

Latvijas Kultūras akadēmija  
Starpkultūru komunikācijas un svešvalodu katedra

PJĒRA KURTIONA INTERVIJU AR ANRĪ MATISU TULKOJUMS, MĀKSLAS  
TERMINOLOĢIJAS ATVEIDE UN CITAS AR TULKOŠANU SAISTĪTAS PROBLĒMAS

Bakalaura darbs

Autore:  
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”  
Starptautiskie kultūras sakari Latvija – Francija apakšprogrammas  
4. kursa studente Anete Pole  
(ID Nr. 20100317)

Darba vadītāja:  
lekt. Mg. paed. Jeļena Kalve

Rīga  
2014

## SATURS

IEVADS .....	3
1. TULKOŠANAS STRATĒGIJU IZVĒLE UN IZMANTOŠANA ATBILSTOŠI TULKOJAMĀ TEKSTA SPECIFIKAI .....	5
2. MĀKSLAS TERMINOLOĢIJAS ATVEIDE LATVIEŠU VALODĀ .....	12
3. TIEŠI NETULKOJAMI VĀRDI UN IZTEICIENI .....	18
3.1. Reālijas .....	18
3.2. Frazeoloģismi .....	21
KOPSAVILKUMS .....	26
IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS .....	28
VĀRDNĪCAS UN CITI TULKOŠANĀ IZMANTOTIE RESURSI .....	30
SUMMARY .....	31
RÉSUMÉ .....	32
PIELIKUMI .....	33
1. pielikums. Pjēra Kurtiona interviju ar Anrī Matisu tulkojums .....	34
2. pielikums. Interviju teksts franču valodā .....	35

## IEVADS

Anrī Matiss (*Henri Matisse*) ir viens no māksliniekiem, kas, meklējot savu individuālo pieeju mākslai un atsakoties no realitātes tiešas atdarināšanas, padarīja 20. gs. sākuma mākslu dinamisku un aizsāka tajā krasas pārmaiņas. Viņa ieguldījums palīdzēja pavērst mākslu prom no tradīcijām un ir bagātinājis mākslas ainu līdz pat mūsdienām. Šī jaunrades darba tulkojumam izvēlētas intervijas ar gleznotāju A. Matisu, jo darba autore jau 3. kursā savu kursa darbu rakstījusi par A. Matisu un viņa nozīmi 20. gs. mākslā, līdz ar to šo interviju tulkošana bija iespēja labāk iepazīt gleznotāja personību, uzzināt vairāk par viņa dzīvi un uzskatiem, kā arī izmantot agrāk iegūtās zināšanas tulkošanas procesā.

Šīs intervijas veicis Pjērs Kurtions (*Pierre Courthion*) 1941. gada aprīlī Francijas pilsētās Lionā un Nicā, taču līdz pat 2013. gada vasarai tās nebija publicētas un pieejamas plašākai publikai, līdz ar to tas ir aktuāls un saistošs notikums mākslas vēstures jomā. A. Matisa nezūdošo aktualitāti mākslā pierāda arī joprojām rīkotās viņa darbu izstādes kā, piemēram, A. Matisa kolāžu izstāde, kas šogad tiek rīkota Teita mākslas galerijā Londonā un pēc tam būs apskatāma arī Teita mākslas galerijā Ņujorkā.

**Darba mērķis:** radīt avotvalodas tekstam atbilstošu tulkojumu latviešu valodā, nezaudējot oriģinālā teksta būtību un tā ciešo saikni ar franču kultūras un mākslas kontekstu, reizē izmantojot nepieciešamās izmaiņas un papildinājumus, lai tulkojums latviešu valodā būtu saprotams un viegli uztverams lasītājam.

### **Mērķa sasniegšanai izvirzītie uzdevumi:**

1. Izmantojot pieejamos informācijas avotus, iepazīt interviju tapšanas gaitu, kā arī iegūt papildus informāciju par notikumiem, vietām, mākslas darbiem un personībām, par ko tiek runāts intervijās.
2. Izmantojot teorētisko literatūru, iepazīt dažādas tulkošanas teorijas un stratēģijas un izvēlēties atbilstošāko teorētisko pamatu tulkojuma veikšanai.
3. Analizējot tulkojamo tekstu un tā specifiku gan pirms tulkošanas, gan tulkošanas laikā, konstatēt galvenās ar tulkošanu saistītās problēmas un meklēt to iespējamus risinājumus gan teorētiskajos materiālos, gan praktiskajā tulkošanas gaitā.

Darba teorētisko daļu veido trīs nodaļas, no kurām pirmajā vispārīgi apskatītas galvenās tendences tulkošanas teorijā dažādos laikos, īpaši pievēršot uzmanību 20. gs. un tādu mūsdienu tulkošanas teorētiku idejām kā Umberto Eko (*Umberto Eco*), Jūdžins Naida (*Eugene Nida*), Jānis Sīlis u.c. Izvēloties galvenās teorētiskās vadlīnijas veicamajam tulkojumam, to principi un pielietojums apskatīti saistībā ar tulkojamo tekstu un tā specifiku. Nākamajās nodaļās tiek apskatītas konkrētas ar tulkošanu saistītas problēmas, kā arī to risinājumu meklēšanas process.

Otrajā nodaļā tiek apskatīta mākslas terminoloģijas atveide latviešu valodā un galvenie principi, pēc kuriem jāvadās, lai termini tiktu izmantoti atbilstoši latviešu valodas prasībām. Kā teorētiskais pamats ar terminoloģiju un terminu problēmātikas saistīto jautājumu apskatei izmantoti galvenokārt latviešu valodnieces un terminoloģes Valentīnas Skujiņas darbi. Šajā nodaļā tiek apskatīts arī pats terminoloģijas tulkošanas process, kas ietver ne tikai vispārīgās tulkošanas vārdnīcas, bet arī citu tulkošanas un informācijas resursu izmantošanu.

Trešajā nodaļā risinātas problēmas, kas saistītas ar netulkojamību, t.i., ar vārdiem un izteicieniem, ko nevar tieši iztulkot, kas visbiežāk ir saistīts ar to ciešo saikni ar avotvalodas kultūras kontekstu. Šajā nodaļā par teorētisko pamatu izmantoti Jāņa Sīļa, kā arī valodnieku Alises Lauas un Andreja Veisberga darbi par frazeoloģismiem un reālijām, un to tulkošanu.

Darba praktisko daļu veido interviju tulkojums. No kopā esošajām deviņām tematiskajām intervijām, kas tika izveidotas, balstoties uz P. Kurtiona un A. Matisa savstarpējām sarunām, tulkojumam izvēlētas četras. Šīs intervijas izvēlētas tāpēc, ka tajās tiek runāts par notikumiem, kas aptver dažādus A. Matisa dzīves posmus – gan pašu karjeras sākumu, gan laiku, kad viņš jau bija plaši atzīts mākslinieks.

Pirmajā intervijā A. Matiss stāsta par to, kā sākotnēji studējis tiesībzinātnes un strādājis advokāta birojā, līdz beidzot sapratis, ka viņa dzīves aicinājums ir glezniecība. Otrajā intervijā tiek runāts par to, kā A. Matiss ieradies Parīzē, lai uzsāktu mākslas studijas, viņš galvenokārt stāsta gan par saviem pirmajiem pasniegumiem Žiljēna akadēmijā un Mākslas skolā, gan par citiem jauniešiem māksliniekiem, ar ko kopā mācījās. Trešās intervijas galvenās tēmas ir A. Matisa mākslinieciskās karjeras sākumposms, kad viņš strādāja pie dekorāciju gleznotāja Marsela Žambona (*Marcel Jambon*), kā arī jauno un vēl neatzīto mākslinieku grūtie dzīves apstākļi, centieni atrast pircējus savām gleznām, pirmo izstāžu organizēšana un pirmie panākumi. Pēdējā no tulkotajām intervijām oriģinālajā tekstā ir septiņi pēc kārtas, un tajā stāstīts par laiku, kad A. Matiss jau kā atzīts un pazīstams mākslinieks strādāja pie skatuves dekorāciju un kostīmu veidošanas divām Sergeja Djaģiļeva (*Сергей Дягилев*) vadītās Krievu baleta trupas izrādēm.

# 1. TULKOŠANAS STRATĒGIJU IZVĒLE UN IZMANTOŠANA ATBILSTOŠI TULKOJAMĀ TEKSTA SPECIFIKAI

Tulkošanas prakse ir sena un pastāvējusi vienmēr, kad vien ir bijusi nepieciešama komunikācijas nodrošināšana un informācijas nodošana starp dažādām kultūrām un tautām ar atšķirīgām valodām. Tai līdzīgi ir attīstījušies arī dažādi teorētiskie uzskati un tulkošanā izmantojamās stratēģijas. Tradicionāli tulkošanas teorijas aizsākumi tiek saistīti ar Seno Romu un Cicerona un Horācija izteiktajām idejām par tulkošanu. Kopš tā laika līdz mūsdienām tulkošanas teorija ir attīstījusies dažādos virzienos, ik pa laikam valdot vienai vai otrai tendencei, kā arī mainoties tulkotāja statusam un nozīmei. Ir grūti tulkošanas teoriju periodizēt un stingri nošķirt laika periodus, kuros ir valdījusi tikai viena noteikta tendence, jo kopumā tulkošana un tās teorija ir dinamisks un sarežģīts process, kas iekļaujas kopējās kultūras un valodas attīstības tendencēs un mainībā.

Tomēr ir iespējams izdalīt galvenās nostājas un tendences, kas bieži vien ir pretējas un no kurām katra ir bijusi dominējošā kādā noteiktā laika periodā. Piemēram, divas no pretējām nostājām, kuras savās teorijās ir izdalījuši jau Cicerons un Horācijs, ir tulkošana „vārds pret vārdu” un „jēga pret jēgu” jeb burtiska tulkošana un tulkošana, kuras galvenais mērķis ir mērķvalodā izteikt to pašu domu un nozīmi, kas izteikta avotvalodā. Ja mūsdienās burtiska tulkošana var tikt izmantota tikai tehniska rakstura tekstos un arī ne vienmēr, tad literāro tekstu tulkošanā pārliecinoši valdošā ir jēgas tulkošana, kas pieļauj ievērojamas sintaktisko konstrukciju, gramatisko formu u.c. atšķirības starp avotvalodu un mērķvalodu. Laika gaitā ir dominējušas atšķirīgas attieksmes arī pret pašu tulkotāju – tulkotājs ir ticis uzskatīts gan par mehāniska un automātiska darba veicēju, kura darba rezultātam nav nekādas augstākas mākslinieciskās vērtības, gan par oriģinālā teksta autoram līdzvērtīgu līdzautoru, kurš, veicot tulkojumu, sniedz savu māksliniecisko ieguldījumu un rada gandrīz vai jaunu, no oriģināla neatkarīgu darbu, kā arī spēj dot ieguldījumu mērķvalodas bagātināšanā un attīstībā.

20. gs. un īpaši gadsimta otrajā pusē līdz pat mūsdienām dažādas tulkošanas teorijas ir attīstījušās ļoti strauji, un šo attīstību īpaši veicinājusi tulkojumzinātnes saskarsme ar tādām zinātnes disciplīnām kā lingvistika, socioloģija, starpkultūru komunikācija, semiotika u.c. Īpaši liela nozīme bijusi ar kultūru saistītajiem aspektiem, jo, kā norāda tulks, salīdzināmās un sastatāmās valodniecības profesors Jānis Sīlis darbā „Tulkojumzinātnes jautājumi. Teorija un prakse”, pēdējos 30-35 gados ir izveidota vesela virkne tulkošanas teoriju, kuras mutisko un

rakstisko tulkošanu ļauj uzskatīt par starpkultūru parādību, ja kultūra tiek definēta plašākā antropoloģiskā nozīmē kā parādība, kas aptver visus sociāli determinētos cilvēka dzīves aspektus.<sup>1</sup> Tā, piemēram, tulkošanas teorētiķis Entonijs Pims (*Anthony Pym*) kultūras jēdziena definīciju saista ar tulkošanu, norādot, ka robeža starp divām kultūrām pastāv tur, kur veiksmīgai saziņai nepieciešama nododamo tekstu intralingvāla vai interlingvāla šo tekstu tulkošana.<sup>2</sup>

Tāpat tulkojumzinātnes attīstību ir iespaidojusi arī datorizētās tulkošanas attīstība un pretējie viedokļi par mākslīgā intelekta izveidošanas varbūtību, kas, iespējams, ļautu visus tulkojumus veikt tikai ar datora palīdzību. Tomēr pastāv ļoti maza iespējamība, ka dators spētu aizstāt cilvēku, lai pareizi interpretētu tekstus un izvēlētos kontekstam atbilstošu tulkojumu, tāpēc tulki un tulkotāji joprojām ir neaizstājami, lai nodrošinātu kvalitatīvu komunikāciju starp valodām un to pārstāvētajām kultūrām. Līdz ar to ikvienam, kas tulko kādu darbu, arī šī darba autorei, nākas izvēlēties noteiktas stratēģijas un praktiskos paņēmienus, ko izmantot, lai radītu kvalitatīvu un avottekstam uzticīgu tulkojumu, kas reizē arī ņemtu vērā mērķvalodas īpatnības un tai atbilstošo kultūru, kuras pārstāvji būs tulkojuma potenciālā publika.

Jautājums par to, kāds ir kvalitatīvs tulkojums, nav viennozīmīgi atbildams, un atbilde ir atkarīga no dažādiem faktoriem, kas katrā konkrētajā tulkojumā būs atšķirīgi un individuāli. Tas nozīmē, ka nav iespējams radīt universālu tulkošanas teoriju ar paņēmieniem, kas derēs jebkurā situācijā tulkojumiem starp jebkurām divām valodām. Taču, piemēram, Jūdžins Naida norāda, ka, lai novērtētu tulkojuma kvalitāti un pareizību, kā arī lai radītu kvalitatīvu tulkojumu, pirmkārt, ir jāuzdod divi galvenie jautājumi: „Kam?” un „Kādā kultūras kontekstā?” teksts tiek tulkots.<sup>3</sup> Avotvalodas un mērķvalodas atšķirīgās kultūras ir ļoti nozīmīgs faktors, ko nedrīkst neņemt vērā, veicot tulkojumu, un kas bieži vien arī apgrūtina tulkošanas procesu – jo atšķirīgākas kultūras, tajās valdošie uzskati, idejas, pat to ģeogrāfiskie, politiskie u.c. apstākļi, jo tulkošanas process ir sarežģītāks. Kā to norāda arī J. Sīlis: „Jo vairāk teksts orientēts uz oriģinālās valodas un kultūras specifiku, jo augstāka tulkošanas grūtības pakāpe.”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Sīlis, Jānis. *Tulkojumzinātnes jautājumi: teorija un prakse*. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2009. 13. lpp.

<sup>2</sup> Pym, Anthony. *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Pieejams: [http://usuaris.tinet.cat/apym/publications/text\\_transfer/1.html](http://usuaris.tinet.cat/apym/publications/text_transfer/1.html) [skatīts 2014, 31.marts]

<sup>3</sup> Nida, Eugene A., Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Boston: Brill, 2003. VII lpp.

<sup>4</sup> Sīlis. *Tulkojumzinātnes jautājumi*. 19-20.lpp.

Tas nozīmē, ka, lai tulkotu kādu tekstu, tulkotājam ir jābūt pietiekami plašām zināšanām ne tikai par valodu, tās gramatiku, sintaksi u.tml., bet arī par kultūru, kuras kontekstā tapis tulkojamais teksts. Tas ir nepieciešams tāpēc, ka katras kultūras īpatnības un tajā valdošais pasaules uzskats ļoti izteikti atspoguļojas arī valodā. Vārdi un izteicieni sevī ietver ne tikai gramatisku un informatīvu saturu, tiem var piemist dažādas konotācijas, simboliskums, dažādas intensitātes ekspresivitāte, kas maina teksta nianšes, parāda runātāja vai rakstītāja teksta autora attieksmi u.tml. Visas šīs nianšes tulkotājam ir jāprot sajust un atpazīt, lai tās netiktu zaudētas arī mērķvalodā iztulkotajā tekstā.

Turklāt tulkotājam ir labi jāorientējas ne tikai vispārējā avotvalodas lietojumā un tās kultūras kontekstā, bet labi jāpārzina arī konkrētā teksta tapšanas konteksts: teksta autors jeb šajā gadījumā – divi intervijas dalībnieki, teksta tapšanas laiks un vieta, iemesls, mērķi utt. Šis konteksts pēc iespējas jāiepazīst jau pirms tulkošanas uzsākšanas, bet izzināšanas process turpinās arī tulkošanas laikā, meklējot papildinformāciju, lai precizētu dažādas neskaidrības.

Arī šī darba tapšanas ietvaros autore iepazinās ar informāciju par intervijas dalībniekiem, par to, kā un kāpēc intervijas tapušas, kā arī meklēja papildinformāciju avotos, kas saistīti ar tēmām, par kurām intervijās tiek runāts. Turklāt abi intervijas dalībnieki runā par tēmām, kurās viņiem ir padziļinātas zināšanas, – par sava laika kultūras un mākslas dzīvi. Viņi paši to ir piedzīvojuši, pazinuši cilvēkus, par ko tiek runāts, redzējuši mākslas darbus un izrādes, kas tiek pieminētas. Līdz ar to, lai labāk iejustos šo interviju kontekstā un lai labāk tās saprastu un varētu iztulkot, arī autore ne tikai lasīja informāciju par konkrētajām tēmām, bet arī apskatīja to darbu reprodukcijas, kas intervijās tiek pieminēti, apskatīja attēlus no baleta izrādēm, par kurām tiek runāts. Šīs zināšanas palīdz labāk iztēloties un saprast tekstu, un līdz ar to arī precīzāk to iztulkot. Īpaši dažādi apraksti un attēli palīdzēja iztulkot interviju, kurā A. Matiss stāstījis par to, kā veidojis skatuves dekorācijas un kostīmus Krievu baleta trupas izrādēm. Lasot tikai Matisa teikto, ne vienmēr var pilnībā saprast un iztēloties, kā izskatījies, piemēram, priekšskars vai imperatora tērps izrādē „Lakstīgalas dziesma”, līdz ar to kā papildlīdzeklis tulkošanā tika izmantotas Matisa veidotās skices un fotogrāfijas no izrādēm.

Svarīga ir ne tikai avotvalodas un tās kultūras laba pārzināšana, bet arī mērķvaloda un tās kultūra, turklāt tulkotājam ir jāspēj arī novērtēt abu valodu un kultūru atšķirības pakāpe un identificēt iespējamās ar to saistītās problēmas, kuras varētu rasties tulkošanas gaitā. Skatoties plašākā mērogā, gan Francija, gan Latvija pieder pie Rietumu pasaules, līdz ar to starp tām nepastāv lielas atšķirības jau pašos pamatos, piemēram, pasaules uztverē un reliģiskajos uzskatos, kā tas būtu starp Rietumu un Austrumu kultūrām. Turklāt laikā, kad tika veiktas P. Kurtiona intervijas ar A. Matisu – 1941. gadā – gan Francija, gan Latvija bija iesaistītas

Otrajā Pasaules karā, kura laikā piedzīvoja okupāciju un lielas ekonomiskās grūtības. Tātad arī vispārējais konteksts laika periodam, par kuru tiek runāts intervijās, ir pietiekami tuvs un saprotams arī latviešu publikai, līdz ar to nerada arī īpaši izteiktas problēmas tulkošanā.

Taču intervijas galvenokārt koncentrējas uz mākslas dzīvi un procesiem modernisma attīstības laikā Francijā, īpaši Parīzē, kas 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā bija viens no nozīmīgākajiem mākslas centriem visā pasaulē. Arī Latvijā 20. gs. sākumā mākslā ienāca jaunas parādības un sāka veidoties modernisms, taču intervijās tiek runāts par tieši Francijai specifiskiem notikumiem un parādībām, tiek pieminēti ļoti daudz dažādi notikumi, nosaukumi un it īpaši mākslinieku vārdi, kuri tā laika mērķauditorijai noteikti paskaidrojums neprasītu, bet ne vienmēr ir saprotami un uzreiz nerada skaidras asociācijas mūsdienu latviešu lasītājam, īpaši gadījumos, kad kāds personas vārds vai kāds nosaukums ir norādīts nepilnīgi. Līdz ar to šādos gadījumos tulkojumā tika izmantoti zemsvītras komentāri, lai norādītu dažādu personību pilnos vārdus, dzīves datus, kā arī īsi norādītu viņu nozīmi intervijas un franču mākslas kontekstā kopumā.

Ar tulkošanas grūtībām, ko rada kultūru savstarpējās atšķirības, ir saistīti arī avotvalodas kultūrā pastāvošo reāliju nosaukumi un citi tieši netulkojamie termini un izteicieni, un par to kā atsevišķu problēmu tiks runāts darba 3. nodaļā.

Pēc kultūru atšķirību izvērtēšanas jāpievēršas arī pašu valodu atšķirībām un individuālajām īpatnībām. Kā norāda J. Naida, tad katrai valodai ir tieši tai raksturīgās īpatnības, kas var būt gan priekšrocības, gan trūkumi, īpaši tulkošanas procesā, cenšoties pēc iespējas precīzāk atveidot mērķvalodā to, kas sākotnēji izteikts avotvalodā. Darba autore par vienu no svarīgākajām tulkojumam nepieciešamajām īpašībām uzskata ne tikai tā spēju nodot to pašu jēgu un nozīmi, kas izteikta avotvalodā, bet arī spēju to izdarīt latviešu lasītājam pēc iespējas saprotamākā un pieejamākā veidā, un viens no galvenajiem veidiem, kā to izdarīt, ir pareizas un dabiskas latviešu valodas izmantojums. Tas nozīmē, ka autores mērķis nebija latviešu tulkojumā pēc iespējas tuvāk atveidot franču valodas teikumu konstrukcijas, gramatiskās formas un vārdu kārtību teikumā, īpaši gadījumos, kad šāds atveidojums neatbilstu latviešu valodas likumiem. Tātad ar nosacījumu, ka tiek saglabāta oriģinālā teksta nozīme un jēga, tika pieļautas lielākas vai mazākas valodisko formu izmaiņas.

Dažādas sintaktiskās un gramatiskās izmaiņas tulkojumā no franču uz latviešu valodu pieļaujamas, piemēram, tāpēc, ka franču valodā tiek izmantoti noteiktie un nenoteiktie artikuli, bet latviešu valodā tādi nepastāv, līdz ar to tos nav iespējams atveidot arī tulkojumā. Uz niansēm, ko rada artikulu izmantojums, iespējams norādīt tikai tad, ja lietvārds lietots kopā ar to apzīmējošu īpašības vārdu, kuram latviešu valodā var izmantot noteikto vai



nenoteikto galotni. Latviešu valodā nav nepieciešams atveidot arī visus franču tekstā izmantotos personas vietniekvārdus, lai ar vienādu vietniekvārdu vairākkārtēju atkārtošānu viena teikuma vai vairāku blakusesošu teikumu ietvaros netraucētu dabiskam un stilistiski pareizam latviešu valodas skanējumam. Šāds vietniekvārdu retāks izmantojums salīdzinājumā ar franču valodu iespējams tāpēc, ka latviešu valodā persona ir nosakāma pēc darbības vārda galotnes, līdz ar to teikuma gramatisko centru var veidot tikai izteicējs bez teikuma priekšmeta, kamēr franču valodā darbības vārds vienmēr tiek lietots kopā ar teikuma priekšmetu, uz kuru tas attiecas. Līdzīgi ne vienmēr ir nepieciešams tulkojumā atveidot franču valodā izmantotos piederības vietniekvārdus, jo piederība bieži noprotama pēc konteksta un pārlietu biežs piederības vietniekvārdu izmantojums var radīt stilistiski neveiklu iespaidu.

Arī sintaktiskās uzbūves ziņā starp latviešu un franču valodām pastāv lielas atšķirības. Tas saistīts ar to, ka franču valodā, tā kā tā ir analītiska valoda, vārdu savstarpējo sintaktisko saistību parādīšanai galvenokārt tiek izmantota nevis vārdu locīšana, bet īpaši vārdi ar gramatisku funkciju. Šī iemesla dēļ analītiskajām valodām raksturīga stingra vārdu kārtība, kas franču valodā parasti ir šāda: teikuma priekšmets – izteicējs – papildinātājs. Turpretim latviešu valoda ir sintētiska valoda, kurā lielāka nozīme ir vārdu locījumiem, bet vārdu kārtība ir daudz brīvāka nekā franču valodā. Līdz ar to arī tulkojumā, lai panāktu pēc iespējas dabiskāku latviešu valodas skanējumu, ir iespējams mainīt vārdu kārtību, nesaglabājot franču tekstā ievēroto teikumu struktūru.

Ar šī tulkojuma specifiku saistīts arī tā publicistiskais raksturs, kas ietekmē tulkošanas stratēģiju izvēli. Pirmkārt, publicistikas valodas stila galvenais mērķis, īpaši intervijās, ir informēt lasītāju, iepazīstināt to ar intervējamo personu, nereti reizē arī izklaidējot lasītāju. To apliecina arī interviju piederība publicistikas stila informatīvajam apakšstilam.<sup>5</sup> Publicistikas teksti parasti ir mērķtiecīgi, un to autori visbiežāk cenšas izveidot kvalitatīvu komunikāciju ar lasītāju, lai tam nodotu skaidru informāciju par tekstā apskatīto tēmu. Par to liecina arī autores tulkotajās intervijās bieži atrodamās ziņas par precīzām vietām, faktiem, datumiem, cilvēkiem u.c. Tā kā oriģinālā teksta mērķis ir informēt lasītāju, arī tulkojumā ir jāizvairās no neprecīziem un dažādi interpretējamiem izteicieniem, ja vien tie nav bijuši neviennozīmīgi jau oriģinālajā tekstā.

Bez tādām publicistikas stila pazīmēm kā aktualitāte, mērķtiecīgums un konkrētums tam ir raksturīgi arī sarunvalodas elementi un emocionāli ekspresīva leksika, kas spilgti izpaužas arī intervijās, kuru dalībnieki necenšas izmantot tikai sarežģītas un visām literārās valodas

---

<sup>5</sup> Kvašīte, Regīna. *Latviešu valodas stili*. No: Latviešu valoda, Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2013. 175.lpp.

prasībām atbilstošas frāzes, bet izmanto arī sarunvalodai raksturīgus izteicienus, dažādus izsauceņus u.c. Lai publicistika labi veiktu savu uzdevumu, tiek izmantoti ne tikai racionālie izteiksmes līdzekļi, piemēram, fakti, skaitļi u.tml., kas iedarbojas uz prātu, bet arī emocionālie izteiksmes līdzekļi, kas kopā ar tiešo informāciju norāda uz intervijas dalībnieku attieksmi, sniedz pozitīvu vai negatīvu emocionālo vērtējumu, pauž emocionālu noskaņu utt.<sup>6</sup> Arī tulkojumā ir jāsauglabā visas nianšes, ko rada racionālo un emocionālo izteiksmes līdzekļu apvienojums, kā arī visas intervijā iesaistīto personu valodas īpatnības un viņu izmantotie valodas slāņi, necenšoties viņu valodu padarīt literāri pareizu, jo tas tikai traucētu intervijai sasniegt vienu no saviem mērķiem – atklāt intervējamā cilvēka raksturu, personību un īpatnības.

Publicistikas stilam raksturīgs arī dažādu citu stilu izmantojums, kurus tulkotājam ir jāprot identificēt un arī izmantot atbilstošus tulkošanas paņēmienus. Piemēram, atkarībā no intervijas tēmas un intervējamās personas, intervijā var tikt izmantots zinātniskais stils ar citu nozaru terminoloģiju. Tā tas ir arī autores tulkotajās intervijās, kurās tiek izmantota ar mākslu saistīta terminoloģija, un problēmas, kas saistītas ar terminoloģijas atveidi latviešu valodā, tiks apskatītas nākamajā nodaļā. Tāpat publicistikas stila tekstos atrodami arī daiļliteratūras valodas stila elementi, piemēram, tādi tēlainās izteiksmes līdzekļi kā metaforas, salīdzinājumi, epiteti utt. Autores tulkotajās intervijās šādus valodas elementus visbiežāk izmantojis intervētājs P. Kurtions, īpaši interviju ievados un citos savos komentāros. Gan šiem daiļliteratūras stila elementiem, gan visiem pārējiem daudzveidīgajiem publicistikas stilam raksturīgajiem elementiem ir jābūt atspoguļotiem tulkojumā, lai netiktu zaudēts nekas no oriģinālā teksta bagātības un daudzveidības.

