

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



ellini Giovanni **Bellini** Le **Tintoret** Nicolas **Poussin** Francesco **Goya** Em
ya Emile **Bernard** Henri **Bergson** Henri **Matisse** Paul **Klee** Geneviève **A**
evière **Asse** Ernest **Pignon-Ernest** Gérard **Garouste** Marc **Couturier** V
r Valérie **Belin** Jean-Louis **Baudry** Jacques **Darras** François **Bouillon** M
on Michel **Perrin** Liliane & Michel **Durand-Dessert** Philippe **Piguet** Cla
et Claude **Schweisguth** Alain **Tapié** Stéphanie **Katz** Christine **Buci-Glu**
stine **Buci-Glucksmann** François **Jeune** Anne **Dagbert** Anne **Rivière** A

M 06192 - 1 - F: 10,00 € - RD



mai 2002 • numéro

1

10 €

Ailleurs François Jeune

Migrations Klee en Egypte, Matisse à Tahiti



François Jeune est un artiste peintre abstrait qui s'intéresse depuis toujours aux liens entre les diverses pratiques de la peinture contemporaine et les autres civilisations. Il vient d'achever une série de toiles à partir de *L'atelier Rouge* de Matisse. Pour (art absolument), il a écrit ce texte concernant l'expérience du voyage et son "retour" dans l'œuvre ; et ce, au sujet des voyages mythiques de deux artistes qui ne le sont pas moins.

Paul Klee
Le timbalier, 1940
Peinture à la colle sur papier
34 x 21 cm
Fondation Paul Klee, Bern



Henri Matisse
Océanie le ciel, 1946,
178,3 x 369,7 cm papiers collés sur papier marouflé
sur toile (Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis)

Secrets d' Hirondelle

Pourquoi rapprocher le voyage de Paul Klee en Egypte (du 17 Décembre 1929 au 17 Janvier 1930) de celui d'Henri Matisse à Tahiti (du 27 Février au 31 Juillet 1930) ? Pour la curieuse concordance des temps, certes, mais surtout parce qu'il s'agit, pour les deux peintres, de leurs seconds voyages marquants. On connaît mieux, en effet, par les publications et les expositions nombreuses, les séjours de Matisse au Maroc, à Tanger en 1912 et 1913 et le fameux voyage de Klee en Tunisie en 1914. Tous les deux sont le support d'une "révélation venue de l'Orient". À la suite de la découverte d'un premier voyage, qui les intronise "la couleur me possède... je suis peintre" déclare Klee devant Kairouan, que cherchent quelque quinze années, après cette première migration, et quasi simultanément, Klee en Egypte et Matisse en Océanie ? Ces aller et retour dans l'espace, que sont les voyages des peintres, ne provoquent-ils pas d'autres migrations, d'autres déplacements dans l'espace de la peinture ?

Quels sont les signes évidents ou cachés de cette migration dans la peinture, ces *Secrets d'Hirondelles* qu'évoque René Char à propos des séjours orientaux de Paul Klee ? Ces hirondelles, symboles de la migration, Matisse les retrouve aussi sous ses ciseaux, malicieusement, au point de départ des deux panneaux en papier découpés *Océanie le ciel* et *Océanie la mer*. "Lors de son séjour à Paris en 1946 Matisse avait découpé dans une feuille de papier à lettres une hirondelle et, comme cela lui faisait de la peine de déchirer et de jeter cette belle forme, disait-il, il la mit à même son →

mur en profitant d'y recouvrir une tache qui gênait son œil. Au cours des semaines suivantes d'autres formes furent découpées et placées sur le même mur. Petit à petit cela finit par devenir toute une composition qui orna en entier le panneau du mur". Lydia Delectorskaya décrit l'adresse des ciseaux qui glissent sur le blanc du papier à lettres, l'envol des formes ... Matisse ne rapporte-t'il pas que découper à vif dans la couleur, lui évoquait la sensation du vol ? Ainsi il avionne et ses hirondelles tissent le fil du souvenir. Elles sont annonciatrices de la remontée, quinze années après son séjour, des images des Antipodes dans sa peinture "Ce n'est qu'aujourd'hui que ces merveilles me sont revenues avec tendresse et précision et m'ont permis avec une certaine délectation d'exécuter les deux panneaux en question." Joie, délectation, tendresse et précision marquent le climat de ce retour.

Cette figure de l'hirondelle, qui image ce phénomène de la migration visuelle, trace pour Matisse la voie d'accès aux ciels et lagons océaniques, ces "Paradis des peintres". Abruptement, je coupe là dans ce tissu du souvenir... quid de Klee en 1946 ? Disparu, emporté depuis six ans par la maladie, la barbarie, l'enfer nazi.

