

Table des matières

Avertissement de l'éditeur	5
----------------------------------	---

I

LES ARTISTES ET LEURS ŒUVRES

À propos du <i>velo</i> de L.B. Alberti.....	11
Matisse et <i>l'Apocalypse de Saint-Sever : Beatus et Jazz</i>	13
Cézanne	31
Jean-Auguste-Dominique Ingres	39
Nicolas Poussin : <i>L'Enlèvement des Sabines</i> et quelques autres tableaux	61
Bonnard	119
Velasquez, peintre des peintres, peintre royal.....	121
Soutine	143
Pierre-Paul Rubens	145
À propos de deux pastels de Degas	165
Alberto Giacometti : la fascination de l'échec.....	169
Henri Cartier-Bresson.....	185

Le <i>Brutus</i> de David.....	187
Le <i>Calvaire</i> de Mantegna	199
Morandi	219
Sur les dessins de Watteau	221
Rembrandt, autoportrait au beret de velours à la plume	231
Peinture d'histoire et portrait :	
<i>Juliette de Villeneuve</i> par Jacques-Louis David.....	233
À propos du <i>Mars</i> de Velázquez.....	243

II

PROPOS SUR L'ART

Peinture et regard.....	259
Projet pour une réforme de l'enseignement des beaux-arts	263
La sanguine	275
De l'abstraction en peinture	281
Voir juste	297
Coup d'œil sur la peinture outre-Manche.....	301
Le dessin d'observation.....	307
L'estampe	339
Ruptures stylistiques	343
De la prière à la peinture.....	353
Quelle modernité?	361
Considération sur la notion de chef-d'œuvre dans la peinture occidentale.....	375
Des bords et des fragments.....	385
L'œil peut-il tout aimer?	397
Des vestiges de la technique picturale	403
Ut lingua pictura	415
La trace, le trait et le papier	421

I

LES ARTISTES
ET LEURS ŒUVRES

À propos du *velo* de L.B. Alberti

LE SOUCI DE LA VÉRITÉ objective engendre, dans la première moitié du Quattrocento, l'idée de mesurer le visible. Afin d'appréhender la réalité sensible, cette "*più grassa Minerva*" (un terme emprunté à Cicéron et signifiant "la connaissance populaire"), Leon Battista Alberti a eu recours aux mathématiques. Son but était de réaliser une peinture humaniste, qu'il qualifiait d'"*istoria*". Selon lui, les mathématiques examinent la forme des choses séparées de la matière, "mais puisque nous désirons que l'objet devienne visible, nous utiliserons une sagesse plus proche des sens" (l. I)¹. Son intérêt allait à la forme unie à la matière, localisable dans l'espace, et à la lumière. Cette localisation du rapport entre peintre et modèle a d'abord conduit Alberti à inventer le dispositif de la fenêtre, c'est-à-dire quatre lignes droites tirées entre quatre angles droits. Ce tissu de toile très fine et transparente, tendue verticalement sur un châssis, n'a probablement été qu'un second appareil. Car le premier a été, de tous temps,

1. "... *prima torrò da i Mathematici quelle case, che mi parranno necessarie a la materia*" (L.B. Alberti, *La Pittura*, Venise, 1547, p. 4).

le miroir. Cette toile, nommée *velo*, était mise au carreau au préalable et permettait au peintre d'observer son modèle et de le dessiner à l'aide de repères fixes. Alberti accordait une importance primordiale aux rayons, à la lumière et à leur rapport au plan. "Je pense que chaque peintre qui désire être un grand maître doit comprendre clairement les similitudes et les différences qu'il y a entre les plans" (*ibid*).. Alberti était attentif à ce que l'observateur et l'observé se trouvent de plain-pied, afin que l'espace actuel et l'espace représenté soient identiques, permettant ainsi au peintre d'être à l'intérieur de l'espace qu'il peignait. Paolo Veneziano, Piero et Mantegna ont rompu avec cette théorie. Le *velo* quadrangulaire, mis au carreau, tendu entre l'observateur et l'observé, permettait en même temps la mesure exacte, partant de la base commune – dans laquelle coïncidaient la hauteur de la base du *velo*, celle du panneau et celle du sujet observé. Cette distance était divisée par trois : la ligne de base du quadrangle était proportionnelle à la transversale la plus proche du champ visuel, perçue à travers le *velo*. La mise au carreau suivait probablement la mesure. Brunelleschi a utilisé le même procédé.

