



HAL
open science

Etude de Porte-fenêtre à Collioure de Matisse : structuration de l'espace, schème plastique

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Etude de Porte-fenêtre à Collioure de Matisse : structuration de l'espace, schème plastique. Ligeia, dossiers sur l'art, 1996. hal-01949893

HAL Id: hal-01949893

<https://hal.science/hal-01949893>

Submitted on 10 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Etude de *Porte-fenêtre à Collioure* de Matisse : structuration de l'espace, schème plastique »¹

Il ne s'agit pas ici d'utiliser une méthode reconnue dans telle ou telle science pour l'appliquer à l'art, conformément aux sciences de l'art, ni de se limiter en particulier à une sémiologie de l'art; même si cette dernière occupe une place prépondérante dans cette étude. Mettre en œuvre une méthode d'analyse de productions artistiques visuelles ouvre, quelle qu'elle soit, à une interrogation sur la permanence et la validité des hypothèses qui la fondent, et plus généralement sur la question de l'art et de la plastique. Ce qui suit constitue une contribution à une réflexion sur une « science de la plastique ».

Cette approche exclut le lien immédiat avec tout discours verbal qui introduit la référence à des objets « antérieurement expérimentés ou imaginés »²; comme c'est le cas, par exemple, pour Louis Marin lorsqu'il conduit l'approche analytique d'un tableau de Klee vers un troisième niveau de signification qu'il appelle « iconique »; ou encore pour Jean-Marie Floch lorsqu'il maintient pour l'analyse d'une œuvre de Kandinsky une "homologation" entre dispositifs d'expression et unités du plan du contenu, les dispositifs d'expression étant appelés des « formants figuratifs »³.

Cherchant à repérer *Porte-fenêtre à Collioure* dans la production générale de Matisse et conduisant une approche qui considère un mode particulier de structuration, c'est-à-dire qui vise davantage l'instauration et le rayonnement de l'œuvre que son image, notre démarche trouve quelques affinités avec ce que René Passeron appelle « une sémiologie du pictural »⁴. Ceci rejoint l'entreprise de Louis Marin à propos de « L'Espace Pollock »⁵ en 1982 et qui succède aux *Etudes sémiologiques*, développant trois espaces en jeu, l'espace du regardeur, l'espace du tableau et l'espace de la peinture. Ceux-ci participent à l'instauration de l'œuvre et s'articulent avec les notions de plan, de cadre et de dispositif et engagent alors des problématiques spécifiques suivant des dialectiques inscrites le plus souvent dans les seuils de ces espaces. Louis Marin ne parle plus alors de niveaux de signification. « L'Espace Pollock met en désarroi un discours sur la peinture », écrit-il.

Nous présentons ici une analyse qui investit l'espace de structuration plastique de productions artistiques visuelles. Ceci implique la prise en compte d'exigences et de contraintes spécifiques à ce champ, et peut avoir pour intérêt, dans un exposé ultérieur, de réfléchir aux contraintes propres à différents champs dans la perspective d'une étude générale sur la plastique des arts. Spécifiquement, cette recherche se centre sur des relations entre les différents espaces internes à l'œuvre d'art. Il définit notamment les termes de structure, de structuration, de configuration et enfin de schème et de motifs plastiques. L'enjeu consiste alors à spécifier les différents modes d'énergétisation de l'espace de structuration. Il est aussi nécessaire d'ouvrir ces investigations d'ordre formel aux aspects extrinsèques de l'objet d'étude. C'est dans cet exercice que le champ artistique peut se redéfinir, en prêtant attention aux débats actuels sur la question de l'art, présentant notamment « le champ artistique »,

¹ Il s'agit ici de la version auteur d'un texte paru dans la revue *Ligeia* : le style, N° 17-18, juin 1996, pp. 29-38.

² Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 299.

³ Jean-Marie Floch, « Sémiotique d'un discours plastique non figuratif », *Communications*, N°34, 1981, pp. 136-157.

