

Matisse et le cercle

Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, 752 p., 930 illustrations dont 220 en couleurs

Jean Guichard-Meili, *Les gouaches découpées de Henri Matisse*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1983, 10 photographies de Matisse et de ses intérieurs, 39 reproductions en noir et blanc et 51 planches en couleurs, suivies du catalogue des oeuvres conservées dans les collections publiques, toutes reproduites en couleurs.

Marguerite Duthuit-Matisse et Claude Duthuit, *Henri Matisse : catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, établi avec la collaboration de Françoise Garnaud, préface de Jean Guichard-Meili, Paris, 1983 (mis en vente en octobre 1984), 2 vol., 313 et 383 p., 829 reproductions, bibliographie, liste des expositions, table de concordance, etc.

Fernand Ouellette

Volume 27, numéro 4 (160), août 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31297ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1985). Compte rendu de [Matisse et le cercle / Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, 752 p., 930 illustrations dont 220 en couleurs / Jean Guichard-Meili, *Les gouaches découpées de Henri Matisse*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1983, 10 photographies de Matisse et de ses intérieurs, 39 reproductions en noir et blanc et 51 planches en couleurs, suivies du catalogue des oeuvres conservées dans les collections publiques, toutes reproduites en couleurs. / Marguerite Duthuit-Matisse et Claude Duthuit, *Henri Matisse : catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, établi avec la collaboration de Françoise Garnaud, préface de Jean Guichard-Meili, Paris, 1983 (mis en vente en octobre 1984), 2 vol., 313 et 383 p., 829 reproductions, bibliographie, liste des expositions, table de concordance, etc.] *Liberté*, 27(4), 130-144.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

FERNAND OUELLETTE

MATISSE ET LE CERCLE

Pierre Schneider, Matisse, Paris, Flammarion, 1984, 752 p., 930 illustrations dont 220 en couleurs.

Jean Guichard-Meili, Les gouaches découpées de Henri Matisse, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1983, 10 photographies de Matisse et de ses intérieurs, 39 reproductions en noir et blanc et 51 planches en couleurs, suivies du catalogue des œuvres conservées dans les collections publiques, toutes reproduites en couleurs.

Marguerite Duthuit-Matisse et Claude Duthuit, Henri Matisse: catalogue raisonné de l'œuvre gravé, établi avec la collaboration de Françoise Garnaud, préface de Jean Guichard-Meili, Paris, 1983 (mis en vente en octobre 1984), 2 vol., 313 et 383 p., 829 reproductions, bibliographie, liste des expositions, table de concordance, etc.

*Tout art digne de ce nom est religieux.
Matisse*

Y a-t-il un peintre du XX^e siècle plus radicalement sous le règne de l'œil que Matisse? Nul n'est mieux relié au temps par-delà les âges. Car Matisse se situe bien au commencement, avant que l'Histoire ne soit, tout comme il annonce le présent des mystères révélés. Northrop Frye écrit que «l'œil a été contenté avant le commencement de l'Histoire, dans l'Eden où Dieu a fait pousser tout arbre *qui est agréable à la vue* (Gn 2,9), et tout sera de nouveau contenté au dernier jour. [...] Mais l'Histoire elle-même est une période où l'on écoute dans le noir pour être guidé par l'oreille». Voilà aussi, sur un autre plan, l'établissement d'une position esthétique qui n'est pas sans

remettre en question, chez Matisse, non seulement la notion de représentation que nous explorons depuis la Renaissance, mais aussi le lien de la peinture avec l'Histoire. Malgré une longue discipline, une longue habitude du regard occidental, Matisse renoue avec l'Islam, comme il se reconnaît un descendant des créateurs d'icônes.

