

Composer l'odalisque : l'Orient et ses utilisations chez Matisse

Elliott Moore

Volume 26, numéro 1, printemps 1990

La tentation de l'Orient

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035805ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035805ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moore, E. (1990). Composer l'odalisque : l'Orient et ses utilisations chez Matisse. *Études françaises*, 26(1), 73–84. <https://doi.org/10.7202/035805ar>

COMPOSER L'ODALISQUE: l'Orient et ses utilisations chez Matisse

ELLIOTT MOORE

Les tableaux que Henri Matisse a peints à Nice entre 1918 et 1928-30, éclipsés qu'ils sont aujourd'hui par les productions antérieures et ultérieures, restent néanmoins principalement responsables de sa réputation de peintre de la douceur de vivre¹. Au centre de cette modernité paisible se trouve la figure de l'odalisque², à la fois thème, motif, emblème, vedette et marchandise de luxe, reconnaissable par ses attitudes indolentes, par le bric-à-brac oriental qui l'entoure et par ses vêtements, tantôt en damas chamarré, tantôt en voile léger et vaporeux. La représentation d'odalisques tient sans doute pour acquise une attitude envers la femme qui était répandue pendant la III^e République et qui consistait en une célébration de ses différences avec l'homme³,

1. Certains propos de cet article ont fait partie d'une communication présentée au colloque *La Reproduction symbolique du pouvoir*, donnée en avril 1988 à l'Université Laval. Je remercie ici mon collègue et ami Jocelyn Létourneau de son commentaire probant. Je remercie également la Fondation Camargo, où cet article a été rédigé.

2. Ce terme d'origine turque désigne proprement l'esclave féminine. Dans l'usage européen, cependant, il désigne depuis deux siècles la femme du harem, surtout en peinture.

3. Sur cette question, voir Karen Offen, «Liberty, Equality, and Justice for

mais cette attitude est médiatisée chez Matisse par la fétichisation d'une autonomie de l'univers artistique. En même temps, derrière ces images, non pas de l'Orient mais d'un bazar métropolitain orientalisant dont l'odalisque serait le symbole, Matisse fournit les éléments d'un auto-portrait, s'attribue des rôles qui, avant la guerre, auraient été antagonistes et qui, d'une certaine façon, le demeurent. D'abord, il maintient sa réputation de peintre d'avant-garde, une entreprise qui, comme nous le verrons, est déjà contradictoire en soi. Deuxièmement, il fait éclore en ces années une réputation de peintre du luxe et de la douceur de vivre; il la place au service idéologique d'une sphère privée récemment augmentée, retapée par le nouveau marché du savoir-vivre et alimentée de plus en plus copieusement depuis la fin de la guerre par les forces conjointes d'un empire colonial et d'une industrie domestique normalisée. Finalement, Matisse revendique par sa peinture de cette période un lien avec Ingres, chez qui l'odalisque avait fourni l'occasion d'une accumulation de signes allusifs, évocateurs de l'expérience d'un ailleurs, d'un exotisme extra-européen. Or, par un retournement étonnant des perspectives, Matisse, en objectivant le thème et en le séparant de la totalité de ses significations romantiques, construit de toutes pièces une odalisque abstraite, faisceau de «techniques» par lequel l'artiste légitime son appartenance à une «grande tradition française». Peter Bürger a analysé cette prise sur la «technique»:

Grâce aux concepts fondamentaux de «moyens» ou de «procédures artistiques» on peut présenter le processus de la création artistique comme un choix rationnel entre diverses techniques, ce choix étant fonction de l'effet recherché. Cette façon de voir le processus de production de l'art ne présuppose pas seulement qu'un degré relativement élevé de rationalité préside à la création artistique; elle présuppose aussi que les moyens sont tout simplement disponibles, c'est-à-dire qu'ils ne font plus partie d'un système de normes stylistiques dans lequel, par le détour de quelques médiations, bien sûr, les normes sociales s'expriment.⁴

En même temps, il convient de signaler qu'au cours des années vingt en France, la douceur de vivre n'était pas universelle. À la fin de la Première Guerre mondiale, après la perte importante que connaît la classe ouvrière française de son pouvoir d'achat par rapport à celui

Women: The Theory and Practice of Feminism in Nineteenth-Century Europe», *Becoming Visible: Women in European History*, R. Bridenthal, C. Koonz et S. Stuard, édit., Boston, 1987, pp. 335-373.

4. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, 1984, p. 17. «Through [the central category of «artistic means» or «procedures»] the artistic process of creation can be reconstructed as a process of rational choice between various techniques, the choice being made with reference to the effect that is to be attained. Such a reconstruction of artistic production not only presupposes a relatively high degree of rationality in artistic production; it also presupposes that means are freely available, i.e., no longer part of a system of stylistic norms where, albeit in mediated form, social norms express themselves.»

de 1914, après une répression généralisée et parfois sanglante, en France comme ailleurs, des grèves de 1918, 1919 et 1920, après une manœuvre électorale en 1919 qui demeure un exemple de l'art de bien faire passer un avantage patronal pour un compromis national et qui, dans son appel à la collaboration du Parti Socialiste, démontre à la fois l'aboutissement logique et la face cachée de l'Union Sacrée du Président Poincaré, et après la résultante et improbable victoire électorale du Bloc National, la France bien-pensante de la Troisième République pouvait se permettre de dire, en dépit du spectacle encore troublant de la révolution russe et du gouvernement bolchéviste, que la rentrée dans l'ordre de la vie politique et sociale française avait enfin commencé. C'étaient là autant d'éléments d'une « conjoncture favorable » à l'expansion économique⁵. L'effort de reconstruction était en même temps l'occasion d'une modernisation et d'une rationalisation de la vie économique, ainsi que l'occasion de démontrer par le biais de grandes expositions thématiques le pouvoir du marché d'éblouir l'imaginaire, tout en fournissant à l'investissement de nouveaux thèmes, de nouveaux contenus. Ces expositions constituaient aussi une leçon de choses. Ce qu'a écrit Rosalind Williams au sujet de l'Exposition universelle de 1900 reste vrai pour l'Exposition coloniale de Marseille de 1922, pour l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et pour l'Exposition coloniale de 1931 :

L'exposition universelle de 1900 incarne cette conjonction nouvelle et décisive entre les désirs imaginaires et les besoins matériels, entre les rêves et le commerce. Il est évident que les produits de l'activité économique satisfont des besoins physiques comme celui de se nourrir et celui de se loger; il est moins évident, mais c'est d'une importance capitale pour comprendre la société moderne, que la marchandise peut répondre aux besoins de l'imagination.⁶

Kenneth Silver, qui décrit l'Exposition des arts décoratifs de 1925 comme une concertation française destinée à regagner auprès de l'Allemagne défaite la prééminence internationale des industries de luxe⁷, voit dans l'œuvre de Henri Matisse de cette époque un contenu

5. Sur l'histoire de la troisième République, voir Georges et Édouard Bonnefous, *Histoire politique de la troisième République*, Paris, 1956-67; les volumes 11 et 12 de la *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, respectivement: Madeleine Rebérioux, *La République radicale?*, Paris, 1975 et Philippe Bernard, *La Fin d'un monde*, Paris, 1975. Voir aussi Jean-Marie Mayeur, *La vie politique sous la troisième République*, Paris, 1984.

6. Rosalind Williams, *Dream Worlds*, Berkeley et Los Angeles, 1982, p. 65. «The 1900 exposition incarnates this new and decisive conjunction between imaginative desires and material ones, between dreams and commerce, between collective events of collective consciousness and of economic fact. It is obvious how economic goods satisfy physical needs such as those for food and shelter; less evident, but of overwhelming significance in understanding modern society, is how merchandise can fill needs of the imagination.»

7. Kenneth Silver, «Matisse's Retour à l'ordre», *Art in America*, vol. 76, n° 6, juin 1987, pp. 111-122, 167-169. Voir aussi du même auteur: *Esprit de corps; The Great*

décoratif et populaire typique des valeurs de cet effort. Fidèle à une tradition maintenant bien établie dans la critique matisienne, Silver insiste sur la solution de continuité qui s'est effectuée dans la peinture de Matisse vers 1918 et qui annonce une nouvelle période stylistique, couramment appelée «période de Nice» ou «première période de Nice», caractérisée par «des œuvres de délectation»⁸. Tout en y reconnaissant un jugement plausible, je voudrais suggérer que, pour saisir le mouvement, souvent contradictoire, de l'art de Matisse pendant cette période, une opposition, même historicisée, entre «œuvre expérimentale» et «œuvre de plaisir» ou «de délectation» s'avère insuffisante. Cette opposition, d'ailleurs, est reflétée dans celle, habituelle, entre la période de Nice et les autres époques de la carrière de Matisse, opposition que la critique n'a cessé de consacrer, d'une façon ou d'une autre, depuis les années vingt. En voyant comment la peinture de Matisse, «expérimentale» et de «délectation», renferme des moments d'une institutionnalisation de la peinture artistique, il est possible d'affirmer que la période de Nice, et le thème des odalisques en particulier, ne font pas, ou ne font que superficiellement, «exception» dans la carrière de Matisse, même si on tient compte de la présence d'une certaine spécificité formelle et thématique (beaucoup moins uniforme qu'on ne le laisse croire), même encore si on tient compte de la fortune critique particulière de cette œuvre. La critique des années vingt a accordé aux tableaux de Nice un accueil enthousiaste. Cette réception, qui a duré jusqu'aux années trente, soit après que Matisse eut délaissé de nouveau le thème de l'odalisque, le modelé de la figure et ses accessoires d'atelier, était le plus souvent coulée dans un discours conservateur, mais elle n'émanait pas toujours de milieux typiquement ou traditionnellement conservateurs. Marcel Sembat, député socialiste et critique d'art, a écrit en 1921 :