Visbeidzot ar publicistikas stila tekstiem, īpaši intervijām, parasti saistīts arī noteikts teksta izkārtojums, kas padara vieglāku teksta uztveršanu un lasīšanu. Tā kā oriģinālais teksts ir interviju laikā veiktā transkripcija, ko pēc tam vēl ir rediģējuši un papildinājuši gan P. Kurtions, gan A. Matiss, bet kura tā arī netika publicēta, tad tajā nav ievērots parasti intervijās izmantotais noformējums, piemēram, nav atzīmēts, kurš no intervijas dalībniekiem saka ko, un tas darba autorei bija jāsaprot pēc konteksta. Lai atvieglotu tulkojuma lasīšanu, autore tajā izmantoja atbilstošu teksta izkārtojumu un ar iniciāļiem norādīja, ko teicis katrs no intervijas dalībniekiem.

Tomēr kopumā, lai arī cik uzmanīgi tulkotājs ievērotu visas avotvalodas teksta un valodas īpatnības, lai cik precīzi tas censtos atveidot šo tekstu un tā jēgu mērķvalodā un lai cik

---

<sup>6</sup> Kvašīte. *Latviešu valodas stili*. 186.lpp.

atbilstoši pielietotu dažādas tulkošanas stratēģijas, vienmēr ir jāsaprot, ka ideāls tulkojums nav iespējams, un tam piekrīt arī vairākums mūsdienu tulkošanas teorētiķu un paši tulkotāji. Pirmkārt, tas, protams, ir saistīts ar valodu un kultūru atšķirībām, taču svarīgs faktors ir arī pats tulkotājs. Kā norāda U. Eko savā darbā *Translation and Interpretation*, tad tulkošana ir zināma veida interpretācija, kurā valda tikai tulkošanai atbilstoši principi.<sup>7</sup>

Tāpat tulkotāja darbs nav mehānisks un automātisks, tulkotājs nevar izvairīties no tulkojamā teksta interpretēšanas un no dažādu izvēļu izdarīšanas, piemēram, izvēloties starp vairākiem iespējamajiem viena vārda tulkojumiem, kas atrodami vārdnīcā. Ne vienmēr ir iespējams pateikt, ka tikai viena izvēle ir vienīgā pareizā, turklāt viss tulkojums sastāv no neskaitāmi daudzām izvēlēm, līdz ar to katrs tulkotājs vienu un to pašu tekstu iztulkotu atšķirīgi. Tajā pašā laikā ir iespējams, ka vairāk nekā viens vai pat visi no šiem tulkojumiem tiktu uzskatīti par pareiziem un kvalitatīviem. Līdz ar to arī darba autore, veicot šo tulkojumu, centās saglabāt tā veseluma un atsevišķo daļu būtību, kas nemainīgi būtu atrodama jebkurā konkrētā teksta kvalitatīvā tulkojumā, un nākamajās nodaļās tiks apskatītas atsevišķas specifiskas ar tulkošanu saistītās problēmas, kurām bija jāatrod risinājumi, lai sasniegtu izvirzīto mērķi un radītu avotvalodas tekstam atbilstošu tulkojumu.

---

<sup>7</sup> Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. 80.lpp.

## 2. MĀKSLAS TERMINOLOĢIJAS ATVEIDE LATVIEŠU VALODĀ

Lai pievērstos terminoloģijas tulkošanai un tās problemātikai, vispirms jānoskaidro, kāda ir Latvijas Zinātņu akadēmijas Terminoloģijas komisijas (turpmāk tekstā – LZA TK) izveidotā vienotā izpratne par terminoloģijas un termina jēdzienu, kā arī jāiepazīstas ar šīs komisijas noteiktajām nozaru terminoloģijas izveides un lietošanas vadlīnijām. Atbilstoši LZA TK mājas lapā publicētajām vadlīnijām termins tiek definēts kā vārds vai vārdkopa īpašā funkcijā. Tātad tā ir funkcionāla vienība ar divām pamatfunkcijām: nosaukt un iezīmēt, t. i., ar minimāliem valodas līdzekļiem definēt attiecīgās nozares jēdzienu iespējami precīzi, reizē norādot uz šī jēdziena vietu attiecīgās nozares jēdzienu sistēmā. Tādējādi termins kā funkcionālā vienība ir cieši saistīts ar specifiskajiem nozares jēdzieniem un tā būtību nosaka lietošanas sfēra un funkcionālā nozīme.<sup>8</sup> Terminoloģijas un leksikoloģijas speciāliste Marija Terēza Kabrē Kastelbi (*Maria Teresa Cabré Castellví*) izdala trīs aspektus, kas reizē raksturo un definē terminu: termini ir, pirmkārt, gramatiskas vienības, kas ir daļa no konkrētās valodas leksikas; otrkārt, zināšanu vienības, kas sevī ietver noteiktu informāciju; treškārt, komunikācijas vienības, kas valodas lietotājiem ļauj savstarpēji apmainīties ar informāciju.<sup>9</sup>

Plašākā nozīmē par terminu uzskatāmi arī ar cilvēka speciālās darbības sfēru (ne tikai zinātnisko, bet arī profesionālo un arodniecisko) saistīto objektu nosaukumi, arī tautā lietoti sarunvalodas vārdi, apvidvārdi u.c.<sup>10</sup> Arī vispārlietojami vārdi var kļūt par terminiem, ja tie tiek lietoti ar konkrēto nozari saistītā speciālā tekstā, un māksla ir viena no nozarēm, kur šāda parādība ir novērojama. Piemēram, šī tulkojuma gadījumā tāds vispārlietojams vārds kā „glezna” uzskatāms par terminu, jo lietots profesionālās glezniecības kontekstā un ir stingri norobežots no tādiem blakusjēdzieniem kā „freska”, „akvarelis” u.c.

Atbilstoši LZA TK terminoloģijas izveides vadlīnijām terminam kā valodas leksikas vienībai jāatbilst valodas normām, vārddarināšanas likumībām, pašu valodas vārdu un aizgūto terminu samēra prasībām u.c. Savukārt, lai termins sekmīgi veiktu tam paredzēto specifisko

---

<sup>8</sup> LZA Terminoloģijas komisija *Latviešu valodas nozaru terminoloģijas izstrādes vadlīnijas*. Pieejams: <http://termini.lza.lv/article.php?id=45> [skatīts 2014, 31.marts]

<sup>9</sup> Cabré Castellví, Maria Teresa. *Terminología y la normalización lingüística*. Pieejams: [http://www.ei.ehu.es/p05612532/eu/contenidos/informacion/euskara\\_inst\\_jardunaldiak2002/eu\\_jard2002/adjuntos/01.pdf](http://www.ei.ehu.es/p05612532/eu/contenidos/informacion/euskara_inst_jardunaldiak2002/eu_jard2002/adjuntos/01.pdf) [skatīts 2014, 8. marts]

<sup>10</sup> Skujiņa, Valentīna *Latviešu terminoloģijas izstrādes principi*. Pieejams: <http://www.vvk.lv/index.php?sadala=220&id=701> [skatīts 2014, 31.marts]

funkciju, tā izvēlē vai izveidē ir jāievēro specifiskās prasības no kurām galvenās ir: sistēmiskums, nozīmes precizitāte un formas īsums, viennozīmīgums un mononīmiskums, t. i., sinonīmijas nevēlamība, kā arī kontekstneatkarība, emocionālā neitralitāte u.c.<sup>11</sup> Tā kā šajā tulkojumā jauni termini netika veidoti, tad šie principi tika ievēroti izvēlē starp vairākiem pieejamajiem terminiem un terminu konsekventā izmantojumā.

Tomēr ir vairāki faktori, kas neļauj terminoloģijai atbilst visām pamatprasībām. Pie šiem faktoriem minams šo prasību bieži vien relatīvais raksturs, terminoloģijas veidošanas grūti regulējams process un dažādās tendences, kas tajā izpaužas, kā arī dažādie intralingvālie, interlingvālie un ekstralingvālie principi, kas ietekmē terminoloģijas izveidi<sup>12</sup>. Tā kā nav iespējams radīt kādas nozares terminoloģiju, kas pilnībā atbilstu visām pamatprasībām, tas rada arī problēmas, tulkojot kādas nozares tekstus, jo bieži vien tiek pieļauti, piemēram, vairāki sinonīmi, lai apzīmētu vienu jēdzienu.

Arī šajā tulkojamajā tekstā atrodami piemēri ar sinonīmiem, kad vienam franču terminam latviešu valodā atbilst vismaz divi termini, kas abi tiek izmantoti ar attiecīgo nozari saistītajos tekstos. Visbiežāk viens no sinonīmiem ir latviskas, bet otrs – internacionālas cilmes, kā tas ir, piemēram, vārdiem *paysage*, *buste* un *moulage*. Vispārīgajā tulkojošajā vārdnīcā šiem vārdiem tulkojumi mākslas nozarē ir attiecīgi: *peizāža* un *ainava*, *biste* un *krūšutēls*, *mulāža* un *atlējums*. Tātad redzams, ka viens tulkojums ir latviskas cilmes, bet otrs – franciskas, taču šie franciskās izcelsmes vārdi visticamāk latviešu valodā nav ienākuši tieši, bet gan caur krievu valodu laikā, kad tā bija viena no latviešu valodas galvenajām kontaktvalodām, jo arī krievu valodā tiek izmantoti franču izcelsmes vārdi šo pašu jēdzienu apzīmēšanai – *пейзаж*, *бюст*, *муляж*. Šajā tulkojumā izmantoti vārdi ar latvisku izcelsmi – *ainava*, *krūšutēls* un *atlējums* –, jo tie ir labāk uztverami un saprotamāki lasītājam bez padziļinātām zināšanām par mākslu un mākslas terminoloģiju. Arī M. T. Kabrē Kastelbi norāda, ka viens no terminoloģijas mērķiem ir sociālas nepieciešamības izpildīšana, kas saistīta ar informācijas nodošanu un komunikāciju.<sup>13</sup> Tā kā autores tulkotajās intervijās komunikācija notiek ne tikai starp diviem mākslas speciālistiem, bet arī starp intervijas dalībniekiem un intervijas lasītājiem, tad arī terminiem jābūt pielāgotiem tā, lai tos saprot visi dalībnieki, kas iesaistīti komunikācijā.

Turklāt franču cilmes termini var būt ne tikai nesaprotamāki, bet, piemēram, vārds *peizāža* parasti tiek lietots senākos ar mākslu saistītos izdevumos vai arī kā sarunvalodas

<sup>11</sup> LZA Terminoloģijas komisija. *Latviešu valodas nozaru terminoloģijas izstrādes vadlīnijas*.

<sup>12</sup> Skujiņa. *Latviešu terminoloģijas izstrādes principi*.

<sup>13</sup> Cabré Castellví. *Terminología y la normalización lingüística*.

vārds, nereti ar negatīvu nokrāsu. Kā divas no galvenajām vadlīnijām terminu izmantojumā izvēloties saprotamību un konsekvenci, visā tulkojumā šajā un līdzīgos gadījumos tika izvēlēts tikai viens no iespējamajiem terminiem, bet sinonīmi netika lietoti.

Terminu lietojums, līdz ar to arī terminu tulkošanas specifika, ir atkarīgi arī no konteksta, kādā tie tiek izmantoti. M. T. Kabrē Kastelbi izdala piecas situācijās, kādās terminoloģija var tikt lietota:

1. Jaunu specializētu zināšanu veidošanās un nodošana augsta līmeņa speciālistu starpā ar starptautisku publikāciju palīdzību, kā rezultātā veidojas jauna terminoloģija, kas nereti kļūst par paraugu arī plašākā mērogā.
2. Spontāna specializētu zināšanu veidošanās un nodošana speciālistu darba procesa laikā, kā rezultātā veidojas jauna terminoloģija, ko var sākt izmantot plašākā mērogā.
3. Specializētu zināšanu izmantojums vai nodošana tādā specializētā vidē, piemēram, izglītības jomā, uzņēmumu darbā u.tml., kur terminoloģijas izveidi un lietojumu nosaka arī didaktiski, sociolingvistiski vai komerciāli mērķi.
4. Specializētu zināšanu izmantošana situācijās, kurās terminoloģija tiek izmantota tikai kā līdzeklis zināšanu sakārtošanai un kurās tā atbilst kādas augstākas institūcijas noteiktajām normām.
5. Situācijas, kurās specializētās zināšanas pieejamas plašākai publikai, piemēram, periodiskajos izdevumos, un kurās terminoloģijas izmantojuma dažādība un neviendabīgums palielinās atbilstoši tam, cik ļoti samazinās publikācijas specializācijas līmenis.<sup>14</sup>

Pēdējam variantam visvairāk atbilst arī autores tulkotās intervijas, jo, lai arī interviju dalībnieki ir augsta līmeņa speciālisti mākslas jomā, interviju mērķis nav nodot augsta līmeņa specializācijas zināšanas par mākslas teoriju un praksi. Intervijas dalībnieki par mākslu runā neformālos apstākļos, un pašu interviju mērķis ir radīt priekšstatu par A. Matisa personību un uzskatiem, nodot lasītājam informāciju par gleznotāja dzīves pieredzi, un šādā situācijā zinātniski precīzs terminoloģijas izmantojums nav noteicošais. Līdz ar to arī tulkojumā, tāpat kā oriģinālajā tekstā, pieļaujamas atkāpes no stingras terminoloģijas izmantojuma vadlīniju ievērošanas gadījumos, kad šādas atkāpes ir arī teksta franču versijā, kā arī tad, ja precīzi atbilstoša un pareiza termina neizmantošana būtiski nemaina franču teksta nozīmi. Piemēram, lai netraucētu labskanībai un lai nevajadzētu vairākas reizes izmantot vienu un to pašu vārdu

---

<sup>14</sup> Cabré Castellví. *Terminología y la normalización lingüística*.

viena vai vairāku blakus esošu teikumu ietvaros, var savstarpēji mainīt tādus sinonīmus kā *glezna, mākslas darbs* un *darbs* vai *gleznotājs* un *mākslinieks* u.c., ja tas nemaina teksta būtību.

Pēc iepazīšanās ar terminu darināšanas vadlīnijām latviešu valodā, konkrētā tulkojuma galveno vadlīniju noteikšanas terminu izmantojumam un konteksta novērtēšanas nākamais solis ir terminu tulkošana no franču valodas latviešu valodā. Lai precīzi iztulkotu ar mākslu, īpaši ar glezniecību, saistītos terminus, tika apzināti un izmantoti vairāki pieejamie attiecīgās nozares terminoloģijas resursi, kas ietver nozaru terminu vārdnīcas, datubāzes, enciklopēdiskos izdevumus, zinātniskās publikācijas, mācību literatūru, rokasgrāmatas un citus resursus, kuros atrodams ziņas par nozarē lietotajiem terminiem. Lai to izdarītu, pirmkārt, tika izmantots Valsts aģentūras „Tulkošanas un terminoloģijas centrs” veiktais pētījums „Latviešu valodas terminoloģijas resursu kvalitātes un pieejamības apzināšana dažādās zinātnes un praktiskas darbības nozarēs”, kurā ir apkopota informācija par latviešu nozaru, tajā skaitā mākslas zinātnes, terminoloģijas vārdnīcām, kas izdotas no 20. gs. sākuma līdz 2007. gadam, kā arī informācija par enciklopēdiskajiem izdevumiem, svešvārdu vārdnīcām, elektroniskajām terminu datubāzēm un citiem nozaru terminoloģijas resursiem.

Atbilstoši šajā pētījumā pieejamajai informācijai, neskaitot vispārīgās tulkojošās vārdnīcas, nav pieejama neviena mākslas zinātnes terminu tulkojošā vārdnīca, kurā būtu norādīti glezniecības terminu tulkojumi franču valodā, taču ir pieejami vairāki terminu skaidrojošie krājumi un enciklopēdiskie izdevumi ar skaidrojumiem un definīcijām latviešu valodā, kā arī viens terminu krājums, kurā starp vairākām citām valodām norādīti ar teātri un skatuves mākslu saistīto terminu tulkojumi arī franču valodā. Līdz ar to, lai iegūtu precīzu terminu tulkojumu, vispirms tika izmantotas vispārīgās tulkošanas franču-latviešu (atsevišķos gadījumos vispirms franču-angļu, pēc tam angļu-latviešu) vārdnīcas. Gadījumos, ja bija pieejami vairāki iespējamie tulkojumi, kas nebija sinonīmi, tika salīdzināti šo iespējamo tulkojumu skaidrojumi latviešu valodā ar tulkojamajā tekstā izmantotā termina definīciju franču valodas skaidrojošajās vārdnīcās. Šāda skaidrojumu un definīciju salīdzināšana tika izmantota arī citos gadījumos, lai pārliecinātos par vārdnīcā atrastā vienīgā tulkojuma pareizību. Turklāt, lai precizētu un pārliecinātos par tulkojuma pareizību, tika izmantoti ne tikai skaidrojošie resursi, bet arī aprakstošie resursi, piemēram, mācību līdzekļi u.tml. izdevumi, kuros termina lietojums fiksēts noteiktā kontekstā.

Tulkotājam bija arī gadījumi, kad vispārīgajā tulkošanas vārdnīcā franču valodas terminam nav atrodams mākslas nozarei atbilstošs tulkojums latviešu valodā. Kā piemēru var minēt vārdu *dessous*, kura pamatnozīme ir „apakša, lejā”. Lai uzzinātu šī termina nozīmi

glezniecības kontekstā, vispirms tika atrasti tā skaidrojumi franču valodā – *la première couche de peinture d'une toile*<sup>15</sup> un *enduits colorés posés sur le support préalablement traité par impression*<sup>16</sup> –, bet pēc tam atbilstošais termins latviešu valodā. Tā kā pēc franču definīcijas var saprast, ka tas ir viens no gleznojuma slāņiem, tad šis termins tika meklēts atbilstošajās nodaļās izdevumos par glezniecības tehniku. Lai pārliecinātos par atrastā termina „pagleznojums” pareizību, pēdējais solis ir atrast tā definīciju latviešu valodā: „Pirmā gleznojuma kārtā, kas iezīmē attēlojamo objektu un figūru aprises, gaismēnu laukumus.”<sup>17</sup>

Grūtības tulkojot sagādāja arī tas, ka latviešu valodā mākslas terminoloģija bieži vien nav tik detalizēta un termini nav tik stingri nodalīti, kā tas ir franču valodā, kur ar mākslu saistītā terminoloģija ir detalizētāka un sistemātiskāka, kas, iespējams, saistīts ar franču mākslas un mākslinieciskās izglītības senajām tradīcijām. Piemēram, franču valodā ir skaidri noteikti termini, lai raksturotu krāsas slāņa biezumu glezniecībā – *frottis* par ļoti plānu, pat caurspīdīgu gleznojumu, *demi-pâte* par vidēja biezuma gleznojumu un *empâtements* par bieziem un reljefiem otas triepieniem. Latviešu valodā visbiežāk gleznojuma raksturošanai tiek izmantoti dažādi epiteti, taču enciklopēdiskajos izdevumos un izdevumos par gleznošanas tehniku atrodami arī specializētāki termini, attiecīgi – lazējošs gleznojums, sedzošs gleznojums un pastojs gleznojums.

Vēl viena problēma, ar ko tulkojuma laikā nācās saskarties, bija ne tikai mākslas zinātniskās terminoloģijas tulkošana, bet arī profesionālās leksikas jeb profesionālismu tulkošana. Gan termini, gan profesionālismi ir speciālo jēdzienu apzīmējumi, un tos savā valodā lieto galvenokārt nozīmes speciālisti, taču tiem ir arī vairākas atšķirīgas pazīmes.<sup>18</sup> Profesionālistus savā leksikā biežāk lieto tieši konkrētās profesijas pārstāvji, turklāt to veidošana nenotiek sistemātiski un atbilstoši standartiem, un tādējādi tie bieži atbilst nevis sistēmiskuma prasībām vai zinātnes un valodas tālākās attīstības vajadzībām, bet gan ir īsi, izteiksmīgi, pat tēlaini. Galvenais to veidošanās kritērijs ir ērta lietošana ikdienas saziņā starp attiecīgās profesijas pārstāvjiem, turklāt, atšķirībā no zinātniskajiem terminiem, profesionālismi var būt arī ar emocionāli ekspresīvu nokrāsu.

---

<sup>15</sup> Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *Dessous, subst. masc.* Pieejams: <http://www.cnrtl.fr/definition/dessous> [skatīts 2014, 31.marts]

<sup>16</sup> Néraudau, Jean-Pierre. *Dictionnaire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

<sup>17</sup> *Renesanse Francijā, Anglijā, Spānijā*. Pieejams: <http://valoda.ailab.lv/kultura/vesture/kultura/renafs/teksts.htm> [skatīts 2014, 31.marts]

<sup>18</sup> Skujiņa. *Latviešu termonoloģijas izstrādes principi*.



Šajā tulkojumā kā piemēru var minēt vārdu *pompier*, ko var lietot dažādos vārdu savienojumos – *peintre pompier*, *art pompier* utt. –, lai raksturotu kādu mākslinieku vai viņa glezniecību. Gan vairākās mākslas terminoloģijas vārdnīcās<sup>19</sup>, gan vispārīgajās skaidrojošajās vārdnīcās<sup>20</sup> pie šī vārda definīcijas tiek minēta tā emocionāli negatīvā nokrāsa un piederība pie arodžargonismiem. Par to, ka šis nav zinātnisks termins, liecina arī tas, ka mākslas literatūrā daudz plašāk izmantots ir apzīmējums *akadēmisks* (piemēram, *akadēmiskā glezniecība*), kura nozīme ir tāda pati, bet kuram nepiemīt ekspresīvi emocionālā nokrāsa. Tāpat šis vārds nav veidots un netiek izmantots atbilstoši terminoloģijas pamatprincipiem. Vārda *pompier* pamatnozīme ir *ugunsdzēsējs*, un šo vārdu sāka attiecināt uz mākslu, lai raksturotu Žaka Luija Davida (*Jacques Louis David*) gleznas, kurās redzami kaili kareivji ar antīkā stila bruņucepurēm, kas atgādina ugunsdzēsēju ķiveres. Vārds *pompier* ātri tika pārņemts un izmantots, lai raksturotu visus akadēmiskā stila gleznotājus un viņu daiļradi kopumā, bet 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, modernisma attīstības laikā, tas ieguva negatīvu nokrāsu.

Tā kā šis akadēmiskās mākslas apzīmējums veidojies franču kultūras kontekstā un ir ar to cieši saistīts, tad ir grūti atrast tam atbilstošu jēdzienu latviešu valodā. Ja vārdu tulkotu tieši kā *ugunsdzēsējs*, *ugunsdzēsēju māksla* u.tml., lasītājam nebūtu skaidrs, kas ar to domāts, jo latviešu valodā šāds apzīmējums netiek izmantots. Autore sava tulkojuma ietvaros izvēlējās izmantot apzīmējumu *pompozis*, jo, pirmkārt, tam piemīt negatīva nokrāsa, un, otrkārt, arī franču valodā vārds *pompier* rada asociācijas ar vārdu *pompeux* jeb *pompozis*.

Šis gadījums parāda, kā kultūras konteksts var ietekmēt valodu un līdz ar to arī tulkošanu, radot situācijas, kad kāds vārds vai izteiciens nav tieši iztulkojums. Ar šādiem vārdiem un izteicieniem saistītās tulkošanas problēmas un to iespējamie risinājumi sīkāk apskatīti nākamajā nodaļā.

---

<sup>19</sup> Néraudau. *Dictionnaire de l'art*.

<sup>20</sup> Encyclopédie Larousse. *Art Pompier*. Pieejams: [http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/art\\_pompier/153921](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/art_pompier/153921) [skatīts 2014, 31.marts]

### 3. TIEŠI NETULKOJAMI VĀRDI UN IZTEICIENI

#### 3.1. Reālijas

Teksta tulkojamības vai netulkojamības pakāpe ir viena no dažādo tulkošanas teoriju apskatītajām problēmām, kas teorētisku redzeslokā nonākusi salīdzinoši nesens, jo ne antīkajā pasaulē, ne viduslaikos neradās šaubas, ka kāds teksts varētu būt netulkojams, un teorētiskais pamats uzskatam, ka zināmi avotvalodas tekstu tipi nav tulkojami, sāka veidoties tikai 18. gs. beigās.<sup>21</sup> Autore sava tulkojuma veikšanas laikā vadījies pēc tulka un valodniecības speciālista J. Sīļa atziņas, ka ir iespējams iztulkot jebkuru tekstu, ja vien tā veseluma būtības saglabāšanas vārdā tulkošanas procesā tiek izdarītas atsevišķu avotvalodas teksta elementu modifikācijas atbilstoši mērķvalodas un mērķkultūras specifikai.<sup>22</sup> Tātad galvenā problēma ir tas, cik lielā mērā konkrētais teksts ir tulkojams, un tas savukārt ir atkarīgs no tā, cik ļoti teksts orientēts uz avotvalodas un kultūras specifiku. Jo šī orientācija ir izteiktāka, jo lielāka ir teksta netulkojamības pakāpe.

Atkarībā no tā, vai teksts vairāk koncentrējas uz avotvalodas specifiku vai kultūras specifiku, var izdalīt divas galvenās tulkošanas grūtību iemeslu grupas. Pie pirmās grupas pieder lingvistiskie iemesli, kad mērķvalodā neeksistē avotvalodai atbilstoši morfoloģiski, sintaktiski, leksiski u.c. elementi. Konkrētajā tulkojumā no franču uz latviešu valodu kā piemēru var minēt to, ka latviešu valodā neeksistē artikuli, kas turpretim ir ļoti raksturīgi franču valodai. Taču šajā nodaļā lingvistiskie tulkošanas grūtību iemesli plašāk netiks apskatīti.

Pie otras grupas pieder kultūrspecifiskie tulkošanas grūtību iemesli. Ja lingvistiskās grūtības ir saistītas ar atšķirībām starp avotvalodu un mērķvalodu, kurām visbiežāk ir rodams risinājums, vienkārši pielāgojoties mērķvalodai un tās gramatiskajiem, sintaktiskajiem u.c. likumiem, tad ar kultūras atšķirību radītās problēmas ir grūtāk pārvaramas, jo tās saistītas ar to, ka avotvalodas tekstā atrodamajiem kultūrspecifiskajiem jēdzieniem jeb reālijām nav precīzi atbilstoša jēdziena arī mērķvalodā. Lai spētu šīm problēmām rast risinājumu un atrast veiksmīgāko veidu, kā mērķvalodā atveidot avotvalodas reālijas, tulkotājam ir jāpārzina gan avotvalodas, gan mērķvalodas kultūra, tradīcijas, vēsture utt., jo, pirmkārt, reālija avotvalodas

---

<sup>21</sup> Sīlis. *Tulkojumzinātnes jautājumi*. 15.lpp.

<sup>22</sup> Sīlis. *Tulkojumzinātnes jautājumi*. 17.lpp.

tekstā jāmāk atpazīt un saprast tās kultūras kontekstā, bet pēc tam jāatrod pēc iespējas tuvāks šīs reālijas atveidojums mērķvalodā un tās kultūras kontekstā.

Šo uzdevumu grūtāku padara tas, ka reālijas bieži nav tikai atsevišķs vārds ar konkrētu nozīmi, bet tās ir cieši saistītas ar noteiktām kultūras sistēmām un modeļiem, līdz ar to tās var sevī ietvert plašu semantisko jēgu ar atsaucēm uz avotvalodas kultūru. Tas nozīmē, ka veids, kādā tās tekstā tiks uztvertas, ir lielā mērā atkarīgs no lasītāja, no viņa kultūras un vēsturiskā konteksta, pat viņa vecuma, sociālā statusa u.tml.<sup>23</sup> Tā kā tulkojumu lasīs cita publika no atšķirīga vēsturiskā un kultūras konteksta, tulkotājam ir jāatrod veids, kā pielāgoties šai publikai, kā arī tulkojumā sasniegt oriģinālā teksta mērķi un iespaidu. Autores tulkotās intervijas nav daiļliteratūras darbs, līdz ar to tajās reālijas nav izmantotas ar mākslinieciskiem mērķiem, bet gan dabiski iekļaujas abu intervijas dalībnieku sarunā kā ikdienišķas viņu dzīves detaļas. Tāpēc arī latviešu valodas tulkojumā autore centās panākt reāliju dabisku iekļaušanos tekstā, tajā pašā laikā necenšoties tās pārāk pielāgot latviešu kultūrai, jo lasītājam ir zināms, ka tiek runāts par Franciju un franču kultūru, līdz ar to franču reāliju ekvivalentu meklēšana un izmantošana latviešu valodā izskatītos neiederīgāk nekā franču reālijas, kurām atsevišķos gadījumos, iespējams, nepieciešams paskaidrojums.

