

La collection Matisse, documentation pédagogique.

Sommaire :

Henri Matisse, quelques repères biographiques pp 1-3

Que sont les papiers gouachés découpés ? pp 4-7

Gros plan sur une œuvre du musée :

Henri Matisse, *Portrait de Marguerite*, 1906-1907 pp 8-9

Henri Matisse, *Tahiti ou Fenêtre à Tahiti II*, 1936 p 10

Henri Matisse, *Océanie la mer*, 1946 ; *Océanie le ciel*, 1946 pp 11-15



Henri Matisse, repères biographiques

Henri Matisse est né le 31 décembre 1869 au Cateau-Cambrésis et décédé le 3 novembre 1954 à Nice. Il est le fils de marchands de grains, petit-fils et arrière-petit-fils de tisserands.

Sa formation : Il étudie le droit à Paris et travaille comme clerc de notaire à Saint Quentin (1887-1889). Il suit en parallèle des cours de dessin à l'école Quentin de la Tour (1890-1891). En 1891, il s'inscrit à l'académie Julian, dans le cours de William Bouguereau puis à l'atelier de Gustave Moreau où il rencontre Georges Rouault et Albert Marquet en 1892. Matisse est admis à l'Ecole des beaux-arts (1895). En 1900, il suit des cours de sculpture avec Bourdelle et fréquente l'atelier d'Eugène Carrière.

Vie personnelle : En 1894, sa compagne Caroline Joblaud donne naissance à leur fille Marguerite. Il épouse en 1898 Amélie Parayre (1898) qui lui donnera deux fils Jean (1899) et Pierre (1900).

Date	Repères biographiques	Contextes artistique et politique
1895	<p>Matisse découvre l'Impressionnisme : Il se passionne pour Claude Monet, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne et Paul Gauguin.</p> <p>De 1895 à 1897, il fait plusieurs séjours en Bretagne (Belle-Île). Il s'initie à la peinture de plein air. Il découvre les peintures de William Turner à la Tate Gallery lors d'un Voyage à Londres (1898). La lumière du Sud de la France (Corse et région de Toulouse) l'incite à libérer la couleur.</p> <p>Matisse rencontre André Derain et Maurice de Vlaminck, futurs compagnons de l'aventure fauve. Il lit les théories colorées de Paul Signac, découvre ses œuvres en 1902.</p>	
1903	Il expose au Salon des Indépendants de 1903 avec Albert Marquet, Henri Manguin, et Edmond Cross après un séjour de 6 mois en Picardie.	Rétrospective Paul Cézanne (1902).
1904	<p>Matisse séjourne à Saint Tropez (12 juillet -15 septembre 1904) avec Paul Signac et Henri-Edmond Cross et expérimente une version personnelle de la technique du divisionnisme.</p> <p>Au Salon d'Automne, Matisse présente 13 peintures non divisées aux cotés de Charles Camoin, Robert Delaunay, Jean Puy et Louis Valtat ; une salle est consacrée à Paul Cézanne.</p>	Rétrospective Paul Gauguin.
1905	<p>Matisse passe l'été à Collioure avec André Derain :</p> <p>Il réalise de nombreux dessins, aquarelles et toiles sur place. Peu à peu les deux artistes abandonnent le pointillisme pour des aplats de tons purs et des contrastes affirmés.</p> <p>Matisse ainsi que Georges Rouault, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen, Charles Camoin, Albert Marquet, Henri Manguin... participent au 3^{ème} Salon d'Automne à Paris. Leurs tableaux font scandale : c'est la naissance du Fauvisme.</p>	Naissance du fauvisme.
1906	<p>Matisse effectue plusieurs séjours à Collioure jusqu'en 1914.</p> <p>Première rencontre avec Pablo Picasso à qui il fait découvrir l'art africain. Matisse réalise de nombreux voyages : Il rapporte d'Algérie (1906) plusieurs tapis.</p> <p>C'est le début de la reconnaissance des collectionneurs américains Stein et des collectionneurs russes Tchoukine et Morosov.</p>	

1907	Matisse voyage en Italie et découvre les fresques de Giotto à Padoue.	Grande rétrospective de Paul Cézanne à Paris (1907). Picasso peint <i>Les demoiselles d'Avignon</i> (1907).
1908	Matisse réalise plusieurs voyages en Allemagne, il visite les collections d'art extrême-oriental du Kaiser-Friedrich au Museum de Berlin. Matisse ouvre son atelier parisien à de jeunes artistes puis crée son académie (1908-1910)	Marinetti publie le manifeste du futurisme (1908). Piet Mondrian s'oriente vers l'abstraction avec sa <i>Série des Arbres</i> (1908-1913).
1909	Matisse réalise <i>La Danse</i> et <i>La Musique</i> pour le collectionneur Tchoukine.	
1910	Matisse découvre une exposition d'art islamique à Munich où il est particulièrement marqué par les tapis orientaux. Il visite l'Alhambra de Grenade en Espagne. Il séjourne plusieurs fois au Maroc (1910-1912) où il découvre les étoffes, les costumes, les motifs décoratifs, l'arabesque.	Wassily Kandinsky, <i>1ère aquarelle abstraite</i> (1910)
1911	Il découvre les soieries, les laques et les paravents chinois du musée d'art oriental Piotr Pouchkine à Moscou et ainsi que les icônes russes (1911-1912).	Wassily Kandinsky publie « <u>Du spirituel dans l'art</u> » (1911)
1914 - 1918	<ul style="list-style-type: none"> Série des «<i>Intérieurs</i>» (1914) Matisse alterne les séjours à Collioure, Paris et Nice. Sa peinture devient plus géométrique, plus sombre, proche de l'abstraction. Il rencontre Gino Severini, Carlo Carrà et le cubiste Juan Gris.	Tatline réalise ses Contre-reliefs (1914-1915). Les peintres expressionnistes allemands dénoncent les horreurs de la guerre. Naissance de Dada à Zurich (1916). 11 novembre 1918 : signature de l'armistice et fin de la 1 ^{ère} Guerre mondiale.
1920	Matisse se rend à Londres pour étudier les collections d'art extrême-oriental du Victoria et Albert Museum et du British Museum et en Italie. Il réalise le décor et les costumes pour <i>Le chant du Rossignol</i> d'Igor Stravinsky, pour les Ballets Russes de Diaghilev (1919-1920). Il s'installe à Nice tous les hivers et utilise sa « bibliothèque de travail », une collection de tissus, de vêtements et d'accessoires collectés depuis 25 ans pour les besoins de ses tableaux. <ul style="list-style-type: none"> Série des «<i>Odalisques</i>» (1918-1929) entourées de textile et d'accessoires d'art oriental. 	1919 : ouverture du Bauhaus à Weimar. 1920 : découverte de l'art précolombien.
1924		1924 : le surréalisme succède au mouvement Dada et domine la création artistique jusqu'en 1939.
1927	1 ^{ère} rétrospective de l'artiste à New York organisée par son fils Pierre.	
1929	Matisse se consacre au dessin, à la gravure, à l'illustration et à la décoration. En 1930, Il traverse les Etats-Unis et passe 10 semaines à Tahiti, voyage fondateur de la technique des papiers gouachés, découpés (1931-1934). Matisse travaille aux panneaux monumentaux de <i>La Danse</i> pour la Fondation Barnes. Il illustre les œuvres de Mallarmé (1931). Plusieurs rétrospectives de ses œuvres sont organisées à Berlin (1930), Paris et New York (1931). Il obtient le prix Carnegie.	1929 : le krach boursier de New York plonge l'Europe dans la grande dépression. 1933 : prise du pouvoir par Hitler ; fermeture de l'école du Bauhaus (Berlin).