Matisse «broie du rose et du bleu». Il est orienté au bonheur (Reverdy). Voilà précisément la source d'une ambiguïté, la cause d'un rejet spontané qui m'a poussé naguère loin de son art, avant qu'avec les années je parvienne à m'en réjouir. Comment aurais-je pu accepter ce retour suspect à l'Age d'or, ce départ depuis le lieu primordial où l'arbre de la connaissance du bien et du mal n'a pas encore produit ses terribles ravages? Ce qu'exigeait Matisse, c'était une innocence qui abolissait le Vendredi-Saint. Comment ne me serais-je pas détourné, scandalisé, d'un art qui se comparait au plaisir que procure un bon fauteuil! Après Hiroshima, Auschwitz, quelle position subversive! L'Histoire restait pour moi omniprésente, dévorante. Et je n'arrivais pas à tisser un lien avec une pareille peinture qui se proposait dans une sorte d'activité intransitive sans rapport avec mon présent, avec notre actualité. Or pourtant nul peintre du XX^e siècle n'a poursuivi une méditation plus profonde sur le sens même de la peinture quand elle s'affirme dans sa liberté naturelle, dans son «illumination» au sein de l'Histoire sans être un reflet de l'Histoire. En se donnant à la lumière, Matisse a réussi à nous extirper de l'horrible cauchemar de l'Histoire dont parle Joyce. (Ce que n'ont recherché ni Picasso, ni Rouault, ni Chagall.)

Au commencement de Matisse, si on accepte un raccourci, si on oublie Cézanne et le fauvisme, il y a le choc de l'Islam. Schneider pense que sans cet apport Matisse n'aurait pas engagé sa peinture dans une voie essentiellement différente de celle qu'elle empruntait depuis cinq cents ans. Bref, le choc de l'Islam agit dans le sens de la mise en question de la représentation. L'arabesque de son art correspond à une

mythologie de l'image, la représentation du sacré est abolie. Elle n'en demeure pas moins rattachée au sacré par l'absence, par la crainte de suggérer le divin en dehors d'une ligne, d'un entrelacs qui tend à l'infini. De cela Matisse a eu l'intuition.

Schneider a bien vu la difficulté de la peinture après Courbet: «La peinture de la réalité [...] exige la profondeur; la surface, au contraire, fait ressortir la réalité de la peinture. Dans la profondeur fictive, la peinture s'efface; à la surface, le sujet éclate telle une bulle [...]. Car la surface appartient à l'acte de représenter et la profondeur à la chose représentée.»

Donc, avec Matisse, il y a un renversement de la représentation. Ce n'est plus l'objet qui propose son être, son sens, c'est l'esprit de l'artiste qui lui donne sa forme et son sens, ou même ce qui dans l'objet appartient à l'artiste. Si Matisse sort de l'espace de la représentation, il sort aussi de l'histoire de la peinture occidentale, ajoute Schneider. Sa démarche l'implique dans une peinture profondément dialectique, dans une lutte entre deux esthétiques: le réalisme et l'abstraction, la représentation et l'image. Sa visée, son espoir, est de «fondre en un seul langage abstraction (ou décoration) et réalisme». Toute sa vie Matisse luttera avec ces forces opposées en lui. C'est le noyau de sa personnalité. Il reste obsédé par la «primauté de la surface».

Jean Guichard-Meili a bien montré ce qui sépare un tableau de Van Gogh, comme *Le Collégien* (1890, Sao Paulo), d'une œuvre de Matisse comme le *Portrait à la raie verte* (1905, Copenhague). A première vue, la différence n'est pas si évidente. Mais chez Matisse la couleur n'a pas de justification. Il y a une rupture dans la conception de la représentation. Les tons sont irréalistes. L'œuvre n'est qu'expression. Chez Van Gogh, il n'y a pas d'opposition à la nature. Le dessin demeure réaliste. Ce qui importe pour Matisse, c'est «l'exactitude de relations très déterminées entre les forces colorées de la peinture [...] que la sensibilité commande». Matisse précise: «Je sens par la couleur, c'est donc par elle que ma toile sera