1971

Matisse et l'Apocalypse de Saint-Sever : *Beatus* et Jazz¹

À NEUF CENTS ANS d'intervalle, ces deux livres ont eu une influence considérable sur leur époque. Les gouaches découpées de Matisse, on le sait, marquèrent profondément la peinture contemporaine, alors que le *Beatus* de Saint-Sever² inspira surtout la sculpture. Ce fut même l'une

1. Écrit en 1971-1972 en anglais et publié dans une version abrégée : *Two Books : the "Apocalypse of Saint-Sever" and Matisse's "jazz"*, Los Angeles County Museum of Art, avril-mai 1972.

2. Ms Lat. 8878, acquis par la Bibliothèque nationale en 1790. Parchemin, 37 x 28 cm, 290 ff., divisé en douze sections, une préface et un prologue contenant : la généalogie de Jésus-Christ, un commentaire de l'*Apocalypse* de saint Jean par Beatus de Liebana, le commentaire de saint Jérôme sur le *Livre de Daniel*, le commentaire d'Alphonse de Tolède sur la Vierge Marie, divers documents sur l'abbaye de Saint-Sever, etc. Le commentaire de Beatus sur l'*Apocalypse* fut publié pour la première fois par le père Augustin-Henri Florez, Madrid, 1770. Léopold Delisle, dans son inventaire des manuscrits de la Bibliothèque impériale (Paris, 1863), donne une première description brève de l'*Apocalypse de Saint-Sever*. Après la (mauvaise) reproduction de certaines pages du manuscrit dans *Les Arts somptuaires* de Charles Louandre (Paris, 1858) et dans *Peintures et*

des sources majeures de la sculpture romane, son "livre à patron" ; comme le remarquait Émile Mâle, "les sculpteurs trouvaient dans les manuscrits à la fois le secret des lignes et le dépôt de la tradition, c'est-à-dire les types sacrés et l'ordonnance des scènes religieuses"³. Mais uniquement pour les contours, les figures. Sa formulation chromatique est tombée dans l'oubli, en attendant – mystères de l'atavisme – Henri Matisse. "Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs", a-t-il écrit dans *Jazz*, peut-être sans se douter qu'il ravivait la belle couleur dormant dans la pierre, la ramenant à la vie, à la peinture. Un long chemin, allant du trait à la taille, du ciseau aux ciseaux et de la pierre à la couleur. On sait à quel point les contours tranchés ou le gradient marginal déterminent la perception chromatique. C'est le gradient qui provoque le changement qualitatif entre deux aires colorées. La qualité de la dyade rouge-bleu, par exemple, est déterminée par la netteté du gradient marginal qui les sépare : la netteté de la rupture intensifie le contraste. C'est le contraste aigu qui domine ces sons visibles "vifs et violents", comme Matisse

ornements des manuscrits d'Auguste de Bastard, Deslile a décrit le ms 8878 dans *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, 1879. Mais c'est seulement à partir des années 1920 que le ms 8878 de la Bibliothèque nationale a véritablement commencé à être regardé et étudié : notamment par Camille Couderc (1927), Philippe Lauer (1927), Émile Mâle (1928), Henri Martin, Dominguez Bordona (1929) ; Georges Bataille en a reproduit quelques pages dans *Documents*, n° 2, 1929 ; Boeckeler (1930) ; Henri A. Sanders, dans *Papers and Monographs of the American Academy in Rome*, 1930. L'étude magistrale de Willhem Neuss, *Die "Apokalypse" des heiligen Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bible-Illustration*, 1931, analyse l'ensemble des vingt-huit Beatus. Voir également Gomez-Moreno (1934), E. Tériade in *Verve*, II, 1937-1938 (trois planches), Émile van Moë, *L'Apocalypse de Saint-Sever*, fac-similé de 29 feuillets copiés manuellement, impression lithographique par Mourlot, Paris, éd. Cluny, 1943 ; Degenhart (1950), Menéndez-Pidal (1954), Porcher (1959).

