

LES GRANDES BAIGNEUSES DE PICASSO

1921 - 1923

23 NOVEMBRE 1988 - 6 MARS 1989



Musée de l'Orangerie des Tuileries

Place de la Concorde

75001 Paris

Musée de l'Orangerie des Tuileries
Place de la Concorde
75001 Paris
Tél. : 42 97 48 16

Les Grandes Baigneuses
de
Picasso

Commissaire : Michel Hoog, conservateur en chef du Musée de l'Orangerie des Tuileries.

Horaires : Tous les jours, sauf le mardi, de 9h45 à 17h15.

Prix d'entrée : Le billet d'entrée au musée (15 F, 8 F le dimanche) donne accès à l'exposition.

Présentation à la presse : mardi 22 novembre de 14h30 à 16h.

Publication : catalogue illustré, 50 F, rédigé par Michel Hoog avec la collaboration de Colette Giraudon.
édition : Réunion des Musées Nationaux.

Métro : Concorde.

Relation avec la presse :

Sylvie Poujade, Florence Le Moing
Réunion des Musées Nationaux
34 quai du Louvre
75001 Paris
Tél. : 42 60 39 26 Poste 3861

LES GRANDES BAIGNEUSES DE PICASSO

Deux oeuvres majeures de Picasso, deux Baigneuses de dates (1921-1923) et de format proches, pas des pendants toutefois, constituent le centre de cette exposition. Les entourent une vingtaine de toiles et de sculptures. Par une rencontre, qui n'est pas une coïncidence, à la même date, Matisse, Braque, Laurens, Léger, Derain, Dufy traitent le même sujet dans le même esprit monumental. D'autres oeuvres de Picasso lui-même, choisies en fonction de leur parenté de motif ou de style, accompagnent ce groupement synchronique. L'exposition présente aussi quelques références thématiques, connues ou non de Picasso. Il aurait été aisé de les multiplier. L'intention n'était pas dans la poursuite (souvent hypothétique et jamais terminée) des sources de Picasso, mais le rappel de la permanence d'un thème.

Massives, difformes même, inoubliables, les Grandes Baigneuses de Picasso s'imposent avec une force obsédante. Une fois de plus, Picasso se saisit d'un thème traditionnel, banal même, le nu féminin drapé, se l'approprie et le renouvelle. Quelques toiles de grand format développent ce thème tantôt en figures isolées, ou bien par groupes de deux ou trois personnages féminins ; parfois ce sont des Maternités. Elles constituent un des versants caractéristiques - mais pas le seul - de la production de Picasso à cette époque.

Il est toujours imprudent de vouloir déterminer des périodes dans l'art de Picasso. Cependant, il est d'usage de parler pour les années 1921-1923 d'un moment classique, ou antiquisant. Il serait plus juste de parler d'une série classique, par le thème et par le statisme, cohabitant avec des productions beaucoup moins naturalistes et plus dynamiques. De cette série relèvent les Baigneuses de la collection Walter-Guillaume (l'une est appelée en général Grand nu à la draperie pour la distinguer de l'autre). Elles en sont, avec les Femmes à la Fontaine du Museum of Modern Art de New York, les réalisations les plus frappantes, ne serait-ce que par leurs dimensions. Ce sont en effet des exemples rares de figures plus grandes que nature.

Une nouvelle fois, Picasso crée la surprise, les peintures précédentes (1914-1919) se caractérisant par leurs surfaces fragmentées et leur dessin déchiqueté, hérités du cubisme, leurs couleurs vives, parfois même bariolées, leur dynamisme. Les oeuvres présentées ici s'opposent trait pour trait : elles offrent des formes arrondies, traitées dans un esprit franchement naturaliste, les couleurs fades de la chair et de la pierre, un modelé rendu par les ombres et un clair-obscur d'un illusionnisme presque scolaire. On en vient à oublier, à cause de l'effet de trompe-l'oeil, ce qu'il y a d'excessif, de monstrueux presque dans ces corps gonflés.

