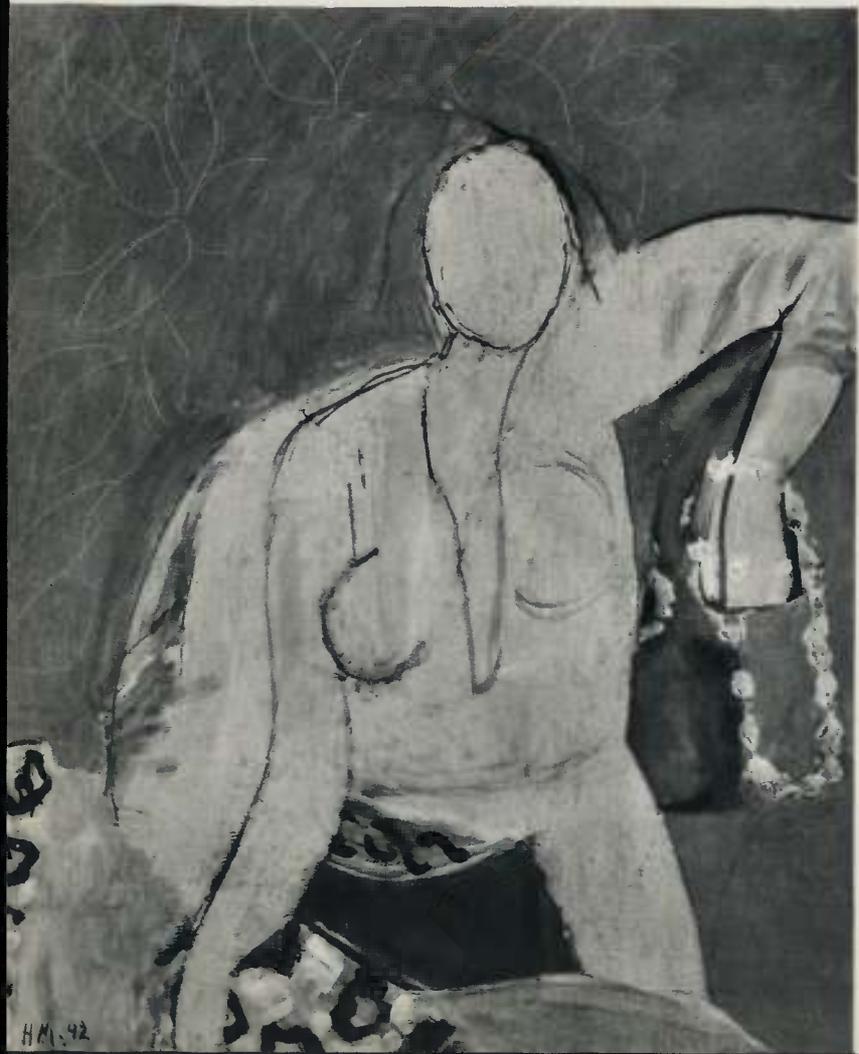
Jeune fille en vert à la fenêtre. 1921. 65 x 54 cm. Coll. privée, New York.



Jeune femme à la robe persane. Nice 1940. 73 x 60 cm.

Les trois états d'une toile détruite par l'artiste. ▶

Jeune femme aux perles. Nice 1942. 62 x 50 cm. Coll. privée, Paris.

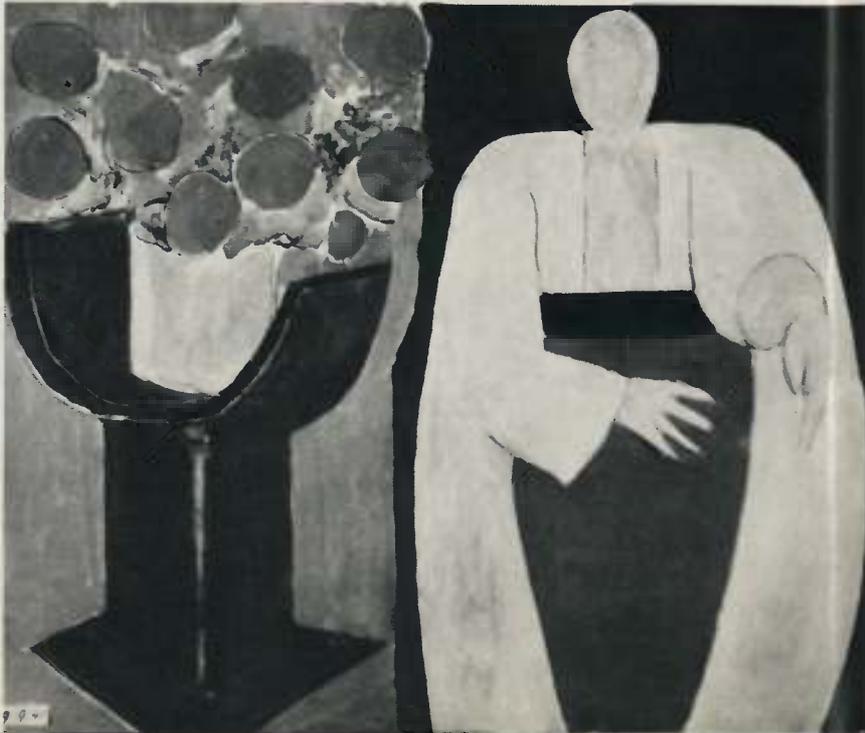


Etat du 16-9-40.



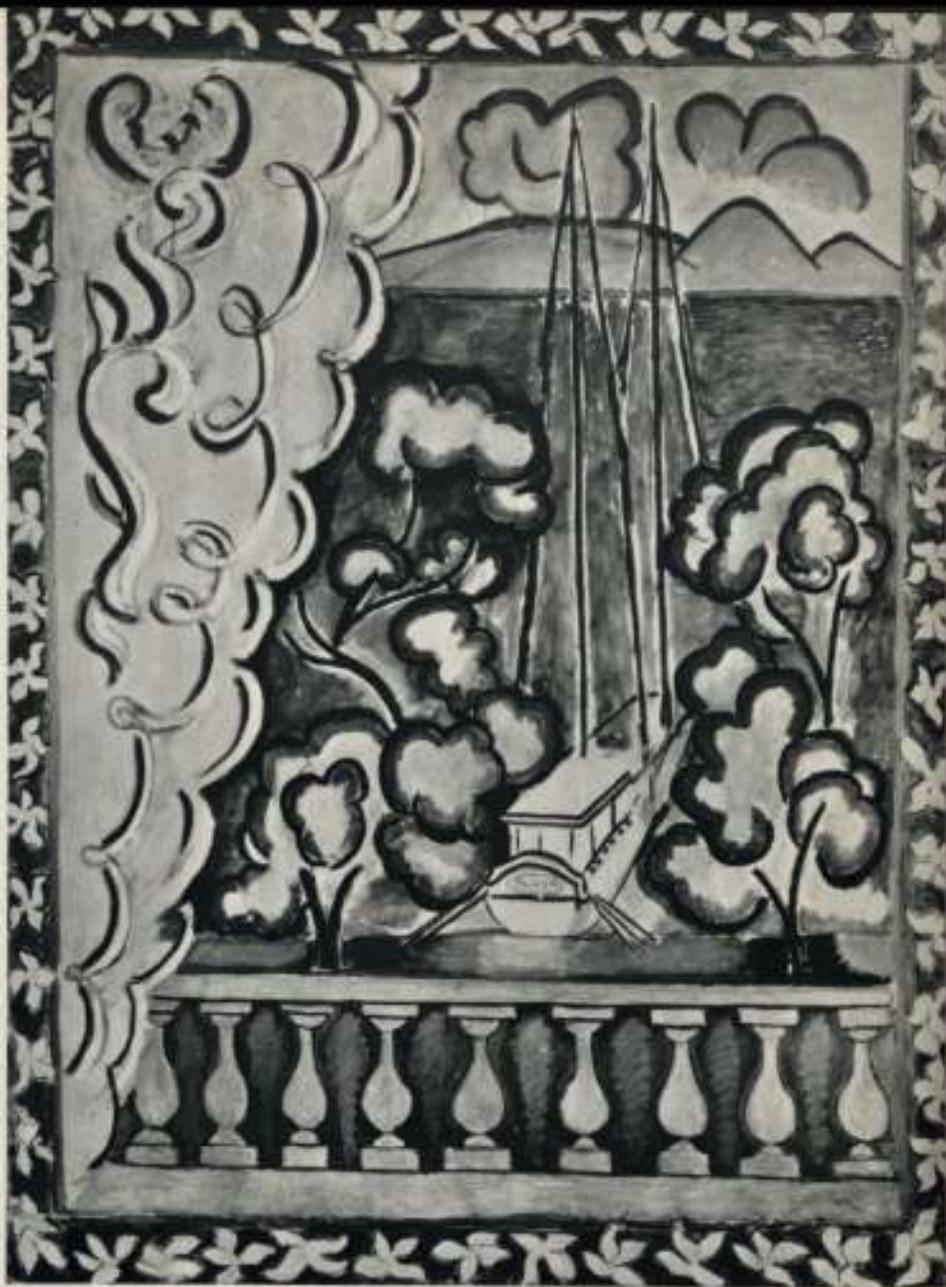
Etat du 17-9-40.

Etat du 19-9-40.



pu lui reprocher, et justement devant ces réussites suprêmes, d'aller trop loin vers l'abstraction ou de n'avoir pas osé franchir le pas. Mais la querelle est vaine car sa haute création ouvre, selon ses propres mots, un *espace spirituel* qui surmonte toute contrainte et toute dualité, qui réconcilie les choses entre elles et le monde avec nous-mêmes, dans un mouvement allant de nous-mêmes au monde plus que du monde à nous-mêmes. Autant que dans les vastes compositions si rigoureusement concertées, sa maîtrise éclate dans quelques rares paysages pleins de naturel et de fraîcheur poétique, *Arbre près de l'étang de Trivaux* — aspect trop peu connu de son œuvre — ou dans les plus simples natures mortes, *La Branche de lilas*, *Le Pot d'étain*, merveilles de grâce irradiante et de force concentrée.

« Ce qui m'intéresse le plus, affirmait Matisse en 1908, comme en écho à Van Gogh, ce n'est ni la nature morte ni le paysage, c'est la figure. C'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie ». Il y a eu constamment dans son œuvre des portraits dessinés, mais les véritables et grandioses portraits peints occupent presque tous la période que nous venons d'envisager et se situent à l'extrême limite entre les deux autoportraits sobres et fermes de 1900 et de 1918. Ils reflètent la variété de son style tout en arrachant à chaque masque humain sa qualité singulière et son « caractère de haute gravité ». Les plus nombreux et les plus marquants sont ceux de sa femme, avec des moments culminants d'intensité fauve en 1905 et de plénitude classique en 1913 (*Léningrad*), et ceux de sa fille *Marguerite*, tantôt hiératique et stylisée comme les effigies de Ravenne ou de Baouit, tantôt hallucinante en son approche directement réaliste. Le portrait exige « une identification presque complète du peintre et de son modèle », affirme Matisse, qui dit aussi: « C'est en rentrant dans l'objet qu'on rentre dans sa propre peau ». Ses portraits les plus ressemblants sont toujours ceux où lui-même nous fixe à travers les yeux de ses modèles. La petite étude de *Pierre Matisse* enfant, en jersey de marin, brossée en été 1909 au même moment que l'esquisse de *La Danse*, est un prodige de justesse et de concision. *La Fille aux yeux verts*, peinte en automne de la même année et acquise aussitôt par Miss Harriett Levy de San Francisco, surgit frontalement, visage pâle au regard lumineux, dans la riche texture d'un décor participant. Les portraits en pied d'*Yvonne Landsberg*, le corps amplifié dans l'espace par d'étranges courbes rayonnantes, et de l'actrice *Greta Prozor* s'imposent au contraire par leur densité linéaire et leur gamme retenue, gris acier et bleu sombre. *Plumes blanches*, le chef-d'œuvre du Musée de Göteborg (autre version à Minneapolis) est la réplique décorative en 1919 de la *Femme au chapeau* de 1905. Sous sa merveilleuse capeline baroque inventée par le peintre lui-même, le séduisant visage du modèle, Antoinette, cesse d'être un portrait pour s'absorber dans la perfection musicale de la composition. Matisse désormais règne



sur un univers idéal d'où la caractérisation individuelle, avec son trouble et sa pesanteur, est exclue.

Rien n'illustre mieux le changement de style (et de climat) que la comparaison, à trois ans d'intervalle et sur un même motif, *Le Peintre et son modèle*, de la version déjà citée de Paris en 1916, avec celle de Nice, en 1919. La tension antérieure et la grandeur qu'elle impliquait cèdent à l'aisance et à la grâce, l'austérité monacale d'un atelier d'hiver fait place à un boudoir plein de fleurs, où la



Vue de la fenêtre à Tahiti.



Intérieur rouge, nature morte sur table bleue. 1947. 116 x 89 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

Nature morte. 1957. 17 x 23 cm, part., Paris.



lumière est tamisée, où trône l'odalisque. Le peintre est inclus sans effort dans le spectacle qu'il savoure et ordonne: « Très souvent je me mets dans mon tableau et j'ai conscience de ce qui existe derrière moi. J'exprime aussi naturellement l'espace et les objets qui y sont situés que si j'avais devant moi la mer et le ciel seulement, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus simple au monde ». Dès 1917, Matisse fait de longs séjours à Nice avant de s'y fixer définitivement en 1921, dans cette clarté paradisiaque qui baigne le second versant de sa vie. Il rencontre, peu avant sa mort, Renoir, auquel il montre ses toiles et qui est surtout émerveillé par la justesse de sa couleur, par la façon miraculeuse dont elle fixe chaque plan à la distance voulue. Jusqu'en 1925, Matisse s'abandonne à la détente consécutive à la fin de la guerre, revient, comme Braque et Picasso, à une conception plus naturaliste, s'enchant de sa virtuosité, mais le fléchissement est bien moindre qu'on ne veut trop souvent l'affirmer. Sans doute y a-t-il profusion d'*Odalisques* mais celles-ci se coordonnent dans une suite harmonieuse qu'il faudrait toute dérouler; et l'orientalisme chez lui n'est pas exotisme ou maniérisme, mais nécessité de nature et de style, expérience vécue au Maroc, cristallisation de son rêve baudelairien autour de la femme-odalisque — « une divinité, un astre qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle » — arabe par son corps, ballet de couleurs par ses atours, réceptacle de la lumière par le décor qu'elle engendre. Enfin cette période n'est pas moins riche que d'autres en compositions importantes. Le *Grand Intérieur* de Chicago — avec la figure sur le balcon significativement tournée vers le dedans et non vers la mer —, le *Panneau mauresque* de Philadelphie, d'une douceur de coloris sans égale, les *Joueurs de cartes* de la collection Rosenberg, où l'ordonnance est aussi souple qu'infiniment complexe, montrent son pouvoir de renouvellement dans le traitement de l'espace et de l'ornementation, dans les relations entre figures et objets. Avec la profondeur accrue, l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur, la lumière devient l'entité prépondérante. La fenêtre en règle subtilement le dosage grâce à ses rideaux, à ses voilages, au système méridional des *persiennes* dont le poète André Rouveyre, familier de Matisse, a su si bien dire le rôle: « Elles apparaissent, dans ses toiles, comme l'objet mobile et délimitatif entre son pays illimité et son pays privé. C'est là que viennent pour lui se briser ou se fondre, s'é mousser ou s'insinuer, ou pénétrer franc jeu, les flèches aiguës de la lumière solaire. C'est là que commence le champ de ses *sensualités spirituelles* et visuelles, de ses émotions pensives, de ses concertos de coloriste où très souvent des femmes figurent, habillées ou nues, mais toujours également subordonnées à quelque chose de latent ou d'impérieux qui est la souveraineté du prince dans son art ».

JEAN LEYMARIE

Fenêtre ouverte à Collioure. Collioure 1914. 116 x 88 cm. Coll. privée, Paris.





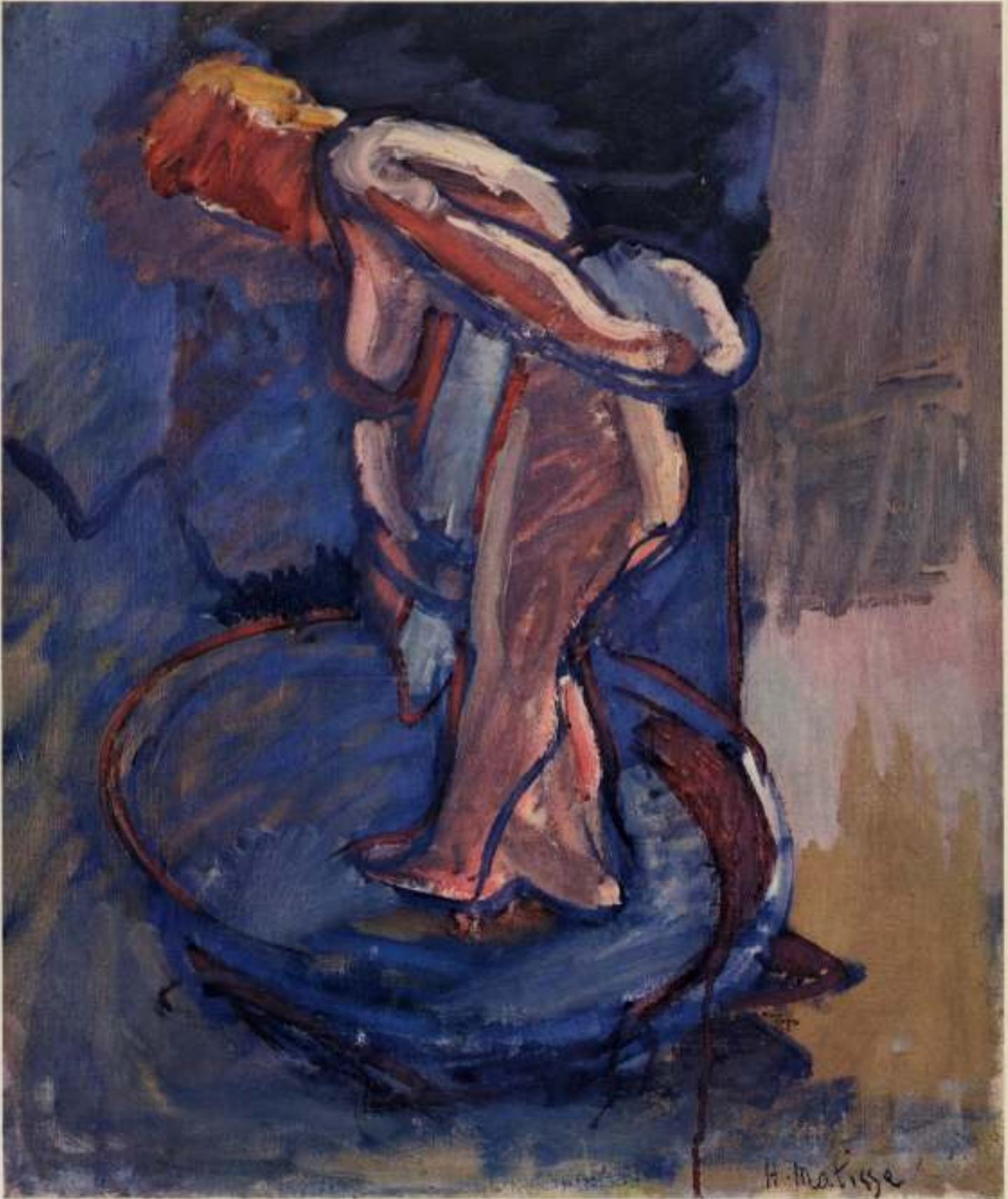
Soleil couchant en Corse. Corse 1898. 32 x 42 cm. Coll. privée, New York.



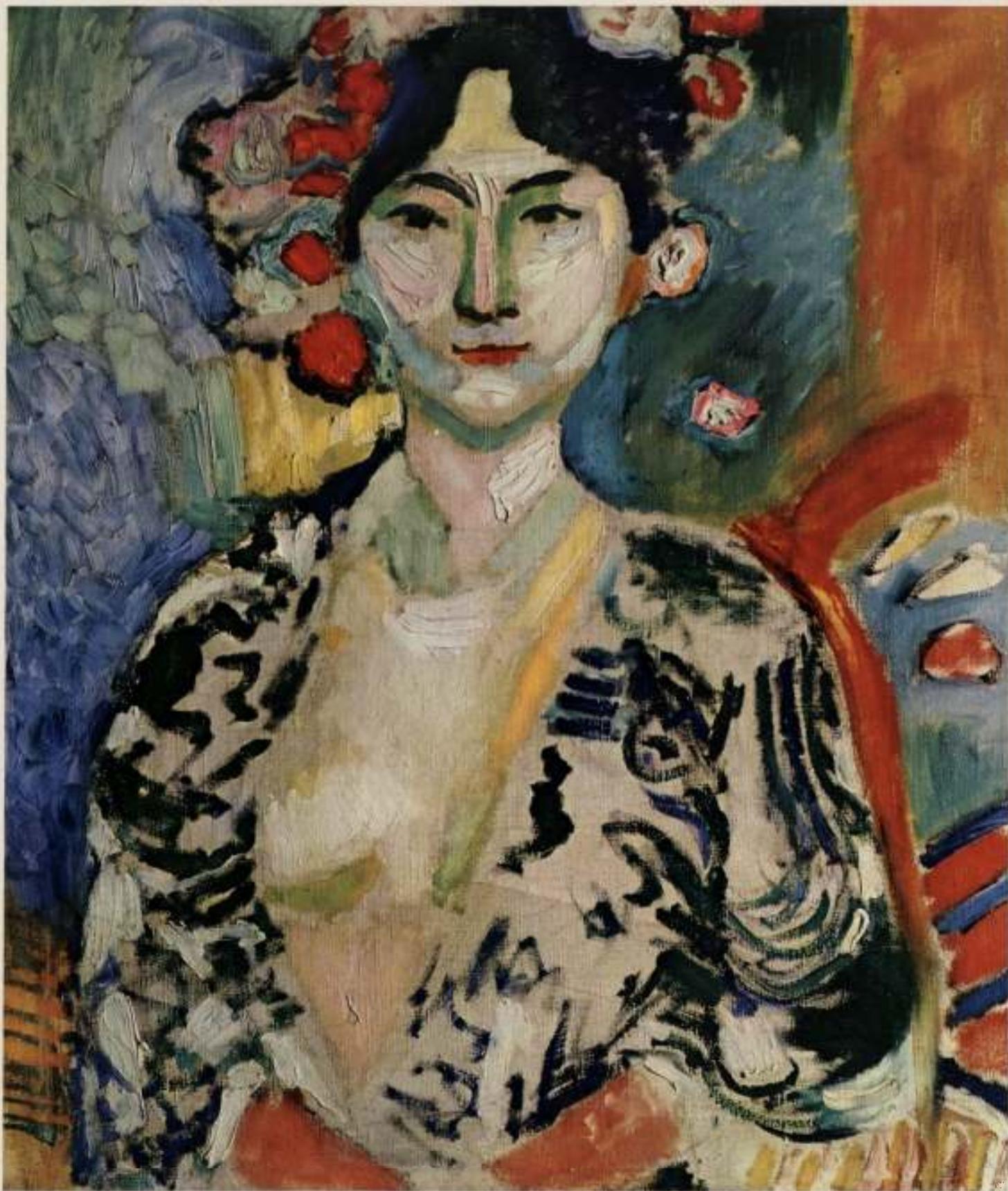
Nu bleu. 1907. Coll. privée, Paris.



Soleil couchant en Corse. Corse 1898. 32 x 42 cm. Coll. privée, New York.



Nu bleu. 1907. Coll. privée, Paris.



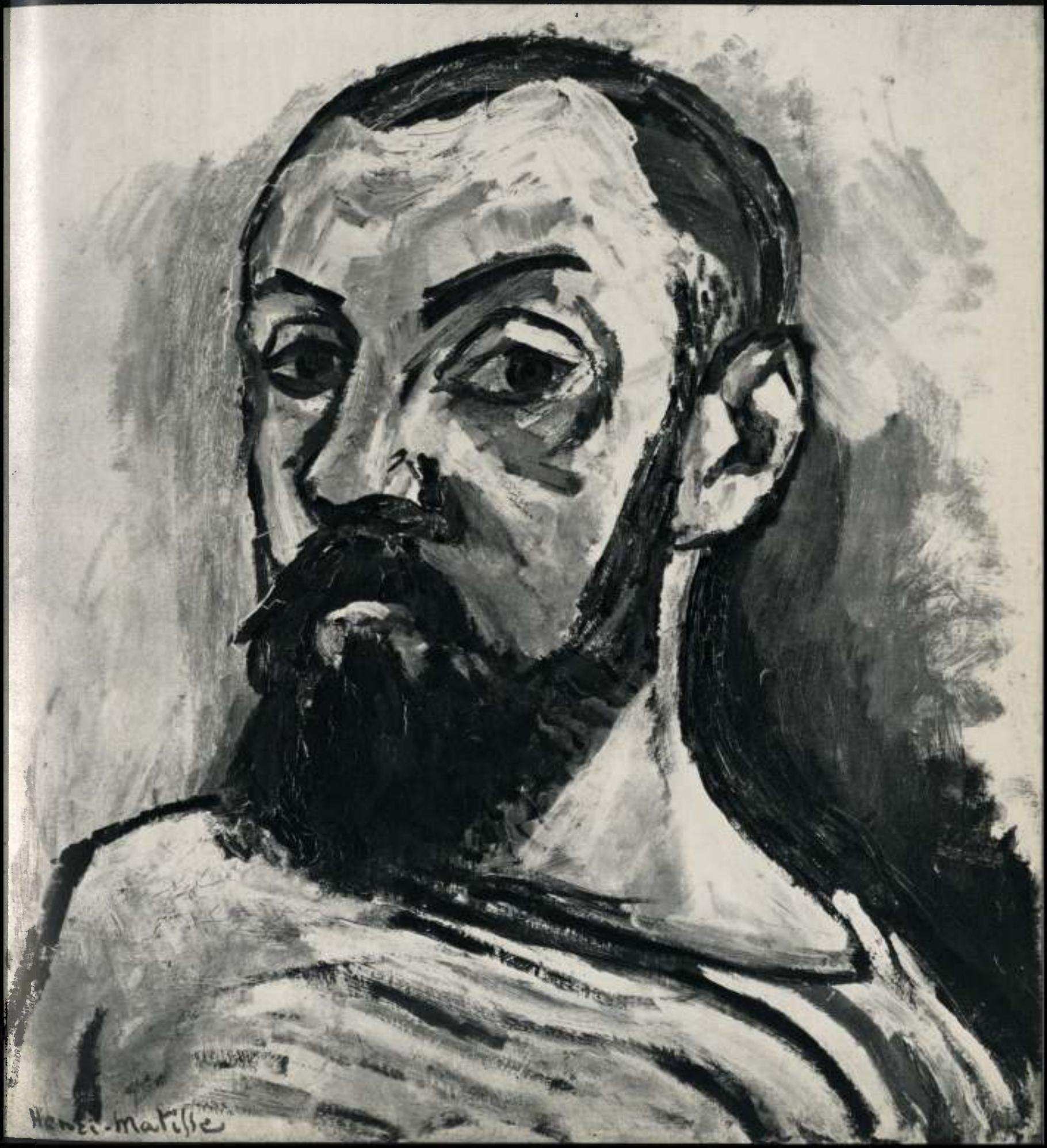
L'idole. 1906. Coll. Dr. J. Koerfer, Berne-Bollingen.

Autoportrait.
Collioure 1907. 55 x 46 cm. ▶
Statens Museum
for Kunst, Copenhagen.

Le Fauvisme

par Gotthard Jedlicka

*LES ETAPES
D'UNE
GRANDE
CARRIERE*



Le nom de Fauves remonte au critique d'art Louis Vauxcelles. Ayant aperçu dans une exposition, derrière une statue de Marque, des figures peintes en couleurs très vives, il s'exclama: « Tiens! Donatello au milieu des Fauves! » Dans la suite, il ne sera plus question de Donatello. Mais les Fauves, durant une longue période, ont fait rage. Leur nom a couru sur toutes les lèvres et le mouvement subsista, peut-être même favorablement accueilli par les peintres. Le nom d'Impressionnisme s'était du reste imposé d'une manière analogue.

