

Médiation et praxis dans un tableau d'Henri Matisse

Elliott Moore

Volume 10, Number 3, 1986

Correspondances : la construction politique de l'objet esthétique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006366ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006366ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

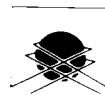
Moore, E. (1986). Médiation et praxis dans un tableau d'Henri Matisse. *Anthropologie et Sociétés*, 10(3), 91–106. <https://doi.org/10.7202/006366ar>

Article abstract

Mediation and Praxis in one of Matisse's Paintings

In this detailed analysis of *Jeune femme au collier de perles* (1942), it is suggested that painting be approached simultaneously as practice, mediation (in the Marxist dialectical sense of the word) and conflict. The purpose of the analysis is to bring to light the tensions underlying the apparent unity of the work. The analysis is both formal and ideological inasmuch as the author shares with M. Bakhtine, F. Gaillard and M. Fried an intuition and a methodological postulate which are anti-dualistic, and according to which the relation between form and ideology is not analogical (if it was analogical, morphology would be the indicial sign of a pre-existent referential content) but, rather, homological. This supposes, as Françoise Gaillard has stated, " ... the only pertinent approach to ideology with respect to texts, namely that a text produces the ideology by which it is simultaneously governed ". In *Jeune femme au collier de perles*, Matisse signifies an incompleteness which takes the de-semantisation of the figure beyond the point where a sign would still be seen as motivated by its reference. The painting is likened to an arena in which several socially-motivated discourses on pictorial practice meet. The discourses are informed and transformed by this practice.

MÉDIATION ET PRAXIS DANS UN TABLEAU D'HENRI MATISSE*



Elliott Moore

Jeune femme au collier de perles, 1942, huile sur
toile, 62 x 50 cm – collection particulière
(reproduite en couverture de ce numéro)

En fuite de l'occupation de la zone nord, mais fermement décidé de ne pas quitter la France pendant la guerre¹, Henri Matisse arrive en 1940 à Nice. Il s'installe aussitôt à l'hôtel Régina, dans « sa » suite, celle qu'il avait abandonnée deux ans auparavant. Et il recommence à peindre. *Jeune femme au collier de perles* semble avoir été peint dans les dernières semaines de 1942. Après deux opérations en 1941, Matisse est encore en convalescence. Il a soixante-treize ans.

Jeune femme au collier de perles est un tableau fascinant à plusieurs égards. Non le moindre est le fait qu'il a été si peu exposé. Faisant partie d'une collection particulière anonyme, *Jeune femme au collier de perles* n'a été vu publiquement que lors de deux expositions d'œuvres de Matisse, soit celle que Pierre Schneider a organisée au Grand Palais, à Paris, en 1970, et celle que Jean Leymarie a organisée en 1978-1979 à la villa Médicis à Rome². Qui plus est, ce tableau est relativement peu commenté. A. Barr n'en fait aucune mention, bien qu'il consacre un passage à la série d'intérieurs avec jeunes femmes assises de 1942-1943 qui le comprend manifestement. Il fait remarquer que :

* Une version antérieure de cet article a été présentée sous forme fragmentaire en novembre 1984 au congrès conjoint de l'Association d'art des universités canadiennes et de l'Association internationale des critiques d'art. Je remercie de leurs commentaires probants Madame Constance Naubert-Riser, présidente de la séance « Art moderne : art et idéologie 1848-1945 », et M. René Payant. Je remercie M. Michel van Schendel de ses nombreux conseils et critiques.

¹ Matisse écrit à son fils, le 1er septembre 1940 : « Il me semble que j'aurais déserté. Si tout ce qui a une valeur file de France, qu'en restera-t-il de la France ? » (Matisse 1972: 278).

² Dans son texte du catalogue de cette exposition, Leymarie (1978: 26) identifie la jeune femme du titre en nommant *Nézy aux perles* un tableau qui ne peut être que celui que le même catalogue nomme ailleurs *Jeune femme au collier de perles*. Pierre Schneider (1984: 411) nous apprend que Nézy était un modèle professionnel que Matisse engageait régulièrement.

Matisse's paintings of the war period 1939-1945 are extremely varied in subject and style... Early in 1943 while still at Nice he painted compositions of exceptional complexity in dry, bright colors...³

Barr 1951: 259

J. Elderfield, dans son analyse pénétrante de la période 1941-1943, dit ceci :

This was a critical moment in Matisse's career. Since the early thirties, he had by and large abandoned the description of objects in space characteristic of his paintings from 1918-1929 and turned to the denotation (sic) of objects as ideational signs. His paintings of the thirties and early forties became flatter and more abstracted than hitherto as the creation of imagery from a blending of drawing and color in light was replaced by a counterpoint of spontaneous surface drawing and areas of saturated color.

Elderfield 1978: 146

De prime abord, *Jeune femme au collier de perles* est une œuvre à plusieurs égards représentative de cette période. Le tableau présente une figure de femme assise, contre le fond ornemental d'un mur rouge. La région inférieure de la surface, en frottis d'ocre, représentant vraisemblablement une nappe ou une quelconque étoffe, n'appartient pas au fond, puisque la figure se dissimule en partie derrière elle, même si son avant-bras droit la chevauche. Plus haut, le vert et le violet constituent deux fragments de couleur du vêtement. Dans ces trois zones, la touche est en frottis. Pourtant, les gestes du peintre ne se répètent pas d'un frottis à l'autre. L'ocre s'étale par un geste fluide, arrondi et continu, alors que le geste qui a déposé le vert est saccadé, marqué par de nombreux arrêts et des retours soudains. Le violet semble surtout avoir été étalé par un balayage plus ou moins uni-directionnel, de gauche à droite, de ce fragment de surface. En revanche, le rouge du fond est beaucoup plus opaque, bien que sa luminosité et sa saturation, du fait d'un rabattement partiel, ne soient pas partout égales. C'est cette opacité, ainsi qu'une application en à-plat presque uniforme, qui permet la netteté du contraste du dessin soustractif du motif décoratif. Seulement, ce grattage du pigment ne paraît que dans le ton le plus saturé du rouge : on présume que le rabattement ailleurs dans cette zone du fond a été le fait d'un dépôt noirci subséquent, dont on lit encore les traces, qui aurait oblitéré les traits soustractifs dans une matière picturale encore fraîche.

