

AUJOURD'HUI MATISSE ?

DEUX EXPOSITIONS CET AUTOMNE PRÉSENTENT UN NOUVEAU REGARD SUR L'ŒUVRE DE HENRI MATISSE. CELLE DU 150^E ANNIVERSAIRE DE SA NAISSANCE AU CENTRE POMPIDOU MÉTAPHORISE LE TITRE DU LIVRE DE LOUIS ARAGON, *HENRI MATISSE, ROMAN*. AU MUSÉE DÉPARTEMENTAL MATISSE DU CATEAU-CAMBRÉSIS, DANS SA RÉGION NATALE, L'AUTRE *TOUT VA BIEN, MONSIEUR MATISSE* ARTICULE À PARTIR DU TRAVAIL DE MATISSE LA PLURALITÉ DES INFLUENCES, DE LA FILIATION REVENDIQUÉE À L'APPROCHE HUMORISTIQUE. SON CHOIX D'ARTISTES, SOUVENT ÉLOIGNÉS DE LA PEINTURE DE MATISSE, S'AVÈRE SURPRENANT - ET MOINS HEUREUX QUE CELUI D'*ILS ONT REGARDÉ MATISSE* EN 2009 AU MÊME ENDROIT. ALORS, QU'EN EST-IL DE NOTRE VISION HISTORIQUE DE MATISSE UN SIÈCLE APRÈS SES INVENTIONS PLASTIQUES - DU FAUVISME AUX PAPIERS DÉCOUPÉS ? ET COMMENT LES ARTISTES AUJOURD'HUI SE CONFRONTENT-ILS À MATISSE ? PAR FRANÇOIS JEUNE

MATISSE, COMME UN ROMAN
CENTRE POMPIDOU, PARIS
DU 21 OCTOBRE 2020 AU 22 FÉVRIER 2021
COMMISSAIRE : AURÉLIE VERDIER



TOUT VA BIEN, MONSIEUR MATISSE
MUSÉE DÉPARTEMENTAL MATISSE,
LE CATEAU-CAMBRÉSIS
DU 11 JUILLET 2020 AU 17 JANVIER 2021
COMMISSAIRE : THOMAS WIERZBIŃSKI

Frank Stella disait : « On a beaucoup de plaisir avec Matisse. Beaucoup de gens vont vers l'art abstrait, et ils s'en vont sans être rassasiés. Avec Matisse, vous partez avec exactement le sentiment opposé. Je n'imagine pas qu'on puisse rester sur sa faim avec Matisse. » À regarder les rayons de catalogues d'exposition de Matisse dans ma bibliothèque d'atelier, ma première interrogation sera paradoxale. N'y a-t-il pas une fatigue qui s'empare de moi à vouloir décliner et regarder sans cesse Matisse depuis ma participation à l'exposition *Depuis Matisse, la couleur* en 1985 — un effet de déprise pratique et critique ?





La logique voudrait que l'œuvre de Matisse, comme toute production artistique, finisse par s'érouer dans le temps d'une part et d'autre part qu'il soit rejoint dans sa vision critique par des clichés que lui-même a peut-être contribué à créer. Je me souviens de l'intervention du professeur de culture générale de l'École d'art de Dijon — où je venais de faire une conférence sur l'*Atelier rouge* de Matisse comme image fertile d'une mise en abyme de la peinture — ressortant le cliché de Matisse disant vouloir peindre des peintures à voir dans un bon fauteuil : « Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité [...] qui soit [...] un lénifiant, un calmant cérébral » — le cliché du peintre décoratif et pour tout dire peintre bourgeois ! J'ai vu rouge et répondu combien la peinture de Matisse, par ses effets plastiques, me semblait toujours révolutionnaire et proche de ce que Rémi Labrusse nomme, à propos de la paire de *Notre-*

