
Femmes, couleurs et leurs espaces dans l'œuvre de Matisse¹

Jean-Loup KORZILIUS

L'œuvre d'Henri Matisse se caractérise par deux aspects fort différents l'un de l'autre : des motifs souvent traditionnels, pour ne pas dire banals, et une spontanéité, voire par moments une certaine hardiesse dans l'agencement des lignes et d'un chromatisme devenu proverbial. Par ailleurs, on note la surabondance de certains thèmes dont celui du nu féminin dans un intérieur est sans conteste le plus frappant. Cette complémentarité entre le classicisme thématique et la liberté picturale avec ses pointes d'audaces formelles est en outre comme conforté par une vie des plus bourgeoises dont le milieu de l'art se plaisait à faire l'écho. Très vite Matisse sera alors considéré comme l'alter égo correct, serein et retenu de Picasso, bien connu, lui, pour ses exubérances artistiques et ses frasques amoureuses².

Une telle absence d'aspérité dans ce que donnait à voir l'artiste de lui-même, ainsi que la cohérence de l'évolution de son style, telle une « ligne continue »³ comme le notait déjà en 1970 l'historienne de l'art Dora Vallier, expliquent — au moins en partie — pourquoi dès les années vingt, une fois l'expérience fauviste intégrée, ses créations furent toujours jugées à l'aune de leur degré de stylisation formelle que l'on percevait, pour reprendre la formule d'un critique d'art, comme « une joie pour l'œil »⁴ au point qu'un autre critique n'hésitera pas à déclamer en 1931 :

¹ Comment citer cet article : Référence électronique : Jean-Loup Korzilius, « Femmes, couleurs et leurs espaces dans l'œuvre de Matisse », p. 75-86, e-CRIT3224 [en ligne], 5, 2013, mis en ligne le 3/9/2013. URL : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr> Tous droits réservés.

² Pour un aperçu des « idées reçues » concernant ce dernier, voir : Isabelle de Maison Rouge, *Picasso*, Paris, Cavalier Bleu (coll. Idées reçues), 2005.

³ Dora Vallier, « Matisse revu, Matisse à revoir », *NRF*, 1970, 211, p. 56.

⁴ Jean Alazard, « Le Salon de 1927 — Le Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1927, p. 328

Matisse, fine fleur de la peinture française, [...] peintre de l'espace-profondeur, peintre de valeurs justes, de proportions savamment étudiées, fait oublier le peintre qui interprète l'espace comme une vaste surface plane [...] Un tableau de Matisse [...] est une source assez complexe de jouissance visuelle, un délassement des sens et de l'esprit⁵.

Ce « génie heureux » — comme le qualifiait George —, semblait tirer l'intensité des formes peintes précisément de la simplicité des sujets, à savoir des portraits, des paysages, des natures mortes, des intérieurs et bien sûr des nus féminins. Si bien que l'art de Matisse a été interprété jusqu'à nos jours principalement comme une extraordinaire sublimation esthétique du quotidien et du corps, transmués en signes picturaux. À l'occasion de la grande exposition au titre évocateur *Figur, Farbe, Raum*⁶, consacrée au peintre à Düsseldorf en 2005, la commissaire de l'exposition, Pia Müller-Tamm, souligne ainsi que :

L'expérience particulière que vit le spectateur au contact des œuvres de Matisse résulte [...] de l'expérience réjouissante d'un monde vivant, incroyablement mouvant [...] (où) la figure et l'espace (peuvent) se combiner de multiples manières dans le tableau⁷.

Tout se présente donc comme si pour les commentateurs le motif, qu'il soit objet ou corps, invitait en raison même de sa banalité à des formalisations artistiques et, chemin faisant, à des considérations théoriques plus élevées.

