

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

EXPOSITION: 2 DÉC. 2016 > 6 MARS 2017

MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE LYON
MBA-LYON.FR

HENRI MATISSE

HENRI

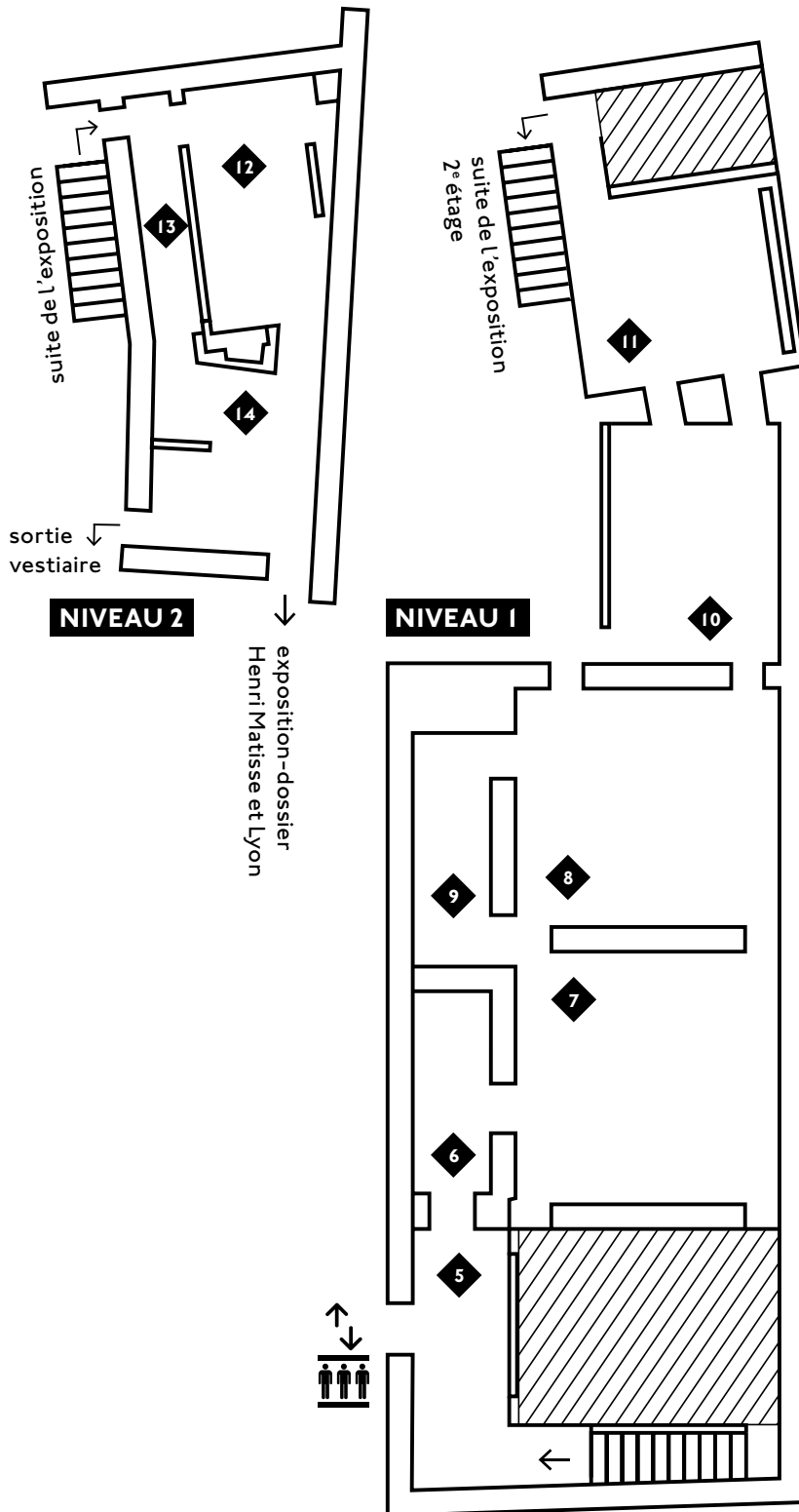
LE LABORATOIRE INTÉRIEUR



SOMMAIRE

PLAN DE L'EXPOSITION	3
PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION	4
LES ANNÉES DE FORMATION SECTION 1	5
COULEUR, LIGNE ET FORME SECTIONS 2 & 3	6
DU PORTRAIT AU VISAGE SECTION 4	10
ARBRES ET ORANGE SECTION 5	11
L'ARTISTE ET SES MODÈLES SECTIONS 6 & 9	12
LA FORME ODALISQUE SECTION 7	14
MÉTAMORPHOSES. NYMPHE ET FAUNE SECTION 8	15
LA BLOUSE ROUMAINE SECTION 10	16
CINÉMATOGRAPHIE. THÈMES ET VARIATIONS SECTIONS 11 & 13	17
INTÉRIEURS DE VENCE. COULEURS, NOIR ET BLANC SECTION 12	18
CHAPPELLE DE VENCE. COULEUR-LUMIÈRE SECTION 14	19
« TAILLER À VIF DANS LA COULEUR » HENRI MATISSE ET LYON	19
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	20

PLAN DE L'EXPOSITION



1. Apprendre. Désapprendre
2. La grammaire des poses
3. Une danse immobile
4. Du portrait au visage
5. Arbres et oranges
6. La séance de pose
7. La forme odalisque
8. Métamorphoses. Nymphe et faune
9. L'artiste et son modèle. Lydia
10. La blouse roumaine
11. Cinématographie. Thèmes et variations
12. Intérieurs de Vence. Couleurs, noir et blanc
13. Du visage au masque
14. Chapelle de Vence. Couleur-lumière Henri Matisse et Lyon

HENRI MATISSE, LE LABORATOIRE INTÉRIEUR

Artiste emblématique du XX^e siècle, réputé pour ses peintures au chromatisme vibrant et éblouissant, Henri Matisse (1869-1954) s'est aussi adonné à la pratique du dessin, discipline quotidienne qui lui a permis de conquérir la plus grande liberté.

Du 2 décembre 2016 au 6 mars 2017, le musée des Beaux-Arts propose une grande rétrospective consacrée à son œuvre dessinée, rassemblé autour de quelques séries : les académies, les dessins au pinceau fauves de 1905-1906, le travail du portrait dans les années 1910, les « Cinquante dessins » ingresques de 1919-1920, les dessins au trait transparents de 1935-1937, aussitôt suivis de grands fusains longuement travaillés en 1938-1939, la série des *Thèmes et variations* en 1941-1942 et les derniers dessins au pinceau monumentaux des années 1947-1952.

Autant de réalisations qui invitent à la découverte des recherches plastiques de l'artiste et révèlent le processus de création, soit, pour reprendre les termes de Charles Baudelaire à propos d'un poème d'Edgar Poe, « le laboratoire, le mécanisme intérieur » qui conduit Matisse à l'élaboration de son œuvre peinte, sculptée ou bien encore gravé. Autant de visées dont rendent compte 250 œuvres provenant de collections publiques et privées, françaises, européennes et nord-américaines présentées dans un parcours à la fois thématique et chronologique.