3. Émile Mâle, *L'Art religieux du xiiie siècle en France*, Paris (1953), 1966, p. 45 ; cf. chap. I, II, XI.

décrit ses gouaches découpées qui constituent *Jazz* et qu'il qualifia de "réactions simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées". Sa modulation chromatique atteint à un très haut degré d'intensité, vibrante et concrète comme les sons.

L'anonyme et génial peintre des pages les plus frappantes de l'*Apocalypse de Saint-Sever*⁴ semble avoir connu d'instinct les lois du contraste chromatique simultané : il juxtapose ses couleurs, selon leur logique, suivant leur harmonie propre, tout en ayant eu, sans doute, présente à l'esprit leur signification liturgique⁵. La couleur est utilisée indépendamment du dessin des figures, qui sont, pour leur part, plus évocatrices de la réalité. Les juxtapositions chromatiques, apparentées à celles du *Beatus* de Gérone, mais plus radicales, plus raffinées aussi, sont exaltantes par leur dimension chromatique.

4. Saint Beatus, abbé de Liebana (vers 738-798), fut probablement l'un des maîtres d'Alcuin. Il écrit en 776 ses *Commentaires sur l'Apocalypse de saint Jean*, que l'on continua à copier et à illustrer dans les monastères du royaume de Léon et de Catalogne. À l'origine, le texte se propose de combattre l'hérésie adoptianiste soutenue par Élipandus, archevêque de Tolède, et par Félix, évêque d'Urgel, tous deux condamnés par le synode de Francfort en 794, auquel Charlemagne assista en personne. Selon Focillon (*Art d'Occident*, 1955, p. 26), c'est sans doute dans le scriptorium de San Miguel d'Escalada que le premier *Beatus* fut illustré par Magius Arxipictor et daté de 926 par l'abbé Victor. Des copies en furent faites par Magius lui-même, par son élève Emeterius et par la nonne Erde (975, Gérone), dont on retrouve des influences dans le *Beatus* de Saint-Sever.

5. L'usage liturgique des couleurs fut fixé sous Innocent III au XIII^e siècle ; il admettait le blanc, le rouge, le violet, le vert, le noir, exceptionnellement le rose (les dimanches de *Laetare et Gaudet*, pendant l'avent et le carême) et le drap d'or pour suppléer les couleurs reçues, à l'exception du noir. Mais le symbolisme médiéval permettait l'usage d'autres couleurs. Ce symbolisme s'organisait comme suit : blanc = vérité absolue ; rouge = amour de Dieu ; rouge et bleu = Esprit Saint ; bleu = sagesse divine ; jaune = révélation et transmission lumineuse du Verbe ; vert = création ; orange = feu qui illumine l'esprit de la foi ; gris = immortalité ; noir = erreur, vide, négation de la lumière.

Pendant près de soixante années, autour de l'an mil, une fois l'éclat carolingien éteint, l'Europe chrétienne, ravagée par les hordes de pillards venues du Nord, de l'Est et du Sud, est retombée dans le trouble, encourageant les prêcheurs de pénitence (dont le clergé n'était d'ailleurs pas responsable) à dramatiser les croyances populaires en l'imminence de la fin des temps. L'anarchie féodale, l'affaiblissement de l'autorité royale, enfin la destruction du Saint-Sépulcre en l'an 1009⁶, ont contribué à dramatiser la vision de l'Apocalypse. Ce climat de terreur et d'adoration, de pénitence et d'auto-flagellation, aurait dû conduire l'auteur de ce chef-d'œuvre à peindre dans la crainte et le tremblement. Pourtant, c'est la béatitude et non la panique qui émane de ses admirables enluminures. Était-ce dû à la "paix de Dieu", que l'on croyait arrivée grâce aux rites collectifs de mortification et de pénitence ? Ces rites se répandaient depuis l'Aquitaine, de pair avec la simonie, l'impiété, les fraudes et les crimes, à travers la France entière.