1936	Création du carton de tapisserie de <i>Fenêtre à Tahiti</i> (1936) d'après une illustration de Mallarmé. Il réalise les décors et les costumes pour le ballet <i>Rouge et Noir</i> (1937, musique de Chostakovitch). Lydia Delectorskaya devient son assistante et pose occasionnellement pour le peintre.	
1937	Matisse illustre « <u>Ulysses</u> » de James Joyce (1937). Il participe à l'exposition « Les Maîtres de l'art indépendant » au Petit Palais (1937).	26 avril 1937 : bombardement et destruction de Guernica. 1937 : Exposition universelle à Paris.
1939		Début de la 2 ^{ème} Guerre mondiale.
1941	Matisse est gravement malade et subit une longue convalescence. Rupture avec Mme Matisse. Il illustre « <u>Florilège des Amours de Ronsard</u> » (édité en 1948) <ul style="list-style-type: none"> • Série des « <i>Jeunes femmes assises</i> » • Commence la série des « <i>Dessins d'arbres</i> » (1941-1952). 	Juin 1940 : Paris est occupé par les nazis, mise en place du régime de Vichy.
1943	Matisse quitte Nice en juin 1943 pour Vence sous la menace des bombardements. Il y réside jusqu'en janvier 1949. Sa femme et sa fille sont arrêtées pour faits de résistance. Matisse expérimente la technique des papiers gouachés, découpés et collés comme forme de création autonome. A l'initiative de Tériade, il illustre l'album « <u>Jazz</u> » (édité en 1947), « <u>Pasiphaé</u> » d'Henri de Montherlant (édité en 1944), « <u>Fleurs du mal</u> » de Baudelaire (édité en 1947).	1944 : fondation du groupe « Art concret » en Suisse.
1946	Matisse délaisse temporairement la peinture pour se consacrer aux gouaches découpées, au dessin au pinceau et à l'encre ainsi qu'à la décoration. <ul style="list-style-type: none"> • Série des « <i>Intérieurs à Vence</i> » (1947). Il visite l'exposition « <i>La tapisserie française du Moyen- Âge à nos jours</i> » au Musée national d'Art moderne à Paris. Il collabore avec les Manufactures des Gobelins pour les tapisseries de <i>Femme au luth</i> (d'après une peinture de 1943) et <i>Polynésie, la mer ; Polynésie, le ciel</i> .	Période des « 30 glorieuses » (1945-1973) qui se caractérise par une forte croissance économique.
1948 - 1951	Matisse conçoit l'architecture et la décoration de la chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence. Cet ensemble monumental synthétise ses recherches sur l'équilibre de la lumière, de la ligne et de la couleur. Il confectionne des maquettes en papiers gouachés découpés pour la réalisation des chasubles. Il réalise la décoration de la salle à manger de Tériade (1950-1951).	1947 : 1er dripping de Jackson Pollock.
1952	Nombreuses expositions et rétrospectives de Matisse ont lieu aux Etats-Unis notamment au MoMA de New York. Elles s'accompagnent de publications de livres et d'articles dans des revues d'art. <ul style="list-style-type: none"> • Série des « <i>Grandes gouaches découpées</i> » : <i>La tristesse du roi, La perruche, La sirène, les Nus bleus</i>. Ouverture du musée Matisse au Cateau-Cambrésis.	L'abstraction domine la scène artistique : Expressionnisme abstrait (USA) avec Jackson Pollock, Marc Rothko, Robert Motherwell. Naissance de l'art cinétique (1950).
1953	Il réalise les maquettes pour les vitraux <i>Vigne, Les Abeilles</i> et la céramique <i>La Gerbe</i> .	
1954	Henri Matisse décède le 3 novembre 1954 à Nice.	



Que sont les papiers gouachés découpés ?

Les appellations sont diverses « papiers découpés », « gouaches découpées », ... Elles regroupent un ensemble d'œuvres de Matisse produites de 1936 à 1954.



Le papier est le support mais devient aussi le matériau. Le papier destiné à être découpé est épais (Arches, Vélin, Canson, Moirans).



La gouache : Les feuilles de papier sont peintes à la gouache d'une seule couleur posée en aplat. La gouache, à la différence de la peinture à l'huile donne un aspect mat et velouté à la couleur et conserve la trace de l'outil et du geste. Le balayage du pinceau apporte une texture vivante à la couleur. Matisse choisit avec précision les teintes dans la vaste gamme de la marque Linel.



Découper est la 1^{ère} étape de création.

Matisse dessine directement dans la couleur avec de gros ciseaux de couturier. La découpe remplace le trait de contour du dessin qui habituellement reçoit la couleur.

La découpe s'apparente à l'art du dessin au pinceau de Matisse qui exige la maîtrise de l'outil et du geste pour traduire avec les pleins et les déliés et les blancs du support toute l'émotion de la ligne. Elle s'apparente aussi à l'art de la taille directe : le sculpteur enlève la matière pour faire émerger une forme qui doit dialoguer avec la lumière dans un espace en 3 dimensions.

Matisse dessine, peint et sculpte dans un même geste la matière-papier et la matière-couleur :

La découpe doit être juste et sensible comme le dessin au pinceau. Il doit penser l'évidement et respecter le matériau comme le sculpteur. Il détermine la qualité-quantité de couleur à conserver ou à découper pour donner le maximum d'expression à la forme, comme le peintre.

Ce geste créateur accompagné du bruit de ses ciseaux lui fera comparer « *la découpe à vif dans la couleur* » à « *la taille directe des sculpteurs* ».



L'assemblage est la 2^{ème} étape de création.

C'est un long travail de recherche et de tâtonnements. Les différents fragments découpés sont juxtaposés, superposés, déplacés, recoupés ou retirés jusqu'à trouver le juste équilibre de la composition. Pour faciliter les manipulations, les morceaux de papiers sont temporairement fixés à l'aide d'épingles, dont le papier garde une trace. Lors de cette étape, Matisse travaille comme le peintre traditionnel qui applique ses touches de couleur. Chaque modification d'une partie entraîne le bouleversement des rapports de formes, de couleurs et de lumière de l'ensemble.



Le collage : Cette étape est purement technique mais demande une grande précision. Il s'agit de fixer l'ensemble de la composition sur le support définitif. Il doit laisser visible les imperfections dues aux manipulations du papier, les reliefs, les plis, les découpes fermes ou hésitantes mais aussi la matière de la couleur avec ses légères irrégularités.

Les papiers gouachés découpés invitent à une double lecture :

Une lecture de détails, qui permet de retracer les étapes du processus de création soit un travail de recherche de formes, de composition, d'équilibre et de dialogue entre les parties. Une lecture d'ensemble, des formes simples, universelles, organisées, composées dans l'espace de support, des rapports entre les formes et les vides, des rapports de surfaces de couleurs.

L'apparente simplicité d'un travail long et rigoureux :

Matisse étudie les maîtres du passé, observe la réalité, dessine sur le motif, multiple les études et les esquisses et recommence inlassablement tant que le résultat obtenu n'est pas satisfaisant. Matisse n'imité pas la réalité mais l'interprète en fonction de son ressenti. Ce travail d'appropriation du motif l'amène au fur et à mesure de sa carrière à la simplification des formes, que ce soit en peinture, en dessin ou en sculpture. Les formes simplifiées comme des signes de ses papiers gouachés découpés sont une condensation de ses connaissances, de ses appropriations et de ses sensations.

Le passage d'un art pictural à un art décoratif :

Matisse abandonne l'espace illusionniste (perspective) et la peinture d'imitation pour affirmer un espace bidimensionnel. Les formes simplifiées et stylisées sont répétées sur le support comme un motif décoratif.

Le fond et la figure acquièrent la même importance : les compositions ne mettent plus en avant un centre ou un point focal qui retient l'attention. La composition induit un rythme de lecture toujours en mouvement. Le tableau suggère un espace illimité, étendu, en expansion.

Une synthèse de ses recherches artistiques antérieures :

Matisse affirme l'autonomie de la couleur par rapport au motif et le pouvoir lumineux et spatial de la couleur avec l'expérience du fauvisme. Sa passion pour les tissus aux motifs variés (simples, complexes, floraux ou géométriques) différemment combinés lui permet d'explorer les rapports de contrastes, d'harmonies, de correspondances entre la forme et le fond. Il a la révélation d'un art qui accompagne la vie quotidienne à travers les objets, les tapis et les céramiques murales de l'art oriental. Il se nourrit de la stylisation des visages et des personnages des miniatures persanes, de la richesse et la variété des formes et des couleurs, des principes de composition en registres, en pattern, du motif végétal stylisé. Tahiti lui apporte la sensation d'immensité, d'étendue et l'expérience d'une communion avec la nature.

