

Superposition et juxtaposition
*Questions de génétique dans la peinture d'Henri Matisse, 1913–1916 **

KONDO Gaku

Université de Tokyo

Commençons par un tableau qui résume, à notre sens, tout ce dont il sera question dans les pages qui suivent. Les *Baigneuses à la rivière*, qui se trouvent aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago, sont une toile immense : presque 260 cm de haut et 390 cm de large, c'est en effet l'une des plus grandes œuvres au niveau de la dimension, que Henri Matisse ait jamais réalisées jusque-là. Ce qui nous frappe tout d'abord, c'est la planéité absolue de son fond. La surface énorme est divisée en quelques larges bandes, peintes très uniformément, qui, tel une palissade, rejettent toute tentative de pénétration par le regard ¹. Les quatre « baigneuses » sont rangées à un intervalle quasi régulier devant cette palissade. Les corps sont enveloppés d'un gris terne, qui leur donne un aspect très sculptural. Le modelé fait un contraste

* Diverses circonstances nous empêchent d'illustrer notre texte avec des planches des tableaux. Toutefois, la plupart d'entre eux pourront être facilement trouvés, par exemple, dans le catalogue de la grande rétrospective de 1992 au MoMA (voir *infra*, note 2), le compendium actuellement le plus complet des reproductions des œuvres matisiennes.

1. C'est cette impénétrabilité apparemment absolue du fond, et l'effet de glissement et de dispersion qu'elle fait subir au regard du spectateur, que Clement Greenberg identifie comme l'un des aspects capitaux des *Baigneuses à la rivière*. Voir Greenberg, « Influences of Matisse » [1973], repris dans *Clement Greenberg : Late Writings*, réunis par Robert C. Morgan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 111; cf. Id. « New York Painting Only Yesterday » [1958], repris dans *Modernism with a Vengeance*, t. 4 de *Clement Greenberg : The Collected Writings and Criticism*, réunis par John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 22. Selon le critique, certaines des innovations formelles des expressionnistes abstraits n'auraient pas été possibles sans l'exemple fondateur de la toile matisienne, qui était pendant longtemps exposée à New York à la fin des années trente, avant d'entrer dans la collection de l'Art Institute de Chicago.

étrange avec le fond entièrement privé de tridimensionnalité. Sans un sol ferme qui les supporte, les figures sont autant de pantins devant un décor peu accidenté.

En même temps, l'œil commence à repérer, sous un film gris d'épaisseur variable, une couleur chair. Cette couleur, décelable sur les quatre personnages, se révèle être celle des figures plus petites, emboîtées, telles des poupées russes, dans chacune des baigneuses. Quelques images prises par le photographe américain Alvin Langdon Coburn, lors de sa visite à l'atelier de Matisse en mai 1913, nous montrent qu'il s'agit ici du reste d'un état antérieur du tableau, un stratum sous-jacent qui affleure partiellement dans la version finale.² Un cliché présente la toile en cours, peuplée de personnages très différents de ceux que nous voyons dans son état actuel. L'un de ces personnages, caché en partie par l'échelle, est visiblement une version antécédente de la baigneuse à l'extrême gauche. Ce sont notamment ses mollets et ses cuisses qui transparaissent au travers de la couche grise. De même, les îlots de couleur chair de la baigneuse voisine, ici peu visibles, viennent d'un état antécédent.

Du reste de la toile, les photographies de Coburn ne nous renseignent que très peu. Cependant, en juxtaposant deux clichés, pris sous un angle différent, on peut entrevoir ce à quoi ressemblait la deuxième baigneuse en partant de la droite. Le corps penché, le bras tendu, elle avait une tête sphérique de profil, parée d'un seul œil fendu et de cheveux retombant sur son épaule, comme le confirment les photographies infrarouges.³ En outre, celles-ci montrent, juste au-dessous de cette première figure, une autre tête de plus, d'à peu près la même taille, absente des clichés de Coburn. Ces deux têtes restent d'ailleurs visibles dans l'état présent, car, même si elles sont complètement recouvertes, leur contour s'imprime en relief sur la couche finale, à la

2. Les clichés de Coburn sont reproduits dans John Elderfield, *Henri Matisse : A Retrospective*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1992, pp. 236, 238–9, 240.