⁴ René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 89 sq.

⁵ Louis Marin, « L'espace Pollock », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N°10, pp. 316-327.

comme « projection sur l'espace sociohistorique du système social total de l'art », pour reprendre les termes de Dominique Chateau⁶.

C'est encore en hommage à Jean Laude que s'ouvre cette discussion. Elle prend en compte l'un de ses écrits, destiné au catalogue d'une exposition thématique « D'un espace à l'autre : la fenêtre » qui s'est tenue au Musée de l'Annonciade, à Saint-Tropez, en 1978, intitulé *Autour de la « Porte-fenêtre à Collioure », de Matisse*⁷. Jean Laude prête au peintre, dans cette œuvre, « une pensée des rapports »⁸, portant « l'accent sur le travail qui se produit par l'usage des droites et par une prise de conscience de leurs propriétés (...) plastiques (...) non symboliques »⁹. Il choisit cette œuvre parce qu'elle assure, à son avis, la subordination du « rendu du sujet » au « procès de fabrication »¹⁰. Il dit encore : « Matisse maintient l'image, mais en tant qu'elle expose le travail pictural qui l'a produite. La fenêtre est ici un agent pictural. Il s'en faut de très peu pour que la *Porte-fenêtre à Collioure* soit « abstraite » ou « non figurative »¹¹.

Structuration plastique, schème

Cette œuvre fait exception dans la production de Matisse, dans la mesure où elle tient toute entière, de part ses propriétés visuelles, dans la "mise à plat" et, de part ses propriétés référentielles, dans l'exemplification d'un schème plastique privilégié dans l'œuvre entière de Matisse. Les rapports orthogonaux des verticales et des horizontales constituent ce schème. Matisse, en réalisant *Porte-fenêtre à Collioure*, n'inscrit pas seulement une marque de fidélité à une "pensée des rapports". Il s'agit d'un manifeste de peinture qui fait autorité dans sa production, au même titre que le premier dispositif de Brunelleschi pour la Renaissance, dans la mesure où l'un comme l'autre développent un travail d'analyse et de construction de l'espace, annonçant un système de régulation et d'organisation des éléments plastiques, principalement formels, au niveau de l'espace pictural. L'intérêt de cette comparaison réside dans l'orientation du système de Matisse par rapport au système perspectif issu de la Renaissance et de l'expérience qui le fonde. En ce sens, cette œuvre expose une grille qui démonte le « voile intersecteur » d'Alberti. Et cette grille se fige, à partir de 1914, et dans la majorité des productions de Matisse, au niveau structurel (l'espace du plan pictural) et le plus souvent partiellement réitérée au niveau de configuration avec la fonction de réguler tous les autres éléments formels en présence, et notamment la ligne courbe.

Cette étude privilégie l'espace plastique, principalement formel, sans pour autant reléguer la couleur au rôle de « supplément ». Il ne s'agit pas non plus de se confiner à la pratique peut-être inaugurale que rapporte Pline l'Ancien et qui consistait « à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine »¹². La délinéation n'est d'ailleurs pas, dans le système de Matisse, rapportée à l'imitation. Dans *Porte-fenêtre à Collioure*, ce qui reste dans l'ombre, c'est justement *l'historia*.

Cette œuvre exemplifie un système particulier d'organisation plastique qui autorise, dans les

⁶ Dominique Chateau, « définir l'art, pour finir encore », *Espaces temps*, N°55-56, pp. 36-65.

⁷ Jean Laude, « Autour de la porte-fenêtre à Collioure de Matisse », *D'un espace à l'autre : la fenêtre*, catalogue d'exposition, sous la direction d'Alain Mousseigne, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1^{er} juillet-18 septembre 1978.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹¹ *Ibid.*

¹² Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, XI, 1936, p. 43.

œuvres postérieures à 1914, la prise en charge par l'artiste de *motifs* particuliers, telle que la mise en relation de la ligne droite et de la ligne courbe.