Cette utilisation de la mémoire inconsciente, qui fait dire à Klee qu'il est "abstrait avec souvenirs", cette mise en œuvre de l'anamnèse visuelle par la survivance et la réminiscence, est-elle fortuite ? Ou bien - et c'est l'hypothèse que je vais suivre - est-elle introduite par Matisse, comme par Klee, en connaissance de cause dans leurs œuvres, en utilisant à dessein le voyage comme mécanisme pour une transformation, une migration picturale ? Le voyage serait alors, pour le peintre, une machine non à se perdre dans l'espace - mirage de l'altérité - ni à remonter le temps - mirage des origines - mais à "remonter" la peinture. Comme un ressort sans fin, un circuit infini, liant la boucle du déplacement dans l'espace à la boucle du parcours dans l'espace de la toile.

"Regardez, cet oiseau et ce poisson se parlent,"

peut dire alors Matisse à Brassai, du dialogue spatial qu'il crée dans ses tentures de 1946. Mais, pour nous, comment engager ce dialogue entre deux artistes qui ne se sont probablement jamais croisés ni rencontrés, entre deux voyages en des contrées si différentes ? À ce stade, la curiosité nous pousse à savoir comment Klee et Matisse se voyaient mutuellement et à leur faire s'envoyer un petit clin d'œil. Matisse, correspondant avec Bonnard, tenait Klee pour un peintre "d'une rare sensibilité". Quant à Klee, il pressentait dans son journal, en voyant en 1909, les toiles fauves de Matisse à Munich que "grâce aux

conquêtes de l'impressionnisme, il revient aux sources mêmes de l'art et obtient des résultats extraordinaires". Avec l'accent mis sur la sensibilité et le retour aux sources, il est notable de voir ainsi émerger les deux pôles que sont la question de la singularité et du primitivisme, questions que traiteront de front les deux artistes par leurs voyages.

Il n'y a rien de comparable, plastiquement, entre l'écriture abstraite, les signes noirs, les hiéroglyphes qui prolifèrent dans la peinture de Klee, dix ans après son passage en Egypte, de *Légende du Nil* 1937 jusqu'à *Clef brisée* de 1940 et la découpe à vif dans la couleur pure de Matisse avec *Jazz* et les premières gouaches découpées en 1943 jusqu'à *La Chapelle de Vence* en 1953. Matisse se livre aux joies de l'envolée, développe un système pictural et spatial en expansion, qui demande au spectateur de se saisir de toute la surface peinte d'un point de vue aérien, icarien, à vol d'oiseau. Comme un poisson, Klee lui, joue de l'enfouissement, de l'immersion dans la peinture. Il fait d'un petit espace un monde, un champ de forces minuscules qui propose au spectateur de brouter la surface point par point. Klee part du modèle pour remonter à la matrice, là où Matisse part du modèle pour aller à la rencontre de son émotion. Matisse océanise sa peinture - Schneider dit même qu'il la *Tahitise* pour souligner son envie "de donner avec une surface limitée une idée de l'immensité", là où Klee concentre sa recherche sur la cellule génératrice du tableau, comme il le raconte à Lothar Schreyer "Voyez-vous, j'ai là une petite surface, la surface d'un tableau. Naturellement, je voudrais moi aussi remplir cette surface limitée avec tous mes sens et toutes mes forces ... Je mesure les limites, celles du rectangle. Je vais et je viens d'un bord à l'autre ... Je trace des parallèles... Le mouvement des lignes et des surfaces fait naître constamment de nouvelles limites... ce que je trouve c'est la diversité de limites devenues innombrables".

Un dialogue bien au-delà des apparences peut dès lors s'engager pour pénétrer un peu plus la compréhension des articulations entre cette triple migration, celle du voyage réel, celle de l'emménagement des sensations dans l'imaginaire, et celle de l'évolution dans l'œuvre de la symbolique des signes. Il ne s'agira pas de comparer des œuvres formellement, mais de confronter ces analogies plus profondes, celles que Jean Laude à propos de Klee, nommait analogies de fonction. Ce dialogue entre la fonction oiseau et la fonction poisson du peintre, la mise à distance ou la fusion, établira par superposition et glissement, le long de ressemblances décalées ou déplacées, une géographie picturale où l'anachronisme est accepté et fécond. Géographie artistique des mouvements de ces migrations, où le point de vue est dédoublé, car le retour est aussi un nouveau départ...

Partir d'un quai

"Ah qui sait..."

Si jadis je ne suis pas parti, avant moi

D'un Quai ?..."

Fernando Pessoa. Ode maritime.

