



HAL
open science

Un espace où l'air circule. Matisse et le décor dans ses estampes (1900-1935)

Sophie Derrot

► To cite this version:

Sophie Derrot. Un espace où l'air circule. Matisse et le décor dans ses estampes (1900-1935). Éric de Chasse; Lauren Laz. Le désir de la ligne. Henri Matisse dans les collections de Jacques Doucet (cat. exp.), Mare et Martin; Institut national d'histoire de l'art; Fondation Angladon - Collection Jacques Doucet, 2020, 978-2-36222-051-7. hal-04659283

HAL Id: hal-04659283

<https://hal.science/hal-04659283v1>

Submitted on 22 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Un espace où l'air circule Matisse et le décor dans ses estampes (1900-1935)

Sophie Derrot

Matisse et Doucet sont des hommes de décor, entendu non pas comme un simple cadre orné par prestige ou par mode, mais comme une expression esthétique destinée à faire sens au sein d'un ensemble. Tous deux prennent un contre-pied constructif vis-à-vis des conventions et accordent une faible importance à la distinction entre arts mineurs et arts majeurs, qui n'a que peu guidé leurs entreprises. Doucet partage avec Matisse un intérêt pour les arts décoratifs et les arts appliqués, et en particulier pour le monde textile, pourvoyeur d'une certaine sensibilité tactile et visuelle, imprégnant leur interprétation du décor. Les deux hommes sont issus d'un siècle qui a poussé l'usage des tissus en décoration à son pinacle, et le textile appartient à leur biographie – ce dès leurs origines familiales, avec la maison de lingerie parentale de l'un, la région d'origine de l'autre. Comment, en voyant les photographies de l'intérieur de l'appartement de Doucet rue du Bois [ill. 12, repr. p. 27] et en lisant les descriptions de l'atelier de Matisse à Nice¹, ne pas constater l'attention extrême portée au cadre dans lequel vivent les deux hommes, à l'orchestration d'un décor qui révèle une certaine façon d'envisager celui-ci dans leurs projets respectifs ? Matisse use de mises en scène théâtrales dans son atelier et ne s'en cache pas : à côté des photographies dévoilant le système de cintres [ill. 18²], il représente par exemple le grand tapis andalou posé sur un paravent à fleurs dans l'*Atelier rose* (1911, Moscou, Musée Pouchkine), donnant les clés de lecture de l'espace figuré autant sur ses toiles que sur ses estampes.

Si Jacques Doucet a possédé plusieurs toiles d'Henri Matisse, les estampes de celui-ci étaient a priori destinées à la Bibliothèque d'art et d'archéologie (BAA). Cela les place dans une perspective un peu différente de celle du collectionneur habillant son intérieur, avec un statut non limité à celui d'objets de contemplation et de pièces constitutives d'un ensemble esthétique, mais en tant qu'outils de travail pour la recherche, d'objets principalement documentaires. Le cabinet d'estampes modernes, entreprise remarquable de Doucet dans sa constitution d'une bibliothèque offrant des sources pour l'histoire de l'art et la critique d'art, est étudié par ailleurs. Il n'est cependant pas négligeable de préciser ici que cette collection d'estampes dites modernes ne fonctionne pas en vase clos : elle appartient à un ensemble en construction, dont les lignes de force sont encore extraordinairement pertinentes, en particulier autour du décor et du décoratif. Recueils d'ornement, dessins de costumes, livres de fête, manuscrits ou manuels de dessin s'entrecroisent pour offrir aux chercheurs une richesse d'éléments qui donne prise à des interprétations et à des usages scientifiques multiples, signe de leur pertinence. Matisse entre dans cette collection suivant les règles établies par Doucet et Noël Clément-Janin, comme artiste vivant marquant, mais la considération de ces estampes dans l'ensemble plus vaste des collections de la Bibliothèque ne laisse pas de les voir trouver des échos pour l'étude du décor et du

¹ Jack Cowart, « The Place of Silvered Light: An Expanded, Illustrated Chronology of Matisse in the South of France, 1916-1932 », dans COWART-FOURCADE 1986, p. 30.