Les relations entre les différents espaces en jeu s'expriment d'abord en termes d'énergétisation ou de potentialité d'énergétisation en tout point des espaces et avec des intensités variables et ensuite en termes de conformité. L'espace est généralement ramené, dans le cas d'œuvres bidimensionnelles, et pour les besoins d'une schématisation, à une étendue plane. L'étude porte par conséquent sur l'organisation de cette surface suivant ce qui figure en relation avec ce qui structure. Ceci nous permet de rechercher des lois d'organisation pour la structuration de l'œuvre, à travers des schèmes et des motifs, grâce à l'exploration des différentes strates et de leurs espaces seuils.

Cette exploration prend appui sur les éléments de « l'espace du tableau », et en distingue les constituants, le plan originel et le support, de manière à repérer un système de références et un cadre pour ce qui figure. Ce système de références peut notamment fixer, comme coordonnées stables, des repères orthogonaux et un centre géométrique.

Les relations sont ainsi spécifiées entre, d'une part les éléments compositionnels, au niveau du plan pictural, et le système de références du plan originel, appartenant à « l'espace du tableau » et d'autre part entre les éléments compositionnels du plan pictural et ceux qui figurent, tous deux partie intégrante de « l'espace de la peinture ». Il s'agit essentiellement d'évaluer le degré de « conformité structurale » du plan pictural par rapport au plan originel. L'œuvre de Matisse nous en offre un cas particulier.

Les coordonnées du plan originel « imprègnent » le réseau structurel au moyen de quelques accroches, une ligne de force ou un point fort, par exemple, repéré lors d'une vision « fovéale » (Saint-Martin envisage trois types de vision, périphérique, fovéale et maculaire¹³). Ceux-ci peuvent se positionner par rapport à une médiatrice issue de ces coordonnées ou en un point central, le centre géométrique.

La particularité de l'œuvre de Matisse réside dans la « conformité structurale » qui lie chacun des deux plans. Il s'agit d'un procès particulier d'énergétisation de l'espace de configuration plastique. Celui-ci rencontre le système de coordonnées du plan originel en le redoublant *en toute conformité*. Ce mode de réitération rejoint ce que Fernande Saint-Martin nomme, dans le cadre d'une grammaire syntaxique du langage visuel un « rendement non décalé », pour lequel une « activation peut se réaliser par une réitération des sections de la matrice, (...) par des regroupements colorématiques qui ponctuent leur trajet, produisant un vecteur virtuel du Plan originel »¹⁴. Le redoubler au niveau de l'espace de configuration revient à exposer effectivement le plan.

Schématiquement, au niveau du plan pictural, cinq plans droits ou trapézoïdaux, segmentés au moyen de quatre lignes droites et verticales, et quatre segments droits horizontaux inscrivent le schème plastique, c'est-à-dire un système d'orthogonales parallèle aux coordonnées de la matrice. Un examen attentif, mettant en œuvre une vision maculaire, permet de repérer un réseau de lignes parallèles dans la partie centrale ainsi que sur les deux plans verticaux qui la bordent. Subsiste dans la partie inférieure du plan central, et confiné dans l'espace d'un carré parfait, un jeu serré de verticales.

¹³ Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 1987, pp. 1-11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 263.

Cette analyse fait apparaître une résolution schématique d'une partie de l'œuvre au moyen de la géométrie du carré. Le procédé de simplification formelle et le recours à la figure du carré accompagnent de nombreuses productions de Matisse, telles que *Vue de Notre-Dame* en 1914, *Le Violoniste à la fenêtre* en 1917-1918, et *Liseuse sur fond noir* en 1939.

Matisse puise dans un registre de motifs décoratifs propres aux arts de l'Islam et de l'Orient fin de satisfaire l'organisation plastique de ses œuvres. Treillis et quadrillages en représentation, par exemple, sont à mettre en relation avec la structuration plastique et notamment le schème de la croix.