Lors de sa réouverture en 1998, le musée des Beaux-Arts avait déjà présenté les œuvres de Matisse conservées au Centre Pompidou. Par cette nouvelle exposition, un hommage est à nouveau rendu à cet artiste particulièrement attaché à la ville de Lyon qu'il a gratifiée de son vivant en donnant au musée des Beaux-Arts un ensemble de dessins et de livres illustrés, que complètent aujourd'hui, au sein des collections, deux peintures majeures : le portrait de *L'Antiquaire Georges-Joseph Demotte* (1918) et *Jeune Femme en blanc, fond rouge* (1946).

C'est en 1891, âgé de vingt-deux ans, que Matisse décide de se consacrer à l'art. Si sa vocation est tardive, son apprentissage n'en est pas moins long et laborieux. Celui-ci s'effectue de 1892 à 1898, notamment dans l'atelier de Gustave Moreau auquel Matisse doit également de connaître le Louvre où il réalise des copies d'après les maîtres anciens qui l'aident à préciser ses intérêts, ses préférences. Puis ce sont plusieurs séjours en Bretagne, en Corse et dans le sud de la France qui le conduisent à faire évoluer son art. Faisant suite à la révélation de nouvelles lumières, sa peinture s'éclaircit grâce à un travail mené en plein air, sur le motif, qui n'est pas sans évoquer l'influence de l'impressionnisme.

Mais dans cette découverte de l'art moderne, c'est la leçon de Cézanne qui est fondamentale. En 1899, Matisse achète une petite toile du maître aixois : *Trois baigneuses* (musée du Petit Palais, Paris). Comme le montre *Nu en pied, Académie bleue* (1901), c'est pour lui le début d'une réflexion intense menée jusqu'à la fin de sa vie, sur l'équilibre entre le désir de construire par la forme et la volonté d'expression par la couleur. À cette référence cézannienne s'adjoint également celle d'Auguste Rodin, comme le révèle *Le Serf* (1900-1903), qui témoigne chez Matisse d'une pratique de la sculpture conjointement à celle du dessin, de la peinture ou bien encore de la gravure.



Autoportrait, 1900, fusain sur papier Ingres
Le Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse
© Succession H. Matisse. Photo © Benitez



Nu en pied, Académie bleue, 1901, huile sur toile
Collection particulière © Succession H. Matisse
Photo © Jean-Louis Losi, ADAGP Paris 2016



Le Serf | L'Esclave, 1900-1903, bronze
Nice, musée Matisse © Succession H. Matisse
Photo © François Fernandez

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

À partir des œuvres exposées dans la section 1, caractériser les années d'apprentissage de Matisse :

- ◆ Observer les différents thèmes abordés (autoportrait, portrait, nu et paysage). Sont-ils traditionnels pour un artiste ? Quel autre thème également traité par Matisse mais non exposé dans cette section, pourrait être cité ?
- ◆ Remarquer la présence d'autoportraits. Comment expliquer leur nombre ?
- ◆ Noter leurs points communs et leurs différences, en fonction de leur date d'exécution.
- ◆ Repérer les différentes techniques de dessin employées pour leur réalisation (plume et encre, pinceau et encre, fusain).
- ◆ Observer les possibilités offertes par ces différentes techniques (estompe, traits, hachures) et les effets obtenus (le rendu du visage, de la lumière, des volumes, etc.).
- ◆ À partir des œuvres dessinées exposées, noter les différents rôles joués par le dessin : le dessin travaillé d'après un modèle nu (une académie), le dessin préparatoire à une œuvre (une esquisse) et le dessin autonome, créé pour lui-même.
- ◆ Au côté du dessin, répertorier les différents médiums utilisés également par l'artiste : peinture, sculpture et gravure.

C'est en découvrant le paysage que Matisse découvre la couleur. Une couleur qui devient intense durant l'été 1904 lorsqu'il travaille auprès des peintres Paul Signac et Henri-Edmond Cross à Saint-Tropez. À leurs côtés, il s'initie à la pratique de la division du ton - ou divisionnisme - qui résulte des lois physiques de la couleur. Selon cette technique néo-impressionniste, Matisse réalise plusieurs œuvres dont notamment *Luxe, calme et volupté* (1904, Paris, musée d'Orsay). Un an plus tard, durant l'été 1905, l'artiste se libère de cette pratique. Il est en compagnie d'André Derain à Collioure, ce lieu où s'invente, sous l'impulsion de la peinture de Gauguin, le fauvisme, moment fondateur de la modernité. Ainsi, de 1904 à 1908, s'ouvre dans l'œuvre de Matisse une

période dédiée à la couleur pure qui se déploie librement sur la toile, de préférence sous forme d'aplats. Dégradés et ombres sont éliminés, tout comme l'est également la perspective. Les œuvres montrent une économie des moyens, réalisant ainsi la prophétie de Gustave Moreau qui avait prédit à son élève : « Vous allez simplifier la peinture ». Mais si la couleur règne alors en maître, certaines réalisations de cette période manifestent déjà la volonté de l'artiste de renouer avec le dessin, avec ce que Matisse désigne comme « le désir de la ligne ». L'une des œuvres les plus caractéristiques de ce mouvement est *La Japonaise: femme au bord de l'eau* (1905) qui constitue sans doute la première incursion du peintre dans le champ de l'arabesque.



La Japonaise: femme au bord de l'eau,
Collioure, été 1905, huile et crayon sur toile
New York, The Museum of Modern Art © Succession
H. Matisse. Digital image © 2016, The Museum of Modern Art,
New York / Scala, Florence



Madame Matisse en kimono |
Madame Matisse à l'éventail, 1905,
crayon, encre sur papier vélin
Collection particulière © Succession H. Matisse.
Photo © Archives Henri Matisse (D.R.)

FOCUS

Ce tableau représente l'épouse de Matisse, Amélie, assise et vêtue d'un vêtement présentant un motif de lignes serpentine. Couleurs et lignes animent dans une même dynamique la figure et le fond qui semblent ne faire plus qu'un. La figure se dissout dans le jeu mouvant des ondes définissant ainsi un espace décoratif bidimensionnel. Comme c'est souvent le cas, Matisse puise son inspiration décorative dans un objet spécifique, ici une robe kimono de madame Matisse. Son motif tout en lignes courbes apparaît déjà dans un grand dessin à l'encre, datant très probablement de la même période, qui montre Amélie Matisse assise, vêtue du kimono. Le motif de lignes serpentine du peignoir y enlace l'anatomie du modèle, qui s'y fond sans toutefois y disparaître. Dans cet important dessin, la ligne a repris tous ses droits, retrouvé l'éloquence.

Après son retour à Paris et l'exposition de ses œuvres au Salon d'automne de 1905, au sein de la fameuse « cage aux fauves », qui marque le début de sa notoriété, Matisse se consacre déjà à l'élaboration du tableau *Le Bonheur de vivre* (1905-1906, Philadelphie, Fondation Barnes). Cette

deuxième grande composition d'inspiration arcadienne dont la genèse est ici évoquée par le biais de l'esquisse colorée *Paysage près de Collioure* (1905) et de nombreux dessins, sera exposée au Salon des Indépendants, en avril 1906.