Comme tous les chrétiens de son temps, le premier peintre du *Beatus* de Saint-Sever avait foi en l'éternité. Il croyait donc en l'immortalité de son âme dans un au-delà purifié et éternel, tout comme il devait croire à la fin du monde et au Jugement dernier, qu'il chantait avec ses couleurs. Les événements de la Terre et du Ciel étaient perçus, dans l'imaginaire populaire, comme des signes que les révélations de saint Jean avaient parfaitement préfigurés. Cependant, les seize ou dix-huit enluminures (sur un total de quatre-vingt-quatre) de la main de ce maître n'inspirent ni la peur, ni le désespoir, mais l'extase. Ses thèmes principaux se trouvent au chapitre VI (2-7) du *Livre des Révélations* ; ce sont la gloire divine et l'éternité future, peintes non du point de vue d'un tourment annoncé, d'un prix à payer inévitable, mais envisagées depuis l'au-delà, depuis l'éternité. C'est une vision utopique plus qu'eschatologique.

6. Cf. Georges Duby, *L'An Mil*, Paris, 1967.

Origine

Les liens entre l'Aquitaine et l'Espagne, qui remontaient à la domination wisigothique, furent renforcés par Charlemagne et se poursuivirent à travers les pèlerinages à Saint-Jacques-de-Compostelle⁷. Le vent millénariste, s'inspirant surtout du chapitre XX de l'*Apocalypse*, annonçait clairement la fin du monde. Ce vent qui soufflait sur les deux versants des Pyrénées inspira le commentaire de Beatus du *Livre des Révélation*s de saint Jean ; celui-ci fut copié et illustré dans les monastères des royaumes de Léon et de Navarre, jusqu'à Saint-Sever. Les liens entre Saint-Sever et d'autres abbayes au-delà des montagnes doivent avoir été profonds, surtout après que Sanche III le Grand, *rex Iberorum*, eut dévasté en 1026-1027 ce qui restait du califat ommeyyade, avec l'aide de son allié Sanche-Guillaume, duc d'Aquitaine. En 1028, Grégoire Montaner devient abbé de Saint-Sever⁸. Il est probablement venu d'Espagne dans la suite de Sanche-Guillaume et a traversé les Pyrénées, accompagné du peintre qui devait enluminer le manuscrit, en emportant avec lui la tradition picturale mozarabe — acquise à Gérone ? Une symbiose de l'ornement arabe et des styles byzantin, wisigothique et carolingien. Le lien stylistique qui unit tous les manuscrits mozarabes, notamment leur conception chromatique, remonte à l'art des Wisigoths. Mais le *Beatus* de Saint-Sever diffère des autres par le lien qu'il entretient avec le style carolingien, par sa finesse et par sa logique chromatique unique.

7. L'un des premiers pèlerins fut Godescalc, évêque du Puy, en 951.

8. C'est à Saint-Sever, petite localité aujourd'hui située dans le département des Landes, que se dressait autrefois l'abbaye du même nom. Elle fut fondée en 523 par saint Sever, deuxième évêque d'Avranches. Détruite par les Normands, elle fut restaurée en 963 ou 980 par Sanche-Guillaume, duc d'Aquitaine. Elle fut dévastée par les huguenots en 1596.

Écrit et peint dans le scriptorium de l'abbaye de Saint-Sever, alors sous l'autorité de l'abbé Grégoire Montaner (son nom est inscrit sur le feuillet 1 : *Grigorius abba nobis*), c'est-à-dire entre 1028 et 1072, le manuscrit de deux cent quatre-vingt-dix feuillets contient quatre-vingt-quatre enluminures, qui commencent au folio 27. Elles se répartissent en cinquante-huit pages pleines ou demi-pages et vingt-six vignettes. Seize à dix-huit enluminures sont d'une seule main. Les autres, de mains diverses, ne présentent pas d'intérêt aussi considérable. Au folio 6, une inscription ne laisse pas d'intriguer ; on y lit "*In nominae trinitatis incipit Stephanus Garsia placidus ads*". Cette inscription révèle-t-elle le nom du grand artiste, qui serait dans ce cas le calme, le "*placidus*", l'aimable Stephanus Garsia ? Ou bien cet adjectif "*placidus*" signifie-t-il que l'inscription est posthume et que le peintre mourut jeune ? Les historiens, par prudence, ont jusqu'ici esquivé la question et n'ont jamais examiné ce manuscrit d'un point de vue stylistique.