Le blanc, le jaune et le bleu du collier du titre sont appliqués chacun d'une touche différente. Là où le jaune a été étalé en petites couches fines mais opaques, l'application du bleu, se confondant à celle du blanc, s'est faite par coups de pointe isolés. Il n'y a pas lieu de parler d'empâtement quant à ces coups, mais la demi-pâte néanmoins relativement rugueuse que la touche ponctuelle confère à cette zone du tableau demeure en net contraste avec la minceur, voire l'absence, du pigment partout ailleurs. Quant à la quantité réduite de blanc déposée en glacis par-dessus le rouge à gauche du collier, son statut morphologique n'est pas évident. Elle constitue l'unique instance de pigment blanc en dehors du collier, et elle suggère le début d'un motif floral au dossier à peine suggéré de

³ Le livre de Barr établit le catalogue de l'œuvre de Matisse, et il contient une foule de renseignements concernant les expositions, les achats, les collections publiques et privées, ainsi qu'un nombre important de remarques précieuses quant aux publications sur Matisse. Il est complété (mais non pas remplacé) par l'étude monumentale de Pierre Schneider (1984) dont un des mérites est de présenter pour la première fois un grand nombre de reproductions photographiques de tableaux de Matisse que l'auteur a, pour ainsi dire, « découverts » dans des collections privées. Une photographie noir et blanc de *Jeune femme au collier de perles* figure, sans commentaire toutefois, dans le livre de Schneider (p. 375). Le tableau est reproduit en couleurs dans Jacques Lassaigue (1981: 39) sous le titre de *Jeune fille au collier de perles*. Il est accompagné d'un commentaire sommaire (p. 59).

la chaise ou du fauteuil sur lequel reposerait la figure. Le blanc du collier, en plus de ponctuer des courbes intègres et continues, ne chevauche le plan du mur que là où le rouge s'est préalablement écarté afin, dirait-on, de préparer son dépôt. Ces considérations, en plus de la présence ailleurs dans le tableau d'exemples d'ambiguïté quant au contenu de la dénotation, nous font lire le blanc (mais uniquement celui en demi-pâte) comme intégrant du collier.

La distorsion du dessin de la figure favorise la répétition, dans le bras droit, d'une certaine souplesse dans l'échancrure du vêtement. Deux courbes servent à informer la poitrine. Mélange frappant de la peinture et de ses préparatifs, *Jeune femme au collier de perles* semble déjà tendre en vrac les moyens picturaux de Matisse dans un effet d'inachèvement. Rappelons que Matisse, autour des années 1907-1910, avait pris le soin d'ajouter à quelques titres le mot « esquisse », cherchant manifestement par là à parer d'avance toute critique possible de l'aspect inachevé de ses tableaux. Mais en 1942, il pouvait se permettre de signer cette toile sans qu'il en soit fait mention.

C'est dans la totalité complexe de ses relations avec tout l'œuvre de Matisse que *Jeune femme au collier de perles* prend l'aspect, à la fois, d'une spéculation sur la possibilité de peindre et d'une transformation du rôle de son spectateur devant les contradictions de la peinture figurative/abstraite, désormais représentée comme une formation idéologique historiquement relative et désintégrant. Le tableau semble être tout autre chose qu'un produit ou une structure. Il se présente à nous plutôt sous la forme problématique d'un faisceau de sens picturaux et extra-picturaux en évolution incertaine et conflictuelle. Nous tenterons de dégager d'une description du mouvement de ces conflits irrésolus et non hiérarchisés, l'image d'une praxis moderniste, spécifiquement matisienne. *Jeune femme au collier de perles*, en donnant vue sur notre façon de penser le visible, analyse et critique la part « irréductible » et, de ce fait, idéologique, de la ressemblance.

S'il est généralement admis que l'œuvre d'art entretient un rapport avec l'idéologie, nous ne pouvons pas pour autant présumer, tant s'en faut, la retraite de la conception traditionnelle et mécaniste de ce rapport. Pour les tenants d'une causalité transitive, l'idéologie et l'œuvre d'art seraient des entités distinctes, et leur lien serait celui d'une « influence ». Cette explication libérale et humaniste, pour confortable qu'elle soit, persiste toutefois, dans l'intérêt d'une certaine stabilité, à ignorer le mouvement dialectique qui retourne constamment l'œuvre d'art, en tant que fragment de la réalité dont elle est simultanément le reflet (voir Bakhtine 1977: 25-35), dans la totalité des conditions idéologiques de sa propre production. Cette interprétation mécaniste de l'enjeu idéologique de la création des formes artistiques repose ainsi sur un dualisme idéologie/forme qui relègue et qui identifie, d'une part, l'idéologie à une conception de « mentalité d'époque » et, d'autre part, la forme à une modalité de *morphé*, ce dernier figurant à son tour dans une opposition hypostasiée au « contenu ». Il en ressort que ce dualisme, ainsi conçu, n'est lui-même pas libre de contenu idéologique. Au contraire, il participe du même défaut qui marque, selon L. Goldmann, « ...une grande partie de la pensée contemporaine... » (1971: 12) :

... Je pense que toute dualité radicale est idéologique et que la seule manière de saisir les faits, de comprendre la réalité sociale, consiste précisément à voir la justification partielle, relative et opératoire de cette dualité, et le danger que représente l'idée de la rendre totale, radicale et absolue.

ibid.: 122

Lorsque F. Gaillard, en traitant de ce qu'elle nomme la « lecture idéologique » des textes littéraires, dit que cette lecture suppose « la seule approche pertinente de l'idéologie en matière de texte, à savoir que le texte produit l'idéologie dont il relève » (1975: 15), et quand elle affirme que « l'écriture n'est pas une simple ornementation du discours idéologique... » (*ibid.*), elle fournit en résumé la base d'une conception anti-dualiste, homologique, du rapport entre l'idéologie et l'œuvre d'art. Elle fait, en ceci, écho au Roland Barthes de *S/Z* (1970), pour qui le texte littéraire renferme la faculté particulière, appelée par Barthes le « code culturel », de donner à l'énoncé qui le constitue une apparence éternelle et inévitable. Ce « code culturel » fournirait les moyens par lesquels un ordre idéologique se loge dans des textes artistiques afin de se perpétuer. Et quand Bakhtine parle de la « dimension idéologique de la forme » (1978: 47-49), en y trouvant le trait qui distingue le formalisme européen de celui des Russes, c'est également pour affirmer une position anti-dualiste en matière d'idéologie et de texte. Et finalement, c'est dans la même perspective que Eagleton écrit :

To speak of « literature and ideology » as two separate phenomena is... in one sense quite unnecessary. Literature, in the meaning of the word we have inherited, is an ideology.

Eagleton 1983: 22

Pour P. Barbéris, les rapports entre idéologie et texte sont multiples. S'il y a lieu d'y repérer une « idéologie par le texte » (1980: 41), une « idéologie forgée » (*ibid.*: 42), il est également urgent de comprendre la littérature comme « dehors de l'idéologique » (*ibid.*: 59). Ce que propose Barbéris à ce titre pour le récit narratif, nous l'avancerions comme base de notre étude du tableau de Matisse :

Mais la fiction fait un bond hors du mécanisme (du discours dominant) et, fonctionnant selon d'autres mises en rapport, repérant d'autres contradictions, elle décline la manière conforme de voir.

Barbéris 1980: 59

L'opposition contrainte entre figuration et abstraction picturale est une formation idéologique perçue à partir d'un dehors matisien que *Jeune femme au collier de perles* arpente et articule. Son aspect le plus remarquable est sûrement la relative absence de matière picturale dans les zones correspondant à la figure. Ce trait de toile non recouverte constitue un exemple de traitement en *réserve*, soit la positivisation au plan du contenu d'un vide de surface. C'est une technique par laquelle la configuration des couches contiguës poussent perceptuellement vers l'avant un élément intouché de la surface, si bien que l'absence d'intervention prend volume dans un rapport désormais inversé avec les couches positives qui lui servent maintenant de fond.