Reāliju tulkošanai var izmantot dažādas metodes, un katrs gadījums ir jāizvērtē individuāli, lai izvēlētos piemērotāko metodi. Viens no visbiežāk izmantotajiem variantiem ir aizstāt specifisko reāliju ar vārdu, kuram ir augstāka vispārināšanas pakāpe. Tas ļauj tulkojumā izmantot vieglāk uztveramu vārdu, kas lasītājam būs saprotams, turklāt nav nepieciešams paskaidrot avotvalodas tekstā minēto reāliju, taču galvenais šīs metodes trūkums ir teksta pārāk liela vispārināšana un vienkāršošana, kuras rezultātā daļēji var tikt zaudēta oriģinālā teksta nozīme un būtība. Autores tulkotajās intervijās šis paņēmiens tika izmantots, piemēram, lai iztulkotu vārdu *Bottin*. Šo vārdu izmanto, lai apzīmētu adresu un telefonu grāmatu, kurai katrā valstī var būt atšķirīgs specifisks nosaukums, piemēram, Latvijā telefonu un adresu grāmatu apzīmēšanai tiek izmantots nosaukums „Zaļās lapas”. Tulkojumā tika izmantots vispāriņošais jēdziens *adresu grāmata*.

Tāpat var izmantot arī pretēju metodi, kad vispārīgs jēdziens tulkojumā tiek aizstāts ar specifiskāku, taču šī metode tiek izmantota retāk, jo parasti specifiskāku jēdzienu atrast ir grūtāk nekā vispāriņošu, turklāt tas var radīt vēl lielāku risku, ka tulkojumā tiks izmainīta

---

<sup>23</sup> Paluszkievicz-Misiaczek, Magdalena. *Strategies and Methods in Dealing with Culture Specific Expressions on the Basis of Polish-English Translations of Certain Administrative and Institutional Terms*. Brno: Masarykova univerzita, 2005. Pieejams: [http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%203/TPES%203%20\(243-248\)%20Paluszkievicz.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%203/TPES%203%20(243-248)%20Paluszkievicz.pdf) [skatīts 2014, 31.marts]

oriģinālā teksta jēga. Tulkotajās intervijās šis paņēmiens izmantots vienu reizi, lai iztulkotu vārdu *rosette*, ar kuru var apzīmēt ordeņa rozeti tās vispārīgajā nozīmē, taču intervijā šis vārds atsaucas uz Francijas Goda Leģiona ordeni, kas Matisam piešķirts 1925. gadā. Tas ir Francijas Republikas augstākais apbalvojums, un avotvalodas teksta lasītāji saprastu, par kādu ordeni tiek runāts, taču latviešu lasītāji to var arī nezināt, līdz ar to tulkojumā tika precizēts pilnais ordeņa nosaukums.

Vēl viens variants ir aizvietot avotvalodas tekstā atrodamo kultūrspecifisko jēdzienu ar mērķvalodā atrodamu kultūrspecifisku jēdzienu, kas tiek izmantots, lai apzīmētu līdzīgu lietu vai parādību, un kas līdz ar to radītu uz tulkojumu lasītāju līdzīgu iespaidu kā oriģinālais teksts uz savu lasītāju. Lai arī šāds tulkojums ļauj lasītājam vieglāk identificēties ar izmantoto jēdzienu un to labāk saprast un tulkotājam nav nepieciešams iekļaut garākus paskaidrojumus, šī metode tomēr jāizmanto ar piesardzību, jo nedrīkst aizmirst, ka mērķvalodā izmantotajam jēdzienam var būt atšķirīgs lietojuma konteksts un radītās asociācijas, kas var radīt pārpratumus un nepareizu teksta interpretāciju. Autore savā tulkojumā šo metodi izmantoja, lai iztulkotu vārdu *massier*, ko franču valodā izmanto, lai apzīmētu audzēkni, kas, savu biedru ievēlēts, mākslas skolu darbnīcās veic dažādus pienākumus kā, piemēram, rūpējas par kursa finansēm. Latvijas izglītības iestādēs līdzīgus pienākumus pilda klašu un kursu vecākie, bet atsevišķa nosaukuma kursa vecākajam tieši mākslas augstskolās nav. Tā kā abu jēdzienu nozīmes ir tuvas, īpaši attiecībā gan uz *massier*, gan kursa vecākā statusu attiecībā pret citiem studentiem un abu veiktajām funkcijām, tad tulkojumā tika izmantots jēdziens *kursa vecākais*, sīkāk nepaskaidrojot, ka oriģinālajā tekstā izmantotais vārds attiecas tieši uz mākslas augstskolu darbnīcām.

Tāpat ir iespējams izmantot arī avotvalodas tekstā atrodamo vārdu, to fonētiski transkribējot mērķvalodā. Tādā veidā tiks saglabāta tulkojuma saistība ar avotvalodas kultūru, tomēr visbiežāk būs nepieciešams arī jēdziena paskaidrojums, lai lasītājs saprastu tā nozīmi avotvalodas kultūras kontekstā. Šādi tika iztulkots, piemēram, franču tekstā atrodamais vārds *sou*, fonētiski to transkribējot kā *sū*. Tā ir Francijā senāk izmantota naudas vienība, ko, meklējot ekvivalentu latviešu valodā, varētu tulkot kā *grasis* vai *santīms*. Tomēr naudas vienību nosaukumi parasti netiek tulkoti, turklāt arī pēc konteksta intervijās ir saprotams, ka tiek runāts par naudu, līdz ar to vārds *sū* nepadara tekstu mazāk saprotamu un grūtāk uztveramu.

Tomēr ir gadījumi, kad neviena no iepriekš minētajām metodēm nešķiet labākais risinājums un kad nav iespējams atrast konkrētu jēdzienu, ko izmantot reālijas tulkošanai. Viens no risinājumiem šādā gadījumā ir reāliju pārfrāzēt, īsi paskaidrojot tās nozīmi turpat

tulkojuma tekstā, bet neizmantojot kādu konkrētu jēdzienu tās apzīmēšanai. Šīs metodes priekšrocība ir tāda, ka ir iespējams diezgan precīzi lasītājam radīt iespaidu par lietu vai parādību, kuru grūti iztulkot, taču šādā gadījumā parasti viens vārds tiek aizvietots ar garāku frāzi, līdz ar to radot atšķirību starp to, cik garš ir oriģinālais teksts un tā tulkojums. Šo metodi, veicot interviju tulkojumu, autorei nācās izmantot vairākkārt, piemēram, lai iztulkotu vārdu *pion*. Tas ir skolēnu starpā izmantots žargonvārds, kas apzīmē skolotāja asistentu jeb palīgu, kas bieži vien ir students un kas uzrauga skolēnus ārpus stundu laika. Tā kā Latvijas skolās šāds amats un to apzīmējošs žargonvārds nepastāv, tad tulkojumā nācās īsi pārfrāzēt *pion* kā *skolotāja palīgs*, kas gan neļauj latviešu lasītājam nodot pilnīgu informāciju par to, kāda ir šī palīga loma Francijas skolās un kādus pienākumus viņš tur veic.

Visbeidzot kā pēdējais risinājums, kad citu iespēju reālijas iztulkošanai nav iespējams atrast, ir to vienkārši izlaist un tulkojumā nepieminēt. Šo risinājumu, protams, nevar izmantot vienmēr, tomēr, rūpīgi izvērtējot katru konkrēto gadījumu un reālijas izlaišanas iespējamās sekas, ir iespējami tādi gadījumi, kad reālijas neesamība tulkojumā nebūtu tik liels zaudējums, kas būtiski ietekmētu teksta nozīmi. Atsevišķos gadījumos reālijas izlaišana var pat padarīt tekstu uztveramāku, jo tajā nebūtu ne lasītājam nesaprotamu jēdzienu, ne garu paskaidrojumu, kuri turklāt nav būtiski kopējā teksta fragmenta kontekstā. Šajā tulkojumā šis paņēmieni netika izmantots.

### 3.2. Frazeoloģismi

Tulkošanas gaitā autorei nācās saskarties ne tikai ar dažādām reālijām, bet arī ar izteicieniem un vārdu savienojumiem, kuri, tāpat kā reālijas, var būt kultūrspecifiski un kurus visbiežāk nav iespējams iztulkot tieši. Šādi vārdu savienojumi tiek saukti par frazeoloģismiem. Frazeoloģismu var definēt kā vismaz divu vārdu struktūru, tas ir stabils veidojums, ko valodas lietotāji pārņem jau gatavā veidā. Tāpat frazeoloģismu raksturo īpatnēja nozīme, kas neizriet no frazeoloģismu veidojošo atsevišķo vārdu nozīmes.<sup>24</sup> Jau šī definīcija ļauj secināt, ka, tā kā frazeoloģisma jēgu neveido tā atsevišķo vārdu nozīmes, tad arī tulkojumā nedrīkst tulkot katru atsevišķo vārdu, bet gan jācenšas atveidot frazeoloģisma kopējā jēga. Tulkojumā jāņem vērā arī citas iezīmes, kas nepiemīt visiem, bet lielākajai daļai

---

<sup>24</sup> Laua, Alise. *Latviešu valodas frazeoloģija*. Rīga: Zvaigzne, 1992. 20.lpp.

frazeoloģismu, – metaforiskums, ekspresivitāte, emocionalitāte, stilistika, nozīmes neparedzamība, necaurskatāmība utt.<sup>25</sup>

Lai arī pastāv frazeoloģismi, kas ir gandrīz vienādi vai vismaz ļoti līdzīgi dažādās valodās, tomēr liela daļa no tiem ir cieši saistīti ar savas kultūras kontekstu un ietver sevī atsauces uz kultūru. Frazeoloģismi nav nejauši vārdu savienojumi, un frazeoloģija ir tā valodas daļa, kurā visuzskatāmāk atspoguļojas tautas un cilvēces vēsture, cilvēka pieredze, objektīvā īstenība, noteikta pasaules uztvere.<sup>26</sup>

Pirmais solis, lai frazeoloģismu iztulkotu, ir tā atpazīšana avotvalodas tekstā un pareiza tā interpretēšana, ņemot vērā arī tā konotatīvo nozīmi atbilstoši avotvalodas kultūras kontekstam, un tas no tulkotāja prasa labas avotvalodas zināšanas un spēju brīvi tajā orientēties. Kad frazeoloģisms ir atpazīts un tā jēga saprasta, ar tā iztulkošanu mērķvalodā var būt saistītas vairākas problēmas. Piemēram, mērķvalodā var nebūt frazeoloģisma ar tādu pašu nozīmi, turklāt, ja arī ir atrodams frazeoloģisms ar tādu pašu nozīmi, tā forma un to veidojošie vārdi visbiežāk būs savādāki nekā avotvalodā. Tāpat mērķvalodā var būt līdzīgs frazeoloģisms, taču tas var tikt lietots citā kontekstā, kā arī frazeoloģisms avotvalodā var tikt lietots reizē gan burtiskā, gan frazeoloģiskā nozīmē, un tādā gadījumā ir gandrīz neiespējami mērķvalodā atveidot šo vārdu spēli ar abām nozīmēm.<sup>27</sup>

Frazeoloģismu tulkošanai var izmantot dažādus paņēmienus, bet pats galvenais ir netulkot katru frazeoloģismu veidojošo vārdu atsevišķi. Kad frazeoloģisma nozīme avotvalodā ir saprasta, nākamais solis ir censties atrast frazeoloģismu mērķvalodā, kam būtu gan tāda pati nozīme, gan forma, tas ir, to veidotu tādas pašas vai vismaz ļoti līdzīgas leksiskās vienības. Tas ir iespējams tad, ja konkrētais frazeoloģisms ir pārņemts kā kalks no avotvalodas vai no kādas citas starpniekvalodas, vai arī tam ir cits internacionāls avots, piemēram, Bībele, antīkā mitoloģija, literatūra vai vēsture. Taču visbiežāk frazeoloģismu izcelsmi ir grūti noteikt, jo pat vienādi frazeoloģismi vairākās valodās var būt radušies neatkarīgi.<sup>28</sup> Tas var būt, piemēram, gadījumos, kad frazeoloģisma un tā nozīmes pamatā ir vērojumi par cilvēku – par viņa ķermeņa daļu darbību, par psihisko stāvokli, par psihiskā

---

<sup>25</sup> Veisbergs, Andrejs. *Latviešu valodas frazeoloģija*. No: Latviešu valoda. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2013. 157.lpp.

<sup>26</sup> Laua. *Latviešu valodas frazeoloģija*. 28.lpp.

<sup>27</sup> Akbari, Monireh. Strategies for Translating Idioms. *Journal of Academic and Applied Studies*. Vol.3(8) August 2013, pp. 32-41. Pieejams: <http://www.academians.org/articles/August2013-4.pdf> [skatīts 2014, 31.marts]

<sup>28</sup> Laua. *Latviešu valodas frazeoloģija*. 35.lpp.

stāvokļa ārējām izpausmēm, piemēram, žestiem, mīmiku, balsis intonāciju u.tml. Ja divās atšķirīgās kultūrās vienādi tiek uztverts, piemēram, viens un tas pats žests, tad uz šī žesta pamata abās valodās neatkarīgi var rasties frazeoloģisms ar vienādu nozīmi. Frazeoloģismus ar cilvēka ķermeņa daļu nosaukumiem sauc par somatiskajiem<sup>29</sup>, un atkarībā no konteksta tie var tikt lietoti gan savā tiešajā, gan frazeoloģiskajā nozīmē. Kā piemēru no autores tulkotajām intervijām var minēt frazeoloģismu *tourner le dos à quelqu'un* un tam atbilstošo latviešu variantu *uzgriezt muguru kādam*, kuru abu pamatā ir viens un tas pats žests, kā arī to nozīme ir vienāda – novērsties no kāda, atteikties runāt ar kādu, neievērot kādu u.tml.

Vēl viens intervijās atrodamais frazeoloģisms, ko gan pēc formas, gan pēc nozīmes varēja diezgan precīzi atveidot latviešu valodā, bija *c'est de l'hébreu*, ko autore latviešu valodā iztulkoja ar frazeoloģismu *kā ķīniešu ābece*. Franču valodā šajā frazeoloģismā nav izmantots vārds *ābece*, arī valodas nosaukums ir atšķirīgs, tomēr abos par pamatu nozīmes radīšanai ir izmantota kādas frazeoloģisma lietotājam grūti saprotamas valodas nosaukums – ebreju un ķīniešu. Gan franču, gan latviešu valodā šie frazeoloģismi tiek lietoti, lai apzīmētu kaut ko grūti saprotamu vai pat pilnīgi nesaprotamu. Turklāt franču valodā ar šo pašu nozīmi var tikt lietots arī frazeoloģisms *c'est du chinois*, kurā izmantots ķīniešu valodas nosaukums. Abiem šiem franču frazeoloģismiem ir mazliet atšķirīga izcelsme, jo, lai arī abas valodas – gan ebreju, gan ķīniešu – vidusmēra cilvēkam ir nesaprotamas un tās izmanto atšķirīgu rakstības sistēmu, ebreju valodu agrāk mēdza mācīties un izmantot vislabāk izglītotā sabiedrības daļa, līdz ar to tā daļēji simbolizē arī pārējai sabiedrībai nepieejamās un nesaprotamās zināšanas. Taču šī atšķirība mūsdienu kontekstā, kā arī tulkoto interviju kontekstā nav tik nozīmīga, tāpēc latviešu valodas frazeoloģisms *kā ķīniešu ābece* uzskatāms par pietiekami precīzu tulkojumu, kas mērķvalodā ļauj saglabāt avotvalodā izteikto nozīmi.

Frazeoloģisms, kas atbilst avotvalodai gan pēc nozīmes, gan formas, ir visprecīzākais tulkojums, taču visbiežāk tāds nav atrodams, tāpēc vēl viena iespēja ir meklēt frazeoloģismu, kas atbilst vismaz pēc nozīmes. Arī šajā gadījumā tulkojums būs pietiekami precīzs un netiks zaudēts pārāk daudz no avotvalodas teksta, lai arī tiks zaudēta tā atsauce uz avotvalodas kultūras kontekstu. Tieši šī iemesla dēļ tulkošanas teorijā ir atrodams arī tāds uzskats, ka frazeoloģismu ir jātulko tieši vārds vārdā no avotvalodas, tādā veidā saglabājot teksta saistību ar avotvalodas kultūru, taču šī tulkojuma ietvaros šāda metode netika izmantota, lai nepadarītu tekstu latviešu valodā pārāk nesaprotamu un nepieejamu lasītājam. Autoresprāt, svarīgāk ir saglabāt dabisku valodas skanējumu un panākt to, ka latviešu tulkojums uz lasītāju iedarbojas tāpat kā oriģinālais teksts uz tā lasītāju, un tas nebūtu iespējams, ja kāds

---

<sup>29</sup> Laua. *Latviešu valodas frazeoloģija*. 34.lpp.

frazeoloģisms tiktu iztulkots tieši, jo tādā gadījumā lasītājs vispār nesaprastu jēgu teikumam, kurā šis frazeoloģisms ir atrodams.

Kā piemēru no intervijām var minēt franču frazeoloģismu *à bâtons rompus*, ko izmanto, lai raksturotu kaut ko (visbiežāk – runu, sarunu, domas) neregulāru, juceklīgu, ar pārtraukumiem u.tml. Šī frazeoloģisma izcelsme, visticamāk, saistīta ar militāro jomu, kur ar šādu izteicienu apzīmēja bungu sišanu, kad, pārtraucot ierasto ritmu, tika izdarīti divi sitieni pēc kārtas ar katru no bungu vālītēm.<sup>30</sup> Tā kā latviešu valodā nav frazeoloģisma, kas atbilstu pēc formas un kuram arī būtu līdzīgas atsaucis savas kultūras kontekstā, nākas meklēt izteicienu, kas atbilst pēc nozīmes. Viens no variantiem varētu būtu *krustu šķērsu*, kura viena no nozīmēm ir „nekārtīgi, juceklīgi”, taču tas vairāk liek domāt par fiziskiem priekšmetiem, kamēr intervijas kontekstā tas būtu jāattiecinā uz „idejām, domām un stāstiem”, līdz ar to tika izvēlēts izteiciens *juku jukām*, ko drīzāk var uzskatīt par stabilu vārdkopu, nevis frazeoloģismu.

Līdzīgi arī intervijās atrodamais frazeoloģisms *manger de la vache enragée* ir cieši saistīts ar savas valodas kultūras kontekstu un radies saistībā ar to. Burtiski tulkojot, tas nozīmē *ēst traku govī*, un to izmanto, lai raksturotu nabadzīgu dzīvi ar līdzekļu un pārtikas trūkumu. Tā izcelsme ir saistīta ar tādiem vēsturiskajiem apstākļiem, kuros cilvēki bijuši tik nabadzīgi un izsalkuši, ka bijuši gatavi ēst pat dzīvniekus, kas nomiruši kādas slimības dēļ.<sup>31</sup> Latviešu valodā, lai izteiktu šo pašu nozīmi, tiek izmantots frazeoloģisms *kārt zobus vadzī*, kas izmantots arī interviju tulkojumā. Tomēr, lai arī abu frazeoloģismu nozīme ir tuva, šajā gadījumā tulkošanu sarežģī nākamie teikumi franču tekstā, kas atsaucas uz izmantotā frazeoloģisma burtisko nozīmi. P. Kurtions, saka: *C'est ce qu'on appelle la vache enragée. J'en ai mangé. Ça n'a guère le goût de viande!* Tādā veidā viņš izmanto gan burtisko, gan frazeoloģisko šī izteiciena nozīmi, atsaucoties uz to, ka viņš šo *trako govī* ir ēdis un ka tā nepavisam negaršo pēc gaļas. Tā kā latviski iztulkotajā frazeoloģismā nekas netiek teikts par kaut kā ēšanu, arī nākamās teikumus nav iespējams iztulkot tieši, bet ir jāpielāgojas izmantotajam frazeoloģismam, tādā veidā zaudējot franču tekstā esošo vārdu spēli.

Visbeidzot ir iespējama arī situācija, kad avotvalodā nav atrodams frazeoloģisms ar nozīmi, kas atbilstu avotvalodas frazeoloģismam. Šādā gadījumā var mēģināt frazeoloģismu vienkārši pateikt citiem vārdiem, to paskaidrot mērķvalodā. Šādi bija jārikojas, piemēram, ar izteicieniem, ko intervijas dalībnieki izmantojuši, lai raksturotu vīnu. Atšķirībā no Latvijas, Francija ir valsts ar senu un augsti attīstītu vīna ražošanas un baudīšanas kultūru, līdz ar to

<sup>30</sup> Rey, Alain, Sophie Chantreau. *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris: Le Robert, 2006.

<sup>31</sup> Rey, Alain, Sophie Chantreau. *Dictionnaire des expressions et locutions*.



franču valodā ir izveidojies plašs izteicienu klāsts, lai raksturotu vīnus, to dažādās garšu nianses u.tml. Turklāt ir pieejamas arī speciālas skaidrojošās vārdnīcas, kurās atrodami dažādi ar vīnu degustāciju saistīti vārdi un izteicieni.<sup>32</sup> Šajās vārdnīcās atrodami ne tikai tēlaini epitēti, bet arī tādi izteicieni kā *vin qui a du corps*, kurš izmantots arī tulkotajās intervijās un kurš tiešā tulkojumā būtu *vīns ar ķermeni* vai *vīns, kuram ir ķermenis*. Lai arī ar vīnu degustācijām saistītos tekstos latviešu valodā ir atrodams līdzīgs vārda *ķermenis* izmantojums, attiecinot to uz vīna garšu, tas tomēr netiek plaši izmantots, un ļoti iespējams, ka lasītājam nebūtu skaidrs, par kādu vīnu tiek runāts. Līdz ar to tulkojumā tika izmantoti apzīmējumi, kas raksturo tās vīna īpašības, kas izteiktas ar izmantoto franču valodas izteicienu, – vīns ar pilnīgu, bagātīgu garšu.

Šādos gadījumos, kad tulkojumā nav iespējams izmantot frazeoloģismu, tomēr tiek zaudēta daļa no avotvalodas bagātības, tik spilgti vairs netiek atveidotas intervijas dalībnieku valodas īpatnības. Vienīgais, ko šādā gadījumā var darīt, ir censties līdzsvarot šo zaudējumu, izmantot frazeoloģismu kādā citā vietā, kur avotvalodā tas nav izmantots, bet ir atrodams ļoti piemērots un labi iederīgs frazeoloģisms mērķvalodā.

---

<sup>32</sup> Le vocabulaire de degustation. Pieejams: <http://www.cuitoo.com/conseils-dictionnaire-vins.htm> [skatīts 2014, 13. aprīlis]

## KOPSAVILKUMS

Lai sasniegtu izvirzīto mērķi un radītu tulkojumu, kas reizē ir gan uzticīgs oriģinālajam tekstam franču valodā, gan arī viegli uztverams un saprotams latviešu lasītājam, interviju tulkošana tika uztverta ne tikai kā starpvalodu, bet arī kā starpkultūru parādība. Līdz ar to tika izvērtētas ne tikai valodu, bet arī kultūru īpatnības un atšķirības, kas jāņem vērā, veicot tulkojumu. Kā galveno pamatprincipu izvēloties pēc iespējas precīzu oriģinālā teksta domas un būtības tulkojumu, nevis burtisku tulkojumu, interviju tulkojumā latviešu valodā tika pieļautas vairākas izmaiņas un papildinājumi.

Tika izmantoti sinonīmi, pievienoti vai izlaisti atsevišķi vārdi, mainītas teikumu konstrukcijas, kā arī vārdu kārtība un gramatiskās formas netika precīzi atdarinātas, bet gan pielāgotas latviešu valodas gramatiskajiem un sintaktiskajiem likumiem, lai radītu pēc iespējas dabisku un stilistiski pareizu latviešu valodas skanējumu.

Tika pievienoti arī zemsvītras paskaidrojumi, lai sniegtu papildus informāciju par intervijās pieminētajām personībām, vietām, notikumiem u.c., tādā veidā ļaujot lasītājam labāk izprast intervijas dalībnieku teikto un novērtēt interviju nozīmi Francijas kultūras kontekstā. Ar mērķi padarīt tekstu vieglāk uztveramu tika mainīts arī tā izkārtojums un pievienoti intervijas dalībnieku iniciāļi, lai norādītu, ko saka katrs no viņiem.

Lai intervijas iztulkotu precīzi un atbilstoši oriģinālajam tekstam, bija jāņem vērā arī to publicistiskais valodas stils, kuram piemīt informatīvs raksturs, kā arī dažādu valodas slāņu un stilu izmantojums. Visas publicistiskajam valodas stilam raksturīgās pazīmes tika saglabātas arī tulkojumā, cenšoties precīzi iztulkot intervijās sniegto informāciju, kā arī saglabāt intervijas dalībnieku runas īpatnības arī gadījumos, kad netiek izmantota literāri pareiza valoda.

Viena no specifiskajām šīm intervijām raksturīgajām ar tulkošanu saistītajām problēmām bija mākslas nozares terminoloģijas precīza atveide latviešu valodā. Terminu lietojumā ievērotas LZA TK noteiktās nozaru terminoloģijas lietošanas vadlīnijas, tajā pašā laikā ņemot vērā, ka intervijas nav augsti specializēts zinātnisks teksts, līdz ar to gan oriģinālvalodā, gan tulkojumā pieļaujamas atkāpes no stingri precīza terminu izmantojuma. Praktiskajā tulkošanas procesā izmantotas ne tikai vispārīgās tulkojošās vārdnīcas, bet arī skaidrojošās vārdnīcas un aprakstošie resursi, lai pārliecinātos par terminu nozīmes atbilstību un to pareizu izmantojumu kontekstā.

Tulkošanas gaitā nācās saskarties arī ar netulkojamības problēmu, ko rada reālijas un frazeoloģismi, kas radušies un tiek izmantoti ciešā saistībā ar savu kultūru. Galvenais

princips, izmantojot dažādas frazeoloģismu un reāliju tulkošanas metodes, bija panākt tulkoto frazeoloģismu un reāliju pēc iespējas dabisku iekļaušanos intervijas dalībnieku teiktajā, tajā pašā laikā necenšoties tos pārāk pielāgot latviešu kultūrai.

Gan tulkojot frazeoloģismus un reālijas, gan arī citos gadījumos, bieži nācās izvēlēties starp vairākiem iespējamajiem tulkojumiem, turklāt ne vienmēr ir iespējams pateikt, ka tikai viens no tiem ir pareizais. Šajās izvēlēs svarīgu lomu spēlē arī tulkotājs un viņa interpretācija par tulkojamo tekstu, līdz ar to visās situācijās svarīgi ir ievērot līdzsvaru starp avotvalodas un tās kultūras ietekmēm un pārāk izteiktu orientāciju uz mērķvalodu un tās kultūru, kā arī starp tulkotāja interpretāciju un paskaidrojumiem un starp iespēju pašam lasītājam interpretēt un izprast tulkoto tekstu.

## IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: New York: Routledge, 2002.
2. Cabré Castellví, Maria Teresa. *Terminology: Theory, Methods, and Applications*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1999.
3. Eco, Umberto. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
4. Guilbaut, Serge (editor). *Chatting with Henri Matisse. The Lost 1941 Interview*. [S.l.]: Tate Publishing, 2013.
5. Laua, Alise. *Latviešu valodas frazeoloģija*. Rīga: Zvaigzne, 1992.
6. Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 2008.
7. Nida, Eugene A., Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Boston: Brill, 2003.
8. Sīlis, Jānis. *Tulkojumzinātnes jautājumi: teorija un prakse*. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2009.
9. Skujiņa, Valentīna. *Latviešu terminoloģijas izstrādes principi*. Rīga: LVI, 2002.
10. Veisbergs, Andrejs (red.) *Latviešu valoda*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2013.
11. Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge, 1999.
12. Akbari, Monireh. Strategies for Translating Idioms. *Journal of Academic and Applied Studies*. Vol.3(8) August 2013, pp. 32-41. Pieejams: <http://www.academians.org/articles/August2013-4.pdf> [skatīts 2014, 31.marts]
13. Cabré Castellví, Maria Teresa. *Terminología y la normalización lingüística*. Pieejams: [http://www.ei.ehu.es/p05612532/eu/contenidos/informacion/euskara\\_inst\\_jardunaldiak2002/eu\\_jard2002/adjuntos/01.pdf](http://www.ei.ehu.es/p05612532/eu/contenidos/informacion/euskara_inst_jardunaldiak2002/eu_jard2002/adjuntos/01.pdf) [skatīts 2014, 8. marts]
14. LZA Terminoloģijas komisija. *Latviešu valodas nozaru terminoloģijas izstrādes vadlīnijas*. Pieejams: <http://termini.lza.lv/article.php?id=45> [skatīts 2014, 8. marts]
15. Paluszkievicz-Misiaczek, Magdalena. *Strategies and Methods in Dealing with Culture Specific Expressions on the Basis of Polish-English Translations of Certain Administrative and Institutional Terms*. Brno: Masarykova univerzita, 2005. Pieejams: [http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%203/TPES%203%20\(243-248\)%20Paluszkievicz.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%203/TPES%203%20(243-248)%20Paluszkievicz.pdf) [skatīts 2014, 31.marts]
16. Pym, Anthony. *Translation and Text Transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Pieejams: [http://usuaris.tinet.cat/apym/publications/text\\_transfer/1.html](http://usuaris.tinet.cat/apym/publications/text_transfer/1.html) [skatīts 2014, 31.marts]

17. Valsts aģentūra „Tulkošanas un terminoloģijas centrs”. *Latviešu valodas terminoloģijas resursu kvalitātes un pieejamības apzināšana dažādās zinātnes un praktiskās darbības nozarēs*. Rīga, 2007. Pieejams: [http://www.vvc.gov.lv/export/sites/default/LV/publikācijas/vardnicu\\_petijums\\_TTC\\_16102007.pdf](http://www.vvc.gov.lv/export/sites/default/LV/publikācijas/vardnicu_petijums_TTC_16102007.pdf) [skatīts 2014, 8. marts]
18. Ventpils augstskola. *Valodas stili un to pazīmes*. Pieejams: <http://tulki.venta.lv/TulkaABC/7> [skatīts 2014, 8. marts]

## VĀRDNĪCAS UN CITI TULKOŠANĀ IZMANTOTIE RESURSI

1. Bankava, Baiba. *Franču īpašvārdu atveide latviešu valodā. Francija, Beļģija, Šveice, Kanāda*. Rīga: Zinātne, 2004.
2. Blūma, Daina. *Mazā mākslas vēstures terminu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005.
3. *Franču-latviešu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2012.
4. Lanerī-Dažāna, Nadēža. *Glezniecības enciklopēdija*. Rīga: Jumava, 2004.
5. Néraudau, Jean-Pierre. *Dictionnaire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
6. *No krāsas līdz gleznai. Rokasgrāmata*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005.
7. Rey, Alain, Sophie Chantreau. *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris: Le Robert, 2006.
8. Rey, Alain, Paul Robert, Josette Rey-Debove. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. France: Le Robert, 2000.
9. Smits, Rejs. *Mākslinieka rokasgrāmata*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2007.
10. Straumanis, Alfreds. *Skatuves ABC: terminu glosārijs*. Rīga: Sprīdītis, 1997.
11. Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires en ligne. Pieejams: <http://www.larousse.fr/>
12. Letonika.lv. *Terminu un svešvārdu skaidrojošā vārdnīca*. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?g=1&r=1107>
13. Le vocabulaire de degustation. Pieejams: <http://www.cuitoo.com/conseils-dictionnaire-vins.htm> [skatīts 2014, 13. aprīlis]
14. Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Pieejams: <http://www.cnrtl.fr/portail/>
15. *Renesanse Francijā, Anglijā, Spānijā*. Pieejams: <http://valoda.ailab.lv/kultura/vesture/kultura/renafs/teksts.htm> [skatīts 2014, 31.marts]
16. Valsts Valodas centra terminoloģijas datubāze. Pieejams: <http://termini.vvc.gov.lv/>

## SUMMARY

The title of this research paper is *Translation of Pierre Courthion's interviews with Henri Matisse, translating the terminology of art and other problems in relation to translating*. Its main aim is to create a translation of the interviews that is faithful to the French text and its culture, but is also well adjusted to the Latvian reader. The research paper consists of 3 main chapters, 2 subchapters and 2 appendices with the original French text of the interviews, as well as its translation in Latvian.

The first chapter of the theoretical part explores different translation theories and strategies that have been used according to the particularities of the text. The second and third chapters focus on more specific translation problems, such as translating the terminology of art and dealing with the untranslatability when translating culture specific words and expressions.

The practical part of the research consists of the translation of four interviews with Henri Matisse. In these interviews, the artist talks with Pierre Courthion about his early career and his struggles as a young painter, as well as his work on designing the costumes and the stage for the *Ballets Russes*.

## RÉSUMÉ

Le titre de ce mémoire de fin d'études est *Traduction des entretiens de Pierre Courthion avec Henri Matisse, la traduction de la terminologie d'art et d'autres problèmes concernant la traduction*. Le but principal du mémoire est de créer une traduction fidèle au texte français, mais qui est également bien adapté au lecteur letton. Le mémoire comporte 3 chapitres, 2 sous-chapitres et 2 annexes avec le texte des entretiens en français et sa traduction en letton.

Le premier chapitre de la partie théorique se concentre principalement sur les théories et stratégies de traduction qui ont été employées conformément aux particularités du texte. Le deuxième et le troisième chapitres examinent en détails les problèmes plus spécifiques de traduction concernant la traduction de la terminologie d'art, ainsi que le problème d'intraduisibilité culturelle.

La partie pratique du mémoire est la traduction des 4 entretiens avec Henri Matisse. Dans ces entretiens, l'artiste parle avec Pierre Courthion de sa carrière et de ses difficultés comme un peintre jeune et inconnu, ainsi que de son travail sur les costumes et la scène pour les spectacles des Ballets Russes.



## PIELIKUMI

PJĒRA KURTIONA INTERVIJU AR ANRĪ MATISU TULKOJUMS

## INTERVIJU TEKSTS FRANČU VALODĀ

FRENCH TRANSCRIPTION | 249

“Etant donné que j’acceptai la publication de ces petits souvenirs, vous avez cru opportun de faire sténographier ce que je disais. Ainsi donc, tout ce qui est dit làdedans a bien été dit, mot pour mot, et a été revu avant tout, et approuvé par moi.”

HENRI MATISSE

## Avant-Propos

C’est à Lyon, le samedi 5 avril 1941, au “Grand-Nouvel-Hôtel”, que j’ai rencontré Henri Matisse. Le peintre sortait d’une clinique où il venait de passer trois mois absolument solitaire, après une sérieuse opération. “Est-ce que tout va bien maintenant? Avez-vous bon appétit?” lui ai-je demandé en m’avançant dans la chambre vers le fauteuil où il était assis. “Je mangerais des tables si elles n’étaient pas carrées”, me dit Matisse en souriant. Son regard clair me paraît augmenté de je ne sais quelle bienveillante curiosité. Mais sur la cheminée, dans la glace où Matisse se reflète, de dos, sur les roses ouvertes de la tapisserie—comme il s’est peint souvent dans ses toiles—, je retrouve ce léger raidissement fait de volonté concentrée qu’il avait, la dernière fois, à Paris, chez sa fille, il y a déjà quelques années, quand j’avais été le consulter pour un petit livre que j’écrivais sur sa peinture. Matisse revenait alors d’un voyage à Tahiti., Il m’avait paru distrait, entièrement préoccupé de peinture. J’avais l’impression que je le dérangeais dans son travail. Matisse me paraît tout autre aujourd’hui, après sa longue retraite; heureux de contrôler sur lui-même l’étonnante rapidité de sa mémoire, il a ce sourire du rescapé qui est allé très loin dans la zone dangereuse où plus rien n’existe que la lutte pour le maintien de la vie physique.

Tout rajeuni, bavard comme il l’était à vingt ans, Matisse pense aux peintres qui parlent leurs tableaux plus qu’ils ne les peignant, et il

se souvient du temps où il disait à ses élèves: “Attention, vous voulez faire de la peinture? Alors, commencez par vous faire couper la langue, car vous ne devrez plus vous exprimer qu’avec vos pinceaux!”

Après ces trois mois d’isolement, la bonde a sauté, chez Matisse, pourtant si réservé et toujours sur la défensive! Henri Matisse a vu peu de monde (il ne reçoit presque personne) et se raconte avec la bonhomie supérieure de ceux qui tout d’un coup relâchent l’effort l’incessant qu’ils font d’habitude sur eux-mêmes. Les idées, les souvenirs, les histoires s’appelant l’une l’autre, à bâtons rompus, Matisse est alors devenu intarissable. Puis, s’apercevant de son bavardage: “Après tout, dit-il, cette façon de qui n’en finit pas et submerge le visiteur imprudent qui vient réveiller le solitaire, elle est encore préférable à la manie des bavards habituels”. Et Matisse raconte que, pendant la guerre de 1914-1918, il travaillait à Nice, dans l’isolement le plus complet, en un hôtel de la Promenade des Anglais. Un jour, Diaghilew, l’animateur des Ballets russes, vient le surprendre. Matisse l’étourdit de paroles, sans que Diaghilew puisse dire un seul mot. Ce n’est qu’arrivé devant les jardins du Roi Albert que le peintre eut conscience de ce qui venait de se passer; pour répondre à ses excuses, Diaghilew lui tapa affectueusement sur l’épaule en disant: “Je sais ce que c’est, mon cher, Debussy m’a fait le même coup!” [2]

–Savez-vous, dit alors l'éditeur Albert Skira—après avoir échangé avec moi un regard de complicité-, j'ai une idée. Ne croyez-vous pas que ce serait épatant de recueillir ces conversations? Courthion serait votre confident, nous pourrions sténographier vos paroles...-

–Ce serait d'autant plus intéressant, dis-je à Matisse, que quand vous travaillez, votre esprit est ailleurs, votre activité est prise entièrement par vos tableaux. Et comme vous ne vous êtes pas encore remis à peindre, nous n'aurions pas l'impression de vous voler du temps, d'être des importuns qu'on a le désir de flanquer à la porte. Un ferait un livre de toutes ces anecdotes, ces souvenirs, ces idées qui vous viennent si facilement, quel attrayant portrait de vous-même!!

Alors Matisse:

–“Ce sont des bavardages... Il y a de petites choses qui ne sont intéressantes que pour moi. Seulement cette idée de faire un livre avec tout ça, ce n'est pas antipathique, parce que ce livre marquera pour moi un moment important dans ma vie, cette espèce de résurrection physique que j'éprouve et qui est réellement pour moi comme une résurrection, parce que les choses me paraissent nettement différentes d'il y a trois ou quatre mois, avec tu tes les réflexions que j'ai faites, tout seul, pendant cette espèce de retraite que j'ai eue là, cette souffrance physique excessive que je n'avais jamais ressentie et qui m'a fait comprendre combien j'étais un favorisé de la vie; qu'il n'est pas très ordinaire qu'un homme puisse travailler jusqu'à soixante-dix ans, intéressé par lui-même, par le développement de son esprit. C'est un plaisir qui paraîtrait presque détestable, s'il ne résultait de cette espèce d'égoïsme aristocratique: la naissance d'oeuvres qui ont leur intérêt, au moins pour un moment de l'histoire de l'esprit humain.”

Matisse reprend, après avoir pris un temps pour se moucher:

“Pendant cinquante ans, j'ai travaillé sans arrêt, tête baissée, intéressé seulement par l'organisation de mon cerveau. Il en est résulté

des oeuvres qui ont eu leur portée. C'est heureux. Mais autrement, je serais un type tout-à-fait inutile.

“Mais la question n'est pas là. La question, c'est que j'ai eu la chance de pouvoir travailler pendant cinquante ans, jusqu'à soixante-dix ans. Ce qui m'est arrivé, c'était un paiement. Il faut bien que chacun ait son tour. J'ai payé!

“Et j'apprécie la vie tout-a-fait autrement maintenant. J'ai trouvé tout naturel d'avoir ma part de souffrance physique, malgré que j'aie eu de grosses difficultés matérielles pour faire [3] ma vie, mais tout de même ça, c'était dans les soucis habituels. Ma vie, jusqu'à mon opération, m'a parue tout unie, d'un seul jet. Avant mon opération, j'avais réfléchi à ces choses-là, et je m'étais dit qu'en somme, si mon opération ne réussissait pas, j'avais encore fait pas mal de bénéfices en comparaison de la moyenne de la vie humaine, et qu'alors j'acceptais de mourir. Si bien que j'avais pris mes dispositions comme si je ne devais pas survivre a mon opération. Heureusement, grâce au dévouement et à la science de mon chirurgien, j'en suis sorti. C'est comme une renaissance, et je considère maintenant le temps tout-à-fait différemment qu'avant l'opération.

“Maintenant, je suis plus pondéré. Avant l'opération, je voulais toujours faire deux choses en même temps; je regrettais de ne pas faire plusieurs choses à la fois. J'étais impatient de terminer la chose que je faisais pour pouvoir m'attaquer à une autre. Il me semblait toujours manquer de temps. Après cette renaissance, je suis beaucoup plus calme; je prends le temps de me soigner, sans me faire de bile. Ca m'a équilibré.”

Matisse en parlant fume quelques cigarettes. A travers les rideaux à monogramme, j'aperçois les arches du pont sur le Rhône et le faite des platanes dont l'avant-printemps rosit déjà les baguettes. Piquées contre les vantaux blancs de la porte, deux reproductions en couleurs de Cézanne: un paysage, la Montagne Sainte-Victoire, et une nature morte de pommes avec un pot blanc, élané.

“Si je ne me suis pas encore remis au travail, dit Matisse en allant au-devant de ma question, c’est que le moindre dessin n’est pas pour moi quelque chose de gratuit. Il faut qu’en moi tout tende vers ce but: extérioriser le choc produit par les événements et les choses de l’extérieur.”

Matisse a pris un coupe-papier sur la table. Je sens malgré tout une impatience dans ses doigts habitués à serrer le crayon ou la hampe du pinceau. Quand Matisse ôte ses grosses lunettes d’écaille qui sont comme une vitre interposée entre lui et le monde, son regard clair, son regard bleu se pose sur moi comme pour vérifier l’effet d’une phrase, un air de dire: “Est-ce clair?” Je regarde le grand front découvert entouré d’un léger duvet, le nez bien planté, la barbe légère où glisse l’ombre d’un fin sourire, le maxillaire serré, le cou au ferme modelé: tout en lui a une expression de gravité enjouée.

“Qu’est-ce que vous allez faire, me dit Matisse en faisant allusion à notre projet de livre, pas de style noble, j’espère:”

—Rassurez-vous, cela n’est pas dans mes intentions. Cela vous irait très mal d’ailleurs. Vous n’êtes pas un père noble comme M.Ingres! Rien de moulé en vous, votre peinture est jeune, [4] ardente. Vous êtes du côté de Delacroix. -

“Ca ne fait rien, di Matisse, il faut savoir se refuser aux gens, il ne faut pas les habituer à trop de familiarité. En Amérique, par exemple, quand ils vous ont vu, ils disent: Ah oui, un tel, il est très gentil! Et, à partir de ce moment-là, vous n’avez plus pour eux le même attrait.”

—Ce sont des façons mondaines. Celui qui connaît la valeur d’un homme apprécie sa simplicité: c’est une raison de plus de l’aimer. -

L’idée de nos propos plaît décidément à Matisse; comme nous prenons congé, Skira et moi, c’est lui-même qui demande:

“Alors, à quand?”

Nous convenons de déjeuner ensemble le lendemain, au restaurant Morateur.

[5]

## Première Conversation

Nous nous installons à une table, chez Morateur, le restaurant du “Carlton”. Henri Matisse s’assied sur la bænquette, et moi en face de lui, sur une chaise. C’est une salle longue, froide, plutôt antipathique. Matisse commande du Bordeaux. Le maître d’hôtel apporte une vieille bouteille de 1880, une trop vieille bouteille; nous la renvoyons parce que le vin est “tombé”, dit Matisse, que l’on sent heureux de manger son poulet, ses asperges, un air de dire: “Vous voyez, ça marche”. Matisse a mis un chandail bleu qui remonte presque jusqu’au noeud de sa cravate (il doit prendre garde de ne pas s’enrhumer). Je regarde sa peau très rosée, son oreille au lobe plutôt grand, la petite rosette à la boutonnière du veston gris d’étoffe anglaise. La secrétaire de Matisse a gardé son manteau de fourrure

grise. “Madame est Russe, Sibérienne”, dit Matisse. Un visage à l’ovale très fin, des sourcils qu’on dirait dessinés par le pinceau du peintre, et un parler doux, très calme. Albert Skira est là, lui aussi.

Nous parlons de Lyon, cette ville aux fenêtres embouties dans les façades qui dégringolent sur le Rhône, et, là-dessus, un ciel d’argent. Matisse trouve que c’est une ville en creux, une ville en profondeur: “Lyon est une ville consistance, mais Nice est un décor, une chose fragile, très belle, mais où vous ne trouvez personne (tant pis pour les Niçois!). Vous n’y trouvez personne, ça veut dire que si quelques personnes comme moi y travaillent dans leur coin, on ne se connaît pas, on ne se voit pas, on ne figure pas dans le

paysage. Ne viennent à Nice que des gens qui veulent se délasser par le jeu, par des promenades, bien vite faites d'ailleurs, puisqu'après chaque repas on se demande: Qu'est-ce qu'on va faire? On a été à Monte-Carlo hier, à Cannes avant-hier. Où peut-on aller? C'est la ville de quelques rêveurs, mais surtout des bijoutiers, des hôteliers et des belles filles. Et c'est là qu'on veut mettre l'école de Rome:"

Matisse dit cela, le regard fixe, la lèvre légèrement gouailleuse, comme on parle d'une vieille radoteuse dont on connaît les mensonges. Et comme je lui parle de sa naissance au Cateau, près de Cambrais, le 31 décembre 1869, il dit:

"Je suis né chez ma grand-mère Gérard. Mon père était établi à quelques lieues de là, à Bohain, où il était marchand de grains. A douze ans, je suis entré comme interne au lycée de St-Quentin (études classiques).

-N'étiez-vous pas alors destiné à reprendre le commerce de votre père? -

"Oui, mais j'ai eu une appendicite à récidive. A ce moment, cela ne s'opérait pas. On a dit: Il lui faut une chose tranquille, un métier calme. Qu'est-ce qu'il pourrait bien faire? [6]

Le médecin a cherché et a trouvé. Il a dit: S'il était pharmacien! Il pourrait rester dans son arrière-boutique; il prendrait un aide qui ferait tout pour lui. Il pourrait ainsi soigner ses crises, les soigner par l'immobilité, en attendant que ça passe. Les crises duraient un mois, un mois et demi, parfois deux mois. Il ne fallait donc pas, lorsqu'on avait ça, prendre un métier actif, mais une occupation dans laquelle on pouvait se faire remplacer.

-Et cela n'a pas réussi?

-Non, mais j'ai été clerc d'avoué. Pendant les vacances, on ne savait plus quoi faire de moi. J'étais très soumis, je voulais tout ce qu'on voulait. Pendant ma longue convalescence, me promenant dans le pays avec mon père, il m'a dit: "Si tu allais copier des actes de procédure? C'est très bon de connaître un peu les affaires." Il en a parlé à un ami. J'y suis allé.

J'ai copié. J'ai vu des choses extraordinaires, très pittoresques: les drôles de choses, guidées par l'intérêt, qu'on voit dans les "affaires" et dans les familles.

Un jour est venu à l'étude un avocat, qui était fixé à Paris. Il m'a demandé: "Qu'est-ce que tu fais là? Viens donc à Paris, tu prendras au moins un premier grade en droit. Tu pourras avoir une étude d'avoué". J'en ai parlé à mon père, très raisonnable pour tout ce qui était pratique. "C'est une idée", dit-il.

Je suis venu à Paris pour un an. Je ne m'y intéressais pas à grand'chose. J'allais au cours régulièrement. C'était pour moi de l'hébreu. Avant de passer l'examen, enfermé dans ma chambre d'hôtel, j'étais là, toute la journée, à rabâcher mon histoire. Pour me distraire, j'avais une sarbacane en verre et du mastic. Et j'envoyais du sixième étage des boulettes de mastic sur les gens qui passaient en bas. A cette époque tout le monde, même les employés, portait le chapeau haut de forme. Et j'envoyais mes boulettes de mastic rebondir sur le chapeau haut de forme, ou à travers le journal du passant. Il les recevait...

-Comme le vitrier de Baudelaire son pot de fleurs!

-Je ne connais pas cette histoire.

-Baudelaire était sujet à des plaisanteries nerveuses du même genre que la vôtre: un jour il laissa tomber un pot de fleurs sur le dos d'un pauvre vitrier. Votre bombardement au mastic était moins dangereux.

-Cela a duré jusqu'au moment où j'ai envoyé, un jour, ma boulette de mastic sur une bonne femme, couturière à l'entresol de la maison d'en face, une femme qui avait des avantages impressionnants. Ma boulette de mastic est tombée sur sa poitrine. Ma couturière en a ressauté et a regardé d'où cela pouvait venir. Elle a vu briller au soleil le bout du tube de ma sarbacane, passé à [7] travers les lames des persiennes. J'étais repéré. On s'est plaint à l'hôtel. Le patron est venu me dire: "Pas de ça ici:" Voilà un des souvenirs, tout ce qui m'est resté de mon droit.

–Vous avez obtenu tout de même un résultat?

–Oui, j’ai passé le premier examen de droit, ce n’est pas très difficile, parce que, quand les examinateurs voient qu’on a ouvert les codes, ils sont déjà contents. Pour coller, on disait à un élève: voilà un code, montrez-moi tel article relatif au contrat de mariage. L’élève prenait le livre. S’il ne savait même pas où se trouvaient les pages concernant le contrat de mariage, il était collé. S’il l’ouvrait à la bonne page, c’était déjà un bon point.

Je suis revenu de Paris pour être placé comme clerc d’avoué à Saint-Quentin.

–Au fond, c’est une appendite qui vous a délivré de l’ennui de faire du droit? Sans quoi, vous seriez devenu Maître Matisse! Mais peut-être auriez-vous découvert votre vocation plus tard?

–Non, il n’y aurait peut-être plus eu moyen. C’est amusant de faire l’historique d’une chose: c’est souvent un accident qui en est l’origine.

–Comment avez-vous commencé à dessiner?

–Tout-à-fait par hasard, au lycée de Saint-Quentin. J’allais au lycée avec mon ami Emile Jean. Nous étions tous deux les plus attentifs à frotter notre papier en considérant le modèle qu’on nous avait mis sous les yeux, soit un moulage de feuilles de figuier, soit un buste romain; nous ne nous occupions pas de ce qui se passait dans la classe, de ce que faisaient les différents chahuteurs. Le maître de dessin était le père Anthéaume, un vieux professeur poussif, qui avait de cinquante à soixante ans; il était asthmatique. Il avait la clef de la classe. Un jour, il n’était pas à l’heure. A deux heures, nous étions dans l’escalier, un petit escalier tournant que je revois encore. Nous attendions devant la porte fermée de l’atelier. C’était le chahut. Il y avait un pion, pour faire la police. Nous étions là, avec le pion, qui essayait de nous faire taire. Le chahut était devenu épouvantable, quand on aperçut le père Anthéaume qui montait l’escalier.

Il avait un haut-de-forme, et on lui a craché sur son chapeau. Essoufflé, bégayant, il prenait le pion à témoin: Oh! Monsieur, ils ont... ils ont... osé... cracher sur mon chapeau!

–C’est depuis lors que vous avez eu l’idée de faire de la peinture?

–Quand, à la fin de l’année, nous étions, Emile Jean et moi, premier prix de dessin, ou bien deuxième prix, je constatais [8] que j’avais simplement une espèce de facilité de dessin, sans idée de continuation quelconque, et c’est bien après que j’ai pensé à la peinture.

J’ai eu l’appendicite. J’avais des loisirs que j’ai occupés. Alors est arrivée la boîte à couleurs. J’avais vingt-et-un ans. Je vous ai dit que ma convalescence avait été longue (en ce temps-là, on n’opérait pas). Quand je me soignais chez mes parents, j’avais un voisin, directeur d’une petite fabrique de tissus. Il passait ses loisirs à peindre des chromos représentant des paysages suisses: le chalet devant les sapins et le ruisseau bouillonnant. Il me disait: “Tu vois, finalement on a quelque chose au mur:” Voyant comme j’étais à charge à moi-même pendant ma convalescence, mon ami me conseilla de me distraire comme lui. Cette idée ne plaisait pas à mon père, mais ma mère prit sur elle de m’acheter une boîte à couleurs contenant, dans le fond, deux petits chromos représentant l’un un moulin à roue, et l’autre l’entrée d’un hameau.

–Et vous les avez copiés?

–Oui. Le *Moulin* est signé ESSITAM, mon nom retourné. Un tableau, n’est-ce pas, c’est une chose signée.

Avant, je n’avais de goût à rien. J’éprouvais une grande indifférence pour tout ce qu’on voulait me faire faire. A partir du moment où j’ai eu cette boîte à couleurs dans les mains, j’ai senti que c’était là qu’était ma vie. Comme une bête qui va à ce qu’elle aime, je me suis dirigé là-dedans, au désespoir bien compréhensible de mon père qui m’avait fait faire d’autres études. C’était le grand attrait, l’espèce de Paradis trouvé dans lequel j’étais tout-à-fait libre, seul, tranquille, tandis que j’étais

toujours un peu anxieux et ennuyé dans les différentes choses qu'on me faisait faire.

–Savez-vous ce que sont devenus ces premiers Matisse?

–Ces deux petites copies intéressantes ont été données à mon ami Fernand Fontaine, mais par suite de circonstances militaires, ont disparu.

Puis je m'achetai un livre: *la Manière de Peindre*, par Goupil, et, le livre en main, je peignais. Le droit? Je n'y pensais x plus guère.

Comme je m'étonne qu'avec ce départ sans terreau, avec toutes les mauvaises cartes dans son jeu, Matisse ait pu devenir ce qu'il est:

–C'est la graine, dit Matisse il fallait que ça pousse, que le bourgeon éclate. Avant, rien ne m'intéressait. Depuis lors, je n'ai plus eu que la peinture en tête. C'est une croissance [9] folle qui vient on ne sait d'où. Il n'y avait pas de peintre dans ma famille, pas de peintre dans mon pays. C'est plus sûr que d'être préparé par un milieu éduqué.

–Mais à Bohain où vous avez passé votre première enfance, n'y avait-il pas un certain milieu d'art, tout au moins artisanal?

–Bohain est un centre de tissage à la main. Jadis on y faisait des châles des Indes, tissés. C'était l'époque où l'on portait, comme dans de vieux tableaux flamands, des châles sur le dos, ornés de palmettes et bordés de franges. Les fabriques avaient leurs bureaux à Bohain et donnaient aux paysans de la région des matières textiles qu'ils venaient chercher et qu'ils tissaient chez eux avec un métier. La maison d'un paysan se composait d'une grande pièce avec un lit, la table au milieu et, dans un coin, un métier à tisser, un métier Jacquard. Dans tous les villages des environs, il y avait des "tisseurs" et non des tisserands.

J'ai vu quelque chose d'analogue à Beuzec, cap Sizun, dans le Finistère, il y a quarante ans: le quatrième coin de la pièce était occupé par une vache et son râtelier.

–N'est-ce pas aussi pour ce tissage qu'on a

ouvert l'école de Saint-Quentin?

–Non et oui. L'école de Saint-Quentin était pour Saint-Quentin, car Bohain était un centre assez grand pour avoir son école de dessin et de tissage. En somme, l'école de Bohain (comme celle de Saint-Quentin, dite Ecole de dessin Quentin de la Tour) était pour préparer les jeunes gens se disposant aux métiers industriels, concernant le tissage—étoffes d'ameublement et rideaux; elle était située dans l'ancien Palais de Fervaques.

–Vous l'avez, je crois, fréquentée?

–C'est là que j'allais dessiner le matin, de sept heures à huit heures avant l'ouverture de l'étude, lorsque je fus revenu à Saint-Quentin après ma longue convalescence pendant laquelle j'ai touché à la peinture pour la première fois.

–Je crois que vous avez commencé à peindre en cachette. Votre père contrecarrait vos desseins.

–Il a bien fait, dit Matisse: il voulait voir si cela tiendrait. Il y avait donc, à Saint-Quentin, une école La Tour où arrivait de Paris, comme professeur, un élève de Bonnat—un cours pour dessinateurs en rideaux. J'y allais dessiner le matin, de sept à huit heures. A midi, après avoir rapidement déjeuné: peinture. Le soir, à six heures, en revenant de chez mon notaire: peinture. Et je mangeais quand il ne faisait plus clair. A l'étude, [10] le patron demandait: "M.Matisse, où en était l'affaire?" Il s'habitua à ce que je ne lui réponde plus, et allait lui-même consulter les dossiers. J'étais un *major de carte* qui s'endort. Puis le patron ne me demanda plus rien. Mon père venait le voir quelquefois. A chacune de ses visites, j'espérais que le patron dirait: "Ca ne va pas" et me flanquerait à la porte. Mais je l'entendais dire: Ca va, il s'y mettra". A l'école, le professeur me dit un jour: "Mais, vous pourriez faire de la peinture". Mon père avait payé pour mes études. Lorsque j'ai dit: "Je veux être peintre", c'était dire à cet homme: ce que tu as fait est inutile, et cela ne servira à rien. "Laisse-le faire un an", avait dit ma mère: elle fit une telle vie à mon père qu'il se laissa fléchir. C'est alors que je vins à Paris avec un an de liberté.



(—Après votre copie du Moulin, quelle fut votre première peinture originale?

—J’ai, un jour, retrouvé dans le grenier de mes parents la première toile que j’avais faite: ma première nature morte, faite d’après nature, avec mes livres de droit.

J’étais surpris de retrouver dans cette toile tout ce que j’avais fait depuis, et je ne voyais pas pourquoi j’avais travaillé dix ans de plus. Je me suis rendu compte, en réfléchissant, que ce que je retrouvais là-dedans, c’était ma personnalité. Mais aussi, je me suis dit ensuite que, si je n’avais fait que cette toile-là, cette personnalité passait inaperçue, parce qu’elle ne se serait pas développée.