² Photographe non identifié, *Henri Matisse peignant Zita*, 1928, Archives Henri Matisse.

traitement de l'espace, des influences des arts islamiques, de l'appréhension des motifs ornementaux par un artiste selon différentes techniques.

Les estampes de Matisse présentes dans les collections de la BAA sont ainsi exploitables sous plusieurs aspects. L'artiste a lui-même posé la notion de décoratif – aussi complexe soit-elle – comme centrale et celle-ci a déjà fait l'objet d'un nombre important de réflexions que nous ne reprendrons pas ici, pour nous concentrer sur celle de décor, qui relie Matisse au couturier-collectionneur. Définir le décor n'est pas chose facile et peut presque constituer tout l'enjeu du projet matisse, l'artiste voyant son entreprise comme fondamentalement décorative : la distinction, voulue comme non hiérarchique, entre figure et environnement est certes présente, mais la dichotomie narrative entre sujet central représenté et simple figuration de l'espace physique dans lequel il évolue paraît de toute évidence hors propos. D'autant que ce décor peut être caractérisé par une quasi peur du vide ou, à l'autre extrême, par une non-figuration complète.

Considérer le traitement du décor dans les estampes de Matisse recoupe bien entendu les lignes de tension qui parcourent d'autres domaines d'action de l'artiste, au premier chef la peinture. Cette production manque cependant d'une dimension capitale : la couleur, Matisse n'ayant pour ce médium travaillé qu'en noir, donnant alors un outil de traduction idéal de ses réflexions sur les rapports entre lumière et couleur³. Nombre de ses images imprimées portent cependant des titres faisant référence à des couleurs, même si celles-ci caractérisent davantage les accessoires (collier, ruban ou chevelure noire, culotte de satin rouge, robe jaune, coussin bleu) que l'ambiance colorimétrique de l'œuvre ou du décor (comme pour les *Atelier rose* ou *Atelier rouge* [1911, New York, MoMA], par exemple). Si la couleur n'est donc pas absente de l'œuvre imprimé, le motif et ses jeux portent toute la charge de l'énergie décorative à transmettre. Sur ce point, Matisse trempe sa réflexion théorique et esthétique dans plusieurs eaux, dont celle, capitale, de l'art islamique, une relation qui a longuement été étudiée par ailleurs⁴, et dont les jalons ont été posés dans la première décennie du XX^e siècle par la visite de grandes expositions (Paris⁵, Munich⁶) et des voyages en Algérie, en Andalousie et au Maroc. Ces références le suivent sa vie durant et imprègnent sa production, aussi bien par leurs motifs, voire leurs objets souvenirs, que par leurs principes. Ces derniers le tiendront à l'écart d'un orientalisme facile en problématisant notamment le rapport à l'espace et au décor, en particulier pendant la période des odalisques des années 1920. La leçon tirée des miniatures persanes se voit tout autant dans les grandes compositions comme *La Famille du peintre* (1911, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage), que dans une estampe comme *Nu assis, fond de carreaux étoilés* (1929) [cat. 58], avec cette marge vide reliant la figure à un aplat de motifs abstraits.

La BAA collecte des exemples de plusieurs pratiques représentatives de Matisse graveur⁷, ce qui permet de constater l'évolution de l'appréhension du décor au sein de l'œuvre imprimé : à côté des quelques bois de 1906, les deux principales approches sont le dessin au trait, par l'eau-forte ou la lithographie, dépouillé et d'une apparente simplicité totale, et les lithographies plus chargées, se rapprochant des fusains ; les pochoirs colorés et les illustrations d'ouvrages seront ici laissés de

³. André Marchand, « L'œil », dans *Henri Matisse*, Paris, Maeght, 1993, p. 24.

⁴ Voir notamment LABRUSSE 2011.

⁵. Citons notamment les expositions organisées au Pavillon de Marsan par l'UCAD : *Exposition des arts musulmans* en 1903, *Étoffes de Perse et de Turquie* en 1907, et *Miniatures persanes* en 1912.