Aujourd'hui Matisse est maître de lui-même. Ces années de Nice marquent dans l'œuvre de Matisse un moment suprême.⁹

Waldemar George, défenseur des «valeurs françaises», exprimait une opinion très répandue dans la presse et dans la critique de l'époque lorsqu'il a vu dans ces représentations d'odalisques «une tradition figurative typiquement française». Il écrit :

Matisse, génie heureux, ignore les repentirs. À mesure qu'il mûrit, Matisse, le peintre des arabesques tonales, l'initiateur des fauves, le contemplateur de l'art impressionniste, s'achemine vers une forme plus complète, plus sereine.¹⁰

War and French Art 1914-1925, thèse de doctorat, Yale University, 1981, surtout le chapitre 6, «Blue Horizons», pp. 255-332.

8. *Ibid.*, p. 112. Je traduis.

9. Cité dans A. Formigier, «Matisse et son double», dans *Revue de l'art*, n° 12, 1971, p. 102.

10. W. George, «Dualité de Matisse», dans *Formes*, juin 1931, p. 94.

Et plus loin, encore sur le thème de cette nouvelle peinture de Matisse comme «source assez complexe de jouissance visuelle», George écrit :

Le mérite de Matisse est d'avoir battu l'art moderne, ce sublime paradoxe, sur son propre terrain et par ses propres armes. Seul un artiste français était capable d'un pareil exploit.¹¹

Et ce que George ne dit pas explicitement, même si son texte, comme nombre d'autres de l'époque, le suggère au détour de chaque nouvel argument, c'est que non seulement cet exploit exigeait les talents d'un artiste français, mais il demandait en plus que cet artiste se soit auparavant identifié à ce que la critique commence en ces années à nommer non métaphoriquement «l'avant-garde». Autant dire que le génie demeure français en autant qu'il s'enferme dans les limites de la tradition, et rien ne renforce aussi bien que le retour d'un insurgé la perspective créatrice offerte par ces limites.

L'accueil critique général du thème de l'odalisque des années vingt avait déterminé l'interprétation de la carrière de Matisse à un point tel que les tableaux des années dix sont restés fort méconnus jusqu'à l'exposition «Cinquante Ans d'Art Moderne», montée à Bruxelles en 1958, quatre ans après la mort de Matisse. Plus tard, cependant, dans la carrière de Matisse, sa production de la période de Nice, avec son apparence croissante de facilité et de complaisance, avait commencé à gêner sa réputation de maître moderne. Et lorsque Pierre Schneider a organisé en 1970 l'imposante exposition rétrospective des œuvres de Matisse, il a mis fin aux quelques vestiges d'opinion critique encore fondée sur la production des années vingt. La critique était largement d'accord sur cette «découverte» de ce que Schneider avait appelé «la vraie qualité de l'artiste»¹².

Il est donc particulièrement intéressant de noter que Schneider avait presque systématiquement exclu de l'exposition les odalisques des années vingt. Dora Vallier l'a félicité de cette décision en affirmant que l'exclusion donnait une meilleure idée de la véritable évolution de l'artiste¹³. Elle considérait également que la décision de Schneider avait favorisé une mise en rapport plus intégrale avec le cubisme¹⁴.

Puis en 1987, par un renversement des acquis du modernisme qui n'était pas moins soudain pour avoir été prévisible, D. Fourcade, dans le catalogue de l'exposition «Henri Matisse, the Early Years in Nice», a pu annoncer sans référence à la vague de louanges des années vingt sa découverte de la première période de Nice, ainsi que son intention de la montrer «pour la première fois»¹⁵. Le «contenu de

11. *Ibid.*, p. 95.