FOCUS



Paysage près de Collioure, étude pour *Le Bonheur de vivre*, 1905, huile sur toile
Copenhague, Statens Museum for Kunst © Succession H. Matisse

Deux Esquisses d'une jeune fille nue jouant de la flûte, vers 1905-1906, graphite sur papier vergé contrecollé
Cambridge, Harvard Art Museums / Fogg Museum © Succession H. Matisse. Imaging Department © President and Fellows of Harvard College



Comme le révèle cette esquisse préparatoire pour *Le Bonheur de vivre* (1905-1906, Philadelphie, Fondation Barnes), Matisse retient le jeu de la couleur pure qui ne fait plus référence au ton local, conduisant ainsi sa peinture à rompre avec la représentation réaliste. Apposée de préférence en aplat, la couleur contribue à définir les différents éléments du paysage réduit aux formes essentielles. Dans la composition définitive, de nombreuses figures viendront l'animer, certaines d'entre elles seront alors soulignées par un cerne, créant ainsi un rythme arabe faisant écho au motif central de la danse, dont le mouvement emporte toute la composition.

Les deux esquisses de cette feuille sont des études pour la figure présente à droite dans le plan intermédiaire de la composition *Le Bonheur de vivre* (1905-1906, Philadelphie, Fondation Barnes) pour laquelle l'artiste met notamment en place un répertoire de poses qu'il ne cessera de décliner tout au long de son œuvre. Dans la composition définitive, le sexe du personnage a changé, sa position est inversée et la figure est représentée en train de marcher. La linéarité du dessin indique l'intérêt de Matisse pour les dessins d'Ingres dont le travail a été exposé au Salon d'automne de 1905.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

Analyser les composantes plastiques de *La Japonaise: femme au bord de l'eau* (1905) et du *Paysage près de Collioure* (1905) pour aborder le divisionnisme et le fauvisme et repérer l'évolution de la peinture de Matisse au cours de l'été 1905.

◆ Noter l'utilisation de couleurs vives et leur association selon la loi des contrastes simultanés (rouge et vert, bleu et orange, jaune et violet). Remarquer comment au sein de la seconde composition, les couleurs se révèlent plus intenses, devenant ainsi caractéristiques de la palette fauve. Noter également que les couleurs présentes dans l'une ou l'autre des compositions n'imitent pas le réel.

◆ Observer l'application des couleurs sur la surface des toiles et repérer, dans la première, la présence d'une touche régulièrement divisée tandis que la seconde présente de préférence des plages colorées, des aplats.

◆ Repérer l'utilisation de la toile laissée en réserve pour construire la représentation.

◆ Remarquer la simplification des formes.

◆ Noter comment « le désir de la ligne » se manifeste dans ces deux compositions : dans l'une, par l'intermédiaire du motif du kimono, dans l'autre, par le biais des troncs d'arbres.

◆ Observer comment dans les deux réalisations, l'espace est réduit, voire, comme dans la première œuvre, bidimensionnel, sans tentative de perspective.

L'année 1906 montre également dans l'œuvre de Matisse un retour très net à la figure humaine qui devient à partir de cette époque une priorité comme l'artiste l'affirmera dans *Notes d'un peintre* parues en décembre 1908 : «Ce qui m'intéresse le plus ce n'est ni la nature morte ni le paysage, c'est la figure. C'est elle qui me permet d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie». De nombreux dessins ainsi qu'un ensemble de trois estampes de 1906 montrent ce recentrement sur la



figure. *Petit bois clair*, *Petit bois noir* et *Le Grand nu* révèlent en effet l'attention de Matisse pour celle-ci et ses poses aux torsions audacieuses. Quant à son intérêt pour la gravure sur bois, il montre sa volonté d'explorer la capacité de la ligne à moduler la surface blanche du papier et à lui procurer ainsi une qualité lumineuse. Au sein de ces trois estampes, ce sont des lignes variées dans leur direction et leur épaisseur qui produisent cet effet.

Parallèlement à ce renouveau d'intérêt pour la figure, Matisse fait évoluer son processus de création, alternant les séances de peinture avec celles du dessin d'après modèle ou bien encore celles où il s'adonne au modelage. À travers la conjonction de ces différentes techniques – dessin, sculpture, peinture – l'artiste cherche à établir une même approche conceptuelle de la forme. La découverte de l'art africain en 1906, avec l'achat d'une statuette vili, accentue cette orientation en lui offrant une référence nouvelle comme en témoigne la sculpture *Les Deux Nègresses* (1907) qui montre Matisse attentif au rapport existant entre les masses et les volumes, indépendamment de toute description anatomique.

Positionnées côte à côte, l'une de face, l'autre de dos, les deux figures semblent comme arrêtées dans leur mouvement. Elles paraissent effectuer une danse immobile. D'autres sculptures majeures datent également de cette période, telles que *Nu couché* (1907), *Figure décorative* (1908) et *La Serpentine* (1909), pour lesquelles Matisse choisit de représenter des figures statiques mais dont les poses suggèrent le mouvement. Quant à *Nu de dos* (1909), il témoigne de l'intérêt de l'artiste pour la thématique du dos, explorée aussi bien à travers une série de bas-reliefs monumentaux, que conjointement en dessin et en peinture comme le montrent aussi bien *Femme nue vue de dos* (1909) que *Nu montrant le dos* (1917).

Petit bois clair, 1906,
gravure sur bois sur vélin Van Gelder
Paris, Centre Pompidou, MNAM/CCI © Succession
H. Matisse. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian

La Serpentine, 1909, bronze
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art © Succession H. Matisse. Photo © The Philadelphia Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image Philadelphia Museum of Art



Nu de dos (1^{er} état) / Dos I, 1909, bas-relief, bronze
Paris, Centre Pompidou, MNAM/CCI © Succession H. Matisse. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés



FOCUS

Réalisée à la suite de *La Danse*, commandée par l'amateur d'art russe Chtchoukine en 1909, et dans la continuité d'une série de dessins autour de ce thème, cette sculpture montre Matisse attentif à produire l'effet d'un mouvement et d'une expansion spatiale à partir de la représentation d'une figure statique. Plusieurs facteurs contribuent à cet effet, aussi bien la pose déhanchée que l'étirement des membres qui donnent naissance à une arabesque dont les courbes et les contre-courbes se voient soulignées par la verticale et l'horizontale de l'appui et du socle.

Réalisé en 1909, ce bas-relief monumental constitue avec *Dos II* (1913), *Dos III* (1916-1917) et *Dos IV* (1930), présenté dans la section 8, une série à travers laquelle l'artiste révèle un processus de création qui l'engage dans un travail de simplification. D'une réalisation à l'autre, Matisse élabore un corps féminin au déhanché qui s'amenuise pour finalement disparaître et dont les formes détaillées et puissamment modelées deviennent moins nombreuses et schématisées. Ainsi par la géométrisation progressive des différents éléments qui les composent, ces nus évoluent vers une abstraction croissante. C'est à chaque fois à partir d'une épreuve en plâtre, retravaillée à l'aide de plâtre frais, que Matisse a réalisé ces différentes versions qui introduisent également dans son travail la notion de durée. Les états I, III et IV ont été fondus en bronze en 1950, *Dos II*, seulement en 1956.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

À partir de l'observation de *Figure décorative* (1908) et de *La Serpentine* (1909):

- ◆ Repérer les disproportions de certaines parties des corps pour noter comment l'artiste s'écarte d'une représentation réaliste.
- ◆ Remarquer la pose des figures, leur appui, leur déhanchement et l'élongation de leurs membres pour repérer comment Matisse, à partir d'une figure statique, suggère cependant le mouvement.