D'un quai ! Qui sait ? Avant de partir d'un quai, du Havre pour Matisse - via New York et Los Angeles - de Marseille pour le voyage de Klee en Tunisie - de Venise où de Gênes pour l'Égypte - avant de revenir de Tahiti, du bout du monde, à quai à Marseille pour Matisse, il faut être parti *avant soi*, comme le dit Pessoa, à l'avant de soi, en voyage. Il faut être en voyage en soi, en pensée ou en image. Le voyage commence dans son projet même. Le ticket est déjà le voyage.

Le ticket de Klee est pour une face, enthousiasme de repartir après Kairouan "en quête d'une petite ou grande aventure de la couleur" et pour son envers, impatience de nouvelles visions orientales puisqu'il s'offre ce voyage en Égypte un an avant l'anniversaire de ses cinquante ans, se sachant d'avance requis par sa grande exposition au Moma à New York. De même qu'une *Vignette pour l'Égypte* annonce son projet dès 1918, une *Égypte détruite* en 1924 est prémonitoire de son voyage. Manifestement il se précipite et anticipe.

Matisse, lui a un ticket apparemment plus réticent. Il part sans conviction visible, se dit "peintre en vacance" et répond aux Niçois qui l'envient "Tahiti ? Je voudrais bien en être revenu ! Pourquoi ? Pour y avoir été". Avant de partir, il confie à sa fille sa difficulté à peindre et laisse sur le chevalet à Nice *La robe jaune*, qu'il signera 1929 - 1931, ayant trouvé comment la conclure pendant sa deuxième traversée vers New York. En fait il piétine et le sait. Pour *L'enlèvement d'Europe* - un de ses plus mauvais tableaux actuellement au Musée de Canberra - il se vante d'avoir réalisé en 1929 plus de trois mille dessins préparatoires ! Il brouille aussi les pistes, peut-être pour ne pas avouer sa poursuite de Gauguin. Il dit avoir hésité à aller aux Galapagos, mis à la mode par une Baronne allemande, reçoit un choc à New York au passage "un jour ils auront des peintres" prédit-il. Matisse aurait pu même être tenté par l'Égypte où essaya, en 1928, de l'attirer son gendre Georges Duthuit, qui lui écrit du Caire "Lors de mon séjour en Haute Égypte... c'est votre lumière et le calme de vos toiles que j'ai retrouvées là (Assouan) Je vous en parle au cas où vous auriez toujours envie de quitter la France pour un certain temps... Marquet s'y est fait envoyer ses couleurs et son chevalet et n'est pas revenu au Caire."

La véritable motivation de ces seconds voyages des peintres n'est ni la formation ni la révélation et ce n'est surtout pas l'exotisme (déjà Matisse, de Biskra en Algérie, criait sa déception à Manguin "Les Fameuses Ouled - Naïls, quelle blague ? On a vu cent fois mieux à L'exposition universelle". Ce qui les pousse à partir de manière intuitive et toute autre, serait plutôt la confirmation et la construction d'un souvenir pour plus tard "... je m'aperçus que le seul refuge est dans le souvenir que j'en ai gardé", constate Matisse de son séjour au Maroc. Le vrai but est le retour, ce qui fait sans doute dire à Matisse du voyage à Tahiti que c'est "mon seul vrai voyage, les autres ne sont que des déplacements". Pour le comprendre, voyons ce qui arrive d'un voyage à l'autre.

Du premier au second voyage

Deux opinions s'affrontent. Flaubert affirme "C'est dans la seconde période de la vie d'artiste que les voyages sont bons ; mais dans la première c'est mieux de jeter au-dehors tout ce qu'on a de vraiment intime, d'original, d'individuel". Calaferte pense au contraire que "se déprendre de la concentration exaltée du travail est signe de vieillissement de l'esprit. Ainsi constate-t-on quelquefois chez des artistes d'âge avancé une passion nouvelle pour le voyage, le dépaysement". Comment départager nos →