12. P. Schneider, Introduction au *Catalogue de l'exposition Henri Matisse, exposition du Centenaire*, Paris, Grand Palais, 1970.

13. D. Vallier, «Matisse revu, Matisse à revoir», dans *Nouvelle Revue Française*, n° 211, juillet 1970, pp. 55-56.

14. *Idem.*

15. *op. cit.*, p. 48.

délectation» dont parle Silver constitue une réplique à Fourcade, quoique Silver n'outrepasse pas par le moyen de cette critique les limites d'une objectivation de la période de Nice et des odalisques. Il reste à voir l'odalisque comme ayant la possibilité de receler dans son effet de motif unique une diversité d'arguments, de procédés et de raison.

De nouvelles fortunes américaines et européennes d'après-guerre ont consacré le type du collectionneur nouveau riche, dont le goût pour la valeur sûre, à la fois picturale et financière, se rehaussait d'un intérêt pour le piquant de l'avant-garde¹⁶. Et pourtant, l'«avant-garde» dont il s'agissait était déjà celle de naguère, celle à laquelle l'expérience des débats culturels et artistiques d'avant-guerre avait conféré une identité de groupe. Pour les marchands de tableaux les plus dynamiques de l'époque, non seulement les frères Bernheim-Jeune, qui représentèrent Matisse pendant trente ans, mais les Guillaume, Rosenberg, Gimpel et d'autres, il s'agissait maintenant de cultiver cette aura de recherche et de spécialisation, de la faire reconnaître, d'étendre son empire, de la monnayer, de l'institutionnaliser. On s'étonne aujourd'hui de voir, à travers les chroniques d'expositions, les ventes, les fortunes critiques, en somme le marché de l'art de l'après-guerre, combien limitée était, pour les artistes des anciennes avant-gardes, la marge d'action en face de l'emprise croissante de cette institution. Les cubistes, de façon générale, se faisaient les spécialistes d'un art maintenant réputé «difficile». Les fauves, devenus ex-fauves ou post-fauves, constituaient pour la plupart le pôle «accessible» de cette institution, l'aile «conservatrice» face à l'aile «radicale». La marque de leur habileté consistait alors en la démonstration d'une mission historique et en leur capacité d'assurer la continuité d'une tradition. Si les uns, dans leur recherche d'une perfection formelle, renforçaient l'autonomie de l'institution artistique en insistant sur la séparation de l'art et de la vie, les autres ont plutôt accordé une attention accrue au métier et à la compétence technique, dans le but de la production d'une certaine élégance. Dans ce contexte, la peinture de Matisse est exemplaire pour la stabilité avec laquelle elle déploie les moyens de l'avant-garde pour renouer avec la tradition du XIX^e siècle : les traits stylistiques des peintures néo-classique, orientaliste, romantique et académique se côtoient dans les mêmes tableaux et deviennent interchangeable. Si cette reprise constitue un exemple de ce que Peter Bürger nomme «la reconnaissance de l'œuvre d'art dans la validité générale»¹⁷, ou encore : «le choix d'un moyen qui ne se fait plus selon un principe stylistique, mais pour le moyen en tant que moyen»¹⁸, il n'en demeure pas moins que chez Matisse cette recon-

16. Voir, à ce sujet, Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Art Market Between 1910 and 1930*, New York et Londres, 1981 et Christopher Green, *Cubism and its Enemies*, New Haven, U.S.A. et Londres, 1987.

17. *op. cit.*, p. 19.

18. *Idem.*

naissance et ce choix n'aboutissent nullement dans la critique de la tradition qu'ils s'offrent comme lecture légitime, et encore moins dans la critique de l'institution artistique elle-même. Au contraire, cet effet d'avant-garde s'institue en relation de prolongement linéaire avec une tradition faussement dépassée, et la rupture, qui avait autrefois critiqué le marché, devient marchandise.