La première exposition a lieu dans la galerie de Berthe Weill, 25 rue Victor-Massé. Elle dure du 31 octobre au 20 novembre 1905. Dans le développement artistique des vingt-cinq dernières années, cette galerie a joué un rôle considérable. Presque tous les peintres importants y ont exposé pour la première fois. Une vieille demoiselle, au lorgnon branlant sur son pif jaunâtre, hante ce séjour où elle circule avec un maladroit empressement. La galerie a proliféré sur une boutique de brocanteur dans laquelle un bric-à-brac invraisemblable était mis en vente. Raoul Dufy est celui qui a poussé Mademoiselle Weill à joindre à son commerce d'antiquailles et de vieux habits une vente de tableaux. On rencontre dans cette première exposition Camoin, Derain, Dufy, Manguin, Marquet, Matisse, Vlaminck. Les peintres ont plus ou moins foi en leur programme. Celui-ci est vaste. Il est impossible de déterminer la part de chacun à ce mouvement. On a prétendu que la forme relevait de Matisse, la couleur de Vlaminck. Ils ont contesté l'un et l'autre, avec raison, une séparation très nette. Auparavant déjà, Derain et Vlaminck avaient fondé quelque chose comme une école à Chatou. Une année durant, ils ont peint dans le même atelier: Vlaminck venait de quitter la caserne et Derain n'y était pas encore appelé.

On considère le mouvement sous un angle trop simple si l'on n'y voit qu'une réaction contre l'Impressionnisme. Le Fauvisme dérive en partie du Néo-Impressionnisme en tant que contre-coup de l'Impressionnisme. Il ne s'agit pas d'un mouvement de jeunes qui s'insurgent, prêts à tout rejeter. Il signifie au contraire une mise en œuvre concertée de tous les moyens. Un des chefs de file a visité tous les musées d'Europe avec une rare compétence, tirant parti en tous lieux de ce qu'il a vu pour se perfectionner dans son art.

L'Impressionnisme est en dernier ressort une analyse de l'art le plus raffiné. Il aboutit à une inconsistance dans laquelle il se perd graduellement. Le Néo-Impressionnisme est en réalité la preuve de ce danger. Le surnois divisionnisme symétrique alors déjà à la besogne sous les traits indifférenciés du pinceau est encore souligné du fait que le trait de pinceau va s'élargir en tache

de couleur. Il en résulte ainsi une technique brillante qui en un rien de temps doit aboutir à un nouvel académisme. Dans les portraits de cette technique, les couleurs ont des tons de rouille. L'espace entre les couleurs se dilate à proportion et devient une fissure large ouverte où l'image s'effrite. Les portraits néo-impressionnistes ont l'air de fragments de peintures impressionnistes, examinés à la loupe. Et les portraits des Fauves examinés à la loupe sont des fragments de peintures néo-impressionnistes. L'école symboliste avec Gauguin et Van Gogh a essayé d'échapper au danger de l'Impressionnisme et du Néo-Impressionnisme en recourant à une forte articulation bien visible. Dans leurs meilleures productions, ils ont brillamment surmonté le péril. C'est à ces peintres que remonte l'effacement de la peinture de chevalet et de la peinture murale. Les Fauves, eux, ont su l'entreprendre. Dans l'œuvre des uns — et Matisse est du nombre — elle est demeurée. La formation des autres (en premier lieu celle de Derain) a essayé d'en triompher. Une grande partie de leur force s'est consumée à cette tâche. Seul Cézanne a tenu bon, un contre tous. Il meurt à l'instant où le groupe des Fauves l'a rejoint. Certaines de leurs peintures sont comme des couronnes déposées sur sa tombe. Tous les peintres de ce groupe l'ont aimé, aucun ne l'a compris et poussé plus loin.

L'analyse des Néo-Impressionnistes est grossière. La synthèse des Symbolistes l'est aussi. La synthèse de Cézanne est obtenue grâce à la sensibilité, bien qu'elle ne laisse pas d'inclure une existence spirituelle inouïe. Et c'est le point auquel tend à se rattacher le mouvement des Fauves. Ils ne veulent plus reproduire un secteur de la nature, comme l'ont fait les Impressionnistes et les Néo-Impressionnistes, mais dans une image bien construite exprimer une impression de caractère général. Est-ce là quelque chose de si neuf? Les Symbolistes l'ont déjà fait en partie. Ils empruntent le pathétique de Van Gogh qui se révèle à eux dans ses effets décoratifs, l'unissent au calcul de Gauguin, qui est plein d'une subtilité un peu déprimée, et poursuivent l'accord de la passion et du calcul en exaspérant encore les couleurs des Néo-Impressionnistes et des Pointillistes. En outre ils combinent, pour nous exprimer avec plus d'exactitude, les autres influences qui se trouvent dans l'air du temps. Influences de l'art assyrien, crétois, égyptien, grec, byzantin, romain, celle de la sculpture nègre. On raconte ça et là comment les Fauves réagissent à l'égard de cette plastique. Par une pénétration insistante, qui n'est pas un phénomène possible en toute circonstance, nous voyons comment un mouvement un peu incertain au début ne tarde guère à revêtir la forme déterminée dans laquelle il exercera son action décisive. Un jour, Vlaminck aperçoit parmi les bou-

teilles d'apéritif d'un petit bistro un curieux objet bizarrement bosselé et contourné. Cet objet lui plaît, il déclare au patron qu'il désirerait le lui acheter. C'est le fils du patron, soldat des troupes coloniales, qui l'a rapporté d'Afrique. Là-dessus intervient un ami de son père: « Ce truc-là te plaît? Eh bien, il y a ici un masque, prends-le. Ma femme veut le jeter aux ordures. Moi je n'ai pas le goût de ces machins-là et ma femme les a en horreur. » Un masque blanc, dont Derain est obsédé lorsqu'il l'aperçoit. « Vends-le moi! » supplie-t-il. Vlaminck a raconté cette petite histoire à un ami et ce dernier l'a transcrite. D'après le récit, on sent quel chagrin Vlaminck dut avoir à se séparer de ce masque. Il s'en est excusé auprès de son ami. « J'étais pauvre. J'avais une femme et deux enfants. Je le lui ai vendu pour vingt francs. »

Le groupe des Fauves attire des peintres de tous les pays. Sa formation a vraiment l'air d'accomplir ce qui partout s'offre d'un peu vague et flôtant. Il la doit à Matisse, qui s'entend à la formuler avec intelligence. En bien des cas, c'est la magie du chef d'école qui détermine un mouvement. A l'époque, *La Grande Revue* a propagé en termes clairs ce qui était la substance de ses leçons. On les a traduites en plusieurs langues et cherché d'après elles un fil conducteur qui mène à la peinture. D'Allemagne arrivent Purrmann et Rudolf Lévy, de Hongrie Czobel et Bereny, d'Amérique vient Max Weber, de Pologne le sculpteur Nadelman, de Norvège Karsten, de Suède d'autres peintres. Ce sont les pays du Nord précisément qui offrent un contingent nombreux de Petits-Russiens et des peintres polonais se joignent à eux. Quelques-uns s'essayaient à une nouvelle peinture religieuse. Un instant on a pu croire qu'une peinture de ce genre allait renaître en Europe. Matisse constitue sa propre académie. Dans les locaux désaffectés du Couvent des Oiseaux, rue de Sèvres, puis dans l'ancien Couvent du Sacré-Cœur, boulevard des Invalides, il initie à sa méthode garçons dociles et filles dévouées, ses élèves, qui lui prêtent une oreille attentive. Sa peinture doit opérer sans doute à la façon d'un calmant. Il la présente comme un clinicien qui expose ses cas. Un critique a dit à ce propos, non sans esprit, qu'elle a quelque chose d'un espéranto pittoresque. Il parle de la manière dont on doit représenter les objets dans l'espace, de l'atmosphère, du vide particulier qui doit entourer les objets, de la façon de les évoquer par leurs caractéristiques et selon les rapports que les parties singulières ont entre elles. Sa réputation de professeur ne fait que s'accroître. Son Académie regorge d'élèves. Il devra prendre une décision: ou se vouer à l'enseignement ou bien être peintre. Il l'a longtemps ajournée.

Quant au phénomène qu'il présente, on en discute encore aujourd'hui. C'est depuis longtemps qu'il occupe la scène. Les plus malins se sont bat-



Portrait de Derain. Collioure 1905. 39 x 29 cm.
Tate Gallery, Londres.



Intérieur à la fillette. Paris 1906. 75 x 62 cm.
Coll. privée, Los Angeles.



Les oignons roses. Collioure 1906. 46 x 55 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague.

tus avec ses adversaires. Le reproche qu'on lui adresse tient en peu de mots: l'activité qu'il a déployée sur le tard n'est que son travail de jeunesse révélé. Pour moi, je n'en crois rien. Quiconque examine son œuvre antérieure avec soin ne manquera pas de s'apercevoir que celle qui succède est le résultat d'un travail méthodique bien organisé. Dès ses débuts, il s'entend à jouer avec la couleur et le trait. Il fait des exercices en vue d'assouplir ses articulations. Vers la fin, il y a de la grâce dans sa raideur. Son grand tableau qui l'a rendu célèbre a pour titre: *La Joie de Vivre*. C'est ainsi que par là même il a bâti dans la peinture de son temps un échafaudage dont la hardiesse encore aujourd'hui surprend. Avec son œuvre de maturité, il a achevé de construire l'édifice, l'a aménagé, rendu habitable. L'un et l'autre sont le produit d'une même intelligence.

Autour de sa quarantième année, il a exercé avec sa peinture une action si rapide et si forte qu'il n'y eut sans doute jamais un autre peintre du même âge qui puisse lui être comparé. C'était

l'affaire du temps. Il y a installé son homme et l'a dépassé. Les autres ont de ses semences récolté le fruit. C'est leur droit. Le développement de ce fruit proprement dit lui est dû. Son œuvre de vieillesse est dans son apparente facilité une œuvre de fixation précoce. La ferme volonté de servir de guide est là-dedans ce qui frappe. Il semble se dégager, en propositions succinctes comme une maxime de la couleur et du trait. On ne voit pas seulement ses images, on les lit. Tout ce qui peut être appris en peinture est appliqué, visiblement et invisiblement, avec une force qui n'appartient à aucun autre. Il a fait un jour cette déclaration significative: « Mon rêve est un art plein d'équilibre, de pureté et de repos. » Ce n'est qu'à son arrière-saison qu'il y est parvenu.

L'exploitation volontaire de ses moyens rappelle Delacroix. Mais chez Delacroix, ils sont rangés comme des fleurs dans un bouquet, chez Matisse distribués sur une précieuse tapisserie.

GOTTHARD JEDLICKA

(*Chroniques du Jour*, 1929)

1907: "immensité intime" et simplification du tableau

par Jean-Louis Ferrier

« Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe; quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel ». Cette remarque de Matisse peut être comprise de deux manières. A un premier niveau d'interprétation, elle affirme la totale liberté du peintre moderne qui cesse d'être prisonnier du réel et qui en donne une image selon son esprit ou son tempérament. Déjà chez Van Gogh et chez Gauguin, le ciel tournait au jaune tandis que la prairie devenait un réseau serré de stries multicolores. A la limite, Van Gogh recourt à l'opposition du rouge et du vert pour exprimer « les terribles passions humaines », ainsi qu'il l'écrit à son frère Théo. Le monde est le miroir de l'âme. Nous sommes très proches de l'Expressionnisme et pas tout à fait dégagés encore du passé puisqu'on demande à la distorsion chromatique de traduire des « valeurs » de type sentimental exactement comme le voulait la tradition mais en utilisant, quant à elle, l'idéalisation narrative. « Ce

que je poursuis avant tout c'est l'expression », avait écrit Matisse en 1908 dans le numéro de Noël de la « Grande Revue ». Avant de préciser: « L'expression pour moi ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou s'affirmera dans un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau ».

« L'espace entre l'assiette et le pichet, je le peins aussi » aurait rétorqué Braque à des amateurs dont l'admiration maladroite réduisait une de ses natures mortes à son contenu anecdotique. Qu'il s'agisse du Post-Impressionnisme et du Fauvisme — ou de l'Expressionnisme — la recherche, pour l'essentiel, est identique: elle tend à faire valoir les droits de la peinture relativement à la réalité visible. Et pour cette raison, non seulement elle utilise la couleur de façon arbitraire, mais elle s'efforce de l'exalter.

Cependant, il y a dans la remarque de Matisse que nous avons citée en commençant quelque chose

Nu bleu, souvenir de Biskra. Collioure 1907. 92 x 141 cm. Museum of Art, Baltimore.





Le jeune marin II. Collioure 1906-1907. 100 x 81 cm. Coll. privée, Chicago.

de plus qui engage l'avenir. En effet, on peut comprendre aussi que l'artiste veuille dire ceci, dialectiquement: « Même si, dans mes tableaux, il se trouve que l'herbe est verte et que le ciel est bleu, il ne faut pas y voir seulement l'herbe et le ciel mais d'abord du vert et du bleu ». Un peintre américain des années 30, Milton Avery, crut tirer la leçon de Matisse en ramenant ses personnages à

des aplats de couleurs pures, sans nécessité autre que plastique. Mais c'était une forme d'académisme, un peu comme André Lhote qui confondait le Cubisme et le Géométrisme sans se rendre compte qu'il y avait dans le Cubisme une mise en question totale du système pictural créé à la Renaissance. Un jour que je regardais, dans une ménagerie, les élèves d'une école de Beaux-Arts exécuter



Le Luxe II. 1907-1908. 209,5 x 139 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

des pochades modernistes d'animaux sauvages et que je m'étonnais de leur facture hâtive, je m'entendis faire cette réponse extraordinaire: « Oh, quand on les observe trop longtemps, on ne sait plus comment les peindre! »

Matisse, à l'inverse, crève l'enveloppe des êtres et des choses. Il a l'œil corrosif. Lorsque, en 1905, il fend son *Portrait à la raie verte* d'un jet de vi-

triol qui en partage de haut en bas le visage en deux parties égales, c'est essentiellement pour percer à jour son modèle, parce qu'il décèle en lui quelque chose d'acide. D'ailleurs, dans *La Danse* de 1910, l'artiste ne se permet pas la moindre incartade: l'espace courbe qui sert de support aux danseurs et qui symbolise le globe terrestre est précisément de couleur verte alors que leur ronde

universelle se détache sur fond de grande surface azurée.

« Tu seras le simplificateur de la peinture », dit un jour de manière prophétique son maître Gustave Moreau à Matisse. Ce qui caractérise la trajectoire de son œuvre, ce n'est pas l'esthétisme ni l'expressionnisme mais la quête, poursuivie jusqu'à la fin, d'une « économie ».

Elle est sensible, par exemple, dans son dessin dont l'artiste a comparé l'exécution à une acrobatie qu'on ne peut retoucher ni modifier et qu'il faut réussir du premier coup dans l'espace vide de la feuille de papier blanc, — ou recommencer. Les dessins léchés, avec lumières et ombres délimitées au fusain, nantis de tous les détails anatomiques, ne sont jamais chez lui que des approches pour mesurer l'obstacle, des exercices d'assouplissement. Ils conduisent à une « écriture » qui enserme la réalité de son trait précis comme dans ses nus dont le seul déroulement de la ligne suffit à donner mille inflexions aux volumes. Ou comme dans son Chemin de Croix de la Chapelle de Vence où le déchirement linéaire s'identifie à la misère même du Christ, à sa douleur physique et morale, à ses chutes répétées, à son halètement. A l'opposé de toute mise en scène idéologico-religieuse et à l'opposé aussi de toute l'éthique du peintre qui est magnificence de la chair.

Le tableau qui, dans ses deux versions successives, donne en raccourci la meilleure illustration de la démarche de Matisse est *Le Luxe* exécuté en 1907, la même année que *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso. La première version correspond assez bien au style d'esquisse que pratiquaient les Fauves et qui faisait dire à la critique et au public de l'époque que leurs toiles étaient de vilains barbouillages. Composée de trois femmes nues sur la plage, derrière lesquelles on voit se profiler un bras de mer et des collines, elle joue sur le lyrisme de la couleur et, presque, sur la puissance matériologique des empâtements. Certes, dans l'œuvre, tout est transposé et on ne saurait, sans paradoxe, parler de « réalisme ». Toutefois, après le Fauvisme, évoquant son travail et celui de ses amis, Derain remarque: « Nous gardions, même avec nos aplats, le souci de la masse, donnant par exemple à la tache de sable une lourdeur qu'elle n'avait pas pour mettre en valeur la fluidité de l'eau, la légèreté du ciel ». La mer ici est ridée de petites vagues et la plage ocre demeure du sable, tandis que l'orage menace. Bien que les moyens de Matisse diffèrent de ceux de l'Impressionnisme comme lui, il reste périphérique. Le pleinairisme règne, dans son œuvre, comme chez Monet.

Dans la deuxième version, en revanche, de grands emboîtements de plans s'agencent selon une stricte nécessité. Matisse a raconté avec esprit que, s'étant rendu compte trop tard que le pied droit de la grande figure qui occupe la partie gauche de la composition ne possédait que quatre doigts, il songea à lui en ajouter un cinquième mais dut y renoncer dans sa crainte de rompre

l'organisation de l'ensemble. De la technique des papiers découpés qu'il inventera quarante ans plus tard, le peintre devait dire qu'elle lui permettait de pratiquer « la taille directe des ciseaux ». Si l'on excepte deux détails — une colline pointillée de touches violettes et un bouquet formés de petites taches colorées — une première fois, dans cette toile de 1907, c'est une brèche profonde jusqu'au noyau de la perception qu'il vient d'effectuer.

Il faut s'élever contre l'idée commode de déformation ou d'abstractisation qu'on utilise d'habitude. Matisse, dans la seconde version du *Luxe*, n'abstractise pas plus qu'il ne déforme. Notre comportement normal est de coller sur les êtres et les choses qui nous entourent des étiquettes: ce pot est rouge, cet homme est gros, cette fille est blonde,... sans vraiment prendre le temps de nous y arrêter. Pourtant, dès lors qu'on entre en relations étroites avec le réel, on franchit un seuil. L'herbe n'est plus seulement l'étendue verte qu'on regarde à distance mais la moiteur dans laquelle on marche, l'odeur âcre qu'on respire: une totalité qui nous investit et qui nous fascine. Le ciel bleu aussi change de statut et, pour peu que je m'y abandonne, il ne tarde pas à provoquer mon vertige.

Cézanne donne à voir la Provence et — dans la Provence — ce qu'il appelait « la virginité du monde ». Picasso nous renvoie l'image de notre déchéance, souvent avec grandeur. Et peut-être bien que le visible nous apparaîtrait informe si aucun artiste, jamais, ne l'avait codifié. L'économie du tableau, chez Matisse, c'est ce qui assume le réel, ce qui le constitue dans son intériorité, dès lors qu'elle le cerne.

Une simple anecdote permet d'en juger. Comme un de ses amis admirait en sa présence *La jeune fille qui saute à la corde*, un papier découpé, Matisse raconta ce qui suit: « Cette belle enfant posait pour moi. Mais je sentais quelque chose qui n'allait pas. C'était toujours à l'endroit du dos. Mon dessin devenait dur, raide. Je me reprenais, rien à faire. C'était comme une gêne. Soudain je compris. Et je dis au modèle de faire examiner son dos par un médecin. Diagnostic: déplacement des vertèbres du haut vers l'intérieur ». Lorsqu'une telle communion est atteinte, il se peut que la peau d'une femme devienne bleue, que son corps s'enroule soudain autour de son bras comme une guirlande ou une dentelle. Plus rien ne vient brimer la liberté du créateur car, loin d'agir par caprice — ou par formalisme — ce sur quoi il débouche c'est sur l'objectivité de l'imaginaire.

Le Cubisme, on le sait, a cassé l'objet dans les premières années de notre siècle; il marque, en peinture, la fin de l'âge du solide. Pendant ces mêmes années, Matisse faisait le projet primordial d'explorer les êtres et les choses. Au niveau de la sensation naissante, son importance historique est, sans doute, d'avoir dégagé en toute rigueur leur « immensité intime ».

JEAN-LOUIS FERRIER



Le Luxe I. Collioure 1907. 207 x 137 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.



La Danse, 1909. Huile sur toile. 260 x 390 cm. Museum of Modern Art, New York.
(Don de Nelson A. Rockefeller en l'honneur de Alfred H. Barr Jr.).

Matisse et la danse

par Pierre Courthion

« Un peintre n'a d'ennemis que ses mauvais tableaux », m'a dit un jour Matisse. Ce matin-là, nous regardions les *Deux femmes au fauteuil* qu'il venait d'achever. Matisse alla vers un petit meuble et revint avec un gros paquet: les photographies des peintures qu'il avait faites vers 1939-1942, et, pour chacune d'elles, une demi-douzaine au moins de variantes. « Je ne peins guère que sept à huit tableaux par an, me dit alors Matisse. Le reste? des recherches. Je tourne autour du sujet, je l'essaie de face, de profil, je le situe dans l'espace. L'esprit en repos, quand je ne suis plus distrait par un détail, quand mon choix est fait entre les diverses possibilités de présentation, je m'attaque alors à la version définitive. »

Ce peintre n'a guère pu se plier à l'exigence des autres. Peu de commandes, une ou deux tout au plus, jalonnent sa carrière. Celle de Stchoukine, au départ, et celle de Barnes à l'arrivée. Encore est-ce en toute liberté qu'il exécuta *La Musique*

et *La Danse* pour décorer l'appartement du collectionneur moscovite. Et c'est tout aussi librement que, plus tard, il choisit de nouveau *La Danse* pour décorer, à Merion, la galerie de la Fondation Barnes. Il n'a jamais été au pouvoir de personne de faire sortir ce prévoyant du thème qui était sa préoccupation majeure.

Longtemps, Matisse a vécu, hanté par l'image de la danse, telle qu'elle existe dans la conception orientale. Serait-ce là que se marquerait sur lui l'influence de Gustave Moreau qui fut son maître? Cela ne me paraît pas impossible. Mais où Moreau n'a vu, dans la mystique orientale, que le côté représentatif duquel il a tiré son imagerie de grand initié, Matisse, lui, s'est imprégné de l'esprit qui participe au rythme universel. Et c'est en pur plasticien qu'il a noué ses entrelacs et fait courir ses danses. L'élan direct de la vie, il nous en a donné, sans interruption, le tracé frémissant.

Pour lui, le mouvement de l'univers est donc

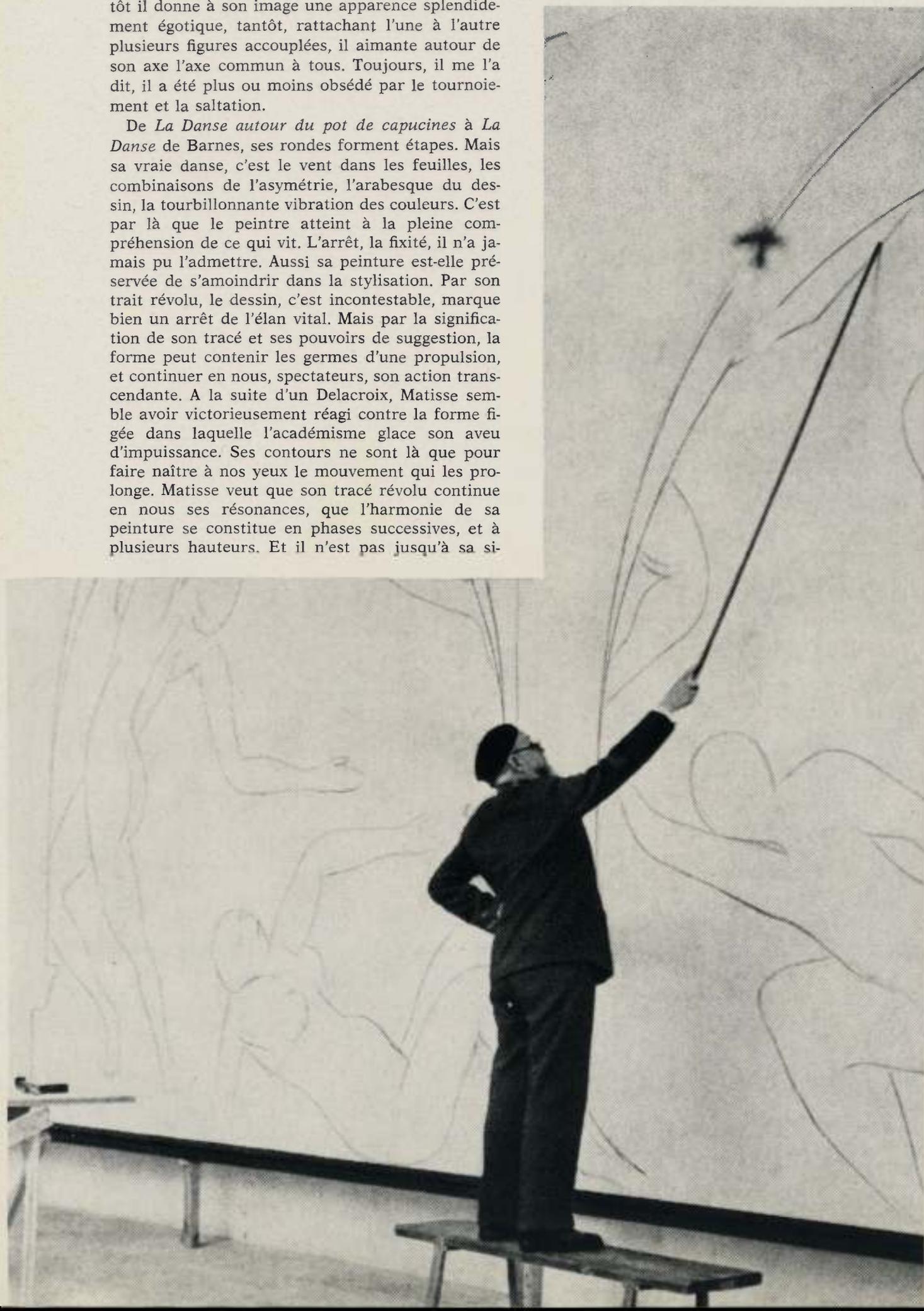
La Danse. Issy 1910. 258 x 390 cm. Musée de l'Ermitage, Leningrad.



perçu sous la forme d'une danse. Cette danse, le peintre en a isolé la figure à plusieurs reprises, et dans les diverses phases de son mouvement. Tantôt il donne à son image une apparence splendidement égotique, tantôt, rattachant l'une à l'autre plusieurs figures accouplées, il aime autour de son axe l'axe commun à tous. Toujours, il me l'a dit, il a été plus ou moins obsédé par le tournoiement et la saltation.

De *La Danse autour du pot de capucines* à *La Danse* de Barnes, ses rondes forment étapes. Mais sa vraie danse, c'est le vent dans les feuilles, les combinaisons de l'asymétrie, l'arabesque du dessin, la tourbillonnante vibration des couleurs. C'est par là que le peintre atteint à la pleine compréhension de ce qui vit. L'arrêt, la fixité, il n'a jamais pu l'admettre. Aussi sa peinture est-elle préservée de s'amoinrir dans la stylisation. Par son trait révolu, le dessin, c'est incontestable, marque bien un arrêt de l'élan vital. Mais par la signification de son tracé et ses pouvoirs de suggestion, la forme peut contenir les germes d'une propulsion, et continuer en nous, spectateurs, son action transcendante. A la suite d'un Delacroix, Matisse semble avoir victorieusement réagi contre la forme figée dans laquelle l'académisme glace son aveu d'impuissance. Ses contours ne sont là que pour faire naître à nos yeux le mouvement qui les prolonge. Matisse veut que son tracé révolu continue en nous ses résonances, que l'harmonie de sa peinture se constitue en phases successives, et à plusieurs hauteurs. Et il n'est pas jusqu'à sa si-

Matisse dessinant « La Danse » pour la Barnes Foundation, Merion, Pensylvanie. 1930.



Les capucines
et la danse. 1911.
Huile sur toile.
Musée Pouchkine,
Moscou.



gnature (avec le *M* aux jambages bien espacés et les jolies volutes des deux *s* plus dessinés qu'écrits) qui ne suggère un mouvement de danse.

