

## Résoudre par les *signes* l'œuvres de Matisse : les points problématiques de l'interprétation sémiologique

OKUBO Kyoko

Université de Kansai Gaidai, Osaka

Les historiens de l'art développant leurs activités principalement aux Etats-Unis, notamment Rosalind E. Krauss, arrivent certes à des résultats quand ils emploient la sémiologie dans leur interprétation des arts plastiques, la sémiologie que Ferdinand de Saussure a fondée. Les interprétations sémiologiques ouvrent de nouveaux horizons dans l'étude positive de l'histoire de l'art. Ils apportent certes de nouvelles interprétations à certaines œuvres. Mais, d'autre part, il y a des critiques vivaces contre les interprétations sémiologiques. Une polémique a été engagée dans la décennie 1990[1]. Les partisans et non-partisans de l'interprétation sémiologique se sont certes alors confrontés mais, à l'heure présente, disons que cela n'a pas abouti à une conclusion satisfaisante.

Henri Matisse dit en 1942 : "il a fallu absolument que je prépare, par la recherche des signes, un développement nouveau de ma vie de peintre[2]". "Semio-", à savoir "le signe" est l'une des clefs pour lire les œuvres de Matisse. Dans l'essai que nous écrivons, nous allons considérer le processus de la mutation des sens, du point de vue suivant : à savoir que la prémisse de la condition logique contient en elle-même des points qui méritent examen. Nous désirons éclaircir les problèmes qui, certes, ont permis une lecture réussie des œuvres des Cubistes, particulièrement celles de Pablo Picasso. Qu'est-ce qu'il en est qu'on lit les œuvres de Matisse? Les interprétations sémiologiques ne perdent-elles pas de leur pertinence?

### 1. Les "signes" de Matisse dans le *champ*[3] du début du 20<sup>e</sup> siècle

La première fois que Matisse emploie le terme : "signe" à propos de son art, c'est dans "Notes d'un peintre[4]", c'est en 1908. "Pour qu'il garde sa valeur, il faut que je le grossisse au fur et à mesure que j'ajoute un autre signe sur le papier" : "Un rapport s'établit de ce rouge au blanc de la toile. Que je pose à côté un vert, que je rende le parquet par un jaune, ... Il faut que les signes divers que j'emploie soient équilibrés de telle sorte qu'ils ne se détruisent pas les uns les autres[5]". Le terme "signe" qui est là deux fois employé, concerne la forme et la couleur. Et Matisse ajoute : "Il ne m'est pas possible de copier servilement la nature, que je suis forcé d'interpréter et de soumettre à l'esprit du tableau[6]". Il dit par ailleurs : "on peut rechercher un caractère plus vrai, plus essentiel[7]". Ces propos de Matisse indiquent que le signe est l'extraction de la particularité essentielle qui existe dans la profondeur de l'objet, et aussi l'équivalence artistique dont l'interprétation a passé par l'artiste.

Celui qui a mis le holà à cette propension à ne voir que l'originalité pure dans les "Notes d'un peintre", ce fut Roger Benjamin. Il a clairement démontré que les "Notes d'un peintre" ont été écrites sous l'influence puissante des prédécesseurs de Matisse[8]. C'est tout à fait naturel

que l'artiste plastique qu'est Matisse ait eu recours au langage de ses prédécesseurs. Et c'est aussi naturel que Matisse ait été obligé de recueillir l'influence du champ, puisque Matisse progressait et travaillait activement dans un champ défini. Le "signe", quel sens pouvait-il prendre dans le champ du discours de cette période?

G. -Albert Aurier, critique de *Mercure de France*, emploie ce terme avant Matisse.

Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'*Exprimeur des Êtres absolus*, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent avoir de valeur en tant qu'objets. Ils ne peuvent lui apparaître que comme des *signes*. Ce sont les lettres d'un immense alphabet que l'homme de génie seul sait épeler[9].

En cette citation, nous découvrons l' "Idée platonicienne" et aussi le "signe" des "Notes d'un peintre". Le terme, "signe" n'est pas là un terme trouvé par Aurier : les écrivains et les artistes contemporains d'Aurier emploient ce terme dans leurs essais à plusieurs reprises à la fin du 19<sup>e</sup> siècle[10]. Il est profondément intéressant que les symbolistes n'emploient pas le terme, "symbole" qui présuppose la substance mais emploient le terme, "signe" qui ne présuppose pas nécessairement la substance mais la révélation[11].

Selon ce courant, l'impressionnisme qui s'attache à la perception, fait face à la réalité en une recherche exhaustive. L'impressionnisme est considéré comme un mouvement artistique présupposant l'existence de l'objet réel, ne faisant que le recopier. Ou bien l'impressionnisme est jugé seulement comme une variation de la mimesis traditionnelle, mode 19<sup>e</sup> siècle. Ce point de vue ne se limite pas aux symbolistes. Par exemple Félix Fénéon qui ne partage pas le point de vue des symbolistes, disait de la peinture de Claude Monet ceci, en 1891 :

Elle [La nature] n'est pas si mobile...et peut-être aimerions-nous mieux des peintres qui, moins prompts à servir ses caprices, coordonnent ses aspects disparates, la recréent stable et la douent de permanence[12].

Pour défendre les néo-impressionnistes en pleine activité alors, Fénéon écrit ceci :

Synthétiser le paysage dans un aspect définitif qui en perpétue la sensation, à cela tâchent les néo-impressionnistes[13].

Fénéon partage avec les symbolistes une position anti-réaliste, c'est-à-dire anti-impressionniste.

Les artistes souhaitant, lors à ce tournant de l'expression, dépasser l'impressionnisme, aspirèrent à un art exprimant plus l'essence des choses. Les symbolistes travaillant au sein de l'Académie Julien où Matisse était inscrit étaient à la tête du courant. Ils n'estimaient pas les tableaux qui ne faisaient que recopier l'apparence de la nature, la surface des choses et ils tentèrent de substituer l'essence des choses à leur surface. Ce discours des symbolistes se poursuivit jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle : par exemple, Maurice Denis écrit en 1909 ceci :

“Langage de l’homme, signe de l’idée, l’art ne peut pas ne pas être idéaliste[14]”. Matisse partage, avec les symbolistes, une attitude anti- impressionniste.

Le mot « impressionnisme » convient parfaitement à leur manière, car ils rendent des impressions fugitives. Il ne peut subsister pour désigner certains peintres plus récents qui évitent la première impression et la regardent presque comme mensongère. 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[15].