Dès le début des années 70, des historiennes de l'art féministes comme Carol Duncan⁸, ont cependant réussi à briser cette approche idéaliste en démontrant que l'œuvre de Matisse pouvait donner lieu à des interrogations plus critiques que les analyses formalistes. On se focalisait alors sur les non-dits, les jugements de valeur implicites véhiculés⁹ notamment par ces multiples représentations féminines qui, aux yeux de Duncan, révélaient chez le peintre un sentiment d'intimidation par l'autre sexe et manifeste dès le début de sa carrière artistique. Cette facette de l'œuvre et de

⁵ Waldemar George, « Dualité de Matisse », *Formes*, 16, 1931, p. 94.

⁶ « Figure, couleur, espace ».

⁷ Pia Müller-Tamm, *Henri Matisse : Figur, Farbe, Raum, Preetext*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, oct. 2005-fév. 2006 (traduit de l'allemand par l'auteur).

⁸ Carol Duncan, « Virility and domination in early 20th century vanguard painting », *Artforum*, XII, 4, 1973, p. 30-39.

⁹ Ces études s'attachent à relever comment les normes et les enjeux de domination du masculin sur le féminin se lisent dans les œuvres en s'interrogeant, par exemple, sur la représentation du corps féminin comme objet de focalisation de désirs, de rejets, de tentations, de sublimations etc, sur le rôle déterminant du spectateur masculin dans la réception des œuvres, ou bien sur le statut de la femme artiste dans ce milieu artistique occidental fait par les hommes. Pour une introduction à ces questionnements cf. Mathilde Ferrer, Yves Michaud, (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Énsb-a, Paris, 1997.

la personnalité de Matisse a d'ailleurs beaucoup inspiré la recherche féministe et une thèse lui a même été consacrée¹⁰. Avant de revenir plus loin sur ce point, retenons pour l'instant que malgré l'intérêt indéniable de ces nouveaux regards portés sur la production du peintre, le clivage entre la thématique si singulière dans sa répétition et sa réalisation plastique n'a pas été dépassé pour autant : si on n'encense plus son « génie », l'analyse féministe se focalise néanmoins sur sa vie privée d'homme ou bien sur les rapports entre l'artiste et ses modèles, à moins de scruter, dans une perspective post-coloniale, les peintures à connotation orientalisante comme la série des Odalisques datant des années vingt. En somme, contenu et forme ne sont pas encore concrètement appréhendés dans leur enchaînement logique, aplats de couleurs et images de femmes continuent à être perçus comme deux entités sans liens réciproques significatifs.

Il semble cependant que ces liens existent bel et bien, mais pour les détecter encore faut-il — si je puis dire — lire entre les lignes : en effet, Matisse ayant abondamment écrit et donné de multiples interviews, sa parole est la plupart du temps prise sinon au pied de la lettre du moins dans un sens assez littéral¹¹. On n'a pas encore cherché à comprendre ce qui structurerait ses propos alors que les indices pour saisir cela ne manquent pas. Non seulement les innombrables occurrences de termes tels que « sensation », « émotion », « sentiment », ou « expression » signalent d'emblée que sa démarche artistique se fonde sur une conception éminemment sensuelle de l'acte pictural et aux implications quasi affectives, mais elles jettent aussi et du même coup une lumière très particulière sur ces images d'intérieurs et de nus féminins, et sur leur traitement plastique¹².

¹⁰ Cf. Katherine Bourguignon, « 'Un viol de moi-même' : Matisse and the female model », Dissertation in the history of art, University of Pennsylvania, 1998.

¹¹ Pour un exemple typique de l'adhésion sans réserve aux énoncés du peintre cf. cette phrase à propos de l'« instinct », autre terme-clé du vocabulaire matisse : « Avec ce terme d'instinct dont Matisse fait un emploi récurrent et qui est à prendre dans le contexte de l'époque, on assiste officiellement pourrait-on dire à la mise en place de la peinture ou pensée des moyens comme un herméneutique des instincts ou un savoir de l'instinct ». (Dominique Lévy-Eisenberg, *Lire Matisse, la pensée des moyens*, Paris, L'Harmattan, 2005, note 132). Le « contexte de l'époque » ce sont, chez Lévy-Eisenberg, les références nietzschéennes, philosophiques ; nulle trace par contre d'une interrogation sur la spécificité historique du terme, notamment au regard de Darwin et du discours naissant sur la sexualité, et sur le sens très singulier qu'il prend sous cet angle dans le discours d'un peintre.

