



## Exposition L'Orient des peintres

Du rêve à la lumière

Au musée Marmottan-Monet

(du 07-03-2019 au 21-07-2019)

( Ci-dessous vous trouverez l'intégralité -sauf oubli ou erreur- des œuvres présentées lors de cette exposition.).

### Extrait du dossier de presse

Le musée Marmottan Monet présente, du 7 mars au 21 juillet 2019, l'exposition « L'Orient des peintres, du rêve à la lumière ». Riche d'une cinquantaine de chefs-d'œuvre provenant des plus importantes collections publiques et privées d'Europe et des États-Unis (musée du Louvre, musée d'Orsay, musée des Augustins de Toulouse, la Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau de Munich, la collection Thyssen-Bornemisza de Madrid, le Rijksmuseum d'Amsterdam, le Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown), cette manifestation entend révéler à travers ce voyage un nouveau regard sur cette peinture.

C'est dans l'hôtel particulier qui abrite les collections de Paul Marmottan, dédiées à Napoléon et à sa famille, que prend place l'exposition. C'est en effet le souffle des conquêtes napoléoniennes qui porte les peintres à partir et à vérifier leur fantasme d'Orient à travers le voyage. L'aube de l'ère industrielle donne ainsi naissance à l'orientalisme, qui traverse tout le siècle et les pays européens. À l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, les avant-gardes elles-mêmes se nourrissent de ces expériences nouvelles et inventent un art nouveau, aux portes de l'abstraction, portées par l'Orient. Face aux nombreuses études et expositions précédentes, le parcours privilégie l'Orient méditerranéen, propre à l'empire colonial français. Le corpus des œuvres a été organisé à travers deux axes distincts: la figure humaine et le paysage. Deux voies qu'annoncent "*La Petite Baigneuse*" (1828, Paris, musée du Louvre) d'Ingres et "*Innenarchitektur*" (*Architecture intérieure*, 1914, Wuppertal, Von der Heydt Museum) de Paul Klee.

Ces deux lignes s'éclairent mutuellement tout au long du parcours organisé en 7 sections. La première section met en place les figures historiques du mouvement : Ingres et Delacroix y sont entourés de leurs disciples et d'hommages rendus à leur vision. Face aux dessins d'Ingres et notamment à ses études pour la "*Grande Odalisque*", Delacroix et Chassériau apportent une vision plus réelle mais non moins classique.

La seconde section poursuit cette exploration de la figure humaine, de plus en plus portée par une connaissance réelle de l'Orient mais toujours nourrie de tradition et de fantasme, car, ainsi que le relève Eugène Fromentin dans son livre "*Un Été dans le Sahara*" : « Il faut regarder ce peuple à la distance où il lui convient de se montrer : les hommes de près, les femmes de loin ; la chambre à coucher et la mosquée, jamais ». De Chassériau ("*Femme mauresque sortant du bain*", 1854, Strasbourg, musée des Beaux-Arts) à Gérôme ("*Jeune Orientale au Narguilé*", s.d., collection particulière), la connaissance par le voyage n'oblitére pas un usage de prototypes iconographiques empruntés à la mythologie et à la tradition classique. La figure de harem, nouvelle Vénus, ne peut en effet être portraiturée de manière fidèle, car elle demeure à tous invisible. Gérôme, avec son "*charmeur de serpents*" (v. 1879, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute) ou Édouard Debat-Ponsan ("*Le Massage : scène de Hammam*", 1883, Toulouse, musée des Augustins), renouvellent ainsi une iconographie classique et imaginaire en la mettant en scène sur fond de mosaïque islamique.