En ce point, Matisse reprend à son compte la tendance qui avait donc vu le jour à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ainsi les termes, “vérité[16]” et “essentiel[17]” que Matisse emploie plusieurs fois dans “Notes d’un peintre” peuvent être compris en fonction du discours de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Les propos de Matisse sont nés dans le champ où Matisse progressait.

Jack Flam écrit ceci sur les “signes” de Matisse, “Dans ses premières œuvres, Matisse considère que les “signes” changent constamment, à mesure que les “signes” sont reinventés en chaque part de chaque peinture[18]”. Mais, si on en juge par le ton du discours dominant de cette période, Matisse, penserait-il que les “signes” sont fixes et en rapport avec l’essence constante de l’objet? Les dessins que Matisse invente alors, dessins dont les détails sont éliminés dans la mesure du possible, ont le pouvoir d’évoquer les objets dans la personne qui les observe : ces dessins représentant par leur simplicité l’essence de l’objet. L’opinion de Flam présuppose que Matisse comprend l’idée de Henri Bergson, avec qui Matisse sympathisera plus tard : du moins Matisse a l’étoffe de sympathiser avec Bergson quand il écrit “Notes d’un peintre”[19]. Matisse dans “Notes d’un peintre” emploie le terme “durée” qui nous fait penser à la philosophie du temps de Bergson. On trouve les mots suivants dans “Notes d’un peintre” : “s’il est dans la position la plus forcée et la plus précaire que comporte son geste, le sculpteur l’aura résumée dans un raccourci qui aura rétabli l’équilibre et réveillé l’idée de la durée[20]” : ces propos se situent dans un passage ultérieur à celui où il critique les impressionnistes. C’est-à-dire, qu’il est difficile d’envisager que le terme “durée” ait un sens analogue à celui de Bergson. Le Matisse de 1908 ne porte sans doute pas intérêt à l’intuition bergsonnienne du temps comme durée. Nous devons plutôt considérer que Matisse emploie ce terme, la durée, au sens même d’Eugène Delacroix qui emploie ce terme avant Bergson[21]. Le terme “durée” dans “Notes d’un peintre” signifie la stabilité, qu’on acquiert, dit Matisse, par “cet état de condensation des sensations[22]”.

Matisse considère que les “signes” relèvent de la couleur et aussi de la forme : alors, comment les “signes” opèrent-ils durant l’exécution des œuvres? Matisse écrit à Paul Signac en 1905 : “Avez-vous trouvé, dans mon tableau des *Baigneuses*, un accord parfait entre le caractère du dessin et le caractère de la peinture[23]?” Cette lettre nous indique que ce qui est important pour Matisse, c’est l’accord de la couleur et de la forme sur la toile. Cela est dû à l’influence de Cézanne qui maintient que la couleur et la forme sont inséparables[24].

*Le bonheur de vivre* (1905-06)[Fig.1] révèle l’effort de Matisse à se modeler sur son prédécesseur Cézanne, et à le dépasser à sa manière. Dans le processus qui conduisit Matisse à produire *Le bonheur de vivre*, il se livra à une expérience d’ordre plastique, qu’on pourra saisir

et confirmer par la considération des sept études suivantes : 1) *Paysage de Collioure* 2) une étude à l'aquarelle 3) *Étude pour Le bonheur de vivre* (étude au pinceau et à l'encre sur papier) 4) une étude à l'huile 5) *Esquisse pour Le bonheur de vivre* (huile sur toile) 6) *Le bonheur de vivre* (étude opérée avec des crayons de couleur) 7) *Esquisse dimension réelle*. La quatrième étude mérite une attention particulière. Et ceci pour la raison suivante : Matisse décide d'abord des éléments principaux de la composition : puis il passe au travail suivant : comment équilibrer les couleurs? C'est après que cet équilibre s'est établi



Fig.1 Henri Matisse, *Le bonheur de vivre*, 1905-06, 175×241cm, The Barnes Foundation, Merion (*Matisse*, Exh. Cat., Queensland Art Gallery, South Brisbane, 1995)

que pour la première fois, il passe au dessin des contours. Cette démarche renverse le processus traditionnel qui consiste d'abord à dessiner puis à colorier. Matisse ne sépare pas le dessin et la couleur mais essaye d'interchanger la couleur et la forme, la quantité de couleur produisant la forme[25]. Cette pratique n'est pas héritée des symbolistes et ce n'est pas non plus une simple imitation de Cézanne. Donc nous voyons là que Matisse au début du 20<sup>e</sup> siècle dépasse le cadre et les limites de la peinture du 19<sup>e</sup> siècle.

## 2. La signification des signes dans le cubisme et l'orientation de Matisse

Matisse expliqua sa vue artistique à partir du terme : "signe" dans "Notes d'un peintre". Mais nous ne découvrons pratiquement plus ce terme "signe" dans ses paroles ultérieures (celles allant de 1908 à 1940). D'autre part les Cubistes et les critiques traitant du cubisme employèrent souvent le terme "signe". Par exemple, Maurice Raynal écrit en 1919 ceci :

Concevoir un objet est, en effet, vouloir le connaître dans son essence, le représenter dans l'esprit, c'est-à-dire, dans ce but, le plus purement possible, à l'état de signe, de *totem*, si l'on veut, et absolument dégagé de tous les détails inutiles tels que les aspects, accidents trop multiples et trop changeants[26].

Raynal sous-entend dans le terme "signe" un rapport avec l'essence de l'objet. Il ne sort pas de l'emprise des symbolistes.

Mais, parallèlement, en des termes autres, Jean Metzinger, Cubiste, écrit ceci en 1910 :

Il [Picasso] éprouve, comprend, organise : le tableau ne sera transposition ni schéma, nous y contemplerons l'équivalent sensible et vivant d'une idée, l'image totale[27].

En cette citation, Metzinger emploie le terme "équivalent", que Denis utilise souvent, mais

avec une autre signification que celle que lui donne Denis[28]. Donc Metzinger estime Picasso et Georges Braque en ce qu'ils essayent de tracer une ligne de démarcation entre les tableaux et la transposition de la nature. Et puis en 1911 Metzinger dira ceci :

Parce qu'ils usent des formes les plus simples, les plus complètes, les plus logiques, on a fait d'eux les « cubistes ». Parce que de ces formes ils travaillent à dégager de nouveaux signes plastiques, on les accuse de faillir à la tradition[29].

Il porte une haute estime aux “signes plastiques” des Cubistes. Et André Salmon, un ami de Picasso, “accélère” le propos de Metzinger. Il regarde “les signes géométriques[30]” de Picasso comme les éléments principaux qui composent les peintures modernes. Il estime les “signes” en ce qu'ils sont et pour ce qu'ils sont et non pas pour une quelconque référence avec la transposition de la nature.