toujours organisée». Pour lui, tout est dans cette sensibilité, tout est dans cette expression de lui-même qu'il cherche à travers ses modèles et les objets, à travers le conflit naturel du dessin et de la peinture. C'est la liberté créatrice qu'il se donne. Les objets ont un caractère de tremplin. Dès que l'esprit fait un saut, il garde sa liberté entière, dans la mesure où l'objet est une force qui l'aspire. Tandis qu'il le contemple longuement et s'en sépare, l'objet lui permet de ne pas perdre contact avec le réel. Peu importe qu'un bouquet de fleurs se transmue en jeune fille. Matisse ne perd jamais vraiment le souvenir de l'objet depuis lequel il s'envole. Mais c'est un style, c'est-à-dire un ordre et une élévation de l'esprit qui s'impose (Matisse).

L'arabesque, l'image nous aiguillent vers ce qu'il est convenu d'appeler «l'art décoratif». Matisse parle fréquemment de sa peinture «décorative». Dans un premier temps, on a parfois une sorte de répulsion, comme si ce mot avait une connotation péjorative. Matisse dit: «Expression et décoration ne sont qu'une seule et même chose». Ou bien: «La substance ne suffit pas, il faut aussi l'enveloppe». Tout semble nous ramener au vieux problème de la forme et du fond. «La décorativité exprime le cœur de la croyance: la forme devient le contenu de l'œuvre» (Schneider). On a défini le décoratif comme étant «tout ce qui n'est pas poursuite exclusive de l'illusion naturaliste. C'est en ce sens, ajoute André Lejard, que la peinture byzantine et la peinture romane sont décoratives, en ce sens également que l'est la peinture de Matisse.» Nous sommes de nouveau renvoyés à l'art du sacré, le sacré selon Schneider, de l'initial et du numineux. Mais Matisse ajoutait aussi: «Tous nos primitifs français sont décoratifs».

Si, avant d'aborder quelques toiles, on résume avec Guichard-Meili les caractéristiques majeures de l'art de Matisse, on doit avancer que le rôle de la couleur y est primordial, qu'elle est irréaliste, décorative, qu'elle est chargée de *signifier*, par ses seuls rapports, le volume, la lumière, l'espace et l'expres-

sion. De plus, la forme est poussée à la simplification extrême. Les déformations ne sont pas des accidents, mais des forces expressives, liées elles-mêmes à la couleur. La matière est toujours allégée. Matisse la pousse jusqu'aux simples frottis transparents. Enfin, ses thèmes préférés sont les femmes, les fleurs, les intérieurs, les natures mortes, etc. Il a une affection particulière pour les portraits. C'est là que «l'écart entre l'esthétique de la représentation et l'esthétique de l'image atteint [...] sa grandeur maximale» (Schneider). C'est la figure «qui permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie» (Matisse). De toute manière, le caractère d'un visage dépend toujours de la lumière spirituelle qu'il reflète. En un mot, les tableaux de Matisse sont des images du bonheur qui suggèrent une sorte d'«opulente austérité».

«La joie de vivre» (1905-1906, The Barnes Foundation, Merion)

Entre 1901 et 1905, Matisse est sourdement travaillé, aspiré par un thème qui marquera toute sa peinture: *Luxe, calme et volupté* (1904). Cette œuvre, avec d'autres comme *Pastorale* (1905), est un relais pour parvenir à *La joie de vivre*, à l'arbre de vie auquel il s'attachera plus tard dans la Chapelle de Vence. «*La joie de vivre*, précise Schneider, marque la jonction du nouveau comment et du nouveau quoi: du style *décoratif* et du contenu sacré.»