LES BAIGNEUSES : THEME ANTIQUE ET SENSUEL

Les commentateurs de Picasso - il n'en a jamais manqué - ont insisté sur la relation existant entre ces matrones monumentales et la statuaire, spécialement la statuaire antique. Picasso a beaucoup fréquenté les salles des Antiquités du Louvre vers 1905. En 1917, il passe quelques semaines à Rome à la demande de Serge de Diaghilev pour exécuter décors et costumes de Parade, le ballet d'Eric Satie. Douglas Cooper observe que "son séjour à Rome l'a plongé dans un contact journalier avec les restes de la culture classique". Interrogé par Pierre Daix, Picasso affirme ne pas être retourné au Louvre vers 1920. Il n'y a pas de raison de mettre en doute cette affirmation. La mémoire visuelle exceptionnelle de Picasso, avivée par les images romaines, suffit largement à expliquer la saveur antiquisante de ces images.

Souvenirs de sculptures antiques, mais aussi comme le note Denis Milhau, des fresques pompéiennes. On pourrait ajouter d'autres références passéistes, puisées dans la sculpture des XVII^e et XVIII^e siècles. Les attitudes assises en déséquilibre et la torsion des bras sont habituelles dans les personnages animant des architectures feintes : Igmudi et Sybilles de la Chapelle Sixtine aux épaules herculéennes, figures des plafonds du Palais Farnèse ou de Versailles.

L'équilibre des attitudes et la plénitude des formes - délibérément "gonflées" - sont aussi évocateurs de santé et de sérénité ; de telles images s'opposent aux silhouettes sautillantes et sveltes des personnages des années 1915-1918. Pierre Daix propose de mettre cette "véhémence sensuelle" en rapport avec la grossesse d'Olga, sa femme. Mais il insiste aussi sur une autre intention plus formelle de Picasso : "c'est la monumentalité qui est visée et Picasso peut désormais se passer de toute distanciation primitiviste pour y parvenir. L'extraordinaire séquence des "géantes", celle des têtes de femme plus grandes que nature, témoignent de l'absolue maîtrise d'un métier qui joue simplement des écarts de proportion pour provoquer un total dépaysement monumental."

Réminiscences antiques, recherches formelles, goût pour des féminités plus qu'épanouies s'associent pour André Fermigier : "Inexpressives et figées jusqu'à la stupeur, les géantes de 1920 sont encore des idoles, des déesses mères dont l'archaïsme et la simplicité architecturale nous montrent que le retour à l'antiquité a joué dans l'oeuvre de Picasso le même rôle que la musique médiévale dans celle de Stravinsky".

Ces figures monumentales échappent-elles totalement à la rigueur cubiste ? "Durant toute la période qui va de 1917 à 1926, observe Denis Milhau, quels que soient les thèmes abordés, Picasso développe stylistiquement l'interprétation de la réalité par signes formels, graphiques et chromatiques, suivant les données syntaxiques et visuelles élaborées par la mutation cubiste ; mais sur les mêmes thèmes et pendant cette même période, il s'abandonne aussi, avec passion, et dans un processus créateur qui oblige à ne pas dissocier les deux styles apparemment contraires, à la reprise ostensible des styles du passé, de forme naturaliste et classique".

Picasso, à sa manière, ne pratique-t-il pas là une forme de cubisme synthétique ("d'un cylindre, je fais une bouteille... ou un avant bras") ? "Les formes sont traitées et analysées de façon indépendante les unes par rapport aux autres ; elles apparaissent comme des solides géométriques tendant à se rassembler vers le plan de la toile. Les articulations sont occultées par la masse de chair ; ces failles figuratives permettent d'exprimer les volumes sans quitter le plan des deux dimensions. Les couleurs grises et roses des chairs caractéristiques de la période antique atteignent ici une douceur, une luminosité exceptionnelles. L'exemple des grands nus tend bien à prouver que l'antiquité n'est pas pour Picasso un exemple, ni une discipline mais une nouvelle manière d'aller au-delà des apparences" (M.-L. Bernadac, Picasso et la Méditerranée, exp. Athènes, 1983, n° 5).