Cependant nous ne dirons pas qu'il y aurait succession ou bien évolution des symbolistes aux Cubistes. La série de discours qui se tient à l'époque du cubisme est lors des plus variées et des plus spontanées. A la fin du 19<sup>e</sup> siècle, on voit parallèlement la critique s'opposer à l'impressionisme et surgir dans les grands domaines que sont la philosophie, les mathématiques, la physique une révolution idéologique – révolution d'idées s'éloignant du positivisme. La critique et le champ politique s'intriquent à ce moment là, cette intrication étant due à la pression de la politique précédant l'ouverture des hostilités de la Première Guerre mondiale. Et le champ du discours devient de plus en plus multiple. Dans une situation chaotique où les champs déjà existants sont dissolus et réorganisés, les discours sont de plus en plus l'objet d'intrications de diverses positions.

Dans ce contexte de l'époque, Daniel-Henry Kahnweiler, le marchand de tableaux des Cubistes, commente les œuvres de Picasso et Braque en se référant à la philosophie d'Emmanuel Kant[31]. Kahnweiler donc réussit à faire du cubisme une entité indépendante du champ politique. Son interprétation contient une part d'inévitable. Parce qu'il est Allemand, il se voit astreint à réduire ses activités à Paris avant et aussi après la Première Guerre mondiale. Il témoignera de cela bien plus tard. En 1948, il dira ceci à propos des Cubistes : “Une femme dans un tableau n'est pas une femme : elle est un groupe des signes que je lis comme ‘femme’[32]”. Dans la sémiologie de Saussure les objets ne se relient pas directement aux signes, et le sens du signe est déterminé par l'observateur. L'interprétation sémiologique que Krauss part donc de ce propos de Kahnweiler de 1948, nous semble-t-il.

Et Krauss, lisant le collage cubiste à partir de ‘l'absence’ et de la ‘différence’ fera relancer l'interprétation[33]. Où donc, alors trouver le fondement de l'interprétation? Pour percer une brèche dans “l'histoire de l'art comme nom propre[34]” et dépasser les limites que cette nomination prestigieuse impose et contient, Krauss qui introduit la sémiologie dans l'histoire de l'art ne dira rien de ce fondement, ignorant délibérément la question du fondement de l'interprétation. Mais l'auteur, reconnaissant que il y a écart entre les propos des artistes et la réalité de l'exécution elle-même de l'œuvre, devrait se soucier du fondement de son parti-pris d'interprétation sémiologique. Nous nous présumons que Picasso subit l'influence d'un champ précis quand il travaille activement. On est dans l'impossibilité de préciser le contexte

artistique dans lequel Picasso a énoncé des positions artistiques car leur énonciation n'est pas datée. Il est difficile pour la critique de l'époque d'en mesurer la portée réelle car l'énonciation des positions artistiques n'est pas située par rapport à ses œuvres. Le critique Michel Puy témoigne de cette difficulté en 1911.

On dit qu'il [le cubisme] a pris naissance chez M.Picasso, mais ce peintre ne montrant qu'exceptionnellement ses œuvres, on en a surtout constaté l'évolution chez M.Braque[35].

Plus tard Picasso dit ceci :

En peinture, les choses sont des signes ; nous disions des emblèmes, avant la guerre de quatorze... Qu'est-ce que ce serait, un tableau, si ce n'était pas un signe? Un tableau vivant? Ah, bien sûr, si on était artiste-peintre! Mais quand on est seulement Cézanne, ou le pauvre Van Gogh, ou Goya, alors on peint des signes[36].

Dans cette citation, intéressant pour nous que Picasso assimile "des signes" à "des emblèmes". Est-ce que ces signes peuvent être assimilés aux signes de la sémiologie? Bien difficile, nous semble-t-il. Picasso se serait-il même intéressé à Saussure, ou y aurait-il point de rencontre? Là nulle évidence[37].

A l'époque du cubisme, les signes dans les discours critiques et aussi les signes dont parlent les artistes ne sont pas les signes sémiologiques. Kahnweiler emploie certes le terme "signe" dans un sens sémiologique, mais cela ne peut constituer un vecteur du champ d'époque du cubisme, puisque les propos de Kahnweiler furent tenus dans les années 1940.

Le cubisme deviendra le courant principal de la peinture à partir de 1912. Picasso en est reconnu comme l'initiateur. Cela en vertu des critiques de Salmon, ami dévoué à Picasso[38]. A la veille des hostilités qui vont se déclencher, l'atmosphère à Paris est telle sans doute que les œuvres de Picasso peuvent être difficilement exposées : Picasso ne semble pas y tenir tellement et Kahnweiler est Allemand. D'un côté les "Cubistes des Salons" travaillant à Montparnasse exposent leurs œuvres au salon (d'où leur dénomination) et publient leur point de vue dans des revues critiques. Picasso et Braque travaillent à Montmartre et à part des Cubistes. Nous ne devons donc pas assimiler ces deux groupes[39]. A l'époque, ce sont les Cubistes qui bénéficient des faveurs du public parisien. Le texte "Du Cubisme" qu'Albert Gleizes et Metzinger écrivent en 1912 expose clairement leur idée artistique.

Selon Gleizes et Metzinger, le cubisme hérite en ligne directe de Cézanne, et affirment : "dans le présent, le Cubisme est la peinture même". Et ils rejoignent l'idée de Bergson comme l'on peut le voir :

...et l'œuvre qui cesse d'être une fixation de notre personnalité (immensurable, rien ne s'y répétant jamais) faillit à ce que nous en attendons[40].

Et nous pouvons imaginer qu'ils ont lu Bergson :

... la durée est chose réelle pour la conscience qui en conserve la trace, et l'on ne saurait parler ici de conditions identiques, parce que le même moment ne se présente pas deux fois[41].

La philosophie de Bergson est des plus connues à l'époque. Les Cubistes des Salons prennent les œuvres de Bergson – entre autres *L'évolution créatrice* (1907) – pour base de leur argumentation. Ils essaient de matérialiser la philosophie de Bergson dans leurs œuvres. Mais Bergson le dit lui-même en 1911 : le texte critique “Cubisme et Tradition” de Metzinger lui est presque incompréhensible et il ne verra pas leurs œuvres. La philosophie de Bergson elle-même et la compréhension que s'en font les Cubistes des Salons font deux[42].