Pierre Schneider écrit à ce sujet : « Le dessin ressemble au tissage et au tressage en ce que le moindre excès de pression louerait la trame » : « Un bon dessin doit être comme une corbeille (ou un panier) d'osier » ; dit encore Matisse¹⁵. L'oblique, au niveau inférieur, ne peut être un « excès de pression ». D'une part, la ligne virtuelle qui la prolonge ne coïncide en aucun point remarquable de la composition, d'autre part elle est "mise en parallèle » par une deuxième oblique, plus courte, un peu plus à droite. Ceci a pour effet d'esquisser les premiers éléments linéaires d'une nouvelle trame, oblique cette fois, qui confirme la « mise au carreau » de *Porte-fenêtre à Collioure* et qui maintient le statut d'un espace fermé.

Pierre Schneider suppose, développant une analyse différente, que les courtes obliques et horizontales constituent des renforts d'éléments réalistes : « A l'instant où il pourrait atteindre à l'abstraction pure, il rompt le charme, réintroduit des éléments réalistes = des stries horizontales dans la bande bleu- gris, rappellent les fentes d'un volet. Mais surtout, le jeu parfait des horizontales et des verticales est troublé, contredit par l'introduction d'obliques au bas des bandes grise et bleu-vert de droite. Du coup, l'espace tridimensionnel est ressuscité »¹⁶. Ces obliques n'épuisent pas le schème plastique. Il ne s'agit plus du seul rapport des horizontales et des verticales, mais de celui des obliques. L'ancrage des lignes et des croisées virtuelles du plan pictural ne se fait pas seulement sur les médiatrices du plan originel mais aussi sur ses diagonales. Ces obliques ne peuvent pas avoir, par conséquent, le statut de lignes de fuite. C'est au contraire par le redoublement de la grille initiale, avec une rotation de 45°, et sans modification du mode spécifique de répétition, qu'elles participent à la mise en question du système perspectif classique qu'engage Matisse. *Le Violoniste à la fenêtre* par exemple, et nombre de ses dessins, peintures et sculptures, combinent ces deux expressions du schème de la croix.

Le mode de structuration dans cette peinture fonctionne suivant ce que Pierre Schneider appelle, impliquant sa réflexion sur les motifs décoratifs, « le système a-hiérarchique par excellence du pattern »¹⁷. L'objet de cette œuvre étant au niveau plastique de mettre en avant ce système dans la totalité de l'espace de configuration, le centre géométrique est maintenu au niveau du système de références, à la croisée des médiatrices et des diagonales de base. Aucun signe formel ou textural ne retient l'attention en ce point, en cette zone. Le « glissement » de l'œil sur la grande plage sombre conforte les butées extérieures ou intérieures, autrement dit la configuration tramée, conforme à la grille virtuelle.

La coïncidence entre le plan pictural et le plan originel relève du mode particulier de structuration et de réduction des figures au rapport orthogonal des lignes et des plans droits. L'espace de configuration ne met pas en œuvre des figures sur un fond du fait de la stricte superposition de ces deux plans immatériels. Alberti définit le tableau comme une « fenêtre ouverte sur le monde ». *Porte-fenêtre à Collioure* en marque justement la clôture.

Si Matisse a souvent eu recours au thème de la fenêtre, c'est pour inscrire un plan d'arrêt plutôt qu'un plan de traversée rencontrant le « voile intersecteur » d'Alberti. *Porte-fenêtre à*

¹⁵ Cité par Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 574.

¹⁶ *Ibid.*, p. 454.

¹⁷ Pierre Schneider prête ce système aux « ornements vestimentaires » ainsi qu'aux « fonds décoratifs » présents dans les dessins de Matisse (*Ibid.*, p. 574 ; *ibid.*, p. 446).