Dans les années 20, Picasso est déjà une personnalité en vue du monde artistique parisien, un de ceux dont on guette les nouvelles oeuvres, et dans le tournant pris par le peintre, des critiques voient un reniement ou au moins un retour vers un style plus sage, moins déroutant et plus accessible pour le public. Le commentaire de Wilhelm Uhde résume bien cette position. Uhde est un admirateur de longue date. Il a connu Picasso dès avant les Demoiselles d'Avignon. En 1910, Picasso a peint son portrait : c'est l'un des plus caractéristiques du cubisme. Wilhelm Uhde analyse l'attitude de Picasso comme reflétant une volonté de s'inscrire dans une tradition spécifiquement française. On est, au lendemain de la première guerre mondiale, en pleine vague nationaliste ; et d'ailleurs historiens d'art

et critiques (et le public après eux) ne conçoivent la production artistique présente ou passée qu'en termes de traditions nationales. Wilhelm Uhde, allemand de Paris, profondément francophile, ne projette-t-il pas son problème sur celui de Picasso ? Le cubisme a été qualifié par ses détracteurs d'art "boche". Picasso en abandonnant le cubisme (ou ses apparences) ne fait-il pas amende honorable en venant se ranger dans la tradition de sa patrie d'adoption ? L'interprétation peut paraître simpliste, elle a été plus d'une fois avancée à l'époque et il est vrai que le Picasso antiquisant est fréquemment placé dans la lignée de Poussin, d'Ingres, de Cézanne, eux-mêmes nourris d'une antiquité vivante, perçue non comme une référence passéiste mais comme une leçon de style et un monde de symboles.

LE "RETOUR A L'ORDRE"

L'expression "retour à l'ordre" appliquée au domaine artistique apparaît dans les années 20 et celle, plus impérative, de "rappel à l'ordre" est lancée par Jean Cocteau en 1926. Elles ont été remises en usage depuis quelques années pour caractériser l'ambiance artistique de l'après-guerre 14-18. Elles recouvrent plusieurs constatations.

La première, depuis longtemps mise en relief, est que les artistes les plus novateurs avant guerre, passent alors par une période de détente et de moindre recherche formelle, voire de reniements et, pour certains, de franche médiocrité et de redites. La période 1890-1914 avait été si foisonnante, en France et hors de France, qu'une sorte de pause, dans le climat de facilité et de lassitude mêlées de l'après-guerre, paraissait à certains légitime.

La deuxième constatation concerne les artistes de la nouvelle génération, celle qui ne s'était que peu ou pas manifestée avant 1914. Les plus novateurs (surréalistes et expressionnistes) s'intéressent moins à la forme qu'aux sujets ; l'on voit émerger aussi des artistes du "juste milieu", refusant l'académisme officiel toujours vivace, mais pratiquant un art facile et accessible, qui a timidement assimilé quelques hardiesses de l'avant garde.

On constate enfin un effort généralisé de théorisation et de codification mené par les artistes eux-mêmes (Gleizes, Sérusier, André Lhote, Maurice Denis, mais aussi Kandinsky, Van Doesburg et bien d'autres) ou plus redoutablement par leurs proches ou leurs marchands ; leurs textes prennent souvent le ton de discours normatifs et polémiques. Un véritable terrorisme intellectuel cherche à imposer ses choix.

Un colloque tenu à Saint-Etienne en 1974 et dont les Actes furent publiés l'année suivante (Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, Saint-Etienne, 1975) mit le sujet en débat. Depuis lors, le balancier du goût a beaucoup oscillé ; expositions et publications se sont multipliées. Une meilleure connaissance de l'art entre les deux guerres a entamé la révision de bien des jugements. Ainsi, il n'est plus possible de prendre un ton condescendant pour parler de la production de Derain dans les années trente.