En 1921, Matisse peint *Les Deux odalisques* (collection particulière), tableau dans lequel le moment oriental de sa peinture est à la fois ressuscité et enterré, car l'introduction par Matisse dans son œuvre du thème de l'odalisque prolonge par un faux-semblant de continuité le courant d'une partie considérable de sa production antérieure. Lors de ses deux séjours à Tanger, au cours des hivers 1911-12 et 1912-13, Matisse avait produit une série de tableaux — portraits, paysages et natures mortes — où le documentaire paraissait d'autant plus authentique qu'il se teintait de spiritualité¹⁹. De retour en France, il a peint en 1916 le monumental *Les Marocains*, souvent appelé, à juste titre, une œuvre de synthèse. Et même au-delà des *Marocains*, une série d'études et de portraits de 1917, tels que *Le Déjeuner oriental*, *Lorette à la veste rouge*, *Aïcha et Lorette*, traduit la vivacité de l'intérêt de Matisse pour l'Orient. Les tableaux de 1917 rappellent les compositions dépouillées et la figuration simple et affirmative des séjours à Tanger, mais il y a aussi, dans l'utilisation particulière du noir et dans l'agressivité inhabituelle du dessin, une tendance fruste et expressionniste que la période de Nice n'accommodera pas. En écartant cette qualité en même temps que la spiritualité, la force austère et le chromatisme limpide et direct des portraits et des scènes observées à Tanger, en se tournant vers le thème ingriste de l'odalisque, Matisse réduit assez abruptement l'Orient à une saveur. Et pourtant, ce n'est pas encore dans *Les Deux odalisques* que sont pleinement révélés tous les traits d'un style qui fera plus tard le succès de ce thème auprès des collectionneurs. Le découpage rectiligne de la surface relie toujours ce tableau à ceux des années dix, tels *La Leçon de piano* ou *Poissons rouges à la sculpture* (1916, 1911, New York), où, en puisant dans le rectangle du subjectile des éléments de composition, Matisse identifiait à la surface le lieu de l'événement pictural. Souvent, comme dans le cas des deux tableaux cités, cette surface est quasi saturée d'un ton unique, de sorte que la traversée des lignes, au lieu de produire des rapports en profondeur, tient le tout dans le plan. La surface des *Deux odalisques* est sectionnée de façon tout à fait comparable, et pourtant il y règne l'ordre d'une intelligibilité anecdotique : horizontales pour paysage et mer, verticales pour l'architecture, diagonales pour la frontière entre lumière et ombre. Les zones en à-plat qui en résultent restent dépouillées, même si quelques traits cursifs et épars suggèrent un tapis oriental : l'arabesque et les patterns décoratifs viendront plus tard dans la même année dans *Odalisque à la culotte rouge*,

19. Voir P. Schneider, *Matisse*, Paris, 1984, chap. 16, «Le Paradis et l'enfer», pp. 459-494.

où la pénétration du décoratif vaudra au peintre sa première vente à un musée national français — signe, selon une remarque à moitié ironique faite à l'époque par Roger Fry, soit de l'éveil du Musée du Luxembourg, soit du déclin de l'artiste.

Cette transformation d'une surface en profondeur dans *Les Deux odalisques* est largement le fait des figures : l'odalisque matisienne tient, dans ses premières apparitions, un rôle spatialisant. La figure au violon, tout en étant placée plus bas, dépasse en hauteur celle de gauche, et la fuite qu'assure la perspective verticale de leur rapport est accélérée par l'inclinaison de la tête de la figure de gauche, qui, sans être exagérément réduite, ne se surélève pas. En même temps, son attitude de sommeil donne à cet espace une texture et une atmosphère de langueur. Les bouquets à la Redon font écho, selon l'autre axe diagonal, au rapport des figures. La palette est relevée par la force d'un contraste entre les tons complémentaires du bleu d'azur saturé de la mer (fuyant dans celui, dégradé, du ciel) et de l'orangé du tapis. Et pourtant, l'intensité du contraste, un rappel de la période fauve qui est néanmoins estompé par la largeur de la zone intermédiaire, est davantage limitée par l'abandon, au sein même de la complémentarité, de toute critique de la théorie réaliste et objectiviste de la couleur locale.

Cette orientation du sens accumulé de toute une carrière restera caractéristique de Matisse et déterminera la mesure dans laquelle son modernisme continuera de se distinguer, par son évolution apparemment organique, de celui d'un Picasso, spécialiste de « tous les styles ». Et au cas où il aurait subsisté un doute quant à l'origine, non pas orientale, mais bien française (et spécifiquement chez Ingres), du thème de l'odalisque, Matisse et ses marchands, les frères Bernheim-Jeune, ont pris le soin de publier l'année d'avant un recueil de dessins intitulé *Cinquante dessins*. Le fait que cette série ait été destinée par le moyen d'un livre à une circulation relativement large semble être de la plus grande importance, puisque c'est la technique traditionnelle des dessins de *Cinquante dessins* qui en constitue le véritable sujet. La sous-série effectuée sur le motif du chapeau à plumes, basée sur l'observation du modèle Antoinette, est une démonstration frappante de la capacité de Matisse à manier une ligne à la fois incisive, peu estompée et sinieuse dans l'interprétation élégante et finement modelée d'un sujet féminin. John Elderfield, pour qui ces dessins sont « une séquence merveilleuse [...] le premier grand accomplissement de la période de Nice »²⁰, et Pierre Schneider, qui les qualifie d'« éblouissants »²¹, manifestent aujourd'hui les vestiges d'une idée soigneusement entretenue au cours des années vingt à savoir que malgré les acquis de l'avant-garde, l'exemple d'Ingres reste d'autant plus impérativement présent qu'il est difficile à maîtriser — comme si la « difficulté » éprouvée par le spectateur du produit institutionnel néo-cubiste était devenue chez Matisse