La troisième section, de Jean-Léon Gérôme ("*Le Marchand de couleurs*" (*Le pileur de couleurs*), vers 1890-1891, collection particulière, en prêt au Museum of Fine Arts de Boston) à Eugène Fromentin ("*Le Pays de la Soif*", vers 1869, Paris, musée d'Orsay) et Hippolyte Lazerges ("*Caravane près de Biskra, Algérie*", 1892, Nantes, musée d'Arts) permet de réaliser une transition de la figure au paysage, par la présentation de scènes de genre qui révèlent l'intérêt simultané des artistes pour la figure et son contexte. C'est ainsi que s'amorce une mutation qui conduit à une attention de plus en plus grande à la lumière et à la structure de paysages toujours plus épurés. Dans cette perspective la quatrième porte l'accent sur cette géométrisation progressive du paysage qui réduit les données narratives à l'essentiel, se concentre sur la composition et le rythme des couleurs : Jules-Alexis Muenier y côtoie Pascal Dagnan-Bouveret, Albert Marquet et Camoin. La géométrie et la blancheur de la ville d'Alger inspirent ainsi à Muenier ("*Le Port d'Alger*", 1888, Paris, musée d'Orsay) des formes qui annoncent celles de Camoin dans "*Le Golfe de Sidi-bou-Saïd*" (1923, collection particulière) et de Marquet dans "*La Mosquée de Laghouat*" (1939, Albi, musée Toulouse-Lautrec, dépôt du CNAP). Face à cela, la cinquième section établit une parenthèse autour de la lumière et des artistes impressionnistes et néo-impressionnistes : Renoir, avec "*Le Ravin de la femme sauvage*" (1881, Paris, musée d'Orsay) ouvre la voie à Théo van Rysselberghe dans un travail essentiel sur la tache de couleur resté sans postérité, mais qui participe de l'émancipation de la couleur.

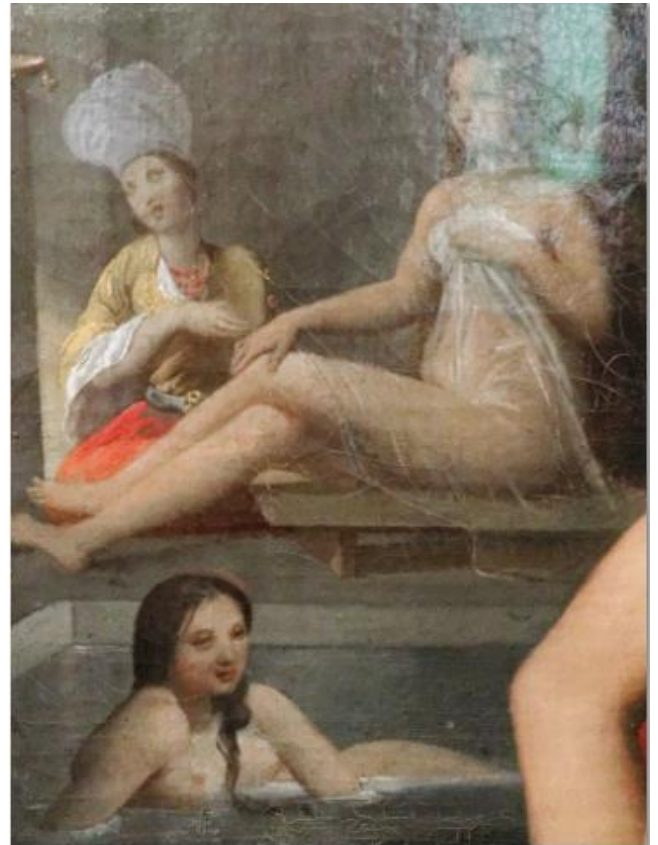
Enfin, les sixième et septième sections, centrées à nouveau sur l'opposition de la figure et du paysage, portent l'accent sur une radicalisation de la géométrie qui coïncide avec l'apparition de nouveaux moyens picturaux. D'un côté, Émile Bernard, Jules Mignonney, Albert Marquet et Henri Matisse renouvellent le thème de la figure humaine en le simplifiant. Les arts décoratifs musulmans prennent alors une place de plus en plus importante et permettent de passer dans un espace à deux dimensions. C'est ainsi qu'"*Abyssine en robe de soie*" (1895, Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac) de Bernard ou "*Intérieur à Sidi-Bou-Saïd*" (1923, le Havre, MuMa) de Marquet accompagnent les expériences de Matisse ("*Odalisque à la culotte rouge*", 1923-1924, Paris, musée de l'Orangerie). De l'autre côté, Wassily Kandinsky ou Paul Klee franchissent le cap de l'abstraction, lié à l'expérience de la couleur pure et de l'éblouissement. Cette section est l'occasion de redécouvrir certaines œuvres moins connues de Kandinsky, telles "*Ville arabe*" (1905, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou) ou "*Oriental*" (1909, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau) qui basculent peu à peu dans la couleur pure. Ainsi que le note Paul Klee dans son *Journal* lors du voyage à Kairouan en avril 1914 : « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre. »