◆ À partir de *La Serpentine* (1909), réaliser un croquis en suivant les lignes courbes du corps afin de révéler l'arabesque qui anime la figure. Pour en souligner la fluidité, noter comment celle-ci contraste avec les lignes droites de l'appui et du socle. Noter comment le titre de l'œuvre précise également l'objectif de l'artiste.

À partir de l'observation de *Dos I* (1909), *Dos II* (1913), *Dos III* (1916-1917):

- ◆ Remarquer le format des œuvres pour repérer la capacité de Matisse à réaliser des sculptures monumentales.

◆ Noter la modification de la pose, la disparition de certains détails, l'évolution schématisée des formes pour repérer la simplification progressive et l'abstraction croissante mises en œuvre par l'artiste et définir son processus de création.

- ◆ Réaliser un croquis à partir de *Dos IV* (1930) (section 8) pour appréhender l'étape ultime de ce processus.

Matisse ne s'est expliqué que tardivement sur son intérêt de toujours pour le « visage humain ». C'est en effet dans un texte de 1953, introduisant au recueil *Portraits*, qu'il précise : « C'est du premier choc de la contemplation d'un visage que dépend la sensation principale qui me conduit constamment pendant toute l'exécution d'un portrait ». C'est cette « sensation principale » qui mène Matisse à partir de 1910 à entreprendre simultanément un portrait dessiné, un portrait peint, ainsi qu'une version sculptée

d'une jeune voisine, Jeannette Vaderin. Toujours d'après ce même modèle, l'œuvre sculptée connaît par la suite un développement en cinq états comme le révèlent *Jeannette I* et *Jeannette V*. Au fur et à mesure de leur réalisation, les œuvres montrent l'artiste s'engageant dans un travail de déconstruction et de recomposition pour ne garder du modèle que l'essentiel, renouvelant ainsi en profondeur ce thème spécifique qu'est la représentation d'un visage.



Jeannette I, 1910, bronze
Paris, Centre Pompidou, MNAM / CCI
© Succession H. Matisse. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat



Jeannette V, 1916, bronze
New York, The Museum of Modern Art © Succession H. Matisse. Digital image © The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

FOCUS

Ces deux portraits sculptés de Jeannette constituent la première et dernière étape d'un travail d'élaboration formelle entrepris par Matisse à partir de 1910 et achevé en 1916. Les œuvres révèlent comment, partant d'un rendu réaliste, Matisse va vers une formulation de plus en plus expressive, personnelle, presque déformée, des mêmes éléments. Dans la première version (la seule pour laquelle Jeanne Vaderin a véritablement posé), la couronne de cheveux, le nez assez fort, l'arc des sourcils, à l'évidence ressemblants, sont intégrés dans un volume homogène. Par la suite, ces différents éléments se développent indépendamment pour finalement dans *Jeannette V* faire l'objet d'une destruction puis d'une recomposition. En ajoutant de la matière ici et en retirant là, et surtout en retranchant abruptement les masses des cheveux et l'œil gauche, Matisse donne à cette dernière Jeannette, chauve et borgne, la beauté redoutable d'un totem primitif.

Ce travail d'analyse est également perceptible dans les portraits réalisés durant la Première Guerre mondiale : celui d'*Yvonne Landsberg* peint en 1914, ceux seulement dessinés en 1915 d'*Eva Mudocci* ou de *Josette Gris* ou celui de *Greta Prozor* de 1916 où la haute et mince figure du modèle apparaît suspendue dans un espace-lumière

à dominante dorée, ou bien encore celui de *Georges Besson* de 1918. Pour chacune de ces réalisations, le visage du modèle a été l'enjeu d'une destruction puis d'une recomposition pouvant aller jusqu'à produire une œuvre dérangement, voire incomprise par le commanditaire lui-même.



FOCUS

Commencé début juin 1914, le portrait d'*Yvonne Landsberg*, jeune femme de dix-neuf ans issue d'une famille brésilienne vivant à Paris, est achevé mi-juillet, après de nombreuses séances de pose entre lesquelles la jeune femme pouvait se délasser, et Matisse la dessiner à son gré. De ce processus de travail résultent cinq gravures et plusieurs dessins au tracé délicat qui peuvent être des prises de possession du modèle, l'enregistrement d'impressions sensibles ou bien encore traces d'une élaboration raisonnée.

Quant au tableau, il invite à découvrir le modèle assis dans une pose hiératique, les mains croisées sur les genoux. Schématisé, le visage d'*Yvonne* offre des traits simplifiés jusqu'à ne constituer qu'un « signe visage » qui n'est pas sans rappeler les masques africains. Autour des épaules de la jeune fille, des lignes courbes creusées par l'artiste lors de la dernière séance de pose avec le manche de son pinceau dans l'épaisseur de la peinture fraîche confèrent à la figure un extraordinaire dynamisme.

Mlle Yvonne Landsberg, 1914, huile sur toile. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art © Succession H. Matisse. Photo © The Philadelphia Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image Philadelphia Museum of Art

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

À partir des œuvres exposées dans la section 4, repérer comment Matisse questionne la thématique du portrait.

◆ Définir ce qu'est un portrait et ses différentes visées. Rappeler comment, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la notion de ressemblance prime dans le travail de l'artiste.

◆ Comparer *Jeannette I* et *Jeannette II* avec *Jeannette IV*. Observer comment Matisse réduit ou bien au contraire accentue certaines parties du visage (nez, cou, chevelure), menant ainsi un travail de déconstruction à partir d'une proposition réaliste.

◆ Observer *Jeannette V*. Repérer le visage devenu méconnaissable réduit à quelques masses et travaillé au regard de l'art africain.

À partir de l'observation des portraits dessinés et peints d'Yvonne Landsberg ou bien encore ceux de Greta Prozor :

◆ Noter comment les traits des modèles se résument aux lignes essentielles voire à quelques signes pour repérer la démarche de simplification dans laquelle Matisse s'est engagé.

◆ Observer les couleurs utilisées pour la réalisation de ces deux tableaux. Repérer leurs datation et le contexte de création de la Première Guerre mondiale pour expliquer la présence d'une palette sombre, très éloignée des couleurs de la période fauve.

ARBRES ET ORANGES

« Si l'on devait comparer l'œuvre d'Henri Matisse à quelque chose, il faudrait choisir l'orange. Comme elle, l'œuvre d'Henri Matisse est un fruit de lumière éclatante. » Tels sont les propos de Guillaume Apollinaire pour la préface du catalogue de l'exposition Matisse / Picasso, présentée à la galerie Paul Guillaume à Paris en 1918. En effet, le poète et critique d'art établit cette identification saisissante en prenant prétexte de la présence dans l'exposition de la *Nature morte aux oranges* (1912). Dans ce tableau, peint durant le premier séjour de Matisse au Maroc, le fruit, présent dans des natures mortes dès 1896 mais délaissé par la suite, refait son apparition. Au fil de l'œuvre, il n'est cependant pas un simple motif dont l'artiste va explorer les possibilités plastiques, mais se constitue véritablement, comme un terrain d'expérimentation où le peintre confronte les tensions qui le traversent.