3. Les photographies infrarouges des *Baigneuses à la rivière* peuvent être consultées aux archives de l'Art Institute of Chicago. Elles ont été prise par son atelier de restauration à la demande de John Hallmark Neff pour sa thèse de 1974 (voir *infra*, note 5). Il est par ailleurs très vraisemblable que le catalogue de l'exposition « Matisse : Radical Invention, 1913–1917 » (The Art Institute of Chicago, à paraître) publiera ces photographies.

manière de la frappe d'une monnaie. Quand on regarde la surface avec une vue rasante, elles apparaissent, un peu comme des fantômes. Il y a en effet encore un autre cas de forme spectrale, à l'endroit de la figure à l'extrême droite. C'est ici que la présence d'une figure sous-jacente, avec sa propre tête, ses épaules et son torse, est la plus nette, mais le rayon infrarouge trahit quelque chose d'inattendu : une forme, difficile à identifier, sans doute un autre visage, étant donné sa ressemblance morphologique à l'ovale à sa gauche. Cette silhouette est elle aussi repérable dans l'état final, toujours grâce à ses contours légèrement en saillie.

Les *Baigneuses à la rivière* recèlent donc un état antérieur, très différent en style et en composition de ce qu'elles sont à présent. L'écart entre les états peut se mesurer par d'autres documents. De 1909 à 1910, Matisse exécute le fameux diptyque de la *Danse* et de la *Musique* pour la résidence moscovite du magnat russe Sergueï Chtchtoukine, le plus grand des mécènes du peintre à cette époque. En effet, le projet au début comprenait, non seulement deux, mais trois volets, Matisse s'étant trompé du nombre d'œuvres demandées. Pour le troisième volet, celui-ci envisage une « scène de repos », dont il envoie une esquisse en aquarelle à son commanditaire, avec l'intitulé laconique de « Composition n° II »⁴. Elle représente cinq personnages nus en pleine verdure, au bord d'un ruisseau et d'une cascade (il pourrait y en avoir même six, si on compte la silhouette sans coloration allongée sur l'herbe). Il s'agit là d'une toute première idée du tableau de Chicago, qu'ensuite Matisse se met à élaborer en la transférant sur une grande toile, exactement aux mêmes dimensions que celles de la *Danse* et de la *Musique*⁵. On connaît au moins une étude à l'huile pour ce projet, la *Baigneuse* de 1909, aujourd'hui au MoMA de New York, dont le

4. Reproduite en couleur dans Albert Kosténévitch et Natalia Sémionova, *Matisse et la Russie*, Paris, Flammarion, 1993, p. 107.

5. L'appartenance des *Baigneuses à la rivière* au projet Chtchtoukine a été établie pour la première fois par John Hallmark Neff dans sa thèse de doctorat de 1974, « Matisse and Decoration, 1906–1914 : Studies of the Ceramics and the Commissions for Paintings and Stained Glass », Harvard University, puis dans « Matisse and Decoration : The Shchukin Panels », *Art in America*, vol. 63, n° 4, juillet-août, 1975, pp. 38–48.

style se rapproche de près de celui qu'on voit dans les clichés de Coburn.