Les papiers gouachés découpés sont l'aboutissement d'une recherche de langage universel par le signe. Les gouaches découpées lui permettent de passer d'une peinture de chevalet intimiste à une peinture architecturale visible par tous.

On peut distinguer trois catégories de papiers gouachés découpés :

Les papiers gouachés découpés comme procédé pour appréhender le monumental et le mouvement :

Le Chant du rossignol, Ballets russes, 1919-1920 (musique d'Igor Stravinsky, chorégraphie de Serge Diaghilev). Matisse crée les décors (aujourd'hui perdus), les costumes et un rideau de scène. Pour répondre à contraintes liées au rapport d'échelle entre les couleurs et l'espace scénique, Matisse réalise une maquette de la scène. Il utilise des petits papiers mobiles de différentes couleurs pour figurer les personnages, les éléments du décor et visualiser les différentes combinaisons possibles entre les formes et le fond.

La danse de Mérion dite La danse de Barnes (juillet 1932- avril 1933) :

En 1930, Matisse reçoit la commande du docteur Barnes pour une décoration murale de la salle principale de sa fondation à Mérion, près de Philadelphie. La surface à décorer est précise : Il s'agit de trois espaces en forme d'ogive de 4 à 5 mètres, situés au-dessus de trois portes-fenêtres de 6 mètres de haut, ouvrants sur un jardin.

Matisse doit réaliser une œuvre in situ adaptée à une architecture en tenant compte de différentes contraintes :

la forme spécifique de l'espace, le contre-jour, la vision déformée en contre plongée pour le visiteur et la présence d'autres œuvres dans la pièce.

Matisse réalise plusieurs petites études sur place et confectionne un gabarit de la surface à décorer. Il choisit de reprendre un sujet antérieur *La danse I et II* (1909-1910) et de travailler le motif du corps en mouvement.

Il réalise plusieurs esquisses aux harmonies grises, ocre et bleues. Pour définir sa composition générale à l'échelle réelle, il attache un morceau de fusain l'extrémité d'un long bâton de bambou. Matisse se rend vite compte qu'il ne pourra pas travailler ses accords colorés à l'échelle réelle en peignant directement la toile. Il utilise donc des morceaux de papiers préalablement peints qu'il découpe et déplace à volonté sur les gabarits. L'emplacement et la couleur de chaque papier est ensuite reporté en peinture sur la toile.

Pour honorer cette commande, Matisse va en réalité réaliser trois versions à l'échelle réelle.

○ ***La Danse de Paris (1931-1933), dite Les Nymphes ou Lutte des nymphes.*** (Musée d'Art moderne, Paris)
Matisse travaille à cette version de juillet 1931 à octobre 1932 puis se rendant compte d'une erreur de dimensions des voussures, il l'abandonne. Il ne la retravaillera qu'après la commande livrée au docteur Barnes. Cette version a un rythme plus saccadé. Le mouvement des personnages évoque des sauts avec des effets d'élévation et de retombées donnés par les corps coupés par les voûtes. Elle annonce les papiers gouachés découpés tardifs par l'abstraction des corps, l'absence de 1er et d'arrière-plan et la suggestion d'un espace aérien.

○ ***La Danse inachevée, 1931*** (Musée d'Art moderne, Paris)
La danse inachevée, retrouvée en 1992, est en réalité la 1^{ère} version de *La danse de Paris*. Criblée de trous d'épingles, elle a servi de support pour mettre en place des couleurs par le biais de papiers découpés. La

composition évoque un mouvement de ronde. L'effet de surface est proche de la fresque. Son caractère inachevé témoigne du changement de méthode de Matisse qui passe d'un travail pictural aux gouaches découpées.

o **La Danse de Mérion dite La danse de Barnes, 1932-1933** (Fondation Barnes, Mérion, Pennsylvanie)

C'est la version que Matisse offrira au docteur Barnes. Matisse a modifié sa composition pour l'adapter aux bonnes dimensions du lieu. Vingt-cinq états montrant l'évolution de l'œuvre seront photographiés. La version définitive s'organise selon un rythme ondulant qui fait écho aux courbes des arcades. Les sauts et les culbutes des personnages apportent un caractère joyeux et dionysiaque. Les corps stylisés sont représentés avec davantage de réalisme (effets d'ombre) que dans la 2ème version.

Le ballet Rouge et Noir, Ballets russes, 1937 (chorégraphie de Massine sur une musique de Chostakovitch).

Matisse utilise de nouveau une maquette à l'échelle et des petits morceaux de papiers colorés mobiles pour étudier les quantités de couleur et de trouver le juste équilibre des formes dans l'espace scénique. Il réalise un ensemble d'études de danseurs en deux dimensions où les morceaux de papiers colorés sont fixés provisoirement avec des punaises pour pouvoir les déplacer, les recouper, les supprimer ou les superposer.

Matisse reprend pour le décor les grands aplats géométriques de *La danse de Barnes* et habille les danseurs de maillots moulants mats avec des applications ton sur ton brillantes. Il attribue une couleur par groupe de danseur (bleu, rouge, jaune et blanc) et choisit des motifs d'algues pour orner les costumes.

- o Henri Matisse, *Deux danseurs*, 1937-1938. Etude pour le rideau du ballet *Rouge et Noir*, crayon, papiers gouachés, découpés, punaisés et collés sur carton, 80 x 64,4 cm, Centre Pompidou, Paris.

La chapelle du Rosaire des dominicaines, Vence, 1949-1951 (Alpes-Maritimes).

En février 1948, Matisse a 80 ans et commence l'œuvre qu'il placera au sommet de sa création. Il conçoit les vitraux, la décoration murale, le mobilier, les objets de culte et les habits sacerdotaux. Matisse a recours aux papiers gouachés découpés pour réaliser les maquettes des vitraux et les chasubles.

Les papiers découpés comme maquette d'un projet destiné à être réalisé dans un autre médium :

Matisse brise les frontières entre art et artisanat. De nombreux projets de tapisseries, de vitraux, de céramiques murales alimentent son désir de mettre l'art en relation avec l'architecture et le quotidien de l'homme.

Des œuvres imprimées :

- o Matisse réalise des papiers gouachés découpés pour l'illustration de couvertures de livres, de revues (Cahier d'art en 1936 ; Verve en 1937), des catalogues d'exposition et des affiches.
- o *Océanie, le ciel* (1949) ; *Océanie, la mer* (1949) deviendront des tentures murales sérigraphiées.
- o L'album « Jazz » (commencé en 1943 et édité en 1947 par Tériade).

L'album inaugure la période dite des gouaches découpées. Les motifs seront reproduits au pochoir pour rester fidèle à la matière-couleur des papiers gouachés. « Jazz » porte en germe un répertoire de formes spécifiques qui seront récurrentes dans sa production ultérieure comme les étoiles à pointes multiples et les feuilles-algues à profondes découpures. Cet album annonce les recherches de composition et de dialogue forme-fond propres aux gouaches découpées.

Des œuvres tissées :

- o Le tapis *Les mimosas*, 1951 (tapisserie en laine de coton réalisée à 500 exemplaires à partir d'un carton en gouaches découpées créée en 1949).
- o Les habits sacerdotaux de la chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence (1949-1951) ont été créés à partir de papiers gouachés découpés.
- o Polynésie le ciel, Polynésie, la mer (octobre 1946). Les premières versions en tapisserie de laine sont mises sur le métier en 1947.

Des vitraux :

- o *Arbre de vie* (1951, vitrail pour la chapelle de Vence).
- o *Les Abeilles* (1948-1949, vitrail conçu à l'origine pour la chapelle de Vence puis réalisé en 1954-1955 pour l'école maternelle du Cateau-Cambresis).
- o *Poissons chinois* (1951, vitrail réalisé pour la salle à manger de Tériade)
- o *Nuit de Noël* (1952, pour le magazine américain Life)
- o *Rosace* (1954, sa dernière œuvre commandée par N. Rockefeller pour un mémorial dédié à sa mère).