Durant l'hiver 1915, Matisse se rend à l'Estaque, dans les pas de Paul Cézanne et de Georges Braque. C'est dans ce lieu mythique du cubisme qu'il délaisse le motif de l'orange pour lui préférer celui de l'arbre. Comme en témoigne *l'Étude d'arbres* (1915-1916), les rapports de formes et de forces de ce nouveau motif lui permettent d'interroger le vocabulaire du cubisme, de conforter son inclination pour la simplification géométrique. Bien qu'en 1916, le retour de l'orange s'impose encore comme le révèle *Coupe d'oranges*, néanmoins le motif de l'arbre s'affirme par la force des événements : dans cette période de doute marquée par la Première Guerre mondiale, la contemplation active de la nature offre à Matisse le ressourcement nécessaire pour assurer son équilibre.

FOCUS

Dans cette toile peinte en camaïeu de gris, les oranges apparaissent comme les seules punctuations colorées. Néanmoins, jouant avec la transparence de la coupe, l'orangé des fruits rayonne au point de former un halo au pied de celle-ci ou bien encore d'embraser l'espace pictural de la composition. Quant au point de vue élevé et au cadrage serré qui isole le motif, tous deux confèrent à celui-ci un certain hiératisme.

Coupe d'oranges, 1916, huile sur toile
Collection particulière © Succession H. Matisse
Photo © Archives Henri Matisse (D.R.)

À la fin de l'année 1916, Matisse s'engage dans un nouveau système de travail, qui va se prolonger à Nice après 1918, et encore par la suite. En effet, l'artiste instaure un face-à-face quotidien, répété, avec un modèle unique ou presque, professionnel, dont les heures sont payées. C'est Laurette, une italienne, qui incarne cette inflexion significative dans l'œuvre du peintre. Si ce n'est pas la première fois que celui-ci a recours à des modèles qui font profes-

sion de poser, la séquence «Laurette», bien plus longue et plus intense, marque une étape importante. Toute la personne du modèle ainsi privilégié pendant près d'un an, et pas seulement ses caractéristiques physiques, entre en résonance avec les préoccupations de travail du peintre. De ce face à face avec son modèle, une quarantaine de toiles, ainsi que des dessins au fusain particulièrement puissants, sont créés.



FOCUS

Se détachant sur un fond de couleur verte rapidement brossé, Laurette pose dans un vêtement large et clair. Ses cheveux sont enroulés d'un turban qui n'est pas sans évoquer les séjours marocains de l'artiste. La nostalgie du Maroc est d'ailleurs associée à ce modèle aux longs cheveux noirs que Matisse choisit souvent de peindre coiffée comme ici d'un turban ou bien revêtu d'une gandoura. Quant au visage, modelé en ocre, rose et noir, il présente une bouche signifiée par une seule tache de rouge qui suffit à assurer l'équilibre avec le vert mouvant du fond.

Femme au turban (Laurette),
1917, huile sur toile
Baltimore, The Baltimore Museum of Art
© Succession H. Matisse
Photo © By Mitro Hood

Après son installation plus durable à Nice en décembre 1917, Matisse engage un nouveau modèle, Antoinette Arnoud. Quotidiennement l'artiste peint et dessine cette jeune fille de dix-neuf ans, qu'il emmène avec lui

pendant l'été à Paris et Issy-les-Moulineaux et ramène à Nice à la fin de l'année pour une nouvelle saison de peinture, assurant ainsi une continuité de travail qui lui est essentielle.



FOCUS

Coiffée d'un étonnant chapeau mousquetaire orné de plumes d'autruche et de rubans (confectionné par Matisse lui-même!), Antoinette Arnoud pose pour ce portrait qui se caractérise par son parti coloré très franc (le fond uni, d'un rouge intense) et la manière de construire le visage par larges aplats. Dans cette œuvre, Matisse s'est également attaché à traduire la matière des différentes composantes : peau, vêtement, chapeau ou encore plumes, à propos desquelles il déclare en juin 1919 : « On voit la plume comme ornement, comme élément décoratif, mais elle est en outre une matière, on sent pour ainsi dire sa légèreté et le duvet doux, impalpable sur lequel on n'est pas loin de pouvoir souffler ». C'est par un intense travail de dessin qu'il réussit à s'appropriier les différents éléments de sa composition. Constituant une remarquable série, l'artiste prend la décision en 1919, de rassembler ses feuilles dans un album intitulé : « Cinquante dessins par Henri Matisse ».

Le Chapeau à plumes, 1919, huile sur toile
Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, MN, USA / The William Hood Dunwoody Fund © Succession H. Matisse. Photo © Bridgeman Images

Au début des années 1930, c'est un autre modèle qui fait son entrée dans la peinture de Matisse: Lydia Delectorskaya, une jeune Russe récemment arrivée à Nice. Tout d'abord employée comme aide d'atelier à partir de 1930, alors que l'artiste travaille à la réalisation



Fin 1935, Matisse réalise à la plume, toujours à partir de ce même modèle, une série de nus. Poursuivis en 1937, ces dessins au trait sont d'une grande sensualité. Certains par la présence d'un miroir développent des jeux de mises en abyme où le reflet de Lydia se trouve associé aux signes de la présence de l'artiste. À la même époque, celle-ci pose encore pour *Grande Robe bleue et*

de la décoration *La Danse* pour la Fondation Barnes, elle pose une première fois pour lui en 1934 et ne devient véritablement son modèle que l'année suivante comme le montre *Le Rêve* (1935), qui inaugure l'entrée de Lydia dans la peinture de Matisse.

FOCUS

Représentée dans ce qui sera sa pose de prédilection, Lydia se présente tête penchée sur ses bras croisés, abandonnée au regard. Des photographies du travail en cours, prises systématiquement par Matisse pour considérer le chemin parcouru, révèlent les six étapes que la réalisation de cette œuvre a connues. Celles-ci montrent comment l'artiste accentue progressivement le gros plan jusqu'à faire déborder le modèle du cadre, arrêtant ses recherches lorsqu'un équilibre satisfaisant existe entre les différentes surfaces colorées. Un équilibre créé ici par les bras rosés de la figure dont la disproportion expressive introduit une arabesque soulignée par le fond de couleur bleue.

Le Rêve, 1935, huile sur toile
Paris, Centre Pompidou, MNAM / CCI
© Succession H. Matisse.
Photo © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
Adam Rzepka

mimosas (1937). Dans cette toile majeure, la forme de la robe, l'ampleur des manches, le jabot, le collier, tous les accessoires, jusqu'aux accoudoirs du fauteuil, introduisent un jeu d'arabesque et disent l'opulence du trait. À cette jouissance du dessin, s'ajoute celle de la couleur qui anime de tons identiques aussi bien la figure ou les objets que les éléments qui constituent le fond.