Chtchtoukine n'ayant pas l'intention de payer pour tous les trois panneaux, Matisse semble abandonner les *Baigneuses* quelque temps après, pour ne les reprendre que quatre ans plus tard, au début de 1913, et c'est à ce moment-là que Coburn enregistre le tableau. Puis l'exécution est interrompue encore une fois, avant d'être recommencée, et enfin terminée, en 1916. Un dernier document photographique, de datation incertaine, montre que le peintre a apporté d'importants changements aux figures, qui sont déjà plus ou moins ce qu'elles seront, alors que le décor idyllique du premier état est encore largement retenu⁶. La dernière étape consiste à faire disparaître les arbres, la cascade, et le ruisseau, transformant la scène en muraille verticale, ainsi qu'à accélérer le processus de pétrification des baigneuses, déjà entamée dans la photo.

Ainsi, les *Baigneuses à la rivière* renferment en elles sa propre genèse, sous forme d'imbrication de strates distinctes. Qui plus est, le tableau signale au spectateur sa structure sédimentée, en parsemant la surface picturale de diverses indications de la persistance, pour ainsi dire souterraine, de son passé. Or, il s'agit là d'un trait partagé par les œuvres principales de cette époque. Dans les *Poissons rouges et palette* de 1914 (aujourd'hui dans la collection de MoMA de New York), la « palette » est représentée à la droite, en tant que rectangle blanc. Ce rectangle est doté, comme il se doit, d'un trou pour y passer le pouce, et en effet, on en voit un, en proéminence, telle une stalagmite. Une fois repéré, ce membre fragmentaire intrigue, et incite le spectateur à chercher le tout – le corps – auquel il aurait appartenu. Bientôt, l'œil détecte des contours indécis, sous le mince film de peinture et l'entre-lacs de griffures blancs. (Un croquis de ce tableau que Matisse a envoyé à un ami en décembre 1914, montre que la composition à ce stade comprenait bien un peintre avec la palette dans sa main, assis d'un air pensif à côté de la nature morte⁷.) En partant de ce détail,

6. Cette photographie est reproduite, par exemple, dans Elderfield, *Henri Matisse : A Retrospective*, p. 239.

7. John Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York,

l'œil va en découvrant, à travers tout le tableau, de plus en plus de formes sous-jacentes. L'examen peut se poursuivre dans un grand nombre de toiles contemporaines, telles *Vue de Notre-Dame* de 1914, *Les Marocains* de 1916 et *La Leçon de piano* de 1916 (qui se trouvent toujours au MoMA tous les trois), où un état antérieur se fait entrevoir constamment, tantôt sous forme d'affleurement partiel, tantôt par transparence de degré variable⁸.

Ces tableaux fournissent donc des objets idéaux pour une « génétique de la peinture ». Non seulement leur élaboration parcourt un trajet complexe, digne d'un examen minutieux, mais ils conservent eux-mêmes les moments importants de leur genèse, divers repentirs attirant sans cesse l'attention du spectateur. Scruter la surface de ces tableaux, c'est essayer de restituer le chemin long et sinueux qu'ils ont suivi.

Or, c'est cette longueur et cette sinuosité de leur genèse qui distinguent les toiles que nous venons de regarder, ainsi que bien d'autres de ces mêmes années 1913–1916, de celles qui les précèdent. Même avant 1913, il est vrai, Matisse apportait régulièrement des remaniements considérables à ses œuvres au cours de leur exécution. Cependant, ces changements atteignaient rarement la composition, comme le confirment les photographies de quelques toiles en cours. Ces photographies suggèrent assez clairement que le travail suivait

Museum of Modern Art, 1978, p. 100, fig. 79.