La figure qui en résulte, que détermine l'absence, détermine à son tour une économie picturale dont le principe n'est pas tant le dépouillement que la rétention. Ainsi, l'absence proprement dite de la touche ne représente pas pour nous une modalité universelle de la touche, tout comme l'absence de la teinte, de la valeur, et de la saturation, en somme de la couleur, ne constitue pas non plus une modalité de la couleur. Ce n'est que dans des contextes signifiants que le degré zéro d'une grandeur peut avoir une fonction distinctive. On ne peut constituer en une valeur positive l'absence de pigment (qui se serait confondue autrement à une absence de picturalité, la peinture se définissant primordialement par rapport à sa matière) que dans des contextes que la *présence* de la matière rend déjà picturalement signifiants. Tout comme le silence n'est significatif que dans des contextes (e.g. musicaux, verbaux...) où le destinataire reconnaît la possibilité qu'il ait pu y avoir son, le « silence » pictural, c'est-à-dire la toile vide, ou, du moins ici, des vides sur la

toile, ne s'intègrent significativement à des unités supérieures (i.e. ne comportent pas de sens) que dans un accompagnement particulier de la matière.

La réserve comporte une qualité d'emprunt à la technique du graveur en ce sens qu'elle est comparable à son *épargne*, où des étendues plus ou moins grandes de la planche non atteintes par l'acide peuvent servir à l'impression. L'aquarelle, quant à elle, fait un emploi moins digital et emboîtant de la réserve comme condition de sa luminosité : en effet, c'est le blanc de son support qui fournit typiquement à son modelé le terme sémique « illuminé » de volumes. Or, l'emploi que fait ici Matisse de la réserve dans une peinture à l'huile a plutôt pour effet de subvertir la continuité et l'intégrité de la surface peinte, ce qui trouble le lien de celle-ci en tant que plan d'expression avec le plan de la dénotation extra-picturale⁴.

Dans cette optique, il est possible de comprendre que là où la peinture cesse, la figure commence, bien que ce constat ne suffise pas à la description, dans *Jeune femme au collier de perles*, d'un effet de contamination que produit sur l'ensemble la partie de la toile non recouverte. Matisse « introduit » l'inachèvement, puis, du coup, par un retournement étonnant de perspectives, fait valoir par delà la figure elle-même les avenues possibles de la représentation de cette figure, d'où, sinon une ambiguïté, du moins la « tension » dont parlait R. Fry (1935) autrefois à propos de Matisse. Le spectateur est ici placé devant une figuration dont le procès est étrangement non téléologique, en ce sens que Matisse refuse au dessin, devenu esquisse (et même, *effet* d'esquisse), le droit de poursuivre jusqu'à sa résorption un programme de raffinement de la figure. La réserve tend à faire résoudre dans l'espace pictural signifié les effets de sa discontinuité de surface, mais non sans le rappel résiduel constant des conditions de conflit originant dans le plan, si bien que cette résolution n'est justement jamais plus qu'une tendance définie et située par son opposition à la force d'une tendance contraire. De ce point de vue, le seul fait d'un conflit planaire entre étendues discontinues, l'une emboîtant l'autre, établit les conditions de non-résolution du conflit prospectif (devant/derrière), par lequel l'axe même de l'espace topique du tableau, la figure de femme, tend vers sa propre dissolution. Bien entendu, c'est l'image de cette dissolution qui alimente et qui anime celle de la discontinuité planaire.

Matisse a exploité à plusieurs reprises et à des fins diverses la toile vide dans sa peinture. Un exemple de réserve emboîtée, moins dynamique toutefois, paraît dans son tableau de 1937, *La Femme au turban* (collection particulière). Mais cette approche de la composition se voit pour la première fois dans son œuvre dans *La Table de marbre rose* (1916, Museum of Modern Art, New York), où, même si la figure centrale n'est pas en réserve, profondeur et planéité disputent une même étendue de surface par une ambiguïté surface/figure comparable à celle qui caractérise, vingt-six ans plus tard, *Jeune femme au collier de perles*. La quiétude qui se dégage de *La Table de marbre rose*, due à l'extrême simplicité de sa composition, annonce, selon J. Elderfield, les peintures méditatives de la période de Nice de 1918-1928.

It is one of Matisse's sparest and most open paintings. Although centralized in composition, it is centrifugal rather than centripetal in effect, for the eye is carried outward from the flat tipped-up tabletop and across the relatively uninflected ground, which hardly reads as a « ground », being in fact denser than the image placed upon it. This « reverse silhouette » effect... is yet

⁴ Sur les plans du langage, la référence obligée demeure Louis Hjelmslev (1971). Sur l'application aux problèmes de la sémiotique picturale du modèle hjelmslévien des plans du langage, avec son corollaire d'un rapport simultanément solidaire et non conforme, cf. Moore (1985).

another of Matisse's ways of identifying background and picture surface so that a sense of depth is provided by the same means that affirm the flatness of the work.

Elderfield 1978: 118

Dans une description qui s'inspire en partie du commentaire d'Elderfield sur *La Table de marbre rose*, D. Fourcade écrit :

Pour reprendre l'analyse d'Elderfield, le fond assume la cohésion de l'ensemble dans *La Table de marbre rose*, en ce sens que le très fluide (...) brun sombre joue le rôle d'une sorte d'espace négatif autour de la table « solide », mais, parce qu'il est plus sombre qu'elle, ce fond représente comme une image positive qui se propage sur toute la surface du tableau, l'unifie et le tend.

Fourcade 1983: 30-31

Jeune femme au collier de perles peut être comparé, par son thème surtout, aux tableaux de la période de Nice. Toutefois, si collier et femme assurent en 1942 un certain rappel de luxe et de volupté, tout n'y est pas calme pour autant. L'utilisation de la réserve crée un effet d'urgence qui contrecarre et qui défait partiellement l'atmosphère de repos de ce tableau. Si ce repos est énoncif (en tant que sème de la figure de jeune femme), l'effet d'urgence est au contraire énonciatif, et leur co-présence contradictoire irrésolue constitue une des sources de l'embranchement que nous discuterons plus loin.

En nous tournant vers le rapport qu'entretient la figure avec son fond, nous constatons le contraste le plus net du plan du contenu, quoique même celui-ci, comme nous le verrons, ne va pas sans problèmes pour l'intégrité de la dénotation. Mais il n'en reste pas moins que la complémentarité du rapport du rouge avec l'ensemble des entités constituant la figure (où le rouge ne paraît pas) l'isole et le détache. Il s'établit désormais dans la scène, telle qu'elle est présentée, deux rapports syntaxiques primordiaux, soit celui entre un avant-plan et un arrière-plan (en somme, la figure et son fond), ainsi que celui qui se contracte entre l'ensemble de ces deux plans, d'une part, et le plan pictural, d'autre part.

La pose du modèle est caractérisée par la surélévation du bras gauche, comme s'il s'appuyait contre un dossier, qui ne figure pas explicitement dans le tableau. La pose en elle-même est caractéristique de nombre de portraits de Matisse, depuis l'étude de 1905, *Femme devant une fenêtre* (collection particulière). Plus rapprochés de la date de *Jeune femme au collier de perles*, deux tableaux de Matisse montrent des femmes assises, l'épaule gauche exagérément élevée. Il s'agit de *Femme à la chaise rouge* de 1936 (Baltimore) et de *La blouse roumaine* de 1937 (Cincinnati). Le modèle de *La blouse roumaine* tient aussi un collier de perles dans la main gauche. La différence la plus marquée entre *Jeune femme au collier de perles* et ces deux œuvres qui l'ont précédée est dans l'apparente rapidité de facture du *Collier*, dont témoigne la figure en réserve.