auteurs entre les bons et les mauvais effets du voyage ? En quoi la Tunisie s'accorde-t-elle à l'Egypte de Klee ? Ne dit-il pas dans son journal "Pays qui me ressemble... je reste en Orient pour toujours... Ma patrie ?" À quoi Matisse répond, lui pour qui la liaison entre le Maghreb et les Etablissements Français d'Océanie s'établit dans un contexte encore colonial : "...l'artiste ne peut atteindre son complet développement que sur le sol où il est né". Klee, contrairement au séjour à Tunis, où il était joyeusement accompagné par Macke et Moilliet, part seul en Egypte. Cette volonté de solitude est semblable pour Matisse à Papeete et sur les atolls des Tuamotou, Apataki et Fakarava, alors qu'il recherchait le compagnonnage de Marquet et Camoin à Tanger Plus question non plus de peindre sur le motif, de "revenir la charrette trop pleine" Contrairement à la moisson florissante d'aquarelles tunisiennes en 1914, Klee, en un mois d'Egypte, limite sa production à deux dessins répertoriés. Pour Will Grohman, son biographe "En utilisant la ligne continue, Klee dessine sur place la silhouette d'un des quartiers du Caire *Souvenir du Caire* 1928 et à Louqsor *Montagnes du désert* 1929 qui annonce une autre direction. Mais ce sont des notes comme il en prend souvent au cours de ses voyages, le véritable travail ne commence qu'au retour". Comme le rapporte son fils Félix, pendant ce voyage en Egypte, Klee a très peu travaillé, il n'a peut-être rien peint du tout. Sans trop de surprise, puisque dans cette mise en parallèle de l'attitude des deux peintres, se met en place petit à petit une correspondance dans l'antinomie des premiers et seconds voyages, nous enregistrons que Matisse, lui aussi n'a rien fait à Tahiti ou du moins, car il n'a pas cessé en fait de dessiner, l'exprime comme tel à Bonnard "n'ai quasiment rien fait excepté mauvaises photos". Y aurait-il pour Matisse de mauvaises images ? Accueilli, lors de son tour de l'île, quelques jours, à Tahiti, par le cinéaste Murnau sur le tournage de son dernier film *Tabou* - qu'il verra trois fois à son retour - Matisse aura pu faire le point sur le rôle des images et le code de leurs interdits.

Tabous

Mauvais, c'est le mot que Matisse écrit en toutes lettres, en une appréciation rageuse, sur un de ses dessins polynésiens, au dos d'une représentation de *L'arbre à pain*. Mauvais les dessins, mauvaises les peintures qui seraient faites sur place - une seule pochade en deux heures pendant les trois mois du séjour - mauvaises les photographies ? "Il est curieux, n'est ce pas, que tous ces enchantements du ciel et de la mer ne m'aient guère incité tout de suite... Je suis revenu des îles les mains absolument vides... je n'ai même pas ramené de photos. J'ai acheté pourtant un appareil très coûteux. Mais là- bas, j'ai hésité : Si je prends

des photos, me suis-je dit, de tout ce que je vois en Océanie, je ne verrais que ces pauvres images. Et les photos empêchent peut-être mes impressions d'agir en profondeur..." Le but du voyage se dévoile peu à peu dans son nouveau rituel ; ne pas se contenter d'une image immédiate, réduite, s'en garder même pour pouvoir, peut-être, plus tard développer une grande image, un grand espace polyphonique.



Paul Klee
Mesure individualisée de diverses couches, 1930
 Pastel et gouache, 47x35 cm. Fondation Paul Klee, Bern

Le vif provoque tout d'abord l'ennui pour Matisse et la déception pour Klee. Dans les cartes postales envoyées à sa famille après avoir accosté à Alexandrie, il marque sa déception devant les mosquées du Caire qui ne répondent pas à ses attentes, quinze années après le choc émotif de la grande Mosquée de Kairouan. Klee, tournant le dos au pittoresque, restera dans une faction muette face à l'art égyptien, ce qui contraste absolument avec la volonté farouche de communiquer son expérience, révélée par son journal tunisien quinze ans auparavant. Matisse s'emploie, lui aussi, à dresser un rideau de fumée, à minimiser l'impact

de son séjour polynésien ; interrogé par Tériade, il rapporte des propos négatifs sur Tahiti. Il est d'ailleurs curieux de voir qu'il s'en étonnera lui-même plus tard et que la floraison des motifs océaniques dans sa peinture s'accompagnera de propos de plus en plus émerveillés.

En résumé le second voyage de Klee et Matisse s'oppose point par point au premier. Les deux créateurs choisissent la solitude - tabou du contact - l'inaction - tabou de la saisie sur le vif - et se gardent de tout commentaire à chaud - tabou de la maîtrise par la parole et l'écriture. Ceci, manifestement instruits de leurs premiers séjours, dans l'hypothèse de protéger la fabrication de leurs souvenirs, de leur inconscient visuel. Qui ne voit que dans ce retrait, cette déprise du travail laborieux, cette vision flottante, se met en place, dans ce creuset des seconds voyages, une non maîtrise plus fructueuse ? Voir pour déjouer le mauvais sort du réalisme "s'imbiber comme une éponge" dit Matisse. Le voyage est l'opération de re-fondation du regard.

"Étonnants voyageurs ... Dites qu'avez-vous vu ?"