On est dans tout ce qu’on fait, dans ses premières toiles aussi bien que dans ses dernières. Mais c’est le développement de la personnalité qui existe déjà dans la première toile qui donne l’existence dans le monde à la personnalité, parce qu’elle s’est développée. Ca existait déjà, mais c’était à l’état de cellule.

—Ce que vous dites là, dis-je à Matisse, me fait penser à ma visite à votre appartement boulevard du Montparnasse, où j’ai vu accrochées vos anciennes peintures. Dans chaque toile séparément je vous retrouvais bien, si vous voulez, mais je pensais que si je n’avais pas la connaissance de l’ensemble de votre peinture, ces meules très colorées, ces bords de Seine quai Saint-Michel, cette nature morte à la pomme épluchée, ne suffiraient probablement pas à me donner une idée complète de votre art. On aime à retrouver des chaînons dans ces premières oeuvres où la petite touche de nouveauté est souvent diluée dans la tradition, mais l’initiation est plus longue, plus difficile devant l’oeuvre vraiment originale où tous les ponts semblent coupés.

—Et c’est très bien que ce soit long, dit Matisse.

De son couteau à dessert, il trace de petites barres sur la nappe. Ses doigts ne restent jamais inoccupés. Il leur faut toucher un crayon, lisser une fourchette. Ses mains sont blanches, soignées, le dessus piqué de taches de son, des mains toujours en voyage. [11]

Nous entendons un bruit de chaises. Des Allemands en civil qui ont mangé dans une salle isolée sortent. Je les vois devant la porte s’en aller par ordre hiérarchique et comme au garde à vous. Pendant que Matisse les observe, je pense: lui, il est resté en France, il est resté chez lui après la catastrophe (Matisse nous a raconté comment il a suivi l’exode vers Saint-Jean-de-Luz; puis il a été à Nice retrouver sa lumière et consulter des médecins).

Matisse sort son passeport. Je vois un visa pour le Brésil daté du 1er mai 1940. “Sur le point de partir pour un mois, dit Matisse, je rencontre Picasso, rue La Boétie; il me voit, la mine réjouie:

—Mais qu’est-ce que vous avez, mon vieux?

—Eh bien, voilà, je pars pour le Brésil.

—Mais vous ne savez donc pas ce qui est arrivé? Les Allemands sont à Reims.”

Et Picasso fait un geste: “Là, tout près. Mais oui, mon vieux, voilà! c’est l’Ecole des Beaux-Arts.”

En parlant, Matisse donne de lamain de petits coups xxx sur la table. Nous sommes seuls dans la salle un peu grise, un peu morte où la patronne, au comptoir, joue de l’autorité.

Matisse avoue qu’il est un peu fatigué: “Ce que je vous ai raconté hier m’a un peu harcelé pendant la nuit.” Nous n’osons guère lui demander à le voir demain. Mais c’est lui-même qui nous invite: “Au revoir, dit-il, et je vous laisse le choix du restaurant.”

[12]

## Deuxième Conversation

Chez la mère Brazier, rue Royale, c'est la vieille tradition de la cuisine française. En ces temps de restrictions, la "mère" parvient encore à nous régaler. Installés dans un petit salon particulier, glacé de briques blanches, nous savourons les fonds d'artichaux aux truffes, dans lesquels on a mis des noix. Le Bordeaux a du corps. Nous sommes venus en taxi avec Henri Matisse. Au début de la conversation, j'ai vu briller au front de Matisse de petites gouttes de sueur, l'effort fait pour venir sans doute; mais quand on sert les pigeons aux petits pois, Matisse, lancé dans le récit de ses études, parle de ses anciens professeurs en mimant les tics de Bouguereau, de Ferrier, de Cormon, tous ces *pompiers* dont a été encombrée son existence d'étudiant. Le visage de Matisse me paraît plus grec que jamais, plus mobile aussi qu'à l'ordinaire. Pendant qu'il parle, Matisse dessine de l'ongle sur la nappe dont aux ourlets, et par je ne sais quel besoin de continuité, il essaie de replacer bout à bout les ratures.

Par moments, Matisse est gagné par l'émotion. C'est toute sa jeunesse qu'il nous donne, là, en quelques mots, toute une époque, celle où Gustave Moreau et Eugène Carrière faisaient figures de révoltés en regard des Bonnat, des Gerôme!

—A Saint-Quentin, dit Matisse, quand j'étais clerc d'avoué, on m'a dit: Il y a un peintre fixé ici depuis longtemps, c'est M.Couturier, un ami du paysagiste Charles Jacques; voyez-le donc si vous allez à Paris. Couturier s'intéressa à mes premiers essais et m'encouragea en disant: "A part Gustave Moreau et Puvis de Chavannes, je ne connais pas de peintre qui soit né riche. A Paris, j'ai été élève de Picot avec Gustave Moreau et Bouguereau. Allez voir Bouguereau, et montrez-lui ce que vous avez fait."

—Comment êtes-vous arrivé à Paris?

—Je suis arrivé à Paris avec Petit, un peintre doué. Nous avons loué, rue du Maine, deux

chambres. Nous faisons notre popote. C'est après cela, m'étant séparé de mon copain, que je vins m'installer quai Saint-Michel, dans cette maison où, avec des interruptions, j'ai vécu plus de trente ans.

—C'était, je crois, au numéro 19?

—Oui. Pour 350 francs par an, j'occupais une pièce au sixième. Le jour m'arrivait du plafond. Il n'y avait que cela en fait d'éclairage, mais le soir, étant couché, je voyais le ciel.

Une nuit (j'avais la terreur de retourner à Saint-Quentin), j'ai eu un cauchemar. Je me suis vu dans l'étude de l'avoué. Je me suis dit: Ca y est, j'y suis! Et j'ai eu une sueur, j'étais terrifié. Et puis, mes yeux se sont ouverts; j'ai vu le ciel, les étoiles. J'étais délivré. [13]

—Quels ont été à Paris vos logements successifs avant l'atelier d'Issy-les-Moulineaux et votre installation 132 Bd du Montparnasse?

Matisse dit, après avoir réfléchi un instant:

—1° j'ai logé rue du Maine; 2° quai St Michel, au sixième; 3° pour avoir un atelier plus grand, j'ai été rue Saint-Jacques, au rez-de-chaussée, dans un atelier de sculpteur où les chaussures fleurissaient de moisissure; le mur touchait la glacière du boucher voisin. Un camarade m'a empêché de coucher là, et j'ai logé chez lui pour ne pas crever dans ce local; 4° après une saison, je suis revenu quai Saint-Michel, où j'ai eu un atelier avec vue sur la Seine. Je m'y suis marié. Par la suite, j'augmentai mon logement progressivement, d'année en année. Je suis resté là jusqu'à mon installation dans l'ancien couvent des "Oiseaux", et j'y suis revenu en 1914 au lieu d'aller au Maroc.

—Vous êtes arrivé à Paris, je crois, en 1892, et vous vous êtes inscrit cette année-là à l'académie Julian, dans la classe préparatoire pour l'Ecole des Beaux-Arts où vous vouliez être reçu.

–Je me suis d’abord présenté à Bouguereau, le priant de m’accepter comme élève. Je lui ai montré deux toiles que j’avais faites à Saint-Quentin, et il m’a dit: “Ah, ah! nous ne connaissons pas la perspective! Enfin, vous l’apprendrez. Vous pouvez entrer à mon atelier, chez Julian.”

–Rue du Dragon?

–Non. L’académie Julian était d’abord rue du Faubourg Saint-Denis. Quinze jours après mon arrivée, elle a déménagé pour aller s’installer dans un immeuble, rue du Dragon, qui avait été aménagé spécialement par Julian pour *faire une académie. Dans l’atelier, Bouguereau* corrigeait, bonhomme, l’appuie-main contre la toile, en disant: “Ah! c’est difficile la peinture!”

Du bout de son couteau, Matisse dessine sur la nappe le plan de l’hémicycle, et montre l’emplacement de son chevalet, le podium où posait le modèle, la porte par où arrivait Bouguereau dont il imite l’accent vaguement geignard et nasillard.

–A la première leçon, Bouguereau m’a fait un crime de ce que j’essuyais mon fusain avec le doigt, de ce que mon dessin était mal placé dans la feuille (dans les ateliers, quand la figure est haute, c’est un *pendu*). Enfin, il m’a dit de faire quelques plâtres, et m’a parlé de la conception académique, la même partout: prendre le fil à plomb, etc. “Vous demanderez ça à un ancien.”

La semaine suivante, Gabriel Ferrier avait succédé à Bouguereau. C’était un petit homme au parler nerveux, avec des moustaches fri-sées et des accroche-coeur sur les tempes. Je copiais [14] un plâtre, un jardinier Louis XV. Passant près de mon dessin, Ferrier s’écrie: “Qui a fait ça?” Les élèves m’appellent et le professeur dit en me montrant:

–Voilà un artiste! Pourquoi ne faites-vous pas le modèle vivant?

–Je n’ose pas, je commence seulement.

–Faites donc de la figure, vous allez passer sur la tête de tous ces gens-là.” (Il me montrait les élèves rassemblés).

La séance suivante, Ferrier me corrigea une figure dont j’avais effacé la tête, n’en étant pas content. Et comme, en l’attendant, je faisais quelques retouches à une main, il s’exaspéra et dit: “Comment! Vous travaillez à la main, et vous n’avez pas fait la tête! Et c’est mauvais, tellement mauvais que je n’ose pas vous dire combien c’est mauvais.”

Il me parut un hurluberlu.

Les corrections étaient le mardi et le samedi. Je ne vins plus aux corrections.

–Je suis allé moi aussi travailler chez Julian vers 1920. Il y avait un bon esprit de camaraderie, mais les élèves peignaient selon des procédés. La fausse virtuosité, vous savez? Etait-ce la même chose de votre temps?

–Chez Julian, je me suis trouvé devant des tableaux représentant des femmes ou des hommes nus d’une exécution parfaite... mais c’était absolument vide, tout-à-fait, complètement vide: seulement un procédé. Je ne me sentais pas de raison pour les faire. Je ne voyais pas non plus le premier pas que j’aurais pu faire pour arriver à ces choses-là. Tandis que, trois mois après, j’ai été à Lille où mon père se rendait souvent. J’ai été au Musée. Devant *Jeunes et Vieilles* de Goya, j’ai été saisi et j’ai dit: “De la peinture comme celle-là, j’en ferai”. Je comprenais que je pouvais m’engager là-dedans: c’était une porte ouverte; là-bas, chez Julian, c’était une porte fermée.

Je mangeai d’abord avec mon ami Jean dans un petit bistrot du faubourg Saint-Denis, non loin de l’académie Julian. Pour tâcher de faire durer deux ans la pension paternelle, je prenais des demi-portions. “Te voir boire de l’eau comme ça, disait mon camarade, M. Jean, ça me fait mal. Tu ne dureras pas”, disait-il en rougissant mon eau d’un peu de vin qu’il me versait.

Et Matisse récapitule gravement: [15]

–Voyons! six sous de demi-portion, trois sous de pain, trois sous de Brie, et café pour deux sous, ça fait treize sous. M. Jean, lui, s’en mettait pour vingt-cinq sous.

–Je crois que vous avez eu de la chance, à l’Ecole des Beaux-Arts, de suivre le cours du seul professeur qui y ait vraiment enseigné quelque chose: Gustave Moreau. 1892, c’est la date de sa nomination rue Bonaparte.

–L’incohérence de l’enseignement était décourageante. On m’a dirigé: “Si tu veux faire de l’antique, il faut aller à l’Ecole des Beaux-Arts!” Il y avait à l’Ecole trois professeurs attirés: Bonnat, Gérôme et Gustave Moreau; tous les trois chefs d’un atelier à l’Ecole, passaient le samedi et le mercredi, et donnaient des conseils aux jeunes hommes qui travaillaient dans la grande cour vitrée où sont rassemblés tous les moulages de l’antique. Mais il fallait pour cela que le garçon eût une recommandation, d’un médaillé du Salon par exemple. Le patron ne se dérangeait pas pour tout le monde. Je ne connaissais personne. Mais il y avait là un nouveau professeur: Gustave Moreau. Il est très gentil, me dit-on. Lorsqu’il passe dans la cour vitrée, il suffit, pour être corrigé, de se mettre debout derrière son tabouret, de le saluer, et il vous corrige.

C’est ainsi que je l’ai connu. Il m’a dit:

–Travaillez dans mon atelier.

–Je ne suis pas reçu à l’Ecole.

–Ca ne fait rien.

–L’atelier Moreau, n’est-ce pas là où vous avez trouvé la plupart des camarades qui dans la suite ont fait de l’art indépendant?

–Oui. C’est assez extraordinaire. En général, les professeurs ne parlaient pas. Bonnat regardait avec un certain dédain les toiles de ses élèves, disait un mot de temps en temps; pas toujours, d’ailleurs. On raconte qu’exceptionnellement il avait dit à un élève: “Faites donc carrément mauvais”, et qu’il était parti. Gérôme cherchait à décourager ses élèves. Il leur disait: “Vous êtes tous destinés à mourir de faim”. Voici quel était un de ses boniments:

–Qu’est-ce que fait votre père, mon ami?

–Il est marchand de charbon.

–Eh bien! allez donc vendre du charbon!

–En somme, il les ramenait à la tradition paternelle!

–Gustave Moreau était un homme qui avait vécu seul, qui avait été en Italie avec Degas (ils avaient travaillé ensemble). [16] Il connaissait un peu Puvis de Chavanne, mais il ne voyait personne, ne recevait personne. Il avait accepté de corriger à l’Ecole, pour remplacer Elie Delaunay.

–Qui a fait la *Peste dans les Marais Pontins* qui est au Luxembourg?

–Oui. Moreau, venu à titre provisoire, est resté là;

–Quelle était sa méthode?

–Il prenait très au sérieux l’enseignement, parlait beaucoup des maîtres, de leur élévation d’esprit, luttait contre le réalisme, chauffait l’imagination des élèves.

–On a dit qu’entre ses élèves, Moreau préférait plutôt ceux qui lui tenaient tête, ceux qui osaient se casser les reins, les téméraires, les coloristes.

–On trouvait parmi eux ceux qui voulaient arriver au concours de Rome, et faisaient tout ce qu’il fallait pour arriver à la médaille qui y conduit. Il ne les aimait pas beaucoup, il les corrigeait cependant. Et il y avait ceux qui cherchaient d’une façon plus indépendante: il les préférait.

Et puis, il avait un grand mérite: il nous menait au Louvre. Avant lui, Bougereau aussi—mais rarement cependant—disait: Allez donc au Louvre, vous verrez ceci, vous verrez cela. Il envoyait ses élèves vers des gens de la Décadence: Guido Reni, Sodoma. Moreau lui, allait au Louvre avec ses élèves. Il nous faisait exécuter des copies dont il guidait l’exécution. Il nous promenait devant la peinture des Hollandais, des Italiens. Son choix était meilleur, il nous entraînait devant les vrais peintres. Il montrait, non pas comment on peint, mais il excitait l’imagination devant la vie qui se trouve dans ces tableaux.

–Ne vous faisait-il pas travailler au Louvre?

–Oui, il nous faisait copier. Nos travaux offraient l'avantage de pouvoir être présentés à la Commission d'achat des copies du Louvre qui payait une bonne copie 200 francs, 300 francs, pour l'envoyer dans un musée de province. Mais il fallait faire des copies qui soient des fac-similés. Il fallait copier servilement et non intelligemment. Tout ce qui était acheté était l'oeuvre de filles de gardiens, de femmes de gardiens. A nous, on ne nous achetait rien. C'est ainsi que Marquet a copié au Louvre une *Crucifixion* de Veronèse. C'est une toile carrée qui mesure un mètre de côté. Il a recopié cette chose-là en y travaillant au moins trois mois. La Commission a refusé. Il y a des-travaillé encore trois mois, et puis six mois. La Commission a encore refusé. Cela a duré deux ans. Finalement, cette copie, qui est une très belle chose, a été refusée définitivement, et la mère de Marquet, originaire d'Arès, dans le bassin d'Arcachon, a offert cette *Crucifixion* à l'église de l'endroit. Mais toutes les bigotes se sont mises en colère et ont exigé qu'on enlève ce tableau, parce que les larrons étaient trop peu vêtus. [17]

–Je crois que vous avez retrouvé les vieilles copies que vous aviez faites au Louvre?

–Oui, dans les galetas du Louvre. Je les y avais laissées. Mon atelier n'était pas grand. L'étude était faite, le résultat acquis. Un jour quelqu'un m'a dit: On va vendre les copies. L'affiche est placée à la porte. Il y avait là une copie de la *Raie* de Chardin. J'ai été la réclamer. C'était la mienne. On me l'a donnée.

–Quelles sont les oeuvres que vous avez copiées au Louvre?

–J'ai copié plusieurs Poussin: entre autres le *Narcisse*; j'ai copié la *Chasse d'Annibal Carache*, très belle. Cette copie a été demandée pour Grenoble, pour être placée à la Mairie. Je crois que le directeur du Musée l'a réclamée. Et puis le *Christ mort* de Philippe de Champagne, le *Balthasar Castiglione* de Raphaël, la *Tempête* de Ruysdaël, plusieurs Chardin dont la *Pyramide de fruits*.

–Qu'est-ce que Gustave Moreau a dit, la première fois qu'il vous a vu? Comment avez-vous pris contact?

–D'abord j'ai travaillé aux antiques, ensuite au Musée du Louvre, où j'ai copié deux Chardin. Le premier: la *xxxx Pipe*. C'était intimidant, pour la première fois. Ce tableau a une matière extraordinaire et dense. Mes camarades me disaient: Tu n'as pas mis assez de blanc... Je mettais du blanc... Enfin cette copie fut ratée; j'avais écouté tout le monde. Moreau m'a dit: Vous devriez copier la *Desserte* de David de Heim. Je m'y suis mis. C'est extrêmement compliqué. On dirait que c'est peint à la loupe. Il y a des choses dont le détail est poursuivi à l'infini. Alors je me suis mis de l'autre côté de la salle, et j'ai fait mon travail comme si j'avais peint d'après nature.

–Vous avez fait plus tard une interprétation libre de ce tableau, elle est reproduite dans mon petit livre de chez Rieder, à côté de votre copie. C'est intéressant de voir comment vous avez accentué ce qui vous intéressait dans la peinture du Hollandais: l'armature et les rythmes linéaires.

L'éditeur Skira parle de sa difficulté à exécuter certaines reproductions en couleurs:

–A propos de la *Pipe*, dit-il, je puis dire que c'est le seul tableau que je n'ai jamais pu arriver à reproduire. Le bleu capitonné sous le couvercle du coffret! Je n'ai jamais pu l'avoir! J'allais au Louvre corriger l'épreuve. Un matin il était rose, un autre jour il était bleu, mais une autre fois il était vert. Je n'ai jamais su la couleur de ce fond. Je découpais des morceaux de l'épreuve. Je les collais contre le tableau original pour voir si cela allait. J'essayais avec la moitié du vase. C'était juste, cela allait bien. Je faisais de même avec le fond. Cela allait. Je faisais l'essai avec l'épreuve complète. Et il n'y avait plus rien de semblable. C'est vraiment un tableau magique. [18]

–Cela tient à des dessous, dit Matisse, à un glacis. Le bleu est posé en demi-pâte sur un blanc. La copie est plus facile que la reproduction, car le moyen est le même: la peinture. Sur du papier, la matière n'y est jamais.

–Pour la reproduction en couleurs, dit Skira, les deux peintres à qui j’en veux sont Chardin et Corot.

–Je pense que la couleur de Matisse est facile à reproduire?

–Oui, dit Matisse, car je n’emploie que des couleurs franches. Mon bleu, c’est le bleu du tube. N’importe qui peut copier mes tableaux. Il n’y a qu’à savoir que c’est tel bleu: cobalt, outremer, plus ou moins épais, et c’est sa quantité et son épaisseur qui font sa qualité. Sur une reproduction en couleurs, la proportion des couleurs joue. La matière n’y est pas. Longtemps, j’ai travaillé en me disant: la matière n’a pas la moindre importance. C’est la quantité de bleu, de vert, de rouge, qui forme l’accord expressif de mon tableau. A cette époque, tout le monde cherchait à imiter la fresque; les toiles absorbantes étaient destinées à donner de la peinture à l’huile l’apparence de la fresque, mais elles donnaient toujours une apparence pauvre, rugueuse, qui n’avait pas la beauté et la profondeur de la fresque.

–Et aujourd’hui, ne pensez-vous pas qu’un tableau se communique avant tout par sa matière? Il s’opère une transsubstantiation mystérieuse entre la chose même et la façon dont notre œil la reçoit, où, plus exactement, la matière d’un peintre est animée et comme chargée encore de la passion de l’artiste: on y sent battre son pouls, son besoin de laisser dans l’espace, hors du temps, la victoire de sa présence.

–Chaque peintre qui est un peintre vraiment doué a une matière, une façon de poser la couleur avec plaisir, avec une certaine volupté, ce qui fait qu’on peut dire que la matière de tel peintre est comme un velours, ou comme un satin, ou comme un taffetas. La façon... On ne sait d’où ça vient. C’est magique. Cela ne s’apprend pas. Il y a des tableaux très nourris, comme ceux de Cézanne, et des tableaux très minces de matière qui ont cependant une densité réelle: Velasquez, par exemple, avec son *Philippe IV*. Un frottis fait le terrain qui est très beau et solide de matière—le frottis étant tellement bien proportionné qu’il fait corps avec le fond et chante juste avec lui; Le panneau de Rubens du Louvre, *Portrait d’Hélène Fourment*

*et de ses fils*, est en grande partie peint à l’huile teintée, et pourtant! La portée de ces teintes est profonde et solide.

Le grand défaut de l’atelier Moreau venait de ce que les élèves attachaient une telle importance au métier que les différentes phases de l’exécution d’un tableau étaient bien indiquées dans leurs copies, mais ne se raccordaient pas entre elles. Le terrain du Philippe IV, dont je parlais tout-à-l’heure, serait devenu vitreux, les deux couleurs superposées ne s’associant pas intimement.

–Ce n’était pas nourri dans les dessous. [19]

Non. Pourtant les élèves de Gustave Moreau avaient bien remarqué que les maîtres ont une matière particulière. On cherchait par tous les moyens à comprendre la matière, le grain de la toile, comme c’était peint: les objets, les glacis, les passages de la lumière à l’ombre. On observait ça à la loupe.

–En dehors de son symbolisme surchargé (qui faisait dire à Degas qu’il mettait des chaînes de montre aux dieux de l’Olympe), je suis sûr que Gustave Moreau vous a apporté quelque chose. C’était une sorte de grand intellectuel de la peinture. Je ne pense pas que dans les autres ateliers de l’Ecole on avait les mêmes préoccupations.

–Le métier des élèves des autres ateliers de l’Ecole était une peinture lourde, terne, sans vibration. Quand ce genre de peinture opaque est employé par Ingres, il est soutenu par un dessin, une arabesque qui, à elle seule, fait toute la vie du tableau. Ce maître ne disait-il pas: “La peinture, c’est bien simple, on fait un bon dessin et on met... tout ce qu’on veut dedans”?

–Selon vous, qu’est-ce que Moreau vous a donné?

–Moreau a mis ses élèves non pas dans un chemin, mais hors des chemins. Il leur a donné l’inquiétude. Si bien que quand Cormon a succédé à Moreau, les vieux ont dit: “A la bonne heure! Celui-là nous apprendra notre métier”. Avec Moreau, on pouvait gagner le métier correspondant à son propre tempérament.

–Quelle était l’atmosphère de l’atelier Moreau?

–Il y avait des gens qui préparaient les concours de Rome et faisaient, en quelque sorte des études spécialement pour obtenir les médailles. La première médaille était nécessaire pour accéder au concours de Rome—une éliminatoire.

Il y avait chez ces gens-là plusieurs groupes: ceux qui travaillaient de façon indépendante, d’autres qui ne travaillaient pas beaucoup, qui étaient un peu découragés; ceux qui travaillaient bien, les *ardents*, comme Rouault et Maxence, étaient au fond de l’atelier. Au milieu, il y avait quelques indépendants et, *près de la porte, les chahuteurs*.

C’était un atelier bizarre avec un coin très calme alors que, dans l’autre coin, il se faisait un chahut invraisemblable, pour embêter les autres.

–Où étiez-vous vous-même?

–Entre les deux. Rouault tournait le dos à Maxence. Rouault était un garçon blême, maigre, avec des cheveux rouges comme des flammes. Il guettait le travail de Maxence qui, à la fin, lorsqu’il mettait les dernières touches à son étude, soignait le détail, et notamment le clair de l’œil. [20]

Rouault attendait ce moment-là et, juste comme Maxence allait passer la tache de lumière sur l’œil, Rouault sautait, trépignait, gueulait, et Maxence restait le pinceau en l’air, et d’une voix molle il disait: “Mais tu m’embêtes, Rouault!” Rouault prédisait toujours que Maxence serait membre de l’Institut. Quand il en fut, bien des années plus tard, Rouault fut du banquet, ainsi que des camarades d’atelier. Moi, je l’avais peu connu et n’y allai pas. A la fin, Rouault a fait un discours à peu près ainsi: “Maxence, si je suis venu à ce banquet, ne te figure pas que c’est parce que j’aime ta peinture. C’est parce que je t’ai toujours prédit que tu serais de l’Institut. Je suis venu pour te dire: “Tu vois que j’avais raison”.

× Combien de temps êtes-vous resté à l’atelier Moreau?

–Cinq à six ans.

–Ce n’est déjà pas mal. Vous deviez malgré tout étouffer dans cette atmosphère de médailles et de prix.

–Je me suis trouvé un peu perdu, désorienté, mais je n’avais pas encore d’orientation, troublé par la peinture qui se faisait à l’Ecole des Beaux-Arts et qui était faite de perfection vide, par l’attribution de récompenses qui ne correspondaient pas du tout à des choses vivantes, mais à l’application de procédés venant des maîtres, et quels maîtres! Parce qu’à l’Ecole des Beaux-Arts, il faut avant tout donner l’impression d’un fini, d’une perfection, d’une position de l’objet. On commence son *académie*: une semaine pour le visage, une autre pour le torse; les jambes, ça va plus vite, c’est plus mince, et les pieds, c’est en raccourci, ça ne se voit pas!

Il y a un cours de dessin auquel on est admis quand on est reçu à l’école. Ce cours a lieu tous les soirs. On y allait pour avoir une médaille. Que font les élèves? Ils vont consulter, à la bibliothèque, des registres dans lesquels il y a tous les dessins qui ont été primés, pour voir comment ils sont faits. On leur fait faire ça, on pense qu’ils n’ont pas besoin de sentir, d’être artistes. Il faut ça: mettre en page et travailler à la pièce. Je crois que c’est la même chose au Conservatoire. Je connais un professeur faisant partie du jury. Nous cautions des jeunes prodiges, des petites filles qui ont leur premier prix de piano à douze ans. Je demandais:

–Qu’est-ce que vous en dites?

(Cette année-là, il y avait une candidate comme ça).

–Elle ne fera rien.

–Alors pourquoi lui donner un prix?

–C’est parce que sa technique est tellement parfaite. C’est tellement surprenant qu’on se dit qu’elle a tout le temps pour acquérir ce qu’elle n’a pas. Mais un jeune homme ayant le sentiment artistique très marqué, si sa [21] technique n’est pas à la même hauteur, on ne

lui donne pas le prix en pensant: ce sera pour plus tard, il lui faut travailler encore un an ou deux.

J'étais un peu troublé parce que je trouvais que tout était à l'envers. J'avais un besoin certain de rencontrer un terrain solide où je pusse poser mes deux pieds et partir à tâtons dans mon travail.

—Ce que vous me dites me rappelle mon étonnement à Rome, devant le Raphael des Chambres, construit, monumental. Je m'attendais au doux Raphaël mucilagineux de l'Ecole des Beaux-Arts, où je suis allé moi aussi, chez Cormon. Mais à propos du Conservatoire, il me semble que les prix de Rome en musique ont un certain poids. Dans la liste, on rencontre tout de même les noms de Berlioz, Bizet, Debussy, Paul Dukas, Ravel dans les premiers prix ou tout au moins les mentions. J'ai consulté la liste des primés en peinture: c'est à peine si, depuis 1830, on rencontre le nom d'un peintre, même de moyenne importance, un Carolus Duran quelconque.

—Oui, dit Matisse, parce que dans l'enseignement de la musique, il y a un côté plus mathématique.

Je me souviens d'une allocution de Gérôme aux nouveaux "Prix de Rome" qui allaient quitter Paris. C'était à l'Institut, au cours d'une séance où l'on a exécuté la cantate qui fit l'objet du Grand Prix de cette année-là: "Mes amis, dit Gérôme, vous allez à Rome. Oubliez Paris, ne pensez pas à ce qui s'y fait; restez là-bas, ne pensez pas à Montmartre". Quelque temps après les élèves envoyaient de Rome des toiles vaguement impressionnistes.