20. John Elderfield, *The Drawings of Henri Matisse*, Londres, 1984, p. 75.

21. P. Schneider, *op. cit.*, p. 507.

un élément du spectacle. L'édition de *Cinquante dessins* au moment des cinquante ans de l'artiste constitue, au dire d'Elderfield, «un cadeau d'anniversaire offert par l'artiste à lui-même.»²² L'autoréférence en technique néo-classique a lié aussitôt la représentation de l'artiste à celle de cette tradition, et le projet a fructifié un an plus tard avec l'introduction, cette fois dans la peinture, du thème ingriste. Les dessins de *Cinquante dessins* sont ainsi offerts comme un mode d'approche à la peinture de Matisse, non pas d'après la manière du croquis, par lequel le peintre jalonne son rapport producteur avec l'œuvre, mais plutôt comme une légende, qui en contraint la lecture.

Matisse a peint *Odalisque aux magnolias* (Baltimore, Museum of Art) en 1923, et de plusieurs points de vue, ce tableau est représentatif de la production des années 1922-1925. La figure de l'odalisque elle-même est maintenant proportionnellement plus grande, plus rapprochée du plan pictural. En même temps, son espace est sévèrement limité, et il s'instaure entre la figure et la charge alourdie du décor de son fond une proximité et une atmosphère de renfermement. Nous voici déjà loin des *Deux odalisques*, de l'ouverture de la porte-fenêtre, de la douce ininteruption entre intérieur et extérieur, de l'air qui circulait autour de figures distribuées comme pour arpenter le vide, d'une suggestion d'origine de l'odalisque au-delà de la ligne bleue de l'horizon. Ici, l'odalisque se mêle déjà à un univers d'arts décoratifs, et seulement son modelé, aussi vigoureux et substantiel que le dessin se fait incertain, l'en détache. Il est intéressant de constater qu'après la démonstration d'académisme ornemental des *Cinquante dessins*, Matisse recourt ici à un dessin répétitif typiquement cézannien, à travers lequel, çà et là, bouge la figure dans l'incertitude de confins multiples. Mais si les *Cinquante dessins* ont préparé, par une interprétation anticipée, l'apparition de l'odalisque, alors la constitution de son univers infrasocial réclame maintenant une marque de procès, un devenir figural qui dit le laboratoire moderniste²³. Cette subtilité distingue la production picturale de Matisse en ces années de celle d'un Derain, dont le conservatisme semble se déployer sans résistances internes et dont le succès marchand retentissant ne se poursuivra pas au-delà des années vingt.

La quasi-totalité du tableau de 1923 semble avoir été peinte sur un fond bleu cérulé presque intégralement recouvert. Ce ton se laisse néanmoins inférer, soit par les échappées pratiquées par à-coups dans la couche opaque en demi-pâte violette du mur, soit à travers le glacis des rayures blanches du divan. L'effet de ce bleu sous-jacent et sous-entendu est de médiatiser comme hors-scène le contraste tonal des moitiés supérieure et inférieure du tableau, permettant à Matisse

22. John Elderfield, *op. cit.*, p. 74.

23. Mais je ne saurais entériner l'opinion de P. Schneider, qui voit dans l'ingrisme technique de ces dessins (il reste silencieux sur l'édition) comme le critère de perfection auquel aspirera sans succès Matisse dans sa peinture jusqu'aux années trente. Cf. P. Schneider, *op. cit.*, p. 503.

d'exploiter la puissance chromatique inhérente à une juxtaposition des complémentaires jaune/violet, sans pour autant être obligé par la tension de l'entrecroc à des synthèses aptes à bouleverser l'aménagement décoratif. Plutôt que de dépasser l'anodin, Matisse recherche en ces années les moyens de le rendre piquant dans son effet d'unité.