Quelles sont les premières données qui incitèrent cette main à ce tracé tournoyant, tout frangé de merveilles? D'humbles objets, des choses toutes simples desquelles le peintre avait fait ses fétiches: la fenêtre et la feuille, le vase et la coquille. Ce logicien, connaisseur et maître de sa route savait jusqu'à ce qu'il ne savait pas. Nul mieux que lui ne sut se circonscrire. Sa concentration volontaire à se préparer ne faisait que rendre plus

attrayant un lâchez-tout final où je ne sais quel désordre supérieur vient bousculer l'équilibre. Jamais le mot: *tracé* n'eut plus de sens que sous ces doigts têtus. Les thèmes? Ils étaient autour du peintre, épars, posés, envolés, grands oiseaux d'un espace imaginable, — surpris, piqués sous les bleus frais et les vermillons du coloris en « soprano » dont nos yeux reçoivent les accords; et ils se résolvent finalement en cette unique énergie qu'est la figure inquiète, balancée, volubile, sans cesse en train de se faire.

PIERRE COURTHON



Dessins pour
la Danse de la
Barnes Foundation.

La Danse. 1931-1932. 340 x 387 cm, 354 x 498 cm, 333 x 391 cm. Petit Palais, Paris.





Vue sur la baie de Tanger, Tanger 1912. 46 x 55 cm. Musée de Grenoble.



La conquête de la lumière

par Pierre Courthion

Toujours — malgré l'écart entre la donnée sèche de la réalité et la plasticité de son art —, Matisse fut un fervent amoureux de la lumière naturelle. Tout, chez lui, s'est développé dans la clarté de cette sorte de fluide coloré, onduleux, qui parcourt l'air de ses rayons. Il n'a pas cessé d'interroger le monde transparent, mystérieux, qui pose sur le ciel, la terre et les eaux ses réfractions et ses dispersions en un frémissement merveilleux.

Du jour ardoise et or d'Ile-de-France et des tons descendus de l'océan breton au gris lumineux du Midi méditerranéen, Matisse a partout cherché un appel à son pinceau de magicien. Pour lui, comme pour Delacroix, la lumière était inséparable de la couleur. Aussi, dès les premières années de sa peinture, — quand, élève de Gustave Moreau il copiait, au Louvre, les natures mortes de Chardin — montre-t-il (*la Nature morte au chapeau*

haut-de-forme) une finesse d'œil, une limpidité de substance, une transparence dans le bleu et le rose, qui font de lui un maître des valeurs lumineuses.

Celui qui sera bientôt le ténor de l'orchestration picturale voulut d'abord se familiariser avec les gammes mineures. La fée de la peinture lui dit: « Si tu veux faire vibrer sur la toile les couleurs éclatantes, tu dois les entourer d'autres, plus modestes, lesquelles, sans être éteintes, sont celles de la nuance. » Et ce fut le séjour en Bretagne, les tonalités de sable et de granit de Belle-Ile-en-Mer. Puis, l'année de son mariage (1898), il découvre, en Corse, la lumière puissante, fortement colorée, préparation des paysages de Collioure où se composera la palette des Fauves.

Matisse possède alors son registre. Il peut aller du rouge le plus vif, du vert le plus acide aux tons

Les Marocains. 1913. Panneau à la détrempe. Coll. Stchoukine, Moscou.





L'Algérienne. 1909. Musée National d'Art Moderne, Paris.



Le Riffain debout. 1913. 146 x 98 cm. Musée de l'Ermitage, Léningrad.

les plus discrètement argentés. C'est l'Algérie, Biskra, l'oasis, l'eau qui, nous disait-il, « serpente entre les palmiers, avec des salades bien fraîches, ce qui étonne un peu quand on est venu par le désert ». C'est Tanger où il arrive « après les pluies, quand il sort de terre des merveilles de fleurs bulbeuses » et où il peint le paysage rose et bleu du Musée de Stockholm, au sol couvert d'acanthes. « J'ai trouvé ces acanthes magnifiques, nous dit-il, beaucoup plus intéressantes dans leur

verte crudité que celles, en plâtre, de l'Ecole des Beaux-Arts! »

Henri Matisse n'a jamais vécu que pour ce qu'il pouvait tirer de sa palette, l'instrument dont, chaque matin, il préparait les accords. Aussi, lui restait-il encore un vieux désir à contenter: aller voir, dans l'autre hémisphère, ce qu'est la lumière du Pacifique. Ce fut, alors, le voyage de trois mois à Tahiti et dans les atolls des Iles du Sud.

A Cimiez, Matisse nous a raconté ce périple, et

L'Espagnole. 1909.



Les deux raies: Etretat, 1921.
Norton Gallery, West Palma Beach, Floride.



ce qu'en a puisé son regard désirant de chasseur de tons et de lumières.

Laissons-le parler:

« La lumière du Pacifique a cette particularité qu'elle a une qualité enivrante pour l'esprit, comparable à celle que donne l'intérieur d'une coupe en or, quand l'œil s'y plonge.

« La verdure y est foncée, très riche, semblable à celle des acanthes. Il y a beaucoup d'hibiscus dans les buissons, des hibiscus à feuilles bien fortes et charnues dans lesquelles s'écrasent les rouges sanglants qui sont des fleurs.

« Dans l'une des quatre-vingts îles Tuamotou, qui sont éparpillées autour de Tahiti, souvent au niveau des flots, des îles de corail, j'ai été à Fakarava — qui est le morceau d'un anneau de madrépores coralliens, fragment d'un atoll. J'étais sur l'une de ces pointes, qui a quelques kilomètres de long sur trois cents mètres de large. Le sol est une espèce de béton de corail. Là, l'eau de mer est d'une pureté tout à fait primitive. Le ciel aussi, car il n'est pas troublé par le vent. L'eau contient des poissons aux couleurs les plus riches. On entre facilement dans l'eau tiède. On s'assied sur un morceau de corail et, à l'aide d'une boîte munie d'un fond en verre (ce qui empêche toute réverbération du ciel), on regarde à l'intérieur de l'eau. Les poissons (ceux que nous voyons prisonniers dans les grands aquariums) viennent autour de vous, à peu près comme les mouches chez nous,

Le peintre et son modèle. 1936. 60 x 81 cm.
Coll. privée, USA.



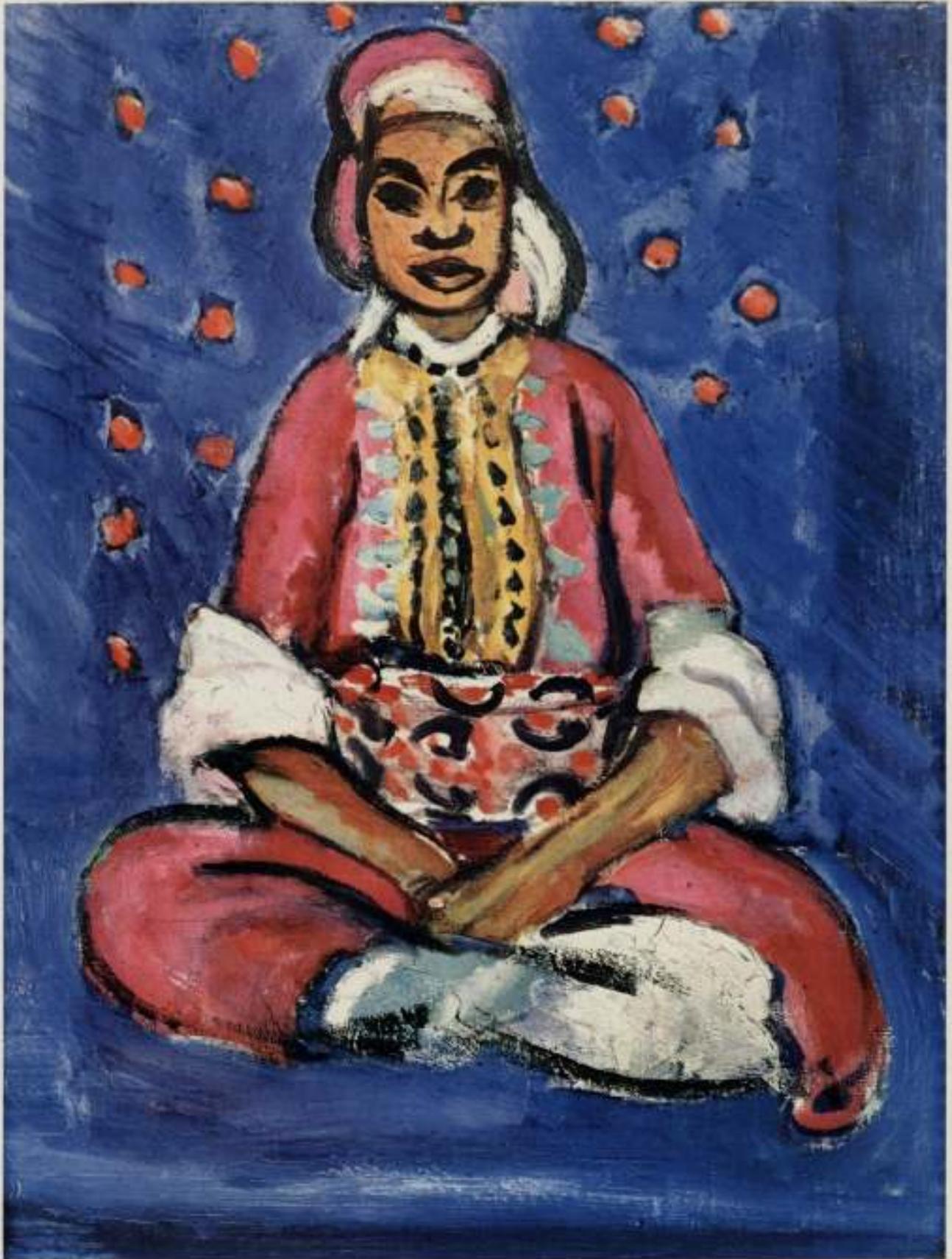


Le châle de Manille. Paris 1911. 112 x 70 cm. Coll. privée, Bâle.

Les Marocains. 1916. Huile sur toile. 181 x 279 cm.
Museum of Modern Art, New York.
(Don de Mr. et Mrs. Samuel A. Marx).



Henri Matisse



La Marocaine. 1912-1913. Musée des Beaux-Arts, Grenoble.





Nu dans l'atelier. Nice 1928. 60 x 82 cm. Coll. privée.

sans méfiance. Dans cette eau, d'une trentaine de mètres de profondeur, j'ai vu évoluer de grosses truites de mer, comme de gros dirigeables noir foncé.

« En ces îles, j'ai vu la lumière du jour, qui est tout à fait extraordinaire. La matière du ciel a quelque chose d'inconnu, comme des pierres précieuses. L'eau est d'une richesse incroyable, autour du sol en béton orangé, jaune, avec un peu de vert (à Tahiti, la terre est noire, mais là, c'est un terrain madréporique).

« Tout cela est donc très riche, et l'on est étonné que rien ne puisse y pousser, si ce n'est des cocotiers, dans l'eau, au bord de la mer, ainsi qu'un citronnier importé, qui donne de petits citrons.

« Je suis revenu de là par Panama, la Martinique et la Guadeloupe. »

Ces mots, je les ai recueillis de la bouche même d'Henri Matisse, à Cimiez, où le peintre repose aujourd'hui, près de son Musée, non loin des euca-

lyptus dont il aimait à dessiner les feuillages odorants. Je me rappelle. Ce n'était pas encore le soir dans l'immense atelier du *Régina*, sans autres surcharges que quelques vases (« mes fétiches » disait le peintre) posés sur les tables de marbre. La lumière de l'Esterel — la « plus belle du monde » disait finalement Matisse, revenu alors de tous ses voyages — s'opalisait en mouvantes ondulations autour du moulage de la statue d'Égine, dont la silhouette se profilait devant la baie de Nice. On entendait le vol des hirondelles; leurs cris en fusées semblaient répondre aux pépiements des oiseaux prisonniers de la grande volière, dans la chambre à côté. Le jour se mourait lentement dans une lumière sans ombres, d'une égalité merveilleuse, la lumière d'or et d'azur, diaphane, colorée d'infini, dont est faite pour longtemps la peinture de celui qui en a été l'un des enchanteurs.

PIERRE COURTHION

Les odalisques

par Jean Guichard-Meili

Les *Odalisques* ont toujours divisé les amateurs et les simples curieux de Matisse. Nées des premières années de l'installation de l'artiste à Nice, sont-elles le témoignage d'une baisse provisoire de sa tension créatrice, ou le produit d'une heureuse période de noces avec la réalité? On les a

expliquées par le climat général de l'après-guerre, la détente à la suite de la grande époque 1911-1917 (*La Fenêtre Bleue*, *Les Marocains*, *La Leçon de Piano*), la facilité de la vie, le bonheur de la lumière du Midi, la fréquentation de Renoir et de Bonnard, le souvenir de Delacroix, la nostalgie du

Odalisque au fauteuil arabe. Nice 1928. 65 x 81 cm. Petit Palais, Paris.





Portrait à la raie verte. 1905. 40,5 x 32,5 cm.
Statens Museum for Kunst, Copenhague.

Maroc. Mais le Maroc de 1912-1913 n'a pas dû offrir un très fréquent accès auprès des « femmes de chambre esclaves, attachées au service des femmes du sultan », à un voyageur qui a plutôt fait poser la jeune Zorah, tiré d'elle des effigies plus proches en esprit des miniatures persanes (malgré la différence de format) que des *Femmes d'Alger*, et qui, de toute façon, a toujours porté son attention moins sur l'« orientalisme » que sur l'Orient.

Le costume, le décor ne doivent pas tromper. Les *Odalisques* ne sont qu'un des avatars de la Femme, qui a régné en souveraine d'un bout à l'autre d'une œuvre-incantation, identifiant en elle l'arabesque au féminin même. Au sortir de certaines rigueurs para-cubistes (la *Tête rose et bleue*, les *Demoiselles à la rivière*, 1916-1917), elles occupent avec persistance ce petit théâtre oriental privé que le peintre s'est aménagé dans un coin de son atelier à l'aide d'un somptueux paravent mauresque, d'une profusion de tentures arabes, de quelques meubles et vases. Les actes et les scènes vont se succéder, mais le directeur du théâtre, lui, enfermé dans la salle comme un joueur d'échecs devant son échiquier, ne voit dans chaque changement de tableau (aux deux sens du terme) qu'un nouveau prétexte à affronter le problème éternel

Nu couché, vu de dos. 1927. Coll. privée, Paris.

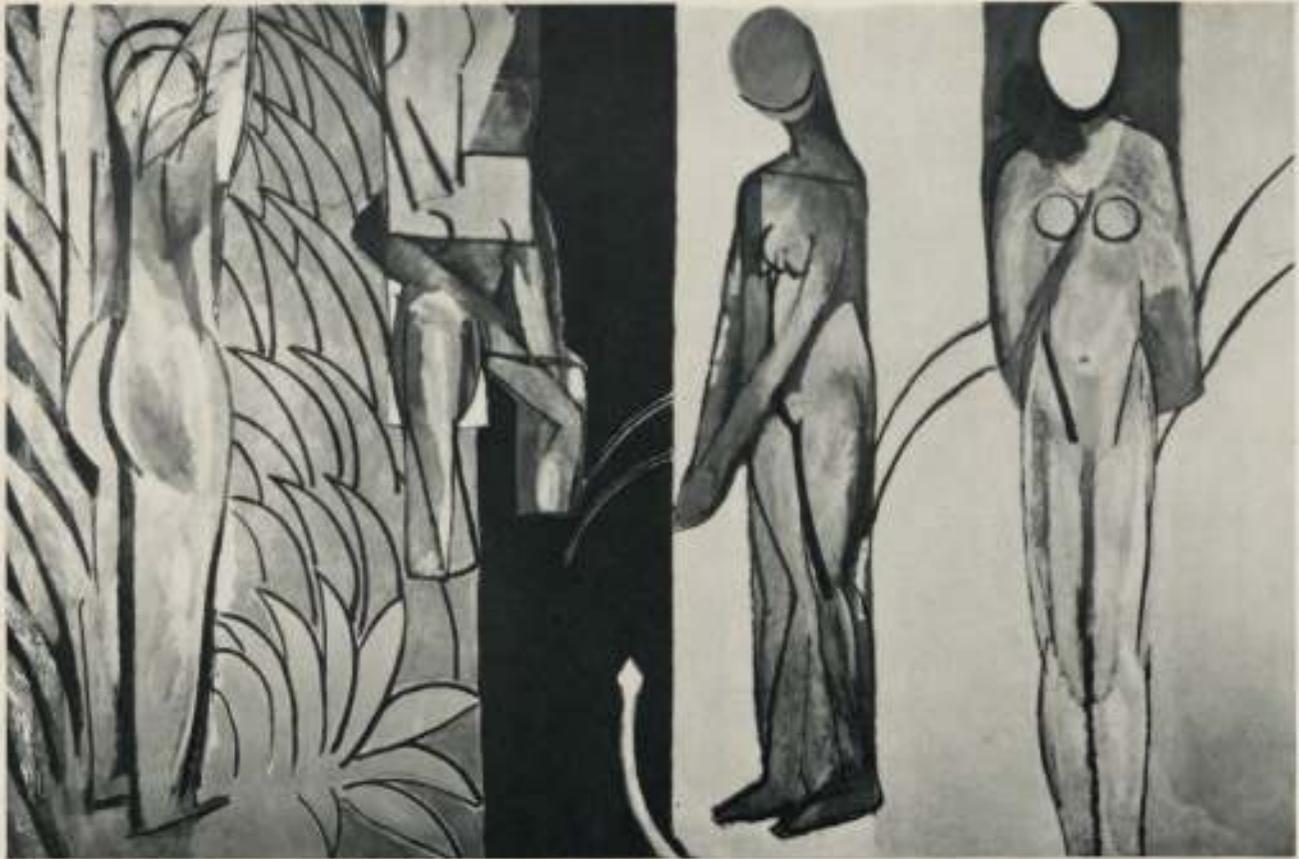




La robe jaune. Zorah. 1912. 89 x 63,5 cm. Coll. Mr. et Mrs. Alfred Cowles, Lake Forest, Illinois.

— comment résoudre le dilemme: couleur locale ou couleur mentale. En réintégrant, à peu près, la sagesse des apparences, l'ordre perspectif et les proportions habituelles de la figure humaine, en admettant même un certain modelé — aubaines accueillies avec empressement par le public et les acheteurs — Matisse ne renonce pas à ses conquêtes antérieures. Il les remet en jeu dans une équation comprenant un plus grand nombre de paramètres, et par conséquent des contraintes plus sévères. Sur deux dimensions seulement, la couleur pouvait atteindre une puissance élevée, par aplats qui ne sortaient pas d'un même plan. Avec le retour de la profondeur, et donc de l'air, la question devient: comment équilibrer tons purs

et demi-teintes afin que l'unité de l'espace ne soit pas mise en péril par les plus hautes intensités. On voit que l'attribution de pouvoirs nouveaux à la couleur, qui a été la grande affaire de Matisse dès avant le Fauvisme, n'est pas abandonnée, mais (provisoirement) moins affichée. Ce n'est plus la provocation du fameux *Portrait à la raie verte* de 1905. Le mécanisme a gagné en subtilité sans rien perdre en science. Les moyens ont changé, non le dessein. A ce propos il faut rappeler un passage des *Notes d'un peintre* de 1908, rarement cité mais révélateur: « On discute souvent sur la valeur des différents procédés, sur leurs rapports avec les divers tempéraments. On aime à faire une distinction entre les peintres qui travaillent direc-



Jeunes femmes à la rivière. Issy 1916. 262 x 391 cm. Art Institute, Chicago.

tement d'après nature et ceux qui travaillent purement d'imagination. Pour moi, je ne crois pas qu'il faille prôner l'une de ces deux méthodes de travail à l'exclusion de l'autre. Il arrive que toutes deux soient employées tour à tour par le même individu... Les moyens les plus simples sont ceux qui permettent le mieux au peintre de s'exprimer. S'il a peur de la banalité, il ne l'évitera pas en se représentant par un extérieur étrange, en donnant dans les bizarreries du dessin ou les excentricités de la couleur... Un artiste doit se rendre compte quand il raisonne que son tableau est factice, mais quand il peint il doit avoir ce sentiment qu'il a copié la nature. » Comment faire sentir avec plus de simplicité la différence entre *bizarrerie* et *novation*, entre *banalité* et *naturel*?

La forme réduite à la raison, la perspective respectée pour l'essentiel, les gris délivrés de leur interdiction de séjour, la partie devient extrêmement serrée. En fait la texture du tableau, pendant ces années 1920-1928 qui sont celles des *Odalisques*, apparaît des plus fermes, les vides se réduisent ou disparaissent. Les motifs des tentures, ramages, fleurs, damiers, rayures, à l'opposé du rôle de décoration qu'on leur attribue d'ordinaire, tiennent au contraire la place des premiers violons de l'orchestre, préparant ainsi l'inversion du rapport figure-fond dont Matisse tirera plus tard des effets saisissants. La couleur opère non seulement par sa répartition en surfaces, mais par ses directions et ses divisions. A ce sujet, il serait intéressant d'examiner en détail des effets tout différents

de ceux du contraste simultané (à la suite de Seurat et du Néo-Impressionnisme, on a évoqué ces derniers à satiété dans l'histoire de la peinture moderne). Il est curieux que les théoriciens des arts plastiques aient accordé si peu d'attention aux lois, de résultat inverse mais au moins aussi frappant, que physiciens et psychologues ont tirées des phénomènes dits d'*égalisation*, pourtant observés dès 1874. Rappelons donc, très rapidement, qu'une surface d'une couleur donnée, si on la parseme de petites taches ou de rayures fines d'une autre couleur, est attirée vers cette dernière au lieu d'en subir le contraste. Un gris uniforme traversé de minces raies bleues devient bleuâtre, et jaunâtre, si les raies sont jaunes. Les peintres de tous les temps n'ont pas manqué d'utiliser spontanément cette sorte de réactions, en dehors de toute formulation scientifique, et Matisse, qui a toujours insisté sur ce que le choix de ses couleurs ne reposait sur aucune théorie, offre en fait un très large champ d'observation aux esthéticiens qui souhaiteraient mener sur l'*égalisation* une étude parallèle à celles que le contraste simultané a suscitées.

La perfection, l'équilibre, l'aisance, le bonheur de ces toiles réconcilient sujet et peinture par la vertu de la « condensation des sensations » dont Matisse a parlé. L'*odalisque* du petit théâtre oriental privé y est, dans la multiplicité de ses poses, un personnage au second degré, plus encore que chez Delacroix, qui n'était pas dupe de sa mise en



Odalisque assise. Huile sur toile. 55 x 37 cm. Museum of Art, Baltimore (the Cone coll.).



Odalisque sur fond rouge au vase d'iris. 1928. Coll. privée, Paris.

scène (alors que Ingres y mettait tout son sérieux). La distance du peintre à son modèle atteint là son maximum, en dépit du réalisme à quoi le spectateur inattentif se laisse prendre. Combien plus engagé l'auteur de la terrible *Gitane* de 1906, et, à l'opposé, celui des femmes-fleurs des années quarante! Là chaque touche blesse et fouaille, ici affleure une passion charnelle sous le luxe austère

et le trait royal. Mais l'Odalisque indifférente, lointaine, refermée sur une absence de mystère, laisse la pièce se jouer entre les murs de la chambre, son costume ou le miroir de sa nudité. Climat tout baudelairien:

*Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté;*



Odalisque à la culotte rouge. 1922. Huile sur toile. 57 x 84 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

*Rien n'offusquait sa parfaite clarté
Et tout semblait lui servir de bordure.*

*Même on eût dit parfois qu'elle croyait
Que tout voulait l'aimer; elle noyait
Sa nudité voluptueusement*

Dans les baisers du satin et du linge...

Plus tard viendront l'Idole, le Rêve, la France,

bien d'autres femmes. Toutes « enfants du désir de l'homme » (c'est encore un mot de Matisse). Les géantes murales de la *Danse de Merion* prendront la relève des *Odalisques* alanguies et sereines, qui demeurent dans les meilleures collections comme les fruits d'un moment d'exceptionnelle plénitude entre deux aventures.

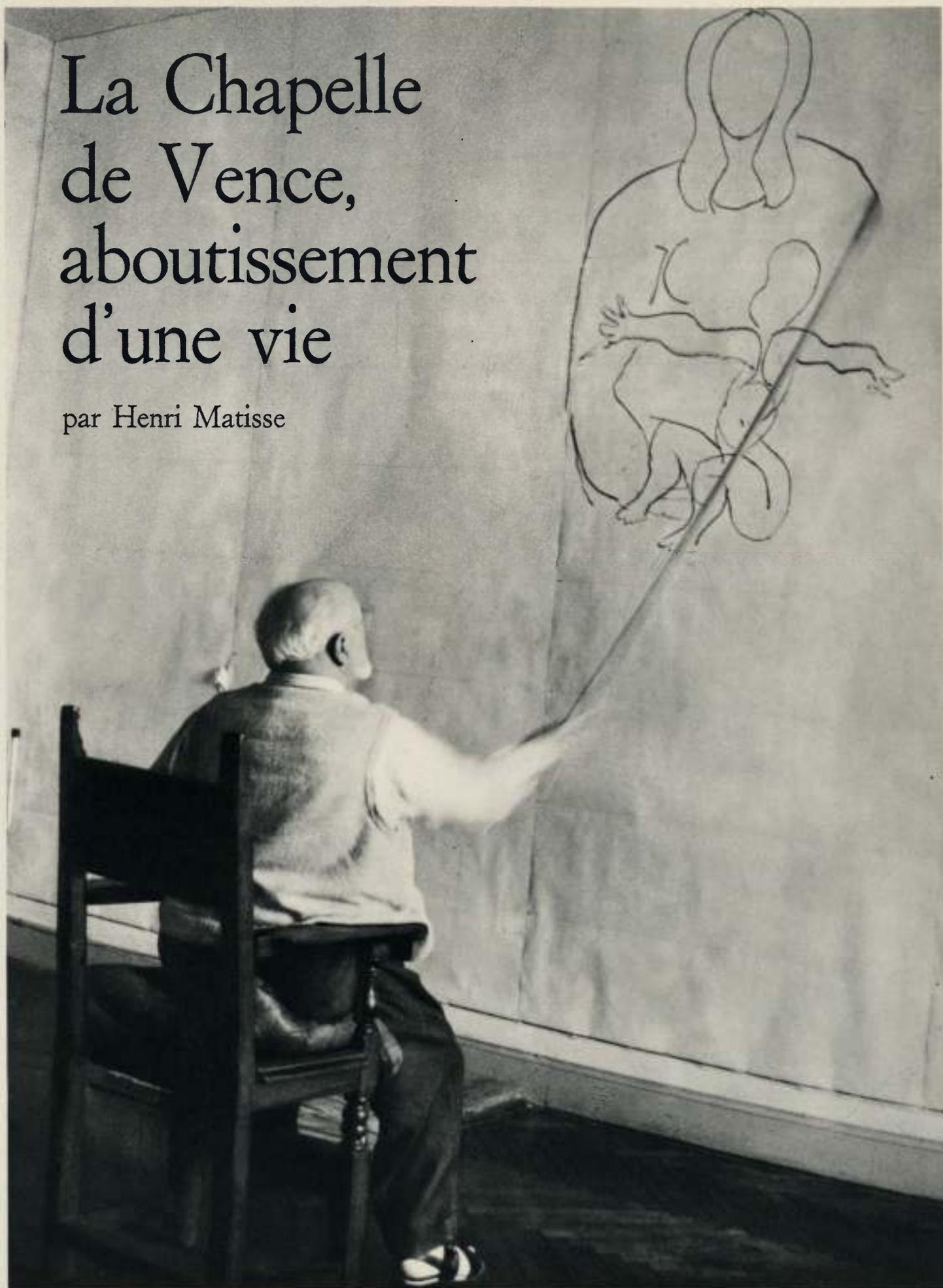
JEAN GUICHARD-MEILI



Intérieur de la Chapelle de Vence.