Si nombre de conventions du vocabulaire de l'artiste sont ici présentes pour assurer la fonction dénotative du signe pictural, leur conventionnalité ne manque pas pour autant de se faire elle-même signifier dans les modalités de leur déploiement. A ce titre, rappelons la réserve qui, tout en soutenant le signifié de la figure par l'activité du contexte pictural, révèle une absence de matière picturale, surtout empâtée. C. Kerbrat-Orecchioni (1977: 77) montre comment l'absence d'un signifiant de dénotation peut agir comme signifiant de connotation. Mais dans le cas de *Jeune femme au collier de perles*, nous croyons qu'il faut distinguer soigneusement entre deux « absences » opposées. La figure en réserve, si elle correspond à un formant de toile vide, ou presque vide, ne représente

pas pour autant une absence de signifiant. Comme nous l'avons déjà affirmé, la pression du contexte, qui est bien un contexte *pictural*, accorde un statut figural à une étendue de toile où la matière picturale est absente. Comparable à un silence bien particulier, soit celui tissé dans la texture du message, la réserve est une absence au niveau prosodique qui finit par avoir une valeur différentielle. C'est en ce sens qu'il est justifiable de parler d'un degré zéro de signification picturale et non pas d'un manque de dénotation.

En revanche, la zone figurativement ambiguë du tableau, située à gauche de la figure, présente un environnement à certains égards semblable à celui de la figure. Pourtant, elle n'est ni figure, ni formant, et son « silence » est plus fondamental que celui d'une absence de traits picturaux positifs, car cette zone, du point de vue de la dénotation, constitue véritablement un point mort, ou peut-être plutôt une « région morte ». Or, déjà, nous sommes en présence d'un phénomène contestataire de l'unification et surtout de la *continuité* de l'espace pictural, de son effet de réel, de son illusion d'une antériorité déterminante du référent. Il serait déjà sans doute possible d'y voir une « absence de signifiant de dénotation comme signifiant de connotation », quoique la nature précise du connoté risque de demeurer, sous cette hypothèse, moins qu'évidente. Mais en regardant de plus près, le spectateur voit dans cette étendue de surface la reprise, comme un écho par une ligne estompée doublée d'une carnation sommaire, du contour extérieur du bras droit de la figure. Deux petits arcs parallèles suggèrent même une manchette. Or, compte tenu du fait que la présence, dans une peinture, d'éléments de dessin suggère aussitôt l'esquisse, et compte tenu également du fait même de son apparence d'inachèvement, cette étendue dénotativement amorphe du syntagme prend d'autant plus l'aspect d'un terme refusé qui informe la position définitive de la figure, à droite, comme le produit d'un choix. Son rapport avec la figure est ainsi simultanément un rapport de contraste et d'opposition⁵. Le spectateur voit où la figure se serait située si elle n'avait pas été placée là où elle est, et si tout emplacement de figure relève toujours d'un choix de la part de l'artiste, comme corollaire de son encodage, ce trait définissant de la peinture est ici devenu explicite⁶. Moyennant une baisse d'acceptabilité du message (dans le dénoté extra-pictural, aucun bras ne peut se situer là, alors la correction de l'image par le spectateur en nécessite l'exclusion), Matisse connote la picturalité, définie comme la possibilité même de la dénotation picturale, à travers la mise en scène d'une situation d'énonciation, c'est-à-dire, de choix.

En prêtant au terme de « connotateur » le même sens que lui prête A.J. Greimas – et à l'opposé du sens de Hjelmslev – C. Kerbrat-Orecchioni dit que :

La complexité des connoteurs tient aussi du fait qu'ils fonctionnent souvent en réseau. La connotation « poétique », la connotation « vulgaire » (...), ont pour support un ensemble de traits de nature linguistique très diverse, qui se renforcent mutuellement.

Kerbrat-Orecchioni 1977: 76

Plus loin, l'auteur assimile ce phénomène à « un ensemble de signifiants redondants », mais nous voudrions, tout en maintenant la notion de « signifiants redondants » de la connotation, la distinguer du « réseau » en opposant la synonymie de la redondance à la complémentarité des éléments du réseau. La différence entre les deux « silences » du tableau illustre celle qui oppose réseau à redondance, en constituant un exemple du

⁵ Nous suivons l'usage, devenu conventionnel, d'André Martinet (1970: 27) pour qui le terme de « contraste » désigne les rapports syntagmatiques et celui d'« opposition » désigne les rapports paradigmatiques.

⁶ Ernst Gombrich étend la notion de « choix » pour en faire une condition d'expressivité. Voir Gombrich (1960: 36; 1963: 57); aussi Wollheim (1964, 1968).

premier. La zone ambiguë fait partie intégrante du signe d'une proposition visuelle qu'est le tableau entier, mais elle ne joue aucun rôle morphologique dans la proposition. À ce dernier niveau, plus qu'un silence, elle est un bruit. S'il n'y avait pas eu cette différence, la description aurait eu à se limiter dans ce cas au constat de la simple affirmation de la surface du subjectile, ce qui demeure pertinent de toute façon. Mais le fait que le formant de la position définitive de la figure corresponde au semème (extra-pictural) « femme assise », le place en opposition aux quelques traits de la zone ambiguë, dont le signifié est justement de nature picturale « traits qu'on aurait pu utiliser pour représenter une femme assise ».

Le lien entre ces deux termes d'une situation de choix signifiée n'est pas la synonymie, mais bien celui de la complémentarité. Ils ne se renforcent pas autant qu'ils ne se complètent. Aussi sont-ils fonctifs d'une fonction solidaire, et non pas constellative. Leur signifié (non pas répété, donc, mais affirmé de concert) étant bien pictural (et non pas, comme dans le cas de la dénotation, extra-pictural), nous assimilons ce processus à une connotation de picturalité.

Le résultat de la juxtaposition de la figure à un lieu problématique de la surface qu'elle aurait pu, mais n'a pas occupée, est un effet de retour à l'énonciation, une projection d'instance énonciatrice. Il s'agit pleinement d'un embrayage de l'énoncé, et tout comme la connotation présume nécessairement un signe dénotatif, l'embrayage présuppose toujours un débrayage qui lui est antérieur, comme condition nécessaire. Les formes débrayées sont celles qui sont installées dans l'énoncé et qui sont distinctes de l'instance de l'énonciation. Mais l'embrayage se donne toujours comme un retour.

R. Shiff a remarqué, fort à propos dans le contexte de l'embrayage qui nous retient, que « Matisse realized the 'idea in himself', his 'self', rather than an external nature » (1984: 55). Mais Shiff reconnaît en même temps que cette assertion demeure limitée – et risque ultimement de tromper – tant qu'elle n'est pas nuancée. Face à la question du référent ultime de l'œuvre d'art – la nature ou la pensée de l'artiste – la position de Matisse serait, selon Shiff, difficile à résumer :

His argument is complex; ... in reasoning about his own painting, the artist will recognize the fictional quality of his creation and his own departure from nature; yet this deviance must not have been preconceived; and while he paints, the artist must retain the conviction that he is doing no more than copying nature, finding nature as it is, not recreating it to serve his own will.

Shiff 1984: 62

Le signe pictural aurait pour référent une idée, mais une idée qui croit qu'elle est nature, accumulation de choses objectives et particulières, ne serait-ce que pour les fins du tableau.