8. Nous avons tenté une analyse plus systématique des toiles de 1913 à 1916 dans notre mémoire de maîtrise, soutenu à l'Université de Tokyo en 2000, dont une partie a été communiquée lors d'une séance de la Société Franco-Japonaise d'art et d'archéologie (Tokyo) en novembre de la même année. La thèse que nous y avons avancée a ensuite été développée et a constitué un chapitre de notre mémoire de DEA, déposé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, en 2002. Pour d'autres approches des repentirs dans l'œuvre de Matisse, voir Elisabeth Lebovici et Philippe Peltier, « Lithographies de Matisse », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 49, automne 1994, pp. 5–39; 天野知香 [Amano Chika], « マティスと絵画の他者 [Matisse and the Others of Painting] », 『西洋美術研究』 [*Studies in Western Art*], n° 9, mai 2003, pp. 126–49 (en japonais; résumé en anglais, p. 222); Id., « 過程にある絵画 [La peinture en procès] » dans 『マティス Processus/Variation』 [*Matisse. Processus/Variation*], éd. Amano et 田中正之 [Tanaka Masayuki], cat. exp., Tokyo, 国立西洋美術館 [Musée national d'art occidental], 2004; trad. fr. dans le supplément français au catalogue, pp. 3–14.

une ligne relativement droite, sans que la disposition des éléments constitutifs subît un changement foncier. Par conséquent, rien dans le tableau actuel n'indique que l'image, dans son apparence globale, ait jamais été différente de ce qu'elle est à présent ⁹.

Tout au contraire, ce que l'on perçoit dans les tableaux de 1913 à 1916, comme dans le cas de nos *Baigneuses à la rivière*, ce sont des images différentes, toutes basées sur les mêmes motifs mais distinctes en style et en composition, superposées sur un même support ¹⁰. De plus, les repentirs, on l'a vu, y abondent pour accuser cette différence, en montrant, subtilement mais incontestablement, qu'il s'agit d'une évolution pour ainsi dire en zigzag, discontinue, jalonnée de sauts abrupts d'un registre pictural à un autre.

Dès lors, les questions s'imposent : pourquoi ce changement méthodologique, et pourquoi à ce moment précis de la carrière du peintre ? A quelle fin exactement ?

Les commentateurs s'accordent à voir, dans les années qui nous occupent ici, une période de crise pour Matisse, qui commence en été 1913, avec notamment l'extraordinaire *Portrait de Madame Matisse*, qui, à en croire le témoignage de son auteur, requiert plus de cent séances ¹¹. L'austérité et la sévérité de cette effigie, ressemblent très peu à ses œuvres antérieures. La divergence semble être voulue. Désormais, le peintre se met à passer en revue son *modus operandi*, et à le retravailler de fond en comble.

C'est également dans ce contexte qu'il s'attaque à la tâche ardue

-
9. Ces observations, trop sommaires, sur le procédé pictural de Matisse avant 1913 doivent être complétées par l'analyse délicate que John Elderfield propose dans « Matisse in Morocco : An Interpretive Guide » in *Matisse in Morocco : The Paintings and Drawings, 1912–1913*, cat. exp., Washington, DC, National Gallery of Art, 1990, pp. 201–39. Cependant, Elderfield, qui décèle un tournant méthodologique dans les toiles marocaines de 1911 et de 1912, considère l'œuvre postérieure à 1913 essentiellement comme une continuation ininterrompue des préoccupations de la période précédente, alors que nous y repérons, on le verra, une rupture fondamentale.
10. Pierre Schneider écrit, à propos de ces restes des états antérieurs dans les *Baigneuses* : « ils constituent presque, sous la version finale, l'amorce d'une autre lecture » (Schneider, *Matisse*, nouvelle éd., Paris, Flammarion, 2002, p. 381).
11. Voir le témoignage de Walter Pach, cité dans Alfred H. Barr, Jr., *Matisse : His Art and his Public*, New York, The Museum of Modern Art, 1951, p. 183.