Tout en se tenant à l'écart du cubisme, Matisse, alors, a des liens amicaux avec Picasso et les Cubistes des Salons restant à Paris avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Matisse s'intéresse à la fois aux directions nouvelles que prirent Picasso et les Cubistes des Salons. Si nous tenons compte de cette situation, il est important de noter que Matisse mentionne dans une de ses lettres : “Les exploits d'Arsène Lupin et la philosophie de Bergson[43]”. Matisse, quand il porte intérêt à la philosophie de Bergson, est en quelque sorte en accord avec les Cubistes des Salons [44].

Toutefois si on considère la polymorphie du mouvement du cubisme lui-même : l'implication de Matisse avec le cubisme apparaît complexe. Par exemple Salmon, généralement sévère à l'égard de Matisse, fera l'éloge du *Portrait de Madame Matisse* (1913) [Fig.2]. Eloge des plus complexes :

Là à nouveau, la femme en bleu est couverte d'un masque en bois imprégnée de craie et apparaît comme un personnage de cauchemar, un cauchemar tout à fait harmonieux.

De son côté Guillaume Apollinaire qui toujours témoigne de la sympathie à Matisse dira ceci : “la peinture la plus voluptueuse jamais peinte[45]”. Il détache Matisse du courant de l'époque. A travers le contraste de ces deux critiques, nous pouvons comprendre combien il est difficile de saisir l'orientation de Matisse. Des œuvres telles que *Portrait de Mademoiselle Yvonne Lansberg* (1914) [Fig.3], *Poissons rouges et palette* (1914) sont réputées pour l'influence du cubisme qu'y a subie Matisse. Mais les historiens de l'art se basent là sur des ressemblances superficielles, par exemple l'emploi quasi-exclusif du noir et blanc et des formes géométriques[46]. Mais Salmon qui rencontra Picasso et Matisse chez Gertrude Stein dira ceci : “L'on spéculait fiévreusement (non sans beaucoup de gaieté chez Picasso, et de façon infiniment moins folâtre chez Matisse)[47]”. Ne doit-on pas se placer d'un autre point de vue pour comprendre la relation froide qu'entretient Matisse avec le cubisme?

Braque qui fut le camarade de Picasso au temps du cubisme, tentant de caractériser ce mouvement, avouera ceci : “... la couleur agit simultanément avec la forme, mais n'a rien à faire avec elle[48]”. Cet témoignage est suggestif, dès lorsque nous essayons de discerner ce qui sépare Matisse de Picasso et Braque. Dans le cas des collages de Picasso les formes et les couleurs inséparables dans le monde réel existent indépendamment les unes des autres et la signification de la forme et de la couleur changent selon le principe de la métonymie, cela



Fig.2 Henri Matisse, *Portrait de Madame Matisse*, 1913, 145×97cm, Musée de l'Ermitage (*Henri Matisse: A Retrospective*, Exh. Cat., The Museum of Modern Art, New York, 1992)



Fig.3 Henri Matisse, *Portrait de Mademoiselle Yvonne Landsberg*, 1914, 147.3×97.5cm, Philadelphia Museum of Art (*Henri Matisse: A Retrospective*, Exh. Cat., The Museum of Modern Art, New York, 1992)

échappant à Picasso lui-même [49]. Mais nous nous demandons alors : pourquoi donc Matisse, lui, s'évertue à faire coïncider forme et couleur en un signe.

C'est vers 1912 que Matisse connut la philosophie de Bergson. Nous pouvons supposer que Matisse éprouva de la sympathie pour la philosophie de Bergson. En effet, ces mots de Bergson nous y invitent :

Considérant d'abord la première de ces idées, nous avons trouvé que les faits psychiques étaient en eux-mêmes qualité pure ou multiplicité qualitative, et que, d'autre part, leur cause située dans l'espace était quantité. En tant que cette qualité devient le signe de cette quantité, et que nous soupçonnons celle-ci derrière celle-là, nous l'appelons intensité. L'intensité d'un état simple n'est donc pas la quantité, mais son signe qualitatif[50].

Et puis Matisse, n'a-t-il pas découvert un point de vue nouveau pour examiner le problème de la relation mutuelle entre l'espace/la quantité et le temps/la qualité mais aussi l'interchangeabilité des formes et des couleurs, de la quantité et de la qualité? Ou bien, ne pourrions-nous pas supposer que la philosophie antiplatonicienne de Bergson, à savoir que l'immobilité absolue qui est donnée au matériel statique n'est construite que par l'intelligence[51], poussa Matisse à dépasser les limites qui demeuraient dans "Notes d'un peintre", Matisse s'accouplant avec le paradigme du cubisme? Mais la mise en œuvre de Matisse différera de celle des membres des Cubistes des Salons. Il y a là désaccord.

Il vaut la peine de remarquer que Matisse emploie la méthode du grattage dans le cas de *Portrait de Mademoiselle Yvonne Landsberg* et *Poissons rouges et palette* et puis il fait apparaître la couche des pigments. Et Matisse emploiera la méthode des “pentimenti” dans le cas du tableau : *L'italienne* (1916) [Fig.4]. Nous regardons les bras de la femme qui se superposent en se décalant. Le grattage et les “pentimenti” font un : ajouter et retrancher sont des inverses d’une même méthode qui montre que l’autre chose est peinte au-dessous. Flam associe les “pentimenti” à la durée bergsonienne[52]. L’opinion de Flam paraît pertinente, si le milieu où Matisse produit est tenu en ligne de compte. Toutefois Matisse avait déjà employé la méthode, “pentimenti”, dans *Nu bleu : Souvenir de Biskra* (1907), mais dans cette œuvre, il est difficile de parler d’affinité avec l’idée bergsonienne, comme nous l’avons déjà argumenté, n’oublions pas que les “Notes d’un peintre” datent de 1908 et que le *Nu bleu* date de 1907. Même si on y voit une apparence plastique analogue, le problème d’expression qui est à leur base n’est pas identique. Si Matisse emploie la méthode des “pentimenti” en 1916, c’est en vertu d’un point de vue différent de celui de 1907.



Fig.4 Henri Matisse, *L'italienne*, 1916, 116.7×89.5cm, Guggenheim Museum (*Henri Matisse: A Retrospective*, Exh. Cat., The Museum of Modern Art, New York, 1992)

### 3. Les “signes” de Matisse dans le champ après les années 1930

Matisse écrit à Pierre Bonnard, 13 janvier 1940 : “Mon dessin et ma peinture se séparent[53]”. Et il déclare à Gaston Diehl en 1945 : “Il n’est pas possible de séparer dessin et couleur[54]”. Ces témoignages nous montrent que le problème plastique en les années 1910, reste en suspens et que c’est le problème auquel Matisse devra s’attaquer désormais. Matisse dira en 1951 ceci :

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’un[55].