Face à cela, Vallotton clôt le parcours par un hommage à Ingres, "*Le Bain turc*" (1907, Genève, musée d'Art et d'Histoire), étrange par sa composition autant que par l'absence de motifs orientalistes. Par le biais de la figure ou par celui du paysage, l'Orientalisme fait alors place à une expérience radicale, à l'origine de l'art moderne. Dans les deux cas, l'Orient disparaît pour laisser place à la peinture pure.

**Commissariat : Emmanuelle Amiot-Saulnier, Docteur en Histoire de l'art**

## L'ORIENT DES PEINTRES, DU RÊVE À LA LUMIÈRE

Portés par le souffle de la conquête napoléonienne, les peintres européens ont fantasmé l'Orient avant de vérifier leur rêve dans le voyage. Si ce dernier ne fait pas disparaître un fantasme indissociable de la figure féminine, d'Ingres et Delacroix aux premières heures de l'art moderne, l'expérience du paysage et de la lumière d'Orient bouleverse le regard et les pratiques. C'est pourquoi l'exposition s'articule autour de ces deux axes : figure et paysage. Centrée autour de l'Orient méditerranéen, elle développe deux points de vues qui perdurent à travers le xix<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle. Ingres, par sa *Petite Baigneuse*, incarne un rêve de beauté féminine idéale, qui parvient à une harmonie classique entre rigueur géométrique de la composition et sensualité du corps. Paul Klee conclut quant à lui une recherche sur la couleur pure qui passe par le paysage et l'immersion dans la lumière. C'est l'évolution de ces deux points de vue, des années 1800 à la naissance de l'abstraction, que ce parcours se propose d'évoquer.



## JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

1780-1867

### **La Petite Baigneuse, dit aussi Intérieur de harem**

1828

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre, département des Peintures,  
acquis en vente publique sur les arrérages du legs Poirson, 1908

Alors même qu'il n'a jamais voyagé en Orient, Ingres crée vers 1808 le prototype de la beauté orientaliste : un nu sensuel paré d'accessoires exotiques. Probablement inspirée des lettres de lady Mary Wortley Montagu décrivant des bains dans un harem au XVIII<sup>e</sup> siècle, *La Petite Baigneuse* en est l'une des incarnations essentielles. Peinte pour Louis-Joseph-Auguste Coutan, collectionneur et marchand de tableaux, cette œuvre, par la présence de figures dans le fond, annonce les scènes de femmes au bain et de hammam typiques de l'orientalisme.



## PAUL KLEE

1879-1940

### Décor intérieur (Innenarchitektur)

1914

Aquarelle, gouache et craie

Wuppertal, Kunst und Museumsverein im Von der Heydt-Museum,  
don de madame Charlotte Mittelsten Scheid en mémoire de son père  
Rudolf Ibach en 1991

C'est en avril 1914 que Klee se rend en Tunisie, à Kairouan, sur les conseils de son ami Kandinsky. Les paysages et l'architecture géométrique de la ville le fascinent, mais c'est une véritable expérience mystique qui est à l'origine de son passage à l'abstraction cette même année : la sensation de se dissoudre dans la lumière et dans la couleur, de faire corps avec celles-ci. C'est ainsi que cette œuvre de 1914 à la fois est inspirée par les édifices de Kairouan, ses arches et ses dômes, et propose une immersion dans la couleur pure.