d'assimiler un mode pictural qui restait jusqu'ici étranger à ses propres préoccupations : le cubisme. La décision ne semble avoir rien de surprenant, étant donnée la prédominance que ce style a acquise alors sur la scène parisienne, ainsi que le rapport intime que Matisse entretient, précisément en ces années 1912–1913, avec Picasso¹². Il faut noter, toutefois, que pour Matisse, le cubisme est difficilement compatible avec son art, en ce qu'il représente à ses yeux une méthode *déductive*. Surtout dans la phase du cubisme dite « analytique », tel *Ma jolie* de Picasso, pour n'en relever que l'exemple le plus célèbre, les formes émanent d'une division préalable de la surface en réseau orthogonale¹³. A ce réseau viennent s'ajouter par la suite des hachures, de petites taches à la néo-impressionniste, des chevauchements des facettes, des fragments corporels, et encore d'autres éléments générateurs d'illusion spatiale, de sorte que le tout finit par bien évoquer un corps dans une atmosphère, illuminé par une lueur venant d'on ne sait où. Mais cette image ne masquera pas un instant la présence de la grille géométrique qui recouvre la surface dans son entier, la matrice primordiale de laquelle découle toute la composition.

Longtemps après, Matisse résumera ainsi la différence entre les cubistes et lui-même :

Pour moi, c'est la sensation qui vient en premier, ensuite l'idée. Je vois un bouquet de fleurs, il me plaît, je fais quelque chose. Si les cubistes conçoivent une idée pour se demander ensuite : « quelle sensation cela me donne-t-il ? » – eh bien, je ne comprends tout simplement pas cette démarche¹⁴.

12. Voir les souvenirs de Matisse sur le renouvellement de son amitié avec Picasso autour de 1912, racontés à André Verdet dans ses *Entretiens, notes et écrits sur la peinture : Braque, Léger, Matisse, Picasso* [1979], nouvelle éd., Nantes, Editions du Petit Véhicule, 2000, pp. 125–6 ; voir également John Richardson, *1907–17 : The Painter of Modern Life*, tome II de son *A Life of Picasso*, New York, Random House, 1996, pp. 281, 287–8.

13. Sur cet aspect de la démarche cubiste, voir, entre autres, Yve-Alain Bois, « The Semiology of Cubism », dans *Picasso and Braque : A Symposium*, dir. Lynn Zelevansky, New York, The Museum of Modern Art, 1992, notamment pp. 180–3.

14. Propos rapportés par Russell Warren Howe dans « Half-an-Hour with Matisse », *Apollo*, février 1949, p. 29 ; cité et traduit dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, réunis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, pp. 96–7 (note 47).

Et pourtant, pendant la courte période de trois ou quatre ans, Matisse semble suspendre son empirisme inné et se soumettre à une méthode « idéaliste », à savoir le cubisme.

Dans son apprentissage, Matisse peut parfois se montrer un élève étonnamment docile, comme dans la *Tête blanche et rose*. Il la peint en automne 1914, soit immédiatement après la déclaration de la guerre, lorsqu'il se trouve coincé, sur son chemin de fuite de la capitale, dans le petit village méditerranéen de Collioure, avec Juan Gris comme seul interlocuteur. L'impact du confrère espagnol est ici incontestable, quoiqu'on pourrait penser également à d'autres cubistes de la seconde génération, tel Jean Metzinger.

C'est aussi une des rares toiles de l'époque qui soient relativement dépourvues de repentirs. Cependant, les rayons X révèlent, sous la couche finale, un autre portrait, beaucoup moins géométrisé, sans doute dans un style analogue à celui d'autres effigies du même modèle (sa fille Marguerite), exécutées quelques mois auparavant, y compris *La jaquette rayée*, qui se trouve dans la collection du Bridgestone Museum de Tokyo¹⁵. Tout se passe comme si le peintre n'arrivait pas à abandonner sa manière à lui, même ici, dans une des toiles à première vue on ne peut plus cubistes dans son œuvre. Il divise certes la surface en grille abstraite, puis en « déduit » les formes, exactement comme le ferait un Gris ou un Metzinger ; mais cette opération ne vient qu'en dernier, après plusieurs essais d'autres types de représentation. Certains détails, tels que l'œil gauche et la bouche, sont des restes de ces essais précédents, non pas les ajouts ultérieurs comme dans une composition cubiste.