Lorsqu'il peint *Monument sur les terres fertiles*, Klee écrit à Lily sa femme, en avril 1929 "Je peins un paysage à peu près comme je peins le regard qui vient des montagnes lointaines de la Vallée des Rois jusque dans les terres fertiles. La polyphonie entre le fond et l'atmosphère est maintenue aussi lâche que possible". Dans la série de paysages égyptiens qu'il peint dès son retour, Klee fait comme si, sur place, il avait adopté au sortir des tombes thébaines un point de vue qui tourne le dos à la montagne et aux hypogées. Son regard se glisse de *Chemins principaux en chemins secondaires*, comme la *Lumière effleure la plaine*, au *Bord du Nil*, pour prendre une *Mesure individualisée des Strates*.

Ses titres montrent bien son souci de s'aligner, en animant principalement le tableau par des horizontales, sur la structure du paysage égyptien : "ces œuvres disent moins l'approche du visible que la découverte de sa structure profonde, structure qui," nous dit Alain Bonfand "en Egypte, semble toute minérale, presque géologique". Ce réseau de lignes horizontales, qui se substitue aux carrés magiques tunisiens, ou à la perspective de *Ville italienne* des années vingt, n'a pas une fonction de transfert, mais comme les quadrillages des peintures égyptiennes, un rôle de construction. Couches géologiques, *Tapis du souvenir*, motif des tissus locaux, notation d'une fugue musicale, évocations des champs dans les terres fertiles du Nil ou registres horizontaux des parois des tombes reprenant ceux des papyrus, ces peintures de Klee de 1929 et 1930, le sont tout à la fois. Dans un sentiment d'imprégnation colorée, se développe, par un balayage horizontal l'architecture en devenir du tableau, et par condensation, l'accord polyphonique le plus large possible.

Feu le soir de 1929 sertit dans ses lignes, cerné par des bandes horizontales violettes et brunes, un carré rouge vif qui attire l'œil. Ce n'est plus le carré bleu d'eau, le bassin qui figure au centre de *Jardin du Sud* tunisien mais un carré rouge de feu "pyros, incandescent excès de visible", cet *œil en trop* de Klee selon Bonfand. Ou encore, un *kanun*, ce réceptacle oriental en terre cuite qui sert à conserver le feu avec des braises. Dans cette archéologie du regard, pas de meilleure description de ce Feu du soir qui tombe, que la lettre de Rainer Maria Rilke à Clara sa femme, le 18 Janvier 1911, lors de son séjour à Louqsor "Sur l'autre rive, vers le couchant, au-delà des deux bras du Nil et de la terre fertile, les Monts Lybiques qui s'épanouissent dans la lumière du soleil se dressent et tendent vers nous ... le jour s'est lentement couvert... les couleurs ne sont plus que des modulations d'un brun unique qui possède le secret de se faire passer pour un rose. Les bandes que dessinent les champs sont vertes comme dans les miniatures et l'on acquiert de plus en plus la faculté de savourer le noir ou le bleu des figures, comme si c'étaient des couleurs ou encore de traiter comme une pierre précieuse un morceau de rouge pur, petit et rare." Feu, eau d'une pierre →



Tapa tahitien
Textile, Collection Musée de l'Homme, Paris.

précieuse. Lumières, couleurs seront donc les objets précieux de cette mise en mémoire picturale. Dans un grand écart, retournons en Océanie pour voir, si dans sa quête de chercheur de lumière, Matisse a trouvé de telles pépites.

Cristallisation du souvenir

*"Et ce fin or, où l'or mesme se mire :
Me sont dans l'ame en si profond esmoy,
Qu'un autre objet ne se présente à moy..."*
Florilège des Amours de Ronsard

C'est tout d'abord New York que Matisse compare à une pépite dorée. Puis, dans les sensations colorées et lumineuses analysées à Tahiti, convergent des métaphores de matières précieuses "Ai vécu vingt jours dans une île de corail ; lumière pure, air pur, couleur pure diamant saphir émeraude turquoise..." La lumière est dite de cristal, bloc de cristaux, la lumière de cet autre hémisphère, de l'autre côté de l'équateur "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". Ailleurs Matisse parle de gobelet d'or profond dans lequel on regarde, du rapport de l'or pâle au-dessus de l'eau avec le vert céladon du lagon vu sous l'eau. De sa pochade, il dit qu'il a voulu enregistrer le côté-diamant et en parle à André Masson "La nature c'est du diamant, me disait Renoir dans son jardin de Cagnes, regardant le rayonnement sur les feuilles d'olivier..."