Dans *Les Deux odalisques*, l'utilisation du contraste complémentaire a produit un effet d'expansion. Dans *l'Odalisque aux magnolias*, en revanche, la complémentarité chromatique est une relation serrée en lieu fermé: une sorte d'implosion en résulte, mais la couche sous-jacente, en négociant la réduction du choc dans cet espace normalisé, permet son détournement vers un effet charmant. Cette façon d'établir la consonance entre tons radicalement opposés ne conçoit pas le problème comme localisé, renfermé dans la frontière de la rencontre. La localisation, ainsi que sa manipulation par l'introduction de zones tampons tantôt en contours, tantôt en régions ombragées, sous-tend la maîtrise des complémentaires que l'on constate chez Delacroix, dont *Les Femmes d'Alger*, sur le thème de l'odalisque, constitue un exemple remarquable. En exploitant la tendance des complémentaires à se salir, Delacroix déposait typiquement le second ton complémentaire à la limite et dans le frais du premier, établissant ainsi une ombre grisâtre de largeur variable (le plus souvent en rapport avec l'étendue des zones de couleur pure). Cette séparation des complémentaires permettait leur rehaussement mutuel dans un espace où chacun conservait le pouvoir de tenir son plan. Mais Matisse, comme nous l'avons vu, étend le problème pour l'aborder spatialement, et dans *Odalisque aux magnolias*, aucun des deux complémentaires n'est séparable de son réseau d'harmoniques. Chaque réseau structure une moitié du tableau, de sorte que chaque terme de la complémentarité apporte au contraste définissant une tendance vers la fusion qui sélectionne ses médiations dans les harmoniques de l'autre. Entre-temps, l'expression frontalière du conflit s'élargit pour devenir la figure de l'odalisque elle-même, et c'est le gris du mélange des complémentaires qui la modèle. Ce fait est d'autant plus saillant que Matisse a franchement noirci les coins supérieur droit et inférieur gauche (avec sa reprise en écho du contraste chromatique principal), là où de larges traces de peinture jaune, non encore absorbée dans le gris violacé du modelé, demeurent visibles contre le blanc du vêtement. En effet, c'est ce modelé en complémentaires mélangés qui établit à la fois la présence lourde et vigoureuse de l'odalisque et l'espace serré qui la reçoit, car, à la différence des *Deux odalisques* de 1921, où l'espace était une fonction du placement des figures, l'espace d'*Odalisque aux magnolias* est inséparable du volume de la figure et s'identifie à sa plasticité rehaussée. Et comparée à *Zorah* de 1912, où la figure presque solennelle tenait une attitude immobile, *l'Odalisque aux magnolias* est passive. L'opulence exagérée du corps constitue le signe de sa possession par le spectateur en autant qu'elle médiatise le lien avec Ingres et avec la tradition légitimante. C'est d'ailleurs pour cette raison que les milieux de la peinture académique des années vingt

n'auraient pas pu satisfaire l'exigence générale d'un retour à l'ordre²⁴. Le retour à l'ordre n'était pas un engouement de la nation pour les peintures académiques : au contraire, c'était un fait de la peinture d'avant-garde, un tournant moderniste apte à présenter cette peinture à la fois comme héritière légitime et fine pointe d'une tradition à laquelle on pouvait désormais associer la définition même de l'art de peindre.

Après l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, Matisse peignait des tableaux dans lesquels l'odalisque abandonnait la plupart de ses fonctions spatialisantes. Les cadres géométriques qui composent le fond du tableau intitulé *Odalisque assise, genou gauche replié, fond ornemental et damier*, ne sont pas convertis par sa présence en un aménagement de la profondeur. Et pourtant, si la surface sectionnée et non approfondie des années dix est de ce fait rappelée, le rappel ici n'est pas sans incidence sur la fonction : en effet, d'une manière devenue classiquement art déco, ces lignes encadrent maintenant un contenu d'imprimés et de motif décoratifs. Et à l'opposé de l'*Odalisque aux magnolias* de 1923, dont le plan du fond se dynamisait légèrement en fuyant vers la gauche, l'*Odalisque assise* montre un fond parfaitement statique qui se laisse d'autant plus aisément identifier au plan pictural que la figure sans modelé lui offre peu de résistance. Qui plus est, le plan du sol est intégralement rabattu, ce qui donne sur lui une vue plongeante qui l'inscrit dans la continuité verticale du fond. La jambe droite de l'odalisque a suivi le sens de ce rabattement, et la pose verticale qui en résulte, mélange des positions assise et debout, épouse l'ordre géométrique des multiples cadres du fond, en résorbant davantage le volume de la figure. À ces facteurs de planéité Matisse a ajouté les éclats d'une chamarrure dorée contre la veste violette et d'un vert en à-plat entre les deux rouges des parties supérieure et inférieure du fond, rendant ainsi complète l'assimilation complexe de la figure à l'ordre décoratif du lieu. Mais ici, au cours des années vingt, la médiation des oppositions entre figure et fond et, plus globalement, entre plan pictural et espace pictural, ne peut plus avoir le contenu critique qu'elle avait, par exemple, dans la peinture de Cézanne après 1880. Plutôt, elle est objectivée et elle est devenue un instrument de l'institutionnalisation de l'avant-garde des années dix. Et le lien nouveau entre beaux-arts et arts décoratifs qui est ainsi symbolisé n'est pas une médiation du tout, mais l'allure que revêt le caractère marchand du produit institutionnel. Peter Bürger a clairement analysé ce processus :