Ce qui a frappé les contemporains (ou plutôt les rares informés d'entre eux, car l'affaire se joue dans un très petit milieu de critiques et d'amateurs), c'est l'abandon par Picasso du cubisme hermétique et l'adoption d'une thématique traditionnelle, mondaine, apaisée. On a vu que Picasso ne renonçait pas vraiment au vocabulaire formel du cubisme. De plus, s'insérer dans une tradition vivante, n'est pas nécessairement tomber dans l'académisme ; l'exemple de Matisse, de Gauguin, de Cézanne, de Seurat, pour ne pas remonter plus haut, était là, sous les yeux des hommes de la génération de Picasso, pour le prouver.

On a moins souvent détecté à l'époque un autre renoncement de Picasso, refusant le dépassement le plus radical du cubisme : l'abstraction. Picasso est trop lucide et trop bien informé pour en avoir ignoré l'émergence et les virtualités. Ainsi peut s'expliquer que D. H. Kahnweiler (marchand mais aussi porte parole de Picasso) relayé par une famille de commentateurs, ait dénié toute valeur à l'art abstrait. Ainsi, s'éclaire l'hostilité de Picasso envers Gleizes et R. Delaunay, qui ont vu dans son refus de l'abstrait une reculade.

Ne faut-il pas situer le débat aussi sur un autre plan ? Le retour à l'ordre est-il un simple phénomène de mode des années 20 ? Est-ce une réponse aux aspirations du public ? Peut-on supposer que des personnalités aussi fortes que Matisse ou Picasso aient voulu "se mettre à la mode", eux dont tout l'itinéraire artistique découle d'un dialogue exigeant avec eux-mêmes ou avec des ancêtres librement choisis ? S'il y a une mode, ils l'ont créée sans le vouloir et d'autres ont suivi.

LISTE DES OEUVRES EXPOSEES

- 1) Georges Braque (Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)
Canéphore, 1922
 huile sur toile
 H. 1,805 ; L. 0,73
 Legs Baronne Napoléon Gourgaud, 1959
 Paris, Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C.G.P., AM 3715
- 2) Théodore Chasseriau (Samana, Saint-Domingue, 1819 - Paris, 1856)
La toilette d'Esther, 1841
 huile sur toile
 H. 0,435 ; L. 0,355
 Legs du baron Arthur Chasseriau, 1934
 Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, RF 3900
- 3) Aimé-Jules Dalou (Paris, 1838-1902)
Baigneuse ou Femme nue s'essuyant le pied, 1871-1880
 Esquisse en bronze
 H. 0,175 ; L. 0,10 ; P. 0,10
 Legs de Meille Elisabeth Mége, 1958
 Paris, Musée d'Orsay, RF 2821
- 4) André Derain (Chatou, 1880 - Garches, 1954)
Nu à la cruche, 1923-1924
 huile sur toile
 H. 1,70 ; L. 1,31
 Collection Jean Walter-Paul Guillaume cédée à l'Etat
 sous réserve d'usufruit, 1960
 Paris, Musée de l'Orangerie, RF 1960-42
- 5) Raoul Dufy (Le Havre, 1877 - Forcalquier, 1953)
Les trois baigneuses, 1919
 huile sur toile
 H. 2,73 ; L. 1,90
 Don de Mme Raoul Dufy, 1953
 Paris, Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C.G.P., AM 3367
- 6) Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 1780 - Paris, 1867)
La petite baigneuse. Intérieur de Paris 1828
 huile sur toile
 H. 0,35 ; L. 0,27
 Réplétion réduite et modifiée de *La baigneuse*, dite
Baigneuse de Valpinçon, peinte pour le collectionneur L.J.A. Coutan;
 acquis en 1908
 Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, RF 1728
- 7) Henri Laurens (Paris, 1885-1954)
Nu au miroir, 1928
 Bronze
 H. 0,21 ; L. 0,11
 Donation de M. et Mme Claude Laurens, 1967
 Paris, Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C.G.P., AM 1548
- 8) Fernand Léger (Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955)
Le déjeuner, 1921
 huile sur toile
 H. 0,92 ; L. 0,65
 Donation Louise et Michel Leiris sous réserve d'usufruit, 1984
 Paris, Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C.G.P., AM 1984-585
- 9) Fernand Léger
Femmes dans un intérieur, 1922
 Huile sur toile
 H. 0,65 ; L. 0,74
 Don Jacques Zoubaloff, 1933
 Paris, Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C.G.P., AM 1956
- 10) Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer, Pyrénées Orientales, 1861 - Perpignan, 1944)
Baigneuse debout
 Statuette bronze : Alexis Rudier, Fondeur, Paris
 H. 0,78 ; L. 0,25 ; P. 0,15
 Attribuée aux Musées Nationaux par la Commission de Récompensation
 Artistique, 1949, Paris, Musée National d'Art Moderne ;
 Paris, Musée d'Orsay, RF 3250
- 11) Aristide Maillol
Baigneuse drapée, 1921
 Bronze
 H. 1,75 ; L. 0,69 ; P. 0,45
 Paris, Collection Dina Vierny
- 12) Henri Matisse (Le Cateau, 1869 - Nice, 1954)
Les Trois Sœurs, 1916
 Huile sur toile
 H. 0,92 ; L. 0,73
 Collection Jean Walter-Paul Guillaume cédée à l'Etat sous réserve
 d'usufruit, 1963
 Paris, Musée de l'Orangerie, RF 1963-63
- 13) Henri Matisse
Nu assis sur fond rouge, 1925
 Huile sur toile
 H. 0,74 ; L. 0,61
 Achat des Musées Nationaux à l'artiste
 Paris, Musée National d'Art Moderne, C.N.A.C.G.P., AM 2587
- 14) Pablo Picasso (Malaga, 1881 - Mougins, 1973)
Le peintre et son modèle, Avignon, été 1914
 huile et crayon sur toile
 H. 0,58 ; L. 0,559
 Entré en donation au Musée Picasso en 1979
 Paris, Musée Picasso, MP 53
- 15) Pablo Picasso
Femme assise, Paris, 1920
 huile sur toile
 H. 0,92 ; L. 0,65
 Entré en donation au Musée Picasso en 1979
 Paris, Musée Picasso, MP 67