Forme et couleur

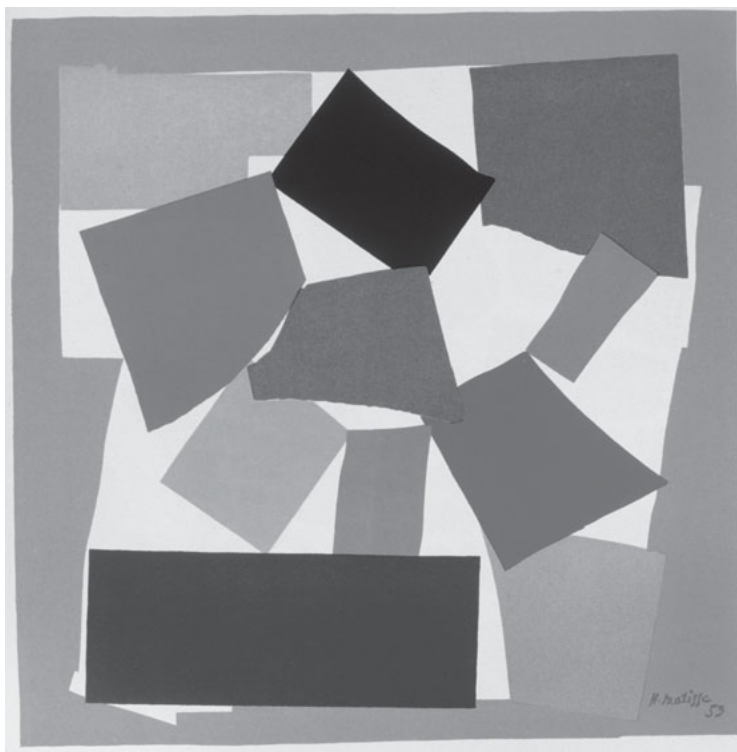
Ce qui frappe de prime abord, c'est la différence entre le style du dessin et l'enchaînement de la couleur, qui a pour conséquence de faire naître une série de formes imprévisibles. C'est sans doute la raison pour laquelle Mâle, van Moé, Neuss et bien d'autres ont souligné que les figures "se détachaient" du fond. En fait, il n'y a pas de "fond", mais des aplats de couleur, des bandes horizontales superposées qui rappellent les *Apocalypses* byzantines du *xx^e* siècle. Ces stratifications vont du haut (sombre, pesant ou centré) vers le bas (clair, léger, chaud) et de gauche à droite⁹. Voyons par exemple le folio 58 (*L'Église d'Éphèse*) : il repose sur la tension symétrique

9. La gauche (*sinistra*) est maléfique ; la droite, bénéfique. Le nord est assimilé à la gauche et le sud à la droite. "*Aquilo* [le nord] *diabolus vel homines infideles aut mali, auster* [le sud] *Spiritus sanctus et calor fidei*".

horizontale des deux têtes en noir et blanc, qui est l'unique noir et blanc de la composition. Le carré d'or centré, bordé de noir, déclenche par voie de contraste le mouvement des deux mains blanches qui pointent vers la droite où deux diagonales convergent en spirale dans le rythme des ailes, lesquelles entraînent l'auréole en un mouvement de rotation dans le sens des aiguilles d'une montre ; la rotation, répercutée dans la bande supérieure jaune, devient angulaire ; le contraste chromatique est amplifié alors par l'antinomie du noir et blanc et des bandes de couleur droites et horizontales. C'est leur superposition qui crée le mouvement vertical et l'adhérence magnétique entre le carré central et la symétrie du noir et du blanc. Les champs et les lignes de couleur se complètent, chaque couleur étant intensément séparée de l'autre à la fois par un contour inclusif et par une ligne de couleur supplémentaire. La ligne de couleur supplémentaire, utilisée simultanément pour souligner et harmoniser l'ensemble de la page, est tantôt droite, tantôt ondulante. Elle semble également suivre une règle stricte : ligne rouge entre l'orange et le bleu, entre le bleu froid et le jaune, entre le jaune et le jaune ; ligne rouge comme dominante unifiant la page. Une ligne bleue apparaît toujours entre le jaune et le rouge ; elle intervient également à l'intérieur des aplats rouges-orange. La ligne noire apparaît dans les blancs, les rouges et les champs brun chaud, mais jamais comme élément unificateur. Aucune autre couleur n'est employée dans les lignes.