- *Vigne, 1953* (gouaches découpées, 265 x 94 cm, musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambresis) Cette gouache découpée est réalisée pour devenir un vitrail pour l'escalier de la maison de son fils Pierre à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Le mouvement des 4 formes bleues en arabesque s'inspire des rinceaux et des volutes de la rampe en fer forgé de l'escalier.

Des céramiques :

- *Grande décoration, fleurs et fruits* (1953 ; 10m x 9m) était destinée à être transposée en céramique comme *Apollon ; Les Acanthes, La gerbe* de la même année.
- *La Grande décoration aux masques, 1952*. Le carton de 10 mètres de long sur 3 mètres de haut est visible à la National Gallery of Art de Washington.
- *La piscine* (été 1952) fait plus de 16 mètres de long. Elle a été conçue sur les murs même de l'hôtel Régina puis remontée sur toile de lin beige, pour intégrer le Musée d'Art moderne de New York. Deux céramiques sur pierre de lave ont été réalisées. L'une d'entre elle est visible au musée Matisse de Nice.

Les papiers découpés comme œuvre d'art à part entière.

Matisse élabore des gouaches découpées qui ne sont plus contraintes à un espace architectural ni à une transposition technique. Elles sont destinées à être exposées en tant que telles comme des œuvres à part entière.

De 1944 à 1945, dans la continuité de « Jazz », Matisse exploite la richesse et la liberté de création que lui offre cette technique dans des compositions simples, de dimensions restreintes (50 x 40 cm) puis dans des compositions plus complexes avec des diptyques et des compositions à damiers. Il utilise la forme et sa contre-forme dans un jeu de positif et de négatif. Il crée volontairement des décalages ou des glissements entre deux fragments et réutilise les chutes des découpes.

De 1952 à 1953, les papiers gouachés découpés vont devenir plus monumentaux, audacieux et complexes et envahissent les murs de son appartement. Les grandes compositions s'organisent sur un principe de répétition et de variation et puis se développent en all-over. Le végétal, l'élément aquatique, la naïade ou femme-sirène vont prendre de plus en plus d'importance.

- ***Nu bleu II, 1952*** (papiers gouachés découpés et collés sur papier blanc marouflé sur toile, 116,2 x 88,9 cm, Centre Pompidou, Paris)

Cette œuvre fait partie d'une série de 4 nus. Matisse fait des variantes d'une pose assise avec un genou plié et un bras croisé derrière la tête qu'il a souvent traité en peinture et en sculpture.

Les espaces laissés vides entre les papiers découpés marquent les articulations du corps. Le corps est stylisé comme dans la sculpture africaine.

- ***La Danseuse créole, 1950*** (papiers gouachés découpés, 205x120 cm, Musée Matisse, Nice)

Cette œuvre de grandes dimensions est inspirée par la danseuse afro-américaine Katherine Dunham. Matisse représente une femme-bouquet bondissante sur un damier irrégulier. Seul l'ovale du visage est une forme signifiante. La tête, le tronc, les membres sont simplifiés à l'extrême. Le contraste de couleurs entre le vert de la figure et les rouge, orange, rose du fond ainsi que les découpes blanches apportent la lumière.

- ***La Perruche et la sirène, 1952*** (gouaches découpées, 800x 350 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam)
- ***La Négrresse, 1952-1953*** (453 x 623 cm, National Gallery of Art, Washington).

Cette œuvre est inspirée par la danseuse afro-américaine Joséphine Baker et exposée dans la même salle que le carton de *La Grande décoration aux masques* (1953).

- ***La Tristesse du roi, 1952*** (papiers gouachés et découpés, marouffés sur toile, 292 x 386 cm, Centre Pompidou, Paris)

Cette œuvre se réfère à une toile de Rembrandt, *David jouant de la harpe devant Saül*, où le jeune héros biblique joue pour distraire le roi de sa mélancolie, mais aussi aux autoportraits tardifs du vieux maître hollandais.

Dans cet ultime autoportrait, Matisse se représente par une forme noire, semblable à sa silhouette assise dans son fauteuil, entouré des plaisirs qui ont enrichi sa vie : le jardin, la danse, la musique, l'Orient, le corps féminin.



Gros plan sur une œuvre du musée (salle 3) :

Henri Matisse, *Portrait de Marguerite*, 1906-1907

(huile sur toile, 56 x 46 cm)

Contexte de création de l'œuvre :

En 1906, avec Maurice de Vlaminck et André Derain, Matisse se passionne pour l'art africain. Il achète sa 1^{ère} sculpture, une statuette Kongo-Vili chez un antiquaire, proche de la résidence de Gertrude Stein. C'est en se rendant chez celle-ci qu'il partage sa découverte avec Pablo Picasso. Cette petite sculpture sur bois lui rappelle les immenses têtes de porphyre rouge des collections égyptiennes du Louvre. Il attire l'attention sur les volumes et les déformations anatomiques des sculptures africaines.

On retrouvera une représentation de cette statuette dans *Nature morte à la statuette Nègre* (1907, coll. part.).

Description de l'œuvre :

Le portrait de Marguerite, fille de Matisse, peint à Collioure est significatif de cette influence.

L'absence de cou et l'oreille à peine esquissée donne au visage une forme de masque.

L'ovale étiré des yeux et la forme du nez réduit à un trait épais reprennent les formes géométriques caractéristiques des masques africains. Le visage peint est travaillé comme une sculpture. Matisse utilise des aplats de couleurs (blanc, rose et vert clair) pour dessiner des facettes qui correspondent aux zones en bosse ou en creux du visage : il traduit par un contraste coloré les plans sculptés d'un masque.

La toile laissée vierge par endroits donne un caractère brut, inachevé, voire « primitif » au portrait.

Analyse :

Matisse semble faire un portrait classique : sa fille lui sert de modèle. Elle pose de trois-quarts. Matisse la représente en plan rapproché. Matisse se libère pourtant des conventions classiques du portrait : le corps, à peine esquissé, est inachevé. Le traitement sombre de la chevelure et du col souligne la forme ovale du visage et le désolidarise du corps. La couleur utilisée pure n'imité pas le ton local. La couleur n'est pas travaillée pour rendre le modelé du visage. Matisse crée des contrastes avec le rose et le vert, le noir et la couleur plus claire de la toile. Les formes sont simplifiées et tendent vers la géométrie. Cette nouvelle écriture des formes et l'emploi des contrastes colorés donnent une brutalité au portrait. Ce tableau est caractéristique à la fois du fauvisme et du cubisme.

Du rose et du vert qui rappellent un portrait qui a fait scandale.

En 1905, Henri Matisse et André Derain passent l'été à Collioure, petit port du Sud de la France. Ils dessinent et peignent d'après motif et découvrent la lumière du Sud qu'ils vont traduire par des couleurs qui ne respectent pas le ton local. De retour à Paris, ils travaillent différentes toiles dans un nouveau style : ils utilisent des aplats de tons purs et des contrastes colorés violents, basés sur les couleurs complémentaires. Ils simplifient le dessin et les formes pour mieux faire dialoguer les couleurs. Ils exposent leurs nouvelles œuvres au Salon d'automne de 1905, à Paris.

- **Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905.**

(huile sur toile, 80,6 x 59,7 cm, Museum of Modern Art, San Francisco)

Matisse réalise le portrait de sa femme, vue de trois-quarts en plan rapproché. Elle semble se tourner pour regarder le spectateur. C'est une composition classique. Ce qui va scandaliser le public et la critique est l'usage des couleurs. Matisse peint le visage avec du rouge, du vert et du jaune qui ne respectent pas la carnation naturelle. La couleur est posée en aplats sans dégradé ni nuance. Le volume du visage n'est plus traduit par du clair-obscur ni un dégradé à la manière classique. Matisse utilise des aplats de vert pour traduire les parties ombrées du visage et des couleurs chaudes (jaune, orange et rose) pour les zones en lumière.

Gertrude Stein qui achètera le tableau raconte : « *Les visiteurs pouffaient en regardant la toile, et on essayait de la lacérer.* ». *Femme au chapeau*, est considérée comme l'œuvre fondatrice du Fauvisme.

Contexte historique :

Comment l'art africain fait-il son apparition en Europe ?