¹² Bien que commune, l'association couleur et sensualité repose sur nombre d'a priori esthétiques, historiques, culturels et éthiques qui rattachent implicitement la sensation chromatique aux sensations de plaisir et de toucher, voire à l'érotisme : voir par exemple Agnès Lontrade : « La couleur exprime la sensualité de l'art en suscitant l'attrait et le plaisir de l'image » (« De l'érotisme du plaisir esthétique », François Aubral, Michel Makarius, (dir.), *Érotique, Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 66). C'est ce type d'affirmations sans nuances ni recul, ou bien des approches plus critiques mais souvent non moins attendues (cf. par exemple David Batchelor, *La peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2000, notamment p. 30sq à propos de l'Orient) qui interpellent l'auteur de la présente contribution, et pour l'étude desquelles la méthode d'inspiration structuraliste et anthropologique semble la plus adaptée :

D'après Pia Müller-Tamm, deux tiers de la production de Matisse sont consacrés à la représentation d'intérieurs et de femmes¹³. Or, un rapide examen de ces images ne laisse aucun doute sur le fait que ces deux sujets font sens ensemble, car un intérieur s'accompagne très souvent de la présence féminine ou, à l'inverse, un corps féminin est, si l'on ose dire, tout naturellement placé dans un intérieur. Cette récurrence ne peut être le fait du hasard et doit donc être prise en considération ici. Du reste, un commentateur soulignera le « rôle spatialisant » des premières Odalisques mais en l'entendant, une fois de plus, dans un sens uniquement formaliste en voyant dans ces corps féminins qu'un moyen inédit pour composer ces toiles¹⁴. Rarement montrés en action ou à l'extérieur, ces corps de femmes sont généralement au repos, le plus souvent assis, voire lovés dans un fauteuil ou allongés sur un divan. On sait également que le peintre souhaitait que ses tableaux aient les qualités d'un « art décoratif », c'est-à-dire qu'ils reposent l'esprit du spectateur comme « un bon fauteuil »¹⁵. Instructive, cette information ne suffit pourtant pas à elle seule — et contrairement à ce que l'on avance trop souvent — à expliquer ce qui motive véritablement la longue suite de ces corps féminins alanguis. Une autre confidence de Matisse s'avère bien plus éclairante pour saisir, au-delà des apparences, le lien entre le « décoratif » et ces poses : selon lui et selon les souvenirs de ses modèles, il ne leur imposait pas d'attitude particulière mais les laissait aller et venir et trouver leur pose elles-mêmes :

Mes modèles, figures humaines, ne sont jamais des figurantes dans un intérieur. Elles sont le thème principal de mon travail. Je dépends absolument de mon modèle que j'observe en liberté, [...] c'est dans son abandon au repos que je devine la pose qui lui convient et dont je me rends esclave¹⁶.

les propos sur la couleur (d'artistes, de savants ...) dévoilent ainsi ce qu'un conditionnement socio-culturel a pu y déposer comme contenu caché et normalisateur. À ce titre, ceux de Matisse sont hautement révélateurs compte tenu de son rôle décisif dans renouvellement de l'emploi de la couleur en peinture au XX^e siècle.

¹³ « Interieur und Weiblichkeit machen zwei Drittel seines Werkes aus » : citation de Müller-Tamm, « Geballte Weiblichkeit », publié sans indication de l'auteur sur internet : <http://www.stern.de/fotografie/matisse-ausstellung-geballte-weiblichkeit-548519.html>, 29. Consulté le 1er octobre 2011. Le titre de l'article (« féminité condensée ») suffit à lui-même pour illustrer la facilité avec laquelle l'œuvre de Matisse inspire l'association entre féminité et espace (confiné).