⁶. Exposition *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst*, Munich, 1910.

⁷ Ces choix stylistiques se retrouvent d'ailleurs de manière proche chez Matisse dessinateur.

côté. Caractéristique de l'entreprise initiée par Doucet⁸, la collection de la Bibliothèque comporte des planches des différentes techniques explorées par Matisse, y compris les toutes premières eaux-fortes des années 1900. Tout au long de ces expériences, Matisse joue notamment avec la limite de la feuille, accordant des marges plus ou moins larges, allant parfois jusqu'aux bords perdus, variant les types de papier utilisés et leurs formats⁹, faisant du support papier un élément à part entière dans le décor figuré par l'estampe, profitant des caractéristiques des différents procédés (planéité de la lithographie, cuvette des monotypes).

Après les pointes sèches d'étude des années 1900-1903¹⁰, les xylographies, premières expériences d'ampleur sur la question, posent le décor comme espace identifiable qui interagit avec la figure : le trait épais du parquet, des fauteuils, des motifs muraux accompagne celui, sinueux, de la figure ; la saturation de l'espace par les motifs variés (zébrures, lignes droites ou courbes, points, voire signature) est déjà là et répond au corps qui occupe, voire déborde du cadre, indiquant implicitement que le décor lui aussi se prolonge hors de la zone figurée (*Petit Bois clair*, *Le Grand Bois*, 1906 [cat. 8 et 7]). Dans la continuité de ces recherches, les odalisques lithographiées des années 1920 offrent une interprétation plus veloutée d'un décor surchargé, davantage intéressée par le rendu des matières et des motifs qui dialoguent entre eux. Avant elles, les quelques décors étoilés, fleuris tels ceux qui entourent des portraits de 1914 (comme *M. S. Prichard* ou *Grande Irène Vignier* [cat. 24 et 19]) s'éloignent d'une sensualité décorative de l'ornement pour s'aventurer vers un décor quasi onirique, annonciateur peut-être des travaux postérieurs (*Madeleine*, 1950-1951 [cat. 87]).

Matisse refuse la représentation réaliste de ses sujets et il serait hors de propos de chercher à affiner l'étude précise des motifs qu'il utilise comme décor. Cependant, si la démarche peut paraître à l'extrême opposé, le rapprochement, au moins formel, avec l'esthétique des recueils d'ornement paraît flagrante, par la pratique de Matisse de gommer par des aplats ornés la vision perspective de l'espace représenté. Cela aboutit à la superposition de champs de motifs posés côte à côte de manière parfois violente pour l'œil. L'ornement de cette époque se diffuse comme ses prédécesseurs du XIX^e siècle par le biais de recueils imprimés, dont les bibliothèques font l'acquisition, qu'elles les destinent aux praticiens ou aux chercheurs¹¹. Ne disposant pas d'un inventaire complet des bibliothèques d'Henri Matisse, et ignorant donc si l'artiste disposait chez lui de recueils de ce type, il serait bien hasardeux d'affirmer que cette esthétique lui a servi d'inspiration. Une liste dressée en 1943 de sa bibliothèque de Nice¹² indique cependant au moins le volume des *Fantaisies décoratives* de Jules Habert-Dys (Paris, Librairie de l'art, 1886-1887) qui correspond bien à l'esthétique fin de siècle de ces recueils, bien qu'étant encore dépourvu des

⁸ Pascale Cugy, « Exposé de quelques idées générales concernant le Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie », dans *Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, 29 juin 2021 <https://baadoucet.hypotheses.org/1427>.

⁹ Sur la question des formats au sujet des dessins, qu'on peut étendre au cas des estampes, voir « Notes d'un peintre » (1908), MATISSE 1972, p. 43.

¹⁰ Il est à remarquer que les états successifs de l'autoportrait en graveur [cat. 1, cat. 2 et ill. 14, repr. p. 28] assument l'absence de décor sans pour autant nier l'espace réel, réaliste, entourant l'artiste d'une ombre plus ou moins prononcée, plus ou moins ample.