A noter, là, que ces propos de Matisse concernent les papiers découpés. C’est que Matisse ouvrit de nouveaux horizons dans le domaine des papiers découpés pour résoudre la question, même si elle est pour l’instant en suspens.

Ce fut en 1938 que les papiers découpés passèrent de la méthode propre à l’esquisse à celle appropriée à l’achèvement de l’œuvre. Conformément à ses propos : “j’ai formé dans mon esprit un signe épuré du coquillage. Puis j’ai pris les ciseaux[56]”, Matisse forme des signes découpant les papiers coloriés dans ses papiers découpés. Matisse en arrive à ce que dessiner et peindre,

“ne font plus qu'un” : cela constitue la particularité même de la méthode des papiers découpés. Le processus de création des papiers découpés est, lors, le suivant : 1) l'assistant peint les papiers que Matisse choisit. 2) Matisse forme les signes en découpant les papiers. 3) Matisse construit la surface où il y dispose les signes. 4) L'étape finale consiste à coller les signes sur les diverses surfaces d'appui. Dans les papiers découpés la couleur devance le dessin.

Et nous avons aussi ceci : les sens des signes dans les papiers découpés ne sont pas fixes, ne sont pas inhérents aux signes eux-mêmes et sont flexibles : le sens étant fonction des contextes dans lesquels ils sont posés. Par exemple dans *Polynésie, la mer* (1946) et *Polynésie, le ciel* (1946), les mêmes signes signifient l'étoile de mer (l'astérie) et l'étoile du ciel : les signes n'ont plus une existence immuable : au début du 20<sup>e</sup> siècle, Matisse supposait le sens des signes immuable comme l'essence de l'objet. Dans *Polynésie, la mer* et *Polynésie, le ciel*, le sens des signes est essentiellement mobile[57]. Le caractère que prend le signe est plus proche de celui des surréalistes que de celui de l'ancien Matisse. Matisse et les surréalistes eurent alors des relations d'amitié, se sentant sans doute des affinités.

Le surréaliste, Louis Aragon qui lia amitié avec Matisse dans les années 1940 note que Matisse prononça le nom de Joan Miró à titre de peintre véritable dans une de leurs conversations[58]. Et Matisse entretient des relations amicales avec André Masson. De plus, à la même époque, Matisse dira :

Quand j'exécute mes dessins *Variations* le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas[59].

Nous pouvons supposer que Matisse et les surréalistes possèdent en eux un problème commun cherchant sa solution[60]. De fait, en 1942 Matisse dessine des dessins “à la prima” pour *Thème et variations* (1943) sans y poursuivre un but défini et sans y supposer de résultat. Et en 1946 Matisse acceptera le tournage d'un film sur “Matisse à l'œuvre”, et il découvre un Matisse imprévu dans ce film; il déclarera trois ans après :

Avant que mon crayon eût même touché le papier, ma main accomplissait – elle seule – un étrange parcours. Je ne m'étais encore jamais rendu compte que je faisais cela[61].

Selon ces propos et l'acte de sa main, nous pouvons considérer que Matisse a son point de vue sur l'automatisme.

Est-ce que ces faits indiquent qu'il y aurait eu un vecteur dans le champ d'art où Matisse s'inscrit depuis les années 1930, vecteur qui lui fit dire par la suite : “Il y a quarante ou cinquante ans je marchais vers quelque chose qui m'attirait ... mais j'allais dans un bois obscur où je me sens conduit pour arriver à aujourd'hui, mais sans jamais savoir à l'avance où j'allais[62]”? Ces propos entretiennent une affinité avec l'inspiration des surréalistes[63]. Maintenant la nature changeante/la nature atypique des signes dans les papiers découpés indique une phase que nous devons reconsidérer. Les surréalistes, voulant sortir de l'impasse

du rationalisme, du rationalisme où la raison s'embourbe, pourquoi se sont-ils attachés à la philosophie de Bergson? C'est qu'ils y voyaient la possibilité de mener leur moi jusqu'aux profondeurs de l'esprit : l'intuition de Bergson libérait leur moi du despotisme de la pensée rationnelle. D'autre part, c'est vers les années 1910 que Matisse manifeste de l'intérêt pour la philosophie de Bergson, mais les essais d'alors ne peuvent le contenter. Mais Matisse écrira ceci en 1944 (le 26 août) : "J'ai passé une journée remarquable de tranquillité apparente en compagnie de Bergson et ses commentateurs. J'étais vraiment recueilli[64]". Matisse nous indique clairement l'intérêt qu'il porte à Bergson, encore une fois. Quant au champ d'art datant des années 1930, pourrait-on considérer que Matisse, entrant en contact avec les essais plastiques des surréalistes, se rapproche à nouveau de Bergson?

Matisse enregistrerait souvent le processus de création de ses œuvres par le biais de photographies : ceci depuis *Danse* (1931) [Fig.5]. Cependant nous ne devons pas considérer que Matisse nous a laissé des photographies à titre de documentations qui montreraient un processus dirigé vers le perfectionnement. Pourquoi Matisse ne présuppose pas "l'œuvre finie" quand il s'y attelle[65]. Si nous considérons les œuvres de Matisse de cette époque et nous efforçons de découvrir une ligne de cohérence dans le processus de création, nous constatons que nous sommes loin de la réalité de l'exécution et qu'une narration rétroactive et linéaire à partir de l'œuvre finie, ne tient pas. Dans le processus de la création, plusieurs chemins se présentent à Matisse, mais en fin de compte, il lui faut choisir. Mais le choix fait n'est pas absolu. Une même œuvre peut être possible en diverses œuvres, diverses œuvres ayant le même titre. Est-ce que les photographies documentaires du processus de la création montrent dans la durée l'essai de visualisation de l'action de la création, "allant dans un bois obscur"? En d'autres mots, l'ensemble des photographies du processus de la création qui inclut l'œuvre finie constitue un autre mode de l'œuvre. En 1942 Matisse déclare :

Je me rappelle qu'un de mes enfants, petit alors, croyait compter les voitures qui défilaient en sens contraire de la nôtre, en disant au moment où passait chacune : une voiture...une voiture...une voiture...

Le dessin d'imitation de l'Ecole est ainsi; il ne crée aucun lien réel entre les objets, il les rapproche seulement sans leur donner aucun lien sentimental[66].