Plus qu'une évocation de *Daphnis et Chloé*, cette œuvre exprime la volonté de Matisse de s'ancrer dans le primordial. Ici on peut parler d'une toile du commencement, de l'expression du bonheur qu'il poursuivra toute sa vie. Ce pourrait être la première toile du monde. L'amour, la danse, la musique, et surtout la femme: voilà les signes du bonheur avant que la Chute, l'Histoire ne déchaînent leurs influences dévastatrices, ne provoquent la rupture de l'unité fondamentale du monde et de l'homme. Dorénavant, même une œuvre comme *Le cyclamen pourpre* (1911) agit depuis l'espace inaugural. Les nus couchés, les natures mortes sont autant d'instantanés de l'accord: ils

illustrent le travail d'un regard qui n'a jamais interrompu sa contemplation première. Matisse maintient ce temps, hors du temps, où l'œil est contenté dans l'Eden.

La joie de vivre, ainsi que les œuvres qui en sont nées et qui la prolongent en se condensant, se proposent dans un contexte mythologique post-nietzschéen. Après *Ainsi parlait Zarathoustra*. Elles ne sont pas dissociables, bien que d'une autre nature, d'une nouvelle mythologie, d'un nouvel Age d'or qui sacralise la terre. Je pense au *Chant de la terre* de Mahler, au *Sacre du printemps* de Stravinsky, à l'œuvre de Richard Strauss. Comme le remarque Dominique Fourcade, Matisse ne dit pas que Dieu est mort, mais il nous met «hors de portée du péché originel et du même coup prend fin le monde de la dialectique, cesse la fuite en avant».

La joie de vivre recèle un ensemble de motifs sur lesquels Matisse va se concentrer durant de longues années. Ce dévoilement d'un *tout*, prématuré pour l'époque, ne sera perçu vraiment que dans ses détails, dans quelques métonymies du sens global. Peintre d'un mythe solaire, Matisse est à l'antipode du Greco ou de Rouault par exemple, pour qui l'obscurcissement et la disparition du soleil avec la mort du Christ est évidente. Comme le souligne Schneider, «le thème religieux autour duquel s'ordonne son univers pictural a été énoncé par *La joie de vivre*: le bonheur».

«La danse» (1909, 1910, Musée de l'Ermitage, Leningrad)

Il faut avoir vu sa dimension. Ce fut l'une des révélations de l'exposition Paris-Moscou. Voilà du monumental décoratif, comme un fragment de *La joie de vivre*.

A vrai dire, la farandole n'est pas près de se briser. Elle est plutôt saisie dans l'instant où le cercle solaire va s'accomplir. Pour ne plus cesser. Tout, ici, est de nature apollinienne. La couleur est ramenée à sa puissance vive, à son «intensité aveuglante», à sa pureté de soleil levant pour les corps. Comme le remarque Schneider, il y a une sorte de virilisation

des formes décroissantes à partir de la force qui engendre le mouvement. Dans cette première forme la tension est extrême. Matisse ne pourra plus échapper au cercle. Toute sa peinture naîtra au centre de ce cercle qui devient son lieu de contemplation, son *templum*. Hors du cercle nous guette l'Histoire, nous attend la mort.

Cette œuvre forme une totalité avec *La musique* (1910) et *Les demoiselles à la rivière* (1916). En réalité les toiles subséquentes, comme *Les deux odalisques (La terrasse)* (1921), prolongent la joie lumineuse que Matisse a reçue au sein du cercle. Le paradis est là, Matisse, suivant son propre conseil, ne peint bien que ce qui ne se voit pas.

«L'atelier rouge» (1911, Museum of Modern Art, New York)

Même l'atelier du peintre, envers de la peinture, est situé à l'intérieur du cercle. Il est allumé par la flamme qui anime les corps des danseuses. Tout ce qui pénètre dans cet atelier est touché. La contagion spirituelle n'a de cesse que le monde des objets mêmes ne retourne au lieu où rien ne passe, où tout s'affirme dans son éternité. En ce sens, la palette des objets de Matisse, ainsi que l'appelle Aragon (comme on pourrait parler de la palette des intérieurs de Vermeer), est la palette d'une sacralisation, car le moindre objet est révélé telle une présence appartenant à la totalité. L'objet est indissociable d'une contemplation qui recherche l'unité perdue. Rien de surprenant qu'il y ait toujours chez Matisse un coup de foudre avec son modèle, avec ses objets choisis. Le coup de foudre permet la perpétuation de la révélation inaugurale.