¹¹ La collection de recueils d'ornements de la BAA est très significative. Il faut cependant noter qu'elle ne compte à notre connaissance aucun recueil contemporain, les achats de ces productions ayant eu lieu bien plus tard.

¹² Parmi les lettres d'Henri Matisse, 1904-1953, Los Angeles, Getty Research Institute, boîte 850855A.

couleurs vives qui feront la caractéristique des planches au pochoir des années 1910-1920, telles celles d'Émile-Allain Séguéy (*Insectes*, Paris, Éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929) ou d'Auguste H. Thomas (*Formes et couleurs*, Paris, Albert Lévy, 1921 [ill. 19]). Les intérieurs symphoniques des années 1910 se prêtent le mieux à ce rapprochement, mais les estampes des années 1920 n'y dérogent pas, liant cette esthétique décorative à l'ornement islamique – on pense aux motifs de l'Alhambra diffusés par Owen Jones (*Plans, Élévations, Sections and Details of the Alhambra*, Londres, Owen Jones, 1842-1845) ou Auguste Racinet (*Pompéi, les catacombes, l'Alhambra*, Paris, Firmin-Didot, 1889). *Arabesque* [cat. 43] assume clairement cet effet et juxtapose les *boteh* de la blouse, les guirlandes de petits pompons, quelques rayures bayadère d'une culotte, les grosses fleurs du fauteuil et les motifs d'arbres et oiseaux d'une tenture nord-africaine dite *baïti* ; le visage du modèle, son corps même, prend sa place parmi un tourbillon de surfaces décoratives qui semblent vouloir se poursuivre dans la marge de la feuille.

Les figures d'odalisques, en lithographie ou à l'eau-forte, se prêtent particulièrement bien à ce travail d'aplanissement d'un décor saturé de motifs. Les ornements choisis pour atteindre ce décentrement de la composition semblent alors viser à l'occupation maximale de l'espace visuel, et l'ordre floral y est particulièrement utilisé, d'inspiration orientale ou non. Autour de l'*Odalisque assise à la jupe de tulle* [cat. 41] se mêlent fleurs d'un *baïti*, broderies, mais aussi tissu très classique à couronnes de laurier ; viennent s'y ajouter parfois le papier peint baroque reconnaissable dans *Figure décorative sur fond ornemental* [ill. 20], un moucharabieh, des tapis, sans aucune cohérence orientaliste de bon aloi. Il est discutable de trancher sur l'inclusion des corps plus ou moins dénudés des odalisques dans ce décor : en font-elles intrinsèquement partie, motif ornemental supplémentaire, parfois répété, orné, arrangé sur des coussins plutôt que sur des cadres ? ou bien sont-elles l'enjeu principal de la tension qui existe entre les volumes des corps, leur texture, et les décors ? La complexité s'accroît quand le motif semble manger la figure alors que disparaît le prétexte pittoresque, comme dans *Jeune fille accoudée au paravent* [cat. 39].

Véritable travail d'étude directement dans la composition, les motifs choisis par Matisse reviennent encore et encore, confirmant la caducité d'une représentation volumétrique réaliste du décor dans lequel évoluent les modèles. Pour cela l'artiste utilise les lignes géométriques, participant plus ou moins à l'altération de la perspective, notamment par leur répétition (*Odalisque à la culotte rayée, reflétée dans la glace* [cat. 37]) : ainsi les carreaux, droits ou sur la pointe (*Figure, tête reposant sur le bras gauche* [cat. 53]), parfois brutalement tirés à la règle (*Figure endormie, châle sur les jambes* [1929, DUTHUIT-MATISSE 511]), les lattes de plancher, les motifs de tommettes¹³, voire quelques cercles (*Nu allongé sur fond à motifs circulaires* [cat. 62] – on ne peut s'empêcher d'y voir le tissu mural du salon de Jacques Doucet rue du Bois [ill. 12¹⁴, repr. 27]). Les motifs floraux viennent parfois en regard de ces lignes fortes, participant à la saturation visuelle, qu'il s'agisse des rayures très contrastées des culottes des odalisques ou celles des papiers peints (*Grande Odalisque à la culotte bayadère, Odalisque à la culotte de satin rouge* [cat. 45 et 46]). Cette alliance se retrouve tout autant dans les eaux-fortes, comme *Buste, robe fleurie* [1925, DUTHUIT-MATISSE 137].