- 16) Pablo Picasso
Deux baigneuses, Paris, 24 octobre 1920
Pastel
H. 1,085 ; L. 0,758
Entrée en donation au Musée Picasso en 1979
Paris, Musée Picasso, MP 944
- 17) Pablo Picasso
Tête de femme, Paris, 1921
huile sur toile
H. 0,55 ; L. 0,46
Entrée en donation au Musée Picasso en 1979
Paris, Musée Picasso, MP 66
- 18) Pablo Picasso
Grande baigneuse, 1921
huile sur toile
H. 1,82 ; L. 1,015
Collection Paul Guillaume et Jean Walter cédée à l'Etat sous réserve
d'usufruit, 1963
Paris, Musée de l'Orangerie, RF 1963-77
- 19) Pablo Picasso
Grand nu à la draperie, 1921
huile sur toile
H. 1,60 ; L. 0,95
Collection Jean Walter et Paul Guillaume cédée à l'Etat sous réserve
d'usufruit, 1960
Paris, Musée de l'Orangerie, RF 1960-33
- 20) Pierre-Auguste Renoir (Limoges, 1841 - Cagnes-sur-Mer, 1919)
Baigneuse assise dans un paysage dite Baurdica, 1895-1900
huile sur toile
H. 1,16 ; L. 0,89
Donation Picasso, 1973
Paris, Musée Picasso, RF 1973-87
- 21) Paul Sérusier (Paris, 1864 - Mortain, 1927)
Baigneuses aux voiles blanches, 1908
huile sur toile
H. 1,005 ; L. 1,395
Don du Conseil des Musées Nationaux au Musée du Luxembourg, 1935
Reversement du Musée National d'Art Moderne au Louvre, 1977
Paris, Musée d'Orsay, RF 1977-316

LES GRANDES BAIGNEUSES DE PICASSO

LISTE DES DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES DISPONIBLES UNIQUEMENT POUR LA PRESSE

° diapositive

+ noir et blanc

- 1 - Picasso
° + Grande baigneuse. 1921
Huile sur toile
S.D.b.d. : Picasso 21
Paris, Musée de l'Orangerie

- 2 - Picasso
° + Grand nu à la draperie. 1921
Huile sur toile
S.h.g. : Picasso
Paris, Musée de l'Orangerie

- 3 - Picasso
° + Tête de femme. 1921
Huile sur toile
Paris, Musée Picasso

Le visage est proche de celui de la Femme assise. Mais l'échelle, plus grande que nature, lui donne une force supplémentaire. Le modèle très lisse du visage, accentue l'aspect sculptural de cette version, qu'on ne peut considérer comme une simple étude préparatoire.