Collioure corrobore cet impossible passage. Il signale, à un autre niveau, le mode de structuration cher à Matisse et accommode en même temps le plan pictural à une géométrie du carré. Pierre Schneider explicite cet enjeu à propos d'une œuvre antérieure à *Porte-fenêtre à Collioure*, *L'Atelier sous les toits*, de 1903, pour laquelle « l'exhibition de la fenêtre va de pair avec la fin de la fenestralité »¹⁸. Isabelle Monod-Fontaine suppose, de son côté, que « l'ouverture de la fenêtre délivre un espace non seulement impossible à mesurer mais même impossible à assigner au dedans plutôt qu'au dehors »¹⁹. *Porte-fenêtre à Collioure* ne se réfère ni à un dedans ni à un dehors, dans la mesure où elle ne renvoie qu'à elle-même, à la peinture, à sa matérialité et à sa plastique, et exemplifiant, au titre d'une référence particulière qui associe la possession et la dénotation²⁰, le système que Matisse élabore à partir du « schème de la croix » ou de la « croisée ».

Motif

Matisse, dans une lettre à sa femme, titre le tableau *Le balcon ouvert*. Le balcon est figuré au moyen de lignes verticales reliées, dans leur partie supérieure, au moyen d'arcs de cercle. Se rencontrent ici les « obsessions plastiques » de Matisse dont les citations suivantes extraites de *Jazz* se font l'écho : « J'ai tiré de l'usage que j'ai fait du fil à plomb un bénéfice constant. La verticale est dans mon esprit. Elle m'aide à préciser la direction des lignes, et dans mes dessins rapides, je n'indique pas une courbe, par exemple celle d'une branche dans un paysage, sans avoir conscience de son rapport avec la verticale. Mes courbes ne sont pas folles²¹ ». Cette relation entre la ligne courbe et la ligne droite se présente comme un *motif plastique*. Matisse use de ce motif en tant qu'autre expression et mode de dénomination du « schème de la croix ».

L'examen des textures ouvre le travail de lecture de l'œuvre à ce que Dagognet appelle la « rematérialisation ». La « pensée des rapports » ne se limite plus, dans cette ouverture, au seul plan topologique, mais prend en compte les qualités du support, les touches de peinture et les éventuels empâtements. Dagognet précise, dans cette visée, que « le sens réside dans les seuls tracés »²², que « les propriétés visuelles du matériau sont déterminantes (...) liées à sa texture »²³.

Nous avons d'ailleurs choisi, compte tenu aussi de cet intérêt de Matisse pour la verticale et l'arabesque et aussi de l'enjeu que pose, à notre avis, les relations entre les niveaux textural et formel, de centrer cette étude sur ces signes plastiques. Ajoutons encore qu'il n'y a pas, dans *Porte-fenêtre à Collioure*, et au niveau de ce qui figure, de véritable aplatissement de couleur, pas davantage de ligne droite continue d'un bord à l'autre de la toile. Nous remarquons généralement une texture plus lisse dans la partie centrale que dans toutes les autres et une répartition des touches non orientée, excepté aux extrémités de la deuxième bande verticale en partant de la droite. Isabelle Monod-Fontaine remarque par ailleurs un jeu d'orthogonales au niveau des touches²⁴. Ce qui confirme le recours, au niveau textural et dans la partie visée, au moyen de variations sur le motif plastique, au mode particulier de structuration.

¹⁸ *Ibid.*, p. 446.

¹⁹ Isabelle Monod-Fontaine, « Matisse, Porte-fenêtre à Collioure », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N°13, 1984, p. 20.

²⁰ Il s'agit des notions que développe Nelson Goodman dans *Langages de l'art* (Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1990).

²¹ Henri Matisse, *Jazz*, New-York, George Braziller Inc., 1985, pp. 74-84.

²² François Dagognet, *Rematérialiser*, Paris, Vrin, 1989, p. 94.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ Isabelle Monod-Fontaine, « Matisse, Porte-fenêtre à Collioure », *op. cit.*, p. 65.