## INGRES, DELACROIX ET LEUR POSTÉRITÉ

Ingres, aux prémices du xix<sup>e</sup> siècle, donne avec ses Odalisques un idéal de beauté nourri de ses lectures et de copies de gravures. Le type de beauté classique orientaliste qu'il élabore dès 1808 a sur les artistes une influence qui perdure jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, en témoigne la belle copie de la Grande Odalisque par Jules Flandrin. Face à lui, Delacroix invente une beauté plus romantique mais non moins nourrie de fantasmes et de références classiques. Le voyage au Maroc de 1832 aux côtés d'une mission diplomatique menée par le comte de Mornay nourrit certes d'une connaissance réelle ses Femmes d'Alger mais le peintre ne cesse d'évoquer une antiquité naturelle dans son Journal. Le souvenir nimbe bientôt d'une aura rêvée la réalité découverte sur place, d'ailleurs plutôt ambiguë. À ce jour, nous ne savons toujours pas si cette incursion dans un harem ne fut pas une mise en scène. Il n'en demeure pas moins que Delacroix comme Ingres engendre à travers le siècle une postérité qui s'épanouit de Corot à Chassériau.



### Quatre femmes, étude pour **Le Bain Turc**

Non daté

Graphite et blanc sur papier transparent

Montauban, musée Ingres



## JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

1780-1867

### Tête de la Grande Odalisque

Vers 1814-1816

Huile sur toile

Cambrai, musée des Beaux-Arts, déposé depuis 1936

par le musée du Louvre, département des Peintures, legs Cosson, 1927



## JULES FLANDRIN

1871-1947

### D'APRÈS JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

1780-1867

### La Grande Odalisque

1903

Huile sur toile

Montauban, Musée Ingres

Flandrin, homonyme d'un contemporain d'Ingres, est un jeune artiste grenoblois du xx<sup>e</sup> siècle qui copie en 1903 pour le musée Ingres à Montauban *La Grande Odalisque*, archétype, s'il en est, de la figure orientaliste. Cette copie témoigne de la pérennité du modèle ingresque jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle et donne raison au maître de Montauban : « C'est en regardant les inventions des autres que l'on apprend à inventer soi-même. »



détail

## EUGÈNE DELACROIX

1798-1863

### La Mort de Sardanapale

Vers 1826-1827

Huile sur toile

Paris, musée du Louvre, département des Peintures,  
legs de la comtesse Paul de Salvandy, née Eugénie Rivet, 1925

Avant même son voyage au Maroc en 1832, Delacroix se passionne pour l'Orient. Il adapte librement une pièce de lord Byron, *Sardanapalus*, qui met en scène les passions et les excès de ce roi de Ninive (661-631 avant J.-C.). Il invente notamment la scène finale : l'immolation du roi, assailli par son peuple révolté, préférant se suicider au milieu des siens dans un gigantesque bûcher. C'est cette dernière qui lui inspire son grand tableau exposé au Salon de 1827 (*La Mort de Sardanapale*, Paris, musée du Louvre) dont nous présentons ici une rare esquisse modelée en pleine pâte et en pleine lumière.