«L'intérieur aux aubergines» (1911, musée de Grenoble)

Les motifs quintefoliés envahissent l'espace pour mieux le transmuter. Par leur répétition, Matisse procède selon un ordre typiquement oriental. Là où la pensée occidentale privilégie l'unique, la différence (Schneider), l'œuvre est devenue une image où les styles et les genres qu'affectionne Matisse sont

unifiés. On pourrait presque croire que les motifs sont venus par la fenêtre, mais qu'ils n'ont pris leur visibilité qu'en s'introduisant dans la pièce obscure. Ainsi la fusion du monde extérieur, en lumière, et de la pièce avec ses objets est-elle maintenue. C'est par la joie des motifs, leur sabotage de la troisième dimension, que s'accomplit l'impossible, que l'image obtenue repousse la tentation réaliste. Sans cesse Matisse se donne ce défi pour mieux maintenir les possibles de l'image, laquelle, nous le savons, est indissociable du sacré.

«La conversation» (1911, Musée de l'Ermitage, Leningrad)

Au réveil, le couple, chaque personne dans son unicité, se pose près de la fenêtre, c'est-à-dire près de la lumière, pour se *nourrir*. La conversation inaudible n'a lieu qu'avec le monde. Les personnages ne sont pas dans une relation d'ange messager et de Vierge. Il n'y a pas de hiérarchie, sinon que l'homme est debout. Leur accord religieux avec le monde forme une unité vive avec la lumière du monde. Leurs visages sont imprégnés par elle. La lumière est d'autant plus forte qu'elle émane du lieu de l'atelier, là-bas au fond du jardin, où se poursuit secrètement la quête, l'ascèse, la passion spirituelle à l'intérieur du cercle. C'est donc à la fois une vision profane, en apparence, et pourtant sacrée dans son essence. Nous ne sommes pas si loin de la *Trinité* de Roubliov. D'où sa force d'icône (Schneider). Je perçois un écart énorme avec *Les époux Arnolfini* de Van Eyck, qui sont moins soucieux de vibrer avec la lumière que de poser pour la postérité, dans leur geste de tendresse retenue. On voit bien ici que chez Matisse la représentation n'a aucune importance. Il faut plutôt parler de communion, non seulement de Matisse avec ses modèles, mais de ceux-ci avec l'infini. (Peu importe que ses modèles soient le peintre lui-même et sa femme, que l'homme soit en pyjama et la femme en peignoir.)

«**Les poissons rouges**» (1911, Musée Pouchkine, Moscou)

Les cyprins viennent d'Orient. Ils tentent de reformer le cercle de *La Danse*. Ils sont rutilants de la même flamme du commencement. Leur bocal lumineux surgit parmi les fleurs du paradis.

«**Fenêtre à Tanger**» (1912, Musée Pouchkine, Moscou),

«**Zorah sur la terrasse**» (1912, Musée Pouchkine, Moscou),

«**La porte de la casbah**» (1912, Musée Pouchkine, Moscou)

L'icône est retrouvée. Le temps de la contemplation est sacré parce que tout se donne à la lumière: les paysages, les humains, les intérieurs. Il n'y a pas de plus grande évocation du numineux que la lumière. Il y a des lieux qui sont plus proches du paradis. Il y a des êtres qui se consacrent à la seule contemplation du vivant. De même, dans *Le café arabe* (1913, Leningrad), Matisse lui-même n'est pas *autre* que les personnages de son œuvre, sauf qu'il voit avec le pinceau et le crayon quand ceux-ci obéissent à son regard. Alors, rien d'étonnant qu'il n'ait nul besoin de peindre les visages. C'est lui qui voit au sein de la sérénité du vert.