Dame de 1914 — la réaliste et la bleue plus abstraite, conservée au MoMA —, une « stratégie de la dés-ordonnance ». De *La Vue de Notre-Dame* du MoMA, la peintre Marie-Claude Bugeaud écrivait en 2013 : « Cette composition me fascine car elle est construite comme une superposition de la mémoire : celle de la perspective, du paysage, de la lumière parisienne, de tous les dessins et esquisses faits en amont et, encore visibles sous la couleur bleue qui envahit le tableau et qui l'agrandit au-delà de ses limites, [...] quelques lignes noires orthogonales dessinent le bord de la fenêtre, le pont, la cathédrale. Trois lignes obliques traversent le tableau. [...] Ces lignes mêmes qui font apparaître dans le *Portrait de Greta Prozor* le dessin des jambes du modèle sur sa jupe bleue ; et qui révèlent, pour ainsi dire, le dessous du dessus. » Elle décrit une condition de l'image inconfortable à l'extrême qui ferait un retour constant sur ses bouleversements intérieurs ou, comme Labrusse l'écrit en 2020 dans le catalogue de Beaubourg dans *Aujourd'hui Intérieur aux Aubergines* du tableau de Matisse au musée de Grenoble, en louant et critiquant *Rêver à trois aubergines* de Dominique Fourcade : « Par les constants brouillages conceptuels qu'elle ne peut pas ne pas entrelacer à la splendeur ornementale, la question que pose la toile est celle de la disparition non seulement de la beauté, mais de la simple capacité à distinguer. Depuis plus d'un siècle, l'*Intérieur* circule ainsi aux marges de l'abîme et c'est en cela qu'aujourd'hui, sans doute plus que jamais, il est notre contemporain. » Ce renouvellement constant de l'intérêt pour un tableau de Matisse que décrivait Frank Stella n'est-il pas le tour même de Matisse qui travaille sa peinture comme une « structure d'appel » du spectateur ?



Henri Matisse.
Le Luxe I.
 1907, huile sur toile, 210 × 138 cm.
 Centre Pompidou, Mnam-CCI, Paris.



Treize derviches et deux musiciens, page du *Large Clive Album*. École moghole, 2^e quart du XVIII^e siècle, aquarelle et or sur papier. Victoria and Albert Museum, Londres.

CONSUMATION DES INFLUENCES

Quid du travail des influences dans la peinture de Matisse ? Lors de ses séjours à Londres au début du XX^e siècle, sur les traces de la lumière-couleur de Turner, Matisse aurait pu avoir vu cette miniature moghole du Victoria and Albert Museum. Comme son *Café arabe* (1912-13) et ses personnages ocre et rose sur un fond de gouache turquoise, *Le Luxe I*, avec ses curieuses figures à la fois statiques et flot-tantes, remplit cette ambition de reprendre en grand l'espace des figures des miniature persanes. Certes, Yve Alain Bois déclare que « Matisse scandalisa par l'excès même de «décoration». Au lieu de présenter une vue rassurante de l'Orient en l'assimilant au royaume idéal du plaisir — et de masquer la réalité toujours plus implacable des conquêtes coloniales —, Matisse déstabilisa son public en ignorant tous les codes et les lieux communs de l'orientalisme. Propos

quelque peu univoque, car Matisse reprend et utilise manifestement les codes plastiques issus de l'Orient. Alors, transgression de l'orientalisme ou pas ? La question est peut-être plutôt dans cet entre-tissage des influences que mène intensément Matisse ; tapis et motifs de l'art islamique, icônes russes et art islamique, art byzantin et grande peinture flamande entre-tressés. Comment percevoir en amont cette avalanche d'influences consommées avant la Première Guerre mondiale dans sa peinture par Matisse, lui dont André Masson rapporte cet échange :

« — 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. »





Henri Matisse.
Porte-fenêtre à Collioure.
1914, huile sur toile, 116,5 x 89 cm.
Centre Pompidou, Mnam-CCI, Paris.