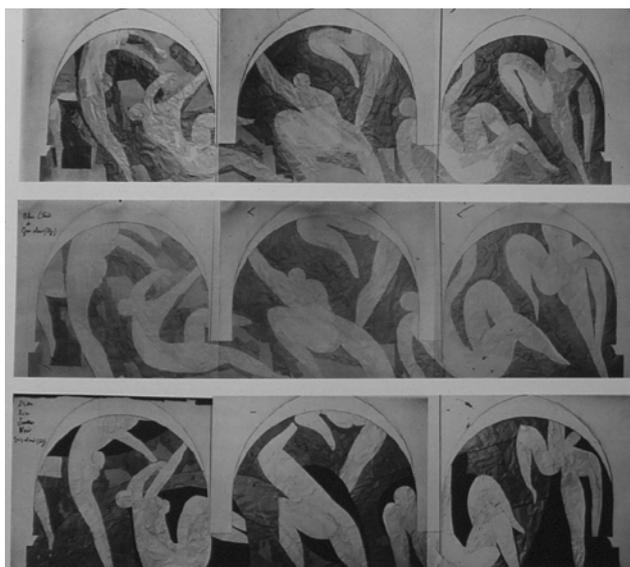


Fig.5 Les trois photographies de la *Danse de Paris* en cours d'élaboration, 1931 (*Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse : Les trois versions de la Danse Barnes (1930-1933)*, Exh. cat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1993)

Par cette part de l'œuvre que constituent les photographies documentaires, nous pouvons cerner que Matisse fut réceptif à la philosophie de Bergson[67].

A ce moment-là, comment Matisse envisageait la relation entre l'artiste et les signes? Matisse dira à Aragon en 1942 :

L'arbre, c'est aussi tout un ensemble d'effets qu'il fait sur moi. Il n'est pas question de dessiner un arbre que je vois. J'ai devant moi un objet qui exerce sur mon esprit une action, pas seulement comme arbre, mais aussi par rapport à toute sorte d'autres sentiments... Je ne me débarrasserais pas de mon émotion en copiant l'arbre avec exactitude, ou en dessinant les feuilles une à une *dans le langage courant*... Mais après m'être identifié en lui. Il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre. Le signe de l'arbre[68].

Nous pouvons donc comprendre que le signe est la figuration de la relation entre Matisse et l'objet. Pour réaliser cette figuration, Matisse lui-même éprouve le mouvement des profondeurs intimes de la vie dans l'objet – car il s'y identifie. Les signes de Matisse se rapportent à *l'intuition* de Bergson, "Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet[69]". Cela diffère de l'objet que conçoit le rationalisme. D'une part le rationalisme pose l'objet comme statique, d'autre part l'intuition se donne à la dynamique, c'est-à-dire la durée[70]. Si les signes dans les papiers découpés acquièrent leur nature dynamique, c'est bel et bien en vertu de la sympathie qu'éprouva Matisse à l'égard de la philosophie de Bergson.

#### 4. La conclusion : les signes dans l'interprétation sémiologique

Matisse, c'est en 1908, qu'il parle pour la première fois des "signes": ils sont alors immobiles puisqu'ils figurent une essence, c'est-à-dire qu'ils portent en eux une constance. Par la suite, dans les années 1910, ils seront couplés avec le paradigme de l'époque du cubisme, et ils prennent un autre sens. Et dans le champ d'art datant des années 1930, ils seront la figuration de la mobilité vivante de par le dynamisme qu'ils acquièrent. Dans le processus de ce changement, nous pouvons cerner, dans les relations entre l'artiste et l'objet, la position de Matisse qui fuit l'écart et cherche à atteindre l'unification. Mais, dans le cas des Cubistes, cet écart demeura : notamment dans cas de Picasso.

Robert Rosenblum, pour ce qui est des collages de Picasso de l'époque du cubisme, insiste sur le fait que Picasso substitue au monde réel une représentation artistique quand il colle un rotin imprimé sur l'huile étoffe[71]. Picasso n'a pas employé le rotin lui-même mais il l'a imprimé sur l'huile étoffe. Il y a une coupure entre l'objet du monde réel et sa représentation dans l'œuvre. Par suite, comme Braque l'a dit, la couleur et la forme se séparent dans les œuvres des Cubistes. Ce n'est pas là ce que Matisse cherche à atteindre. Une fois que les éléments constitutifs de l'œuvre se séparent, ils commencent à changer de sens, mais Picasso ne maîtrise pas ces changements. Yve-Alain Bois entend là que cette rupture provient du talent de Picasso à assimiler l'objet à quelque autre objet : lors la rupture se produit entre l'objet et l'artiste. Bois qualifie cette rupture d'"arbitraire sémiologique[72]".

On adapte la théorie sémiologique à l'interprétation des œuvres du cubisme mais les signes de la théorie sémiologique ne ont pas les signes dont parle Picasso lui-même, dans ses propos et il y a aussi contradiction avec le vecteur du champ d'art de l'époque du cubisme. C'est que la théorie sémiologique fait de l'atemporalité sa prémisse. Et la marge que l'interprétation sémiologique se donne là, vient de l'écart mis entre l'objet et l'artiste. C'est que le code qui domine le système de la sémiologie ne prend pas, à sa base, en ligne de compte le sujet qui peint l'œuvre. Il y a là une différence décisive entre les signes de Matisse qui cherche à atteindre la mobilité vivante de l'objet et les signes de la sémiologie. De là, il nous apparaît évident que l'interprétation sémiologique n'est pas efficace pour interpréter les œuvres de Matisse.