«**Porte-fenêtre à Collioure** (1914, Centre Georges-Pompidou, Paris)

Ici on peut presque parler d'un «état zéro de la peinture». C'est la toile que l'on a considérée comme la plus révolutionnaire, la plus abstraite, la plus «minimaliste» de Matisse. Qui pourrait franchir ce mur sans affronter la mort ou l'Histoire? Matisse reste un moment fasciné par l'envers de l'inaugural, l'en-deçà du cercle. A partir de cette fenêtre, de ce noir, une autre orientation est possible. Mais Matisse ne les franchira pas. Le faire serait s'abandonner à la puissance du tragique. Il se détournerait de sa grâce, de sa révélation, qui est de marcher en la lumière, vers la lumière.

«**Nu au coussin bleu**» (1914, coll. privée)

Tout dans cette œuvre nous rappelle, malgré l'apparence du bon fauteuil et du corps heureux, que cette femme n'a pas quitté l'irréel. Elle s'appuie sur le

bleu de l'infini. Tapis, tapisserie sont là comme des signes pour mieux nous rappeler le sens de la contemplation matisienne qui doit traverser l'apparence. La femme, le féminin, dont Matisse a toujours eu une «obsession plastique» (Guichard-Meili), est l'une des voies du bonheur. Matisse s'y consacrera toute sa vie. Quel privilège que de s'adonner ainsi à la vision de la forme parfaite, irradiante, de la grande image de la plénitude. Que voilà une volupté bien différente des venins de Baudelaire!

«La danse» (1931-1932, The Barnes Foundation, Merion)

La liberté des formes est totale. Tout se passe à l'intérieur du cercle qui n'avait pas encore révélé *La danse* de 1909. Les corps ont une indicible légèreté spirituelle. Ils participent de la joie première. Cela confirme bien que Matisse, sauf de rares exceptions, n'est jamais sorti du cercle initial, de l'espace de la condensation, du lieu de la concentration de l'esprit où l'unité du tout se manifeste. Schneider a raison de préciser que Matisse dans cette œuvre n'a pas seulement ressuscité la figure de l'Age d'or, mais qu'il l'a adaptée, intégrée aux conditions hostiles de l'Age de fer.

«Le rêve de 1940» (coll. privée)

Ce qui nous semble inaccessible est enveloppé dans le mouvement de la dormeuse. Elle reforme le cercle de la danse. Mais le rêve pointe peut-être dans les réserves de blanc des frottis. Le secret paraît couvé par la lumière. J'imagine par les signes de la blouse qu'il y a un grand espace de mer baigné par la lumière. Car le vaste mouvement du bras contourne l'infini. Tout le suggère: l'ouverture et la lancée de la main. Le reste du corps s'enfonce dans sa nuit, à moins que ce noir ne soit de la lumière.

«La chapelle du rosaire» (Vence, 1950)

Matisse disait: «Le but principal de mon travail est la clarté de la lumière». Dès qu'on pénètre dans la chapelle, on sait qu'elle n'a pas d'autre fonction que

de sertir la lumière du monde comme la lumière des âmes qui irradient depuis son espace. La lumière, à vrai dire, est l'essence même de l'invisible au sein du cercle. Ici, tout correspond à la pensée profonde de Matisse: «Ne retenez que ce qui ne se voit pas».