L'Europe a entretenu des relations avec la côte occidentale africaine dès le XV^{ème} siècle par le biais de la traite négrière. Le siècle des Lumières, précipite à l'intérieur des terres africaines, explorateurs, officiers, missionnaires, médecins et membres de sociétés de géographie. A la fin du XIX^{ème} siècle, la dimension civilisatrice et scientifique de ces explorations est essentiellement guidée par des intérêts économiques et sert surtout de moyen de justification

au projet colonial. Des produits locaux, objets artisanaux, statuaire, masques et êtres humains venant de différents pays d'Afrique sont visibles dans les grandes capitales européennes.

Les Expositions universelles et coloniales de la fin du XIX^{ème} au début XX^{ème} siècle, en France, en Grande-Bretagne, en Allemagne et en Autriche connaissent un grand succès populaire. Celle de 1889 met en scène des villages indigènes sur le Champs de Mars, à Paris. L'Exposition coloniale de 1931 au bois de Vincennes inclut des reconstitutions et des spectacles.

La collecte de nombreux objets ethnographiques alimente les musées : le musée ethnographique du Trocadéro ouvre ses portes en 1878 à Paris. Les masques et la statuaire de Côte d'Ivoire, du Congo et du Gabon sont les plus répandues dans le cercle parisien de 1918. Des marchands parisiens d'art moderne et "primitif" tels que Emile Heymann, Joseph Brummer, Paul Guillaume jouent un rôle de diffusion de l'art africain au niveau international. Des expositions et des publications se multiplient à Paris et New York.

L'imagerie populaire de l'Afrique, présente dans les journaux, les manuels scolaires, les chansons et les publicités, contribue à légitimer la domination de l'Occident. Les arts du spectacle témoignent d'un engouement pour l'Afrique avec le Jazz et Joséphine Baker, notamment dans les années 20.

Comment l'art africain contribue-t-il à renouveler l'art européen du début du XX^{ème} siècle ?

Depuis 1885, la jeune génération d'artistes est rejetée des Salons officiels. Ils refusent la peinture d'imitation et l'illusion perspectiviste. Ils veulent s'affranchir des règles académiques pour s'orienter vers un art d'expression plus libre. Les objets, les masques et les sculptures venant d'Afrique apportent une révélation esthétique : les artistes n'y voient pas seulement des curiosités mais découvrent un art qui représente le monde sans le copier. Le corps humain notamment est simplifié, géométrisé. Il obéit à des proportions non réalistes qui le déforment.

Cette représentation expressive du corps humain rompt avec les codes esthétiques enseignés dans les Ecoles d'art académique. Sans connaître l'origine ni l'usage de ces objets « venus d'ailleurs », les artistes devinent que cet art leur donne la possibilité de signifier et d'exprimer autrement le monde.

De nombreux artistes tels que Pablo Picasso et Henri Matisse vont collectionner ces objets d'art africain.

Guillaume Apollinaire a largement contribué à la reconnaissance de « l'art nègre » à travers des articles et des compte-rendus d'expositions, parus entre 1909 et 1918. Il écrivait dès 1909 que « l'art nègre » devait rentrer au Louvre. Apollinaire fut aussi l'un des premiers à parler de « grands artistes anonymes » au sujet des créateurs de ces objets, devançant de dizaines d'années, les préoccupations actuelles.

L'art africain va inspirer de nombreux mouvements artistiques tels que le cubisme (1907-1914), le groupe Die Brücke (1905), Dada (1911) et le surréalisme (1924).

Maurice de Vlaminck (1876-1958) et **André Derain** (1880-1954) étudient dès 1905 les collections du musée du Trocadéro et du British Museum et sont les 1^{ers} à voir les possibilités expressives des masques et des sculptures.

Amedeo Modigliani (1884-1920) s'engage de 1909 à 1913 dans la sculpture en taille directe de figures hiératiques, dépouillées avec un allongement démesuré de l'ovale du visage qui rappelle les formes fermées des sculptures et des masques africains.

Tristan Tzara (1896-1963) collectionne les sculptures africaines et océaniques dès 1916.

Marcel Janco (1895-1984) crée pour des performances littéraires du groupe Dada des masques confectionnés à partir de bouts de carton, de journaux, de fil de fer et de ficelles inspirés des arts africains et océaniques.

Marcel Janco, *Portrait de Tzara*, 1919 (carton, toile de jute, encre et gouache, 55x25 cm, Centre Pompidou, Paris)

Pablo Picasso (1881-1973) subjugué par les expressions pleines de puissance et de force vitale des masques et des sculptures, collectionnera de nombreuses pièces d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale visibles au Musée Picasso, Paris.

○ **Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger*, 1907**

(huile sur toile, 243,6 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York).

Cette œuvre est l'aboutissement d'une longue recherche. Une centaine d'esquisses, de dessins, de gouaches et de peintures à l'huile montrent comment Picasso cherche à représenter le corps humain de manière expressive.

L'œuvre montre des corps déformés par des lignes anguleuses et des formes géométriques, simplifiées (ovale étiré, triangle). Les visages des deux femmes de droite sont travaillés comme des masques sculptés. Les hachures servent à ombrer une partie du visage pour accentuer l'illusion de volume mais rappellent aussi les scarifications de certains masques. Picasso renouvelle les codes de représentation en utilisant plusieurs points de vue simultanés (face et dos), en abandonnant tout effet de perspective et en laissant volontairement des parties inachevées. Cette œuvre est la première œuvre de la période dite « nègre » (1907-1908) de Picasso. Elle est considérée comme l'œuvre fondatrice du cubisme (1907-1914).



Gros plan sur une œuvre du musée (salle 4) :

Henri Matisse, *Tahiti ou Fenêtre à Tahiti II*, 1936

(gouache sur toile, 240 x 195 cm)

Contexte de création de l'œuvre :

Durant l'été 1935, Marie Cuttoli commande à Matisse un projet de tapisserie dans le cadre de l'exposition « Modern French » prévue en janvier 1936 à New York. Celui-ci puise le sujet du carton dans les croquis réalisés après son voyage à Tahiti réalisé en 1930.

Un voyage fondateur :

Matisse séjourne du 29 mars au 15 juin 1930, à Tahiti, soit deux mois et demi. Il réside essentiellement dans la ville de Papeete. Sur place, il prend quelques photographies et ne peint qu'une seule pochade. Il dessine beaucoup mais moins qu'à son habitude. La chaleur étouffante et humide l'oblige à se réfugier à l'intérieur. L'hôtel et ses résidents, sa chambre et son mobilier dont il modifie fréquemment l'agencement deviennent ses modèles. Aux heures moins chaudes de la journée, il parcourt avec ses albums de dessin les jardins ombragés de la ville et ceux du tour de l'île.

Matisse s'installe à l'hôtel Stuart de Papeete, une haute construction récente en béton armé implantée sur le front de mer. Sa chambre, située au 2ème étage, est propre et spacieuse, agréablement meublée d'un rocking-chair baroque et d'une coiffeuse. Des rideaux, descendant à mi-hauteur, font office de porte afin de faire circuler l'air. Sa fenêtre, sans rideaux, donne sur une terrasse aux balustres blancs.

Matisse a une vue dégagée sur le port et l'océan. Les grands arbres « Marumaru » aux feuillages verts brillants qui ombrent le boulevard du bord de mer en contrebas, développent leurs ramures de bois noir jusqu'aux fenêtres de sa chambre. A travers les branches, on devine la haute mâture d'une goélette amarrée devant l'hôtel, *Papeete*, un navire de la marine nationale française converti en navire de commerce. Depuis la terrasse, Matisse peut découvrir plus à l'ouest la fascinante île de Moorea, dite « *Moorea la rouge* » dont les sommets cernés de nuages flamboient au coucher du soleil.

***Papeete ou Fenêtre à Tahiti I*, 1935 (Musée Matisse, Nice)**

C'est le premier carton du projet tissé. Matisse l'élabore comme un tableau. Il représente avec quelques interprétations la vue de la fenêtre de sa chambre, à l'hôtel Stuart. L'île de Moorea, par exemple, apparaît dans le champ de la fenêtre. Matisse représente aussi un rideau pour structurer et relier les différents espaces du tableau. Il travaille à l'huile : les couleurs sont nuancées et dégradées avec des effets de transparence. Le jeu du pinceau est visible. La composition est encadrée de fleurs évoquant par ses 4 pétales la fleur de tiaré, emblème de la Polynésie.