CONDENSATION DES SENSATIONS

Guillaume Apollinaire condense la peinture de Matisse dans la sensation d'un fruit éclatant de lumière. « Tout tableau, tout dessin d'Henri Matisse possède une vertu qu'on ne peut pas toujours définir, mais qui est une force véritable. Et c'est la force de l'artiste de ne point la contrarier, de la laisser agir. Si l'on devait comparer l'œuvre d'Henri Matisse à quelque chose, il faudrait choisir *l'orange*. Comme elle, l'œuvre d'Henri Matisse est un fruit de lumière éclatante. » Toute

l'œuvre de Matisse concentrée dans une orange... une condensation de couleur et de saveur. On pense à la *Nature morte aux oranges* de Matisse, le plus beau tableau du musée Picasso. Cette « condensation » est l'un des concepts clefs de Matisse : « Je veux arriver, disait-il, à cet état de *condensation des sensations* qui fait le tableau. [...] 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 et obtenir plus de stabilité. » Sous cet angle, plus que Robert Motherwell, le peintre californien Richard Diebenkorn (1922-1993) doit beaucoup à Matisse, qu'il a regardé très tôt dans la Philips Collection de Washington et celle de Sarah Stein à Palo Alto. En 1952, la rétrospective de Henri Matisse à Los Angeles lui a « littéralement fait tour-

Richard Diebenkorn.
Ocean Park #94.
1976, huile et fusain sur toile, 236,5 x 206,1 cm.
Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts
at Stanford University, Stanford.



ner la tête ». Alternant périodes abstraites et figuratives, ses emprunts et reprises de Matisse dans ses paysages et natures mortes sont nombreux, comme l'ont montré en 2017 les musées de Baltimore et de San Francisco. Mais c'est surtout dans sa série *Ocean Park* de plus de 130 toiles de deux mètres d'envergure que prend corps un prolongement des forts et subtils rapports colorés de Matisse chez Diebenkorn. Déclenchée en 1964 par une visite des musées Pouchkine et de L'Hermitage en Russie pour voir les Matisse de Chtchoukine — *Harmonie rouge* ou *Conversation*, notamment —, ce souvenir de sa visite à Leningrad, complétée par un séjour à Samarkand, l'a fait revenir à une abstraction croisant aussi Bonnard et Mondrian avec Matisse. Comme ses autres séries, *Albuquerque*,

Urbana et Berkeley, *Ocean Park* est issu d'un nom de lieu, un quartier de Los Angeles au bord de l'océan. Peu montré en Europe, si l'on excepte son exposition à la *Royal Academy of Art* à Londres en 2015, ce peintre discret ne cite pas Matisse, ne le transgresse pas non plus, mais semble le prolonger. Polychromies, tension formelle, grande finesse du coloris et des moyens plastiques, vision océanique se développent dans son œuvre. *Ocean Park No94* de 1976 est ici confronté à

Vue de l'exposition de Frédérique Lucien, *Corps et Décors*, Musée Matisse, Nice 2019.



Porte-fenêtre à Collioure de Matisse, et c'est aussi du dessin d'une des fenêtres de son précédent atelier qu'est parti Richard Diebenkorn pour sa série *Ocean Park*. Comme Matisse avec ses quatre aplats colorés insondables, l'Américain établit sa peinture par un chantier de rapports d'aplats colorés bleu-vert et noirs, simplifiés et amplifiés. L'essentiel de la surface d'*Ocean Park No 94* est réalisé par un effacement qui crée un gris transparent, gardant la mémoire de ses lignes de construction. Matisse mettait ainsi en place une profondeur plate grâce à ses techniques de grattage et d'altération. Topographie abstraite, les peintures d'*Ocean Park* développent par un « génie du lieu » une abstraction avec souvenir — une condensation des sensations.

« Un jour ils auront des peintres », déclarait Matisse, exalté par la lumière de New York, lors de son passage pour se rendre à Tahiti en 1929. « Et de cette observation pendant des mois et des jours, toute ma peinture est née », semblait lui répondre Mark Rothko, à propos de *l'Atelier rouge* de Matisse, après son entrée en 1940 au MoMA de New York. Comme Monet pour les expressionnistes abstraits, Picasso pour Pollock, Matisse est bien l'objet d'une relève abstraite par

Marie-Claude Bugeaud.
Papiers retrouvés.
 2018, acrylique et papiers collés sur toile, 41 x 27 cm.