¹⁴ Elliott Moore, « Composer l'Odalisque : l'Orient et ses utilisations chez Matisse » *Etudes françaises*, 26 (1) 1990, p. 80.

¹⁵ Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 50.

¹⁶ *ibid.* p. 162.

La phrase mérite d'être examinée de plus près : Matisse détaille ici sa façon en apparence très libre de procéder lors des séances de pose en attendant patiemment que le modèle prenne une attitude qui lui conviendra aussi. Par ce rituel, il cherche à créer une relation d'intimité qu'il va jusqu'à comparer à un « flirt », mais un flirt où il aura, lui, par moments le sentiment d'être victime d'un « viol » — selon ses propres mots¹⁷. Au premier abord claire — le peintre dépendant du bon vouloir du modèle — et contraire à la répartition traditionnelle des rôles — le modèle suivant les instructions du peintre —, la situation s'avère toutefois plus complexe si l'on tient compte d'autres données : le lieu même où se trouvent les modèles, c'est le plus souvent l'atelier et non un endroit plus anodin, et donc pas non plus un espace ouvert et extérieur. Le modèle féminin est, au sens propre comme au sens figuré, lié à ou intégré dans une intériorité spatiale, en l'occurrence l'atelier du peintre. Mais il y a plus : le mobilier et tous les objets présents sont parties prenantes de cette mise en scène privée régit par l'artiste. Il en va ainsi des Odalisques qui prennent parfois place dans une sorte d'alcôve ou sous un baldaquin spécialement aménagés (fig.1). En outre, les corps féminins sont généralement entourés de divers accessoires chamarrés, notamment des fruits ou des fleurs, ces dernières souvent — et significativement — dans un vase. Un des principaux modèles, Lydia Delectorskaya, raconte ainsi :

[Matisse] avait besoin de l'exaltation que lui procuraient la vue et la proximité des fleurs, des tissus chatoyants, des fruits juteux, de corps féminins, qu'il allait tenter de sublimer. Il peignait à moins de 2 mètres (du sujet) [...] comme pour être immergé dans son atmosphère¹⁸.

La relation entre le modèle et ces intérieurs est donc entièrement pensée et programmée suivant un dispositif orchestré dans le moindre détail par le peintre et où le corps féminin vient alors comme apporter la touche finale, vivante. Contrairement à ce que laissait entendre l'anecdote du « flirt », Matisse a bel et bien la mainmise sur tout son petit théâtre où le modèle devient un élément du décor presque comme les autres, et cela nous ramène à la question de son intimidation par le modèle évoquée plus haut : en effet, loin d'être aussi effacé qu'il le prétend, l'artiste observe et garde tout de même à distance ces femmes en les faisant évoluer sur son territoire, avec ses objets favoris, parfois même en les costumant. Les règles

¹⁷ *ibid.* p. 162, note 9.

¹⁸ Lydia Delectorskaya, muse et modèle de Matisse, Le Cateau-Cambrésis — Musée départemental Matisse, février-mai 2010, p. 164

de jeux sont donc fixées par lui seul et c'est dans ces conditions, mais dans ces conditions seulement qu'il a le sentiment, pour reprendre ses mots, de devenir « l'esclave » de la pose du modèle, on a envie de dire « de jouer à l'esclave ».

Si, comme on vient de le voir, l'imagination de Matisse le conduit à concevoir une réciprocité totale entre espace intérieur et corps féminin, on remarque une réciprocité tout à fait semblable entre la surface de la toile et les plages de couleurs.