La Chapelle de Vence, aboutissement d'une vie

par Henri Matisse

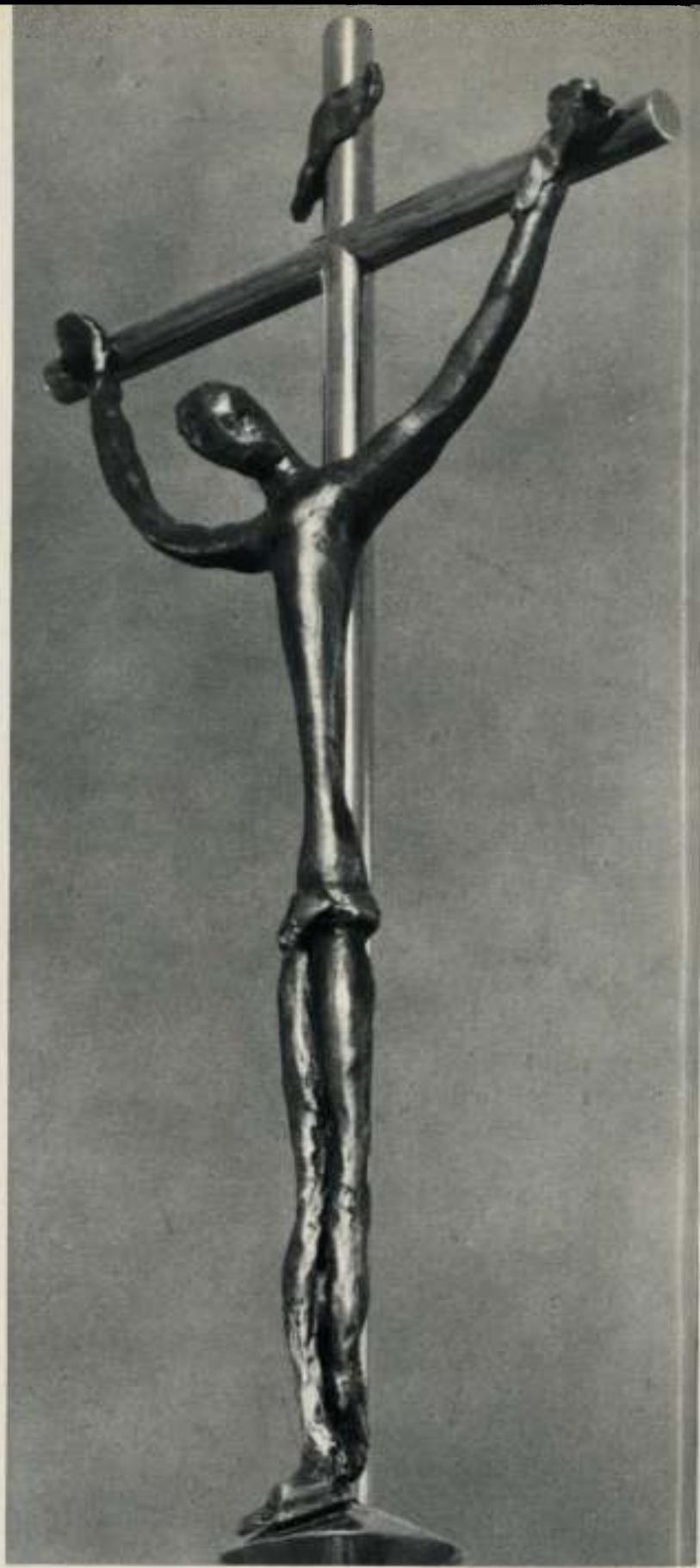


Matisse dessinant la Madone pour la Chapelle de Vence.

Les céramiques de la chapelle du Rosaire de Vence ont suscité de tels étonnements que je voudrais essayer de les dissiper.

Ces panneaux de céramique sont constitués de grands carreaux de terre cuite émaillée en blanc et portent des dessins noirs filiformes qui les décorent tout en les laissant très clairs. Il en résulte un ensemble noir sur blanc, dans lequel le blanc domine, d'une densité formant un équilibre avec la surface du mur opposé, constituée par des vitraux qui vont du sol jusqu'au plafond et qui expriment, dans des formes voisines, une idée de feuillage toujours de même origine venant d'un arbre caractéristique de la région: le cactus à palettes garnies d'épines, fleurissant jaune et rouge.

Ces vitraux sont composés de verres de trois couleurs bien décidées, qui sont: un bleu outremer, un vert bouteille, un jaune citron, réunis dans chaque partie du vitrail. Ces couleurs sont tout à fait ordinaires quant à la qualité; elles



n'existent dans la réalité artistique que par leur rapport de quantités qui les magnifie et les spiritualise.

A la simplicité de ces trois couleurs constructives s'ajoute une différenciation dans la surface de certains verres. Le jaune est dépoli et en devient seulement translucide, tandis que le bleu et le vert restent transparents, donc tout à fait limpides. Ce manque de transparence du jaune arrête l'esprit du spectateur et le retient à l'intérieur de

la chapelle, formant ainsi le premier plan d'un espace qui commence dans la chapelle pour aller se perdre à travers le bleu et le vert jusque dans les jardins environnants. C'est ainsi que lorsqu'on aperçoit de l'intérieur, à travers le vitrail, une personne allant et venant dans le jardin, placée seulement à un mètre du vitrail, elle semble appartenir à un tout autre monde que celui de la chapelle.

J'écris sur ces vitraux — l'expression spirituelle de leur couleur ne me paraît pas contestable — simplement pour établir la différence entre les deux grands côtés de la chapelle, qui, décorés différemment, se soutiennent en s'opposant. D'un espace de clair soleil sans ombre qui enveloppe notre esprit à gauche, passant à droite nous trouvons les murs de céramiques. Ils sont l'équivalence visuelle d'un grand livre ouvert où les pages blanches portent des signes explicatifs de la partie musicale constituée par les vitraux.

En somme les céramiques sont l'essentiel spirituel et expliquent la signification du monument. Aussi deviennent-elles, malgré leur apparente modestie, le point important qui doit préciser le recueillement que nous devons éprouver, et je crois devoir préciser, en insistant, le caractère de leur composition.

Dans leur exécution l'artiste y est révélé en toute liberté. C'est ainsi que tout d'abord ayant prévu ces panneaux comme une illustration de ces grandes surfaces, à l'exécution il a donné un sens

différent pour l'un des trois: celui du Chemin de Croix.

Le panneau de saint Dominique et celui de la Vierge et de l'Enfant Jésus sont à la même hauteur d'esprit décoratif, et leur sérénité a un caractère de tranquille recueillement qui leur est propre, tandis que celui du Chemin de Croix s'anime d'un esprit différent. Il est tempétueux. Là est la rencontre de l'artiste avec le grand drame du Christ qui fait déborder sur la chapelle l'esprit passionné de l'artiste. Tout d'abord, l'ayant conçu dans le même esprit que celui des deux premiers panneaux, il en avait fait une procession par la succession des scènes. Mais, s'étant trouvé empoigné par le pathétique de ce drame si profond, il a bouleversé l'ordonnance de sa composition. L'artiste en est devenu tout naturellement le principal acteur: au lieu de refléter ce drame, il l'a vécu et l'a exprimé ainsi. Il a bien conscience du mouvement d'esprit que donne au spectateur ce passage de la sérénité au dramatique. Mais la Passion du Christ n'est-elle pas ce qu'il y a de plus émouvant parmi ces trois sujets?

Je voudrais ajouter à ce texte que j'ai compris le noir et le blanc des costumes des Sœurs comme un des éléments de la composition de la chapelle et, pour la musique, j'ai préféré aux sons bruyants — quoique savoureux, mais explosifs — des orgues la douceur des voix de femmes pouvant s'insinuer en chants grégoriens dans la lumière frémissante et colorée des vitraux.

HENRI MATISSE

Intérieur de la Chapelle de Vence.



Architecture et décoration

par André Verdet

La réalisation de la Chapelle de Vence a pris pendant des mois et des mois une grande part des forces créatrices de Matisse. Il a ainsi voulu entièrement combler par l'action la promesse qu'il avait faite à la jeune sœur-infirmière Jacques, du foyer Lacordaire, quand celle-ci le soignait alors que le peintre séjournait, convalescent à la suite d'une grave opération, à la villa Le Rêve, sur une colline vençoise, non loin du foyer. S'il y a eu l'insistance dévouée de la sœur Jacques, sa candide obstination, nous ne devons pas oublier non plus l'entêtement passionné du jeune dominicain d'alors, le frère Reyssiguier venu se soigner au foyer, et dont récemment j'ai appris la mort obscure... Les travaux qui ont abouti à la réalisation n'ont pas toujours été sans orage... Reyssiguier était toujours là, têtue, bravant parfois la dispute, insistant avec à la fois fermeté et douceur.

Après sa réalisation, la Chapelle est demeurée un souci majeur pour Henri Matisse, un souci souvent caché, et qui réapparaissait, selon les circonstances. Il en parlait à ses amis, aux gens qui lui rendaient visite, aux nouveaux venus « Avez-vous vu ma chapelle, et qu'en pensez-vous? » Beaucoup de ses interviews d'alors se rapportaient à la Chapelle, répondant à des interrogations ayant trait tant au plan esthétique qu'au plan spirituel. Ne m'a-t-il pas lui-même confié, en 1952: « On a dit beaucoup et écrit beaucoup. On a fait circuler des tas d'histoires, en Europe et en Amérique. L'œu-

Chemin de Croix. Projet d'ensemble. 1948-1949.

vre d'art n'était plus qu'un prétexte à histoires. »

« Tout d'abord, l'art sacré demande une bonne hygiène morale. Ma seule religion est celle de l'amour de l'œuvre à créer. J'ai fait cette chapelle avec le seul sentiment de m'exprimer à fond. J'ai eu là l'occasion de m'exprimer dans la totalité de la forme et de la couleur. Ce travail a été pour moi un enseignement. J'y ai fait jouer le jeu des équivalences. J'y ai fait s'équilibrer des matériaux d'existence fruste avec des matériaux précieux. La multiplication des plans est devenue unité du plan.

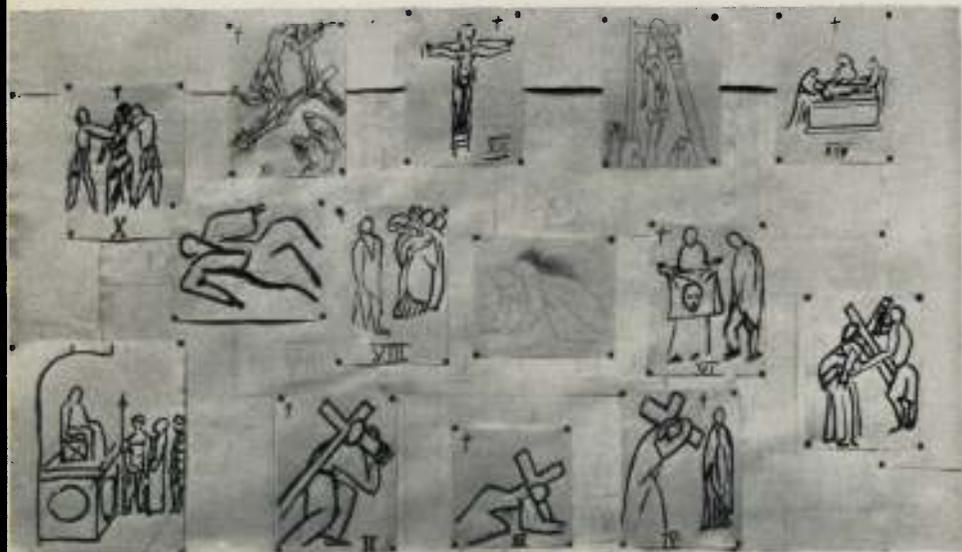
« On ne peut y introduire du rouge, dans cette chapelle... Pourtant ce rouge existe et il existe par contraste des couleurs qui sont là. Il existe par réaction dans l'esprit de celui qui observe. »

Deux ou trois fois, il fit allusion à l'architecture que Perret avait conçue pour lui. D'après maquettes, le travail semblait beaucoup plus facile. A l'expérience, quand tout le corps de béton fut terminé, ce fut une autre histoire. « Je m'interroge souvent, j'interroge souvent mon œuvre pour savoir si j'ai réussi à dominer complètement, moi le peintre et le décorateur, cette architecture, cette masse de béton. Ai-je pensé assez à l'extérieur? »

Mais Henri Matisse était surtout sensible aux reproches que certains critiques avaient formulés à l'encontre de son Chemin de Croix, œuvre qui lui tenait à cœur: « Je sais, on lui reproche d'être trop simple, trop hâtif, quelques-uns, de bons amis même! Mais n'ont-ils pas compris que j'ai traité cela sur le mode allusif, que c'est une représentation volontairement signalétique. C'est comme un panneau, un total de signes. »

Ce que peu de gens connaissent, c'est que l'artiste a puisé une grande part de son inspiration — pour ce « Chemin de Croix » — dans un livre paru sur d'admirables fresques de Mantegna, fresques qui retraçaient les étapes du Calvaire et qui ornaient les murs de la Chapelle des Ermites à Padoue. Ces fresques ont été détruites pendant la dernière guerre. Le livre lui avait été prêté par un jeune peintre, voisin et ami vençois, Jean Darquet. A partir de ces éléments spirituels fondamentaux, Henri Matisse établit son canevas graphique. Pour mieux se pénétrer de cette œuvre qu'il jugeait sublime dans ses rythmes plastiques et passionnels, Henri Matisse s'était même astreint à toute une iconographie préparatoire. A cet effet il avait même copié, de sa main, plusieurs de ces scènes du Calvaire de Mantegna, en élève appliqué.

ANDRÉ VERDET

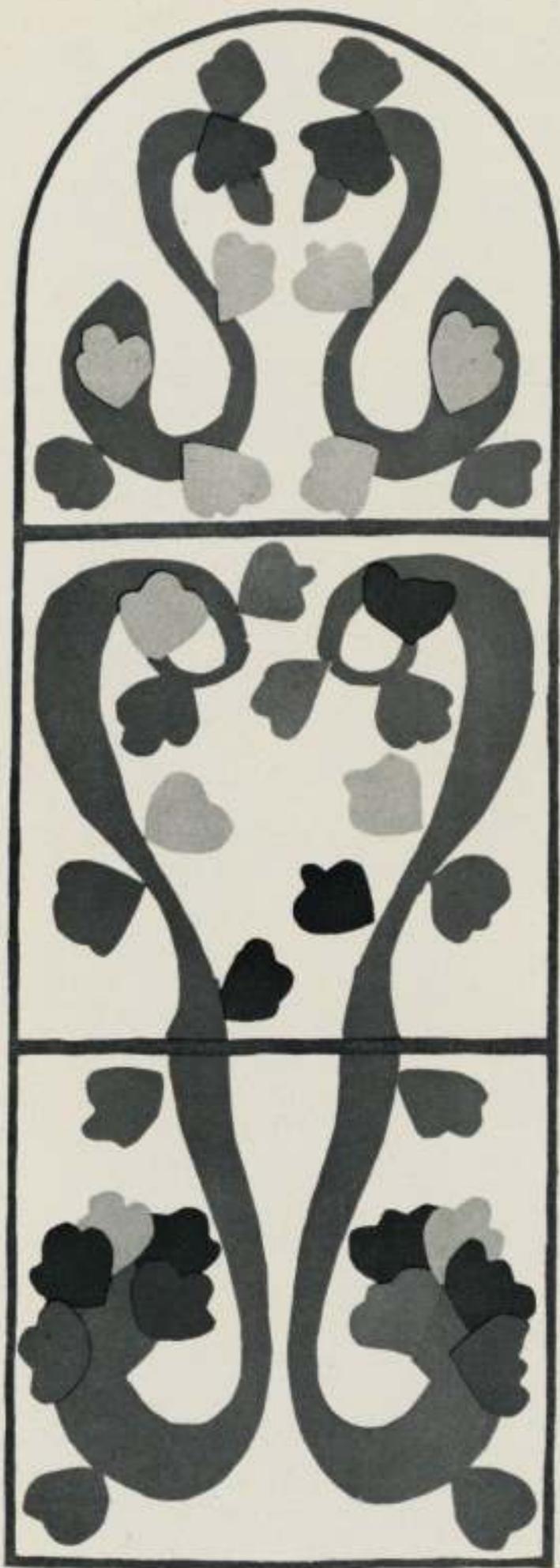


Dernière étape: les papiers découpés

par Georges Duthuit



Une des dernières photos d'Henri Matisse, 1954.



La dernière étape de la carrière d'Henri Matisse restera pour l'avenir celle des papiers peints et découpés, celle des céramiques ou des vitraux qu'ils servent parfois à bâtir. Il semble qu'à son sujet tout soit vite dit: divertissements olympiens d'un maître si détaché déjà de sa maison et des siens qu'il ne saurait être loin de l'autre demeure, éblouissements du crépuscule qui rejoignent ceux de l'aurore, frivolité des sages... Cette sorte de propos est familière. Il se peut même qu'elle ne soit pas dénuée de vérité. D'une vérité tout au plus générale, cependant, aussi applicable à Goethe bavardant avec Eckermann qu'à l'auteur massif de *La Montagne Magique*, laissant inachevé un roman picaresque. Elle n'interdit pas de penser à l'« un de ces grands artistes devenus vieillards », évoqués par Barrès, « pressés de s'expliquer, contractant leurs moyens d'expression comme ils ont resserré leur paraphe » et qui atteignent « à la concision des énigmes ou des épitaphes ». Mieux vaut s'attacher à l'œuvre qui nous est proposée, pour en saisir le caractère unique.

Le procédé? Il n'a rien de commun avec les « collages » du cubisme, qui visaient à l'approximation d'une architecture par l'assemblage de triangles ou de quadrilatères que le pinceau eût pu tout aussi bien déterminer. Pour que s'animât le spectacle d'une géométrie en elle-même trop sobre, l'introduction dans le cadre du tableau de matières très diverses et parfois inattendues devenait nécessaire. Ici, rien de tel. D'abord, des feuilles recouvertes de couleur (gouache) sur les indications du peintre même. Et, dans ces étendues de teinture plate, le ciseau de Matisse pénètre et avance, faisant surgir formes et figures.

Il apparaît aussitôt que ces papiers découpés concordent avec le dessin qui n'a cessé d'habiter l'artiste depuis que, fauve, il trouva sa voie: que l'œuvre naisse de la pure confrontation des couleurs. En fait, ce projet ne laisse pas de s'affirmer ici, par certains côtés, avec une inégalable autorité: entre la couleur absolue et le peintre, il n'y a plus maintenant d'autre médiation, d'autre accès à la création, que la ligne, sillage imprévisible et irréversible de l'acier. Du temps où Matisse peignait *La Danse* ou *La Musique*, ces grandes surfaces délivrées des tons locaux existaient certes, mais le parcours du pinceau y insinuait ses hauts et ses bas, ses assurances et ses hésitations, ses vitesses et ses retours. Il s'en tramait, touche après touche, un tissu d'acquiescements, de conciliations, de bonheurs, qui déjouait l'inertie de la toile, et lui permettait de palpiter, de respirer. Elle avait, en sa toute franchise, un déroulement: le labeur du peintre dans le temps, allant à contre-courant de la routine, modulant l'espace par son effort, retrouvant par lui volume et profondeur.

Tout a changé. Non pas que volumes et distances soient absents, mais l'expérience à laquelle on devait de préserver, dans le cadre du plan, l'im-

Vigne. 1953. Maquette pour un vitrail. 265 x 92 cm.



La tristesse du roi. 1952. Musée National d'Art Moderne, Paris.

pression de masse et de profondeur, grâce à la substitution aux repères analytiques traditionnels d'une syntaxe nouvelle, fondée sur la vision directe et globale, est à présent assimilée, infuse jusqu'à l'oubli apparent. Il s'agit d'un instant plutôt que d'un déroulement, d'un jaillissement plutôt que d'une modulation. Comme ces dieux qui pointent l'index vers la mer, et il en sort un monstre ou une Vénus anadyomène, enclos en leur immarcescible perfection, Matisse accomplit le geste suprêmement assuré — et peu importe qu'il ait été assoupli par une discipline de tant d'années — qui libère ses morphologies, celles de la fraîcheur même et de la vie invulnérable. Plus d'épaisseur matérielle, organique, entre Pygmalion et Galathée: rien que la richesse donnée et le bras qui

l'informe. Rien que ce mariage, dans un moment si éblouissant qu'il paraît éternel, de l'âme de la couleur et de l'âme du ciseau.

Cette conjoncture, malgré la simplicité avec laquelle elle s'établit, n'en est pas moins troublante et neuve. Si neuve, si pleine encore d'inconnues, que Matisse envisageait son activité, non pas comme une fin mais comme un départ. N'est-ce pas la première fois, en effet, que la technique de la statuaire est appliquée à la substance de la peinture? L'artiste taille dans un bloc qui n'est plus grès ou marbre, mais chromatisme. Il s'impose ainsi une exigence très onéreuse car la couleur ne se prête pas du premier coup au traitement sculptural. Rien ne l'eût empêché, évidemment, de s'en tirer à bon compte, s'il s'était contenté de prélever



L'escargot. 1953. Gouache découpée, 286 x 287 cm.

Danseuse. Papier découpé.

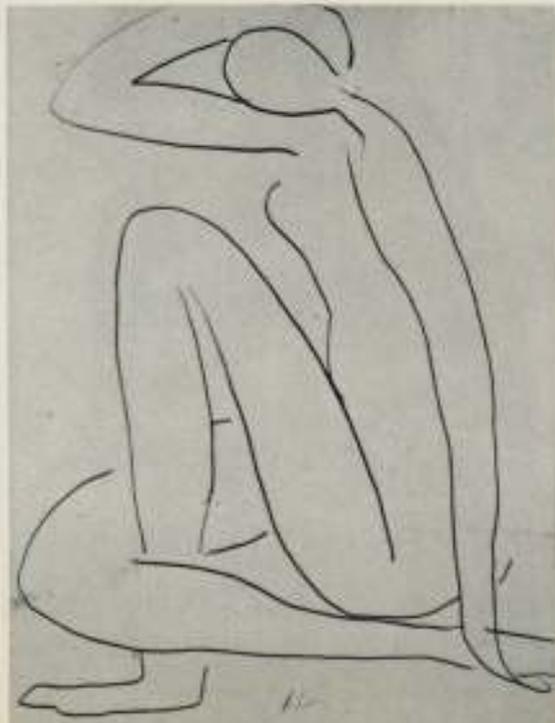


HM

Nu bleu. 1952. Gouache découpée.



H. MATISSE 52



Etudes pour le
« Nu bleu »
(gouache découpée).
1952.



Zulma. 1950. Gouache découpée. 238 x 133 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague. (Photo Hélène Adant).

dans ces nappes étales de rouge, de jaune, de bleu bruts, ou indéfectiblement blanches, de ces arabesques, de ces taches ou de ces carrelages que l'on nomme, non sans intention péjorative et peut-être pas tout à fait à tort, décoratifs. Il n'est pas sûr d'ailleurs qu'il n'ait tout d'abord quelque peu séjourné dans ces agréables parages, mais pour pousser aussitôt vers des domaines plus astreignants. Il s'oblige à conférer le volume à une matière qui, moins encore que les supports du pinceau ou du crayon, adombrant ne serait-ce que le souvenir d'un contour, n'est apte à en porter les traductions accoutumées. Il lui faut imaginer un langage pour en dire encore les poids et les mesures. De même, les anciens moyens de marquer les distances, et donc d'aérer l'œuvre, ne lui sont plus d'aucun secours: pourtant elle doit continuer à respirer. Matisse se trouve dans la situation de l'organisme soudain mis en demeure de modifier radicalement son appareil respiratoire, de substituer aux poumons un système d'ouïes. L'œuvre respire à présent grâce à un jeu subtil d'expansions et de contractions, entièrement dû à la configuration des formes, puisque l'unidimensionnalité du plan et de l'intégrité de la couleur sont sans recours.

Si le problème du transfert des images, de ce terrain vague où nous claudiquons, à un autre champ, cette fois stable, équilibré, ouvert, où se dépensent en toute sécurité nos pirouettes et nos cascades, sans avoir perdu des yeux, en route, la terre quittée; si le problème de la transposition est le même dans sa structure la plus nue avec ces gouaches cisailées que pour tout art, il n'a jamais été posé avec tant de rigueur que par elles. L'artiste n'a plus, comme avec la peinture, l'impression d'être seulement transporté dans une atmosphère d'une densité différente, à laquelle il lui suffit de s'adapter: c'est le passage dans un autre élément qui l'attend et le menace.

Voici la clé, peut-être, de l'inquiétante ambiguïté de ces papiers et de ces frises émaillées: quel est le lieu, où, restant identique, tout a changé? Où les jours continuent à être eux-mêmes sans être les mêmes que ceux que nous connaissons? Où les apparences subsistent, mais rendues à une autre dimension, et comme spiritualisées, désincarnées? Où nul corps ne jette plus d'ombre, étant lui-même ombre brillante? Où l'individu, dépaysé sans être pour autant égaré, doit se plier à une rééducation parfois douloureuse de ses réflexes: où l'on ne peut plus serrer dans ses bras ceux qui vous sourient, ni mordre aux fruits de l'offrande, ni recueillir les pleurs que l'on voit couler? Où ce qui meuble l'univers est voué à une irrémédiable et merveilleuse légèreté? Ce sont là les champs Elysées. L'art a toujours relevé de ces rives léthéennes, mais il était possible de l'ignorer ou de l'oublier: même le poids de la terre avait ses simulacres, au royaume bienheureux. Nous pénétrons pour la première fois, avec les gouaches découpées de Matisse, dans une contrée dont cha-



La Perruche et la Sirène. Papier découpé. Stedelijk Museum, Amsterdam.

que visage, chaque enchantement, proclame qu'il n'est qu'élyséen. Rien ne nous retient plus alors de répondre par l'affirmative à la question du poète:

*Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent: « Par ici! vous qui voulez manger
Le Lotus parfumé! C'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cet après-midi qui n'a jamais de fin »?*

Et, après lui, de soupirer:

A l'accent familier nous devinons le spectre...

Nous faudra-t-il encore montrer que cette œuvre est autre que de garniture raffinée, patio où déambulerait, cherchant luxe, calme et volupté, après une journée d'affaires heureusement conclues, une bourgeoisie qui a pour ces joyaux l'œil du propriétaire? S'ils ont pris le chemin des *homes* dorés, c'est que nulle voie meilleure ne se présentait à eux. Matisse, à n'en pas douter, eût consenti à orner de la sorte: piscines municipales, portiques, salles de réunion et autres endroits fréquentés, et cela sans considération d'intérêt autre que celui, capital, de voir son œuvre trouver son milieu favorable et y remplir la fonction à laquelle elle est propre. Mais les autorités incompétentes n'avaient à lui proposer que leurs musées: mieux valait encore l'ordre où l'on parvient à vivre, même si l'on y vit trop bien.

On ne saurait donc reprocher à ces panoplies vitrifiées des affectations qu'elles ont dû subir. Leur climat ne mérite pas le blâme: grave, et de toute légèreté. De cette légèreté dont on a voulu discuter, en objectant l'absence trop générale des ténèbres, le refus d'un pesant qui est celui de la souffrance humaine, le siège mis une fois pour toutes au cœur du bonheur et de la jeunesse. Soit, Matisse n'aura pas poussé son voyage jusqu'au

bout de l'infinitude et de la nuit. Il n'aura pas été de ceux qui, effondrés dans l'abîme de leur esprit, s'exténuèrent à clamer vers l'abîme, et il se pourrait bien que, tour, montagne et rocher de l'éternité, la béatitude qu'il nous invite à partager, effleure les bords d'une certaine cruauté: l'ombre qui désaltère ne naît pas d'une conscience si claire. Critique abusive néanmoins que celle qui taxerait d'irréalité une œuvre ainsi fichée, flèche précise et vibrante, dans un instant de l'existence, le moment parfait, et en propageant la présence, par son insistance inspirée, jusqu'aux confins du temps et de l'espace. Ne convient-il pas de reconnaître qu'elle communiquait directement avec un aspect véritable de la vie? Le reste est affaire d'usage. Pourquoi s'en prendre au jardin du fait que ce serait trahir notre expérience que de s'y prélasser à perpétuité? Celui qui le plante et l'ordonne ne reçoit ni secours ni contrariété de telles considérations: sa tâche est de lui assurer constance et renouvellement pour que, l'heure venue où nous dirigeons nos pas vers ses dais versicolores, ses carrousel outremer et ses bassins dont le blanc diffère tellement du blanc, puisqu'il est le blanc de la lumière, il nous attende, prêt à nous accueillir et à nous restaurer.

Ainsi, l'exclusivité dont se réclame Matisse n'est, somme toute, que besoin de ne s'attacher qu'à l'essentiel: de même, toutes les choses ne sont pas soleil, mais sans le soleil toutes dépériraient. On glisse ici à la seconde interprétation de cette période dans la longue trajectoire de l'artiste. Interprétation que l'on nommerait néo-platonicienne ou, puisque c'est une chapelle qui en fournit avant tout la matière, chrétienne, dans le sens d'un Denys l'Aréopagite. Le monde, dira-t-on, n'est qu'une hiérarchie, des ténèbres à l'ineffable lumière, du néant à l'être. L'homme doit en gravir les échelons pour se confondre avec le feu central. Matisse aurait obéi à cette sommation. Le rayonnement



qu'il dispense à ses silhouettes météoriques lui est conféré par sa coïncidence avec la source incréée de la toute-clarté. Et si nous renâclons devant cette pure lumière « puisée au foyer saint des rayons primitifs », c'est parce que nos yeux mortels ne sont que des « miroirs obscurcis et plaintifs ». Ce n'est plus, comme tout à l'heure, le paradis sur terre à un prix presque abordable, mais le ciel septième et sans prix. Non vacances de gens aisés, mais vacance du mystique.