Détail



## EUGÈNE DELACROIX

1798-1863

### Femmes d'Alger dans leur intérieur, dit aussi Intérieur de harem à Oran

1847

Huile sur papier marouflé sur toile

Rouen, Réunion des musées métropolitains Rouen Normandie,  
musée des Beaux-Arts, legs Jules Hédou, 1907

Delacroix est l'un des premiers artistes à voyager en Orient : en 1832, il embarque pour le Maroc au sein d'une délégation française. Quinze ans plus tard, il revient sur le souvenir de sa visite d'un harem (ou d'une maison close selon des hypothèses récentes), obtenue lors d'une escale à Alger grâce à son statut officiel. On voit dans cette version que le souvenir importe plus que l'authenticité. L'artiste y simplifie le motif, le nimbe d'une ombre prégnante : l'Orient vécu est redevenu un rêve intime et mélancolique.



détail



## JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT

1796-1875

### Jeune Algérienne couchée sur le gazon

Vers 1871-1873

Huile sur toile

Amsterdam, Rijksmuseum, legs A. van Wezel, Amsterdam

Fervent admirateur de Delacroix, Corot entreprend ici de moderniser le thème éternel de l'odalisque, sous les traits de son modèle préféré, Emma Dobigny, dont la pose évoque un personnage peint par le maître admiré dans son tableau du Louvre figurant un harem algérien. S'il représente quelques accessoires exotiques qu'il a sûrement empruntés pour l'occasion, il installe son modèle dans un paysage très peu orientaliste, caractérisé par ses tonalités et l'estompe de ses fonds.



détail



Détail

## THÉODORE CHASSÉRIAU

1819-1856

### Danseuses marocaines. La Danse aux mouchoirs

1849

Huile sur bois

Paris, musée du Louvre, département des Peintures,  
legs du baron Arthur Chassériau, entré au musée du Louvre en 1934

Ce petit tableau de Chassériau est une curiosité : inspiré d'une scène de danse traditionnelle vue en Algérie lors du voyage de 1846, il recrée fidèlement le costume de Constantine. Caractérisé par la partition en deux du vêtement aux couleurs vives, il est aussi le prétexte à l'évocation d'une harmonie décorative et géométrique sur des corps en mouvement. Pourtant, la composition transpose la scène observée dans un autre lieu dessiné par le peintre : une école arabe. C'est ainsi que la plus fidèle apparence de vérité est en fait un montage.





## THÉODORE CHASSÉRIAU

1819-1856

**Intérieur de harem,**  
dit aussi **Femme mauresque sortant du bain au sérail**

1854

Huile sur toile

Strasbourg, musée des Beaux-Arts, dépôt du musée du Louvre,  
département des Peintures

Chassériau, élève d'Ingres et admirateur de Delacroix, entreprend à son tour de moderniser le thème de l'odalisque traitée comme une Vénus sortant du bain orientalisée. Si l'artiste est bien allé en Algérie en 1846, il ne donne pas moins une version rêvée et classicisante d'un harem. Entre la pureté du trait à la manière d'Ingres et la sensualité de la couleur à la façon de Delacroix, il réalise une synthèse parfaite de l'Orient et de l'Occident. Par sa science de la lumière, il rejoint la poésie mélancolique des œuvres tardives de Delacroix.



détail

### LA FEMME (EN) ORIENTALE

À la suite de Chassériau, bien des peintres se mettent en quête de leur idéal de beauté en Orient. Pourtant, de Landelle à Gérôme, les accessoires orientaux n'indiquent pas toujours une connaissance ethnographique exacte. Les beautés parées aux couleurs de l'Orient sont bien souvent une invention d'artiste qui a rapporté de voyage vêtements et objets. Le harem reste à tous fermé. Nous assistons alors à de véritables montages de sources diverses, photographies de décors accueillant des modèles d'atelier, parures et objets sur des corps parfaits évoquant quelque Vénus antique. L'audace des couleurs n'a d'égale que la sensualité suggestive de ces «collages» peints, d'une modernité qui a souvent été contestée. La plus grande nouveauté réside alors dans l'apparition de motifs décoratifs inspirés des mosaïques islamiques, et sur lesquels se détachent beautés brunes ou noires. De Debat-Ponsan à Gérôme ou Leroy, les courbes des corps deviennent un contrepoint à celles des arabesques décoratives.