Puis il me montre la pochade gardée dans une boîte à pouce qu'il a peint à Tahiti : J'ai essayé de noter ce côté diamant". On pense à Monet, qui face aux palmeraies de Bordighera notait qu'il "faudrait une palette de diamants et de pierreries" ; et au journal d'Odilon Redon *A soi même* "peindre c'est user d'un sens spécial, d'un sens inné pour constituer une belle substance. C'est ainsi que la nature crée du diamant, de l'or, du saphir, de l'agate, ...c'est un don de sensualité délicieuse qui peut avec un peu de matière liquide la plus simple, reconstituer ou amplifier la vie, en empreindre une surface..."

Arrêtons là cette accumulation de richesses pour constater l'autre manière dont Matisse traite et teste la lumière, par comparaison avec les lumières qu'il connaît "la lumière intense, savoureuse comme celle de la Touraine... comparable à l'émotion causée par la grande nef d'une cathédrale gothique (Amiens)". Les rapprochements sont parfois inattendus, quand il compare les jardins marocains avec ceux de Los Angeles ! La combinaison de ces deux types d'enregistrement de la lumière, par sa qualité propre et par étalonnage avec les lumières locales connues définit la méthode de Matisse. Le "Tailleur de Lumière" stocke les couleurs précieuses dans l'oubli du coffre fort de sa mémoire. "De telles couleurs ne peuvent devenir fertiles que dans le souvenir, quand on les a mesurées à nos propres couleurs. J'espère que quelque chose va en passer dans ma peinture plus tard. Je suis persuadé qu'il en a été exactement de même pour Delacroix avec son voyage au Maroc. C'est dix ans après qu'on en voit les couleurs dans ses tableaux". Hypothèse qu'émettait, déjà en 1912, point par point Paul Klee dans son *Credo du créateur*. "A chaque dimension qui s'efface dans le temps, nous devrions dire : Tu es en train de devenir le passé, mais il se peut que nous nous retrouvions en un point critique et peut être propice, de la nouvelle dimension qui te rendra au présent". Ce point critique des dernières œuvres de Klee sera marqué, dix ans après l'Egypte, par l'exil, la maladie, la guerre et la mort. Ce point propice pour Matisse sera en 1940, le renoncement à son voyage prévu au Brésil, croisière dont il avait déjà le billet. Il renonce, ne voulant pas "désertier", repousse une invitation à se rendre aux Etats Unis, pour être professeur au Mills Collège en Californie. Il reste à Vence, mais du coup repart en voyage en pensée dans ses souvenirs polynésiens, ce qui déclenche alors dans son œuvre, le premier retour des formes décoratives issues de l'Océanie, avec les trois versions du *Lagon de Jazz*. Vague de fond de la fin de son œuvre, qui explose en déferlantes de couleurs vives dans le blanc des grandes gouaches découpées comme *La Gerbe* ou *Souvenir d'Océanie* de 1952 -1953.

Tapas et Tifafais

“Mais l'apparition du cerne et de grands aplats colorés... d'où cela vient-il ? Il me répondit avec son fin sourire : mais voyons Masson, réfléchissez... et quand je répondis : Gauguin : vous y êtes”.

Matisse avait fait l'effort des formalités officielles pour aller aux Marquises, mais sur place il renonce, même si Gauguin est bien son guide à Tahiti, s'il recherche ses motifs, visite son fils naturel et les lieux où il a vécu. Il semble bien qu'à son retour et au delà dans sa recherche d'une grande décoration (Tapisseries et papiers découpés pour *La Danse de Merion*, vitraux, céramiques pour la *Chapelle de Vence*) Matisse quitte le système issu de Gauguin, la sensualité et l'intimité de la peinture à l'huile pour une aventure murale et décorative inédite. Le voyage de Matisse, charnière dans son œuvre entière, est un dernier hommage, autant que le deuil de l'apport de Gauguin dans son travail. Deux signes discrets montrent cette émancipation : Matisse revend à cette période son Gauguin *Le jeune homme au Tiaré* acheté en 1899 (sa première œuvre au retour sera la sculpture *Tiaré*) et d'après Paule Laudon “Apprenant par Murnau que les allemands s'intéressent à la tombe de Gauguin, veulent la refaire et en diffuser l'image, il décide de combattre ce projet. Il se procure une photo de l'actuelle pierre tombale anonyme dans le petit cimetière d'Atuona, l'envoie à Marguerite et Georges Duthuit, leur demande de prendre des dispositions pour qu'elle soit transformée... Il tient curieusement à l'anonymat de son intervention”. Si Matisse installe, d'une manière presque filiale Gauguin dans son dernier décor, tout en abandonnant toute référence directe à sa peinture, que rapporte-t-il cependant de Tahiti et comment se sert-il de ce voyage comme d'un levier inconscient pour son œuvre ?