Pour la version tissée, Matisse recommande le respect de la technique picturale. La tapisserie est mise sur le métier en novembre 1935 mais devant les difficultés techniques rencontrées, elle n'est achevée qu'en mars 1936. Elle fait pourtant partie de l'exposition « Modern French » mais Matisse est déçu des libertés d'interprétation du lissier.

***Tahiti ou Fenêtre à Tahiti II*, 1936 (Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambresis)**

Matisse réalise un second carton annonçant les papiers gouachés découpés :

Il réalise tout d'abord un calque du premier carton puis un nouveau dessin préparatoire. Il simplifie le dessin, renonce aux détails. Les lignes sont plus affirmées : il réduit le nombre de couleurs et les travaille en aplats. Les contrastes traduisent le contre-jour entre l'intérieur et l'extérieur de la chambre et accentuent la planéité de la toile.

Ces modifications doivent faciliter l'interprétation technique du lissier. Cette seconde version devait être produite en trois exemplaires par les ateliers d'Aubusson. Matisse ne donne pas suite au projet estimant que celle-ci conviendrait mieux à une interprétation en vitrail.

« L'aventure de Tahiti » témoigne des difficultés de conception technique d'une œuvre picturale destinée à une transposition dans un autre médium.



Gros plan sur une œuvre du musée (salle 6) :

Henri Matisse, *Océanie la mer*, 1946 ; *Océanie le ciel*, 1946.

(papiers gouachés, découpés et collés sur papier marouflé sur toile, 178,3 x 369,7 cm)

Deux gouaches découpées monumentales, *Océanie, le ciel* et *Océanie, la mer* et un tapa océanien sont visibles dans la même salle d'exposition au Musée départemental Matisse.

Que représente ce tapa ?

Tapa océanien, non daté, écorce battue, 127 x 163 cm.

Le tapa est une étoffe traditionnelle d'Océanie faite à partir de l'écorce d'un arbre. Le tapa présenté dans les collections du musée est décoré de motifs géométriques de trois couleurs d'origine naturelle : noir, ocre et le brun de l'écorce. Deux motifs sont alternés et s'inscrivent dans des carrés : un motif de poisson simplifié par une forme ovale aux extrémités pointues et un motif d'oiseau stylisé en forme de croix.

Selon les lignes, le motif du poisson est orienté à droite ou à gauche et les couleurs de l'oiseau sont inversées. Ces variations créent un rythme visuel qui perturbe l'apparente répétition des formes. Des graphismes noirs comme des hachures, des lignes brisées, courbes ou des évocations de feuilles, de tiges végétales animent le fond de chaque carré. Une frise de triangles ocre encadre l'ensemble. Ce tapa est d'apparence abstraite pourtant les formes sont comme des signes, des sortes de stylisations de la réalité.

Description de l'œuvre:

En 1946, Matisse commence *Les Méduses* et *La fée des eaux*, titres originaux d'*Océanie la mer* et *Océanie le ciel*. Ces 1^{ères} gouaches découpées monumentales sont créées comme des œuvres autonomes et non dans le but initial d'une transposition tissée.

Matisse épingle une 1^{ère} silhouette d'hirondelle découpée dans du papier blanc sur le mur de couleur sable de son atelier parisien, boulevard Montparnasse. L'œuvre s'étend sur un autre mur avec le rajout de différentes formes découpées dans du papier blanc. Lydia, son assistante, épingle, déplace les papiers découpés selon ses indications de Matisse jusqu'à ce que le juste équilibre soit obtenu. Sur un 1^{er} mur, une forme ondulante plus grande que les autres, évoquant une algue, une méduse ou une sirène, s'entoure de formes stylisées d'oiseaux et d'algues. Sur le second mur, requins, méduses, étoiles de mer, coraux ... s'organisent autour d'un petit oiseau central.

Les deux compositions murales seront minutieusement décalquées et photographiées. Elles seront ensuite sérigraphiées en blanc sur toile de lin beige en trente exemplaires, pour répondre à une commande.

Analyse :

L'œuvre fait référence à son voyage à Tahiti et à ses souvenirs de plongée sous-marine à l'îlot Apataki aux Tuamotu où Matisse séjourne pendant 15 jours avec Murnau qui tourne « Tabou ».

Matisse réunit des représentations de poissons et d'oiseaux dans le même espace, comme les motifs du tapa.

Ces deux papiers gouachés découpés sont deux paysages sans ligne d'horizon, ni illusion de profondeur pour donner l'impression d'immensité et d'étendue. Seule une frise d'algues apporte une limite à ce qui pourrait être un all-over.

A la différence du tapa, les espaces entre les formes permettent au regard de circuler dans un mouvement ondulatoire, comme une danse, une vague, un mouvement de nage ou d'envol. Il n'y a pas non plus de répétition de forme, ni de symétrie. Matisse stylise les formes non pas par la géométrie mais avec des découpes en arabesque. Certaines formes presque abstraites sont une traduction de poissons ou d'oiseaux vus en mouvement.

Matisse représente deux mondes séparés (aérien et aquatique) vivants en osmose à l'image du tapa. Il crée sa vision personnelle du paradis terrestre. C'est une évocation de son expérience du bonheur dans les lagons tahitiens.

Les panneaux sérigraphiés *Océanie, le ciel* et *Océanie, la mer* renouent avec la vocation de décoration mobile de la tapisserie. Les panneaux peuvent s'adapter à n'importe quel espace et accompagner l'homme dans sa vie au quotidien. Celui-ci peut ainsi vivre en osmose avec l'art, à travers un objet, à l'image du tapa ou d'un tapis perse.

Un même thème, une seconde interprétation :

Polynésie, le ciel et *Polynésie, la mer*, octobre 1946, Centre Pompidou, Paris.

Matisse réalise deux cartons de tapisserie avec du papier bleu d'écolier (bleu turquoise et bleu foncé) destiné à recouvrir les livres, du papier à lettre blanc et des rehauts de gouache. Le projet est destiné à être tissé. Chaque

tapisserie est produite en deux exemplaires (l'un revenant à Matisse et l'autre à l'Etat). Les premières versions en tapisserie de laine sont mises sur le métier en 1947.

Devant le succès de la composition, le Mobilier national commande à la Manufacture de Beauvais de nouveaux exemplaires. Matisse réalise des corrections pour un troisième tissage (acquis en 1952 par le musée de Copenhague). Cinq nouvelles tentures seront réalisées après le décès de Matisse, jusqu'en 1975. Les variations techniques (effets de matière, fragmentation des formes par le traitement des couleurs) montrent l'artifice du papier collé et vont à l'encontre de la volonté de Matisse d'obtenir en tissage des surfaces planes sans nuance ni relief.

Pourquoi cet attachement de l'artiste aux tissus ?

Matisse est originaire du Cateau-Cambrésis, région où existait au début du XX^{ème} siècle une industrie de textile de luxe très dynamique. Il développe, dès son enfance, un goût prononcé pour les motifs et les tissus. Durant ses 1^{ères} années aux Beaux-Arts et malgré le manque d'argent, Matisse commence à collectionner des morceaux de tissus, dénichés sur les marchés aux puces parisiens puis dans les boutiques et les marchés niçois et parisiens, comme le magasin de Mme Ibrahim, épouse d'un marchand de tapis libanais établi rue de Rivoli.

Il rapporte de son voyage en Algérie en 1906 des tapis et des céramiques. Il collectionne des tapis persans, des broderies arabes, des coussins, costumes... des Haïtiennes (tentures ajourées avec broderies et applications de motifs) imitant des moucharabiehs. Il acquiert probablement les tissus africains au début des années 20 à Anvers.

Il rapporte de son voyage à Tahiti en 1930 des coquillages et différents objets d'artisanat local et des tapas qui feront l'objet d'une collection qu'il alimentera de retour en France.