Henri Matisse.
 Couverture pour Œuvres récentes, catalogue d'exposition, Paris,
 Musée national d'Art moderne, 1949.
 1949, 21,5 x 16 cm (fermé).
 Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

Mark Rothko, Barnett Newman et Clyfford Still, les peintres américains du *colorfield*. Plus près de nous, Peter Doig a lui repris une structure tripartite audacieusement simplifiée dans *100 Years Ago*, série de peintures de 2000-01 dont les canoës glissent sur la partition en trois bandes horizontales bleue, ocre et verte de *Baigneuses avec une tortue* (1908). L'apport de Matisse serait-il aujourd'hui plus structurel, plus en profondeur qu'en surface ?

MISE EN TENSION

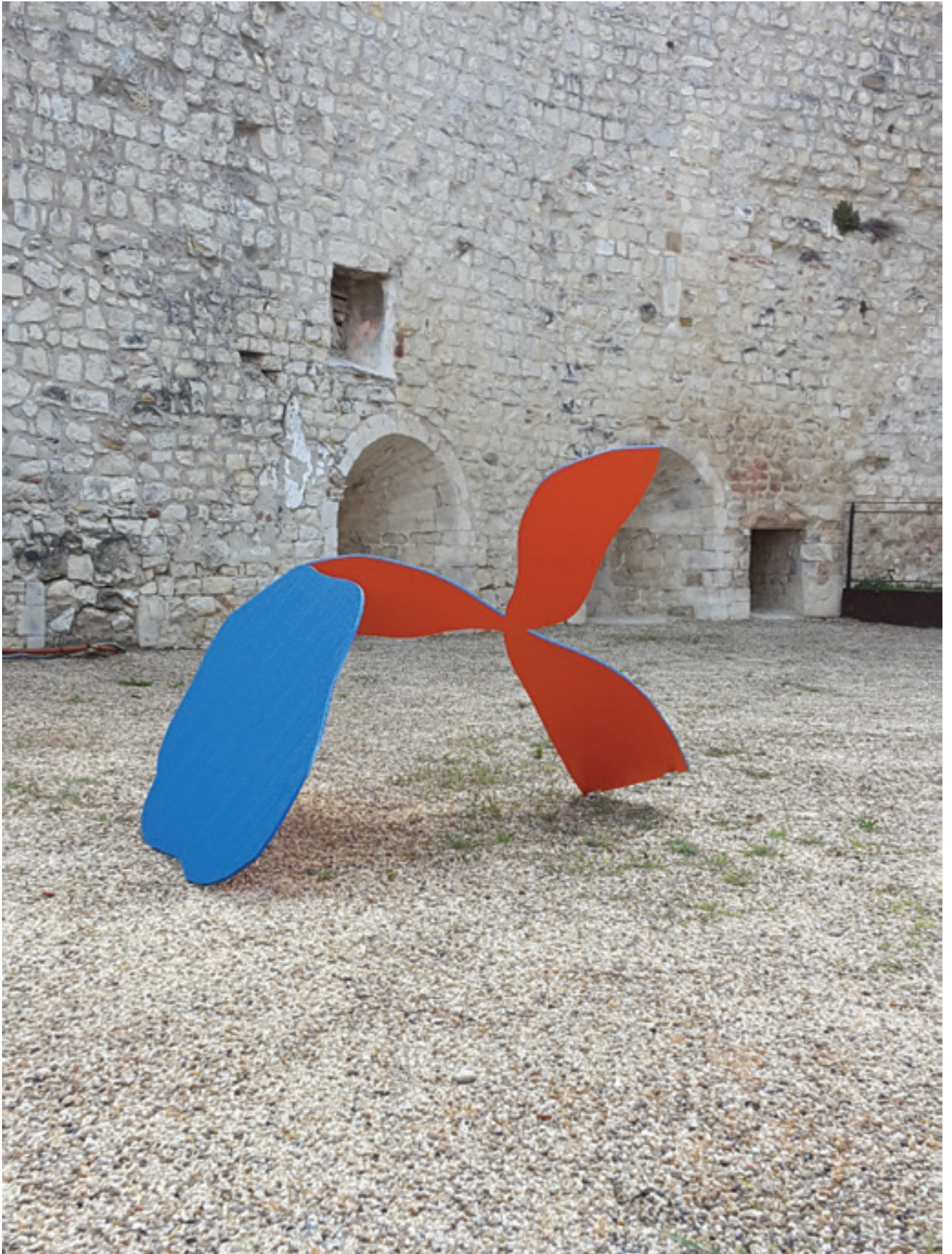
Matisse crée par sa science intuitive des couleurs une mise en tension du regard. Frédérique Lucien me disait en 2019 : « Je reviens de Saint-Pétersbourg où j'ai revu *La Desserte rouge* : le personnage y devient décor, un même motif se retrouve sur la table et les murs dans une sorte de continuité. Mais j'ai aussi vu *La Famille du peintre*, *La Danse* et *La Musique*, et l'économie de moyens, la simplicité formelle, l'impact visuel de ces peintures m'intéressent tout particulièrement. Il y a un lien entre la *tension* de l'arabesque et le rapport de couleur. » À la question de la dissociation dessin/couleur notamment, mais plus encore au geste fort de Matisse qui enlève ou ajoute de la matière picturale, coupe et recoupe, tranche ou retranche, créant une tension plastique immédiate aux forts effets de densification et de