En effet, le signe que construit Matisse pour pointer une certaine pratique picturale conserve, à la différence de la peinture abstraite, ses racines dans la référentialité de cette pratique. *Jeune femme au collier de perles* n'est pas une œuvre « auto-référentielle » (si ce terme a encore un sens), il « parle d'abord du monde », pour emprunter l'expression de J. Rey-Debove (1971: 91-92), qui nomme « connotation autonymique » le « télescopage de l'emploi ordinaire des signes et de leur emploi autonymique »⁷.

⁷ Voir aussi Rey-Debove (1979: 18) : « ... le signe dont on parle n'est pas le même que celui qu'on emploie pour en parler, bien que le signifiant soit constant ».

Voici jalonné le « dehors idéologique » dont parle P. Barbéris. Ni tableau figuratif — si « figuratif » continue à désigner ce qui, en peinture, assimile la signification à l'illusion cratylle d'une motivation du signe par son référent — ni tableau abstrait — si « abstrait » continue à désigner l'aporie de l'auto-référentialité — *Jeune femme au collier de perles* convoque et dépasse le carcan binaire d'une formation idéologique qui fonde toute une théorie réifiée de la valeur esthétique.

La femme assise de *Jeune femme au collier de perles* est rendue par une combinaison d'éléments de dessin. D'abord, son contour est tantôt le fait de lignes lourdes, tantôt de lignes plus estompées, tantôt encore de la simple différence entre la présence et l'absence de la couleur. À l'intérieur du formant de la figure, d'autres inscriptions linéaires s'agencent pour qualifier des détails de sa forme. Toute la rondeur de la figure est un sème qui relève de l'orientation de ces lignes.

En même temps, rappelons que le dessin déclare, autant que la figure, une fonction précise, soit celle de l'esquisse. En ce sens, le dessin constitue ici le lieu d'une médiation conflictuelle entre ces deux valeurs, dont l'antagonisme est sans résolution dans le tableau. Deux facteurs informent le sens de cette fonction d'esquisse : signalons d'abord le contexte général du tableau classique, où le dessin était par définition un dessin préparatoire. Aussi, dans la réitération des traits qui dessinent le sein gauche, la taille et la tête, on voit l'hésitation et le doute qui accompagnent l'effort premier de l'emplacment de la figure, de sa situation dans un espace dont son dessin aura pour fonction de jalonner les propriétés. Synthèse du dessin et du modèle dans la ligne, le trait matisien enregistre souvent l'effet de la lumière sur le volume par sa qualité sensible et son nerveux. Ce cas en constitue un exemple.

Malgré la planéité inhérente à la figuration par la réserve, quelques traits suffisent à Matisse pour arrondir sa figure. Mentionnons parmi ceux-ci l'angle du rapport entre la main gauche et son avant-bras, angle qui, en dépit de l'absence de toute autre trace de raccourci dans des proportions de l'avant-bras, situe la main nettement plus près que le coude du plan pictural. Ensuite, le cou est tracé à un angle qui assure la douce ondulation d'un « S » renversé à partir de la tête, à travers le cou jusque dans le volume thoracique. À noter particulièrement la ligne traçant le côté droit du cou, qui prolonge, en la renversant, la courbe du côté droit de la tête et qui, en se poursuivant vers le bas, se transforme en rebord d'échancrure de la robe. Typique des techniques du dessin de Matisse, la subtilité de cette ligne est telle qu'il est impossible de fixer le point où le rapport figure/fond qu'elle informe se renverse de gauche à droite. Dans sa partie supérieure, la ligne place à gauche la figure du cou contre le fond, à droite, de l'épaule, tandis que le long de sa partie inférieure, la même ligne informe, à droite, la figure du vêtement *par-dessus* la poitrine, à gauche.

Les simples courbes qui servent à tracer les seins les écartent simultanément, tout en situant leur rapport latéral à un angle qui semble être surdéterminé par celui de la ligne des épaules et du bras gauche de la figure. Les seins ainsi écartés font inférer la convexité du volume thoracique. Finalement, la courbe de la taille confirme et renforce cette convexité, tout en plaçant l'horizon du tableau au-dessus d'elle.

Aux deux bras, quelques carnations évoquent un modèle conséquent avec la rondeur que le dessin établit, mais ce facteur est aussitôt nié par la présence du même ton ailleurs, et dans la figure et dehors. Nous traiterons plus longuement de l'ambiguïté qui en résulte.

Malgré toute l'opposition apparente et réelle que la plupart des auteurs ont pu constater entre la peinture matissienne des années 40 et celle de la période de Nice, il importe de reconnaître la relation profonde qui unit les deux périodes au cœur même de cette différence. En 1942, la volupté de la figure est moins le fait du modelé en valeurs (véritable marque caractéristique de la période de Nice et de son « retour à l'ordre », voir Milhau 1974: 95-142) et plutôt celui de la ligne. La présence volumétrique de la figure est assurée par un dessin diversement nerveux et lourd, parfois même souligné de traits de pinceaux qui déposent un noir juteux et transparent, peu gras. C'est un fait ici que se complique le semblant d'inachèvement, car si en un premier temps le dessin s'apparente à un croquis ou à une esquisse préparatoire non recouverte, ces ajouts de pigment noir ont pour effet simultané de détourner, par une emphase particulière, cette lecture initiale.

Dans l'histoire de la peinture linéaire, la situation du cerne est complexe. En traçant la configuration des volumes, il se fait signe de sa propre absence, ne valant dans le contexte global de la figuration qu'il sous-tend que par sa faculté d'informer ce qui gît de part et d'autre de lui. C'est le sens de son rôle dans une esquisse préparatoire : ni figure, ni fond, sa présence signifiante oriente le parcours sémique de son absence signifiée. Or, depuis le Gauguin de Pont-Aven, et de maintes façons dans la peinture du XXe siècle, la ligne s'est problématisée, toujours par le biais d'une intrusion anti-naturaliste dans le signifié pictural⁸. Et dans *Jeune femme au collier de perles*, la ligne sert, en tant que procès apparent, de charpente à une figure qu'elle abîme.

Le bras droit de la figure, dans son dessin définitif, correspond à un environnement de la surface où se manifestent en relation d'équivalence les trois teintes de la partie inférieure du tableau. L'ocre, le vert et le violet, tous les trois en co-occurrence, sont chacun saturé et *scumbled*⁹. L'équivalence ici témoigne de la nature dérivée et de la faiblesse figurale de cette figure de bras, le seul environnement à recevoir ces teintes en *scumbled*. Dans le « respect », donc, de la réserve, les trois teintes des zones avoisinantes s'y infiltrent avec une force diminuée. Par conséquent, cette intensité chromatique réduite, inhérente au *scumbled*, atténue également le contraste au plan du contenu en rapprochant les termes. En version *scumbled*, aucune de ces teintes ne peut exclure les autres, et leur environnement, comme le lieu d'un pâle reflet des zones aboutissantes, tend à se faire absorber et à se dissiper dans ses fonds, ce qui représente un facteur d'affaiblissement supplémentaire : la présence « derrière » le bras de deux fonds distincts (qui contractent entre eux à leur tour une relation figure/fond) rend justement indistinct le formant dans lequel se fondent les caractéristiques des deux. Ce même bras est dessiné avec une fluidité et une mollesse que confirme la rencontre seulement approximative des deux lignes dont la continuité passe derrière le sein droit. La planéité de ce bras, qui résulte de l'ensemble de ces facteurs (plus proches, dans ce cas, de la redondance), le rend « semblable » à la zone indistincte qu'elle côtoie.