En fonction de ses finances et au fur et à mesure de ses découvertes et de ses voyages (Maroc, Algérie, Russie, Tahiti...), il enrichit sa collection de tentures, de broderies, de costumes exotiques, d'étoffes traditionnelles européennes et de robes de couturiers. Certains textiles reviennent comme des acteurs favoris dans ses œuvres : les toiles de Jouy, les blouses roumaines brodées (en vogue à Paris dans les années 1920), le manteau chinois en soie doublé de fourrure blanche... D'autres tissus comme les tapas ou kubas sont des sources d'inspiration directes pour les gouaches découpées.

Cette collection constitue ses archives, sa bibliothèque de travail. Il y puise son inspiration pour meubler, agencer son atelier et pour composer ses œuvres. Elle lui offre un répertoire de formes et de couleurs à combinaisons multiples. Le tissu lui offre une diversité de motifs et de rapports colorés qui l'amène à explorer la notion de décoratif.



Les filiations avec les arts traditionnels :

La tapisserie en Europe

Le XIV^{ème} siècle constitue l'âge d'or de la tapisserie en Europe. De nombreux lieux de tissage de draps s'orientent vers une production de luxe. Le centre, le Nord de la France et les Flandres (Paris, Arras, Tournai, Bruxelles) développent des ateliers organisés et influencent le reste de l'Europe (Italie, Allemagne, Angleterre, Espagne).

La tapisserie est un revêtement de grande surface qui permet d'habiller les murs des demeures royales, princières ou des églises. Elle protège du froid et divise les espaces. C'est aussi une décoration monumentale mobile pour l'intérieur ou l'extérieur lors de cérémonies. Plusieurs tentures permettent d'illustrer de manière monumentale les différents épisodes d'une histoire. Ces « tapis à images » célèbrent les fastes et les conquêtes des puissants. Elles font l'objet de commandes. Plusieurs exemplaires d'une même tapisserie peuvent être tissés avec des variations selon les ateliers et les époques. La tapisserie est un art lent, collectif, monumental, tactile et utile.

Océanie et le tapis oriental :

Le tapis traditionnel perse est une vision symbolique du paradis terrestre. Le mot « paradis » trouve son origine dans le mot perse « pairidaēza » qui signifie jardin, verger, potager et plus généralement tout « espace clos » contenant des arbres et des plantes. L'art du tapis est directement inspiré de l'art du jardin perse. C'est une version nomade du jardin. Le modèle classique du tapis-jardin se caractérise par une bordure de motifs floraux, animaliers ou géométriques entrelacés, avec des références mythologiques ou des inscriptions. Cette bordure encadre un motif central symétrique ou divisé en 4 parties (représentant 4 canaux d'irrigation alimentant un bassin central). La scène principale s'orne d'images idéales, d'oiseaux, d'animaux aux formes mystérieuses, d'arbres de vie et de fleurs. La présence vitale de l'eau est symbolisée par des bassins, des fontaines, des vases ou des motifs d'arabesques. Le mihrâb entouré de deux vases et l'arbre sont des motifs récurrents. La tapisserie est l'art persan par excellence. Il n'a cessé de se perfectionner au fil des siècles. Les motifs figuratifs à leur origine, se stylisent sous l'influence de l'Islam, pour devenir allégoriques et abstraits au XVII^{ème} siècle.

Matisse est profondément attiré par l'art islamique. Il le découvre à Paris dans les musées et chez les collectionneurs mais c'est une grande exposition d'art islamique à Munich en 1910 qui lui révèle la beauté des tapis et des céramiques qu'il considère comme des chefs-d'œuvre. La même année, il découvre l'Alhambra lors d'un voyage en Andalousie. Il se rend tout d'abord brièvement en 1906 en Algérie puis fait deux séjours de plusieurs mois à Tanger, au Maroc en 1912 et 1913. Il a la révélation que l'art peut être étroitement lié à la vie quotidienne à travers des objets décoratifs.

Océanie et les tissus africains :

Le Kuba est un tissu traditionnel de la tribu du même nom située en République Démocratique du Congo. Les jeunes feuilles de palmiers sont séchées et fendues pour obtenir une fibre très fine : le raphia. Cette fibre est tissée comme un tissu traditionnel puis est orné de motifs appliqués et de broderies.

Le fil de broderie est teint (rouge, noir, jaune, bleu) puis noué de sorte à obtenir une frange coupée à ras ce qui lui donne le nom de "velours du Kasai". Les motifs essentiellement géométriques, se retrouvent dans les masques en bois, la sculpture, l'orfèvrerie, les tapis de décision et la scarification du corps des femmes de la tribu Kuba.

Le kuba servait de vêtement. Plusieurs morceaux tissés peuvent être cousus ensemble pour obtenir une pièce plus grande. Le tissage est traditionnellement effectué par les hommes tandis que la broderie est réservée aux femmes.

Le dessin, la couleur, la forme et la taille du Kuba sont susceptibles d'exprimer le statut social, la richesse et les croyances de celui qui le porte.

Le tapa est une étoffe traditionnelle d'Océanie faite à partir de l'écorce d'un arbre tel que l'arbre à pain, l'hibiscus ou le Banian. L'écorce interne est trempée, battue, séchée avant d'être ornée de motifs géométriques. Elle est traditionnellement fabriquée par les femmes.

Le tapa avait différentes fonctions avant la colonisation et l'évangélisation de Tahiti (XVIII^{ème} siècle). Il servait de vêtement du quotidien, faisait office de rideau ou de porte dans les habitations traditionnelles. Il pouvait avoir une fonction de prestige montrant la richesse et le statut d'une personne lors de cérémonies ou une fonction religieuse lorsqu'il enveloppait les figures sacrées ou servait de linceul. Détrônée par l'importation de tissus européens, la fabrication est sollicitée de nouveau au début du XX^{ème} siècle pour promouvoir une économie basée sur le tourisme.



Les filiations artistiques :

La création textile contemporaine : A découvrir : <http://collectiftextile.com>

Dossiers pédagogiques : Natacha Petit : « L'étoffe de l'art ».

Couleur tissée et trame colorée :

Georges Seurat, Les poseuses, 1888, (200 x 251 cm, Fondation Barnes, Pennsylvanie).

Seurat met en scène le travail en atelier avec les modèles posant devant la toile *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* (1884-1886). Seurat applique la loi des contrastes simultanés avec la méthode de la division des tons (appelée Divisionnisme) : il peint avec de petits points de couleur juxtaposés. Ceux-ci forment une trame colorée qui, à distance, crée un mélange optique.

En 1836, le chimiste français et directeur des Gobelins (1824-1883) Eugène Chevreul définit « la loi du contraste simultané des couleurs ». Il constate que l'intensité d'une couleur varie en fonction de celle qui se trouve à proximité, et que le maximum d'intensité est atteint par la confrontation entre une couleur et sa complémentaire.

Sonia Delaunay, Robe et Design, automobile, 1925.

Sur cette photographie, Sonia Delaunay porte un costume de sa création et applique les mêmes motifs à sa Citroën B12. Sonia Delaunay expérimente l'abstraction géométrique et la loi des contrastes simultanés sur des supports très variés (tableaux, décorations murales, projets d'affiches, vêtements, reliures, objets domestiques). La peinture ou les arts appliqués répondent selon elle à la même quête artistique, celle de traduire plastiquement le dynamisme de la vie moderne. Site de l'artiste : <http://sonia-delaunay.com/fr/>

François Rouan, Odalisque Flandres 1, 2009- 2010

(peinture à la cire sur toiles tressées, 189 x 119,5 cm, collection particulière).

Rouan développe une démarche personnelle consistant à tisser entre-elles deux toiles préalablement peintes et découpées en fines bandes, pour en produire une troisième. Il ajoute au « tressage » obtenu des graphismes qui

viennent brouiller et fragmenter la lecture spatiale de l'œuvre. Le regard vacille entre la perception des détails et la lecture de l'ensemble de la composition.