Même dans les estampes où la figuration du décor paraît la plus rassurante dans sa lisibilité, le traitement des surfaces ornées brouille les cartes, entretient la planéité de l'espace : le décor dans

¹³ SCHNEIDER 1986, p. 567.

¹⁴ Thérèse Bonney, *Chez Jacques Doucet au 46 avenue du Bois. Le Salon*, [1927], 23 x 17,3 cm, Paris, bibliothèque de PINHA, Archives 97/3/3.

lequel pose l'*Odalisque debout au plateau de fruits* [cat. 42] semble entraîner les codes orientalistes dans une entreprise de corruption, l'angle qu'auraient pu former sagement tapisserie et tapis se troublant par la représentation du plateau. De même *Nu assis et portrait de Madame Cézanne* [cat. 53], où un décor classique de tableaux accrochés près d'un escalier se trouve cassé par le sol de tommettes et la surface fleurie jouxtant le modèle. Dans les estampes d'avant 1940, l'espace reste majoritairement clos, le décor est intérieur et si « l'air se remet à circuler »¹⁵ avec les odalisques, la fenêtre, topos matisse, se trouve bien derrière la tapisserie. Même les jeunes filles posant sur un balcon, par exemple *Jeune femme au balcon, observant des perruches* [1929, DUTHUIT-MATISSE 214] ou dans un sous-bois (*Jeune fille à la chaise longue dans un sous-bois* [1922, DUTHUIT-MATISSE 425]) ne semblent guère croire en l'extériorité du décor qui les entoure.

Le rapprochement avec les recueils d'ornement ne tient que dans l'aspect formel général et dans l'usage de codes qui se rejoignent : Matisse n'étudie pas le motif en lui-même dans ses estampes¹⁶. Plusieurs éléments reviennent dans les décors de ses toiles et de ses estampes, sans que ce soit de manière précise, voire identique. Outre le papier peint de la *Figure décorative* de 1911, que l'on retrouve dans plusieurs estampes du milieu des années 1920, deux panneaux textiles d'Afrique du nord filent leur présence d'œuvre en œuvre : un moucharabieh vert et bleu du XIX^e siècle, au motif central de roues géométriques (coll. privée, en dépôt au Musée Matisse de Nice), et un *haiti* rouge et jaune, aux motifs plus floraux (tous deux, coll. privée, en dépôt au musée Matisse de Nice). D'un agencement en arcades similaire, ils offrent une structure à l'espace, tout en gommant la réalité de celui-ci par leur souplesse et leurs motifs. Objets permettant de toute évidence de dérouler la dimension décorative hors de l'utilisation de la couleur, plusieurs toiles et estampes les voient prendre une place visuelle fondamentale, qu'ils viennent y renforcer une ambiance orientale (*Odalisque assise à la jupe de tulle* [cat. 41]) ou pas du tout (*La Robe d'organdi* [1922, DUTHUIT-MATISSE 423]). Une estampe comme *Visage – Le silence* [cat. 57] accorde au décor du *haiti* une évidente omniprésence : l'arcade encadre la chevelure, qui elle-même entoure le visage, qui sert de halo aux mains jointes concentrant le regard, comme un écho à l'autoportrait en graveur. Pourtant, ces tissus ne font pas l'objet, à notre connaissance, d'études pour eux-mêmes par Matisse, et la représentation de leurs motifs centraux varie assez facilement d'une œuvre à l'autre.

En regard de cette saturation ornementale, on trouve la condensation de la ligne à l'extrême, dégageant toute idée d'ornement classique, d'espace fourni : le décor, non figuré ou tout juste esquissé, habite l'espace autour du trait, dans la réserve. Matisse écrit : « mon trait ému a modelé la lumière de ma feuille blanche »¹⁷ ; cette feuille est elle-même le décor, choisie pour sa couleur, son format, sa texture, et modelée par la ligne gravée. Celle-ci se trouve souvent interrompue au milieu de ce vide, laissant au regardeur toute latitude à la continuer : « L'espace créé peut être vide comme une pièce d'appartement mais l'espace est tout de même créé. »¹⁸

¹⁵ André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture*, Paris, Galilée, 1978, p. 125 cité *ibid.*, p. 564.