⁸ Étant donné la longue tradition de peinture non linéaire, *malerisch*, des Vénitiens du XVIe siècle en passant par le baroque jusqu'aux impressionnistes et encore plus près de nous, la *colourfield painting*, il serait difficile d'affirmer que la disparition de la ligne au signifiant pictural puisse constituer une modalité de la problématique spécifiquement linéaire.

⁹ Participe passé du verbe anglais, « *to scumble* », i.e., « poser une couche non entièrement couvrante de couleur opaque ». Le substantif est « *scumble* » ; sa traduction en français par « frottis » (qui désigne une couche transparente) est abusive. Voir Peter et Linda Murray (1959: 380), James Smith Pierce (1968) et Pierre Pizon (1978: 86-88).

Le bras et la main gauches, en revanche, se dessinent plus affirmativement. Cette main tient le collier du titre. Il est intéressant de noter que le fond que constitue le mur fait le plus valoir son motif décoratif (dessiné par soustraction de pigment) là où la figure est le plus ambiguë, c'est-à-dire à gauche, tandis que la région la plus affirmative de la figure, à droite, est secondée par les régions du fond les plus neutres (surtout en partie supérieure) ou les plus ambiguës (en partie inférieure). Par l'équilibre de ce contraste, Matisse semble s'être assuré d'au moins un type de fusion de plans par région du tableau. À gauche, si la distinction entre le plan du fond et le plan pictural demeure relativement claire, le statut de l'avant-plan est moins certain. Il tend à se dissoudre dans les deux autres. Simultanément, à droite, l'avant-plan se situe relativement plus solidement derrière le plan pictural, tandis que l'arrière-plan tend à se confondre avec ce dernier. En fait, cet arrière-plan de droite est d'autant plus envahissant que le collier de perles est une figure mince et discontinue, constituée tantôt des empâtements de blanc, de bleu et de jaune, tantôt de toute portion de la surface que le rouge saturé ou rabattu n'envahit pas. Ici comme de façon plus générale ailleurs, le fond surgit vers le plan pictural pour saisir et pour emboîter la figure du collier.

Dans un contexte pictural qui admet déjà la possibilité que la réserve se remplisse d'un volume, l'envahissement du fond participe de la connotation des avants possibles de la figure. Matisse représente ainsi les amorces de ce qui, dans un cheminement vers la figure, permettra désormais son apparition.

Nous avons déjà vu que les carnations rappelaient la rondeur de la figure. Nous voudrions maintenant suggérer qu'elles ne correspondent pas pour autant à des formants de la figure dénotée et, ultimement, qu'elles sont disposées d'une façon qui fait d'elles un signifiant de connotation, c'est-à-dire, un connotant, de la picturalité. Dans les deux bras, comme dans la zone ambiguë qui aurait comporté le sens d'un bras si la figure définitive n'avait pas été située ailleurs, les chairs impliquent le modelé. Seulement, l'effet est à la fois nié et signifié lui-même *en tant que tel* par deux facteurs : d'abord, la présence non modelante de chairs ailleurs dans la figure arrache à leur fonction modelante tous les autres dépôts du même ton pour les ranger dans une série qui tient désormais à la surface. Cet effet est d'autant plus fort que le pigment s'étend pour couvrir une partie appréciable du vêtement, là où son sens conventionnel fait entièrement défaut. Ensuite, le noir en frottis, dont la manifestation est conditionnée par la présence des chairs et qui convoque la tradition du modelé par laquelle le noir rabattant correspond toujours au terme « obscur » de la catégorie sémique clair/obscur de l'espace volumétrique, est ici nettement disloqué de sa fonction par sa soustraction au rôle rabattant. Or le noir signifie ici sa conventionnalité en ne fournissant pas son sens conventionnel. Il ne contribue pas à la rondeur, mais il dit le modelé dans sa virtualité dans le contexte complexe d'une figure plane faite ronde — par un dessin fait « esquisse ».

Remarquons que de façon générale, le modelé traditionnel est l'ennemi de la couleur, de sa brillance. Mais ici, au lieu de le supprimer tout simplement afin de produire une qualité uniformément brillante de surface, Matisse dépose le noir en un léger frottis, frais sur sec, qui n'atteint pas la brillance de la carnation qui conditionne son apparition. En même temps, il laisse le noir intact, reconnaissable pour lui-même, une donnée chromatique immédiate et distincte qui se classe avec les chairs, le rouge, l'ocre, le violet et le vert dans la gamme de la palette.

Dans le contexte de son œuvre comme totalité, la période de Nice nous donne l'impression d'une élaboration explicite de cette figure, ou de ce type de figure, que la prati-

que picturale de Matisse, avant et après, a pour but de définir par une analyse de ses constituantes. D'un point de vue diachronique, ou plus spécifiquement, en empruntant le terme à Hjelmslev, métachronique (i.e., ne retenant comme facteurs d'évolution que ceux qui sont internes au système), cette mutation/conservation¹⁰ dans l'œuvre de Matisse peut être expliquée comme la succession de périodes d'expansion et de condensation de la figure. La condensation, de nature apparemment anaphorique, consisterait en la capacité de la figure relativement cursive mais encore reconnaissable en tant que telle de résumer en les escamotant de nombreux détails qui auraient pu participer à sa spécification. Cette condensation, « simplification de la peinture » qu'avait prévue Gustave Moreau dans son appréciation du jeune Matisse, relèverait en même temps d'une nature métalinguistique et métonymique, car le terme que retient Matisse pour résumer le tout n'est pas gratuit; il est donné comme un aspect du tout. Or, la période de Nice offre l'interprétant de cette peinture anaphorique des périodes fauve, post-fauve, et des années 37-48. Elle se situe par rapport à ces périodes comme la *définition* face à la *dénomination*, termes dont se servent A.J. Greimas et J. Courtès pour expliciter ce trait des langues naturelles qu'ils appellent « l'élasticité du discours ... à disposer en succession des segments discursifs relevant des niveaux très différents d'une sémiotique donnée » (1979: 116).

Vue dans cette perspective, la peinture « simplificatrice » de Matisse ne le serait qu'en apparence immédiate et superficielle. En effet, l'économie du code s'opère de telle façon que toute épargne réalisée dans l'articulation du syntagme se compense par un effort mémoriel, paradigmatique, supplémentaire. Dans la période de Nice, la gamme des procédés figuratifs tels que le modelé, la disposition à la fois oblique et dynamique des figures, la précision des traits des visages, et la panoplie d'objets et de vêtements qui particularise et qui donne à la figure de la femme autant d'attributs de *personnage*, tous ces procédés *in absentia* dans le cas de *Jeune femme au collier de perles*, se trouvent explicités. Car la figure, en expansion dans les années 20, sert d'interprétant à l'anaphore figurale de *Jeune femme au collier de perles*, mais d'un interprétant que ce tableau est désormais compris comme ayant défait, transformé. C'est ainsi que nous comprenons que la peinture peut être « figurative »: elle est ainsi devenue la définition de la figure condensée avec laquelle elle demeure toujours en rapport d'interdépendance. C'est dans cette interdépendance que naît la figuration comme catégorie possible de la peinture, autrefois co-extensive avec la peinture elle-même et opposable à la seule non-peinture. De cette façon, la période de Nice présente tous les traits de la « peinture » (synonyme de « figuration ») tout en y assimilant et en projetant un aspect de « peinture possible », de commentaire sur les conditions de la possibilité de peindre. Son caractère métalinguistique et autonymique se résume à une distanciation qui fixe, au loin, comme un effet de sens, la « peinture ». Pour ce faire, le métalangage autonymique pictural se devait d'être autre que ce à quoi il résume la peinture elle-même. Il se devait de concevoir autrement que figurativement la figuration en connotant la valeur des constituantes conventionnelles des messages picturaux. D'où le caractère anaphorisant de la figure matisienne avant et après Nice, d'où les variations d'acceptabilité des messages picturaux, dont la transparence du signifiant se voit accueillir en son sein des pratiques d'opacification.