Bien des affirmations du peintre en témoignent comme par exemple celle-ci assez explicite : « mettre de l'ordre dans les couleurs c'est mettre de l'ordre dans ses idées ». On ne saurait mieux faire comprendre — et les historiens de l'art ne l'ignorent pas — que dans le registre chromatique il ne veut rien laisser au hasard. Ce sont « les rapports magiques de la couleur » qui l'intéressent et il estime même que « ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports ». Ces « rapports », qui sont des rapports d'intensité et d'étendue, fondent selon le peintre la composition formelle du tableau :

Une avalanche de couleur reste sans force. La couleur n'atteint sa pleine expression que lorsqu'elle est organisée, lorsqu'elle correspond à l'intensité de l'émotion de l'artiste¹⁹.

La « beauté » ou « fraîcheur »²⁰ qu'il apprécie dans telle ou telle teinte est loin de justifier à elle seule sa présence dans l'œuvre ; elle n'y acquerra sa vraie valeur qu'au cours du processus d'organisation de la toile qu'il compare à une « une construction de surfaces colorées » durant laquelle chaque nuance est savamment choisie et mise à sa place. En élaborant ainsi ce qu'il nomme « l'espace plastique », un espace en principe exempt de tout effet de perspective et de modelé, Matisse touche au but qu'il s'est fixé, à savoir réaliser une peinture dotée de cette qualité « décorative » déjà évoquée, c'est-à-dire une peinture ayant les fameuses propriétés reposantes d'un « fauteuil ». Ces quelques observations font déjà ressortir une ressemblance très nette entre son approche du modèle et son approche de la couleur. Ici comme là, il impose son empreinte à l'objet regardé en aménageant l'espace, le réel ou le pictural, selon ses propres désirs.

Si l'on réexamine maintenant la relation si particulière que Matisse cultive à l'égard de son modèle et qui repose sur une sorte d'intimité, force est de constater qu'elle se recoupe, elle aussi, avec le type de rapport qu'il entretient avec la tache de

¹⁹ Matisse, *op.cit.*, p. 200.

²⁰ *ibid.*, p. 8

couleur et son maniement. Ne voit-il pas dans les couleurs « des matières qui remuent le fonds sensuel de l'homme », n'avoue-t-il pas une « passion pour la couleur » et ne dit-il pas qu'il « sen[t] par la couleur »²¹ ?

Même la distribution des rôles dans ces deux types de relations est très similaire. On se souvient que devant le modèle, Matisse avait le sentiment d'être « violé » ; or, au sujet des couleurs il dit par exemple ceci :

Je pose des tons sans parti pris. Si au premier abord, et peut-être sans que j'en ai eu conscience, un ton m'a séduit ou arrêté, je m'apercevrai le plus souvent, une fois le tableau fini, que j'ai respecté ce ton, alors que j'ai progressivement modifié et transformé tous les autres. Le côté expressif des couleurs s'impose à moi de façon purement instinctive²².

Le rapport au modèle et le rapport à la couleur s'articulent ainsi selon un même schéma de séduction où Matisse se donne officiellement non pas le rôle du sujet qui agit, mais le rôle du sujet qui subit la « beauté » de ce qu'il voit. Dans les faits pourtant, le peintre ne se départit que peu du rôle de sujet agissant en exerçant son autorité de façon détournée au moyen de l'arrangement physique de l'atelier et de l'arrangement chromatique de la toile : centre palpitant de vie dans un environnement sensuel agencé selon le bon plaisir de l'artiste, le modèle est pour ainsi dire enchâssé dans, sinon encerclé par le mobilier et les objets qui l'entourent ; quant à la dominante chromatique d'un tableau, elle sert de point de départ à la définition des « rapports » des teintes voisines, mais ce sont elles qui en retour légitiment son choix initial.

Une telle symétrie des rapports au modèle et à la couleur chez Matisse donne à penser que l'espace de l'atelier et « l'espace plastique » du tableau sont comme les miroirs l'un de l'autre, le réel nourrissant par sa sensuelle matérialité la peinture, la peinture apportant sa propre sensualité au réel. Matisse lui-même évoque d'ailleurs ces deux aspects de la réalité et leurs interactions imaginaires quand il dit : « J'ai toujours eu conscience d'un autre espace dans lequel évoluaient les objets de ma rêverie. Je cherchais autre chose que l'espace réel ».