Ainsi nous hissons-nous de la volupté à l'hypostase, du sensuel au symbole. Mais il y a un je ne sais quoi d'un peu court dans l'une et l'autre de ces vues, et qui néglige le revers de l'étincelant pavanement. Ce ne sont pourtant ni la Côte d'Azur ni le bleu céleste qui épuisent la substance de cette œuvre. Il nous faut, pour la définir, suivre de plus près nos réactions et nos sentiments, et nous demander ce que cette halte aux champs Elysées, pour un être charnel, implique.

Impression de fraîcheur, oui, mais d'une intensité presque insoutenable: sensation de glace ardente. De même, s'il est ici question d'insolite, ce

n'est point à coup sûr de celui qui prolifère dans les replis de l'obscurité, mais au contraire de la lumière, de la lumière si éclatante, si volontaire, si décisive, qu'elle occupe entièrement l'œil, et, crue soudain, nous envahit en notre tréfonds. L'étrange est là: cette lumière extérieure, physique, ou plutôt naturelle, brille si impérieusement qu'en elle se noie et se dissout son répondant de toujours, la lumière intérieure. Lumière vraie, puisqu'elle se fraye un chemin jusqu'en notre âme, absorbante pourtant, puisqu'elle l'investit tout entière. Si l'intime de l'être reçoit accès à la liberté, c'est pour se sentir aussitôt dissipé par elle, de même que s'évaporent les poches d'humidité lorsqu'elles sont exposées à l'été brûlant. L'atmosphère où évoluent ces filles-plantes et ces plongeurs en suspens est par trop tonifiante: oxygène plutôt qu'air. Presque à l'excès naturelle, comme touchée par cette férocité triomphale, cette joie acérée de mouettes clabaudantes. Ici trône une voix inexorablement mélodieuse, pénétrante, dont chaque son est de cristal, dont la moindre inflexion vous gagne, quels que soient les obstacles. On songe à une Reine de la Nuit qui se nommerait alors reine du jour, de l'absolu midi, aux arpèges diamantins et qui transfixent les airs. Plainte et extase, rire et fureur, se haussent dans son chant, en deçà ou au delà de l'humain, à une même transparence. Quant à l'homme, il semble qu'un tel monde ne puisse s'entrouvrir à lui qu'en rêve. Ainsi de Baudelaire:

*Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté;
Et tout, même la couleur noire
Semblait fourbi, clair, irisé;
Le liquide enchâssait sa gloire
Dans le rayon cristallisé.*

Ce n'était donc que cela! Le moment vient tôt ou tard où:

*En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits.*

L'homme retombe d'un bonheur inhumain, l'ombre renaît. Mais les rumeurs de ce moment, toujours perceptibles en sourdine chez Baudelaire, comme un frelon contre la vitre, ne frémissent plus à la dernière fenêtre de Matisse. La belle heure est saisie par lui, et clouée vive, comme un papillon impérial, sur l'étendue entière de l'existence. Qu'importe que sous elle le chasseur soit à bout de souffle, écroulé, désagrégé: telle est sa détermination, monstrueuse ou miraculeuse, que de tout ce qu'il garde de force, il s'emploie à larguer les ailes du socle bas qui les retenait. La main d'un gisant prend le ciseau et coupe le fil qui amarre l'œuvre à l'univers imparfait.

GEORGES DUTHUIT

(Extrait de « Verve », Vol. IX, n° 35-36)

Matisse et la préhistoire du bonheur

par Yvon Taillandier



Matisse peignant
le tableau
« La Verdure »,
Nice 1936.

Les deux mots s'attirent. J'ouvre une revue, ils me sautent au visage. En grosses capitales: Matisse, Paradis. Je jette les yeux sur une bibliographie, ils tombent aussitôt sur: Matisse, jardin et Paradis. Une publication à gros tirage demande: « N'est-ce pas le Paradis? » Il s'agit, bien entendu, de l'œuvre de Matisse. Que cet œuvre soit paradisiaque n'est pas un mince paradoxe. Voilà un Eden qui se construit en plein XX^e siècle, au milieu des guerres, des massacres, des tortures, des violences. Comment son auteur a-t-il réussi à convaincre ses contemporains de son existence? En cherchant les réponses possibles, je me souvins d'une erreur que j'avais commise plusieurs fois. Au lieu de penser qu'avant d'être peintre il se destinait à une profession juridique, je le croyais étudiant en médecine. Mais les erreurs sont parfois une forme détournée du vrai. Et, en effet, je m'aperçus rapidement que, dans les premières années qui suivirent l'explosion du Fauvisme, Matisse, profitant plus ou moins consciemment d'un mythe de notre temps, avait tiré parti de l'espoir immodéré que nous mettons dans les travaux des disciples d'Esculape. En fait d'Eden,

il avait donc commencé par proposer une sorte de paradis médical.

J'imagine la surprise de certains lecteurs de *la Grande Revue* en 1908. Ils s'attendaient aux vociférations d'un hurluberlu qu'on avait identifié à une bête féroce. Et voilà qu'on leur offrait un texte rédigé, sur un ton très modéré, par un personnage qui tenait du psychiatre et du philanthrope. « La peinture, disait à peu près ce fauve métamorphosé en une sorte de médecin, c'est un calmant, c'est un tranquillisant. Elle vaut une cure de repos. Elle guérit la surexcitation de l'« homme d'affaire », l'exaspération de l'« artiste des lettres »; elle apaise le travailleur cérébral. En fait, elle le réintroduit dans le paradis perdu.

Mais, encore une fois, comment? Sans doute par certaines précautions: proscrire les sujets « inquiétants ou préoccupants ». Et, d'autre part, notamment entre 1904 et 1908, l'emploi d'une méthode qu'on pourrait nommer: « L'intimidation par les titres ». Lecteur de Baudelaire, Matisse emprunte à « L'invitation au voyage » son refrain pour désigner un tableau peint entre 1904 et 1906: « Luxe, calme et volupté ». Il place sous le signe

Luxe, calme et volupté. St Tropez 1904. 116 x 81 cm. Coll. Ginette Signac, Paris.



du bonheur arcadien des bergers une toile représentant des personnages dans un paysage d'arbres: « Pastorale » (1905). Il n'hésite pas à intituler un autre paysage peuplé: « La Joie de vivre » (1905-1906). Deux toiles célèbres, de composition et de sujet identiques, mais de factures différentes, et datant l'une de 1907, l'autre de 1907-1908, s'appellent: « Le Luxe ».

Mais, en peinture, un titre, c'est peu de chose. Il ne suffit pas à créer le paradis. Il y faut d'autres moyens. Lesquels? Les titres signalent des tableaux dont le sujet n'a pas qu'une caractéristique négative, qui font plus que de n'être pas inquiétants, ou de n'être pas préoccupants. « La déserte », dont on connaît deux versions remarquablement distinctes (1897 et 1908) pourrait bien constituer une allusion au paradis des gourmets. En 1908 « Les joueurs de boules » pourraient bien nous parler du paradis populaire de la pétanque. En 1907, en 1910, en 1916, en 1917, en 1923, les tableaux intitulés « La musique », « La leçon de musique », « La leçon de piano » pourraient bien évoquer certains plaisirs paradisiaques de l'ouïe. Et puis il y a tous les nus: ne pas oublier que nos

premiers parents furent chassés du paradis quand ils eurent honte d'être nus. Et puis il y a les Odalisques: « L'odalisque à la robe rayée mauve et blanche », « L'odalisque au fauteuil », « L'odalisque rouge », « L'odalisque assise », « L'odalisque à l'écharpe », « L'odalisque au magnolia » et « La Mauresque assise ». Odalisques, bien. Expression consacrée. Qui a son passé dans l'histoire picturale. Mais qui nous dit que ces odalisques ne sont pas en fait, puisqu'il est question de paradis, les célèbres houris du paradis d'Allah? « Réveiller le vieux fond sensuel des hommes » était un des slogans de Matisse. Et que penser d'un de ses thèmes de prédilection, « La danse », qui a donné lieu à trois vastes compositions en 1910 et dans les années 1931, 32 et 33? La danse est une sorte de course close, un mouvement enfermé dans un espace limité et dans des règles. Cela est particulièrement évident dans le tableau de 1910 qui représente une ronde et qui, par conséquent, entretient une relation symbolique avec la « roue du temps », le temps du retour et de la répétition, dont nous avons eu notre première expérience lorsque nous étions à l'état fœtal et que nous ne

La Joie de vivre. Paris 1905-1906. 175 x 240 cm. Barnes Foundation, Merion, Pensylvanie.



pouvions faire d'autres mouvements que celui de croître et de tourner sur nous-mêmes.

Encore que Matisse ait aimé les chiens, les chats et les oiseaux et qu'il en ait possédé un grand nombre, Jean Guichard-Meili note que le Matisse-land est vide d'animaux, si l'on excepte les poissons. Or, ceux-ci vivent dans l'élément liquide, comme nous avons vécu avant de naître; aussi bien l'eau figure-t-elle dans ses principales œuvres d'un édénisme avoué: formant un grand triangle dans « Luxe, calme et volupté », un grand rectangle à l'horizon de « La Joie de vivre » (où le thème de la danse apparaît une première fois); elle occupe aussi une très grande place dans « Le Luxe ».

Un personnage de cette composition m'a longtemps intrigué: c'est la baigneuse accroupie qui se tient à côté de la femme debout et qui semble lui essuyer les pieds. Elle est là, évidemment, pour mettre en valeur, par contraste, la forme élancée de sa compagne, les deux silhouettes constituant une antithèse optique. Mais il faut aussi remarquer que ce corps ramassé est replié sur lui-même, les genoux pressant les épaules comme le

fœtus dans sa demeure intra-utérine. Ce même personnage, à peu de variantes près, se retrouve dans les autres compositions: dans « Luxe, calme et volupté », le corps replié est inscrit dans un ovoïde et projette une ombre ovale. Dans « La Joie de vivre », le personnage est masculin. Dans « Baigneuses à la tortue » un avant-bras échappe au repliement général.

Une des grandes acquisitions accomplies par l'art moderne est, sans doute, le bouleversement de l'anatomie classique et son remplacement par une anatomie molle que l'on rencontre notamment dans l'œuvre de Gauguin, de Fernand Léger et surtout dans les célèbres dessins de Matisse. Or cette anatomie molle est évocatrice de la vie pré-natale, car le fœtus est un être mou.

J'ai pensé un moment commencer cette visite du Matisse-land en m'intéressant à une personne dont le sort n'est pas exceptionnel dans ce pays imaginaire où beaucoup d'êtres, beaucoup de choses, et peut-être même tous les êtres et tous les objets, à partir d'un certain moment, y peuvent être qualifiés non seulement de matisse-landais, mais de prisonniers. Cette incarcération n'est nul-

La Musique. Issy 1910. 260 x 383 cm. Musée de l'Ermitage, Léninegrad.





Vue de Collioure nommée « vitrail ». 1908. 91 x 63 cm. Coll. privée, New York.

lement incompatible avec le bonheur car elle est caractéristique de la condition du fœtus qui vit enfermé dans le paradis pré-natal. Matisse obtient cet effet d'emprisonnement béatifiant tout d'abord par le colorisme. Et c'est là que l'impropriété du terme « fauve » qui lui est appliqué est manifeste, si fauve veut dire violent. En effet, la couleur est naturellement non violente. Toutes les couleurs que l'on comprend dans le terme « la couleur » appartiennent à la lumière, sont des parties de la

lumière: aucune d'elles n'est son contraire. Par conséquent aucune d'elles ne peut s'opposer à aucune autre comme le jour à la nuit. Matisse emploie souvent le noir, mais, par des ruses de composition et de dosage, il s'arrange pour que le noir devienne une couleur, c'est-à-dire le signe d'une différence et non l'instrument d'un contraste. C'est la raison pour laquelle il dit peindre les « différences entre les choses » et non leurs oppositions; ce qui les distingue et non ce qui les sépare



Le ciel. Tapisserie de Beauvais d'après Matisse. H. 1m97. L. 3m15. Coll. du Mobilier National. (Photo Buer).



Grand intérieur rouge. 1948. Huile sur toile. 146 x 96,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

et les isole. De même le fœtus est distinct de sa mère sans en être séparé.

Le second mode d'incarcération pratiqué par Matisse et qui confirme les effets du colorisme est l'aplat. Et c'est là que je retrouve la prisonnière dont je voulais parler. Il s'agit d'une servante qui figure dans les deux tableaux intitulés « Desserte ».

Dans le tableau de 1897, elle est libre. Elle se tient entre le mur et la table. Bien que le volume de son corps soit certain (il est nettement indiqué par les lumières et les ombres, sur les hanches, les bras, le visage), elle est à l'aise dans cet intervalle. Elle se penche sur un compotier au milieu duquel elle plante un bouquet de fleurs. Onze ans

plus tard, en 1908, le bouquet est planté. Elle arrange maintenant les fruits d'un autre compotier. Elle n'en finira pas de faire ce geste. Car elle est emmurée. On pourra dire qu'il y a entre elle et le mur un dossier de chaise. Il ne signifie rien, car il n'a pas plus d'épaisseur qu'elle et, lui aussi, il est emmuré.

Tel est le résultat de la pratique de l'aplat et de la suppression de la perspective atmosphérique (la perspective classique linéaire subsistant). Non seulement ces simplifications font de Matisse un précurseur ou le complice de tous les simplificateurs de notre époque (de Malevitch et de Mondrian à Tapiès et à Yves Klein et de ceux-ci au « minimal art »), mais elles créent des ambiguïtés. Par exemple, dans la partie supérieure droite de « La desserte, harmonie rouge » où la servante est prisonnière, apparaît un paysage vert: est-ce une fenêtre? Est-ce un tableau dans le tableau: une image dans une image — comme le fœtus dans sa mère est un vivant dans un vivant? Est-ce l'ébauche d'un emboîtement infini (ou mise en abîme) comme ce qu'on voit dans un dessin de 1935 où, à côté d'une femme nue, la main de Matisse trace le dessin qui la représente avec, à côté d'elle, plus petit, le dessin de ce dessin? Cette évocation de l'infini ne manque pas de s'associer à l'idée du fœtus qui, dans son paradis pré-natal, est une espèce de dieu tout-puissant et infini. L'ambiguïté peut être également considérée comme un souvenir de l'ignorance où l'on reste neuf mois à son sujet: sera-t-il garçon? Sera-t-il fille? Sera-t-il monstrueux? Sera-t-il normal? Sorte de mutisme fœtal que l'on retrouve chez les personnes très jeunes dont l'avenir semble imprévisible et dont il ne serait pas étonnant qu'elles eussent le visage muet de la « Jeune Anglaise » (1947) ou de « Zulma » (1950) qui n'ont pas d'yeux, ni de nez ni de bouche. Ce mystère ou, du moins, ces secrets qui entourent la vie antérieure à la naissance, c'est un peu comme ce que l'on suppose « derrière le miroir » et si Matisse s'intéresse tellement aux miroirs, ainsi que le prouvent des dessins comme « L'artiste et son modèle » de 1937, ce n'est pas seulement pour multiplier les points de vue et rivaliser ainsi avec les cubistes. Contribue aussi à la description de ce monde antérieur étrange l'étrangeté de son dessin qui lui est fourni par sa vision de coloriste: la plupart des regardeurs voient dans la nature les lignes qui résultent de la rencontre des ombres et des lumières, et dont la trajectoire ne coïncide pas avec celle des lignes qui résultent de la rencontre des couleurs. Et, comme peu de gens ont l'œil assez fin pour les percevoir, le peintre qui en tient compte surprend comme nous sommes surpris par l'image du paradis pré-natal. Image invraisemblable et peut-être même inacceptable. Encore une fois, comment Matisse est-il parvenu à nous la faire admettre? Par une description indirecte, par le détour de symboles dont le sens lui échappait probablement? Sans doute. Mais aussi par un autre moyen.

« La tristesse du roi ». Il y a longtemps que le



Nature morte sur fond fleurdelisé. Nice 1943.

titre de cette grande gouache découpée exposée pour la première fois au huitième Salon de Mai (1952) m'intrigue. Comment se fait-il que l'explorateur du paradis, le « peintre du bonheur » parle de tristesse? Il est vrai que le roi n'est pas représenté dans la composition. Le roi, c'est le spectateur, c'est nous auxquels le découpeur de gouache offre le spectacle d'une danseuse et de deux musiciens. Autrement dit, Matisse tient compte de notre tristesse. Mais dans un titre seulement? Non. Il fait davantage.

San Lazzaro m'invitait récemment à remarquer l'importance du végétal dans le Matisse-land et notamment dans la région des odalisques. La plante, à cause de ses racines qui sont l'équivalent du cordon ombilical, est symbolique du fœtus. Or, le fœtus est une plante destinée à un arrachement qui est peut-être notre plus grande douleur: la douleur infernale de naître. Douleur dont nous conserverons la marque toute notre vie. Cette marque se révèle dans la vision du nourrisson telle que la décrit Mélanie Klein. L'éminente psychanalyste note qu'au moment de la tétée, si le sein



Petit intérieur bleu. 1947. Coll. privée, Paris.

(ou le biberon) qui le nourrit apparaît au jeune enfant sous un aspect cohérent et continu, l'autre sein (ou le reste du champ visuel) lui apparaît sous un aspect morcelé. Or, ce morcellement, signe de ce qui ne donne pas de lait, de ce qui est cruel, de ce qui frustre, de ce dont on souffre, on le trouve en toute évidence dans le Matisse-land. Dans la « Tristesse du roi » il est provoqué par les feuilles mortes et les fleurs qui divisent la surface. Ail-

leurs, ce sont, le plus souvent, les éléments ornementaux: fleurs des tapisseries, des couvertures, des robes, carrelages (Miró considère les carrelages, pour sa part, dans son œuvre, comme l'évocation d'instruments de torture), rayures, ségrégation des plans résultant de la conservation de la perspective linéaire classique.

Enfin, la simplification n'est pas si simple qu'on le croit. Ses effets sont doubles: évocatrice du



Le silence habité des maisons. 1947. 55 x 46 cm. Coll. privée, Paris.

retour à l'âge d'or de la nudité et de la simplicité, elle est aussi frustration, dans la mesure où elle rend l'information sommaire. Ce morcellement (dont un exemple très réputé est la « Figure décorative sur fond ornemental », 1927), cette frustration vont-ils détruire le paradis matisséen? Nullement. Et tout au contraire: ils le défendent. Ils possèdent l'immense avantage de le rendre vraisemblable; en effet, nous ne pouvons percevoir

l'Eden primitif qu'à travers un voile et dans la mesure où nous pouvons surmonter l'obstacle du traumatisme de la naissance et du souvenir des premières privations (Paradis perdu). A cause d'eux, nous avons le sentiment de mériter ce lieu de délices (d'avoir acquitté une sorte de droit d'entrée). Et parce que nous avons le sentiment de mériter ce paradis, nous y croyons.

YVON TAILLANDIER



Matisse et ses élèves dans son atelier des Invalides.

L'ALBUM
DE FAMILLE



Matisse chez Renoir avec Greta Prozor.

Matisse chez Aristide Maillol.





(Photo Hélène Adant)

La ligne à la recherche de la forme

par Pierre Volboudt

Fusain, 1946. 52,5 x 40,5 cm.
Coll. privée.



Le virtuose fait des gammes, répète, pour se le rendre facile, le même trait. L'artiste fait des lignes. Ingres en donnait le conseil à Degas. Matisse, à son tour, le pratiqua dans ses exercices quotidiens. Ses dessins étaient pour lui des études d'exécution « bien tempérées. » La main y assurait sa maîtrise, l'acte sa liberté. La passion de la ligne juste et nue fut dominante chez le peintre de tant de vivantes arabesques, indolentes et vêtues de couleurs. Elle lui faisait reprendre sans relâche la même figure, simple état indéfiniment recommencé du thème unique de la forme qu'il avait élu et qu'il n'épuisa point.

Art de la détente inspirée qui conjugue par le même geste l'invention et l'intention, les confond, simultanées, inséparables, dans l'instant chargé de puissance où s'improvise la décision, le dessin peut être aussi la lente, patiente approche de la ligne idéale. Chaque trait qui se déclare, qui se substitue au précédent ou se prolonge au delà de lui-même, n'est que l'une des données possibles d'un infini de combinaisons. La figure en laquelle il s'achève et se conclut, contient, annule tout ensemble la série entière dont elle est le terme nécessaire. Résumée, encore imprécise jusqu'à ce qu'elle satisfasse à un certain équilibre entre des relations, des valeurs successives et complémen-

taires, l'une après l'autre rejetées, moins une, elle s'en dégage enfin. Dans sa concision virtuelle, dérivée, isolée de ses variantes, elle est l'inconnue qui contenait par avance la somme de ses incarnations provisoires.

Tracer une ligne devient, de la sorte, par la répétition obstinée, l'approximation de plus en plus resserrée, un exercice de réduction à l'essentiel qui, de la correction constante fait l'égal de l'impulsion créatrice. Au lieu d'être à soi-même son but, le dessin y tend. Il le circonscrit, multiplie pour l'atteindre ses essais, dévie par d'insensibles degrés. Calque délibérément infidèle, il avance, de courbe en courbe, de repentir en reprise, vers la forme en attente, suit son contour encore incertain et mouvant et, au plus proche, y touche et finit.

Un tel mode de faire exclut, par son application même, ces incorrections, ces singularités qu'une main sûre et maîtresse de ses irrégularités calculées sait ménager afin de forcer l'apparence, écartelée comme l'homme sous l'effet de la passion, à jeter, selon le mot de Webster, quand on le brise, son cri. Art de l'enlacement silencieux, de la subtile stratégie linéaire. Toute imperfection éliminée, nulle faille dans la continuité n'est admise par où puisse percer une vérité insolite,

Nu. Vers 1901-1902.



Henri Matisse X^{no}



Derain peignant. Collioure 1905. Crayon.

étrangère à la logique et à l'ordre de la raison. L'à-peu-près n'est que maladresse ou génie. Les plus grands, dans leur hâte, leurs brusques sursauts, ne s'y arrêtent pas. Le trait que les retoucheurs inlassables de redites formelles traitent de « faux-trait » n'est, au vrai, que le signe, le raccourci d'une vision qui dépasse et bouleverse la réalité, le langage de l'énigme et de l'éclair. Point de gommages, peu de retouches, mais la tension du tracé qui s'emporte au delà du visible, transgresse à tout moment ses frontières, pénètre dans l'espace où tout est songe, illumination, bref vertige, sillage éclatant de l'imaginaire qui continue à travers lui de brûler la feuille des stigmates de sa force consumée.

Energie en mouvement qui ne se rassasie que d'une plénitude à l'extrême de son dépouillement, le dessin est résonance. Il définit moins une forme qu'il ne la rompt. Il dilate à son gré ou comprime sa cohésion; il l'enveloppe de ses débris et les projette autour du foyer éclaté où se refond sans cesse l'image première. A la vertu de la ligne, elle doit de se détruire et de renaître inaltérée. De l'aigu d'une arête, de la grasse coulée du pinceau, du tracé qu'étale le crayon, de l'attaque incisive de la planche du graveur, émane une vibration qui parcourt l'œuvre, plus importante que ce qui en a été le prétexte.

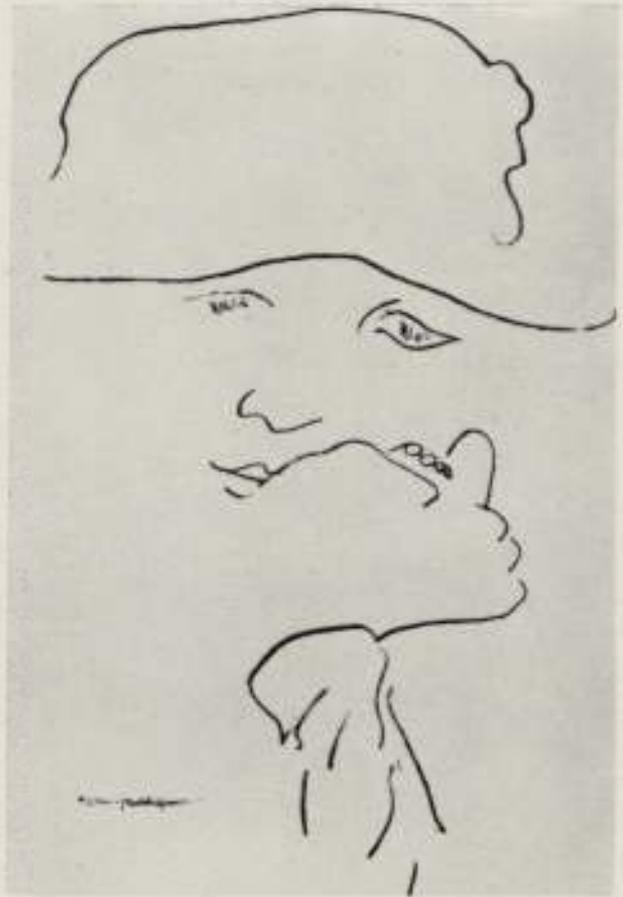


Pêcheurs à Collioure. 1905. Dessin à la plume.

Portrait de la violoniste Eva Muddochi. Paris 1915. Fusain.



Etude pour le portrait de Madame Greta Prozor. Paris 1916.



Portrait de Madame Sarah Stein. Paris 1916. Musée de San Francisco.



Portrait de Stchoukine. Issy 1912. Fusain. 49,5 x 30,5 cm. Coll. privée, New York.



Etude pour le tableau «Branche de lierre dans gargoulette». Issy 1915.



La ligne, forme en soi pour les uns, porteuse d'une énergie qui se propage autour de son objet, quel qu'il soit, et, sur sa lancée, clôt son circuit d'ombre. Pour les autres, armature de la forme et support de la fiction qu'elle illustre. Découpe d'espace, chez Matisse, elle isole, divise la forme de ce rien qui l'environne; elle la suscite, l'enserme de son contour sans fond qui la retient de s'évaporer. Le dessin n'est plus un système de lignes de forces accouplées et réagissant l'une sur l'autre. Il s'agit plutôt du partage d'un plan uniforme, de donner à une portion délimitée de cette étendue vague et vide une configuration particulière, une consistance d'illusion. Une telle acception du dessin ne ferait pas de différence entre le graphisme proprement dit et les « dessins aux ciseaux » qui intègrent au champ de la feuille des éléments mobiles, des figures en aplats, saturées de couleurs, que le tranchant d'une lame a prélevés sur d'autres feuillettes avec la même netteté que le coup de crayon au travers de la page.

Morcelé, chacun des segments, chaque trait gardent la courbure de cette espèce de densité diaphane qu'ils épousent et qu'ils créent, accordés à son amplitude et variant avec elle. Dans son trajet

à la recherche d'une forme, la ligne suppose toujours cette masse encore indéfinie à circonvenir, ce vide sans résistance dont il lui faut vaincre la passivité et où, au contact de l'illusoire substance qu'elle frôle à chaque détour, elle doit s'insinuer, démêler le méandre de ses possibles. Sa pression prudente, son élan retenu s'exercent sur l'implicite et l'invisible. Elle se caresse à la pointe, se cambre, se creuse, répond à la pesée de la main. A mesure qu'elle progresse, la voici qui tend avec plus de certitude vers la figure préméditée, sa limite, réduit à ce fil qu'elle suit l'écart qui l'en sépare et de toutes choses qui l'accompagnent.

De nombreux dessins, pourtant, montrent l'artiste tenté de demander au blanc et noir de rivaliser avec la touche du peintre. La ligne se diffuse en poudrolement, en grisaille charbonneuse, en grésillement lumineux de cendre. Le crayon gras l'épaissit, accentue un repli, fait jouer toutes les nuances, les reflets du brillant et du mat, trame une texture qui est une manière de transposition graphique des valeurs picturales. Lithographe, Matisse trouve dans le grain de la pierre une technique propre à élargir, à approfondir son expression. Mais son œuvre gravé n'est différent de son dessin que par le moyen qu'il emploie. L'intention est identique: définir au plus près une figure dans la clarté. La plaque de cuivre, la pierre font l'office de la feuille blanche. La pointe n'est qu'un crayon à peine plus aiguisé. N'arrive-t-il pas au graveur de recouvrir sa planche d'un papier à travers lequel chaque taille soigneusement dessinée peut être conduite sans erreur? La ligne glisse à la surface du métal sans l'entamer en profondeur.