- 4 - Picasso
° + Deux baigneuses. 1920
Pastel
Paris, Musée Picasso

Ce pastel constitue une variation insolite et un peu déroutante du même thème. Parmi les nombreux systèmes de déformation pratiqués par Picasso, on trouve rarement cet enlaidissement misérabiliste qui tient de la caricature. Ces figures dans leur étrangeté (disproportion des têtes, la femme de gauche à trois jambes) conservent le caractère de sculptures en trompe-l'œil y compris dans le choix des couleurs : bois pour les corps, pierre pour les draperies. Ce goût des figures en trompe-l'œil existe à la même époque dans la peinture métaphysique italienne (G. de Chirico, Savinio, Carrà).

- 5 - Picasso
° + Le peintre et son modèle. été 1914
Huile et crayon sur toile
Paris, Musée Picasso

En plein cubisme synthétique, ce tableau surprend par sa lisibilité, par le modèle quasi académique du nu, par la calligraphie appliquée du personnage masculin et de la table. Picasso (qui s'est visiblement portraituré ici) en campant le nu dans un esprit naturaliste, suggère-t-il qu'il découvre seulement son modèle ?
Modigliani a représenté un jeune garçon dans la même attitude (vers 1917, Musée de l'Orangerie). L'un et l'autre connaissaient-ils le Fumeur de Cézanne (Moscou, Musée Pouchkine) campé lui aussi dans cette position au fend très naturelle ?

- 6 - Picasso
° + Femme assise. 1920
Huile sur toile
Paris, Musée Picasso

Le visage, les mains et la draperie sont proches de ceux de la Grande Baigneuse. Les différences sont dans l'attitude et surtout dans le contexte, qui est moderne. Ce n'est plus une Vénus antique mais une femme assise en peignoir, dans un fauteuil banal, croisant les jambes en une attitude familière. Ce motif est fréquent chez Mattise, spécialement à cette période.

- 7 - Renoir
° + Baigneuse assise dans un paysage dite Burydige. 1895-1900
Huile sur toile
Paris, Musée Picasso

Dans ce tableau, qui a appartenu à Picasso, Renoir s'est peut-être souvenu du bronze antique. Le titre d'épave dont on reconnaît aussi l'attitude dans le bronze de Dalou.
H. Parmelin rapproche à juste titre ce Renoir d'un pastel de Picasso, daté de 1921 (0,66 x 0,508) appartenant à la série des Grandes Baigneuses (Collection Berggruen, exp. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1988).

Dans la Tête d'Obaldienne, André Malraux remarque lors de sa visite chez Picasso "Un grand Renoir, surprenant : les jambes de la femme ont l'importance arbitraire des membres des "grosses femmes" que Picasso a peints à Rome et dont il groumelait : "c'est à cause de Michel-Ange".

- 8 - Derain
 * + Nu à la cruche, 1923-1924
 Huile sur toile
 Paris, Musée de l'Orangerie

On a oublié aujourd'hui la position dominante, au moins égale à celle de Matisse et de Picasso, tenue par Derain dans l'opinion artistique des années vingt. Sa forte personnalité, sa grande culture, son folle déterminant dans le fauvisme et dans le cubisme (au moins à ses débuts) avaient assis son prestige. Aussi, son retour à une peinture très lisible, aux couleurs sourdes, où les allusions à l'art ancien sont constantes et transparentes, parait aux uns une voie à suivre, aux autres un reniement ancien dénonçant. Des jeunes peintres ironisent durement sur "Carroul-Derain", tandis que ses relations avec Picasso, autres amis amicaux, se distendent. Paul Guillaume est alors son principal soutien et son marchand.