Le motif principal consiste donc dans la mise en relation de l'arabesque avec la verticale, ou encore de la ligne courbe avec la ligne droite parallèle aux coordonnées du système de références. Isabelle Monod-Fontaine remarque à propos du *Rideau jaune* (1914-1915) « un système de courbes » qui « entre en résonance avec cette grille »²⁵. Pierre Schneider repère dans certaines œuvres de Matisse l'expression d'un « modèle courbe sur fond orthogonal » aux côtés d'autres modèles.

La plupart des critiques et historiens qui se sont penchés sur l'œuvre de Matisse, ainsi que des proches et des élèves du peintre, rapportent dans leur texte des idées ou des paroles de Matisse qui trouvent écho dans les phrases essentielles de *Jazz*, relatives à la relation entre la verticale et l'arabesque, et centrées sur cette proposition qui rencontre un schème mental et qui préside de ce fait lors de toute instauration : « La verticale est dans mon esprit »²⁶. C'est le cas notamment de P. Schneider²⁷, de J. Laude²⁸ et de G. Lascaux²⁹. Sarah Stein généralisait en 1908, attentive aux leçons de son maître, les rapports unissant droites et courbes : « Souvenez-vous que le caractère spécifique d'une courbe est plus aisément et plus fortement marqué par contraste avec la ligne droite qui l'accompagne si souvent »³⁰. Ces différents auteurs repèrent ponctuellement le schème central de l'œuvre de Matisse qu'inaugure, à notre avis, *Porte-fenêtre à Collioure*.

Matisse met progressivement au point son motif, la relation étroite et permanente, dans un espace bidimensionnel (ou ramené au plan) entre la ligne courbe et un réseau de lignes orthogonales. L'ancrage d'une ligne ou d'une surface courbe est d'ailleurs d'autant plus serré, en des points choisis d'un espace ainsi géométrisé (en des centres ou des nœuds), qu'elle paraît s'y exprimer en toute liberté.

D'un point de vue chronologique, Matisse met tout d'abord en œuvre la verticale. Chaque élément est modelé à partir de celle-ci. C'est le temps de *Vue de Notre-Dame*, de *Tête blanche et rosé*, c'est-à-dire des années créatrices de la période de guerre. C'est par conséquent aussi le temps de *Porte-fenêtre à Collioure*. Le tableau *Tête blanche et rose*, peint en 1914, déploie tout comme *Porte-fenêtre à Collioure*, une surface noire centrale raccordée au bord supérieur du cadre. Des bandes de couleurs différentes alternent dans la partie inférieure. Nous notons, par le recours à cette configuration, l'influence de l'art byzantin sur Matisse, et en particulier pour la représentation frontale des visages ainsi qu'une représentation de l'himation et des coiffes à motifs de croix grecques, comme nous pouvons en voir par exemple, dans le Pareclésion de l'ancienne église Saint-Sauveur in Chora (devenue Musée de Kariye) à Istanbul.

Ensuite, Matisse superpose des lignes courbes avec le modèle de la grille. C'est notamment le cas pour ce dessin au fusain titré *Jeune femme en robe de résille* de 1939, ou pour cette linogravure *La Plante, ou pot de bégonias*, de 1938. Vient enfin le temps où la ligne évolue quasiment seule dans le champ pictural, sous-tendue par le réseau qui la structure au moyen de quelques accroches. *Acrobate*, dessiné en 1952, en est un exemple convaincant. Les réalisations pour la Chapelle du Rosaire de Vence, autour des années 50, présentent un support physiquement tramé, correspondant aux carreaux de céramique. Le dessin de cette grille se confond avec celui de la matrice.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ Henri Matisse, *Jazz*, *op. cit.*

²⁷ Pierre Schneider, *Matisse*, *op. cit.*

²⁸ Jean Laude, « Autour de la porte-fenêtre à Collioure de Matisse », *op. cit.*

²⁹ Gilbert Lascault, *Boucles et nœuds*, Paris, Balland, 1981.