La Vierge monte comme un arbre. C'est là une vieille obsession de Matisse. Les vitraux correspondent à sa quête. Mais j'ai été déçu par le *Chemin de croix*. En général, chez Matisse, les signes ne renvoient qu'au sens, qu'à l'impression qu'ils suggèrent dans une œuvre. Ils n'ont aucune vie en eux-mêmes, aucune dimension symbolique dès qu'on les isole. Cela n'a pas été facile pour Matisse de se confronter aux signes saturés de sens que sont les stations du Chemin de croix. Retranché dans sa propre vision, dans sa propre logique, il réussit, me semble-t-il, à *euphémiser* le sens du tragique et du mystère chrétiens. Je comprends la brillance de ses céramiques. Le blanc prédomine là où le noir aurait pu s'illuminer depuis le tragique même de l'Événement. Je suis loin d'être convaincu que ce soit là son chef-d'œuvre, comme il le pensait. Schneider écrit: «Le bonheur était le sens fondamental de son œuvre, y renoncer eût été se condamner au silence». On ne doute pas que Matisse a dû traverser une véritable épreuve, comme s'il avait dû mettre en question tout son art. Il s'est battu longtemps avec des symboles qu'il s'est efforcé de réduire à quelques signes d'une écriture. Il y a bien ici ou là des résidus de sens, mais je ne reçois aucun choc. Là encore nous sommes plus près de la métonymie que de la métaphore. Matisse reste fidèle à lui-même. Pour le moins c'est une grande lutte avec la représentation et avec le symbole. Il a tenté d'échapper à la succession des sens en imaginant une mosaïque, une image hors du temps. En évitant d'isoler le signe, selon la tradition, il est retourné à sa propre cohérence. Car chaque signe, chaque station, n'a vraiment de sens que dans la nouvelle totalité qu'a imaginée Matisse. C'est ainsi qu'il a résolu la question difficile du signe-sens à laquelle il était confronté, et que ne lui permettaient pas d'éviter la

nature et la tradition mêmes du Chemin de croix.

«Chasubles» (1950-52), «Tristesse du roi» (1952), «Nuit de Noël», «Nu bleu» (1952), «La chevelure» (1952), «La négresse» (1952-53), «Grande décoration aux masques» (1953), «La gerbe» (1953)
(diverses collections publiques)

L'accomplissement de l'art de Matisse culmine dans quelques gouaches découpées. (Ici le livre de Guichard-Meili nous est d'un précieux secours.) Très souvent ces gouaches ont une dimension monumentale. On reste sidéré par la force et l'art de Matisse. Les formes sont simplifiées. Des signes s'organisent en constellations. Nul doute qu'on doive parler d'une maturation de la révélation première. Guichard-Meili a bien dit lorsqu'il écrit que «pure, franche, la couleur est issue de l'enfance et la rejoint au tréfonds de l'être». Je ne vois pas de peinture moderne qui soit plus égéenne. Je songe aux figurines cycladiques. Je ne perçois pas de plus lumineuse décanation de la forme, de plus belle intensité. Le bleu, par exemple, semble reposer telle une songerie du marbre le plus pur. (Mais rien de mozartien. Il y manque la fulguration du tragique.) Matisse est le plus méditerranéen des peintres avec Bonnard, quoique originaire du Nord. Voilà comment il rêve, comment il se parfait quand il dessine «avec des ciseaux dans des feuilles de papier colorées à l'avance». Matisse touche son rêve d'unité de la couleur et du dessin. Il a résolu l'une des plus profondes contradictions qu'il a ressenties tout au long de sa recherche. Voilà où l'ont mené l'ascèse et la gloire.

Il faudrait s'arrêter aux dessins dont a si bien parlé Dominique Fourcade. Matisse lui-même disait que son dessin respire comme la mer, c'est-à-dire qu'il ouvre largement l'espace, comme certains maîtres japonais. Il recherche «le désir de la ligne, le joint où elle veut entrer et mourir». Alors, écrit Fourcade, la lumière existe «du fait même, capital, de la ligne. C'est la ligne qui la règle (...) et non: la limite (...) Le noir de l'encre n'est pas là pour ombrer le blanc, ni le blanc pour introduire, seul, de la lumière: la lumière

est dans le noir comme dans le blanc (...) C'est sur les sentiments intimes que le dessin est directement en prise (...) L'essence du dessin est l'immédiateté: le dessinateur se tient, en tant que tel, dans la plus intime et initiale proximité par rapport à son objet». Guichard-Meili nous rappelle que la ligne est un point en mouvement, que la continuité n'est qu'apparente, car, en réalité, Matisse fait constamment des choix. Bien entendu, ces dernières remarques sur le dessin pourraient aussi nous introduire à son travail de gravures, que ce soient les eaux-fortes, les pointes-sèches, les bois gravés, les lithographies, les linogravures, les monotypes ou les aquatintes.