Arbres à Tahiti. Tahiti 1930. Dessin à la plume. 25 x 32,5 cm.

Nu accroupi. Nice 1937. Fusain. 48 x 37,5 cm.

Etude pour le « Nu dans l'atelier » de 1928. Dessin à la plume.





Henri Matisse 37



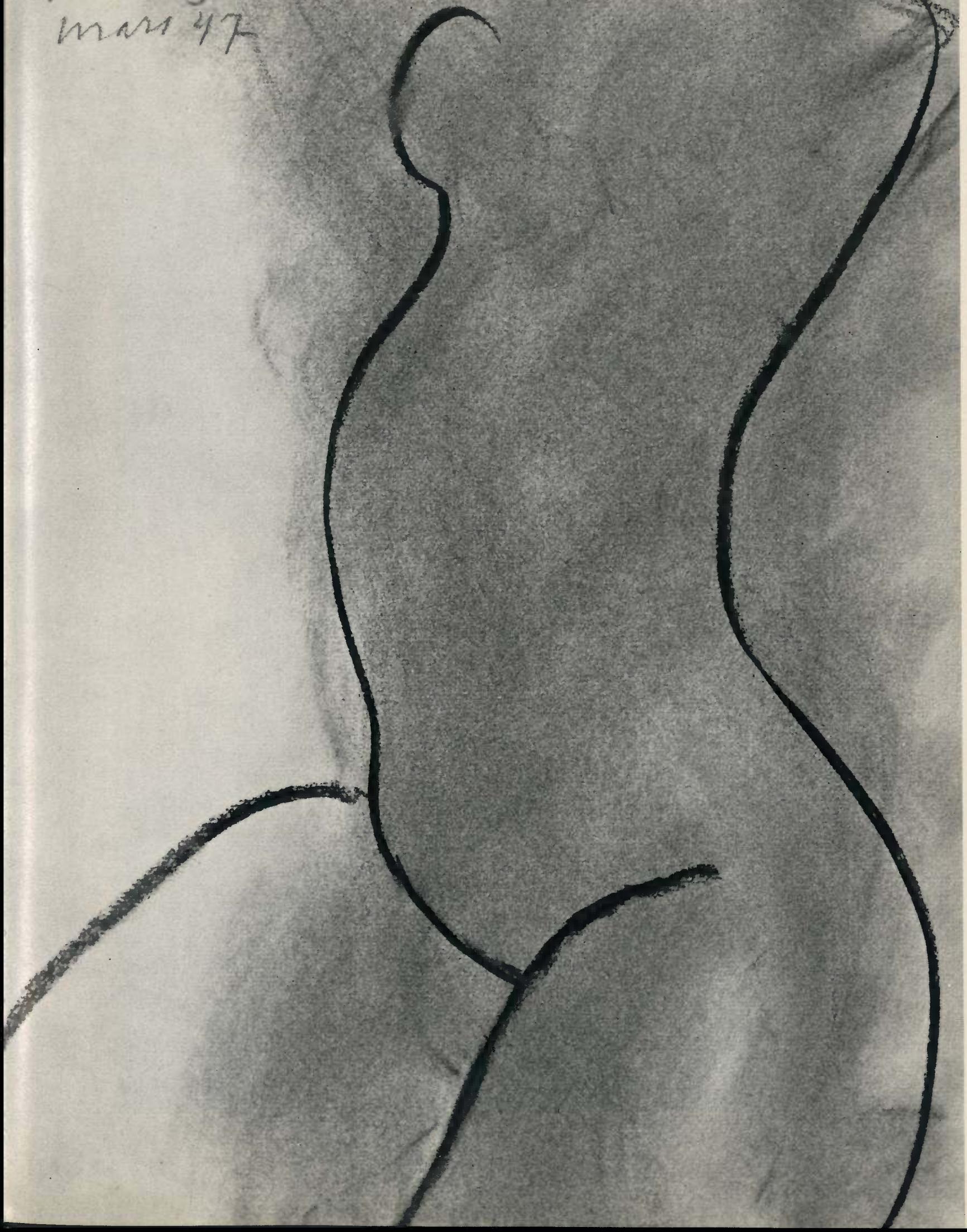
Le peintre et son modèle. 1937. Dessin à la plume.

Nature morte à la statuette de H. Laurens. Nice 1942.
Dessin à la plume.

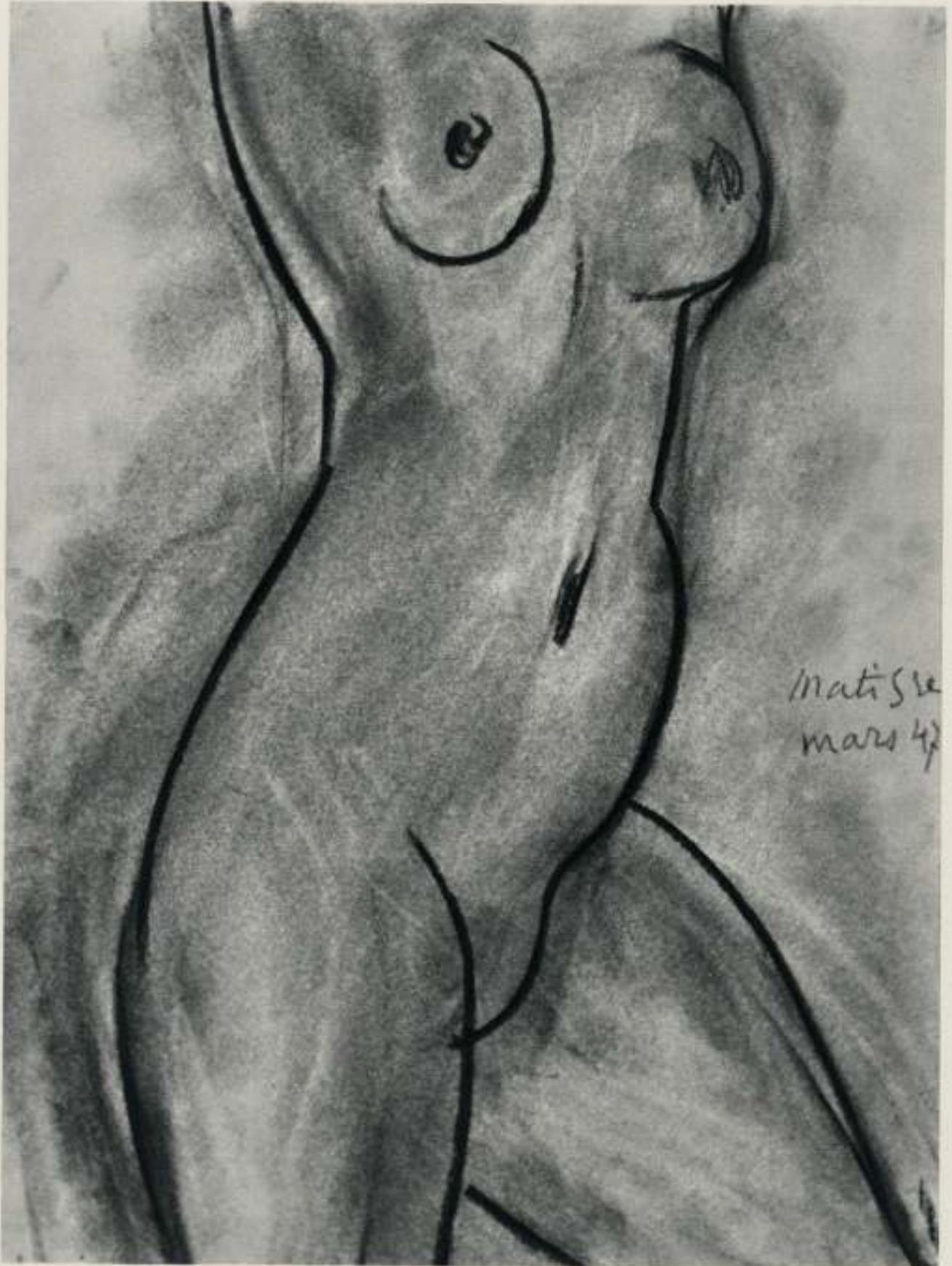


Elle n'en pénètre que l'épiderme; elle y déroule son mince sillon, égal et sans bavures, exact linéairement d'une forme, cerne d'une transparence sans mystère. Jamais, chez Matisse, de ces incisions qui l'arrachent par lambeaux au champ qui la porte, où chaque trait, chaque inflexion l'incrustent, d'où elle surgit avec ses creux, son relief, ses crevasses, ses brisures; aucune faille n'y met à nu ces veines luisantes de nuit sous-jacentes à la blancheur superficielle et l'imprégnant de leurs graves et sourdes coulées, de leurs traînées fumeuses, des halos d'une lumière souterraine. Matisse entend ignorer l'antagonisme du blanc et du noir, leurs contrastes, leurs confuses alliances. Insensible aux prestiges qui naissent de la confrontation de ces deux puissances adverses, il s'en tient à la seule évidence que lui verse le jour. L'ombre n'est pas son domaine. L'écran illuminé sur lequel il projette ses figures n'ouvre que sur une vaine profondeur. Davantage: la forme qui baigne dans cet élément immatériel dont elle est faite, à qui elle appartient, elle le nie. Seule, la ligne l'empêche de s'y dissoudre. Parfois, dans les œuvres les plus poussées, quelques frottis la modèlent et lui donnent une apparente et impalpable densité. Mais ces rehauts estompés ne sont

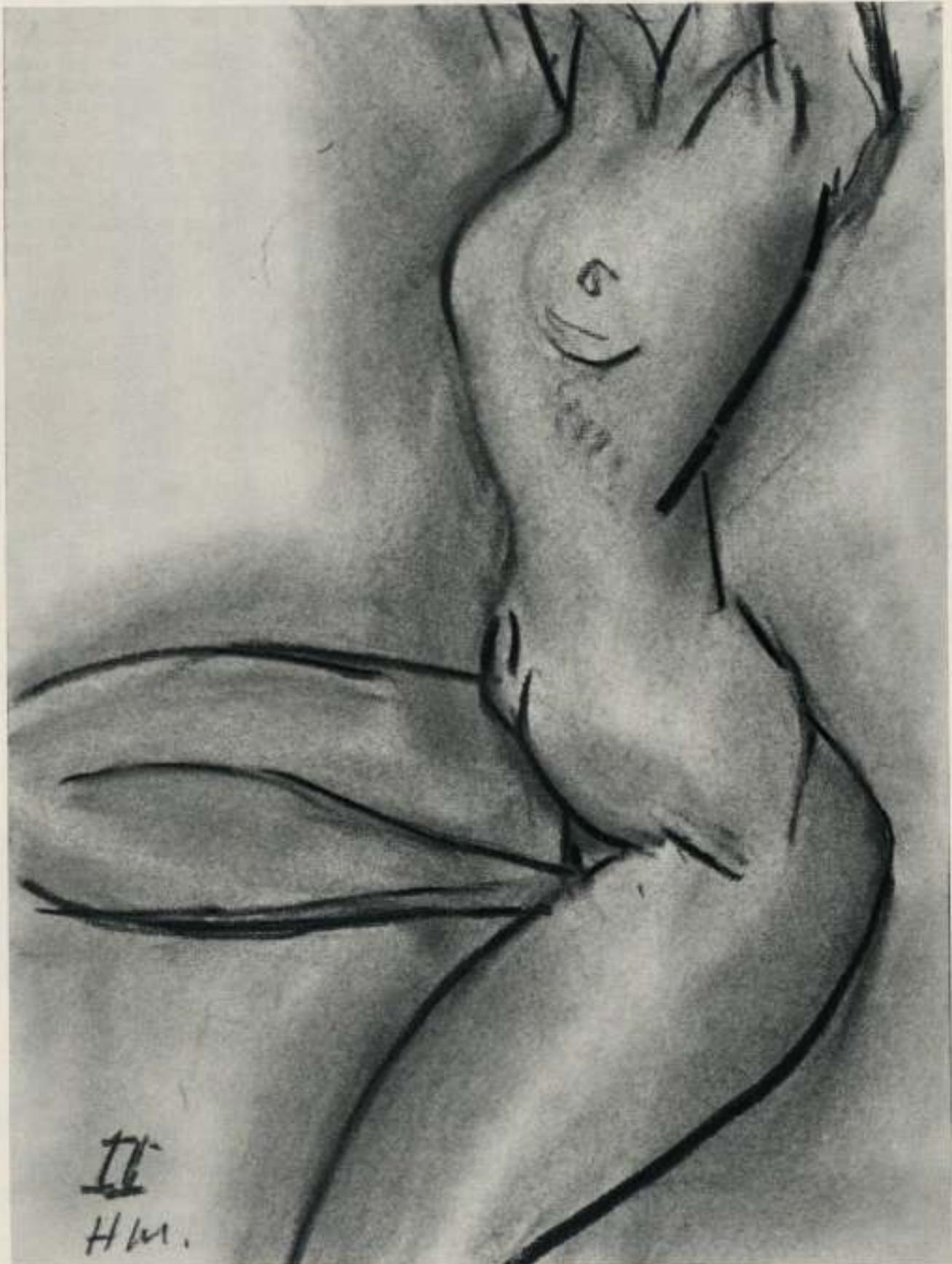
Math 3A
Mar 47



Nu. Paris 1947. Fusain. 36 x 27 cm. (Photo Marc Vaux).



Etude II. Paris 1947. Fusain. (Photo Marc Vaux).



que les traits du masque translucide qu'ils n'ombrent et ne fardent que pour l'offrir à la clarté. La cambrure de la chair, la tache griffonnée ou le point d'un regard ne sont là que pour attester cette possession.

Dans ses gravures, Matisse poursuit la même exigence. Les ressources de l'eau-forte, les aléas de la morsure de l'acide, les hasards et les risques du tirage qui servent si heureusement l'intuition créatrice prête à assumer l'accident en le pliant à un dessein capable à tout moment de changer pour s'affirmer par le biais de ce qui semble le compromettre, il en fait fi. Il refuse tout ce qui ne relève pas d'une application lucide à ne jamais s'écarter de la netteté linéaire et dénudée de l'épure. La pointe sèche, le monotype sont pour lui des moyens mieux accordés à sa conception du dessin. La sécheresse du tracé, noir sur blanc, blanc sur le noir absolu accusant la luminosité des nervures de la ligne dans la chambre obscure qu'est l'impénétrable paroi de la planche, émettent une sorte de vibration d'une dureté minérale. De l'incision même, par la déchirure de ce tégument de

nuît que le peintre de la lumière diurne égratigne de ses élégants graffiti, jaillit la présence invisible d'un rayon.

Tout dans cette œuvre vouée à l'exaltation de la forme dans la lumière se fonde sur la restriction et l'exérèse du détail où son action se heurterait, sur l'arabesque déliée du geste et l'abandon à ce « dieu des corps » à qui Matisse dédia son art. Dans l'ovale de ces calmes visages, toute ressemblance s'efface sous l'anonymat précis que revêt l'image plurielle d'un être interchangeable dont la singularité n'est que la vacance perpétuelle qu'anime un accent plus insistant du crayon piquant le noir reflet d'un œil, ourlant l'arc d'un sourcil, la moue d'une lèvre. Une force languide se coule en ces longs corps sinueux que la ligne modèle. Elle n'immobilise pas leur mouvement, elle l'annule en puissance. Etablie dans son équilibre, rien de semble devoir la dénouer jamais. La nature même se dépouille de ce foisonnement illimité que, pour tant d'autres, suffisent à évoquer quelques tiges, un bouquet de feuilles, le tournant d'un chemin. Le jardin de ses délices et qui suffit

Dessin à l'encre de chine. 1947.





Intérieur à la fenêtre. Vence 1948. Encre de chine. 105 x 75 cm. Etude pour le « Grand intérieur rouge ».

à sa fantaisie, c'est aussi bien, pour Matisse, la fleur géométrique d'un tissu que celle d'un carrelage ou d'un tapis. Ce ne sont à ses yeux que des motifs qui différencient les plans d'un décor habité ou accompagnent les volutes d'un corps. Pour ce naturaliste, collectionneur d'anatomies dont la diversité n'offre jamais que des multiples d'une même variété, un nu suffit à tout. Il le refait inlassablement, redite à chaque fois renouvelée

qui se satisfait de la même courbe, du même raccourci, isolés dans ce laboratoire préservé avec soin de toute souillure de l'ombre, de la plus infime altération de cette précieuse lumière qui paraît tout exprès faite et réglée afin de permettre de suivre, sans perdre aucune flexion, aucune variante, la flexible et changeante identité de ce modèle devenu l'instrument d'une savante délectation.

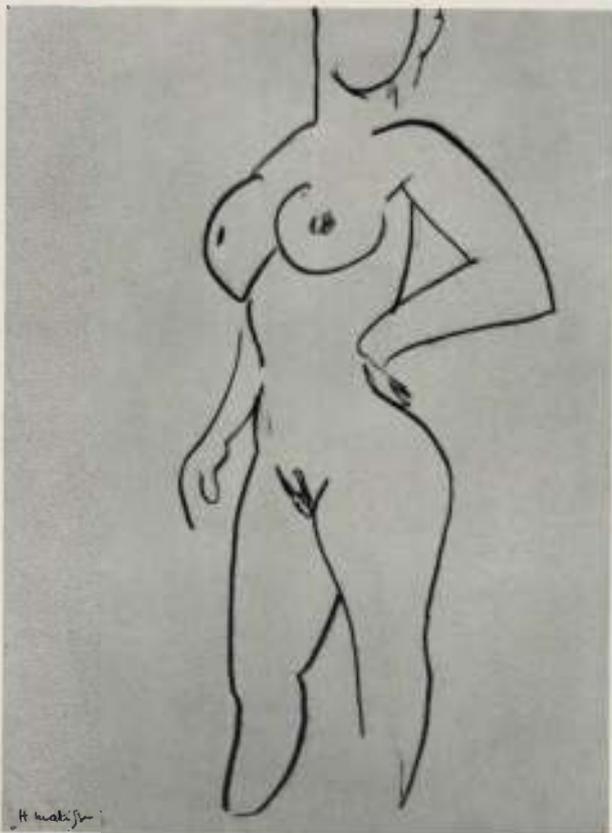


Doucia. Nice 1951. Dessin au crayon. 52 x 40 cm.



Doucia. Nice 1951. Dessin au crayon. 52 x 40 cm.

Nu debout. Nice 1951. Dessin au crayon. 65 x 50 cm.

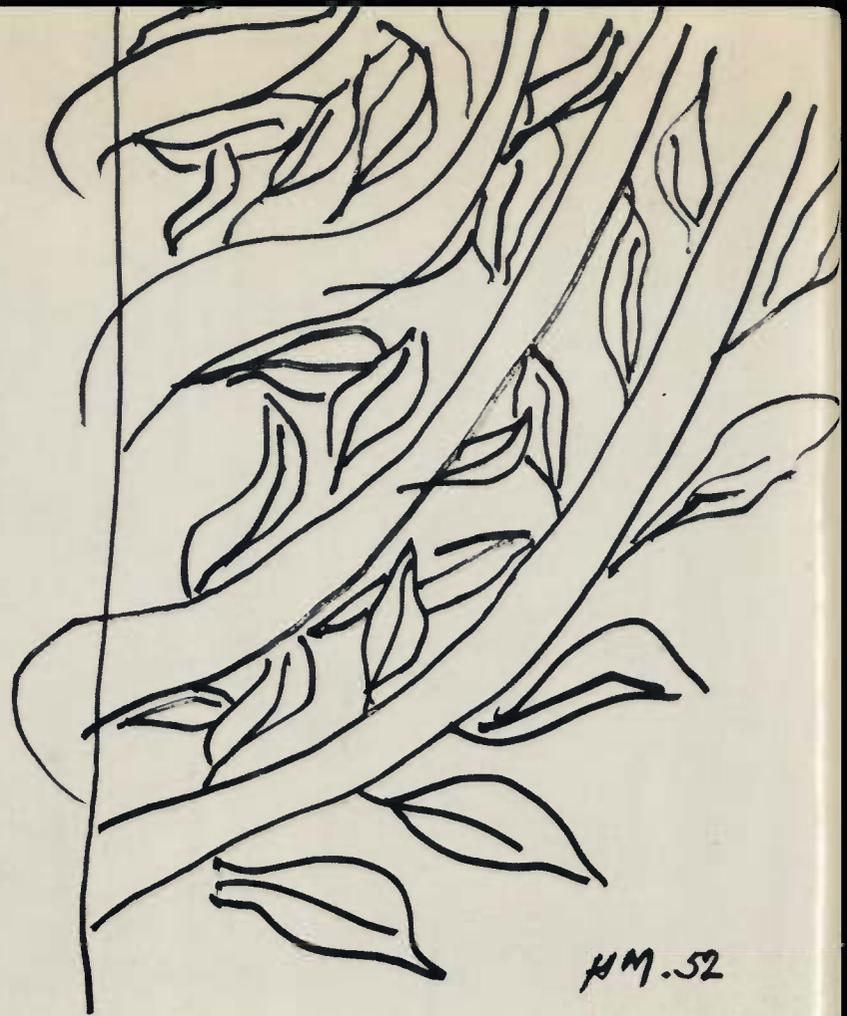
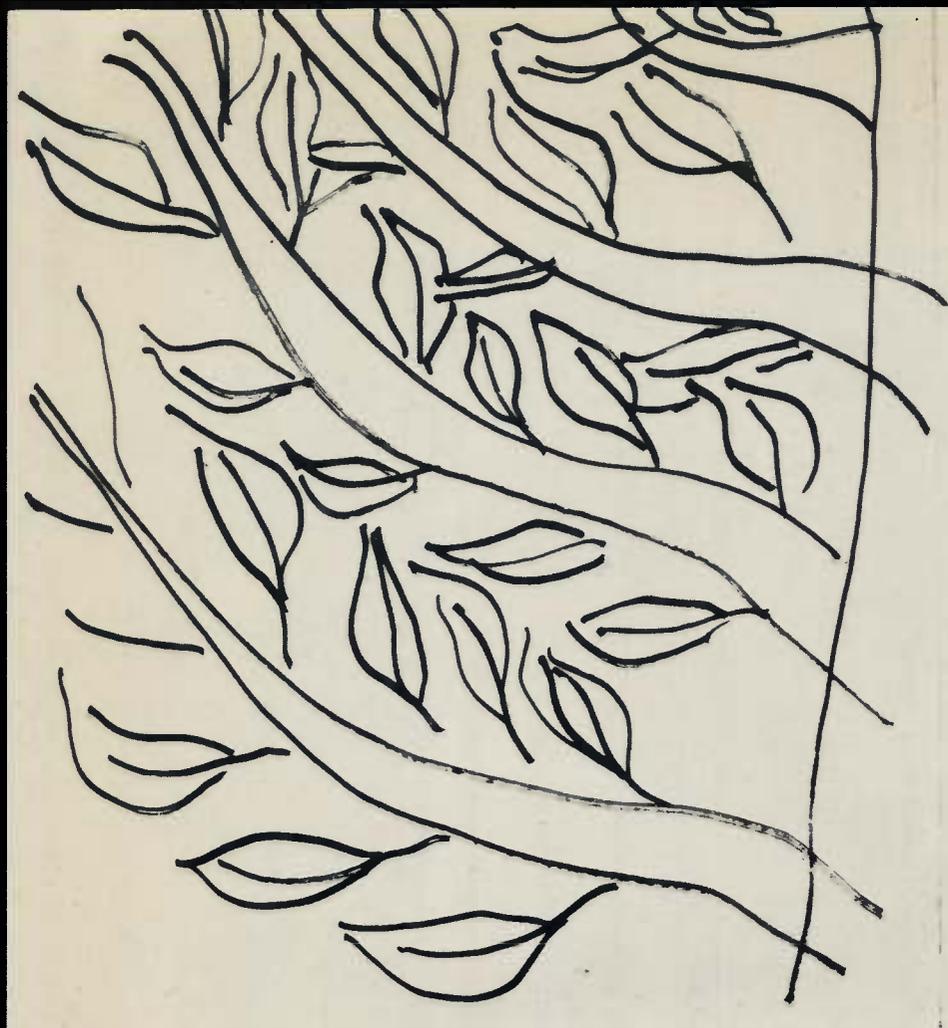


Cette obsession de l'arabesque fut, peut-être, pour Matisse une passion abstraite de la ligne vivante, labile, dont il lui fallait épuiser toutes les figures avant d'en dégager l'essence. Qu'avait-il besoin du jeu des ombres autour de ce fil imaginaire qui tenait lieu de la plénitude mouvante et en réunissait les tensions invisibles dans l'arc d'une courbe de chair? Une ligne trop forte, un crescendo du tracé, un accent superflu lui eussent paru attenter à la pureté de ses définitions formelles. Convaincu, sans doute, qu'une ligne dit tout, il ne jugea pas nécessaire d'en surcharger le discours. Il procède donc par de simples énoncés, des profils au trait d'une laconique sobriété. Le contour tronqué, l'ellipse évasive, le sous-entendu qui laisse à deviner ce que le trait intentionnellement a omis, lui sont des procédés familiers. Il sait qu'ils peuvent affecter la ligne la plus ferme d'une sorte d'irrésolution qui ajoute à sa tacite certitude et révélatrice de la flagrante lacune d'une surface volatilisée dans l'éclat. Mais c'est, avant tout, par la lisse continuité d'une chair nouée sur elle-même, enveloppée dans son enlacement, que le peintre avoue son goût inné des claires académies à l'antique, empruntées dirait-on à quelque oaristys dont il était l'illustrateur prédestiné.

Des sollicitations occasionnelles éveillèrent en lui cette vocation. Sans doute était-il séduit par la



Arbre, Nice 1951. Encre et gouache.



Arbre. Nice 1952. Dessin à l'encre de chine.