## CHARLES ZACHARIE LANDELLE

1821-1908

### La Juive de Tanger

Après 1866

Huile sur toile

Reims, musée des Beaux-Arts

Landelle, ancien élève des peintres Delaroche et Scheffer, donne ici le portrait d'une beauté orientale aux accents encore romantiques. Après un premier voyage à Tanger en 1853, il développe ce type féminin qui fascine ses contemporains. Pourtant, son surnom de peintre des fellahs semble usurpé, car son modèle favori serait une fermière normande vêtue d'un costume oriental prêté par son ami peintre Alexandre Bida. Une fois encore, le voyage n'annule ni le rêve ni les mises en scène, l'accessoire oriental devenant un gage d'authenticité.



détail



## CHARLES ZACHARIE LANDELLE

1821-1908

### Beauté orientale jouant du târ

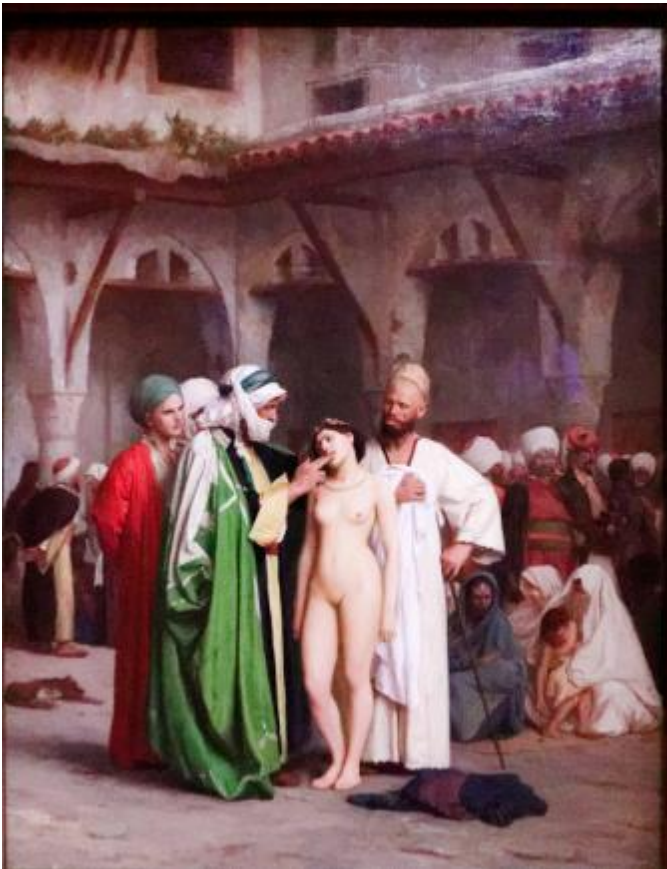
1877

Huile sur toile

Paris, galerie Ary Jan



détail



## JEAN-LÉON GÉRÔME

1824-1904

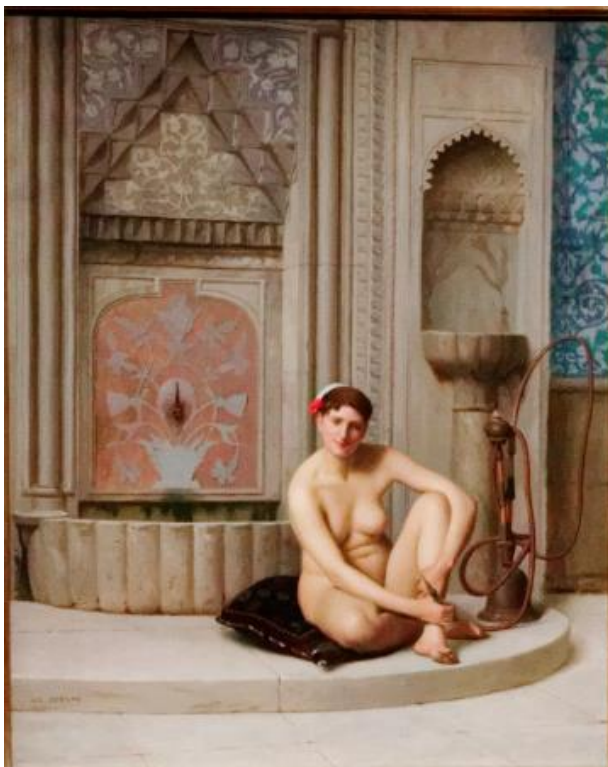
### Le Marché aux esclaves

1866

Huile sur toile

Williamstown, Massachusetts, USA, Sterling and Francine Clark Art Institute

Gérôme a traité ce sujet à plusieurs reprises, dans un contexte aussi bien antique qu'oriental, alors même que ses voyages, notamment en Égypte, donnaient à ses toiles orientalistes un éclat d'authenticité. Pourtant, c'est à nouveau une scène fantasmée que nous considérons, même si l'esclavage existait encore au moment où l'œuvre a été exécutée. La nudité lisse et blanche de cette femme vendue en fait toutefois la sœur des Phryné et autres Vénus de l'artiste, ce qui explique sans doute que le thème n'émut pas vraiment la critique et le public du Salon de 1867.



## JEAN-LÉON GÉRÔME

1824-1904



### Odalisque

Non daté

Huile sur toile

Ocala, Appleton Museum of Art, College of Central Florida, don d'Arthur I. Appellton