## Notes

- [1] Par exemple, Francis H. Dowley, "Some Thoughts on "Semiotics and Art History"", *The Art Bulletin*, Sept. 1992, pp.523-528. Contre Dowley: Mieke Bal, Norman Bryson, "Reply", *ibid.*, pp.528-531. Dominique Lévy-Eisenberg considère surhistoriquement l'activité des "signes" dans l'art de Matisse comme un processus d'écarts et de remises en ordre entre les signifiants et les signifiés. Dominique Lévy-Eisenberg, *Lire Matisse : La pensée des moyens*, (Paris : L'Harmattan, 2005), pp.58-66.
- [2] Louis Aragon, "Matisse-en-France (1942)", dans *Henri Matisse, roman, I* (Paris : Gallimard, 1971), p.111.
- [3] Le concept, le *champ*, dans cet essai se réfère à celui de Pierre Bourdieu. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, (Paris : Editions du Seuil, 1992).
- [4] Henri Matisse, "Notes d'un peintre", *La Grande Revue*, (25 déc. 1908), pp.731-745. Répr. dans Dominique Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, (Paris : Hermann, 1972), pp.39-53.
- [5] *Ibid.*, p.46.
- [6] *Ibid.*, p.46.
- [7] *Ibid.*, p.45.
- [8] Roger Benjamin, *Matisse's "Notes of a Painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, (Michigan: UMI Research Press, 1987), p.41, pp.171-172.
- [9] G.-Albert Aurier, "Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin (1891)". Publié aussi dans Rémy de Gourmont (éd.), *Œuvres posthumes*, (Paris : Mercure de France, 1893), p.213.
- [10] Paul Sérusier, "Nabi Principles (1889)". Publié aussi dans Henri Dorra (ed.), *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994), pp.237-238. Cf. aussi Paul Gauguin, "Letter to André Fontainas (1899)". Publié aussi dans Dorra (ed.), *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, p.209.
- [11] Sur la différence entre les "signes" et les "symboles": G.W.F.Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), p.270.
- [12] La critique contre Monet, on la trouve dans Félix Fénéon, "Œuvres récentes de Claude Monet", *Le Chat noir*, (16 mai 1891). Cité dans Benjamin, *Matisse's "Notes of a Painter"*, p.173.
- [13] La défense du néo-impressionnisme, on la verra dans Fénéon, "Le Néo-Impressionnisme", *L'Art moderne*, (1 mai 1887). Cité dans *ibid.*, p.173.
- [14] Maurice Denis, "De Gauguin et de van Gogh au classicisme (1909)". Publié aussi dans *Théories 1890-1910 : Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, (Paris : L.Rouart et J. Watelin, 1920), pp.276-277.
- [15] Matisse, "Notes d'un peintre", pp.44-45. Et *ibid.*, p.45, p.46.

- [16] Ibid. p.52.
- [17] Ibid. p.44, p.45, p.49.
- [18] Jack Flam, "Matisse: Image into Sign", dans *Matisse: Image into Sign*, (St.Louis: The St. Louis Art Museum, 1993), p. 7.
- [19] Flam, "Matisse's Dessins Thèmes et variations: A Book and a Method", dans *Henri Matisse: Zeichnungen und Gouaches Découpées*, (Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1993), p.127. *Essai sur les données immédiates de la conscience* par Henri Bergson publié en 1889, et *Matière et mémoire* en 1896. Bergson enseignait alors au Collège de France, et *L'évolution créatrice* a été publiée en 1907, un an avant "Notes d'un peintre" par Matisse. Pierre Schneider indique que Matisse possédait des ouvrages de Bergson, mais ne sait pas "depuis quand". Pierre Schneider, *Matisse*, (Paris : Flammarion, 1984), p.383 n.94. Schneider nous dit que nous pouvons découvrir l'influence de Bergson dans "Notes d'un peintre", malgré que l'importance de la philosophie de Bergson ne fût pas encore reconnue. Ibid., pp.360-362. Mark Antliff indique que Matisse a écrit "Notes d'un peintre" sous l'influence de Bergson, pourquoi Matisse a subit l'influence du Bergsonian, Tancrède de Visan. Mark Antliff, "The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse", dans John Mullarkey (ed.), *The New Bergson*, (Manchester, New York: Manchester University Press, 1999), p.185, p.203 n.9.
- [20] Matisse, "Notes d'un peintre", pp.45- 46.
- [21] Benjamin, *Matisse's "Notes of a Painter"*, p.188.
- [22] Matisse, "Notes d'un peintre", p.43.
- [23] Matisse à Paul Signac, 14 juil. 1905. Cité dans Fourcade et Isabelle Monod-Fontaine (éds.), *Henri Matisse 1904-1917*, (Paris : Centre Georges Pompidou, 1993), p.420.
- [24] Émile Bernard, "Paul Cézanne", *L'Occident*, juil. 1904. Publié aussi dans Anne Rivière (éd.), *Propos sur l'art, I*, (Paris : Séguier, 1994), p.94.
- [25] Kyoko Okubo, *Henri Matisse no "Tanjo": Gaka to bijutsuhyoron no kankei no kaimei*, (Kyoto: Koyo-Shobo, 2001), pp.12-18.
- [26] Maurice Raynal, "Quelques intentions du cubisme (1919)", dans Edward Fry (éd.), *Le cubisme*, (Bruxelles : La Connaissance s.a., 1966), p.151.
- [27] Jean Metzinger, "Note sur la Peinture (1910)", dans *ibid.*, p.60.
- [28] Par exemple, Denis, "De Gauguin et de van Gogh au classicisme (1909)", dans *Théories 1890-1910*, p.267.
- [29] Metzinger, "Cubisme et Tradition (1911)", dans Fry (éd.), *Le cubisme*, p.66.
- [30] André Salmon, "Histoire anecdotique du cubisme (1912)", dans *ibid.*, p.83.
- [31] Mark Antliff and Patricia Leighton, *Cubism and Culture*, (London: Thames and Hudson, 2001), pp.203-204.
- [32] Retraduit de l'anglais. Cité dans Neil Cox, *Cubism*, (London: Phaidon Press Limited, 2000), p.240. Cox indique le possibilité de l'interprétation sémiologique sur ces propos de Kahnweiler.
- [33] Rosalind E. Krauss, "In the Name of Picasso", dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Trans. Nobuyuki Konisi, (Tokyo: Libroport, 1994), pp.30-43.
- [34] Krauss, "In the Name of Picasso", pp.30-37.
- [35] Michel Puy, "Le salon des Indépendants (1911)", dans Fry (éd.), *Le cubisme*, p.65.
- [36] André Malraux, *La tête d'obsidienne*, (Paris : Gallimard, 1974), p.110.
- [37] *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure a été publié en 1916, mais le cours originel a été donné en 1907.
- [38] Salmon, *La Jeune Peinture française*, 1912 , cité dans Christopher Green, *Art in France 1900-1940*, (New Haven, London: Yale University Press, 2000), p.20.
- [39] Picasso déclare au Salon des Indépendants en 1911 que les œuvres des Cubistes des Salons étaient futiles. Cox, *Cubism*, p.229.
- [40] Albert Gleizes et Metzinger, "Du Cubisme (1912)", dans Fry (éd.), *Le cubisme*, p.104, p.108.