Loin de s'opposer, l'espace réel et celui de la peinture, de même que le modèle vivant et son image colorée forment, aux yeux du peintre, deux variantes d'un même vécu perceptif, sensible, deux réalités visuelles qui s'interpénètrent ou se répondent, et c'est par la couleur que s'opère la traduction du corps féminin réel et son entour en

²¹ *ibid.*, p. 128 et p. 82.

²² *ibid.*, p. 48.

leurs équivalents picturaux. Or, ces derniers sont, comme nous l'avons vu, davantage que de simples évocations figuratives en couleur, puisque — et à l'instar de ce qui passe justement au regard du modèle —, Matisse ressent le fait chromatique lui-même comme doté d'un pouvoir séducteur, un pouvoir qui, comme dans le cas du modèle, suscite à son tour chez le peintre un besoin similaire de mise en ordre spatial. Tant et si bien que même l'état de repos du modèle, installé dans son fauteuil, trouve figurément son équivalent plastique dans l'équilibre si caractéristique de l'agencement chromatique de la composition avec ses couleurs amplement étendues dans l'« espace plastique » de la toile pour suggérer, in fine et à leur façon, une forme de repos. Face à un tel parallélisme des attitudes de Matisse et devant le modèle et devant la couleur, une chose s'impose alors avec évidence au sujet de notre propos : le peintre vit ou perçoit le contact avec la couleur comme il vit ou perçoit le contact avec d'une femme réelle. Ou, mieux, chez Matisse la couleur est appréhendée comme une présence féminine, elle est en quelque sorte féminisée, car dans la sensorialité du phénomène chromatique se trouve implicitement et étroitement chargée de la dimension féminine qui provient du modèle.

Véritables incarnations visibles du rapport matissien à la couleur, ses mises en scènes polychromes de figures de femmes ne sont cependant pas sans rappeler bon nombre de peintures significatives du XIX^e et du XX^e siècles. Qu'il s'agisse de tableaux de Philipp Otto Runge, d'Eugène Delacroix où d'Edouard Manet²³ ou bien de Juan Mirò, de Willem de Kooning ou de Max Ernst²⁴ — tous des peintres dont la démarche picturale témoigne comme chez Matisse d'une étonnante prégnance du thème de la féminité —, on constate que dès les débuts de l'époque contemporaine les innovations picturales s'accompagnent régulièrement d'évocations féminines dans des espaces déterminés, le tout baigné d'un chromatisme recherché, quand il n'est pas éclatant. L'œuvre de Matisse appartient donc à cette lignée qui s'enracine dans l'histoire la peinture moderne et que, curieusement, certains préjugés culturels et lieux communs émergeant durant la même période viendront comme conforter de

²³ On pense entre autres à : Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen* (Le petit matin, 1808) — avec sa figure nue de l'Aurore émergeant d'un horizon aux teintes suavement nuancées ; Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834 — véritable vision archétypale et orientalisante de l'intériorité associée au féminin ; Edouard Manet, *Olympia*, 1863 — avec son jeu de plans où corps féminins et intimité domestique ne font qu'un.

²⁴ Citons par exemple : Joan Mirò, *Femme assise I*, 1938 — où l'union entre la féminité du sujet et l'espace pictural se manifeste par une articulation plastique saisissante, notamment chromatique ; Willem de Kooning, *Woman as a landscape*, 1954-1955 — avec son titre qui illustre tout le présent propos bien que tableau soit abstrait ; Max Ernst, *Le jardin de la France*, 1962 — aux tons passés et dont le centre est constitué d'un corps de femme lové dans les courbes des rivages de la Loire et de l'Indre.