¹⁰ Sur la dialectique du rapport conservation/mutation dans les systèmes sémiotiques, voir C.T. Pais (1983: 585-592). Le modèle de C.T. Pais tient compte de « la tension et du parcours dialectiques du système » (p. 586), mais en théorisant anhistoriquement le système, il occulte le caractère complexe du terme de la conservation. En réalité, il participe de la dialectique de la conservation qu'un signe conservé (impliquant diachronie) n'a pas une valeur totalement constante. Le signe, une fois identifié comme « conservé » dans une formation nouvelle, devient le signe de sa propre positivité, elle-même toujours médiatisée. Il est muté en signe de signification.

Dans une telle ouverture des perspectives, une pratique « figurative » représente tout autre chose qu'un « retour à la figuration » : la « figuration » est devenue par là concevable, et aucun retour n'est dès lors possible. La période de Nice a vu la production de tableaux *à l'image* d'une figuration nouvellement constituée. Il est possible d'affirmer que plus la figuration niçoise est apparemment conventionnelle, plus elle a pour signifié, non pas le modèle qui se loge, pour les détracteurs comme pour les défenseurs d'un Matisse devenu « académique »¹¹, si fermement au-delà du plan pictural, mais bien une entité alors encore neuve au monde, soit la peinture figurative. À preuve, la schématisation extrême du modelé engendrant une volumétrie et un espace *circumambiant* « irréallement », réels puisque trop apparemment conventionnels; le choix, exagérément conventionnel, de sujets purement « picturaux »; le manque d'anecdote; et l'indifférence pour tout questionnement psychologique des modèles, dont l'absence intégrale des traits de visage de la figure dans *Jeune femme au collier de perles* n'est que l'aboutissement.

Effectivement, étant donné la figure assise, solitaire, reposée et frontale, l'inachèvement de la tête comporte le sens particulier d'une sorte de masque. Un contexte de relations de présupposition permet d'en spécifier, par catalyse, les éléments manquants. Dans un même moment d'inapplication de matière picturale, Matisse a fait croiser plusieurs facteurs : l'implication des traits individualisants du modèle; l'absence effective de ces mêmes traits, de sorte que le spectateur les fournit, ou non, sous n'importe quelle forme; et enfin l'embrayage qu'instaure l'inachèvement, conséquence de cette réserve particulière, qui dérive encore d'un niveau plus général de spatialisation. Émergeant de toutes les marques du genre, le « portrait » continue à s'affirmer comme *sens* du tableau — à plus forte raison que le visage y fasse défaut. Le tableau confirme ainsi la tendance vers ce que P. Francastel a appelé « un nouvel équilibre de la forme » (1969: 198) chez Matisse, équilibre pendant la recherche duquel l'artiste « s'est progressivement de plus en plus détaché de la représentation de la figure humaine, pour elle-même » (*ibid.*). Il n'en reste pas moins que Matisse peint ici à la frontière du portrait; il le signifie en faisant abstraction de ses ressources individualisantes. Image de la peinture, *Jeune femme au collier de perles* l'est aussi d'un genre; s'inscrivant en rupture par rapport à une tradition dont les indices le traversent de part en part, le portrait manqué est transformé, par son énonciativité, en autoportrait.

L'absence de marque signifiante constitue ici une entaille dans l'adéquation présumée autrement possible entre le signe pictural et un référent positif qu'il rendrait visible. Voilà d'ailleurs trahie la vraie illusion picturale, soit celle qui offre à croire que la peinture peut ne faire que transcrire un sens qui aurait précédé sa signification, celle qui offre à croire en la possibilité d'une peinture énocive à des conditions autres qu'idéologiques, celle, finalement, qui offre à croire que le signe pictural se motive par son seul référent. M. van Schendel se sert du terme de « fantasme », pour nommer cet effet de motivation du signe à son référent compris comme une entité monadique.

Pour apparaître, le fantasme a besoin d'être validé, c'est-à-dire de paraître obstinément (...) autre chose que ce dont il est l'indice. L'idéologique serait le mécanisme de cette validation.

van Schendel 1976: 156

¹¹ L'opinion critique face à la période de Nice est très diverse. Parmi les jugements les plus lucides, citons : Dora Vallier (1970: 54-64); Yves-Alain Bois (1974: 434-466), et surtout Denis Milhau (1974).

Retrouver les relations totalisantes, le réseau intertextuel qui se tisse dans le signe artistique et qui inscrit en faux sa prétention à la cohérence, voilà effectivement l'enjeu de l'étude du fantasme et de son mécanisme de validation, « ce dont il est l'indice ». Comme le dit Bakhtine :

Chaque signe idéologique est non seulement un reflet, une ombre de la réalité, mais aussi un fragment matériel de cette réalité... La compréhension d'un signe consiste, après tout, dans le rapprochement entre le signe appréhendé et d'autres signes déjà connus; en d'autres termes, la compréhension est une réponse à un signe à l'aide de signes.

Bakhtine 1977: 27-28

La tradition d'une occultation de la nature contradictoire de cette entreprise est appuyée par une théorisation objectiviste pour laquelle c'est l'homme occidental qui aurait « découvert », au XVe siècle, la clé d'une transcription transparente du monde visuel, permettant ainsi à ce monde de motiver sa propre signification¹². Cette inversion idéologique fournit la base d'une sémiotique néo-positiviste qui s'empare de la notion d'iconicité basée sur le caractère « donné » et prétendument irréductible de la ressemblance¹³.

C'est ultimement contre la réification, c'est-à-dire, la considération comme chose objective, de cette entreprise foncièrement humaine et conflictuelle que s'érige le modernisme au sein duquel nous situons la pratique picturale matisienne. Chez Matisse, et d'une façon particulièrement probante dans *Jeune femme au collier de perles*, cette contradiction est à la fois explicitée et dépassée. Il serait difficile de surestimer l'importance de *Jeune femme au collier de perles* pour la compréhension dialectique de l'apparition d'un stade supérieur de la définition artistique de la visibilité. Dans ce tableau, la « tension » souvent remarquée comme inhérente à la représentation picturale, soit celle entre surface et profondeur¹⁴, n'est pas conçue comme une relation purement formelle qui mène à la simple annulation abstraite de celle-ci à celle-là. Au contraire, le rapport surface/profondeur, définissant de la picturalité, est ici conçu par Matisse comme une médiation à la fois complexe et concrète enracinée dans un contenu sémantique spécifique, et qui engendre un contenu synthétique basé sur la co-présence conflictuelle des deux¹⁵. C'est par rapport à cette synthèse concrète que nous nous permettons l'emprunt de la métaphore d'un « stade supérieur » pour décrire l'état, historiquement situé dans la période du modernisme, d'une praxis qui projette comme esthétiquement pertinente cette synthèse de profondeur et de surface après que la peinture elle-même, par les multiples voies de la production non figurative, en ait explicité l'antagonisme.