Gérôme reprend ici le prototype de l'odalisque, tout en introduisant les motifs orientaux du narguilé et du décor. Le corps sculptural se détache devant une magnifique fontaine couverte de mosaïques, sans doute empruntée au palais de Topkapi. Le peintre s'est en effet passionné pour les arts décoratifs musulmans, au point de posséder des reproductions photographiques du palais ottoman, anticipant des recherches qui mèneront dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à un intérêt scientifique pour les arts islamiques.



détail



## PAUL ALEXANDRE LEROY

1860-1942

### Le Jeu d'osselets

Non daté

Huile sur toile

Paris, galerie Ary Jan



## ÉDOUARD DEBAT-PONSAN

1847-1913

### Le Massage. Scène de Hammam

1883

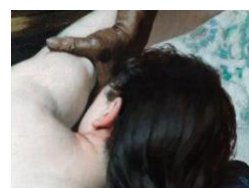
Huile sur toile

Toulouse, musée des Augustins

C'est sans doute le tableau le plus célèbre de l'artiste, peint alors que celui-ci revient tout juste d'un voyage à Constantinople en compagnie de ses beaux-frères. Néanmoins, la scène que montre cette composition n'est pas plus réelle que n'importe quelle autre scène de harem. Le peintre cherche, par le contraste des corps noir et blanc, un effet que rehausse la splendide mosaïque bleue inspirée des décors ottomans. Il fait ainsi de son œuvre une sorte d'*Olympia* inversée et orientalisée, dans un dialogue avec Manet qui n'est pas impensable au vu de la célébrité scandaleuse du tableau exposé en 1865.



détail



détail



## JEAN-LÉON GÉRÔME

1824-1904

### Jeune Orientale au narguilé

Non daté

Huile sur toile

Paris, galerie Ary Jan

C'est une scène fantasmée que Gérôme livre dans le portrait de cette jeune femme attendant un client sous les arches d'une ville orientale. Probablement inspiré de l'un de ses nombreux voyages en Égypte, pour l'évocation de l'architecture, le tableau est avant tout une invention destinée à plaire au public du Salon par la sensualité de la mise et l'éclat des couleurs. Nulle femme, même prostituée, ne saurait ainsi s'exhiber dans les rues, souriante et aguicheuse, la poitrine offerte au regard.