Apocalypse de Saint-Sever, "L'Église d'Éphèse" (folio 58).



Matisse, *L'Escargot*, 1952-1953. Collage et gouache,
287 x 288 cm. Tate Gallery, Londres.

*Technique*¹⁰

L'ocre rouge et jaune ne semble pas avoir été employé, à l'exception du folio 203 (rouge). Le vermillon est utilisé pour le rouge (ce sulfate de mercure est extrait à Sisalpo,

10. Tout prélèvement et toute manipulation étant inconcevables, j'ai utilisé pour mon analyse de la couleur un microscope de poche de x 50.

en Espagne, depuis l'Antiquité). Il n'y a apparemment pas d'autre rouge dans l'ensemble des pages de la main du maître. Pour les deux bleus, il utilise l'azurite (carbonate de cuivre élémentaire, obtenu naturellement ou artificiellement). Pour le jaune, il a utilisé de l'arzica ou quelque autre teinture (l'arzica est extraite d'une plante nommée *Reseda luteola*). Le vert clair est à base de malachite (également un carbonate de cuivre élémentaire). Le noir est sans doute du noir de charbon ou un pigment organique équivalent. Il utilise un blanc non identifié, qui pourrait être de la céruse, un carbonate élémentaire de plomb ou encore de la poudre d'os calcinée. L'orange, le vert foncé, le brun clair, le ton bleu et la pourpre semblent des mélanges. L'indigo ou la teinture bleue sont utilisés dans le folio 193 (*La Femme sur la bête*) et dans plusieurs pages qui semblent provenir d'une main moins savante. Les contours des figures ont été tracés à l'encre, à la plume, parfois aussi au pinceau. Le liant est probablement du blanc d'œuf.

Conclusion

La couleur dans cette *Apocalypse* est indépendante du sujet (comme dans la plupart des fresques romanes tardives, dans lesquelles la couleur ne suit pas la réalité, mais sa logique propre). Elle est traitée en larges aplats coupants et saturés. L'intuition de l'importance des contours du champ de couleur, de la relation existant entre le tranchant des aplats saturés et l'intensité chromatique, habitait aussi ce merveilleux peintre de Saint-Sever. À propos de la saturation, Matisse a dit : "Un centimètre carré de bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré du même bleu¹¹". Nous savons aujourd'hui que le facteur déterminant dans la perception

11. Cité par Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, 1971, vol. II, p. 308 ; idée faisant suite au propos de Matisse : "Un kilo de vert est plus vert qu'un demi-kilo de vert. Gauguin le fit dire à Cézanne dans un livre d'or

chromatique, et son effet sur nos sens, sont dus à ce “changement qualitatif entre deux zones voisines du champ visuel¹²”, au contour tranchant, provoquant le contraste et l’harmonisation de deux couleurs voisines, amplifiant ou affaiblissant la perception tonale de l’une ou de l’autre. Le contraste et la valeur tonale focalisent l’œil sur le tableau. “Je voudrais attirer l’attention sur le fait que, dans cet art, c’est la perception comme activité qui transforme le phénomène ou la donnée de la nature qui devient importante. C’est dans ce contexte que les petites perturbations qu’on appelle ‘contraste simultané’ deviennent un facteur concret dans le tableau, plutôt qu’un facteur abstrait de la perception¹³”. Bien avant la théorie des couleurs de Goethe et celle de Chevreul sur le contraste simultané (écrite en 1827 et publiée en 1839), le peintre de l’*Apocalypse de Saint-Sever* a mis intuitivement ces préceptes en pratique.

*

Matisse a “découpé dans la couleur” dans les années 1943-1944, une période de déroute et de souffrance elle aussi, la série de ses gouaches intitulée *Jazz*. Et c’est comme si la couleur était le remède : Matisse s’adonne à la couleur, l’al-légresse qui en émane cache ou transcende l’inquiétude qu’il a sans doute ressentie. Ses gouaches découpées n’inspirent aucune tristesse. Chez Matisse aussi, le langage plastique est dominé par la soumission de la forme à la couleur. C’est la couleur qui dicte la forme. Cette conception est déjà

que j’ai vu chez Marie Gloanec, à Pont-Aven”. Cf. Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, Paris, 1956, p. 135.