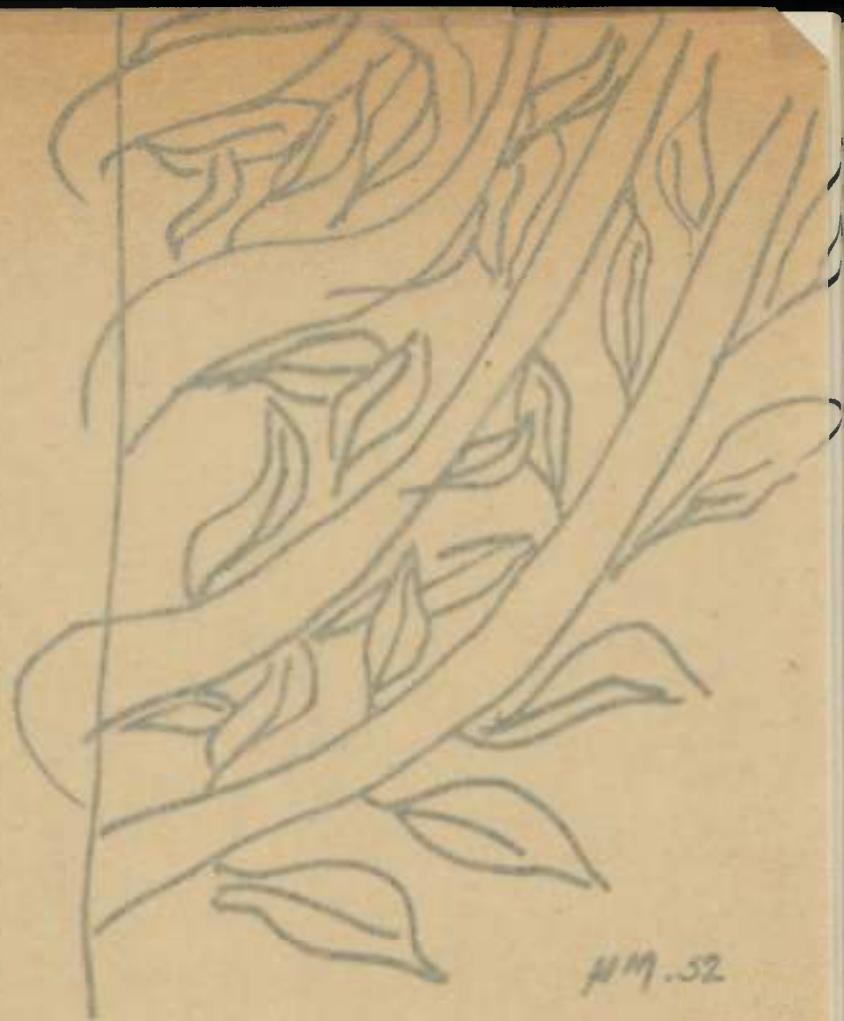
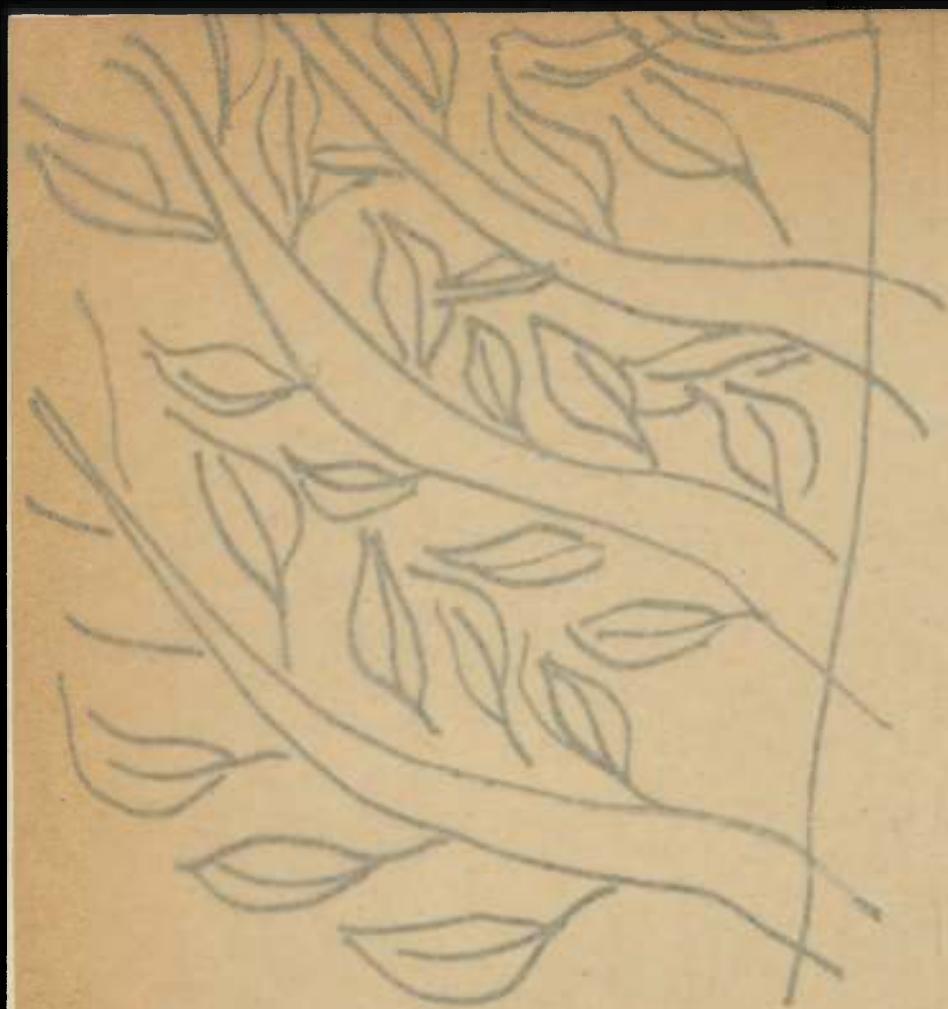
savoir d'églogue, relevée d'une once d'opiat ovidien, qu'on peut déceler dans les œuvres qu'il choisit d'illustrer. Qu'il s'agisse de Ronsard ou de Mallarmé, de Charles d'Orléans ou de Baudelaire, de Pasiphaé ou de Mariana Alcaforado, toujours, en marge du texte, se love ou s'étire une nudité onduleuse, une nymphe fluviatile ou végétale de qui les courbes redisent les frémissements de l'eau, de l'air, répliques lascives de leur flux et soulevées de la même respiration. Si marquée fut en lui cette tendance que Matisse n'y renonçait pas alors même que rien dans une œuvre ne justifiait qu'il y obéît. Lorsqu'on lui commande l'illustration de l'« Ulysse » de Joyce, c'est d'Homère qu'il s'inspire. Les épisodes odysseïens, simples références parodiques pour l'écrivain, clefs de son dédale verbal, repères irrévérencieux du périple de ses héros, réapparaissent dans l'illustration sous la trame du roman. L'œuvre s'efface que Matisse tenait pour nulle et non avenue. Les images de la Grèce recouvrent tout. Ce n'est pas Dublin sous ses nuées pluvieuses, au bord de sa mer grise, qu'il place en frontispice de son action graphique, mais Ithaque, sa géométrie cubique dans la blancheur inversée de la mer et du ciel. Les personnages sont supplantés par leurs doubles mythologiques. Polyphème n'est-il pas ici comme le symbole de cet aveuglement volontaire, de cette cécité où ne se peignent que les rêves d'une forme sans âge? Calypso, Nausicaa, Circé, se baignent à pleine page là où l'on attendait les sirènes de Phenix Park ou les extases d'une mûrissante Molly.

Ce volontaire contre-sens graphique ne trahit pas Joyce; il l'ignore avec une indifférence tranquille, un parti pris aussi assuré que la main appliquée à ses images inévitables.

Ces « ombres » de corps répètent, d'un dessin à l'autre, le même schéma voluptueusement élaboré, la même version décantée à travers ses approches successives d'un certain état serein, d'une frigidité immatérielle de la forme réduite à ce dénominateur commun de la grâce hellénique et de la souplesse stylisée de quelque hiératisme « fin-de-siècle » audacieusement révisé. Ils résument l'esthétique de l'artiste qui, en retournant le mot de Proust sur Elstir, s'est toute sa vie efforcé d'arracher à ce qu'il voyait, ou imaginait du réel, ce qu'il savait. Sa volonté de « libérer la grâce ou le naturel » par les mouvements d'une chorégraphie de la ligne ou par « une pirouette élégante », ainsi qu'il le disait lui-même, lui tenait lieu d'inspiration. Elle était son inspiration. Exercice d'« équilibriste » qui cherche à décrire un état d'âme ou à le provoquer chez autrui, au moyen de ce fil d'encre tendu entre le possible et l'impossible et sur lequel il s'aventure, surveillant, corrigeant à chaque pas sa démarche. Au terme, reste ce fragile sillage devenu figure, semblable à celui que décrit en fumée une calligraphie aérienne. Pour Matisse, dans l'espace de la feuille vierge, ce qu'il poursuit, ce qu'il trace, ce qu'il atteint ne se perd point; il le fixe. Et nous le possédons avec lui.

PIERRE VOLBOUDT





Arbre. Nice 1952. Dessin à l'encre de chine.

saveur d'églogue, relevée d'une once d'opiat ovidien, qu'on peut déceler dans les œuvres qu'il choisit d'illustrer. Qu'il s'agisse de Ronsard ou de Mallarmé, de Charles d'Orléans ou de Baudelaire, de Pataphase ou de Mariana Aicaforado, toujours, en marge du texte, se love ou s'étire une nudité onduleuse, une nymphe fluviatile ou végétale de qui les courbes redisent les frémissements de l'eau, de l'air, répliques lascives de leur flux et soulevées de la même respiration. Si marquée fut en lui cette tendance que Matisse n'y renonçait pas alors même que rien dans une œuvre ne justifiait qu'il y obéît. Lorsqu'on lui commande l'illustration de l'« Ulysse » de Joyce, c'est d'Homère qu'il s'inspire. Les épisodes odysseïens, simples références parodiques pour l'écrivain, clefs de son dédale verbal, repères irrévérencieux du périple de ses héros, réapparaissent dans l'illustration sous la trame du roman. L'œuvre s'efface que Matisse tenait pour nulle et non avenue. Les images de la Grèce recouvrent tout. Ce n'est pas Dublin sous ses nuées pluvieuses, au bord de sa mer grise, qu'il place en frontispice de son action graphique, mais Ithaque, sa géométrie cubique dans la blancheur inversée de la mer et du ciel. Les personnages sont supplantés par leurs doubles mythologiques. Polyphème n'est-il pas ici comme le symbole de cet aveuglement volontaire, de cette cécité où ne se peignent que les rêves d'une forme sans âge? Calypso, Nausicaa, Circé, se baignent à pleine page là où l'on attendait les sirènes de Pbenix Park ou les extases d'une mûrissante Molly.

Ce volontaire contre-sens graphique ne trahit pas Joyce; il l'ignore avec une indifférence tranquille, un parti pris aussi assuré que la main appliquée à ses images inévitables.

Ces « ombres » de corps répètent, d'un dessin à l'autre, le même schéma voluptueusement élaboré, la même version décaillée à travers ses approches successives d'un certain état serain, d'une frigidité immatérielle de la forme réduite à ce dénominateur commun de la grâce hellénique et de la souplesse stylisée de quelque hiératisme « fin-de-siècle » audacieusement révisé. Ils résument l'esthétique de l'artiste qui, en retournant le mot de Proust sur Elstir, s'est toute sa vie efforcé d'arracher à ce qu'il voyait, ou imaginait du réel, ce qu'il savait. Sa volonté de « libérer la grâce ou le naturel » par les mouvements d'une chorégraphie de la ligne ou par « une pirouette élégante », ainsi qu'il le disait lui-même, lui tenait lieu d'inspiration. Elle était son inspiration. Exercice d'« équilibriste » qui cherche à décrire un état d'âme ou à le provoquer chez autrui, au moyen de ce fil d'encre tendu entre le possible et l'impossible et sur lequel il s'aventure, surveillant, corrigeant à chaque pas sa démarche. Au terme, reste ce fragile sillage devenu figure, semblable à celui que décrit en fumée une calligraphie aérienne. Pour Matisse, dans l'espace de la feuille vierge, ce qu'il poursuit, ce qu'il trace, ce qu'il atteint ne se perd point: il le fixe. Et nous le possédons avec lui.

PIERRE VOLBOUDT



I
1
3

Les heures azuréennes

par André Verdet

Il faut trouver la quantité et la qualité, le timbre pour impressionner l'œil, l'odorat et l'esprit.

HENRI MATISSE

C'est de 1948 à 1951 que j'eus le privilège de rencontrer maintes fois Henri Matisse et de m'entretenir longuement avec lui, soit à Saint-Paul sur les terrasses de la *Colombe d'Or*, soit à Nice, dans les spacieux ateliers de l'ancien hôtel *Régina*, sur les hauteurs ensoleillées de Cimiez, là où le peintre aimait « se draper dans la lumière jusqu'à remonter au très lointain souvenir de Tahiti, Tahiti,

ce gobelet d'or profond dans lequel on regarde ».

Ce sont les heures saint-pauloises qui peut-être sont les plus chères à mon cœur, des heures libres et fraîches, cernées de poésie rustique, ventilées par les feuillages et par l'aile des oiseaux. Henri Matisse prévenait à l'avance de sa venue. Il faisait téléphoner à son ami Paul Roux, l'aubergiste fameux de la *Colombe d'Or*, devenu peintre à son tour sur les conseils du Maître. C'était aux beaux jours de printemps ou d'automne, peu avant l'heure déclinante, en dehors de l'encombrante et folle saison des touristes. Matisse aimait venir en ces lieux après le travail: sur cette terrasse ombra-

Intérieur chez Matisse à Cimiez. Vers 1952. (Photo Hélène Adant).





Illustration pour « Jazz ». 1944-47.

gée d'arbres touffus et piquetée de fleurs innombrables, la conversation avec Paul Roux tournait vite à la rêverie, l'amitié devenait complice.

Il m'est arrivé d'attendre le peintre sur le parvis de l'auberge, auprès de Paul Roux. Il arrivait dans une superbe voiture de louage. Il marchait lentement. Une longue cape sombre fermée au col, un chapeau de feutre à large bord conféraient à sa démarche grande allure, une sorte de majesté artistique...

Nous nous installions tous trois à la table habituelle, sous le figuier, à l'entrée du bar. Pour Matisse, Paul Roux, incomparable marieur de fleurs, composait toujours le plus beau bouquet. Les fleurs diverses se disposaient dans le vase, au milieu de la table, telle une offre de vie multicolore, à la fois ardente et secrète. Matisse était sensible à l'hommage. Avant de s'asseoir, il contemplait les fleurs, souriant finement dans un silence heureux. Le thé était bientôt servi. Singulièrement, avec la présence de Matisse les choses devenaient sagesse, mesure, harmonie.

— Alors, montrez-moi donc vos derniers travaux, Monsieur Roux!

Et l'aubergiste apportait ses dernières aquarelles, ses dernières huiles, les livrant au jugement de l'ami. Derrière le lorgnon le regard de Matisse se concentrait avec précision, devenait scrutateur, grave. Oui, je l'avais maintes fois observé, il y avait parfois du juge, du grand magistrat ou du grand professeur dans l'aspect général d'Henri Matisse. Il imposait une distance entre lui-même et les autres, et selon certaines circonstances il ne dédaignait pas de se faire craindre (Je le revois au *Régina* à Nice recevant le plus glacialement du monde et dans un silence tonnante de mépris un édile municipal dont il avait appris qu'il avait taxé naguère de propagande communiste la très mer-

veilleuse et célèbre affiche *Travail et vacances* offerte à la Ville de Nice... Pourquoi cette remarque qui se voulait désobligeante? Tout simplement parce que l'affiche était rouge et que le titre évoquait fâcheusement pour les bourgeois et le public chic de la Côte d'Azur l'époque des congés payés!). Même à ses moments de bonhomie et de gentillesse souriante, et cette gentillesse pétillait derrière le lorgnon, il gardait un peu de cette distance de grand personnage officiel.

Henri Matisse était très précis dans les observations qu'il apportait aux travaux de l'aubergiste-peintre. « Vous avez l'amour des choses, l'amour de ce que vous faites et cet amour supplée en partie à votre manque de métier. Mais attention! Il vous faut acquérir ce métier à travers cet amour. Votre ferveur vous aide à surmonter inconsciemment bien des obstacles, mieux que ne le ferait à ses débuts un peintre déjà habile dans sa technique mais sans ferveur. J'ai vu tant de futurs beaux talents bientôt abîmés par l'enseignement dit officiel, celui donné par l'École des Beaux-Arts. »

La conversation s'estompait. L'heure était à l'enchantement des ailes, à la féerie du vol. Matisse ne cessait de suivre d'un regard total les colombes incessantes, fusant par-dessus les jardins de l'auberge, s'abattant sur les dalles de la terrasse pour y picorer le grain, repartant dans les airs ou allant s'incruster sur les murs de la façade seigneuriale pour y former de vibrants et blancs blasons...

Puis, d'une voix à la fois enjouée et grave: — « C'est en rentrant dans l'objet, en s'y oubliant, qu'on le découvre et qu'en le découvrant on se retrouve mieux soi-même. Que de fois, parti d'ici et rentré chez moi dans l'atelier de Cimiez, je continue à être la colombe, à vivre son vol. Je me reconquiers alors dans l'œuvre. Le Chinois a dit qu'il fallait s'élever avec l'arbre, je ne connais rien de plus vrai.

« Ainsi, à Paris, les patrons d'Académies devraient supprimer de leur programme des tas d'heures d'études à l'atelier pour de longs arrêts au jardin zoologique. Les élèves y apprendraient là, dans l'observation constante, des secrets de vie embryonnaire, des frémissements. Ils pourraient ainsi y acquérir peu à peu ce *fluide* que les vrais artistes arrivent à posséder. »

... Une longue méditation. Puis: « Ces vols successifs de colombes, leurs orbes, leurs courbes glissent en moi comme dans un grand espace intérieur. Vous ne pouvez pas vous figurer à quel point, en cette période de papiers découpés, la sensation du vol qui se dégage en moi m'aide à mieux ajuster ma main quand elle conduit le trajet de mes ciseaux. C'est assez difficilement explicable. Je dirai que c'est une sorte d'équivalence linéaire, graphique de la sensation du vol. Il y a aussi la question de l'espace *vibrant*. Donner de la vie à un trait, à une ligne, faire *exister* une forme, cela ne se résout pas dans les académies conventionnelles

mais au dehors, dans la nature, à l'observation pénétrante des choses qui nous entourent. Un infime détail peut nous révéler un grand mécanisme, un rouage essentiel de vie. Au départ, des apprentis-peintres peuvent avoir le don de la vie des choses. La plupart des enfants qui peignent l'ont... Ils tracent une figure, mettent une couleur, établissent un rapport et l'image ainsi fixée *existe*, respire, participe, ce n'est pas une chose morte, une chose qui ressemblerait, par exemple, à un vieux morceau d'épluchure tombé d'un vieux morceau de vie morte... »

Les jardins de la *Colombe d'Or* s'empourpraient. Au-dessus de nos têtes et des arbres les vols se raréfiaient. Sur le toit du pigeonnier, les oiseaux commençaient à se rassembler. Quelquefois, Henri Matisse, avant de partir, s'enquérissait: « Et Picasso, est-il venu ces jours derniers? » C'était en effet le temps où le peintre malaguène venait fréquemment dîner à la *Colombe* avec de nombreux amis. Les agapes se prolongeaient toujours fort tard dans la nuit.

Un jour, Matisse dit: « Picasso continue à être un nocturne. Dans les temps passés, ceux de notre jeunesse, parfois nous nous rencontrions le matin de bonne heure, dans la rue. Picasso rentrait pour aller se coucher, moi j'allais au travail. J'ai toujours été un grand matinal et un sage dans le travail. Mais Picasso, Braque, Apollinaire, Léger et les autres, c'étaient plutôt des gens à frasques nocturnes. »

C'est encore à la *Colombe d'Or* qu'un jour il nous confia à propos de Picasso: « Lui seul peut tout se permettre. Il peut tout mettre à mal. Défigurer, mutiler, dépecer. Il est toujours, il demeure toujours dans les lois. » Cette affirmation, le maître me la répétera plusieurs fois, avec des variantes, au cours d'entretiens ultérieurs.

C'est dans les ateliers du *Régina*, sur la colline de Cimiez, qu'au cours de visites successives, échelonnées en 1951 et 1952 au long des semaines, j'ai pu mieux approcher Henri Matisse, mieux approfondir son lumineux univers de joie exaltante: je me trouvais là dans une ambiance extraordinaire dont on eût dit qu'elle était le rayonnement chaleureux, physique et moral, des travaux même d'Henri Matisse. J'ai essayé de suggérer cette ambiance à Cimiez dans mon recueil « *Prestiges de Matisse* » (Editions Emile Paul). Les travaux de l'époque se concentraient sur les papiers découpés. J'ai vu dans les immenses pièces solaires du *Régina* s'élaborer quelques-uns des chefs-d'œuvre de sa fin de vie, entre autres la *Tristesse du Roi*, la *Danseuse*...

L'invention des papiers colorés et découpés chez Matisse est sans nul doute l'un des plus importants bouleversements plastiques dans l'histoire de la peinture moderne, une révolution dont les effets continuent à aller en s'élargissant dans les visions et les techniques de la peinture d'aujourd'hui. Il n'est pas jusqu'au pop art, jusqu'à la Nouvelle Figuration qui n'aient reçu l'influence

directe, brutale des papiers découpés de Matisse. On a feint de l'ignorer, ce me semble, ces dernières années...

A chacun de nos entretiens, Henri Matisse aimait à se pencher sur les problèmes posés par cette technique nouvelle qui, disait-il, « me porte littéralement à une très haute passion de peindre, car en me renouvelant entièrement, je crois avoir trouvé là un des points principaux d'aspiration et de fixation plastiques de notre époque. En créant ces papiers découpés et colorés, il me semble que je vais avec bonheur au devant de ce qui s'annonce. Jamais, je crois, je n'ai eu autant d'équilibre qu'en réalisant ces papiers découpés. Mais je sais que c'est bien plus tard qu'on se rendra compte combien ce que je fais aujourd'hui était en accord avec le futur. »

Je ne pourrai jamais oublier la discrète noblesse de ton de ces paroles... L'après-midi de printemps où il me parlait ainsi, Henri Matisse, fatigué, se trouvait dans un lit, au beau milieu d'une vaste chambre-atelier dont la clarté solaire était estompée par des rideaux à moitié tirés sur les larges embrasures des fenêtres. La chambre baignait dans une sorte de limpide foisonnement de couleurs dont quelques-unes, parfois, fulguraient. Deux jeunes chats s'ébattaient sur le lit.

ANDRÉ VERDET



Une des dernières photos d'Henri Matisse.

L'idéal féminin d'un grand seigneur

par San Lazzaro

Il est arrivé à des écrivains, à des poètes, à des musiciens d'aimer des femmes dont ils devaient dire plus tard, comme Swann d'Odette, qu'elles n'étaient même pas leur type. Les peintres ont rarement connu de tels déboires. Les peintres n'ont

aimé généralement que des femmes qui étaient à leur goût. Mais très rares sont ceux qui nous ont légué leur idéal féminin. Après Botticelli et Piero della Francesca, il nous faut attendre Véronèse et Le Tintoret. Plus près de nous, après Monsieur Ingres, dont l'idéal demeurait toutefois cet ancien éternel féminin auquel il avait ajouté une vertèbre, il faut attendre Henri Matisse pour découvrir dans l'œuvre d'un peintre un type de femme qui soit, beaucoup plus qu'un idéal personnel, celui de son époque — époque de luxe et de facilité pour les riches, d'extrême détresse pour les autres.

Il n'eut, tout d'abord, qu'un idéal unique, sa propre femme. Il la peignait en tailleur, affublée d'un châle espagnol ou coiffée d'étranges chapeaux. A l'égard de toute autre femme, il n'avait souci que de la peindre « juste ». Ses nus féminins se tortillent sur les tapis ou sur le gazon comme l'Eve d'Adam chassée du Paradis terrestre. Mais peu à peu, des pinceaux de l'artiste mûrissant surgit la nouvelle Eve aux longues jambes, à la taille de guêpe, trahissant malgré les aplats et les arabesques son désir d'homme.

C'est quelquefois une vraie femme, plus souvent

L'atelier à Cimiez. 1953. (Photo Hélène Adant).





Femme à la chaise rouge. 1936. Museum of Art, Baltimore.



Hélène au bijou bleu. Nice 1937. 55 x 33 cm.
Coll. privée, Beverly Hills.

une jeune fille, une grande créature un peu bête; c'est la fille que les banquiers et les hommes politiques des années trente aiment entretenir luxueusement. L'idéal féminin d'Henri Matisse n'est pas celui de Monsieur Ingres, c'est-à-dire d'un grand bourgeois. C'était plutôt l'idéal d'un grand seigneur solitaire, d'un prince de la nouvelle Athènes.

Le rêve l'emporte peu à peu sur la justesse. La fille qu'il peint nue ou en galant déshabillé, debout ou couchée, n'a sur la toile aucune existence charnelle, elle est tout entière dessin et couleur, et rien que cela. La figure de femme qui inspire ce grand seigneur n'est pas la danseuse de Degas ou la jeune bonne de Renoir: c'est tout simplement

le mannequin, dont on vient de découvrir le rôle érotique et social. Sa fonction est de porter des robes à la mode ou puérilement exotiques, quelquefois aussi d'arborer des bijoux, sur un arrière-plan d'intérieurs cossus. Aucune chaleur humaine n'émane de ces figures. Ce sont de grandes fleurs mouvantes, dont la présence n'a souvent d'autre but que de justifier le décor somptueux et haut en couleurs de la pièce. Une sensualité pourtant se dégage de ces idoles, une molle volupté, qui peut devenir agressive lorsque l'artiste leur impose un certain mouvement: le mouvement, nul ne l'ignore depuis Platon, est amour.

A côté de ces grandes filles habillées de couleur et de lumière, nous retrouvons, avec le souvenir de Gauguin, la nostalgie de Tahiti. Mais nous pensons aussi au présent et à une autre image, celle qui constitue aujourd'hui l'idéal de la jeunesse contestataire: la fille hippy, habillée non plus de robes de haute couture, mais de simples fleurs des champs. La vie s'est chargée de réaliser les rêves de cet étrange seigneur que fut Henri Matisse, de ce sage vieillard entouré de luxe, ainsi que le définit Jean Leymarie en reprenant les mots de Rimbaud.

Que ces hippies soient les petits-enfants des mannequins désabusés peints par Henri Matisse, rien de plus naturel, dans le domaine de l'art comme dans celui de la vie: Henri Matisse n'était pas ce qu'il est convenu d'appeler un artiste engagé (si ce n'est dans son propre travail), mais il y a dans son œuvre le pressentiment de l'inévitable retour des hommes, de ces fils et petits-fils des bourgeois des années trente, à l'un des mythes les plus tenaces: celui du Paradis terrestre — trop fade malheureusement à leur goût, d'où les excès de la musique et de la poésie pop, et aussi l'abus de la drogue.

Henri Matisse n'est pas un peintre témoin de son temps et il nous en a pourtant laissé les seules images valables. Grâce à Freud et à Gallimard, la bourgeoisie française venait de découvrir le rêve, et rêvait les yeux ouverts de longues filles blondes ou brunes, molles et faciles (qu'on gratifiait souvent de chèques sans provision). Seul Henri Matisse, bourgeois mais grand artiste, découvre dans ces rêves l'amour, et avec l'amour retrouve ses désirs d'adolescent. Dans la vieillesse comme dans la première jeunesse, l'amour n'exige pas qu'on cueille la rose, car jouir de son parfum suffit.

A ces jeunes filles qu'après son opération il va découper aux ciseaux dans des feuilles de papier, il destinera mentalement ces grands Paradis terrestres, ces merveilleux paysages hippies eux aussi détachés de papiers de couleurs. C'est pour elles qu'il a « taillé la lumière »: après les miroirs et les fenêtres, il a pu offrir une chose qu'il avait lui-même inventée et fabriquée de ses mains: le monde enchanté qui représente pour nous la dernière manifestation de son génie.

SAN LAZZARO



La blouse roumaine. Nice 1937. 73 x 60 cm. Art Museum, Cincinnati.

Le rêve. Nice 1935. 81 x 65 cm. Coll. privée, New York.



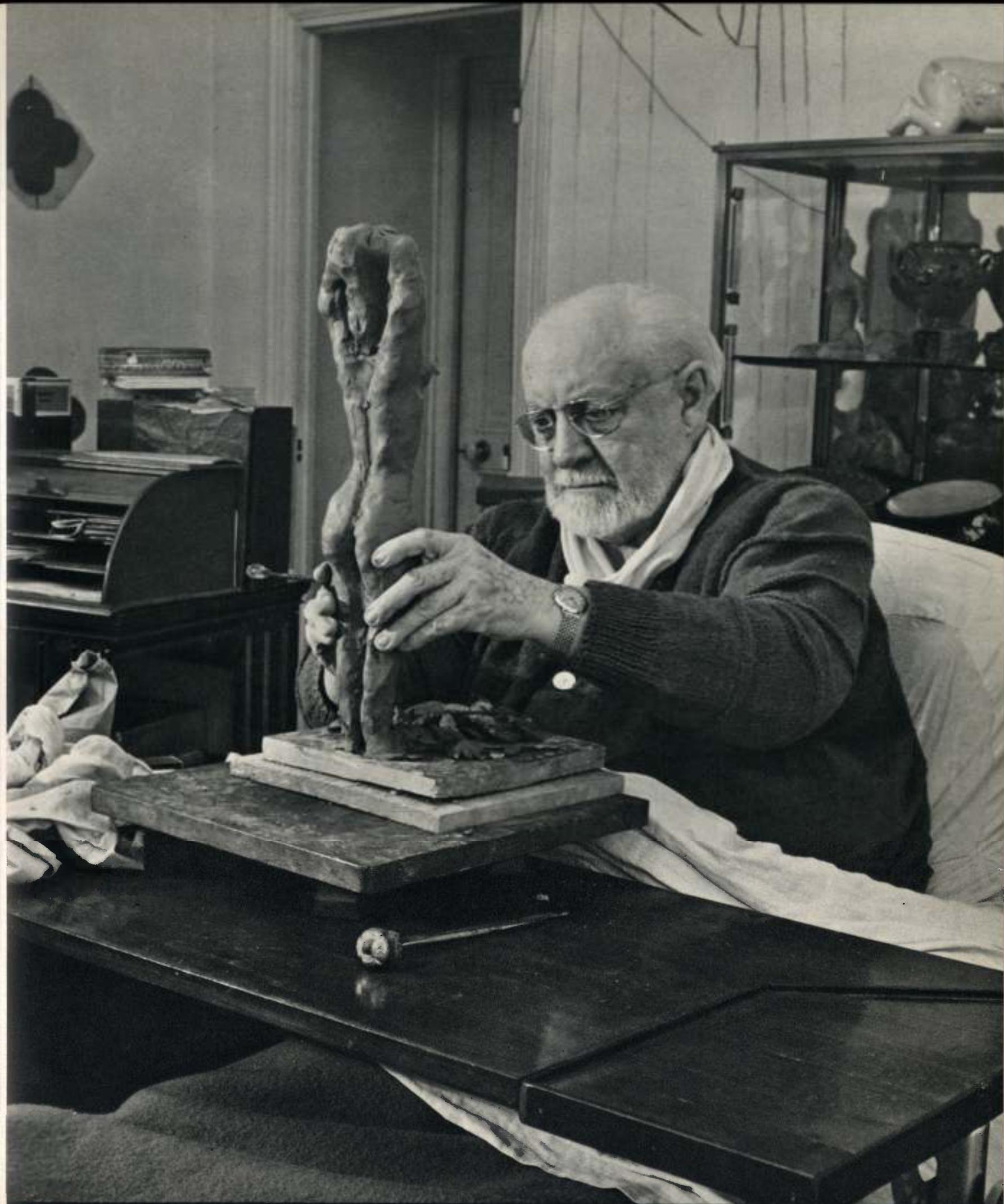
Danseuse au tutu bleu. Nice 1942. 50 x 61 cm. Coll. privée.