l'extérieur. C'est notamment le cas de la phrénologie selon laquelle le sens de l'espace et de l'orientation serait un sens davantage développé chez les hommes, tandis que les femmes, elles, bénéficieraient d'un développement plus important du sens de la couleur²⁵. Et que penser de la célèbre formule de William Blake (« time is a man space is a woman »²⁶) à laquelle Mirò semble répondre plus tard en proclamant que « la femme possède le rythme, elle est comme un paysage vu d'avion : pur rythme »²⁷ ? S'agissant enfin de la couleur, déjà le romantique Runge s'enthousiasma pour elle en termes quasi-amoureux et Kandinsky, lui, se souviendra :

[...] de la pure joie et de l'enthousiasme que me donnait la couleur. Souvent une tache d'un bleu limpide et d'une puissante résonance perçue dans l'ombre d'un fourré me subjuguait si fort que je peignais tout un paysage uniquement pour fixer cette tache²⁸.

Ainsi, me semble-t-il, s'est constitué en peinture une triade signifiante réunissant les thèmes de la femme, de l'espace délimité et de la couleur, et dans laquelle l'espace — qu'il soit clos ou paysage, réel ou imaginaire — s'est vu attribué à la fois le rôle de cadre idéalisé pour la présentation d'un corps féminin et de champ d'action calculé pour la couleur²⁹. Si bien qu'au regard des liens que des peintres

²⁵ Pour la phrénologie, cf. F. J. Gall : « L'organe du sens des couleurs est d'ordinaire plus développé chez les femmes que chez les hommes ». (*Sur l'origine des qualités morales et des facultés intellectuelles de l'homme...*, Paris, 1822, p. 87), et E. G. Combe : « The organ of locality is generally much larger in men than in women » (*A System of Phrenology*, Londres, 1830 (3e éd), p. 418) ; voir en outre Hegel qui répartit en « monde extérieur » et « famille » les territoires où la nature de l'homme et celle de la femme sont respectivement destinées à s'épanouir (*Principes de la philosophie du droit*, § 166 sq.), ou Weininger disant : « Ainsi le sens qu'elle a le plus développé, le seul d'ailleurs qui le soit davantage chez elle que chez l'homme, est-il le toucher. L'œil et l'oreille ont une portée immense [...] le toucher demande [...] la toute-proximité physique ». (*Sexe et caractère* (1e éd. 1903), Lausanne, l'Âge d'homme, 1975, p. 239). Ces conceptions sexistes, nourries de statistiques et enquêtes *ad hoc*, perdurent jusqu'à nos jours : voir le *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft* où le « sens optique de l'espace » (optischer Raumsinn) est considéré comme dominant chez l'homme et le « sens spatial de la peau » (Raumsinn der Haut) chez la femme (entrée « Arbeit und Beruf », S. Marcuse, M. Meyer, 2e éd. 1923, rééd. de Gruyter, Berlin 2001, p. 28), et plus près de nous cet énoncé : « La perception spatiale (est) meilleure chez l'homme ». (J.D. Vincent, *La biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1999 (1e éd. 1986), p. 272). Couleur et espace servent ainsi de marqueurs pour opposer toujours davantage les deux sexes, l'attribution de l'espace dépendant — comme l'indiquent déjà les citations — du sens dans lequel on l'entend : ouvert, extérieur, infini il est du ressort de l'homme, clos, intérieur, fini du ressort de la femme (voir aussi la note suivante).

²⁶ « But Time & Space are Real Beings a Male & a Female Time is Man Space is Woman & her Masculine Portion is Death » [sic], « A vision of the Last Judgment », page 91 du manuscrit (David V. Erdman, (ed), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, University of California Press, 2008, p. 563). — Dans cette phrase, et pour reprendre l'idée de la note précédente, c'est l'infinitude du temps insaisissable qui est opposée à la finitude de l'espace dimensionnel, l'un est donc rattaché à l'homme, l'autre à la femme.

²⁷ Cité dans Georges Raillard, *Mirò*, Paris, Hazan, 1989, p. 4.

²⁸ Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann, 1972, p. 202.