¹⁶ Il le fait cependant dans des dessins, notamment ses études de plantes (voir *Matisse. Fleurs, feuillages, dessins*, exposition au Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, 1989).

¹⁷ MATISSE 1972, p. 160.

¹⁸ Lettre d'Henri Matisse à Marguerite Duthuit, vers 1950, AHM, citée dans Labrusse 1999, p. 37.

Cet espace créé ou ce décor non représenté peuvent indiquer leur existence par la contrainte qu'ils imposent parfois à la ligne. Il en est ainsi des figures dont la ligne ondulante signale un sofa, un fauteuil, désignant les éléments qu'il n'est pas nécessaire de figurer (*Figure de dos au collier noir* [cat. 16], *Nu assis les bras étendus* [1925, DUTHUIT-MATISSE 468]). Un élément du décor peut parfois accompagner la figure, qu'il s'agisse d'un siège dans lequel le modèle se love (*Nu au coussin bleu* [cat. 40]), ou bien d'un panneau mural (*Orientale accroupie, voile sur la tête* [1929, DUTHUIT-MATISSE 155]). L'objet en question est alors traité bien plus comme le prolongement de la figure, le décor lui-même restant non tracé (*Nu au pied droit sur un tabouret* [cat. 37], où la forme du plateau du tabouret fait écho à la sinuosité de la hanche). C'est la ligne qui intéresse là Matisse, et en cela la nécessité de la complétude du décor se trouve souvent relativisée, au même titre que celle de la figure.

La fréquente répétition de ces corps et visages féminins, souvent tronqués, interpelle : l'allitération fait l'étude, le sujet multiplié perd son individualité pour devenir motif, émotion en déroulé (la série des *Études de jambes* de 1925 [cat. 47 à 50] par exemple). L'extraction d'une partie hors d'un tout se retrouve également dans les ouvrages d'ornement, décentrant l'intérêt de l'objet représenté lui-même vers les capacités décoratives des lignes qui le figurent – comme dans *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement* de Ruprich-Robert (Paris, Dunod, 1876), mais l'individualisation d'un motif au milieu d'un vide signalant simplement son extraction d'un tout décoratif est usuelle. Les dessins accrochés en séries sur le mur de la chambre claire de l'atelier niçois se rapprochent d'ailleurs d'une répétition de motifs décoratifs influant comme tels sur leur environnement.

L'utilisation par Matisse de la saturation ornementale et de la non-figuration pour évoquer le décor dans ses estampes semble complémentaire. Ce qui peut paraître superflu, ces plages de papiers peints, de tissus lourdement ornés, n'est en rien nuisible à son expression, tout comme le vide n'est en rien muet. Si Jacques Doucet¹⁹, après Charles Blanc²⁰, évoquait la nécessité d'accorder le décor et les personnages qui y évoluent en un ensemble harmonieux, Matisse pousse plus loin la réflexion, faisant du décor non plus un accessoire mais un élément du tout de l'œuvre, énoncé ou non, qui accompagne la vocation de celle-ci à dialoguer avec, voire à modifier la perception de l'espace qui l'entoure.

Référence :

Sophie Derrot, « Un espace où l'air circule. Le décor dans les estampes d'Henri Matisse (1900-1935) », dans Éric de Chasse, Lauren Laz (dir.), *Le désir de la ligne. Henri Matisse dans les collections de Jacques Doucet* (cat. exp.), Paris-Avignon, Institut national d'histoire de l'art – Fondation Angladon-Collection Jacques Doucet – Mare et Martin, 2022, p. 100-105.

¹⁹ FÉNÉON 1921, p. 316.

²⁰ Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*. Paris : Librairie Renouard, 1882, p. 76 et suiv.