Diane Meyer, *New Jersey IV-1979, 2012* (broderie au point de croix sur photographie)

L'artiste reprend de vieilles photos personnelles qu'elle brode au point de croix comme des pixels. La partie travaillée, rendue illisible, souligne l'absence, la perte. L'artiste exprime sa nostalgie de l'enfance, le passage du temps, et la détérioration de la mémoire. Site de l'artiste : <http://www.dianemeyer.net>

Des tapis « à images » contemporain :

Alighiero Boetti, *Mappa, 1984* (broderie sur tissu, 112 X 176 cm). ***Mappa, 1988***, (Broderie sur tissu, 120 x 225 cm).

Boetti est un grand voyageur, passionné de culture non occidentale. La géopolitique est au cœur de sa série « Mappa », réalisée de 1971 à sa mort. Il conçoit de nombreux planisphères, réalisés par des brodeuses afghanes puis pakistanaises (à partir de 1979). Chaque pays est reconnaissable à son drapeau. Ces cartes tissées et brodées évoluent au fil des années et témoignent des changements de frontière, des naissances ou disparitions de pays. Les Mappas sont une version contemporaine de la tapisserie historique traditionnelle.

Nathalie Boutté, *Nuit de Noce, 2009* (papier et encre, 111 x 97 cm).

Cette artiste autodidacte découpe de petites languettes de papier (unis, imprimés, papier calque ou de soie, billets de banque) qu'elle assemble en dégradés de couleurs ou de valeurs faisant apparaître progressivement une image réaliste. La technique utilisée s'apparente à celle du tissage où le décor s'élabore en même temps que l'étoffe. La surface tactile et mouvante renvoie à celle des tapis. Site de l'artiste : <http://www.nathalieboutte.com/>

Margo Wolowiec, *Quelque part peu après, 2014* (tissé à la main, polyester, coton, colorant de tissu).

Wolowiec collecte des images sur des sites sociaux du Web, les imprime sur des fils de polymère avec de l'encre à sublimation thermique. Le fil est ensuite tissé de manière traditionnelle en fil de chaîne. Les compositions finales sont donc constituées de plusieurs bandes d'images empilées les unes sur les autres avec de légers décalages. L'image tissée, étirée, distordue, floutée évoque l'avance rapide ou le rembobinage d'une cassette VHS, les images brouillées de télévision ou les vieilles photos abîmées. Ses œuvres semblent souligner les détails qui nous échappent lorsque l'information se transmet d'une personne à une autre.

Wolowiec propose une matérialité au monde virtuel, un arrêt sur image sur un monde caractérisé par le zapping et la surabondance d'informations. Site de l'artiste : <http://www.margowolowiec.com/>

We Make Carpets, *Bottle Carpet, 2012* (installation de bouteilles en plastique)

Ce collectif réalise des tapis d'inspiration traditionnelle mais avec des objets quotidiens symboliques de notre époque : bouteilles, éponges, pinces à linge, feuilles de papier, gobelets en plastique... sont choisis selon leur forme et leur couleur. Les objets répétés, organisés forment un pattern contemporain. Le tapis éphémère, inutilisable révèle sous son aspect décoratif une réflexion sur la société de consommation. Site de l'artiste : www.wemakecarpets.nl/

Fabrice Langlade, *Solos Show Eden, 2003, Série « Tapis de guerre »*

(résine installation in situ, 120 x 200 cm ; Galerie Steinek, Vienne).

Fabrice Langlade privilégie la notion de décor. Il propose des agencements qui reproduisent des motifs décoratifs baroques, évoquant le test de Rorschach ou des tatouages. Le décor, séduisant, sympathique agit comme un anesthésiant et révèle en deuxième lecture une vision faussement idéale.

Le motif est réalisé avec des figurines décoratives, d'animaux, végétaux puisés dans le monde des jouets où se mêle un univers guerrier. La série « Tapis de guerre » (2003) et « Black patterns » manipule et trompe le regardeur dans un va- et- vient entre merveilleux et cruauté, idéal et réalité.

Le textile comme créateur d'espaces :

Photographie anonyme, *Matisse dessinant une odalisque, Nice, vers 1928*,

(tirage gélatino-argentique développé, 17,1 x 11,6 cm, Musée départemental Matisse, le Cateau-Cambrésis).

Cette photographie témoigne de la méthode de travail de Matisse. L'artiste crée dans un coin de son atelier un petit décor théâtral constitué de tentures à différents motifs, de meubles et d'objets orientaux puisés dans sa collection personnelle. Henriette costumée devient une odalisque dans un ensemble de motifs décoratifs. Les tissus

constituent pour lui un répertoire de formes et de couleurs à combinaisons multiples qui lui permet d'organiser des espaces, d'étudier le corps du modèle dans un décor.

Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911 (détrempe à la colle sur toile, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble)

Cette œuvre appartient à l'ensemble des « Intérieurs symphoniques » exécutés par Matisse en 1911 avec *L'Atelier rose* (Musée Pouchkine, Moscou), *La Famille du peintre* (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg), et *L'Atelier rouge* (Museum of Modern Art, New York). Elle représente l'atelier que Matisse occupait alors à Collioure. Il utilise un paravent, une nappe, un miroir, des tentures et la fenêtre pour fragmenter l'espace du tableau. La répétition des motifs (fleurs à cinq pétales, arabesques...), l'absence d'ombre, la saturation des couleurs soulignent la planéité de la surface peinte en l'assimilant à un tapis. Le tableau avait à l'origine un encadrement peint de fleurs à 5 pétales à l'image des tapisseries « mille-fleurs ». Matisse rejette l'illusion d'un espace perspective en affirmant un espace bidimensionnel décoratif.

Cristina Iglesias, *Sans Titre, passage II*, 2002

(raphia, cordes en sisal, 17 nattes, chaque natte : 1 x 298 x 126 cm. Centre Pompidou, Paris).

L'artiste nous fait voyager en Orient. Les 17 nattes en raphia tressé suspendues à l'horizontal par des cordes forment un passage. Les entrelacs du tissage composent un texte extrait du conte arabe "Vathek" de William Beckford qui relate la descente d'un calife aux abysses. La lumière projette une ombre au sol qui englobe le visiteur. Celui-ci est invité à déambuler dans un espace immatériel et fugitif de mots.

Marcel Duchamp, *Sixteen miles of string*, 1942 (installation, exposition First Papers of Surrealism, New York).

Après l'exode vers les Etats-Unis, d'un grand nombre de surréalistes européens pendant la Seconde Guerre mondiale, Breton fait appel à Marcel Duchamp pour organiser leur première exposition. Présentée dans un manoir au décor opulent de New York, il conçoit un réseau de fils blancs traversant l'espace. L'entrelacement ne coupe pas totalement la vue mais provoque chez les visiteurs et artistes exposants une frustration. Duchamp rompt ici avec la conception traditionnelle d'une exposition, du parcours physique et visuel du visiteur et du rapport à l'œuvre.

Ernesto Neto, *We stopped just here at the time*, 2002

(lycra, clou de girofle, curcuma, poivre, 450 x 600 x 800 cm minimum, Centre Pompidou, Paris).

L'œuvre est composée d'une structure en tissu souple et transparente, accrochée au plafond, dont certaines parties, remplies de grandes quantités d'épices, pendent comme des grappes. Le visiteur est invité à s'immerger dans un espace constitué de formes organiques, souples, fragiles. L'œuvre le sollicite physiquement par l'odorat, le toucher, la vue. Ces sculptures-installations mettent en jeu le corps, l'espace, la matière et proposent une perception multisensorielle et interactive de l'art.

Carole Simard-Laflamme, *Les Robes du temps*, 2006

(6 x 4 x 6 m, exposition 2012, Cité internationale de la dentelle et de la mode, Calais).

Cette sculpture représente une robe monumentale et aérienne composée de 12 rangées de 6000 petites « robes semailles » suspendues par des fils métalliques. Chaque « robe semaille » est un tissage de tissus de récupération de robes de personnalités françaises et québécoises, recouvert de feuille d'or. L'artiste s'inspire de l'œuvre de Proust « **A la recherche du temps perdu** » : « *Je bâtirai mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe...* ». Elle réalise une œuvre poétique où le médium textile tisse des liens entre nature et structure, vêtement et architecture, identité et mémoire.

Site de l'artiste : www.carolesimardlaflamme.com