- [41] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), (Paris : Presses Universitaires de France, 5<sup>e</sup> édition « Quadrige », 1993), p.150.
- [42] Cox, *Cubism*, p.195. Quant à la compréhension de Bergson, maintes méprises. Par exemple, Maurice Raynal a dit, "Kant enfin dit très justement : « que les sens ne nous donnent exclusivement que la matière de la connaissance, alors qu'au contraire l'entendement nous en donne la forme ». Cette conception idéaliste, si fertile en beautés artistiques et poétiques, forme la base traditionnelle du grand art et les esprits modernes l'ont admise à peu près sans restriction. Nous pouvons donc penser avec Platon : « Les sens ne perçoivent que ce qui passe, l'entendement ce qui demeure ». Quelle belle lettre de noblesse pour l'art et quel rêve pour un artiste, que tenter de fixer sur la toile ou dans le marbre, bien plus qu'une portion du temps, mais la durée, toute la durée, bien plus qu'une dimension déterminée, l'espace lui-même". Raynal, "Quelques intentions du cubisme (1919)", pp.150-151. Cependant Bergson a dit, "Toute cette philosophie qui commence à Platon pour aboutir à Plotin est le développement d'un principe que nous formulerions ainsi : « Il y a plus dans l'immuable que dans le mouvant, et l'on passe du stable à l'instable par une simple diminution ». Or, c'est le contraire qui est la vérité". Bergson, "Introduction à la métaphysique (1903)", dans *La Pensée et le mouvant*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1955), p.217. Comparant les propos de Raynal avec ceux de Bergson, nous pouvons découvrir que Raynal a pris le terme de Bergson, "la durée", à contresens.
- [43] Retraduit de l'anglais. Schneider cite la lettre de Matisse dans Schneider, "The Moroccan Hinge", dans *Matisse in Morocco: The Paintings and Drawings, 1912-1913*, (Washington: National Gallery of Art, 1990), p.43.
- [44] Quelques défenseurs maintiennent que Picasso aussi a été sensible aux idées de Bergson, mais moi-même (l'auteur: Okubo), je ne le pense pas. Antliff and Leighten, *Cubism and Culture*, p.74, p.80, p.103.
- [45] Retraduit de l'anglais. Flam cite les critiques de Salmon et Apollinaire dans Flam, *Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, (New York: Westview Press, 2003), p.94.
- [46] Ibid., pp.99-100. Ou Kirk Varnedoe, "Chapter12", in *Matisse Picasso* (London: Tate Publishing, 2002), pp.132-133.
- [47] Salmon, *La Jeune Peinture française*, 1912, cité dans Schneider, *Matisse*, p.354.
- [48] Dora Vallier, "Braque : La Peinture et nous," *Cahiers d'Art*, XXIX<sup>e</sup> Année, (oct. 1954), No.1, p.17.
- [49] Cf réflexions sur le sens des collages de Picasso dans Okubo, "Matisse no kirigamie(papiers découpés) to Picasso no koraju(collage): zizoku to tenkan", dans *Geijutsu / Hihyo(Art/Critique)* (no.2, 2005), pp.39-58.
- [50] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888), p.169.
- [51] Cox, *Cubism*, p.193.
- [52] Flam, "Matisse's Dessins Thèmes et variations: A Book and a Method", p.127.
- [53] Matisse à Pierre Bonnard, 13 jan. 1940. Répr. dans *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.182.
- [54] Propos rapportés par Gaston Diehl. Diehl, "Rôle et modalités de la couleur", dans *ibid.*, p. 200.
- [55] Propos rapportés par André Lejard, Lejard "Propos de Henri Matisse (1951)", dans *ibid.*, p.243.
- [56] *Ibid.*, p.161, n.7.
- [57] Okubo, "Henri Matisse's Jazz: Regarding the Date of "Completion" of the Original *Maquettes*", *Aesthetics*, (March 2006), pp.57-59.
- [58] Aragon, "Les Signes (1968)", dans *Henri Matisse, roman*, I, p. 147.
- [59] "Notes de Matisse sur les dessins de la série *Thèmes et variations*", dans *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.164.
- [60] Sur les relations de Matisse entre les surréalistes, cf. Okubo, "Henri Matisse's Jazz: Regarding the Date of "Completion" of the Original *Maquettes*", pp.55-57 et p.65.
- [61] Propos rapportés par Rosamond Bernier dans *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, p.176, n.29.

- [62] Entretien avec le frère Rayssiguier, 13 nov. 1948, dans Schneider, *Matisse*, p.674.
- [63] Par exemple, les propos de Arthur Rimbaud, qui attire les surréalistes, "C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense". Cité dans André Breton, *L'Art magique avec le concours de Gérard Legrand*, (Paris : Éditions Phébus, 1991), p.50.
- [64] Archives Matisse, *Agendas*, 26 août, 1944. L'autre lettre de Matisse : Matisse à Charles Camoin, 6 sept. 1944. Publié aussi dans Claudine Grammont (éd.), *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, (Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 1997), p.207.
- [65] Cf. note[59].
- [66] Lettre à André Rouveyre sur le dessin de l'arbre, cité dans Schneider, *Matisse*, p.358. L'autre propos de Matisse dans *Minotaure* : "C'est à partir de mon interprétation que je réagis continuellement jusqu'à ce que mon travail se trouve en accord avec moi. Comme quelqu'un qui fait sa phrase, il retravaille, il redécouvre. /A chaque étape, j'ai un équilibre, une conclusion. A la séance suivante, si je trouve qu'il y a une faiblesse dans mon ensemble, je me réintroduis dans mon tableau par cette faiblesse – je rentre par la brèche – et je reconçois le tout. Si bien que tout reprend du mouvement ...". E.Tériade, "Constance du Fauvisme", *Minotaure*, no.9, 1936, p.3.
- [67] Comment Matisse a été sensible à Bergson? Nous le voyons à travers ces propos de Matisse : "J'y ai passé la journée à lire Bergson, ce que j'avais toujours fait imparfaitement chez moi...". Grammont (éd.), *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, p.207.
- [68] Aragon, "Matisse-en-France (1942)", dans *Henri Matisse, roman, I*, pp.109-110.
- [69] Les propos de Matisse sur "signes" correspond à ceux de Bergson comme : "Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable". Bergson, "Introduction à la métaphysique (1903)", dans *La Pensée et le mouvant*, p.181.
- [70] Yasutaro Tanno, *Bergson*, (Tokyo: Keiso-Syobo, 1987), p.69.
- [71] Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, 4th edition, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001), pp.67-68.
- [72] Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, (Paris : Flammarion, 1998), p.27.

Je voudrai remercier M.Jean-Paul Le Pape (Université de Kansai Gaidai) qui m'a aidé à traduire mon papier.