Ici les avis sont partagés. Si tous s'accordent, devant l'évidence, sur la résurgence des souvenirs de Tahiti dans les derniers déploiement de l'œuvre, l'apport du voyage est partagé entre celui des motifs végétaux, le rapport d'échelle immense pour camper et manœuvrer de grandes formes, ou le mythe de l'âge d'or pour Schneider. “En fait ce que j'ai rapporté de là-bas” dit Matisse au père Couturier “c'est tout ce qui est venu après, la chapelle, les vitraux par exemple et parlant des grands - ceci est l'arbre à pain”. Le rapprochement est frappant d'un tapa, acheté après son séjour, avec la découpe des vitraux latéraux de la Chapelle. John Klein a bien mis en évidence ce rôle, d'embrayeurs visuels qu'ont pu être pour Matisse les *Tapas* et les *Tifafais* océaniques. “Il possédait en outre un grand nombre d'objets rapportés de Tahiti ou envoyés par Pauline Schyle, pour tenir sa mémoire en éveil et stimuler son imagination. Les plus importants d'entre eux, à cause de leur influence effective sont des objets décoratifs produits à Tahiti, parmi lesquels on trouve des *tapa*, des *paréos* et des sortes de couvre-lits en broderie d'application, nommés *Tifafai*. Ceux-ci en particulier, offraient un modèle de décoration végétale stylisée que Matisse adaptera dans l'expression ultime de son art, les gouaches découpées. Comme pour toute grande forme artistique, on ne peut pas limiter l'explication des papiers découpés à une source d'inspiration unique Le *tifafai* tahitien s'ajoute à d'autres facteurs, notamment artistiques, qui l'amènent à passer d'un art pictural à un art décoratif”. L'apport du voyage est bien ce mécanisme complexe d'amplification et de condensation.

Même si parenté formelle (y compris le diagramme symétrique de *Grande décoration* aux masques ce qui désarçonne Dominique Fourcade), et surtout reprise technique sont manifestes avec les *Tifafai*, l'œuvre issue du souvenir dépasse les objets de sa fixation et déplace par abstraction les affects qui leurs sont liés, dans un espace de polyphonie gagnée. Ce déplacement ouvre un espace artistique neuf, non pas →



Henri Matisse
L'arbre de vie, vitrail, Chapelle
 du Rosaire, Vence. 1949/1950

sans références, mais avec ce passage par la mémoire, de références outrées. Chez Klee, il y a comme chez Matisse - nous le verrons pour finir avec l'écriture hiéroglyphique égyptienne - un dépassement du primitivisme et de toute quête d'origine. L'image est dissoute dans l'œuvre par la multiplicité des références, du proche au lointain et c'est l'écart même, l'amplitude et le mouvement du voyage qui installe dans ce lieu tout d'élan et de joie, une polychromie chez Matisse, une polysémie toute de finesse et de gravité chez Klee.

A la même époque, un tout autre voyage, dans la contraction absolue d'un aller-retour, presque aux mêmes dates, va tirer un trait fulgurant qui éclaire l'extrême lenteur de la réapparition dans leur peinture, de la réappropriation des derniers voyages de Klee et de Matisse. A l'opposé des voyages sans danger des peintres, se situe, dans une quasi simultanéité l'aventure transgressive, dans des territoires insoumis du Maroc, d'un jeune écrivain, Michel Vieuchange, qui part le 11 Septembre 1930 à la rencontre de Smara, ville du désert, ville mythique des dissidents du Rio de Oro. Smara dans laquelle il pénètre le 1er Novembre et dont il montre bien dans ses *Carnets de route*, publiés par son frère Jean et préfacés par Paul Claudel, quelle était la poursuite d'une vision interdite "j'ai vu tes deux kasbas et ta mosquée en ruines Je t'ai vue tout entière posée sur ton socle, face au désert, déserte dans le silence, sous l'ardent soleil J'ai vu tes palmiers à présent à demi desséchés". Michel Vieuchange meurt d'épuisement à Agadir le 30 Novembre 1930 à son retour de Smara. Il y a là, pour voir... Smara, certes, mais pour voir... tout court, peut-être dans la même dimension gratuite et souveraine que l'aventure du regard pour les peintres, une quête fulgurante, qui mène de la vie à la mort. Paul Ricoeur, pour illustrer ce mouvement tournant du voyage dans l'être, ne dit-il pas que "nous entrons dans la symbolique alors que nous avons notre mort derrière nous et notre enfance devant nous".