—C'était le contraire du conseil qui avait été donné par Boucher à Fragonard: Allez en Italie, regardez les Italiens, mais ne les imitez pas. Et dire qu'on n'a pas réussi à supprimer une institution comme l'Ecole des Beaux-Arts!

—Non, parce que c'est l'Etat. On va la recommencer à Nice en une "Ecole de Rome". Les journaux de Nice disent que c'est très bien, que cela fera connaître Nice davantage, parce que des jeunes peintres qui deviendront célèbres auront été formés à Nice.

—Vous allez bientôt être envahi: le fauve au milieu des pompiers!

—Ils feront ce qu'ils font à Rome. Il y aura des modèles et ça sera la vie d'atelier.

—En somme, à l'Ecole des Beaux-Arts, Gustave Moreau a été un professeur assez exceptionnel.

—Tout-à-fait. A tel point qu'après lui, on ne voit personne qui ait valu le quart de ce qu'il a été. Et pourtant Moreau [22] a eu une influence très malheureuse sur beaucoup de gens qu'il a découragés.

—Que voulez-vous dire?

—Il créait, dans l'esprit des jeunes gens, des exigences qui ne correspondaient pas toujours à leurs possibilités. Ou bien, des élèves qui auraient pu être des portraitistes n'ont, à cause de lui, rien fait.

—Un portrait doit être fait bourgeoisement, ressembler aux portraits de la Renaissance. Gustave Moreau ne demandait pas cela, mais les élèves comprenaient ainsi le portrait. Moreau avait des principes un peu pernicieux. En corrigeant un esquisse, il disait d'une draperie: "C'est affreux, c'est fait avec un torchon; elle est pareille à celle des artistes ayant une réputation très importante, des artistes qui se servent de draps de lit pour faire des draperies". C'était viser Puvis de Chavanne. Moreau ne nommait personne: il faisait des allusions. Il disait: "Quand vous voudrez faire une draperie, promenez-vous dans la cour vitrée. Voyez une draperie faite sur un antique. Appropriez-vous la, faites-en un croquis". Il disait encore: "Comme c'est banal votre esquisse, c'est affreux. Quand vous faites une chose comme cela, représentez-vous comment Vinci aurait traité le sujet, et déjà vous vous élèverez au-dessus de la banalité". C'était pernicieux et faux.

—Il était trop intellectuel, écrasé par le passé.

—Pour aller chez Moreau, il fallait avoir des dons certains, un tempérament, et aller contre lui. Il m'a engueulé souvent. Il me disait: "Vous



simplifiez trop la peinture”. Mais il me disait aussi: “Ne m’écoutez pas. Ce que je dis n’a pas d’importance. Un professeur ce n’est rien. Faites ce que vous voulez, c’est le principal. J’aime beaucoup mieux tout ce que vous me faites que ce que font beaucoup d’autres que je ne contrarie pas.”

–Tout de même Moreau vous a compris. Peut-être même vous considérait-il comme son meilleur élève?

–Rouault était son élève préféré. Moreau avait eu une déception assez vive lorsque Rouault n’a pas eu le premier prix de Rome, mais le second prix seulement. Moreau était furieux, ainsi que tous ceux qui avaient conscience de la valeur de Rouault. Gustave Moreau en fut bien affecté. Le sujet proposé était le *Christ au milieu des docteurs* {pleuré par les saintes femmes}.

–Rouault avait d’illustres précédents, nous l’avons vu tout à l’heure. Ce prix de Rome, tout de même, quelle farce! Il y a toutefois d’honnêtes garçons qui le prennent au sérieux et auxquels ça joue des tours. A quoi tient, selon vous, la fausseté du concours?

–Ce qui rend le concours de Rome détestable, c’est sa préparation qui est une véritable machine à décerveler. Pour un élève comme Rouault, qui a le crâne dur, combien qui, n’ayant pas sa personnalité, y perdent la possibilité de faire des citoyens normaux pour devenir des artistes ratés! Même quand les plus adroits [23] ayant obtenu le premier prix se poussent dans le monde par des femmes représentatives, et que les deuxième prix deviennent professeurs de dessin, combien d’autres traînent une existence qui leur est à charge.

–Je pense que Rouault avait suivi le flot. Il ne devait pas tenir tellement au prix de Rome. Et s’il l’avait obtenu, sans cette injustice, serait-il le peintre étrangement mystique, le terrible anti-bourgeois que nous aimons? Rouault est fait pour peindre un Jugement dernier. Il est, comme Baudelaire, un catholique que l’Eglise n’a pas conquis.

–Rouault est un grand artiste. J’ai sur le mur de ma chambre à coucher un *Roi*,

mettons le roi David, en pendant avec une autre reproduction de *l’Homme à Poreille coupée* de van Gogh. Je me surprends souvent à les regarder et à les comparer. Le van Gogh est comme un tableau du XVIIIe siècle comparativement au Rouault qui n’a pourtant pas une majesté d’emprunt. On reproche souvent à Rouault son influence byzantine qui est cependant bien digérée.

–Mais du temps que Gustave Moreau vous enseignait, Rouault était-il bon élève?

–Il n’était pas bon élève selon l’Ecole, car il ne travaillait pas comme les autres, pour “finir”. Il voyait plus loin que l’extrême-clair de l’oeil de son modèle—cet extrême-clair que Rouault s’acharnait à faire rater à son voisin Maxence en s’agitant et en poussant un hurlement au moment où Maxence contenait toutes ses forces pour le poser sans trembler.

–Vous rappelez-vous quels furent les principaux élèves de Gustave Moreau? Je vous demande cela parce qu’on cite toujours les mêmes.

–Simon Bussy était élève de Gustave Moreau, comme aussi Marquet, Rouault, Flan-drin, Baignières et un jeune Belge: Evenepoel.

–Un grand talent. Evenepoel a fait des tableaux frais, pleins de vie, de couleurs, qui étaient je crois dans la collection François Franck, et xxx sont maintenant au Musée d’An-vers où je les ai beaucoup admirés.

–Evenepoel est arrivé à l’Ecole des Beaux Arts, chez Moreau, influencé par Leis; il avait fait des décorations à l’Hôtel de ville d’une grande municipalité. Après, il a changé. Il peignait dans les gris. Je me souviens avoir vu une chose extraordinaire: Evenepoel avait fait un tube de couleurs avec tous ses déchets de couleurs quand il ramassait sa palette, à la fin de la séance. Toutes ses couleurs, il en faisait une trituration grise qu’il fourrait dans un tube; et il se servait de ce tube gris comme soutien de couleurs vives. C’était très mauvais. A ce moment, il était chez Moreau; ça ne faisait pas grand’chose. Mais il était comme vous dites coloriste, et passait sur ce ton sale des couleurs vives qui vibraient quand même. Il peignait

avec beaucoup d'huile, ce qui a beaucoup obscurci ses tableaux. [24]

–Beaucoup à Anvers sont très bien conservés, très clairs, et ont gardé un fraîcheur de coloris remarquable. Sûrement, il a dû depuis son passage chez Moreau prendre de meilleures habitudes pour sa palette. Je vois encore ses paysages très nuancés avec au premier plan l'écarlate d'un pantalon rouge. Mais dites-moi, la naissance du mouvement qu'on a appelé plus tard le *fauvisme*, ç'a été l'atelier Moreau, n'est-ce pas?

–Oui, il n'était pas question de fauvisme chez Moreau. C'est ensuite qu'on en a parlé. J'étais chez Eugène Carrière.

–N'était-ce pas un peu une réaction contre la peinture monochrome de Carrière?

–Non. Nous étions chez Carrière par hasard, pour peindre du modèle vivant; nous ne voulions pas réagir contre sa peinture qui n'avait aucun rapport avec ce que nous faisons. Notre peinture était faite avec des couleurs fraîches et pures, au lieu d'être faite avec des couleurs éteintes, ou comme on dit: rabattues.

–Quai Saint-Michel, je vous ai dit que j'occupais un atelier pittoresque. Il y avait cheval, lit-divan et une nature morte installée sur une table. Je faisais mon lit quand on changeait les draps.

–Nous avons connu cela!

–Il y avait un poêle en fonte dans lequel je fourrais du charbon quand le bac était plein, méprisant les cendres qui se répandaient autour du poêle selon leur pesanteur. Quand elles devenaient par trop gênantes, je les descendais. C'est là, dans la poussière, que je reçus mon maître Gustave Moreau. Il m'avait dit: "J'irai chez vous pour voir vos tableaux". Il habitait rue La Rochefoucault un hôtel à lui. Comment faire? Je ne pouvais pas faire le ménage. Non! il est arrivé. Il a vu tout ça. Il a regardé mon travail. Il m'a fait l'éloge de la solitude. Et puis, il a dit à des camarades: "J'ai été frappé, chez Matisse, de voir son intérieur; c'est magnifique, c'est extraordinaire;

il aurait vraiment arrangé sa vie pour faire de la peinture."

–En évoquant cette visite de Moreau, Matisse a dit: "Pardon!" et s'est vite ressaisi. Les mots se sont arrêtés un instant dans sa gorge et ses yeux se sont mouillés (c'était à peine remarquable à cause des lunettes).

–Mais, dis-je, Moreau avait-il conscience de ce qui lui manquait pour être un peintre complet?

–Il sentait qu'il n'était pas doué comme il aurait pu l'être. Il avait le plus grand respect pour les dons; ainsi, il considérait Courbet dont la poétique était si éloignée de la sienne. Il disait de lui-même: "Je serai le *pont*". Moreau avait horreur des préraphaélites anglais, des Rose-Croix, du maniérisme en général (il disait que c'était un lourd bagage à porter dans l'avenir, qu'il fallait qu'un peintre soit vraiment doué pour se le faire [25] pardonner). Il était ému devant les Rembrandt, devant les Titien, Vinci, Ostade, Velasquez et les Primitifs. Il sentait tout ça très bien, trop bien. Il n'avait pas le don, ce réflexe qui fait qu'on fait quelque chose avec rien. Il était obligé d'orner. Il n'arrivait pas à se satisfaire, ce qui faisait sa grande humilité.

–Vous me rappelez mes visites rue La Rochefoucault, à l'ancien hôtel de Gustave Moreau qui est maintenant son musée. On peut voir en Moreau l'exemple du peintre qui a trop vécu dans le passé. Seule une grande toile: *Jésus entre les larrons* m'a fait une certaine impression. C'est peint dans les ocres et les terres, avec un soleil saignant, la seule peinture, dans cette collection d'images mythologiques, qui soit sans anecdote! Je crois que Moreau est mort en 1898; il avait soixante-douze ans.

–Oui. Entre temps, j'ai été en Bretagne avec Wéry, puis en Corse. Je me suis marié (j'avais vingt-sept ou vingt-huit ans). En 1896 et 1897, j'avais fait mes premières expositions au Salon du Champ de Mars, à la "Société Nationale des Beaux-Arts". La première année j'avais exposé deux *Dessertes*, un *Intérieur d'atelier* et un *Liseuse*. J'avais découvert la Méditerranée (ma femme était de Collioure).

–Vous dites: “Je me suis marié à 27-28 ans”. C’est donc en 1896-97, et non pas après 1900, comme l’écrit un de vos biographes.

–Oui. J’ai été en Corse deux ans, trois ans. Quand je suis rentré à Paris, j’ai voulu refaire du modèle. J’ai cru que l’atelier Moreau, où Cormon était maintenant professeur, serait comme autrefois et qu’il n’y avait pas besoin d’être reçu à l’Ecole pour le fréquenter, car pour travailler dans un atelier de l’Ecole, il faut être reçu. Or Moreau m’avait dit: “Montez quand même! Vous resterez là tant que vous voudrez”. J’ai cru que je pouvais revenir (dans les autres ateliers, tous les six mois, on faisait le concours. Quand on n’était pas reçu, on pouvait vous expulser de l’atelier).

–J’y retournai donc. Je portai à Cormon des toiles que j’avais faites en Corse, les posai sur un chevalet. Pendant que le patron corrigait les élèves autour du modèle vivant, on disposait sur les chevalets des toiles que les élèves faisaient chez eux. Le patron corrigeait pendant le repos du modèle.

J’avais amené un *Vue du Quai Saint-Michel* et une toile de Corse. Cormon avait regardé mes toiles avec une certaine inquiétude. Il n’avait rien dit.

Quand il fut sorti, le massier m’a appelé: “Ecoute, je suis très embête de ce que j’ai à te dire. Tu ne peux pas rester à l’atelier. Le patron m’a demandé:

–A-t-il plus de trente ans?

–Oui. [26]

–Est-il convaincu?

–Oui.

–Alors, qu’il faut qu’il parte!

On craignait la contagion. Celui qui fait semblant d’avoir la fièvre typhoïde n’est pas dangereux: c’est celui qui l’a, dit Matisse avec une certaine gravité dans la voix.

Matisse essaie alors de rentrer chez Julien, rue Fontaine–toujours pour chercher à refaire

du modèle. Il habitait alors rue de Chateaudun.

–De la rue Fontaine, comme les élèves voulaient me faire la *comédie du nouveau* des mon entrée, je pris la porte une minute avant dix heures–l’heure qu’ils avaient fixée pour le rince-gueule, et je suis retourné rue du Dragon. J’ai changé de succursale.”

–Et vous y êtes resté? Vous aviez alors une trentaine d’années, vous étiez l’aîné!

–Là encore, dit Matisse, on m’a embêté. Je dessinais alors dans le sens du mouvement, par des traits rassemblés le long du contour. Je crois que le professeur était Doucet. Deux ou trois jours après ma rentrée, un matin, en venant travailler, je n’ai plus reconnu mon dessin, brouillé dans une multitude de traits qu’on avait rajoutés. Et je suis parti.

–Pour aller chez Camillo.

–Oui. J’ai fini par échouer près de la rue du Vieux-Colombier, dans une cité qui donnait sur la rue de Rennes, chez Camillo, un Italien, où Eugène Carrière venait corriger chaque fois que Camillo lui donnait un peu d’argent. J’y rencontrai Derain, Laprade, Jean Puy et Biette. Nous travaillions avec un modèle pour nous tous. Un jour, Carrière dit devant mon travail: “C’est un peu de la teinture.”

–Carrière dédaignait la couleur. Vos tons vifs devaient un peu le dérouter; son idée était de “montrer en relief la chose plane”. C’était un modeleur. Et vous êtes resté là longtemps?

–Non. Camillo n’a pas eu assez d’élèves pour tenir. Ensuite avec quelques camarades intimes auxquels s’était adjoint Albert Marquet, nous avons été chez Biette, l’un d’entre nous, peindre un modèle en commun. C’était l’atelier libre: plus de professeur!

–Et Carrière, ne l’avez-vous pas revu?

–Carrière ne m’a jamais parlé pendant qu’il corrigait dans son atelier d’élèves, mais il m’a fait dire un jour d’aller [27] le voir. Il m’a re u très gentiment. Il avait été sans rien dire voir ma première exposition. Il dit à Vollard: “Dites-lui que c’est très mal placé; on ne met

jamais un petit tableau en haut; il faut toujours faire sa salle”; Et il dit ensuite: “La prochaine fois que Matisse fera une exposition, je viendrai la lui placer”. Or il avait des soucis à ce moment, étant gravement malade d’une affection dont il est mort.

–C’est vrai: Carrière est mort en 1906, d’un cancer à la gorge.

–Je suis allé le voir. Carrière peignait les *Fiancés*, un grand panneau en hauteur destiné à la Marie du XII<sup>e</sup> arrondissement. Carrière me dit alors: “Quand vous étiez dans mon atelier, je sentais que vous aviez votre idée, et ne voulais pas la contrarier.”

–Chez votre camarade Biette, je pense que vous vous faisiez mutuellement des critiques de votre travail.

–Nous étions tellement obsédés, Marquet et moi, par la nécessité d’éviter toute faute dans un tableau qu’on ne voyait plus la qualité des choses. On ne voyait plus que les faiblesses. C’était absolument stupide.

Au quai Saint-Michel, j’habitais au-dessus de Vanier, l’éditeur des décadents. J’avais deux fenêtres qui donnaient au cinquième, à pic sur le petit bras de la Seine. Jolie vue: Notre-Dame à droite, le Louvre à gauche, le Palais de Justice et la Préfecture en face. Le dimanche matin il y avait toujours un mouvement du diable sur ce quai. Les péniches sont là, amarrées; il y a des gens qui viennent voir les boîtes de bouquins. Et les pêcheurs installent leurs petits pliants sur les péniches, et restent là, immobiles. J’avais renouvelé mon truc de la sarbacane. A cette époque, je faisais de la sculpture, et j’avais de la terre à modeler. Je laissais une fenêtre avec les persiennes fermées, et l’autre fenêtre avec les persiennes ouvertes. Je guignais mon pêcheur, et j’envoyais ma boule de terre. Ça tombait près du bouchon, en faisant: Floc! J’ai fait ça à pal mal de types. Finalement l’un d’eux a posé sa ligne; et il est venu sur le quai, a regardé sous le nez tous ceux qui étaient dans les bouquins.

–Et l’on vous a eu, je pense, comme la première fois?

–Ce qui m’a perdu? . . . Sans cela, ils ne m’auraient jamais trouvé, j’étais au nord, dans l’ombre, un endroit qu’on ne voit pas bien de l’extérieur. Mais, une fois, j’ai mal visé, et ma boulette de terre glaise est tombée sur la péniche, sur le bord, aux pieds du pêcheur. Il a regardé la boule de glaise, puis il a regardé la maison. Il a fini par repérer la fenêtre ouverte. J’ai disparu. La farce était finie. [28]

–Est-ce à cette époque que vous suiviez les cours de croquis du soir?

–Ah! les cours de croquis! Je les ai suivis pendant tout le temps de mes études. Pour cinquante centimes nous avions deux heures de travail. Le modèle changeait de pose tous les quarts d’heure. On était silencieux; on travaillait vraiment très bien.

–C’était, je crois, l’atelier Colarossi, rue de la Grande Chaumière. Il existe toujours.

–Oui. On entendait un très bon pianiste qui jouait du Chopin, ou du Beethoven, pendant le cours de croquis. Et tout le monde grattait son papier en écoutant cette musique. Il y avait là une atmosphère prenante, dont le souvenir m’est resté toute la vie. Nous y avons été des années, avec Marquet. On en a fait, des croquis! Et puis, nous allions en faire d’autres, dans un endroit bien pittoresque, au “Petit Casino”, passage de l’Opéra. Tous les jours, à trois heures de l’après-midi, il y avait représentation, sans costume de théâtre. On y présentait des gens qui cherchaient un engagement et qui chantaient à l’oeil. Avec Marquet, on arrivait, chacun avec son cahier de croquis. Nous attendions le lever du rideau, venus à l’avance, car il y avait foule et on ne s’impatiait pas d’attendre. Tout le monde interlope du boulevard venait là passer les heures creuses de la journée, et nous ne manquions pas de sujets d’étude; nos voisins étaient des vieilles femmes, des entremetteuses, des jeunes femmes, de vieux messieurs, des jeunes gens. Je dois dire que nous n’essayions pas de deviner leurs combines d’après leur figure (nous admettions le mystère et ne nous intéressions qu’à son reflet sur les visages, un peu comme on considère les habitants d’un aquarium; on ne s’inquiète pas de savoir ce que pense un

poisson qui évolue gracieusement ou qui a une figure horrible, comme la pieuvre). Nous n'avons jamais eu l'idée de dire un mot à l'un quelconque de ces individus. Et je dois dire qu'ils nous ont laissés bien tranquilles. Nous ne devons avoir l'air ni vicieux, ni riches. Le rideau levé, nous continuions à travailler. Les acteurs nous intéressaient par leur type, leurs tics, leurs manières, que nous essayions de fixer le plus rapidement possible.

Ces séances de trois heures, accompagnées d'un bock ou d'une cerise à l'eau de vie, coûtaient cinquante centimes comme chez Colarossi.

— Cette recherche de traduction du mouvement, cette façon de cueillir au vol l'expression des gestes, la mimique, l'attitude, ça vous a sûrement appris plus de choses que bien des leçons. N'avez-vous pas aussi dessiné dans la rue, avec Marquet?

— Dans la rue, rue de Richelieu, sous une porte debout, le carnet dans la main, nous dessinions des passants et souvent des bicyclistes, parce que ça allait très vite. Et séparés de quelques mètres, d'une porte à l'autre, nous nous lancions: Delacroix disait qu'on devait pouvoir dessiner un homme tombant du [29] sixième étage, pendant la durée de la chute. On dessinait aussi des chevaux, des cochers de fiacre, attendant le client aux stations. Oui, cette description raide de ce que je voyais m'a servi beaucoup dans des peintures.

Quand je travaillais chez Carrière, je faisais un croquis du modèle que j'avais sous les yeux... une impression... le rythme. Quelquefois le corps penchait d'un côté au lieu de l'autre, mais le rythme était juste.

A cette époque, je méditais particulièrement sur le dessin-l'exactitude et la non-exactitude. Aucune des feuilles d'un figuier n'est pareille, aucune ne peut se juxtaposer exactement sur sa voisine; bien sûr, le nombre des échancrures n'est pas exact, mais pourtant toutes indiquent bien la feuille du figuier, elles ne sont pas pareilles, elles sont *semblables*. Le modèle me servait comme nourriture, et

le croquis comme représentant un moment vivant de l'individu. Le mariage des deux choses était le but de mon travail.

— Dans votre peinture, vous avez toujours gardé ce mouvement rapide. On sent que vous concevez lentement, très à fond, difficilement, mais l'expression a toujours sa fraîcheur.

— C'est parce que je reconçois plusieurs fois. Souvent on ajoute, on superpose, on complète, sans toucher au plan. Moi, je refais mon plan chaque fois. Je ne me fatigue jamais. Je recommence toujours en prenant appui sur mon état précédent. Je cherche à agir dans un état contemplatif, ce qui est très difficile: la contemplation, c'est l'inaction, et c'est dans la contemplation que j'agis.

De toutes les études faites de ma propre idée, il n'y a jamais eu de faux-pas, parce que j'ai toujours senti inconsciemment mon but, et j'ai marché vers ce but comme on marche vers le nord, avec une boussole. Ce que j'ai fait, je l'ai fait d'instinct, et j'ai marché vers un but que j'espère pouvoir atteindre aujourd'hui. J'ai terminé maintenant mon apprentissage. Je demande encore quatre à cinq ans pour réaliser.

— Delacroix disait aussi cela. Les grands artistes ne regardent jamais en arrière.

— Delacroix disait aussi, après avoir quitté le Maroc depuis dix ans: "Je commence seulement à voir le Maroc". Il avait besoin de recul. Rodin disait à un artiste: "La sculpture demande beaucoup de recul". L'élève lui répondit: "Maître, mon atelier a dix mètres de profondeur".

— Vous permettez?

La sommelière qui dessert la table (un motif de tableau familial à Matisse) a des cheveux relevés en chignon sur la nuque, des chairs bien prises sous le tablier, un regard frais, transparent dans le miroir de son visage où l'amour d'un homme semble se réfléchir. Elle est émouvante dans sa façon si naturelle de servir les autres, et fait penser à un petit village de France.

[30]

## Troisième Conversation

Matisse est en costume gris d'étoffe anglaise. Il joue avec un crayon rouge qu'il fait glisser dans ses doigts. Il est à contre-jour, devant la fenêtre de sa chambre. Je le vois tel qu'il s'est dessiné lui-même, à la sépia, pour illustrer la couverture du livre d'Escholier. La vérité générale que je trouve à ce dessin semble prouver la notion juste qu'un Matisse a de lui-même: il connaît ses propriétés et sait en disposer. Déjà, le fauteuil, la table, les chaises, tout, autour de lui, dans la chambre de l'hôtel semble avoir pris la mesure de son individualité. Je dis à Matisse que lorsque nous lisons Proust, quand nous écoutons le *Sacre du Printemps*, auquel me fait penser sa *Joie de vivre* de la Fondation Barnes (le fauvisme n'est-il pas né sous le signe du printemps?), quand nous voyons sa peinture où l'éclat de l'intelligence transparait avec finesse sous un bouquet de folles fleurs, nous éprouvons comme une impression de pauvreté contemporaine.

—On ne voit pas ce qui pousse quand on a passé, dit Matisse.

Matisse trouve nécessaire la difficulté à vivre. Il faut qu'il y ait lutte, opposition: "On sort par soi-même, dit-il, l'essentiel, c'est de *sortir*, d'exprimer le coup de foudre ressenti au contact d'une chose, la fonction de l'artiste ne consiste pas à traduire une observation, mais à exprimer le choc de l'objet sur sa nature propre; le choc, avec la réaction originelle.

Je sens que Matisse se méfie des succès faits à sa peinture. Il doit se demander, lui, le scrupuleux, quelle est dans tout cela la part du vrai. Il y a en lui un vieux fond de courage qui n'a rien perdu de sa fermeté: l'habitude prise pendant les temps difficiles de ne compter que sur soi, d'accepter sa solitude.

—On est déjà un peu trop officiel, dit-il. Il faut être un peu persécuté. Quand on a été discuté et qu'on arrive à être admis, il y a quelque chose qui ne va plus. Très peu voient le tableau; ils ne voient que les billets de banque que ça représente. On aime moins ses tableaux

quand ils valent quelque chose que quand ils ne valent rien; alors, c'est comme des enfants ~~malheur~~ malheureux.

Matisse parle de ses débuts, de ses premiers besoins de trouver un "public" en une époque sans acheteurs de peinture. Rien ne se vendait. "Bonnard et Vuillard avaient une chance: *la Revue Blanche*, pour laquelle les frères Natanson leur commandaient des vignettes, des couvertures, de petits travaux typographiques; peut-être étaient-ils plus favorisés pour prendre contact avec un certain public. Mais, dit Matisse, ce n'était pas grand chose, et je suis convaincu qu'ils auraient tout de même percé sans cela. Depuis, on a voulu lancer les peintres. On lance une femme, une étoffe, un cheval de ~~course~~ course, mais on ne lance pas un peintre. C'est le peintre qui doit sortir, et il ne peut le faire que par lui-même. [31]

—Après vos années d'études, je crois que vous avez travaillé dans l'atelier de Jambon, l'un des principaux décorateurs chargés de faire un cadre à l'exposition de 1900?

—Quand j'ai travaillé chez Jambon, l'école était finie. Il fallait gagner sa vie. Pour ne pas tout-à-fait m'abrutir, j'allais, le soir, rue Etienne-Marcel, à l'Ecole de la Ville de Paris, où l'on enseignait la peinture et la sculpture. J'ai copié là le *Tigre* de Barye, en aveugle, avec la main. Prenant la sensation d'une forme en touchant le modèle, les yeux fermés, je faisais la même opération sur mon travail et je jugeais.

—Ainsi, vous donniez tort à Léonard pour qui la sculpture serait inférieure à la peinture, parce que c'est la lumière et non l'artiste qui arrête son volume.

—Ma sculpture n'est pas faite cour la lumière proprement dite. Ma peinture non plus, mais pour une lumière que je crée avec mes moyens, en équivalence avec le modèle qui me l'inspire.

–Est-ce qu'Albert Marquet, votre ami de toujours, ne travaillait pas avec vous chez Jambon?

–Oui. Marquet et moi n'arrivions pas à vendre de peinture du tout. Nous étions connus, appréciés, remarqués, mais à cette époque on n'achetait que les peintres qui étaient déjà cotés suffisamment. Alors, pour tout de même gagner sa vie, on ne savait de quel côté se jeter. Les copies du Louvre ne rapportaient pas grand chose. On n'en faisait pas beaucoup: une tout au plus chaque année. C'était payé trois cents francs. On a cherché à faire de la décoration. C'était en 1900. On n'avait pas de relations dans le milieu de l'Exposition. Nous avons pris le Bottin et avons relevé le nom de tous les décorateurs, depuis Montrouge jusqu'à la Villette; Et nous sommes partis un matin du Boulevard Saint-Michel, les pieds dans la boue, dans la neige fondue, pour trouver nos décorateurs. Nous avons mis plusieurs jours pour arriver jusqu'à la Villette. Comme le Bottin n'est pas revu très souvent, une grande partie des décorateurs qui s'y trouvaient étaient morts, ou l'atelier était fermé, ou il n'y avait pas de travail dans l'atelier. Enfin on est tombé chez Jambon. Il peignait à ce moment pour l'Exposition de 1900. Il nous a engagés à lfr.25 de l'heure.

–Où était l'atelier de Jambon?

–Aux Buttes Chaumont. C'était un bâtiment avec des murs de l'épaisseur d'une brique, troués de grandes lézardes par lesquelles on voyait le jour extérieur. Dans une salle de quarante à cinquante mètres de long, il y avait divers travaux en train, plaqués à terre, comme chez les décorateurs.

–Et quel était le boulot?