On ne reçoit pas Matisse facilement. Il faut avoir fait son chemin d'ascèse et de simplification pour l'accueillir et l'assimiler. Il faut s'ouvrir à la clarté comme il pense lui-même avec la clarté de la lumière.

Les derniers ouvrages consacrés à Matisse sont considérables. Il n'était pas question d'en rendre compte dans le cadre d'une chronique.

Pierre Schneider ne propose pas, comme il le dit, tout sur Matisse, mais un Matisse qui soit un tout. Il pose la question de la peinture à travers son histoire, dans son rapport avec le sens et le sacré. Caravage a «fait un crime par perfection», dit-il. Chez Van Eyck, la parole sacré n'est plus «qu'un voyageur clandestin à bord de la réalité». Il n'y a pas de place pour elle dans l'épaisseur des choses. En somme, à travers Matisse, Schneider questionne l'histoire de l'art elle-même. C'est une métaphysique de la peinture qu'il propose, une longue méditation de quatorze années dans la tradition de Huyghe et de Malraux. Comment approcher un peintre qui dit lui-même: «Ce n'est qu'après avoir joui longtemps du soleil que j'ai essayé de m'exprimer par la lumière de l'esprit»? D'ailleurs ses voyages à l'étranger n'ont pas d'autre but que de saisir les multiples facettes de la lumière.

Il ne faut surtout pas réduire l'ouvrage de Schneider au niveau de la plupart des monographies

consacrées à des peintures. Il part d'une hypothèse fondamentale qui gouverne tout l'ouvrage: Matisse a eu la vision d'un Age d'or. Il serait difficile de montrer la richesse de ses analyses, la qualité de ses intuitions. Il ouvre nos yeux à la dimension spirituelle de Matisse. Il est également impossible de faire voir la somme iconographique. L'éditeur a rendu là un grand hommage à Matisse.

L'ouvrage de Jean Guichard-Meili est aussi une splendeur. Pour la première fois sont reproduites toutes les gouaches découpées de Matisse. Quelle fête pour l'œil! Bien entendu, quand on pense à leur dimension monumentale, la reproduction d'une pareille œuvre ne sera toujours qu'une image d'une réalité qui nous échappera tant que nous ne serons pas devant l'œuvre elle-même. N'importe. Il faut accepter la règle du jeu. Et l'auteur s'impose comme l'un des fins lecteurs de Matisse.

Autres ouvrages à consulter

- Aragon, *Henri Matisse, roman*, 2 vol., Gallimard, Paris, 1971.
- M.-A. Couturier, *Art sacré*, Menil Foundation/Herscher, Neuchâtel, 1983.
- Dominique Fourcade, in *Henri Matisse, dessins et sculpture*, Centre national d'art Georges-Pompidou, Paris, 1975.
- Jean Guichard-Meili, *Henri Matisse, son œuvre, son univers*, Fernand Hazan, Paris, 1967.
- John Jacobus, *Matisse*, coll. «La Bibliothèque des Grands Peintres», Editions du Cercle d'art, Paris, 1974.
- Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, texte, notes et index de Dominique Fourcade, coll. «Savoir», Hermann, Paris, 1972.
- Isabelle Monod-Fontaine, *Matisse*, catalogue des collections du Musée d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1979.

Tout l'œuvre peint de Matisse 1904-1928, introduction de Pierre Schneider, coll. «Les Classiques de l'art», Flammarion, Paris, 1982.

Henri Matisse, peintures et sculptures dans les musées soviétiques. Editions d'art Aurore, Leningrad, 1978.