²⁹ Il s'agit d'une hypothèse de travail qui mériterait un développement précisément en ce qui concerne la concomitance depuis le XIX^e siècle, et qu'on vient de relever, entre le rôle important accordé au

comme Matisse ou les savants ont tissés entre le femme et la couleur, le recours insistant à cet espace — qu'il soit topographique ou pictural — pourrait aussi et surtout être lu comme un moyen unique de contenir et, chemin faisant, de contrôler à la fois les effets de l'image de la femme et les effets de la couleur sur le spectateur. En somme, il s'agirait de canaliser, sinon de dompter les effets de cette sorte de double féminité (ou féminité dédoublée) dont l'assignation spatiale apparaît de ce fait comme le témoignage pictural — s'il en est — du fantasme de la domination du féminin par le masculin.

Pour conclure, revenons à Matisse et à ce supposé sens masculin d'orientation et d'appropriation de l'espace (de la toile), grâce auquel il ordonnait ses « sensations » en transformant ses tableaux en de reposant « fauteuil(s) ». Ironie de l'histoire ou révélation du sens proprement historique de sa quête d'un art calme et, au fond, rassurant, dans les années cinquante, la presse américaine et notamment la presse de mode verra dans la peinture de cet artiste « galant et bourgeois »³⁰ le summum d'une peinture de bon goût (fig.2).

La description matissienne, notamment à partir des années vingt, d'un monde à la fois raffiné, féminin, chatoyant et rangé correspondra parfaitement à l'état d'esprit de cette nouvelle bourgeoisie moderne, moteur de la société de consommation naissante. La suavité mesurée des compositions du peintre sera alors en totale adéquation avec sa propre éthique affichant décontraction, dynamisme et ouverture d'esprit sans pour autant renoncer au besoin de contrôle et d'ordre ... et ce jusque dans la décoration de ses intérieurs cosy, et pimpants dans les limites du convenable comme le suggèrent si bien une illustration et sa légende publiées en 1952 dans la revue *House and Garden* : « Against walls and ceiling the color of white face powder, Mr. and Mrs. Donald Dahlem use masses of mauve pinks. A flowered pink chintz is quilted on the armchairs. Lime green and mauve cushions pick up the tones of the Matisse odalisque* on the wall above the sofa »³¹.

chromatisme et la problématique femme/espace de la peinture ; cette problématique là a par contre déjà été étudiée sous l'angle féministe (voir : Lyndia Need, chap. « Framing the female body », *The female Nude : Art, Sexuality, and Obscenity*, New-York, Routledge, 1992, p. 5 à 12 ; ou Grisalda Pollock, chap. « Modernism and the spaces of femininity », *Vision and difference*, New-York, Routledge, 2003, p. 70 à 128).

³⁰ Expression reprise de Duncan, *op.cit.*, p. 33 (l'auteur applique ces qualificatifs à l'effet produit par les toiles de Matisse montrant des nus féminins).

³¹ « Aux murs et au plafond de couleur blanche poudre de riz, Monsieur et Madame Donald Dahlem opposent des quantités de rose mauve. Les fauteuils sont recouverts d'un chintz rose à fleurs. Des coussins vert citron et rose répondent aux tons de l'Odalisque* de Matisse au mur au-dessus du sofa ».



Figure 1

Illustration de l'article d'E.Tériade, « Visite à Henri Matisse », *L'Intransigeant*, 14 janvier 1929, p. 6.

(« La pose hindoue », 1923) — cité dans : Marcia Brennan, *Modernism's masculine subjects : Matisse, the New-York School and Post-painterly abstraction*, Cambridge, MM, 2004, p. 3.

Figure 2

Illustration de l'article "White is the basis", *House and Garden*, mars 1952.

Source : Marcia Brennan, *Modernism's masculine subjects : Matisse, the New-York School and Post-painterly abstraction*, Cambridge, MM, 2004, p. 3.

Image consultable dans son contexte : <http://mitpress.mit.edu/books/chapters/0262524686intro1.pdf>