–Jambon peignait à ce moment-là un travail pour le Transsibérien, qui consistait à peindre divers plans qui passaient [32] devant un wagon-restaurant. On pouvait alors, pendant l'exposition, déjeuner dans le wagon-restaurant en voyant défiler trois plans d'accessoires évoquant les plaines de la Russie. Le premier plan marchait à une certaine vitesse, le deuxième un peu moins vite, et la toile de fond assez lentement. Jambon était là,

en train de peindre debout, avec une longue brosse, ses différentes toiles. Il avait l'oeil sur l'ensemble des travailleurs qui étaient éparpillés, presque au ras du sol, dans son atelier, parce que les décorateurs peignaient par terre. Il s'agissait pour nous de peindre des bandes de toile, des frises de 1 mètre 50 du haut, destinées à être marouflées pour la décoration du Grand-Palais. Un travail très machinal. Il fallait peindre une sorte de guirlande de feuillages et des cartels, puis la sortir d'un trait uniforme. Là, j'ai fait connaissance avec le travail mécanique et continu des malheureux décorateurs, qui avaient d'ailleurs un esprit de défense un peu particulier, lequel consistait à en faire le moins possible quand ils étaient devant leur travail, et à traverser l'atelier en courant quand ils étaient appelés à le faire par quelque nécessité. Leur grande délivrance, leur grande vengeance, était de faire le plus de dettes possible chez les bistrotts du quartier, pour le déjeuner qu'ils devaient régler toutes les semaines. Ils déjeûnaient à crédit.

On travaillait sans banc, accroupi, le derrière posant sur les talons, même pas un genou à terre, le pinceau au bout du bras qui faisait les sertis. C'était une position un peu difficile à tenir au début. Pourtant il y en avait qui trouvaient le moyen de dormir dans cette position instable. Quand Jambon en avait repéré un, il venait derrière son dos et lui flanquait un grand coup de pied dans le derrière; le malheureux peintre piquait une tête en avant et se relevait sans rien dire pour se remettre au travail.

–Est-ce que les ouvriers de chez Jambon ne vous appelaient pas le Docteur?

–Oui, j'avais un peu l'air d'un professeur, on me croyait médecin. Un jour on vint m'appeler pour un ouvrier qui s'était blessé à la main.

–C'était un milieu assez triste et craintif au fond, parce qu'il y avait pas mal de gens qui n'avaient jamais fait de décoration. Ils avaient comme but de se faire embaucher, et au bout de huit jours on ne pouvait pas les garder; on les renvoyait; il fallait leur payer quinze jours. Ils faisaient ça dans chaque atelier. Comme on

n'avait pas le temps de leur faire faire un essai, les patrons étaient toujours attrapés.

—Pour me rendre chez Jambon avec Marquet, je devais partir du quai Saint-Michel à sept heures du matin, sur l'impériale de l'omnibus Saint-Sulpice-la Villette. J'ai fini par prendre un bon rhume, et j'ai dû rentrer chez moi. Marquet y est resté plus longtemps. Le patron avait en général une autorité indiscutée. Tout le monde tremblait devant ses décisions. Il n'y avait pas d'autre [33] crainte que d'être flanqué dehors. On n'osait guère l'affronter. Comme j'étais peintre, comme il m'avait distingué un tout petit peu, il est venu me demander au bout d'un jour ou deux: "Est-ce que ça vous amuse?" Je lui ai répondu: "Nous ne sommes pas là pour ça". Tout l'entourage m'a regardé avec admiration pour avoir eu l'audace de répondre ainsi au patron qui, lui, a très bien compris ce que je voulais dire: nous étions là pour gagner notre beefsteak et non pas pour nous amuser, nous intéresser. Le patron m'a regardé un peu de travers par-ce que j'avais mal aux reins et que je m'en allais un peu cahin-caha. Les camarades m'ont dit: "Voilà le truc: quand tu travailles, tu te reposes, quand tu vas là-bas, tu cours. ~~Qu'extuxextrav~~ Quand tu ne travailles pas, il faut toujours courir."

J'habitais quai Saint-Michel; Marquet habitait quai de la Tournelle. Pour porter nos toiles aux "Indépendants", nous prenions une voiture à bras, traînée par un modèle, Bevillacqua, un vieil italien qui m'a posé le "Serf".

—Je vois, une sculpture bosselée.

—Nous portions nos toiles aux "Indépendants" sans aucun espoir; nous les ramenions de la même façon, sans avoir eu la surprise d'en vendre. C'étaient quelques frais pour nous, et pas plus. Un jour, en passant quai des Grands-Augustins, avant la traversée du Pont-au-Change, où il y a assez de trafic, nous nous disions avec Marquet: "Si nous pouvions avoir un accident et que nos toiles se crèvent, au moins on toucherait une indemnité."

Nous étions fatigués de ne pouvoir *vendre*. Cependant, nous nous figurions que tout ce qui était dans les boutiques se vendait. Alors, pour nous renseigner sur ce qui intéressait,

nous allions aux Galeries de Rivoli, chez les marchands de gravures. Pour nous, le Louvre était un très grand atelier. On allait au Louvre l'après-midi pour y faire une copie. On y travaillait une heure, puis on se disait; un petit repos! On posait sa palette et on allait flâner. On allait voir les Chardin, les Titien; on faisait tous les jours une petite séance de *peinture* comparée. C'est ce que beaucoup de peintres n'ont pas eu, cette éducation qui nous est venue accidentellement, parce que Moreau nous avait dirigés sur le Louvre pour nous sauver de la peinture moderne qui était pour lui celle des salons.

—Est-ce que Gustave Moreau aimait la peinture des impressionnistes?

—Elle lui paraissait sympathique, moins dangereuse parce que plus discrète, et sans succès présent et à venir. Il nous faisait partager son enthousiasme devant le *Bon Samaritain*, le *Repas d'Emmaüs*, mais il n'avait pas précisément le secret des maîtres?, de leurs moyens, quoique sensible à la beauté de la matière et à la subtilité des techniques. Il posait dans notre esprit des points d'interrogation. [34]

Un jour, cherchant ce qui pouvait intéresser les rares acheteurs, nous avons voulu, Marquet et moi, nous rendre compte. Pour ça, nous sommes allés au Pavillon de Rohan où il y avait des marchands de gravures et de toutes sortes de curiosités pouvant intéresser les flâneurs étrangers: les Galeries de Rivoli. Nous sommes revenus, chacun avec son idée. La mienne était de faire un paysage de parc, avec des cygnes. J'ai été au Bois de Boulogne faire une étude du lac. J'ai été acheter une photographie représentant des cygnes, et j'ai essayé de faire une combinaison. Seulement c'était très mauvais, ça ne me plaisait pas, ça ne plaisait pas aux autres; c'était impossible; c'était lourd. Je n'ai pas pu changer, à l'instar de l'esprit des acheteurs de la rue de Rivoli, ni d'ailleurs. Et j'ai crevé ma toile.

J'ai compris alors que je n'avais pas à faire de toiles pour plaire, que ce n'était pas possible. Du reste, quand je prenais une toile, je la peignais avec les choses qui m'intéressaient, de la façon qui m'intéressait. Je savais très bien



qu'elle ne se vendrait pas, et je remettais à plus tard la confection de la toile à vendre. Et, la fois suivante, c'était la même chose.

Il y a pas mal d'artistes qui croient intelligent de faire de la peinture pour la vendre. Lorsqu'ils ont acquis une certaine notoriété, une certaine indépendance, alors ils veulent faire de la peinture pour eux, ce qui est une chose tout-à-fait impossible. La peinture est un chemin extrêmement difficile, dans lequel on n'a pas à faire de fantaisie, si on veut ce qu'on peut donner.

–Le seul fait qu'on puisse se compromettre une seule fois laisse entendre qu'on pourra se compromettre toujours. C'est une affaire de caractère. Je crois que même s'il le voulait, un vrai peintre ne pourrait pas acquérir cette mauvaise facilité de la vente courante, de même qu'un faiseur d'images à deux sous n'arrive pas à peindre quelque chose qui tienne. Mais, puisque nous parlons de 1900, n'est-ce pas à cette époque que débuta le père Druet, le marchand de tableaux?

–Druet avait, place de l'Alma, un grand Bar-Café-Tabac. Rodin, qui travaillait au dépôt des marbres, rue de l'Université, allait y prendre ses repas, ses déjeûners. Druet faisait de la photographie. Il a demandé à Rodin, qui était ainsi en relations avec lui et avait un pavillon spécial, place de l'Alma, à l'exposition, la permission de photographier toutes ses sculptures. Druet a fait des photographies, des agrandissements. Il y avait chez lui toute une grande installation des photos de Rodin. Druet était le seul photographe de Rodin.

–Tout en maintenant son bistro?

–Oui. A côté, il y avait les grandes serres de la Ville de Paris. Elle n'existent plus. C'était au Cours la Reine. Les [35] "Indépendants" avaient obtenu l'autorisation de faire leur exposition dans ces grandes serres. Les jours d'accrochage, à la fin de la journée, les accrocheurs qui étaient des artistes, allaient prendre l'apéritif chez Druet, place de l'Alma. Le groupe des néo-impressionnistes est ainsi devenu un peu en connaissance avec Druet. Et c'est à la suite de cette fréquentation d'artistes que Druet a eu l'idée de vendre de la peinture.

Il a cédé son Tabac, et est venu louer un magasin au coin de la rue Matignon et de la rue du Faubourg-Saint-Honoré. Il a fait là une exposition de peinture et a commencé par les néo-impressionnistes. Après il a fait d'autres expositions. Il a fait ses affaires. Ca a marché.

–C'est son départ?

–Oui. Il a eu Marquet dans ses exposants.

–Vous aussi je crois?

–Oui. C'est rue Matignon que j'ai fait ma première exposition chez Druet, après celle de Vollard.

–Est-ce que Druet avait un certain sens de l'art?

–Non, aucun. Seulement il était très bon vendeur; parce que, pour faire un bon marchand de tableaux, il n'est pas utile du tout d'aimer la peinture, il suffit de savoir vendre. C'est une affaire entre deux personnes: un homme qui a un objet à vendre, et un autre qui a de l'argent dans sa poche. Il faut décider celui qui a de l'argent à le donner pour l'objet, que ce soit n'importe quoi: chaussures, vêtements, etc, sauf que, pour un tableau, c'est plus difficile, car le tableau n'est pas un objet d'usage.

–Ce que vous me dites me rappelle ce mot de Vollard: "La peinture, ça ne s'achète pas, ça se vend."

–Druet a fait de bonnes affaires. D'abord il était très adroit avec les artistes. Après une exposition, il ne donnait pas le produit de l'exposition tout de suite à l'artiste. Il le donnait par mois. S'il avait obtenu 4 ou 5000 francs, cela lui constituait une somme qu'il faisait travailler. Stchoukine disait: "Druet est lourd, mais il a du poids". Un amateur disait: "Il est extraordinaire, ce Druet: je n'ai pas du tout l'intention d'acheter, je rentre chez lui par hasard pour regarder un tableau, et je ressorts avec un tableau sous chaque bras."

Quand Druet s'est établi, il a fait une exposition de Vallotton, et il a vendu toute une quantité d'oeuvres de cet artiste. Un jour, me trouvant chez Druet devant un tableau de

Renoir, la *Tonnelle*, Druet me dit tout chaud d'admiration: "Comment trouvez-vous ça?" Je lui réponds, après avoir regardé: "La tonnelle est un peu creuse." Il s'est retourné sur moi avec de gros yeux, en disant: "Oh! mais c'est la *Tonnelle* de Renoir!" [36]

—Et vous? Vous ne vendiez toujours rien?

—De chez mon père, marchand de grains, je rapportais de vacances un sac de riz, que mes amis et moi apprécions à la fin des mois souvent difficiles. Ce riz, cuit simplement à l'eau et au sel, nous le trouvions exquis. Malheureusement, il ne restait pas longtemps dans les estomacs, si bien que nous attendions la deuxième assiettée en faisant de la musique et du chant.

—C'est ce qu'on appelle la *vache enragée*. J'en ai mangé. Ça n'a guère le goût de viande!

—Zola et Cézanne, étudiants, avaient aussi leurs réserves de fin de mois, en l'espèce un estagnon d'huile de Provence qu'ils mangeaient avec du pain.

—Cela fait de bons souvenirs. Et je parie qu'avec ça vous parveniez à vous offrir des distractions. Je crois que c'est votre ami Marquet qui a répondu, il y a quelques années, à une enquête sur la jeunesse: "Je trouve qu'elle manque de jeunesse".

Pour dix sous, on allait souvent à la "Gaîté Montparnasse". Nous complétions pour nous l'intérêt du programme. Il fallait bien rigoler, vous comprenez. Alors un jour, un peintre-graveur, un grand gaillard du Dauphiné, toujours affamé, après un gala au riz, passa une blouse blanche à moi. J'en mis une autre, et notre bande, une dizaine, fut à la "Gaîté Montparnasse". Nous sommes montés tout-à-fait en haut. Je me suis mis à un bout du poulailler, mon ami à l'autre bout, les camarades au milieu. Nous nous sommes interpellés aux dépens des acteurs. Les municipaux nous ont fait sortir. Alors, dans la rue de Rennes, nous avons continué les blagues. Séparé des camarades, je me suis mis à faire l'homme saoul. Quelques badauds du soir nous faisaient escorte. Une partie de la rue de Rennes fut

parcourue comme cela. Feignant l'épuisement, je m'appuyai contre une devanture de fer. Les gens s'assemblaient, disaient des boniments: "Il n'a pas été volé s'il a eu ça pour un demi-setier!"; les camarades en disaient d'autres. Moi, je faisais le saoul muet. Jusqu'au moment où trop entouré de monde, j'en eus assez. Alors je me suis redressé, et je suis parti avec les camarades, d'un pas assuré. C'était d'autant plus facile que ce jour-là, je n'avais absolument rien bu que de l'eau.

J'habitais alors de nouveau quai Saint-Michel, dans un étage surajouté. Les ateliers avaient leur prise de vue dans le plafond, ceux de plusieurs maisons voisines étaient tous semblables. Ma concierge, la mère Pamillon...

—Quel joli nom pour une concierge!

—La mère Pamillon était une femme insupportable. Eh bien, un jour elle a vu monter plus de deux cents personnes dans mon petit atelier qui mesurait 5 mètres sur 6, sans jamais avoir vu redescendre quelqu'un. Les camarades montaient, passaient par le toit, allaient chez un copain, redescendaient par la maison voisine, après avoir changé de veste ou passé une blouse, et recommençaient. [37]

Mais il y a mieux. C'est l'histoire de la tortue de la concierge de Gustave Charpentier.

—Le musicien?

—Parfaitement. Cette concierge possédait une tortue dont elle était fière. Alors Charpentier avait acheté tout un assortiment de tortues, des grosses, des plus grosses et aussi des petites. Et tous les jours il remplaçait la tortue de la concierge, et puis il lui disait: "Qu'est-ce qu'elle a, cette tortue? Comme elle va bien! Comme elle a encore grossi!" Et puis, un peu plus tard, il a commencé à la faire maigrir. Et la tortue a fini par devenir toute petite.

Pour une jeune peintre, la vie est difficile. S'il est sincère, entièrement pris par sa recherche, il ne peut faire une peinture qui flatte les amateurs. S'il est préoccupé par sa réussite, il travaille avec la seule idée de plaire et de vendre, et il perd le soutien de sa

conscience et dépend de l'humeur des autres. Il néglige des dons qu'il finit par perdre.

Pour nous, le problème était simple; l'amateur n'existait pas. Nous travaillions pour nous. Nous étions dans un métier sans espoir. Alors, on s'amusait avec des riens. Je suppose que les gens qui font naufrage dans une île déserte doivent devenir très gais, puisque tous les problèmes sont supprimés. On n'a plus qu'à rigoler, à dire des blagues, à en faire. Les peintres? Comment pouvaient-ils prévoir vendre un jour? Il n'y avait qu'un seul débouché: le prix de Rome. Les peintres, c'étaient des gens perdus. Aujourd'hui, on peut trouver quelqu'un qui s'intéresse à la peinture, et qui achète un artiste à ses débuts. Mais à cette époque, au quai Saint-Michel, après dix ans de travail, je n'ai absolument rien vendu pendant trois ans. Pourtant j'avais déjà eu des succès.

—A qui avez-vous fait votre première vente?

—La première toile que j'ai vendue, c'est à un ancien tailleur ou à un laitier en gros, enfin à un homme retiré des affaires, dans une bonne aisance qui lui permettait de venir l'hiver sur la côte d'Azur pour deux ou trois mois, avec des copains. C'était le père Thénard. Il habitait dans le fond des Batignolles. Il achetait des peintures qui lui plaisaient. Il m'a acheté une nature morte, une toile de 30, une nappe et un camembert un peu fleuri, une bouteille noire, des fruits, des verres.

—La *Nature morte au couteau noir* faisait partie de la collection Thénard, n'est-ce pas celle-là? Elle donne la note de votre ancienne palette du Louvre où déjà vous apparaissez dans certains dorés, couleur de Bordeaux blanc.

—Thénard a dû payer ça cent francs. Il l'a mis dans sa salle à manger. Tous ses copains lui disaient: le verre ne tient pas debout. Ils avaient raison à leur point de vue; ils ne tenaient pas compte de l'ensemble et, en effet, un verre paraissait penché. [38]

Alors le père Thénard m'a dit:—“Ecoutez, Matisse, je vous donne quelque chose pour

me remettre le verre d'aplomb”. Je lui ai répondu:—“Je vous le remettrai d'aplomb pour rien du tout, mais si je démolis la toile, tant pis pour vous”. Alors il n'a pas voulu que j'y touche.

—Thénard achetait de la peinture à deux bandes. Il mettait les toiles d'une bande sur un mur et, de l'autre côté, en face, celles de l'autre bande. Quand une bande dinait chez lui, elle faisait face aux peintures de la bande adverse et disait: “C'est moche!” Dans les dîners réservés à l'autre bande, il se passait la même chose; les absents étaient condamnés.

La père Thénard a dit à un de mes amis: “Les peintres ne sont pas forts. Moi, j'ai pour cent mille francs de peinture chez moi. Chaque fois que j'invite un groupe à venir dîner, ils me dégoûtent de la peinture et je ne veux plus rien acheter: je n'aime plus mes tableaux. On m'en dégoûte!”

Un jour, Thénard vint me voir comme j'arrivai de Corse. J'avais fait un intérieur: “*la Femme malade*”, assez bien en couleurs. “Tiens, dit Thénard, ça me plaît. Combien?”— “Cent vingt-cinq francs”

On cause. Thénard revient devant ce tableau et me dit: “Je ne veux pas vous le prendre. Si je l'emporte chez moi, je me fais donner un conseil de famille.”

Ce père Thénard! Il avait un certain goût, mais se laissait influencer. Il avait acheté à l'Hôtel des Ventes un Gauguin pour sept francs. Ses amis l'ont tellement fatigué par leurs questions et observations sur ce tableau que, pour avoir la paix, il l'échangea à un peintre de torreadors, Giraud Max, contre un tableau de celui-ci. C'était idiot! On ne dit pas: Explique-moi pourquoi tu aimes cette femme. En peinture, c'est la même chose.

—Et votre ami Marquet, trouvait-il des acheteurs?

—Marquet, désespéré de ne pouvoir vendre aucun tableau, dit: “Je mets tous mes tableaux à vingt sous”. Son premier fut vendu ainsi à un copain qui fut longtemps à donner ces vingt

sous; il avait toujours les poches vides quand on le rencontrait. C'était souvent vrai!

Matisse sourit à quelque chose que ses yeux paraissent entrevoir très loin de la chambre d'hôtel où nous sommes, dans ce petit coin de passé que lui seul connaît et peut situer quelque part avec sa date, sa couleur, dans ses événements essentiels, parce qu'il s'y ajoute la réalité de sa présence. Et je cherche vainement à saisir tout cela, à m'identifier avec cette époque, ce milieu que je n'ai pas connu. "Ça ne fait rien, vous l'avez pilée!" C'est tout ce que je puis dire en prenant une cigarette dans le paquet de Celtiques vertes que je vois s'avancer vers moi dans les doigts enchantés du peintre. [39]

—Quand j'étais un peu fatigué, sans espoir, je parlais à pied et traversais Paris. Il m'arrivait de rencontrer un amateur qui me donnait une petite parole, pas bien engageante pour lui, mais tout de même qui me relevait un petit peu le courage. Par exemple il me disait: "Que faites-vous? Je voudrais bien voir ce que vous faites. J'irai vous voir jeudi à onze heures." Je rentrais chez moi, tout-à-fait ragaillard; je communiquais à ma femme mon enthousiasme, mais le jeudi à dix heures, je recevais un pneumatique me disant: "Excusez-moi, mon cher ami, mais j'ai un empêchement". L'importance était relativement peu grave, car j'étais reparti. Cette affaire manquée m'avait tout de même servi à me remettre en route.

Comme client intéressant j'ai connu Maurice Level, qui était directeur des Docks de Marseille, dont les bureaux étaient rue de Londres. Maurice Level avait la passion de la peinture. Il visitait les ateliers des jeunes peintres auxquels il achetait quelquefois. C'est ainsi qu'il m'a acheté un tableau, des *Oeufs*, 400 francs.

—Un bon prix pour l'époque!

—Level faisait tous les petits marchands, les brocanteurs de Montmartre. Cette toile était restée six mois chez l'un d'eux. Et puis, je l'avais reprise parce qu'on ne pouvait pas la vendre. Level, venu chez moi, me dit: "Très bien cela, combien?" J'ai dit: "Quatre cents

francs". Je ne sais pas pourquoi, puisque j'étais persuadé qu'il l'avait déjà vue ailleurs à un prix plus bas. Level est revenu avec le directeur du Gaz de Paris et sa femme, pour voir le tableau. Et puis, il l'a acheté. Il me donne 400 frs. Je me trouve avec quatre billets de cent francs dans la main! Je n'en revenais pas! Et, pris de scrupule, je me demandais: Est-ce que vraiment ça vaut 400 francs? Est-ce que je ne l'ai pas fichu dedans? Et voilà que Charles Guérin frappe à la porte. J'avais encore les 400 francs dans la main. Il entre:—"Ca va?"—"Très bien!" Et je pose un billet de 100 frs par terre. Je fais un mètre. Je pose le deuxième billet. Encore un mètre. Je pose le troisième. Et puis, un mètre plus loin, le quatrième. Et Charles Guérin, les foulant aux pieds avant de me demander anxieusement: "Tu as tué quelqu'un?"

—Vous avez dû connaître la *Peau de l'Ours*.

—Oui. L'initiative en revient précisément à Maurice Level. Il faisait partie d'un groupe d'amis jouant à la manille ou à un jeu quelconque, et les avait persuadés que le meilleur emploi de l'argent d'une cagnotte était d'acheter de la peinture, que c'était le meilleur placement. En effet, il constitua un petit groupe auquel, avec la cagnotte, il faisait acheter des jeunes artistes: Ancey de Curnieux, l'auteur de *Ces Messieurs*, était de la *combine*. Il y avait aussi Maurice Elissen, directeur de la Compagnie du Gaz. Ils sont venus dans mon atelier pour voir une toile que Maurice Level avait remarquée comme pouvant être achetée par son groupe. Ils étaient accompagnés par une dame d'une beauté remarquable. C'était Madame Elissen. Les toiles achetées décoraient les murs des sociétaires de cette petite combinaison qu'ils appelaient la *Peau de l'Ours*. Vingt ans après, ils ont eu une vente à l'hôtel [40] Drouot, qui a fait assez de bruit à ce moment-là et qu'on a appelé la vente de la *Peau de l'Ours*. Il y a eu des Picasso qui ont fait des prix énormes. Une de mes toiles, achetée 400 francs, s'est vendue 5 à 6000 francs et a été rachetée par le propriétaire qui l'avait chez lui. Ils ont racheté leurs toiles, ils ont poussé leurs toiles. La vente s'est passée vers 1910. Il y a eu aussi deux ventes successives sans publicité.

## Septième Conversation

A la fin de notre dernière entrevue, Matisse m'a dit: "Voulez-vous noter ceci, dont nous parlerons la prochaine fois: *Diaghilew. – Ce que doit être un décor. – Comment on me décida à accepter le décor du "Rossignol" de Stravinsky. – Comment Diaghilew obtint le décor du rideau qui n'était pas prévu. – Deuxième décor: "l'Etrange Farandole", musique de Schostakowitch, fait avec le souvenir de la décoration de la "Danse" qui est chez Barnes.*

Rentré à mon hôtel, rue Dubois, en relisant mes notes sur la petite table recouverte d'une plaque de verre agréablement froide à la main (il avait fait une journée chaude), je voyais par la fenêtre, dans la rue où se coulait un soleil de fin d'après-midi, les ménagères amaigrées faire la queue devant une boutique où l'on vendait un peu de savon ou quelques boîtes de sardines miraculeusement arrivées. Et dans cette France de la débâcle, je me reportais à la France si généreusement prospère d'après 1918, au Paris dépassé des Champs-Élysées et du Bois où j'avais vécu tant d'années de bonheur, le Paris des Ballets russes, qui apparaissait tout-à-coup à mon esprit exilé, nimbé d'une aura de souvenir, baignant déjà dans on ne sait quelle atmosphère d'âge d'or et de sensualité raffinée. Je revoyais l'immense chantier du théâtre de Diaghilew auquel concouraient tous les arts dans une heureuse association de tendances, cette gigantesque entreprise où la

peinture, la musique et la danse s'associaient sous leurs plus vivantes représentations en un grand impromptu de Paris qui a duré vingt ans.

Matisse m'avait dit: "Diaghilew, c'est Louis XIV", et la comtesse de Noailles écrivait de ce diable d'homme que "la musculature d'un pied, la finesse d'un col, la musculature marmoréenne des jambes lui étaient indispensables, autant que de capter par ailleurs les nuances d'un été de Crimée, criblé de fleurs, et de se saisir de tous les sons, depuis le tintement des cloches d'une humble église sous la neige jusqu'au sifflement serpentin des flûtes orientales". La troupe des Ballets russes, "petit public de merveilles" amené sur une île flottante, dansait devant un public auquel elle apportait "le bonheur de l'étrangeté".

Mais les préparatifs étaient fiévreux, souvent bouleversés par les humeurs changeantes de l'animateur. Il y avait des bagarres dans la salle. On raconte qu'à la première du *Sacre*, Mme de Pourtalès brisa son éventail sur le bord de son avant-scène en s'écriant: "J'ai plus de quatre-vingts ans. Je fais à ce théâtre l'honneur de ma présence. Et c'est la première fois qu'on ose se moquer de moi!"

Comme c'est le cas pour les manifestations d'art nouveau, il y avait eu, au début, un

snobisme “Ballets russes”, qui rassemblait le Tout-Paris de l’élégance. La comtesse Greffuhle, marraine de Diaghilew, dont Proust a fait sa duchesse de Guermante en la peignant, elle et son salon de la rue d’Astorg, était la grande pourvoyeuse de ces soirées triomphales; c’est ainsi que, pour lancer les Ballets (ils ont débuté le 17 mai 1909, au théâtre du Châtelet avec le *Pavillon d’Armide*), elle avait eu [79] recours à la propagande de Marcel Proust, Auguste Rodin, Odilon Redon, comtesse de Noailles, Reynaldo Hahn, Gérard d’Houville, Abel Hermant, J.E. Blanche, Isaac de Camondo, Gabriel Astruc, le premier régisseur de la troupe, avait formé pour la première fois les “corbeilles” dans la salle, exposant au premier rang, les cinquante-deux plus jolies comédiennes de Paris, avec l’alternance des toisons blondes et des chevelures brunes. Et au moment frénétique des applaudissements, les gents blancs et la canne à pommeau d’or de Robert de Montesquiou qu’on appelait *Robert macchère*, voltigeaient au-dessus de l’orchestre.

Ida Rubinstein, la Pavlova, Nijinski, Lifar ... que de spectacles donnés depuis lors à ce public enchanté où les artistes, les snobs, les curieux, les étudiants se coudoyaient devant les arts unis pour leur tourner la tête et consacrer, avec la fin du travesti, la réapparition de l’homme dans la danse.

Pour ma part, ce n’est qu’à partir de 1923 que j’ai connu les Ballets russes. Je me rappelle avoir *resquillé* au Théâtre des Champs-Élysées, au moment de l’exposition des Arts Décoratifs de 1927, un soir où je n’avais pas d’argent pour payer ma place. J’entraî tout de go après le premier entr’acte pour assister à la partie du spectacle qui m’intéressait. Je reverrai toujours le fauteuil d’avant-scène, un peu de côté, à droite, auquel j’allai m’asseoir avec une lenteur d’habitué et sans avoir, Dieu merci! aperçu une ouvreuse. Je n’ai jamais assisté à un plus beau spectacle!

Mais la *Chant du Rossignol*, poème chorégraphique en un acte avec musique d’Igor Stravinsky, rideau, décor et costumes de Henri Matisse, et dont la création date de janvier-février 1920, j’avoue que je ne l’ai pas vu.