C'est en 1921 que Matisse inaugure avec *L'Odalisque à la culotte rouge* (Paris, Centre Pompidou, MNAM / CCI), une longue série d'œuvres qui n'est sans rappeler les nus alanguis dans un décor orientalisant de Jean-Auguste-Dominique Ingres et d'Eugène Delacroix. Mais si ce thème est à la mode au XIX^e siècle, car prétexte à la représentation du nu féminin associée à un monde fantasmé de plaisirs et de sensualité, pour Matisse, il est un moyen de questionner l'insertion de la figure dans l'espace. À cet effet, l'artiste organise dans son appartement, situé au 1, place Charles-Félix à Nice, une véritable chambre-écriin, dotée d'une estrade et décorée de tissus et tentures, rapportés de ses voyages en Algérie (1906) et au Maroc (1912) pour accueillir la nudité de l'odalisque. De 1920 à 1927, c'est Henriette Darricarrère, actrice, musicienne et ballerine dont le corps incarne à lui seul la forme odalisque, qui devient le principal modèle du peintre. Ainsi, dans un espace entièrement rempli, rendu presque suffoquant par la densité de l'ornementation et de la couleur, la figure s'inscrit pour créer avec les éléments de la mise en scène voulue par le peintre, un effet de tension ou au contraire de correspondance formelle. Une exploration que Matisse examine conjointement dans différentes techniques : peinture, dessin et gravure. Ainsi corps et décors se répondent parfois dans une similitude de formes, comme dans *Odalisque debout à la corbeille de fruits* (1924) où les courbes du buste du modèle

reprennent la découpe incurvée du tissu suspendu dans le fond. De même pour *Nu au coussin bleu avec cheminée* (1925) où la torsion du corps de l'odalisque est accentuée par la courbe du manteau de cheminée et le motif floral du fauteuil sur lequel elle est assise. Dans *L'Odalisque assise* (1926), le corps se juxtapose au décor, s'inscrivant à l'exacte réunion entre les deux arcs rythmant l'arrière-plan, semblant soutenir la composition. Quant à *L'Odalisque à la culotte grise* (1926-1927), peinte dans des couleurs sobres, elle tend à se fondre dans le décor composé de motifs géométriques et de couleurs fortes qui annulent toute sensation d'espace. Néanmoins, la présence de la figure et des accessoires participe à créer une sensation de profondeur. Comme le révèle *Grand nu assis* (1922-1929), la sculpture n'est pas en reste pour définir la forme odalisque. Le travail de la terre avec lequel Matisse renoue après une interruption, confère aux œuvres dessinées et peintes davantage de modelé. Comme en témoigne *L'Odalisque au tambourin* (1925-1926) de puissants contrastes viennent à présent moduler le corps d'Henriette, contrairement aux volumes peu marqués observés dans les odalisques des années précédentes. Réciproquement, le travail de la ligne que Matisse porte à son comble avec la *Grande Odalisque à la culotte bayadère* (1925), où tout n'est que sinuosité, nourrit en retour la sculpture qui se propose comme une mise en espace de l'arabesque.



Grand nu assis,
1922-1929, bronze
Philadelphie, Philadelphia
Museum of Art © Succession
H. Matisse. Photo © The
Philadelphia Museum of Art,
Dist. RMN-Grand Palais /
image: Philadelphia Museum
of Art



**Grande Odalisque
à la culotte bayadère,**
1925, lithographie
sur papier vergé
Paris, Institut national
d'histoire de l'art, bibliothèque,
collections Jacques Doucet
© Succession H. Matisse
Photo © INHA, Dist. RMN-
Grand Palais / image INHA



Odalisque au tambourin, 1925-1926, huile sur toile
New York, The Museum of Modern Art © Succession H. Matisse
Digital image © 2016, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

Étudier les dessins et les peintures de la section 7, pour repérer la présence du thème de l'odalisque et son traitement dans l'œuvre de Matisse.

◆ Observer la pose des figures féminines, les objets présents mais aussi les tissus chamarrés qui construisent fréquemment des espaces clos.

◆ Repérer au niveau des vêtements, des tentures et des décors la présence de nombreux motifs qui témoignent chez Matisse d'un goût prononcé pour le décoratif. À partir des œuvres exposées dans les sections 9 et 10, répertorier d'autres motifs décoratifs.

◆ Noter les échos plastiques existants entre la figure et les objets du décor. Repérer comment par le biais d'échos colorés ou formels, la figure s'insère dans l'espace et devient à son tour un élément du décor.

◆ Selon vous d'où vient le thème de l'odalisque chez Matisse ? De la nécessité de renouveler ses sujets d'inspiration ? De la découverte d'une autre culture, d'une autre civilisation ? D'un intérêt pour les possibilités plastiques offertes par les couleurs, les lignes et les motifs décoratifs proposés par les arts de l'islam ?

MÉTAMORPHOSES. NYMPHE ET FAUNE

SECTION 8

Entre mai et juin 1935, Matisse développe le thème du faune charmant une nymphe endormie. Il renoue ainsi avec un motif déjà traité dès les années fauves ou bien plus récemment pour l'illustration des *Poésies* de Mallarmé qu'il réalise en 1931 en parallèle à *La Danse* pour la Fondation Barnes de Merion (États-Unis). Il reprend alors le sujet en exécutant une série d'esquisses au fusain, dont la chronologie précise est difficile à établir

tant il les a modifiées et reprises. Partant d'une iconographie assez traditionnelle du faune, l'artiste tend à styliser cette figure, délaissant ses attributs (cornes et pattes de bouc), pour se concentrer sur les lignes expressives du corps. Matisse trouvera dans ces compositions le souvenir de son travail, initié l'année précédente, en 1934, autour des illustrations d'*Ulysse* de James Joyce pour lequel il met en image l'*Odyssée* d'Homère.



Nymphe et faune, vers 1935, crayon, fusain sur papier
collection particulière © Succession H. Matisse
Photos © Archives Henri Matisse (D.R.)



Nymphe et faune, vers 1935, fusain sur toile
New York, collection particulière © Succession H. Matisse
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

À partir des œuvres exposées dans la section 8 :

◆ Repérer les sources d'inspiration de Matisse.

◆ Constaté comment la mythologie grecque continue d'inspirer les artistes (peintres et écrivains) des XIX^e et XX^e siècles.

◆ À partir du thème de *Nymphe et faune*, réaliser des liens entre littérature, musique et danse en évoquant « L'après-midi d'un faune » de Mallarmé (1876), mis en

musique par Claude Debussy qui compose le *Prélude à l'après-midi d'un faune* en 1892 et sur lequel Nijinski crée en 1912 une chorégraphie pour les Ballets russes.

LA BLOUSE ROUMAINE

C'est au milieu des années trente que de nombreuses blouses roumaines viennent enrichir le vestiaire des modèles de Matisse. L'intérêt de longue date pour ce vêtement semble avoir été accru au contact de Theodor Pallady, peintre roumain et ancien camarade de l'atelier de Gustave Moreau, mais aussi par la présence de Lydia Delectorskaya, jeune femme d'origine russe qui s'impose alors comme son modèle de prédilection. Les motifs végétaux brodés des blouses per-

mettent à l'artiste d'entreprendre un travail graphique qui le conduit progressivement à les simplifier, à les résumer à de simples signes. Point d'aboutissement de l'intérêt de Matisse pour les textiles, dont la collection – tissus, tentures et tapis – présente dans l'atelier accompagne la création artistique, la série des « Blouses roumaines » constitue aussi ce moment où, partant de l'étude spécifique de motifs, se noue pour l'artiste, une réflexion plus générale sur le décoratif.