contraste et surtout au lien interne d'énergie et de tension entre les formes et les couleurs, on trouve un écho dans le travail actuel de Frédérique Lucien. Au printemps 2019, le musée Matisse de Nice exposait ses dessins-peintures *Feuilles*, extraits de sa série *Trames et Variations*, dans un accrochage « piano », et les confrontait avec bonheur aux papiers découpés de Matisse. Dans ses jeux de formes et contre-formes, de « retombées » produites par les découpes directes au scalpel, comme une entomologie de la couleur, se prolonge cette manière des ciseaux de tailler à vif dans la couleur tel un sculpteur qu'avait Matisse. Celui-ci écrivait en 1948 qu'« un artiste doit posséder la Nature, il doit s'identifier avec son rythme par des efforts qui lui feront acquérir cette maîtrise à laquelle, plus tard, il pourra s'exprimer dans son propre langage », sentence que cite Claudine Grammont pour la rapporter à la peintre des *Feuilles*. « On ne saurait être au plus près du parcours de Frédérique Lucien dont une grande partie de l'œuvre se consacre à cette étude attentive et en toute humilité du monde végétal », souligne-t-elle.

Avec un regard attentif sur les plantes, Frédérique Lucien, par cette analogie entre la feuille de papier et la feuille d'arbre dans sa découpe, reprend à sa manière les dessins de végétaux de Matisse via ceux d'Ellsworth Kelly. Cette tension est celle de la vie

Marie-Claude Bugeaud.
 Mai fait ce qu'il te plait.
 2019, huile et papiers sur toile, 100 x 81 cm.





végétale dans sa croissance et le « vivant végétal » est pris ici dans une tension entre formes et forces de la couleur. Alors qu'il m'avait longtemps semblé que cette innovation des papiers découpés par Matisse resterait sans descendance, comme le *dripping all-over* de Pollock me paraissait sans reprise directe possible, tellement ces deux procédés si différents étaient d'emblée des absolus picturaux peut-être autobloquants, ne voit-on pas la possibilité aujourd'hui, d'une manière directe ou indirecte comme observé récemment chez Janos Ber — toute sa vie à l'écoute de Matisse —, de prolonger ses papiers découpés ? Matisse lui-même en confiait la prémonition à André Verdet : « ... 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. »