Diaghilew.—*Ce que doit être un décor ...*

Et maintenant, c’est la rue où le soleil a fui, les tristes bureaux de la maison d’en face, ces gens attroupés devant l’épicerie, presque la vielle d’un famine. La France a été vaincue par les armes. Mais l’art français vivant n’a-t-il pas déjà triomphé pour nous de la vanité conquérante par des oeuvres comme celles du peintre que je dois revoir demain, où le temps glisse, lumière, à travers les persiennes et se pose en vainqueur sur un beau front de jeune fille?

—Diaghilew, dit Matisse en jouant avec un papier qu’il considère avec fixité en le roulant entre ses doigts, Diaghilew est un homme pour lequel je garderai toujours la plus grande admiration, car il avait le pouvoir de réunir les hommes de talent et de les faire travailler en association. Il était cependant musicien. Il avait fait ses études au Conservatoire de St Petersburg et, riche, il avait pris comme but dans sa vie de faire connaître la musique russe. [80]

Il a donné des auditions à Paris, et ensuite s’est occupé du ballet. Avec une troupe d’artistes russes, il a parcouru le monde, conservant toujours la grande discipline de l’Ecole de Danse de Saint-Petersbourg la soumission des artistes à la direction du ballet, et la modestie des étoiles.

—Je pense que vous connaissiez Diaghilew depuis ses débuts à Paris. En 1906, il avait organisé une section d’art russe au Salon d’Automne. Diaghilew avait l’oeil sur les peintres. Il avait dû sans doute vous solliciter. Votre peinture devait plaire à son tempérament rythmique, instinctif et, comme on disait alors, un peu barbare.

—Diaghilew m’a demandé plusieurs fois de faire un ballet pour lui, mais j’étais tellement occupé, tellement pris par mon propre travail, que j’avais toujours évité de lui répondre. Cependant, un beau jour, il vint me voir, avec Stravinsky, à Issy-les-Moulineaux, où j’habitais; et alors il me dit: “Nous sommes venus vous dire bonjour et vous faire de la musique”. Stravinsky se mit au piano, et joua la partition du *Rossignol*. Il avait été question de me confier l’exécution des décors, des costumes de ce ballet, et j’avais comme d’habitude refusé d’une façon définitive. En écoutant la

musique du *Rossignol*, je voyais se transformer en décor, en mouvement et en costumes. Je dis après, dans mon appréciation, ce que j'avais vu. Alors tous deux me dirent: "Mais voilà! voilà votre décor tout trouvé. Mais c'est absolument ça. Il faut absolument que vous fassiez ça. Vous avez vu très bien ce que c'était. Il n'y a que vous qui puissiez le faire. Il faut le faire". J'ai dit non, mollement. Et ils sont partis me laissant bien attendri.

L'idée ne me quitta plus. Dans ma tête je confrontais les choses que j'avais déjà vues en entendant la musique, et moi-même j'étais désireux de faire ce décor. Alors j'eus bien de la peine à attendre l'occasion que Diaghilew trouva pour m'en parler.

—Est-ce que Diaghilew savait que vous aviez une collection d'oiseaux?

—Je n'avais pas d'oiseaux à ce moment-là.

J'acceptai en me disant: Je distrairai un peu de mon temps à mon travail, à mes tableaux, mais je ne ferai qu'un ballet, et ce sera pour moi une expérience. Alors j'appris ce que pouvait être un décor, c'est-à-dire qu'il pouvait être conçu comme un tableau, avec des couleurs se déplaçant. Ces couleurs sont les costumes. Les couleurs se déplacent et doivent tout de même laisser la même expression au décor. Il faut qu'une grande expression domine toutes les couleurs qui peuvent jouer ensemble sans démolir l'harmonie du reste. J'ai été très aidé par le chorégraphe, Massine, qui a très bien compris mon idée.

—Cela ne m'étonne pas: Léonide Massine rêvait d'une danse qui ne serait plus des pas sur chaque note, mais une sorte de contrepoint de la musique dont elle devait garder exactement le rythme, mais parfois combattre les temps. [81]

—Il avait été convenu que ce décor serait fait pour l'Opera de Paris. Il n'était pas du tout question d'un rideau. Je ne voulais pas en effet faire un rideau de dix-neuf mètres.

Diaghilew était en saison à Londres, où il s'installait quelquefois pour plusieurs mois. Il y avait un atelier de décors, et faisait exécuter

ses décors à Londres quand il était à Londres, on dans les différents endroits où il allait: Monte-Carlo, Paris. Quelquefois il faisait exécuter des décors de pièces qui n'étaient pas pour être données à Londres. C'est ainsi qu'il fit entreprendre l'exécution de décor du *Rossignol*.

Diaghilew m'envoie un télégramme de Londres, à Paris, me disant: "Nous avons besoin de vous pour vingt-quatre heures, pour un renseignement. Venez". Je me trouvai donc à Londres, chez Diaghilew. Il me traita avec beaucoup de considération, me logea très élégamment, au "Savoy Hotel", et nous allâmes à l'atelier de décors, qui se trouvait derrière le marché de Covent Garden, dans les combles d'un grand bâtiment en briques noircies, dans lequel on remisait des paniers dans quatre ou cinq étages, et il fallait utiliser une échelle de fer pour monter au sommet de l'édifice. Là il y avait une salle qui pouvait avoir peut-être quarante mètres de long sur trois mètres de haut. Et alors, à trois mètres était la charpente, dans laquelle on pouvait grimper pour voir l'ensemble des grandes toiles de décor étalées par terre, pour pouvoir les juger. Alors Diaghilew me dit: "Nous allons commencer le *Rossignol*. Nous sommes obligés par notre contrat de le commencer maintenant. Nous le ferons sans vous. C'est dommage. Nous ferons comme nous pourrons, mais il serait de beaucoup préférable que vous vouliez bien rester une quinzaine de jours en tout cas, pour nous mettre en train."

J'étais un peu surpris, étonné. Je ne voulais pas abandonner mon travail de Paris, et d'un autre côté je sentais combien il aurait été tout de même agréable de me mettre à ce décor. Mais je m'en tenais à mon idée: j'étais venu pour vingt-quatre heures et je ne voulais tout de même pas être entortillé comme un gamin. Je me butais donc en disant: "Ah! non. Je suis venu pour vingt-quatre heures; je m'en irai demain".

Diaghilew a essayé de me prendre par toutes les raisons possibles. Il m'a dit: "Allons causer à l'hôtel!" Nous voilà partis à pied, traversant le marché: et à chaque instant ne présentait devant nous un objet de mauvais augure, c'est-à-dire un chat noir; c'est-à-dire

qu'il y avait une échelle sous laquelle je passais. Et Diaghilew s'écriait: "Malheureux! Qu'est-ce que vous faites? C'est très mauvais! ça porte malheur". Je me disais: ça porte malheur pour toi, parce que tu n'auras pas ce que tu veux. Mais tu ne l'auras pas parce que tu n'es pas raisonnable, et non pas parce que j'ai rencontré un chat noir ou passé sous une échelle.

—On prétend que vous avez répondu à un Russe qui vous demandait si vous étiez superstitieux: "Moi? non, j'ai la conscience tranquille!" [82]

—Arrivés à l'hôtel, nous montons dans ma chambre. Je pose mon chapeau sur le lit. Diaghilew saute en l'air en levant les bras et en me disant: "Malheureux! qu'est-ce que vous faites? C'est épouvantable! Vous ne savez donc pas qu'il y a un médecin qui a failli me faire mourir en rentrant chez moi pour une consultation et en posant son chapeau sur mon lit?" Je me disais toujours: Ton malheur ne vient pas de là. C'est simplement que je ne veux pas ce que tu veux. Enfin, il ne se découragea pas, et obtint que je reste à Londres pour une quinzaine de jours. Mais Diaghilew avait cela de particulier qu'il mettait les choses en train et ne s'en occupait plus, en mettant d'autres en train. Au dernier moment il pensait à l'ouvrage déjà décidé.

—C'est ce que disent tous ceux qui l'ont approché: ils parlent de la tyrannie de Diaghilew qui, tout en paraissant laisser libres ses collaborateurs, les menait à sa guise. Avec vous qui êtes si précis, ça n'allait pas tout seul!

—Il savait très bien que j'étais là contre mon gré, que je ne voulais pas perdre mon temps, et que je m'occupais le plus possible du décor. Je fis une petite maquette: une caisse à l'échelle de la scène, et tout mon décor, mes accessoires, mes personnages représentés par des petits morceaux de papier colorés de différentes couleurs qui évoluaient là-dehors. J'avais même mis une lampe électrique dans le haut de ma petite maquette, de façon à ne pas avoir d'imprévu.

En effet, quand on leva le rideau, à la première, qui out lieu à Paris, à l'Opéra, j'ai été

tout surpris de voir un agrandissement de la maquette.

Alors il s'agissait de faire un nid pour le Rossignol (de Stravinsky) pour introduire sur la scène le Rossignol dans une cage. Nous allâmes chez l'accessoiriste: M.Clarkson, qui était le premier accessoiriste de Londres (il a travaillé beaucoup pour Sarah-Bernhardt, qui l'a lancé). Nous voilà chez M.Clarkson qui nous reçoit avec un air un peu agressif et dit à Diaghilew: "Qu'est-ce que vous voulez?" Diaghilew, avec son plus beau sourire, sa voix caressante, lui dit:

—M.Clarkson, nous avons besoin absolument de vous. Nous sommes embarrassés. Il nous faut une chose très bien, et très difficile à exécuter. Il n'y a que vous vraiment qui puissiez faire quelque chose comme cela.

—Moi? Jamais plus je ne travaillerai pour les Ballets russes. C'est fini!

Diaghilew, sans a'émouvoir, dit:

—Ecoutez au moins ce que je veux vous demander avant de refuser.

—Non, non, non! c'est décidé. Je ne ferai absolument rien pour vous. [83; *the number is missing from the page.*]

—Mais, Monsieur, vous nous mettez dans un embarras très grand. Notre pièce est importante. C'est une chose très importante de Stravinsky, le *Chant du Rossignol*, décorée par M.Matisse, grand artiste de Paris. Tout cela va souffrir de ce que vous ne voulez pas m'écouter.

Pendant une heure, en morceaux et selon les possibilités que lui donne M.Clarkson, Diaghilew explique qu'il veut un nid pour mettre une femme habillée en blanc, laquelle représentera un rossignol. Clarkson dit:

—Je ne veux pas faire ça. En ce moment je suis débordé, je n'ai pas le temps.

—Réfléchissez. Je vous laisse y réfléchir. Vous verrez que vous ne pouvez pas ne pas faire cet objet-là.



Nous voilà partis.

Et Diaghilew me dit: “Vous voyez, il fait toujours des chichis comme ça, mais il marche tout de même.” Finalement Clarkson fit la cage pour participer au prestige des Ballets russes.

–Et qu’est-ce qui avait tellement rebuté ce bon M. Clarkson?

–J’ai appris dans la suite que le mécontentement de M. Clarkson venait de ce que, pour la *Boutique fantasque*, ballet de Rossini, décoré par Derain, on lui avait commandé des milliers de poupées en carton, genre “Jeanneton”, qu’on devait jeter dans la salle à la fin de la représentation. On a jugé, au dernier moment, que ce mouvement n’était pas nécessaire, et on laissa toutes les poupées à M. Clarkson.

–Diaghilew était un animateur fantastique. Sa maxime était: ne pas se répéter. Chaque année il risquait sa fortune pour de nouveaux spectacles. Il disait à ceux qui s’en étonnaient: “C’est entendu, je pourrais devenir multimillionnaire en jouant éternellement *Shéhérazade*, *Petrouchka*, *Igor*, et même le *Sacre du Printemps* ou *Parade*. Mais c’est justement parce que les Ballets russes font chaque fois un peu plus qu’ils ne peuvent faire, c’est justement pour cela qu’ils sont les Ballets russes.”

–Oui, il était extraordinaire. Il faisait naître des idées dans le cerveau des artistes.

Je travaillais donc régulièrement dans cette immense soupente, attendant Diaghilew pour aller déjeuner. Il devait venir me prendre après la répétition de danse; et comme Diaghilew n’a jamais été à l’heure, il m’oubliait quelquefois, et venait me chercher à quatre heures. Je ne connaissais pas l’anglais. J’étais rivé là, à l’attendre, en travaillant, mais tout de même mon estomac réclamait. [84]

–Michel Georges-Michel, dans son *Histoire anecdotique des Ballets russes*, parle de cette époque où vous travailliez dans une sorte de grange à blé, à un septième étage d’une maison du quartier des théâtres, à Londres. “On accédait là, dit-il, par une étroite et interminable échelle, en tenant la rampe d’une main

et un rat de cave de l’autre”. Est-ce vrai qu’un soir il y eut alentour un incendie dont votre décor fut orangé?

– . . .

Ensuite il y avait des accessoires que j’avais dessinés, qu’il fallait faire exécuter. On ne pouvait pas trouver les artisans qui les faisaient, autres que M. Clarkson. Ily avait le sceptre de l’empereur, le sabre de l’empereur, etc. . . Tout ça traînait. J’étais impatienté et Diaghilew, à ce moment-là, me demande de faire le rideau. J’avais eu l’imprudence de lui dire mon idée sur les rideaux de théâtre qui devaient être conçus d’une façon particulière, en rapport avec la pièce représentée, et faire comme le couvercle d’une boîte, donnant déjà le goût de voir ce qu’il y a dedans. Alors il me dit, en me réclamant son rideau: “Vous-même m’avez parlé tellement bien de la nécessité d’un rideau que vous ne pouvez pas ne pas exécuter ce rideau”. Je lui dis que ces dix-neuf mètres de toile à faire n’étaient pas un rien, qu’il fallait concevoir, que c’était très difficile, etc. et que d’après nos conventions je ne le lui devais pas.

Les choses en restent là, en suspens. Un beau jour, impatienté, et déjà après plus d’un mois de séjour à Londres, un dimanche soir, je vais trouver Diaghilew dans sa chambre et je lui dis: “J’en ai assez. Je vous laisse tout mon travail que j’ai fait, et je rentre à Paris. Je ne vous demande rien du tout. Vous ne me paierez pas mon travail. Ca m’est égal. Je vous laisse et je file.”

Diaghilew me dit, impassible: “Mon cher ami, calmez-vous. Je connais bien ces histoires-là. Combien de fois les artistes sont venus me trouver pour me dire avant de jouer: C’est fini! Je ne jouerai pas, je jouerai très mal! etc. . . Et puis on trouve un petit mot pour les calmer. Eux-mêmes se refroidissent. Ils rentrent en scène et jouent très bien. Donc quelle est votre idée? Pourquoi parlez-vous comme ça? Pourquoi êtes-vous si nerveux?”

–Parce que vous voulez m’obliger à faire un rideau. Je ne ferai pas de rideau et je plaque plutôt tout que d’essayer de vous faire un rideau.

Il me dit: “Comme c’est extraordinaire que vous soyez comme ça! C’est pourtant très simple”. Il se leva, alla chercher dans un carton de grandes feuilles de papier blanc, un crayon, et me dit: “En somme, l’idée que vous aviez pour faire le rideau était celle-ci, n’est-ce pas?” [85]

Et il commence à vouloir dessiner sur la feuille l’idée que je lui avais dite, plus ou moins vaguement. Je me révoltai et je dis: “Ah!non, par exemple! donnez-moi le crayon: ça, c’est à moi!”

Et je me mis à dessiner mon rideau: le grand cadre; au milieu, une espèce de grand panneau sur lequel je mis trois grands masques de théâtre, supportés par des griffons qui avaient, dans le décor, au moins trois mètres de haut, de grands griffons chinois, blancs avec des crinières vertes; autour de ces objets un semis de fleurs bleu-clair qui pouvaient avoir cinq pétales, un vague rapport avec les capucines. Il me laissa faire, et une fois que j’eus fini, il me dit:

–Et bien, ça y est! Votre rideau est fait. C’était bien la peine de tant crier, vous venez de le faire.

–En somme Diaghilew vous a eu!

–Et moi, un peu satisfait de mon travail, j’acceptai, tout content.

Depuis ce temps Diaghilew avait toujours gardé l’idée de me faire refaire un décor. Je le voyais tous les ans à Monte-Carlo, aux représentations des Ballets, et il me demandait toujours un décor. Nous revenions très souvent (c’était après les matinées du dimanche), en voiture avec Massine, à Nice, pour prendre un peu l’air. C’était la récréation du dimanche, car toute la semaine avait été très dure pour Massine, qui se donnait beaucoup de peine. Diaghilew me reparlait encore de faire ce décor. Je lui dis:

–Mais pourquoi insistez-vous pour ça? Vous savez bien que je vous ai toujours dit non.

Il me dit:

–~~Revenez~~ Ecoutez, mon cher ami, je vous demanderai quarante-neuf fois encore. Quarante-neuf fois vous me répondrez: “Merde”, et la cinquantième, vous accepterez.

Il avait, pour me demander de lui faire un décor, toutes sortes d’arguments attendrissants, tels que celui-ci: Pourquoi ne voulez-vous pas travailler pour moi? Dans toute ma carrière, je n’ai jamais fait une faillite artistique. J’en ai fait d’autres, mais jamais une faillite artistique.

En effet, il avait eu souvent beaucoup de mal. Il ne reculait devant aucun sacrifice, mais ne savait pas toujours s’il aurait l’argent pour payer. Et bien souvent les costumiers apportaient les costumes au théâtre le jour de la première, et attendaient l’argent avant de donner les costumes. On raconte même qu’une fois, n’ayant pas pu avoir les costumes, Diaghilew demanda au directeur de l’Opéra de lui prêter les costumes des “Huguenots” pour jouer un ballet qui n’avait rien de commun avec cette époque. [86]

–Gabriel Astruc dit que Diaghilew, qui dépensa souvent, pour la plus grande gloire de la musique et de la danse (il aurait pu ajouter: la peinture) l’argent qu’il n’avait pas, portait certains soirs un frac élimé et des souliers vernis discutables. D’ailleurs Diaghilew, qui avait brassé des millions, est mort pauvre à Venise, en 1929, d’un empoisonnement du sang provoqué par une furonculose.

Pour ces costumes, ces accessoires, ça devait faire des frais énormes!

–Dans les accessoires du ballet “*Le Rossignol*” il y avait une robe: la robe de l’empereur, qui devait être d’un côté rouge, et brodée d’or, et de l’autre côté noire. L’empereur mort, étendu sur son lit, devait être recouvert par le manteau côté noir, c’est-à-dire replié; quand il retrouve son rossignol préféré, il ressuscite, se lève de son lit, sorte de trône placé à plus de deux mètres de hauteur, et le manteau noir replié se déplie et développe un grand étendard de quatre mètres de long au moins, rouge brodé d’or, qui intervient dans l’ensemble du décor attristé par l’éclairage et par les pleureurs agenouillés devant l’empereur mort.

Ces pleureurs sont vêtus de grandes robes blanches avec des triangles renversés noirs dans le blanc, ce qui donne un côté un peu lugubre à tout le décor. Alors le manteau rouge et la lumière rétablie remettaient la vie dans toute la pièce.

Pour ce manteau, il fallait un velours rouge et brodé avec des animaux symboliques de Chine. On avait commandé ce manteau à la grande costumière du moment, qui avait fait tous les autres costumes du *Rossignol*. Elle demanda mon dessin, le transmit à son dessinateur de broderies, lequel en fit un fragment extrêmement détaillé et n'ayant aucun rapport avec l'optique du théâtre. Alors elle dit: "Il faut trois mois pour broder ce manteau". Je lui répondis: "Moi, je le fais en trois jours". Elle me dit: "Comment feriez-vous?" Je lui dis: "J'étendrais un grand triangle de velours rouge par terre, puis avec les tissus d'or qui existent dans le commerce et qui sont de différentes couleurs d'or, de différents grains, je découperais mes morceaux de dragon, je les poserais sur mon fond rouge, et au fur et à mesure on les attacherait, on les coudrait". Elle me répondit: "C'est très bien. Mais, tant que je serai dans la maison, on n'exécutera jamais une chose comme celle-là."—"Mais pourquoi?"—"Parce que c'est contraire aux lois de la couture."

Quelques jours après, Diaghilew me dit: "Voilà! On va exécuter le manteau comme vous le concevez, et c'est Poiret qui veut bien qu'on l'exécute dans ses ateliers. Vous dirigerez vous-même. Vous ferez ce que vous voudrez, ses ouvrières sont à votre disposition. Je vins avec lui un matin chez Poiret, à huit heures. En attendant l'ouverture des ateliers, nous nous mîmes à regarder différentes étoffes de velours. Et alors, je tombe sur un velours extraordinaire, un velours qui avait une appellation tout-à-fait angélique, tout-à-fait attendrissante, comme "velours-frisson", qui était d'un rouge tout-à-fait remarquable. Je dis: "Voilà ce [87] qu'il faudrait. C'est ça qu'il faut pour le manteau". Il me dit: "Mais mon cher, ça va être très cher!"—"Peut-être pas tellement. Puis enfin, ça vaut la peine. C'est une pièce capitale du décor. Il faut que ce soit cette teinte. C'est assez important pour que vous vous en inquiétiez".—"Mais j'ai déjà

acheté mon velours". Je dis: "Mais oui! vous m'avez montré un morceau de velours rouge de coton, un rouge qui n'existe pas, un velours sombre, un velours mort, qui ne chante pas du tout. Voilà, ici, ce qu'il faut".

Diaghilew me dit: "Je m'en occuperai". En effet, il acheta ce velours très cher, un velours de soie des plus beaux.

Quelques jours après, il me dit: "Vous pouvez aller chez Poiret demain matin pour exécuter votre manteau; tout sera à votre disposition".

Alors je me présentai chez Poiret. On étendit le velours, ce beau velours, sur une grande table énorme, une sorte de grand tremplin. Ce manteau se composait d'un grand lé entier, et de chaque côté une pointe qui formait le triangle. J'avais des morceaux de tissus d'or de différents grains, de différentes couleurs. En montant sur l'étoffe rouge, sans souliers bien entendu, je disposai mes morceaux et les découpai de façon à faire un grand dragon. J'avais quatre ou cinq ouvrières avec moi, qui m'aidaient, et le manteau fut fait en très peu de temps, peut-être deux jours.

—Quelle fut, quand tout fut fini, votre impression de l'ensemble?

—Massine fit, dans ce décor du *Rossignol*, une chorégraphie très expressive. Il avait arrangé les acteurs par masses de mêmes couleurs, et les faisait danser et évoluer en tenant compte des couleurs de ces groupes.

L'ensemble du décor était bleu turquoise, avec des architectures blanches. Le sol était noir et le plafond était fait d'étoffes blanches découpées en grands festons très amples bordés noir. Avec les rampes de lumière dans ce plafond, ces étoffes blanches bordées noir donnaient la sensation d'un plafond de cristal, éclairé par la lumière blanche, par le grand jour.

Enfin ce décor, que je trouvais réussi, que certains trouvaient réussi, ne plut pas beaucoup à diverses personnes. Je crois qu'il ne plut pas beaucoup à Stravinsky. Et même j'ai été étonné qu'un bon musicien comme de Falla,

que j'estime beaucoup comme musicien, et qui avait à ce moment-là une pièce qui s'appelait le *Tricorne*, avec décor de Picasso, me dit: "J'ai été bien surpris du décor que vous avez fait pour le *Rossignol*. Moi, je voyais ce décor-là plutôt noir et or". Or il s'agit là-dedans d'interpréter un conte d'Andersen, printanier, plein de fraîcheur et de jeunesse, et je ne voyais pas du tout ce que la somptuosité noir et or pouvait apporter là-dedans.

–Vous n'avez pas fait du tape-à-l'oeil, je pense, et voilà tout! [88]

–Il arrive quelquefois aux accessoires qui durent quelque temps d'être rafraîchis avec plus ou moins de soin ou d'à propos, par un décorateur, un costumier, incompréhensifs ou négligents. Les étoffes sont remplacées, reteintes. C'est ce qui est arrivé à mon *Rossignol*. Diaghilew était mort. Massine avait quitté la Compagnie, qui se trouvait dirigée par un ancien officier de cavalerie, lequel ne voyait peut-être pas très bien le caractère du décor et surtout de la danse de Massine qui avait besoin, pour ne pas déchoir, de son caractère, de la personnalité de celui qui l'avait créée.

Si bien que je vis, à Monte-Carlo, dix ans après, une représentation du *Rossignol* dans laquelle la chorégraphie avait été complètement détruite, pour être remplacée par une farandole où toutes les couleurs étaient mêlées, employées sans aucun esprit, un vrai bocal de berlingots! Je m'en trouvais tout-à-fait attristé en sortant de la salle.

Dans la salle despas-perdus, je rencontrai le fils du compositeur qui me dit: "Oh! Monsieur Matisse, je n'avais pas compris le décor et la danse du *Rossignol* à son début, et je trouve maintenant que c'est très bien."

–Pour vous, qui avez toujours aimé donner aux choses leurs proportions définitives, cela a dû être assez douloureux de voir ce grand rideau qui était un agrandissement de votre oeuvre?

–Oh ! c'est moi qui l'ai fait entièrement, sauf les fonds.

–Dans toute votre carrière, vous n'avez

jamais accepté qu'on déformât une chose que vous aviez créée? Vous avez toujours été là pour l'exécution définitive?

–Absolument.

–N'avez-vous pas fait, plus tard, pour les Ballets russes de Monte-Carlo, un second décor, celui de l'*Etrange Farandole*?

–Oui. Ma décision de ne plus faire de ballet fut détruite à cause de la grande décoration que je fis, de 1930 à 1933, pour la "Barnes Foundation" de Merion, aux Etats-Unis. Pendant que j'exécutais ce grand panneau de treize mètres, j'eus la visite de Massine, mon collaborateur si apprécié du *Rossignol*. Il fut séduit par le grand mouvement de danse, le grand rythme de ma composition, et me dit: "Voilà comment j'espère voir danser un jour! Ne voulez-vous pas m'y aider en faisant ceci comme décor d'un ballet?" Tout de même, flatté de l'appréciation de Massine, je devais refuser ayant cette grande pièce à exécuter dans des conditions difficiles, étant donné mon travail direct, sans modèle, sans esquisse, purement de sentiment. Et ce n'est que plusieurs années après que Massine, qui n'avait pas lâché son idée, me retrouva pour me faire accepter. [89]

La musique a été recherchée un certain temps. Tout d'abord on devait prendre un *Concerto* de Liszt, et finalement Massine trouva mieux de prendre la *Symphonie* de Schestakowitz, jeune musicien russe. Cette symphonie avait eu beaucoup de succès à New-York, et offrait des possibilités de danse. Je commençai donc, selon mon principe du premier décor, une maquette à l'échelle, dans laquelle j'arrangeai les grands arceaux de mon décor de Barnes. J'avais un fond divisé en quatre couleurs; bleu, rouge, noir et jaune, avec des arceaux blancs.

J'habillai mes danseurs des couleurs du décor, avec des maillots bleus, rouges, noirs, jaunes et blancs. Et Massine les ordonnait par groupes qu'il manoeuvrait selon les exigences de la musique, en tenant compte des masses colorées.

Je pense que ce ballet, qui a eu du succès à

Paris, un très grand succès in Amérique, continuera à intéresser.

–Là, vous avez été satisfait?

–Oui, j’ai été satisfait parce que je m’étais débarrassé de tous les petits accessoires qui n’avaient pas de rapports directs avec la plastique et la dynamique du ballet.

–Savez-vous qui possède maintenant ces deux rideaux que vous avez faits?

–Les Ballets russes se sont divisés en deux compagnies. L’une d’elles est dirigée par M.Basile. Le rideau du *Rossignol* appartient à Massine.

–Les Ballets russes, je crois, continuent.

–Oui, en Amérique.

–Est-ce que cela vous tenterait de faire d’autres décors?

–Non. Mais je ne regrette pas d’en avoir fait, parce qu’en y travaillant, je n’ai pas eu à compter avec les mêmes soucis que dans la confection des tableaux où le succès peut être dans un avenir illimité. Tandis que, pour le décor de théâtre, il est absolument nécessaire d’être tout près pour la première. Et il est aussi très nécessaire que le succès soit immédiat. Diaghilew me rapportait un jour une parole de Debussy: “Au théâtre, il ne faut pas de four glorieux”. Au moment du *Rossignol*, il y avait la cabale des cubistes. Tous les types qui me disaient d’ordinaire bonjour me tournaient le dos. Il fallait que tout le succès aille au ballet de de Falla, avec décor de Picasso. Diaghilew, furieux, disait: “Vous ne considérez les artistes que quand ils sont Espagnols, ou Russes, ou étrangers.” [90]

Le succès! Quand, au théâtre, la première a du succès, on ne doit plus y toucher. Ça a porté avec ses qualités et ses défauts. Si vous voulez réparer un point, vous risquez de faire perdre autre chose, par contraste.