On est redevenu aujourd'hui sensible au grand style de Derain dans les années vingt. Plus que les autres, il a conscience que l'art du XIXe siècle ne peut ignorer son passé.

- 9 - Ingres
 * + La petite balnéaire. Intérieur de harem, 1828
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre

Ingres n'a jamais cessé de constituer une référence : référence permanente pour Chassériau, Gustave Moreau, Degas, pour ne pas parler de la tradition académique ; modèle passager pour Renoir, Gauguin, Matisse, Picasso, La Fresnaye, Léger ; sujet de dévotion administrative pour Cézanne... et pour le Pop'art. Cette attention des générations suivantes s'est portée particulièrement sur les *Nus*, célèbres et popularisés par la gravure et la photographie : La Source est au Louvre depuis 1878, La Balnéaire, Valpinçon depuis 1879, La petite balnéaire, exposée ici, depuis 1908. En 1905, le Salon d'Automne (celui du Ravin) présentait une vaste rétrospective Ingres en même temps qu'une rétrospective Manet. Deux expositions Ingres importantes eurent lieu à Paris en 1911 et en 1921.

Ces périodes ingresques correspondent en général chez les peintres à un moment de crises, de remise en question et se manifestent par des recherches de structures et de formes exprimées par des contours nets, en d'autres termes par un effort d'auto-discipline.

Répétant ici l'attitude et la silhouette de la solitaire Balnéaire Valpinçon (1808), Ingres ajoute dans le fond six figures qui annoncent le Bain Turc (1862). Le geste de l'une d'elles ramenant une draperie sur sa poitrine se retrouve identique chez Picasso.

- 10 - Sérusier
 * + Balnéaires aux voiles blanches, 1908
 Huile sur toile
 Paris, Musée d'Orsay

Ces Balnéaires, rigoureusement contemporaines des Demeiselles d'Avignon (1907), illustrent la persistance du thème de la Balnéaire dans un esprit décoratif. La composition est fondée sur le nombre d'or et les "divines proportions", dont Sérusier fut le codificateur. C'est d'ailleurs ici la seule concession à la culture classique de la part d'un homme fidèle aux positions "primitivistes" affichées par Gauguin ; il affirmait précédemment en 1921 : "Toute tentative de s'assimiler des formes ou des formules empruntées à d'autres races ou à d'autres époques n'aboutit qu'à un faux style dont notre siècle a abusé" (ABC de la peinture, Paris, 1950)

- 11 - Matisse
 * + Les trois sœurs, 1916
 Huile sur toile
 Paris, Musée de l'Orangerie

1917 marque pour Matisse le début de sa période dite nigoise dont l'appréciation a aussitôt suscité et suscite encore aujourd'hui des polémiques. La fin du grand style simplificateur des années précédentes et le retour des demi-teintes et du clair obscur constituent-ils une sorte de reniement dont Matisse ne se serait repenti qu'en 1925 ?

On voit que l'accusation portée contre Matisse annonce celle qui va viser Picasso un peu plus tard (goût pour des sujets conventionnels ou mondains, retour à un métier suspect d'académisme et de concession, références à l'art du passé). Ces accusations reçoivent bien entendu leur contrepartie dans l'éloge des critiques de goût traditionnel et dans un début de succès public.

Les *Trois sœurs* sont habituellement considérées comme un des tableaux caractéristiques du début de ce changement de manière : les trois figures, sans relief, s'inscrivent dans un même plan (le traitement du haut-relief est à cet égard caractéristique). Matisse réussit ici un accord miraculeux de formes et de couleurs, de pleins et de vides, de courbes et de droites, tel que rien ne peut y être modifié sans détruire une harmonie parfaite. On ne peut donc pas parler d'abandon à la facilité.

En 1918, Paul Guillaume organise dans sa galerie une exposition préfacée par Apollinaire et associant Matisse et Picasso, ce qui ne se reverra guère.