12. G. Kanisza, “Gradient marginal et perception chromatique”, in *Problèmes de la couleur, exposés et discussion du colloque du Centre de Recherche de Psychologie Comparative*, 18-20 mai 1954, SEVPEN, Paris, 1957, p. 108.

13. Meyer Schapiro, *ibid.*, p. 249.

annoncée dans le *Beatus* de Saint-Sever, qui est “décoré” plus qu’illustré. Georges Duthuit cite Matisse lui disant : “Expression et décoration ne sont qu’une seule et même chose, le second terme étant condensé dans le premier¹⁴”. Il cherchait l’expression par le moyen des couleurs saturées et la “construction par surfaces colorées. Recherche d’intensité dans la couleur, [...] réaction contre le ton local de la lumière¹⁵”. Il formulait sa peinture au moyen de ces “réactions simultanées des couleurs et le rapport de leur luminosité”, conscient du fait que “tout ceci se trouve en puissance dans Delacroix, dans Piero della Francesca et non dans la tradition européenne¹⁶”. Peut-être est-ce parce que la couleur, comme le son, est concrète, que le peintre qui “décora” l’*Apocalypse de Saint-Sever* réussit à substituer la béatitude à l’eschatologie. Ainsi fit Matisse neuf siècles plus tard, en sublimant les terreurs de son temps.

14. Cité par Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, Paris, 1956, p. 221.

15. Entretien avec Tériade, *L’Intransigeant*, 14 et 22 janvier 1929, repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, Paris, Hermann, 1972, pp. 94-96.

16. R. Escholier, *op. cit.*, 1956, repris dans *Écrits et propos sur l’art*, 1972, p. 95.



Apocalypse de Saint-Sever, "La Quatrième Trompette" (folio 141).



Matisse, *La Chute d'Icare*, été 1943. Gouache découpée, 35 x 26,2 cm
(frontispice pour *Verve*, n° 13, 1945).

*Jazz*¹⁷

Il n'est pas certain que Matisse ait vu le *Beatus ms 8878* avant qu'il soit exposé à la Bibliothèque nationale en 1937. Il devait néanmoins être familier, à travers des reproductions, de certaines de ses pages. Mais il n'est pas certain que cette

17. Henri Matisse, *Jazz* ; vingt hors textes dont vingt-cinq en double page, réalisés au pochoir d'après les gouaches découpées et avec les couleurs employées par l'artiste. Tirage de deux cent soixante-dix exemplaires sur vélin d'Arches dont vingt HC numérotés de I à XX et cent exemplaires signés d'une suite de vingt planches non pliées, sans le texte ; grand in-4°, 42,2 x 32,5 cm. Édité par E. Tériade, *Verve*, achevé d'imprimer par Draeger, Edmond Vairel coloriste, le 30 septembre 1947.

découverte ait eu sur lui un moins grand effet que celle des miniatures persanes auxquelles il se réfère si souvent. En fait, l'*Apocalypse de Saint-Sever* a joué un plus grand rôle dans l'évolution de son œuvre, à partir des années trente, jusqu'à la fin de sa vie. Des pages comme *La Chute des étoiles* (folio 116) ou *La Seconde Trompette* (folio 139, verso) doivent l'avoir influencé profondément. Sa peinture le montre, mais curieusement, il ne reste pas de témoignage écrit de Matisse concernant le ms 8878. Pourtant, aux dires de Cartier-Bresson, il en parlait souvent. Le fac-similé lithographié par Fernand Mourlot (qui était aussi le lithographe de Matisse) fut publié en mai 1943 et, selon Mourlot, probablement reçu par Matisse, à Nice, dans les mois qui suivirent. C'est durant l'automne de la même année que Matisse commença à travailler sur *Jazz*. Il avait commencé ses premiers découpages durant les années 1931-1932, alors qu'il travaillait sur les panneaux de *La Danse* pour le docteur Albert Barnes, panneaux dont il disait : "Cette *Danse*, je l'avais en moi depuis longtemps et l'avais déjà placée dans *La joie de vivre*, puis dans ma première grande composition. Cependant, cette fois, lorsque je voulus faire des esquisses sur trois toiles d'un mètre, je n'y arrivai pas. Finalement, je pris trois toiles de cinq mètres, aux dimensions mêmes de la paroi, et un jour, armé d'un fusain au bout d'un long bambou, je me mis à dessiner le tout d'un seul coup. C'était en moi comme un rythme qui me portait. J'avais la surface dans la tête. Mais le dessin terminé, quand j'ai entrepris de mettre la couleur, il me fallut changer toutes mes formes prévues^{18...}"