Livre des Morts et Appel aux Vivants

Paul Klee, destitué par les nazis de son poste à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf revient à Berne, sa ville natale. En 1936, à l'annonce de sa maladie, il ne peint presque plus. Puis sa production reprend et s'accélère. Par son œuvre il dépasse sa propre mort qui se conjugue avec le destin funèbre de l'Europe (*Mort et Feu* 1940). S'ouvre

alors un nouveau voyage dans l'au delà de sa peinture. En effet dans *Au bord du Nil* de 1939 Paul Klee écrit son nom sous trois formes différentes dans le tableau, comme si, prenant comme sujet sa signature et l'agrandissant, c'était la surface continue de tous ses autres tableaux, de toute son œuvre, que par ce geste il signait et fermait. Les tableaux qui viennent à partir de cette signature géante, de cette fin annoncée de l'œuvre, ne sont plus de ce monde, mais appartiennent aux représentations du *Livre des morts*.

Sur une toile de jute grossière il maroufle des fonds de journaux, où les signes typographiques occidentaux s'effacent sous le blanc du gypse, absorbant macules et coups de pinceau. Les signes noirs tracés largement à la peinture à la colle, sans en être une reprise directe, évoquent les hiéroglyphes égyptiens. Ils sont, une écriture abstraite, des pseudo-graphèmes en perpétuelle recreation. Klee devient ainsi peintre de "l'équipe de la Tombe", car sa technique est trait pour trait celle des ouvriers égyptiens de Deir El Medineh décorant les tombes de la Vallée des rois ou de L'Assasif, vues dix ans plus tôt en Egypte. Ce qu'il trace devant lui sur le mur de sa tombe, c'est un chapitre du *Livre des Morts*. Etant dans une autre vie "où il ferait des Fresques" comme aurait pu lui souffler Matisse, il peint sur sa toile le diagramme des Champs Elysées égyptiens. Et ainsi, ayant franchi les douze portes de la Douat et se trouvant au nombre des justifiés devant Osiris, il peut dans ces champs d'ialou, ces champs des roseaux, ces champs d'Hopet, champs des souchets, - son paradis de peintre ? - tracer des sillons, semer et récolter sa moisson.



Tombe de Sennedjem, Deir el-Medineh, Louxor, Égypte

Devant sa dernière moisson de peintures, devant cette écriture si particulière d'*Au bord du Nil*, nous épelons son nom, comme, passant devant une tombe, l'égyptien devait lire le texte de la stèle dite *Appel aux Vivants* pour régénérer le mort. C'est bien lui, ce P qui sème juché sur les jambes d'un A suivi d'un arbre en U et d'une rive en L, PAUL qui voit sur la barque, qui s'éloigne de la rive son K, son Ka, la force vitale égyptienne décrite par un hiéroglyphe aux bras levés vers le soleil, le Ka de Klee héler bras levés, sa signature Klee sur la barque au loin. La barque qui passe d'un bord du Nil à l'autre, de la rive des vivants à la rive des morts.

Immémorial Futur

Tel un jeu sur l'écriture, un rébus caché dans le titre et dans les signes peints, en rouge et noir, du *Timbalier* de 1940, Paul Klee (Klee signifie trèfle en allemand, ce trèfle qu'il dessinait par jeu comme signature au bord de ses premiers dessins et gravures) renaît dans cette Klecksographie (Klecks veut dire tache en allemand) en un *Osiris végétant*, cette graine de blé symbole de renaissance, qui germait sur le corps du mort dans l'ancienne Égypte, se régénère en Paul Klee, en Pauker (Pauker se traduit timbalier en allemand). Paul Klee, le timbalier qui apparaît si souvent dans son œuvre en 1940 ne serait peut être pas ce "soleil couchant d'un monde qui meurt" suivant Alain Bonfand, timbalier d'un monde de la mort à l'occidentale, d'une danse des morts à la Holbein, mais tout autant timbalier, à la pulsation de vie, à l'oeil-soleil, à l'œil d'Horus renaissant, à l'œil oriental. A l'œil de vie.

Le titre complet du poème de René Char évoqué au début de ce texte, est *Paul Klee, Secrets d'Hirondelles*, et je lui emprunte sa fin, pour ce qu'elle indique le sens, contenu dans cette migration picturale, celui de la genèse inconsciente, du devenir "...Le miel de la nuit se consume lentement. Le passé se rapproche en des jeux où miroite son indolence. Les étrennes sans paroles du fantôme seront dorées. Tu te tais et tu signes tout au bas de la page là où Paul Klee arrêtant que tu n'existes pas, découvre ta direction". ■



Paul Klee
Au bord du Nil, 1939.