³⁰ *Qu'est-ce que la peinture moderne ?*, catalogue d'exposition, sous la direction de Dominique Bozo, Paris, Musée National d'Art Moderne, 3 juillet-13 octobre 1986, Paris, Centre G. Pompidou, 1986, p. 334.

Les différentes variations autour d'un motif plastique, en relation avec le schème de la croix, engagent une complexité au niveau de l'espace de structuration. Ceci suppose, en effet, qu'entre le plan originel et l'espace de configuration plastique, le plan pictural ou espace de structuration plastique possède une « épaisseur ». La réflexion peut être prolongée par l'étude de cette complexité, de la stratification de l'espace de structuration. Hubert Damish, à propos de la peinture de François Rouan, parle d'une « épaisseur du plan »³¹. Nous lui préférons l'expression « épaisseur de l'espace de structuration ». Chacune des strates peut ainsi être mise en relation avec une strate référentielle, celle du plan originel. L'intérêt d'une telle démarche, spécifiant le mode de réitération, permet aussi d'envisager l'actualisation d'une formulation plastique³².

Le motif spécifique de l'entreprise de Matisse investit cet espace de structuration, ménageant d'une strate à l'autre, au moyen d'une interruption du trait, d'une syncope, d'une bavure ou d'une surcharge (comme en témoignent ces deux accents qui articulent à chaque fois une oblique avec une verticale ou une horizontale dans *Porte-fenêtre à Collioure*) une voie d'accès. C'est ainsi que Matisse peut déclarer : « Je rentre par la brèche »³³. Pour cette peinture, la brèche est infime, suspendue à ces surcharges par lesquelles la grille se lit deux fois. L'espace de structuration est ici réduit. Nous pouvons même parler d'aplatissement" dans la mesure où le schème *s'expose*, nouant littéralement chaque point, chaque croisée de l'espace de configuration à la grille virtuelle du plan d'origine.

« Je rentre par la brèche » rejoint l'interrogation générale de Matisse pour la ligne. Sarah Stein rapporte dans ses notes quelques-unes des réflexions du peintre sur ce sujet : « Il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir. Et aussi toujours s'assurer de sa source (...). Il est d'une grande aide de sentir un axe central (...) et de construire autour »³⁴. C'est ainsi que s'instaure une plastique particulière.

Toute mise au carreau finalement traduit le schème de Matisse. Il a recours, dans les toutes dernières années de sa vie, à une surface ainsi organisée, comme d'autres artistes investissent une feuille blanche. De toute évidence ce premier dessin est donné, non pour la visée d'une transparence, d'une fenêtre ouverte sur le monde, mais pour le seul développement, à la fois aisé et si parfaitement soutenu, de quelques lignes, de préférence des arabesques.

Matisse écrit en 1949 au Père Couturier, à propos de la Chapelle du Rosaire : « J'ai sur le mur gauche de mon atelier une grande feuille blanc préparée selon la division en carreaux (...). Et avant-hier avec la canne à pêche au fusain, j'ai indiqué le Chemin de Croix. Je suis content de cette indication car elle est sortie d'un seul souffle de 10 h à midi - et ça se voit »³⁵.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

³¹ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, p. 276.

³² Il faut signaler également que d'autres modes de réitération des données structurelles du plan originel que celui qui caractérise le travail de Matisse peuvent être exemplifiés. Nous avons par ailleurs montré que le travail de Malevitch s'inscrit suivant un mode de réitération décalé et que celui de Masson, en particulier concernant les dessins automatiques, se développe suivant un mode excessivement décalé (Patrick Barrès, « Cheminements – Déplacements », *Ligeia : Art et psychanalyse*, N° 13-14, Octobre 1993-Juin 1994, pp. 9-14).

³³ Cité par Pierre Scheider, *Matisse, op. cit.*, p. 369.

³⁴ « Notes de Sarah Stein », Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, pp. 66-67.

³⁵ Cité par Pierre Scheider, *Matisse, op. cit.*, p. 689.