SECTION 10



FOCUS

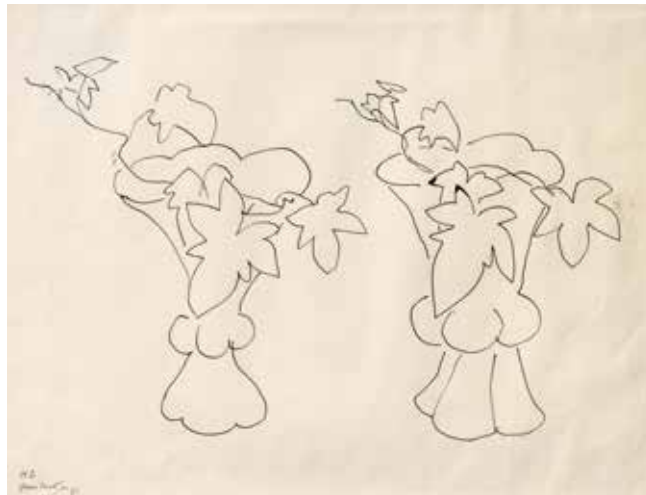
Par la présence de quelques repères préalables au fusain, le traitement du placement des contours au pinceau et à la peinture noire ou bien encore le tracé des motifs du vêtement, cette œuvre recèle un caractère éminemment graphique. La couleur vive réservée au traitement du fond s'organise sous forme de larges aplats qui s'interpénètrent et assurent la stabilité du modèle. Le visage de ce dernier, Hélène Galitzine, n'est esquissé que par quelques traits, ses cheveux sobrement suggérés par de simples demi-cercles. Ainsi la figure humaine, exprimée par des moyens réduits, révèle-t-elle comment la blouse est devenue le sujet véritable de l'œuvre.

La Blouse roumaine, huile et crayon
Conté sur toile, 1937

Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Bequest of Mary E. Johnston, 1967.1427. © Succession H. Matisse. Photo © Bridgeman Images

À la suite d'une grave intervention chirurgicale subie à Lyon, au début de l'année 1941, Matisse s'invente de nouvelles méthodes de travail qui le conduisent à accorder une grande importance au dessin comme le révèle en 1943, la publication de *Thèmes et variations*. Cet album, dont la préface est rédigée par Louis Aragon, se compose de cent soixante dessins réunis en séries distinctes. Chacune de ces séries débute par un dessin au fusain suivi d'un ensemble de dessins au trait. Le premier dessin pose le thème qui est ensuite développé dans les variations réalisées au crayon et à la plume. Chacun de ces dessins est une fin en soi, une œuvre achevée et non l'étape d'une recherche dont le dernier dessin constituerait l'aboutissement. Le dessin au fusain avec ses possibilités d'effacement et de modification correspond à l'étude approfondie du

motif, le dessin au trait est l'instrument qui permet à l'artiste de transcrire par un seul geste, son émotion. La série constitue ainsi une suite d'instantanés, une sorte d'arrêt sur image dans le déroulement de ce que Matisse appelle « le cinéma de (sa) sensibilité ». Dans un premier temps, ce sont une nature morte et une figure féminine qui font l'objet de ce processus. Par la suite, ce sont les visages de ses petits-enfants, Claude Duthuit et Jackie Matisse, présentés dans la section 13, qui seront soumis à cette démarche, respectivement en 1945 et 1947. D'après les visages de ses modèles, Matisse dessine des fusains d'étude, travaillés longuement, puis de rapides variations au trait, nées de sensations successives et instantanément transcrites, mais aussi des « faces » simplifiées, encore portraits et déjà masques.



Vase et feuillage, Thèmes et Variations, série H, 1, septembre 1941, fusain et estompe sur papier Arches

Grenoble, musée de Grenoble
© Succession H. Matisse. Photo © musée de Grenoble

Vase et feuillage, Thèmes et Variations, série H, variation 2, encre de Chine sur papier Arches

Grenoble, musée de Grenoble
© Succession H. Matisse. Photo © musée de Grenoble

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

À partir de la série *Vase et feuillage* (1941) :

◆ Aborder le processus de création de Matisse. Observer les techniques (fusain, encre de Chine) utilisées pour la réalisation des différents dessins. Repérer les possibilités et les contraintes de ces

techniques ainsi que les effets obtenus. Noter également la chronologie selon laquelle les dessins ont été réalisés. À partir de ces éléments, que peut-on comprendre du processus de création de Matisse ?

◆ Aborder les notions de thème et de variations soulignées par le titre donné à l'album auquel appartient cette série. Repérer la permanence du motif mais également ses variations.

◆ Observer comment le motif peut être isolé ou répété sur une même feuille. Comment il peut être centré ou bien au contraire légèrement décentré sur la droite ou sur la gauche. Comment il peut être aussi accompagné d'autres objets ou encore installé ou non sur un support (une table).

◆ Repérer également les points de vue choisis par l'artiste (de près, de loin, de face ou bien encore vu de haut).

◆ Comme le suggère le processus de création mais aussi le titre de l'album, à quelle autre forme artistique peut-on ici se référer ?

INTÉRIEURS DE VENCE. COULEURS, NOIR ET BLANC

Installé à partir de 1943 dans la villa «Le Rêve» à Vence, Matisse entreprend de 1946 à 1948, une série d'Intérieurs qui constituent une dernière «floraison» de sa peinture. Ces vues d'atelier animées d'objets identiques (fruits, bouquets, guéridon, chaise, etc.) ou bien encore de figures féminines, sont souvent peintes dans des harmonies colorées différentes. Elles sont ainsi prétexte pour l'artiste à une nouvelle exploration de la couleur. Durant cette même période, Matisse s'exprime également par la modulation du noir et

blanc dans de grands dessins au pinceau à l'encre de Chine où peuvent se côtoyer aussi bien des nus, des fougères, des grenades que les palmiers du jardin qui envahissent la fenêtre de l'atelier comme dans *Nature morte à la grenade* (1947). Ces dessins, par un jeu de mise en abyme, Matisse aime à les citer dans ses compositions colorées comme le révèle *Grand Intérieur rouge* (1948), où peut être observée, peinte en noir et blanc, une vue de l'atelier avec sa fenêtre ouvrant sur le jardin.



FOCUS

Dans cette œuvre majeure de la maturité, Matisse multiplie les associations par paire (deux compositions rectangulaires accrochées au mur, deux tables, deux peaux de bête au sol). Parallèlement, il développe un jeu de contrastes en opposant des droites et des courbes, en juxtaposant du noir et du blanc à des couleurs vives posées en aplats ou bien mouchetées. Il crée également des jeux d'écho comme le montre cette peau-tapis jaune ocre, au premier plan à gauche, que l'on retrouve dans le tableau accroché à droite, un autre «Intérieur» de la même série intitulée *L'Ananas*. Envahissant la quasi-totalité de la toile et unifiant cet ensemble disparate, vient un rouge éclatant qui tend à annuler toute sensation de profondeur affirmant ainsi la planéité du tableau. La ligne joue aussi un rôle essentiel, définissant les objets dont un fauteuil et une table placés de biais qui suggèrent une perspective, un léger creusement de l'espace.