Comme nous l'avons proposé plus haut, la transition qu'opère *Jeune femme au collier de perles* se fonde dans le concret d'un contenu spécifique, et sa préservation d'une tension complexe et non résolue se saisit comme un rapport intertextuel, à condition

¹² Cette position est désormais associée au nom d'Ernest Gombrich, qui l'a élaborée au fur et à mesure d'un long débat avec Nelson Goodman. Pour la bibliographie de cet échange, ainsi qu'un commentaire sur les deux positions, voir : Murray Krieger (1984) et la réponse de Ernest Gombrich (1984).

¹³ Voir la critique de l'iconicité d'Umberto Eco (1972 et 1979).

¹⁴ De nombreux auteurs ont amorcé des réflexions sur cette tension primordiale de la peinture. Voir, *inter alia*, Roger Fry (1935) et George Kubler (1962). Stefan Marawski (1974: 225) s'appuie sur un texte de 1964 de Iouri Lotman, non encore traduit du russe, pour suggérer le caractère dialectique de cette tension.

¹⁵ Sur la contradiction dialectique, voir Georg Lukacs (1971).

de comprendre l'intertexte par le biais du concept bakhtinien du « dialogique », qui affirme que l'énoncé, y compris l'énoncé artistique, est foncièrement médiatisé par ce qu'il renferme « l'ébauche d'une réponse » (Bakhtine 1977: 146)¹⁶. *Jeune femme au collier de perles* est une prise sur la figuration qui en trahit la tradition¹⁷. En y rendant la figure opaque, Matisse la vide; en la vidant, il la conserve, autre. La négation de la peinture figurative opérée au XXe siècle par la peinture non objective est ici, en 1942, niée par Matisse, mais non pas pour faire réapparaître la positivité de la figure. Plutôt, la figure est ramenée/dépassée dans l'articulation d'un moment historico-culturellement distinct.

Or, dans cette perspective, le « fantasme » connaît un aspect actif dans sa réification d'un ensemble de relations conflictuelles et foncièrement humaines. Il est la racine et le fruit d'un processus d'aliénation. Matisse, en 1942 comme tout le long de sa carrière, a pratiqué une brèche dans la contemplation fétichisante de la figuration, dans le rapport statique d'un spectateur avec un objet réifié. Le rôle joué au plan de l'idéologie par *Jeune femme au collier de perles* n'est plus celui d'une résolution dans l'imaginaire de contradictions d'origine sociale – ce tableau diffère sur ce point de ceux des années 20. En 1942, Matisse met à nu et dénonce cette attitude contemplative qui, en participant du fonctionnement du capital, fixe et tient à distance un objet qui s'arrache par là même à la totalité des relations mouvantes dans lesquelles il puise son sens. Sa praxis consiste en ce qu'il pose de nouveau, à l'intérieur d'un tableau inscrit entre code et message, à l'intérieur de sa pratique de peintre, de nouveaux défis à la figure dont toute l'histoire pèse sur des articulations nouvelles; chez Matisse s'explicite l'anti-figuration de la peinture figurative. Pour faire appel à cette description de l'idéologique que donne P. Barbéris :

L'idéologique, c'est donc le carcan, la pesanteur, mais c'est aussi ce qui commence à grouiller. C'est ce qui bloque mais c'est aussi ce qui invente. Ce sont les barrières imposées au sens. Mais c'est aussi un sens nouveau qui se cherche et qui se fait. Dépôt, qu'on le veuille ou non, de ce qui nous entoure et domine. Esquisse, qu'on le veuille ou non, d'une domination sur les nouvelles destinées, sur le fatal en devenir dans un progrès hier sans problème.

Barbéris 1980: 46

C'est en ce sens que *Jeune femme au collier de perles* constitue une intervention de la praxis matisienne dans le mouvement d'une totalité qui lui confère, comme par voie de retour, son caractère médiatisant. C'est un lieu échangeur où s'active et se comprime toute une tranche de l'histoire des modalités conflictuelles et régénératives du visible.

¹⁶ Katerina Clark et Michael Holquist (1984: 9) ajoutent que chez Bakhtine, « Dialogue is more comprehensively conceived as the extensive set of conditions that are immediately modeled in any actual exchange between two persons but are not exhausted in such an exchange. Ultimately, dialogue means communication between simultaneous differences ».

¹⁷ Sur la tradition comme « facteur d'inertie », voir Arnold Hauser (1958: 30-35 et *passim*).

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Médiation et praxis dans un tableau d'Henri Matisse

Dans mon analyse détaillée de la *Jeune femme au collier de perles* (1942), je suggère une approche de la peinture qui la voit simultanément comme pratique, médiation (au sens de la dialectique marxiste) et conflit. Mon analyse, qui a pour but de mettre au jour les tensions qui sous-tendent l'apparente unité de l'œuvre, est à la fois formelle et idéologique dans la mesure où je partage avec M. Bakhtine, F. Gaillard et M. Fried une intuition et un postulat méthodologique anti-dualistes selon lesquels le rapport entre forme et idéologie n'est pas analogique (où la morphologie serait le signe indiciel d'un contenu référentiel pré-existant), mais homologique. Ceci suppose, pour citer Françoise Gaillard, « ... la seule approche pertinente de l'idéologie en matière de texte, à savoir que le texte produit l'idéologie dont il relève ». Dans la *Jeune femme au collier de perles*, Matisse signifie un inachèvement qui porte la désémantisation de la figure au-delà d'une limite où le signe serait encore vu comme motivé par sa référence. J'assimile ainsi le tableau à une arène où viennent se croiser plusieurs discours, socialement motivés, sur la pratique picturale elle-même, discours que cette pratique informe et transforme.

Mediation and Praxis in one of Matisse's Paintings

In this detailed analysis of *Jeune femme au collier de perles* (1942), it is suggested that painting be approached simultaneously as practice, mediation (in the Marxist dialectical sense of the word) and conflict. The purpose of the analysis is to bring to light the tensions underlying the apparent unity of the work. The analysis is both formal and ideological inasmuch as the author shares with M. Bakhtine, F. Gaillard and M. Fried an intuition and a methodological postulate which are anti-dualistic, and according to which the relation between form and ideology is not analogical (if it was analogical, morphology would be the indicial sign of a pre-existent referential content) but, rather, homological. This supposes, as Françoise Gaillard has stated, « ... the only pertinent approach to ideology with respect to texts, namely that a text produces the ideology by which it is simultaneously governed ». In *Jeune femme au collier de perles*, Matisse signifies an incompleteness which takes the de-semantisation of the figure beyond the point where a sign would still be seen as motivated by its reference. The painting is likened to an arena in which several socially-motivated discourses on pictorial practice meet. The discourses are informed and transformed by this practice.

Elliott Moore
Département d'histoire
Université Laval
Sainte-Foy (Québec)
Canada G1K 7P4