Nu debout. Vence 1947. 65 x 54 cm. Coll. privée.

(Photo Dimitri Kessel, Life).

La jeune Anglaise. Vence 1947. 55 x 33 cm. Coll. privée, Paris.



Le sculpteur

par Herbert Read

Dans l'Académie qu'il avait ouverte au début de l'année 1908, Matisse dispensait un enseignement dont nous connaissons les termes grâce aux notes prises par Sarah Stein durant les cours. Ces notes, publiées pour la première fois par Alfred Barr dans son monumental ouvrage sur Matisse (1951), sont d'une importance capitale pour la compréhension des principes et des méthodes que l'artiste, alors âgé de trente-huit ans, avait édictés à son propre usage. Certaines de ses remarques sur l'« étude du modèle » peuvent s'appliquer tout autant à la sculpture qu'à la peinture. Ainsi: « Les bras sont comme des rouleaux d'argile, mais les avant-bras sont aussi comme des cordes, car ils peuvent être tordus; ou « Le bassin s'ajuste aux cuisses et évoque une amphore. Ajustez les parties l'une à l'autre et édifiez votre figure comme un charpentier fait une maison »; ou bien encore: « Vous pouvez voir dans cet Africain qui pose une cathédrale, c'est-à-dire une construction solide, majestueuse, superbe, résultant de l'assemblage de nombreux éléments — et voir aussi en lui un homard, en raison de la parfaite articulation des muscles et des jointures, dont le jeu et les tensions font penser aux précises imbrications d'une carapace. Mais de temps à autre, il est indispensable de vous rappeler que c'est un Nègre et de ne pas le perdre de vue, et vous avec, dans votre construction. »

Quand il s'agit de sculpture (et là, il est intéressant de songer aux œuvres qu'il avait lui-même exécutées peu de temps auparavant), Matisse met en garde ses élèves contre tout parti pris tech-

nique ou esthétique: le modèle ne doit pas être contraint de s'accorder à une théorie préalablement fixée.

« Il doit produire en vous une impression rapporte encore Sarah Stein, éveiller chez vous une émotion qu'en retour vous chercherez à exprimer. Devant le sujet, vous devez oublier toutes vos théories, toutes vos idées. Car c'est l'expression de l'émotion suscitée en vous par le sujet qui traduira vos idées, dans ce qu'elles ont de plus profondément personnel. Il y a toujours interaction entre perception et conception, entre la forme perçue et le langage formel de l'artiste. Mais la sculpture a ses qualités particulières. « Outre les sensations que l'on tire du dessin, une sculpture doit nous inviter à la traiter en tant qu'objet; de même le sculpteur, quand il crée, doit sentir — et non penser — les problèmes de volume et de masse. *Plus une sculpture est petite, plus doit exister ce qu'il y a d'essentiel dans la forme.* »

Je souligne à dessein cette dernière phrase car elle s'applique avec une singulière force aux trois petits bronzes de 1905 et 1906. La *Petite Tête* en particulier, à peine haute d'une dizaine de centimètres, est douée d'une extraordinaire puissance d'évocation. Le *Torse* et la *Femme appuyée sur les mains*, dans leur vitalité rythmique, préludent aux œuvres de grande dimension. Il serait enfin intéressant de rapprocher antithétiquement le *Nu de fillette* de certains petits bronzes de Maillol, bien que ces derniers soient tous de date plus tardive. Maillol citait un jour une boutade de Matisse décrivant la *Vénus de Milo* comme « une jeune fille qui se met en avant », et cette formule n'était pas pour lui déplaire car elle s'applique parfaitement à ses propres figures, en proie à leur exubérance naturelle. Tout à l'opposé, le *Nu de fillette* exprime plutôt une lassitude naturelle, ou encore la pudeur d'une adolescente exhibant passivement son corps. Ici rien n'évoque l'élégance classique: les bras pendent mollement contre les cuisses, les pieds sont d'une taille démesurée. Mais la forme est unitaire, et un même rythme l'enserme depuis l'enroulement de la chevelure jusqu'aux pieds massifs. La subordination de l'élégance naturelle au rythme expressif est encore plus sensible dans la *Figure décorative* de 1908. On ne voit pas très bien pourquoi Matisse a choisi de lui appliquer cette dernière épithète, sauf à penser qu'il impliquait par là que le rythme est un élément décoratif en soi. Cet élément est ici, sans aucun doute, l'*arabesque*: le corps est serpentin, les bras et les jambes croisées évoquent le dynamisme d'un tressage. La tête, exagérément grosse, les mains et les pieds disproportionnés semblent plus « expressionnistes » que les peintures exécutées la même année, à l'exception toutefois du fameux *Autoportrait*, acquis dès 1906 par Michael et Sarah Stein (aujourd'hui au Statens Museum for Kunst de Copenhague), dont il convient de le rapprocher. Pourtant, dès 1907, l'expressionnisme commence à prévaloir simultanément dans la peinture et dans la sculpture de Matisse: le *Nu bleu, souvenir*



La serpentine. 1909. Bronze. H.: 56,5 cm.
Museum of Modern Art, New York.



Nu couché I. 1907. Bronze. H. 33 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

de Biskra et le *Nu couché I*, exécutés l'un et l'autre à Collioure au début de 1907, ne sont que deux versions d'un même thème, réalisées dans des media différents. Il est significatif que la sculpture ait précédé la peinture. D'après Barr, « au cours du modelage, il mouilla trop copieusement l'argile, de sorte que lorsqu'il tourna le socle, la figure détrempée s'abattit sur la tête et fut détruite. Exaspéré, il la recommença en peinture. » Cette peinture devint une étude pour la sculpture et le résultat fut le bronze que nous connaissons, l'un des chefs-d'œuvre de Matisse.

Et Barr poursuit fort justement: « Que Matisse lui-même ait accordé un intérêt exceptionnel au *Nu couché* est amplement prouvé par le fait que pendant des années il le fit figurer dans ses peintures en tant qu'élément important de la composition. »

Il est peut-être bon de rappeler que ce fut au cours de cette même année, au dire de Gertrude Stein, que Matisse fit connaître à Picasso la sculp-

ture africaine, événement qui devait avoir, dans le développement de l'art européen, des répercussions immédiates mais aussi de durables conséquences.

Dès 1907 donc, Matisse sculpteur était entièrement acquis à un style expressionniste. Au reste, le débat demeure ouvert quant à l'emploi du terme « expressionniste » pour qualifier le style de Matisse. Mais Georges Duthuit définit admirablement ce style lorsqu'il écrit: « Rêver, tout est là, agir, et très précisément, tout en rêvant. Et il ajoute: Pas de trace d'expressionnisme là-dedans... Le spectacle n'est ni beau ni laid; il n'y a pas de spectacle — rien qu'un mouvement, une course d'obstacles dont l'enjeu est, en soi et projeté hors de soi, le mouvement en liberté. »

Et maintenant Matisse allait aborder une statuaire véritablement monumentale. Le *Nu de dos I*, qui ouvre la série des quatre grands bas-reliefs, fut exécuté — la famille de l'artiste l'a maintenant établi de façon définitive — en 1909.



Il se situe donc au cœur de cette période d'intense activité sculpturale que furent les années 1908-1911. Pour Matisse, celle-ci s'était ouverte de façon relativement calme avec les *Deux Nègresses* et le *Nu assis, main droite sur le sol*, remarquables par la fermeté et la franchise de leur plastique. Vient ensuite *La Serpentine*, qui s'éloigne si radicalement de la tradition classique à laquelle pourtant la rattachent le sujet et la pose qu'elle fut tout d'abord regardée comme une caricature, alors qu'on la considère aujourd'hui comme un « événement » décisif dans l'histoire de la sculpture moderne. Elle n'est cependant rien d'autre qu'une transposition sculpturale des inventions

rythmiques qui caractérisent les célèbres compositions peintes de *La Danse*, exécutées la même année. Certes *La Danse* représente, plus qu'aucune autre œuvre de l'artiste, le « mouvement en liberté », tandis que *La Serpentine* est une figure languissamment « arrêtée »; il est vrai aussi que les danseuses, dans la peinture, ont des proportions normales, alors que *La Serpentine* a des mollets plus gros que les cuisses et des cuisses plus grosses que le tronc. Néanmoins, l'intention rythmique est la même: « amincir » les formes et les composer en sorte que le mouvement puisse être saisi dans sa totalité sous tous les angles.

Chacune des cinq *Têtes de Jeannette* constitue une étape dans la voie de la déformation significative. *Jeannette I* et *II* sont « réalistes », bien que s'observe déjà, dans *Jeannette II*, une atténuation générale des traits (sourcils, paupières et chevelure). Dans *Jeannette III*, le parti pris de la stylisation s'affirme: cheveux séparés en « lobes », yeux agrandis et saillants, pommettes hautes, nez proéminent: en outre, le buste est d'une taille deux fois plus grande que les précédents. Dans *Jeannette IV* et *V*, ces diverses tendances sont progressivement exaltées; la chevelure s'est graduellement réduite jusqu'à n'être plus qu'un simple « écheveau », les yeux s'ouvrent encore plus largement dans la cavité osseuse des orbites, tandis que les plans sont simplifiés et comme dotés d'une force mécanique intérieure.

Il importe, avant de dégager la signification de ces « déformations progressives », de considérer une évolution comparable, celle des *Nus de dos*. Chacun de ces reliefs, haut de près de 2 m, reprend le même thème — un dos nu de femme se détachant sur un mur — en le simplifiant. Plus de vingt ans se sont écoulés entre la version initiale (1909) et la version finale (1930). Le *Nu de dos II*, qui est daté de 1913, ne fut fondu qu'en 1956. Le *III* fut exécuté en 1916-1917 et le *IV* (1930) ne fut exposé qu'après la mort de l'artiste. Il a fallu attendre la Rétrospective de 1956 à Paris pour les voir enfin exposés tous ensemble.

Le terme « déformations » ne devrait peut-être pas être employé pour définir les états successifs de ces reliefs. Nous nous trouvons ici en présence d'un processus graduel de simplification et de concentration. L'introduction, dans le *Nu de dos III*, de la longue chevelure qui se fond avec la tête, prend toute sa significations si l'on observe que dans la version finale elle jouera un rôle essentiel en contrebalançant l'exhaussement des épaules et des bras. L'effet combiné des quatre *Nus de dos* revêt une puissance comparable à celle des plus grands chefs-d'œuvre de la sculpture moderne.

Le dernier grand ensemble de sculptures fut réalisé dans les années 1925-1930. Il s'ouvre avec le *Grand Nu assis* de 1925, une des meilleures créations de Matisse, qui s'apparente étroitement à une peinture, *L'Odalisque aux bras levés* de 1923 (Collection Chester Dale). De nouveau nous constatons que la technique du modelage contraint

l'artiste à simplifier et, en quelque sorte, à géométriser; les plans paraissent avoir été atténués au couteau. Tandis que, dans le tableau, le nu s'appuie contre un fauteuil, rien ne soutient le nu de bronze qui, sur son pouf rond, semble posé en un équilibre précaire. Comme l'a remarqué Alfred Barr, il eût été facile au sculpteur de corriger ce déséquilibre, mais je pense qu'il a voulu, au contraire, isoler le corps afin que le spectateur puisse mieux apprécier l'arabesque formelle de la pose. C'est la même arabesque formelle que reprennent et développent, un peu plus tard, les *Nus couchés II* (1927-1929) et *III* (1929), qui complètent la série inaugurée par le *Nu couché I* de 1907.

La *Vénus dans une coquille*, dont il existe deux versions (1930 et 1932), s'apparente essentiellement aux *Nus couchés*: c'est une exploitation verticale de l'arabesque. Toute différente apparaît l'*Henriette, deuxième état* (1927), massive et digne comme une effigie romaine. Le *Tiaré* de 1930 (exécuté au retour d'un voyage à Tahiti) demeure également inclassable. Un « tiaré » est une grande fleur

tropicale, et Matisse avait pu en voir au cours de son voyage, mais ici elle se transforme en une tête de femme, relativement proche, dans sa configuration générale, de la *Jeannette IV*, bien que traitée avec une fantaisie fort peu commune dans l'œuvre de l'artiste. Il existe trois versions du *Tiaré*, dont l'une avec un collier.

La sculpture a joué un rôle important dans l'œuvre de Matisse. La question de savoir s'il a contribué à l'évolution de la sculpture moderne a été souvent débattue. Il est vrai qu'il serait hasardeux de tenter d'isoler dans la production de ses contemporains ou de ses successeurs une influence qui ne puisse être tout aussi légitimement attribuée à Degas, à Rodin ou à Maillol, encore que Matisse ait peut-être été le premier sculpteur à employer les déformations expressives, qui depuis lors sont devenues caractéristiques de la plastique contemporaine. Mais cet aspect de son œuvre a trouvé ses détracteurs. Ainsi Jean Selz qui accuse Matisse de n'être pas vraiment sûr de ses intentions: « Il paraît flotter entre un modelé impression-

Nu assis. 1925. Bronze. Museum of Art, Baltimore.





Le Tiaré au Collier d'or. 1930. H. 20 cm. Museum of Art, Baltimore (the Cone coll.).



Katia. 1950. H. 45 cm.

niste, qui ressemble aux rares petites sculptures de Bonnard, et un style de distorsion assez proche de Picasso.» Là où je vois les étapes d'une « déformation significative » dans l'étude des cinq *Têtes de Jeannette*, Selz décèle des marques d'incertitude ou d'hésitation. Quant aux figures de petite dimension, notamment les *Nus*, il écrit qu'« elles sont gâtées par une bizarre mollesse qui n'est point compensée par le charme d'un modelé technique délibérément rudimentaire. Le jeu des volumes et des plans manque de cet équilibre ou de ce déséquilibre calculé qui est la marque d'un sculpteur vraiment grand. » Il va même jusqu'à accuser Matisse d'un « manque évident de sensualité. »

Tout ce que je viens d'exposer prouve amplement que je ne saurais partager cette opinion. La « distorsion » critiquée par Selz est un procédé dont j'ai démontré qu'il était délibéré, de même que le déséquilibre ne pouvait qu'être calculé. Ce

que Selz appelle une « bizarre mollesse » est sans doute cette apparente « relaxation » que Matisse cherchait à rendre tout à fait consciemment — « ... un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant... »

Il est vrai que la sculpture de Matisse ne possède pas la même « grâce » ou la même « luminosité » que sa peinture, mais cela aussi était voulu.

« Le charme, la légèreté, la fraîcheur, — écrivait Henri Matisse — autant de sensations fugaces. J'ai une toile aux teintes fraîches et je la reprends. Le ton va sans doute s'alourdir. Au ton que j'avais en succédera un autre qui, ayant plus de densité, le remplacera avantageusement, quoique moins séduisant pour l'œil. »

Pour porter ce perfectionnement plus loin encore, Matisse a choisi la sculpture, le plus « solide » des arts.

HERBERT READ

(Londres, 1966)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes-Paris 6^e - Tel. 326.4940

MARS 1970

MAGNELLI

L'ALBUM DE LA FERRAGE

10 GRAVURES ORIGINALES

Un album de grand luxe au format 65 x 45, réunissant
4 gravures en couleurs sur linoléum, 2 gravures en couleurs sur cuivre, 4 lithographies en couleurs

Justification du tirage:

Sur Japon impérial: 3 exemplaires nominatifs, 15 exemplaires numérotés de 1 à 15, comportant chacun une cinquième gravure sur linoléum et la variante d'une gravure sur lino.

Sur papiers d'Arches: 35 exemplaires numérotés de 16 à 50

Il a été tiré en outre 20 exemplaires hors commerce numérotés de I à XX

Toutes les planches sont numérotées et signées par l'artiste

Prix des exemplaires sur Japon : F 10.000

Prix des exemplaires sur Arches : F 7.500 (épuisés)

MAN RAY

MAI 1970

BALLADE DES DAMES HORS DU TEMPS

14 gravures originales en couleurs, au format 65x50, présentées dans un luxueux emboîtage

Justification du tirage:

Sur Japon nacré: 15 exemplaires numérotés de 1 à 15 comportant une variante de l'une des gravures et 5 exemplaires hors commerce numérotés de I à V

Sur papier d'Arches: 60 exemplaires numérotés de 16 à 75 et 20 exemplaires hors commerce numérotés de VI à XXV

Toutes les planches sont numérotées et signées par l'artiste

Prix des exemplaires sur Japon : F 12.000

Prix des exemplaires sur Arches : F 9.000

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14 rue des Canettes, Paris 6^e

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes-Paris 6^e - Tel. 326.4940

OCTOBRE 1970

L'œuvre complet de
MARINO MARINI

par PATRICK WALDBERG

Introduction par Herbet Read

Catalogue général des sculptures, peintures, gravures et lithographies

par G. di San Lazzaro

Ouvrage de 500 pages, au format 35 x 26, relié toile sous jaquette comportant plus de 1000 reproductions de sculptures, peintures, dessins et lithographies, dont 300 en pleine page et 80 en couleurs

Prix: environ F 250

DISTRIBUTION EXCLUSIVE: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART XX^e SIÈCLE
14 rue des Canettes, Paris 6^e

XX^e SIÈCLE

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

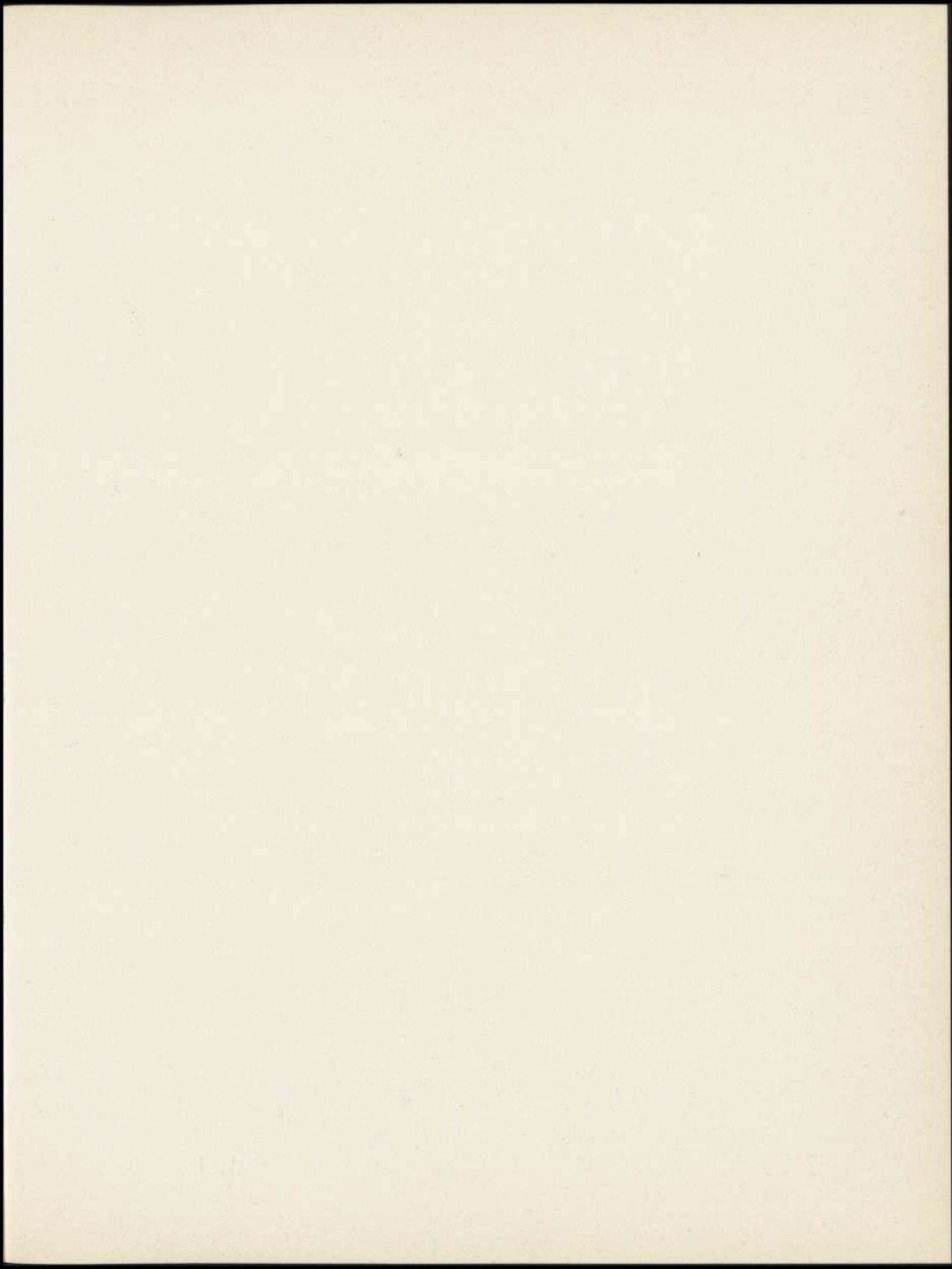
à paraître en 1970:

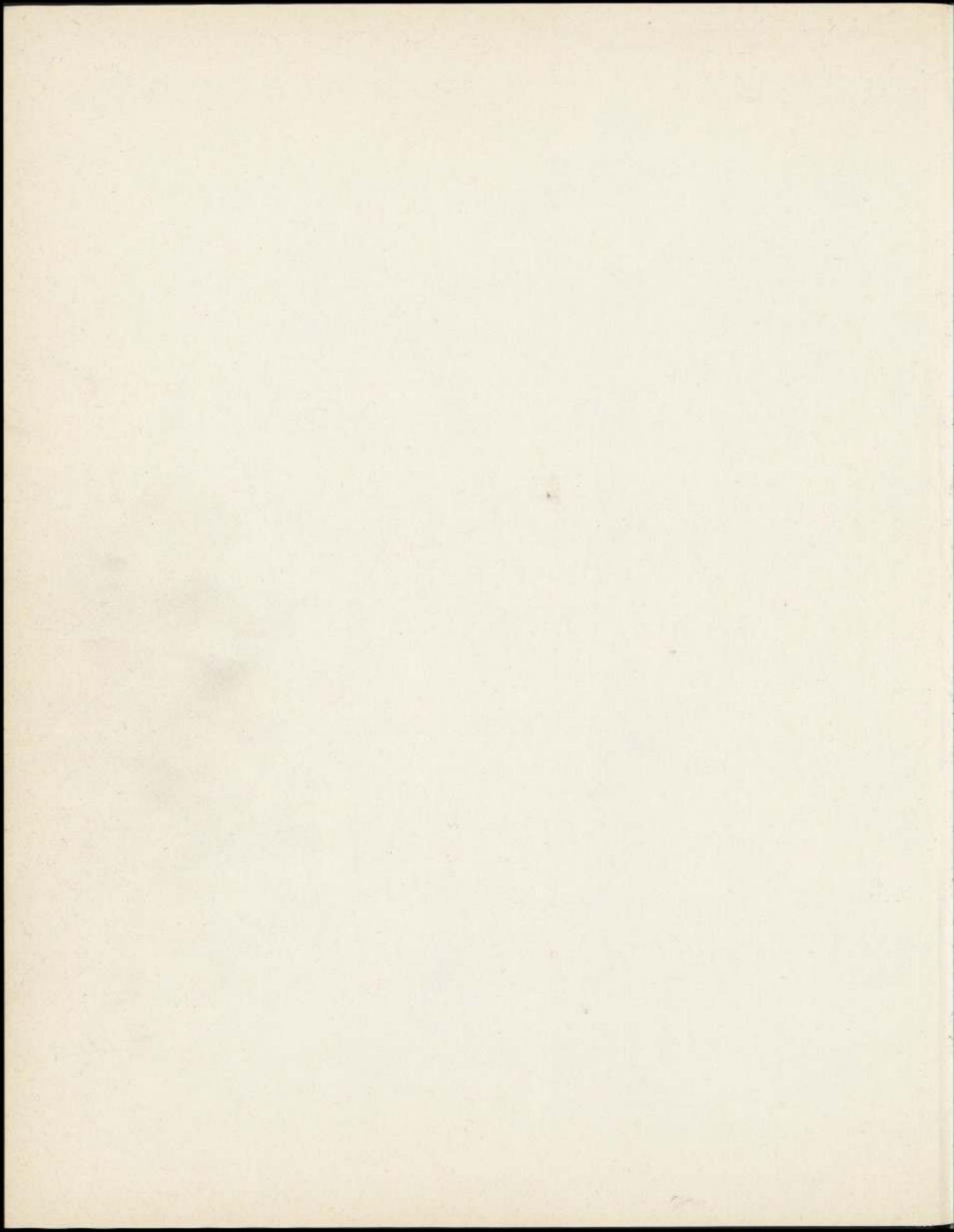
N^o XXXIV PANORAMA 1970*

Avec deux lithographies originales de Marc Chagall et Soulages

N^o XXXV PANORAMA 1970**

Avec une lithographie originale de Marino Marini





*Liste des anciens numéros disponibles
de la revue XX^e Siècle*

Numéros 1 à 14 épuisés

N° 15	<i>La révolution de la couleur</i> Lithographie de Manessier	62 F
N° 16	<i>Renouveau du relief</i> Lithographies de César, Miró, Vedova	62 F
N° 17	<i>Pour un bilan du siècle</i> Lithographie de Poliakoff	62 F
N° 18	<i>Construction de l'espace</i> Lithographie de Vieira da Silva	62 F
N° 19	<i>Tournants décisifs</i> Lithographie de Arp	62 F
N° 20	<i>L'art, conscience du monde</i> Lithographies de Max Ernst, Manessier, Baj	62 F
N° 21	<i>Renouveau du thème dans l'art contemporain</i> Lithographies de Lam, Marini	62 F
N° 22	<i>Equivalences et confrontations</i> Lithographies de Magritte, Brauner, César	62 F
N° 23	<i>Un siècle d'angoisse</i> Lithographie de Max Ernst en couverture	62 F
N° 24	<i>Permanence du sacré</i> Lithographies de Hartung, Miró	62 F
N° 25	<i>Aux sources de l'imaginaire</i>	75 F
N° 26	<i>Quatre thèmes</i> Lithographies de Chagall, Vieira da Silva	75 F
N° 27	<i>Kandinsky</i> Seize quadrichromies, Deux bois en couleurs de l'artiste	75 F
N° 28	<i>Bilan de l'art abstrait dans le monde</i> Lithographie en dix couleurs de Miró	75 F
N° 29	<i>Renouveau du figuratif</i> Lithographies de Chagall, Magnelli	épuisé
N° 30	<i>Panorama 1968. I</i> Lithographies de Marino Marini, Estève	75 F
N° 31	<i>Panorama 1968. II</i> Lithographies de Miró, Poliakoff	75 F
N° 32	<i>Panorama 1969. I</i> Lithographies de S. Delaunay, A. Masson	85 F
N° 33	<i>Panorama 1969. II</i> Lithographies de Capogrossi, Estève	85 F
Numéro spécial <i>Hommage à Marc Chagall</i> Lithographie originale de l'artiste		épuisé

Les ordres pour ces anciens numéros doivent être adressés à FERNAND HAZAN, EDITEUR, 35-37 rue de Seine, PARIS VI^e