Grand intérieur rouge,
printemps 1948, huile sur toile
Paris, Centre Pompidou, MNAM/
CCI, achat de l'État, 1950, AM 2964
P. © Succession H. Matisse. Photo ©
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.
RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

Observer les tableaux exposés dans la section 12 :

◆ Répertorier les éléments et les figures qui animent les intérieurs et repérer comment certains d'entre eux sont répétés au sein de plusieurs compositions peintes. Préciser les thèmes qu'ils développent dans l'œuvre de Matisse tels que la nature morte, le nu, la fenêtre, l'atelier, etc.

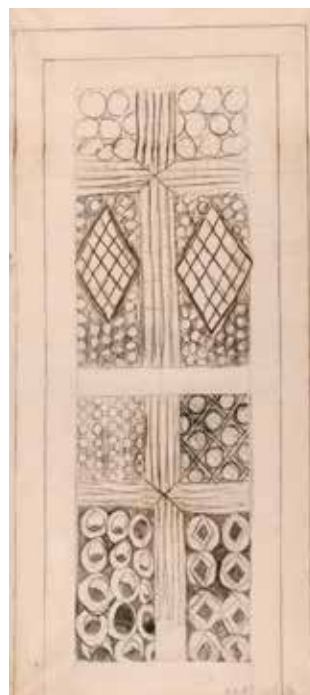
◆ Noter et caractériser les couleurs utilisées par Matisse. Repérer l'omniprésence de la couleur rouge et inventorier ses différents rôles. Noter comment le rouge peut définir un sol ou un mur, occuper partiellement ou presque totalement la surface de la toile ou bien encore contribuer à produire ou non, une sensation de profondeur.

À partir du *Grand Intérieur rouge* de 1948 :

◆ Répertorier les associations d'objets par paire mais également les contrastes de lignes et de couleurs.

◆ Attirer l'attention sur les dessins en noir et blanc présentés dans la section pour appréhender la composition peinte accrochée à gauche dans l'œuvre.

Au début de l'année 1948, à l'instigation de sœur Jacques-Marie et avec l'aide du père Couturier, ainsi que du frère Rayssiguier, Matisse commence à travailler à la Chapelle dominicaine du Rosaire à Vence. Jusqu'en 1951, date de l'inauguration et de la consécration du monument, il conçoit les plans de l'édifice et tous les détails de sa décoration (vitraux, céramiques, stalles, objets de culte et vêtements sacerdotaux), répondant ainsi à une conception d'art total. Pour cet ensemble, Matisse élabore un langage pictural qui se présente comme une synthèse de son œuvre comme il le confie en 1951 : « Dans la chapelle, mon but principal était d'équilibrer une surface de lumière et de couleurs avec un mur plein, au dessin noir sur blanc. Cette chapelle est pour moi l'aboutissement de toute une vie de travail pour lequel j'ai été choisi par le destin sur la fin de ma route, que je continue selon mes recherches, la chapelle me donnant l'occasion de les fixer en les réunissant. » Réunies ensemble, les diverses études préparatoires aux panneaux de céramiques, aux vitraux et à la porte du confessionnal témoignent ici du long processus entrepris par Matisse pour aboutir à cet ultime projet monumental.



Porte de confessionnal, 1950, fusain sur plusieurs feuilles de papier marouflées sur toile
Paris, Centre Pompidou, MNAM / CCI, dation 1991 ; en dépôt au musée Matisse, Nice © Succession H. Matisse
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

«TAILLER À VIF DANS LA COULEUR»

HENRI MATISSE ET LYON

Dès le milieu des années 1930, Matisse a commencé à utiliser, ponctuellement des aplats de papier découpé. Mais la Seconde Guerre mondiale et la grave opération chirurgicale qu'il subit en 1941, et dont il se remet « miraculeusement », vont l'amener à entamer une nouvelle phase de recherche plastique. Il invente alors un nouveau procédé, la gouache découpée, qui lui permet de découper « à vif » dans la couleur et de préserver la fraîcheur de sa sensation première. Cette technique, qui va devenir son mode d'expression jusqu'à sa

mort, est celle qu'il retient pour l'élaboration de l'album intitulé *Jazz*. En effet, le thème initial du cirque est remplacé finalement par celui du jazz, plus en accord avec le caractère vif et syncopé des formes colorées. Composé de vingt planches en couleurs, réalisées en gouaches découpées entre fin juin 1943 et 1944 et de pages d'écriture, l'ouvrage est publié en 1947 par l'éditeur Tériade. Par la suite, les planches de l'album ont été reproduites au pochoir, avec les mêmes gouaches que celles utilisées par Matisse pour les maquettes.

Le Clown, Jazz, album de vingt planches du livre manuscrit, Paris, Tériade Éditeur, 1947. Exemplaire n° 63.

Lyon, musée des Beaux-Arts, don de l'artiste, 1948 © Succession H. Matisse.
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Le Toboggan, Jazz, album de vingt planches du livre manuscrit, Paris, Tériade Éditeur, 1947. Exemplaire n° 63.

Lyon, musée des Beaux-Arts, don de l'artiste, 1948 © Succession H. Matisse.
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

À partir des planches de l'album *Jazz* (1943-1947):

◆ Rappeler le processus de création des gouaches découpées.

◆ Repérer comment les formes présentes sont issues d'un découpage de feuilles de couleur unie selon un jeu de positif / négatif. Noter comment, par la suite, elles ont pu être juxtaposées ou superposées les unes aux autres, puis collées.

◆ Repérer les composantes plastiques de l'ensemble en notant la présence: des silhouettes d'homme, de femme et d'animaux, des motifs dont certains inspirés du voyage de Matisse en Océanie (1930),

des couleurs vives (primaires et complémentaires) et l'emploi fréquent du blanc et du noir, des lignes droites, courbes ou contre-courbes, des lettres et des mots, d'un rythme créé par le jeu des couleurs, les contrastes de formes et la répétition des motifs.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES TRANSVERSALES (selon le niveau)

◆ Sur l'ensemble de l'exposition, identifier les différentes fonctions du dessin (préparatoire, exploratoire, œuvre en soi, croquis personnel), à mettre en relation avec la diversité des techniques utilisées et des supports (feuilles de carnet, grands formats, etc.).

◆ Sur l'ensemble de la carrière de Matisse, repérer les genres qu'il a pratiqués et comment il les a renouvelés ou se les ait appropriés.

◆ Matisse est surtout connu pour sa peinture colorée, qui semble d'un accès assez simple. Montrer comment cette apparence simplicité est construite patiemment et inlassablement par le dessin.

◆ Souligner le balancement entre la dimension décorative foisonnante et le travail de simplification des formes.

◆ Mettre en valeur la dimension de recherche plastique du travail de Matisse – tel que présenté dans cette exposition – avec le travail plus engagé d'artistes comme Picasso ou d'autres contemporains.

HISTOIRE DES ARTS

◆ Liens avec la littérature: la notion de livre d'artiste, les textes et recueils illustrés par Matisse, le rapport texte / image.

◆ Liens avec la musique: la construction en thèmes et variations, la musique comme motif décoratif dans l'œuvre de Matisse.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

◆ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*. Hermann, éditeurs des sciences et des arts, Paris, 1972.

◆ Catalogue: *Matisse, la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*. Éditions du Centre Pompidou et Réunion des Musées nationaux, Paris 1988.

◆ Catalogue: *Matisse, Paires et séries*. Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012.

◆ Catalogue: *Henri Matisse, Le laboratoire intérieur*, Éditions Hazan, Paris 2016.