SIMPLIFICATION DE LA PEINTURE

« Vous allez simplifier la peinture », aurait dit Gustave Moreau à Henri Matisse, son élève aux Beaux-Arts de Paris. Dans les *Cahiers d'aujourd'hui* en 1913, Marcel Sembat décrit les moyens de cette simplification : « Pourquoi (dans *Le Café maure*) les babouches, la pipe, les traits des visages, les couleurs variées des burnous, pourquoi tout cela a-t-il fondu ? Parce que, pour Matisse, se parfaire, c'est simplifier ! Parce que consciemment ou non, de parti pris ou malgré lui, chaque fois qu'il a cherché le mieux, il a marché dans le sens du simple. Un psychologue ne s'y trompe pas : Matisse va d'instinct du concret vers l'abstrait, vers le général. » Y aurait-il aujourd'hui des artistes pour reprendre non pas le « *less is more* » du minimalisme mais, autrement plus difficile, un mode du simple en peinture ? Marie-Claude Bugeaud — comme Didier Demozay avec ses plages colorées — me semble de ceux-ci. Marie-Claude Bugeaud m'a dit avoir été frappée par les *Deux Danseurs* en papiers découpés de Matisse, où celui-ci a conservé les punaises colorées donnant l'impression d'un travail en cours, encore hésitant, mobile. Par sa fragilité, sa légèreté et ses agrafages, l'art de la découpe et du collage à partir de chutes de ses propres papiers colorés, la peinture en épure de Marie-Claude Bugeaud, donnant paradoxalement à ses œuvres une ampleur spatiale, permet comme chez Matisse la sensation de gagner et

large d'un espace infini. « Mon esprit s'évade jusqu'à l'horizon », disait Matisse de ses *Intérieurs* ou de ses *Fenêtres*. Et de ses papiers découpés : « Je dirais que c'est une sorte d'équivalence linéaire, graphique de la sensation du vol. Il y a aussi la question de l'espace vibrant. » Chez Marie-Claude Bugeaud, cette vibration de l'espace est aussi celle d'une envolée, celle s'appuyant sur la contradiction spatiale entre les figures amenuisées des chutes et l'étendue des fonds.

AMPLIFICATION DE L'ESPACE

Christian Bonnefoi souligne que « Matisse, comme c'est souvent le cas, donne l'amplitude "glorieuse" aux collages cubistes ». Frédéric Bouffandeau, que l'on retrouve dans l'exposition du musée Matisse du Cateau-Cambrésis, reprend la liberté que propose cette extension spatiale propre aux papiers découpés de Matisse. Chez lui, elle est travaillée comme projection dans l'espace et prend une dimension sculpturale, mais d'une sculpture qui garde de son origine picturale une souplesse de par son essor. Il est frappant, dans ses grandes pièces du Régina à Nice, de voir Matisse travailler à ses papiers découpés en débordant sur l'espace des murs, par l'immensité latérale de *La Piscine* ou par le débordement sur le sol des pieds du papier découpé *La Négresse*. Une telle extension dans l'espace se manifeste aussi dans l'envahissement petit à petit des murs de son appartement du boulevard du Montparnasse par *Océanie le ciel, Océanie la mer*, comme le fera la céramique *L'Arbre de vie* de la villa de Tériade dans le Midi, en occupant avec son tronc l'angle d'une pièce et avec ses branches les deux murs adjacents. Comme si ses papiers découpés volaient dans un nouveau grand espace. Philippe Sollers ne dit-il pas de Matisse que, dans ses gouaches découpées, « il avionne » ? L'exposition *Matisse: The Cut-Outs* à la Tate Modern en 2014 montrait bien ces procédés d'amplification de l'espace et le choix de Matisse pour une échappée libre de la géométrie euclidienne, d'un abandon de l'angle droit pour décliner une courbure infinie de l'espace non euclidien. Même si « mes courbes ne sont pas folles », disait Matisse. Ce serait donc dans la polychromie des couleurs fauves de ses débuts, puis dans la vibration colorée des *Intérieurs symphoniques*, comme les nommait Pierre Schneider, et surtout dans l'apport libéré dans l'espace de ses derniers papiers peints et découpés que serait repris et prolongé joyeusement Matisse aujourd'hui. ■