Plus tard, en 1951, il ajouta : "Je suis personnellement tourné en ce moment vers des matières mates, plus immédiates, ce qui me conduit à chercher un nouveau moyen d'expression. Le papier découpé me permet de dessiner

18. Matisse à Gaston Diehl (1946). Cf. *Écrits et propos sur l'art*, 1972, pp. 151-152.

dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur – l'un modifiant l'autre – je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des deux moyens, qui ne font plus qu'un¹⁹”.

Et de fait, “la construction par surfaces colorées. Recherche d'intensité de la couleur...”, que Matisse mentionna à Tériade en 1929²⁰ comme étant l'idée dominante de ses débuts, cette idée qui venait de Gauguin et de Van Gogh, il l'a poussée au plus loin sa vie durant. Il cherchait “à rendre [son] émotion”, comme il l'a dit à Tériade en 1929; il craignait que “la raison égare cette émotion” et croyait qu’“il ne devrait se servir de sa raison que pour le contrôle”, contrôle des mélanges par juxtaposition, qui est en fait le moteur de sa peinture : “En peinture, les couleurs n'ont leur pouvoir et leur éloquence qu'employées à l'état pur, quand leur éclat et leur pureté ne sont pas altérés, rabattus par des mélanges en opposition avec leur nature (le bleu et le jaune, qui forment du vert, ne peuvent être que juxtaposés et non mélangés...)”²¹”.

En 1943, raconte Tériade, “Matisse se proposa d'exécuter la maquette d'un nouveau numéro de *Verve*” – il fit sa première couverture en 1933 (numéro dans lequel ont également paru des reproductions de l'*Apocalypse de Saint-Sever*). “Il nous fit venir – Angèle Lamotte et moi-même – chez lui, à Cimiez, et nous montra non seulement la couverture pour *Verve* [1945, vol. IV, n° 13], mais aussi deux grandes compositions de couleur éclatantes : *Le Clown* et *Le Toboggan*, qui sont

19. Matisse à André Lédard, in *Les Amis de l'art*, Paris, octobre 1951, n° 2. Cf. *Écrits et propos sur l'art*, 1972, p. 243.

20. Tériade, “Visite à Henri Matisse”, *L'Intransigeant*, 14 et 22 janvier 1929, in *Écrits et propos sur l'art*, pp. 92-100.

21. Matisse, “Notes sur la couleur”, in *Écrits et propos sur l'art*, p. 205.

devenues par la suite la première et la dernière planche du livre *Jazz*. Le cycle *Jazz* venait de naître²².

Matisse continua à "découper dans la couleur" en s'installant à Vence, dans la villa "Le Rêve". "Il couvrait d'abord des grandes feuilles de papier blanc avec de la gouache²³, puis les disposait sur le mur de son atelier. Les couleurs étaient tellement violentes que, autant que je m'en souviene, Matisse m'a écrit que son médecin lui avait ordonné de porter dans ce local, en dehors des heures de travail, des lunettes fumées. Dans ces feuilles colorées, il découpait aux ciseaux des formes qu'il arrangeait et ordonnait dans l'ensemble aussi longtemps qu'il était nécessaire pour qu'un équilibre s'établisse entre ces couleurs pures" (*ibid*).

C'est cet équilibre des couleurs, dormant depuis neuf siècles dans l'*Apocalypse de Saint-Sever* que Matisse a réveillé et amplifié. Les "gouaches découpées" sont, dans l'œuvre de Matisse, un miracle logique.

1971-1972

22. E. Tériade, extrait traduit de l'allemand, publié dans *Jazz*, Munich, Piper, 1957, cf. Henri Matisse, *Les Grandes gouaches découpées*, musée des Arts décoratifs, Paris, mars-mai 1961.

23. Aidé par Lydia Delectorskaya.