C'est à partir de la *Tête blanche et rose* que les tableaux de Matisse commencent à adopter systématiquement la structure sédimentée. Son apprentissage chez les cubistes (surtout Gris) se poursuit, mais

15. La photographie rayon X de la *Tête blanche et rose* est reproduite dans Isabelle Monod-Fontaine, *et al.*, *Matisse. Œuvres de Henri Matisse du Musée national d'art moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989, p. 48. C'est Jack Flam qui a été le premier à signaler le parallèle entre l'état antérieur de ce tableau et les autres toiles de Marguerite de 1914 : voir Flam, *Matisse : The Man and His Art, 1869–1918*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, p. 403.

dans un registre un peu différent. Recouvertes, les sous-couches réapparaissent, en filigrane, par affleurement partiel, ou bien encore sous forme de légère aspérité sur la surface. Le peintre tient à nous montrer que toutes ses toiles passent par plusieurs stades distincts, adoptés et rejetés tour à tour ; il tient à montrer que son « cubisme » est à ce prix. De toute évidence, même dans le cas si bien documenté des *Baigneuses à la rivière*, on ne saura jamais entièrement à quoi ressemblaient les états antérieurs (les repentirs n'en dévoilent tout au plus que des parcelles ; les images infrarouges et rayons X sont trop confuses). Néanmoins, nous sentons leur existence latente. Cette perception vague, à son tour, modifie notre manière d'envisager l'état final, en mettant en question son être-final, son être-définitif. Car nous comprenons alors que le tableau a pu être, *pourrait encore être*, autre que ce qu'il est à présent. Nous comprenons que cet objet sous nos yeux est multiple, composé de plusieurs unités, de plusieurs strates, de plusieurs temporalités. Notre attention, dès lors, oscille d'une couche à l'autre, entre l'actuel et le virtuel, et dans ce va-et-vient, le statut privilégié de l'état final se voit relativisé : nous pouvons nous surprendre en train de regarder l'œuvre telle qu'elle est, tout en imaginant une toute autre œuvre, ne fût-ce que pour quelques instants. Par leur structure sédimentée, les tableaux de 1913 à 1916 mettent constamment en cause leur propre « cubisme ».

Pour conclure, j'aimerais aborder ce que l'on considère parfois comme l'un des plus grandes énigmes de la carrière de Matisse, et son rapport avec le développement de sa peinture qu'on vient d'étudier. L'énigme en question concerne la soi-disant « période niçoise », qui commence avec le déménagement du peintre dans cette ville méditerranéenne à la fin de 1916, et qui durera tout au long des années 1920. C'est un temps où Matisse semble se laisser tenter entièrement par les sujets et les manières les plus conformistes, diamétralement opposés à toutes ses préoccupations des époques précédentes.

Afin de comprendre cette nouvelle phase de son évolution, il faut nous attarder encore un peu à la période précédente, celle que nous venons d'examiner. En effet, parallèlement à ces tableaux sédimentés qu'on a considérés, à partir de 1914, Matisse exécute quelques paires

de toiles, dans lesquelles on voit apparaître le même sujet, au même format, mais à des modes picturaux distincts, l'un « cubiste », l'autre « matisseien » (par manque d'une appellation plus précise)¹⁶. C'est-à-dire, ce qui est imbriqué en couches dans les toiles contemporaines, est ici réparti sur deux supports différents. Par conséquent, l'oscillation de notre attention se produit cette fois-ci, non plus entre l'actuel et le virtuel, mais entre deux images, deux styles présents l'un comme l'autre, juxtaposés côte à côte.

Cette juxtaposition a pour effet d'*égaliser* les valeurs des termes comparés. En tant que tableau à part entière, aux mêmes dimensions que son pendant, le mode naturaliste se montre tout aussi valable que l'abstraction cubiste de l'autre. Ou on pourrait aller jusqu'à dire ceci : ce sont deux équivalents, deux options également disponibles, et sans doute, *rien n'obligerait à en choisir l'une plutôt que l'autre*.