Dans la mesure où les moyens par lesquels les avant-gardes espéraient atteindre à la sublimation de l'art ont pris le statut d'œuvre d'art, on ne peut plus légitimement lier à leur emploi le renouvellement de la vie. Pour le dire plus nettement : la néo-avant-garde

24. Voir l'excellente étude de Denis Milhau intitulée «Matisse, Picasso et Braque, 1918-1926, y a-t-il retour à l'ordre?», dans *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, 1919-1925, Université de Saint-Étienne, 1974, pp. 95-142.

institutionnalise l'avant-garde en tant qu'art et nie ainsi le projet de l'avant-garde authentique.²⁵

La dissimulation de l'architecture des intérieurs bourgeois, qui restaient encore toutefois visibles dans les tableaux jusqu'en 1926, ne renvoie pas pour autant à l'Orient, mais aux grands magasins, et les nouvelles modes de l'excessif ne sont pas celle du luxe. L'odalisque s'intègre maintenant à un amas hétéroclite de patterns, de tissus imprimés, de rideaux, de papiers peints, où le temps n'est ni mesuré, ni instantané, mais simultanément langoureux et frénétique. Rosalind Williams décrit de la façon suivante l'esthétique ersatz de l'exotisme commercial :

...La raison d'être des tissus ne consiste pas à exprimer leur propre caractère mais à connoter la richesse et l'exotisme. Pourquoi ces thèmes visuels hétérogènes? Parce qu'ils ne visent pas tant à la cohérence interne qu'à l'accumulation de tout ce qui exprime une distance par rapport à l'ordinaire. Le décor exotique reste donc à l'abri des objections du goût. Il n'est pas de bon ton mais il séduit. Dans ce demi-monde esthétique, le décor exotique se présente comme une forme intermédiaire entre l'art et le commerce.²⁶

La pléthore et la frénésie des détails non spatialisants dans ces tableaux rendent si lent et paresseux le développement de relations spatiales que la figuration alors ressuscitée s'en trouve aussitôt menacée.

La fusion du familier et du faussement étranger sert à la fois aux deux idéologies de la nouvelle consommation de masse et de la pureté esthétique du modernisme. Elle place la figure apparemment paisible de l'odalisque matisienne de la fin des années vingt dans la promesse nerveuse et constamment renouvelée d'un calme à venir.

Il y a, en effet, quelque chose d'immodéré dans ces images paisibles. À une époque de répression industrielle, au moment où les fascismes se préparent, ces tableaux sont étrangement en avant de leur temps, avec leurs synthèses différées et leur exploitation rationnelle de moyens picturaux abstraits et objectivés. L'odalisque, tour à tour objet et véhicule, motif et thème, marque l'attrait d'un calme incertain dans l'ambiguïté de ce conflit irrésolu.

25. *op. cit.*, p. 58.

«To the extent that the means by which the avant-gardistes hoped to bring about the sublation of art have attained the status of works of art, the claim that the praxis of life is to be renewed can no longer be legitimately connected with their employment. To formulate more pointedly: the neo-avant-garde institutionalizes the *avant-garde* as art and thus negates genuinely avant-gardiste intentions.»

26. *op. cit.*, p. 71.

«[...] the purpose of the materials is not to express their own character but to convey a sense of the lavish and foreign. Why the hodgepodge of visual themes? Because the purpose is not to express internal consistency but to bring together anything that expresses distance from the ordinary. Exotic décor is therefore impervious to objections of taste. It is not ladylike but highly seductive. In this aesthetic demi-monde, exotic décor exists as an intermediate form of life between art and commerce.»