Du moins, cela semble être l'effet que ces diptyques font à leur auteur. La fin de 1916 et le début de l'année suivante voient Matisse multiplier des toiles de format modeste, dont quelques-unes, tel *Lorette allongée sur fond rouge* (fin 1916–printemps 1917, collection particulière), nous étonnent par leur clair-obscur, par leur respect des couleurs locales, par leur description minutieuse des détails et la physionomie spécifique du modèle. En effet, il n'a peint rien d'aussi traditionnel, voire conservateur, depuis des années : comme par un mouvement pendulaire, il passe du cubisme, le style considéré encore largement le plus « avancé » de son temps, à son contraire ; il passe d'un pôle à l'autre de la gamme des possibilités picturales. S'il n'y a pas de raison, comme les diptyques le semblent suggérer, d'éviter absolument le pôle traditionaliste, autant vaut l'explorer à fond. En effet, bien que Matisse poursuit sa tâche d'intégrer le cubisme encore pour un certain temps, le mode traditionaliste devient de plus en plus dominant en nombre, et finit par supplanter le mode cubiste presque complètement avant la fin de 1917. C'est là le début de la « période niçoise ».

16. Pour en citer les plus célèbres : les deux *Vues de Notre-Dame* (Winterthur, Kunstmuseum et New York, MoMA) ; *Bocal de poissons rouges* (Paris, Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne) et *Poissons rouges et palette* (MoMA) ; enfin *La leçon de piano* (MoMA) et *La leçon de musique* (Merion, PA, Barnes Foundation).

On a souvent tenté d'expliquer ce passage stylistique et thématique, certes énigmatique à première vue, en le rapprochant d'un phénomène culturel qui envahit non seulement la France mais presque tous les pays européens, peu après l'éclatement de la première guerre mondiale, soit le phénomène qu'on appelle communément le « retour à l'ordre »¹⁷. Face à une crise internationale d'envergure inédite et au chauvinisme accablant qui régnait alors, les artistes, y compris et surtout l'avant-garde, réagissent par adapter les sujets et les manières qui évoquent explicitement la grande tradition de la civilisation occidentale, et qui sont par là même censés en confirmer la solidité et la pérennité. En bon citoyen, nous dit-on, Matisse s'alignerait volontiers sur cette tendance nettement réactionnaire¹⁸.

Cette interprétation, à notre sens, n'a rien de faux, sauf si elle nous fait perdre de vue, par un excès de généralisation, l'évolution de chaque artiste qui le mène à participer à ce phénomène, certes extrêmement répandu¹⁹. Notre étude a tenté d'indiquer les repères d'une telle évolution, autour du cas spécifique de Matisse, en partant des problèmes soulevés par un corpus limité, à savoir sa peinture à l'huile des années 1913–1916. A travers sa confrontation difficile avec le cubisme, le peintre en arrive à reconnaître *l'équivalence fondamentale de différents styles picturaux*, et c'est précisément cette reconnaissance qui lui ouvre la possibilité de s'inscrire dans le « retour à l'ordre », en acceptant un mode qui était un anathème pour son entreprise antérieure. En d'autres mots, c'est une génétique, non plus d'une œuvre d'art, mais d'un changement stylistique, que nous avons cherché à esquisser ici.

17. Sur le « retour à l'ordre », voir, entre autres, Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

18. Voir Silver, « Matisse's *Retour à l'ordre* », *Art in America*, vol. 75, n° 6, juin 1987, pp. 110–23.

19. C'est une critique que Rosalind E. Krauss, dans son étude sur le supposé « retour à l'ordre » chez Picasso à partir de 1915, adresse à la thèse somme toute simpliste de Silver. Voir Krauss, *The Picasso Papers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 99.