### LA FIGURE EN CONTEXTE ; SCÈNES DE GENRE SOUS LE SOLEIL D'ORIENT

*Le Marchand de couleurs* de Jean-Léon Gérôme donne le ton : la peinture de scènes saisies d'après des spectacles de rue ou dans des paysages désertiques est bien souvent une manière nouvelle d'aborder la couleur. Comme le rapporte Eugène Fromentin dans ses deux livres *Un Été dans le Sahara* et *Une Année dans le Sahel* (1857 et 1858), l'expérience de la lumière est parfois si extrême qu'elle tient de l'aveuglement : «Je ne cesse de rêver de lumière; je ferme les yeux et je vois des flammes, des orbes rayonnants, ou bien de vagues réverbérations qui grandissent». Dès lors, les peintres radicalisent leurs moyens, pour mieux traduire ces situations nouvelles et parfois dramatiques, en témoigne *Le Pays de la Soif* de Fromentin. Les compositions s'épurent, les tonalités tendent vers des

camaïeux de gris et de bleus. Le ciel et le sable se disputent souvent des paysages minimalistes dont la tendance à la quasi monochromie restitue l'aridité de ces contrées désertiques.



détails

## EUGÈNE FROMENTIN

1820-1876

### Le Pays de la Soif

Vers 1869

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, legs d'Édouard Martell, 1920

Le peintre voyageur représente ici un épisode terrible qu'il a relaté dans *Un été dans le Sahara* en 1854 : « La chaleur s'est accrue de six degrés pendant notre absence [...] à pareille époque, il y a trois ans, un convoi de vingt hommes avait été surpris par le vent du désert, à moitié chemin d'El-Aghouat à Gardaïa [...] huit des voyageurs étaient morts, avec les trois quarts des animaux. » Le peintre, s'étant risqué dans le désert, a fait l'expérience de cette chaleur torride et a même subi un aveuglement momentané, mais complet, au retour de l'une de ces expéditions.



## EUGÈNE FROMENTIN

1820-1876

### La Rue Bab-el-Gharbi à Laghouat

Vers 1859

Huile sur toile

Douai, musée de la Chartreuse

Cette peinture répond à une commande de l'État français sollicitée par Fromentin en partance pour l'Algérie en 1852. Témoin de la violence des combats qu'il relate dans *Un été dans le Sahara*, publié dans la *Revue de Paris* dès 1854, il propose ici une scène ambiguë, entre sieste à l'ombre des remparts et massacre. C'est ainsi que Théophile Gautier compare les dormeurs à « des cadavres enveloppés de leurs suaires » dans sa critique du Salon de 1859, sans même que l'État français ne proteste. Peinture audacieuse s'il en est, cette œuvre se distingue autant par son sujet que par la composition qui coupe en deux la toile.



## EDMOND MARIE FÉLIX DE BOISLECOMTE

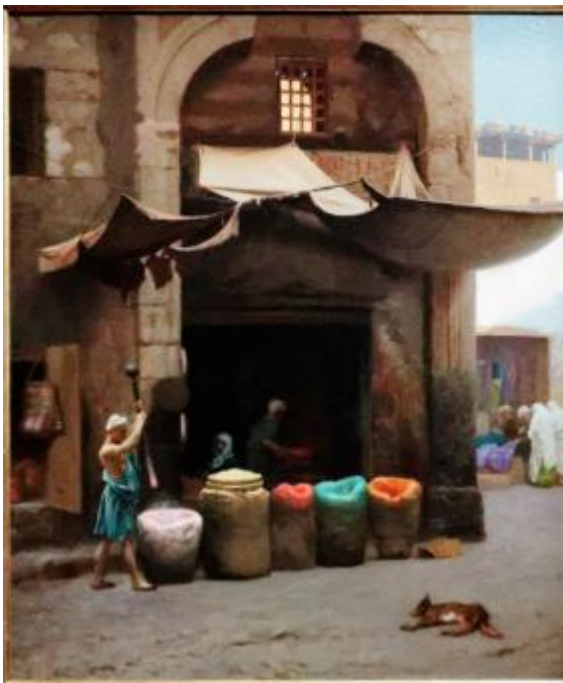
1849-1923

### Palais des exécutions à l'Alhambra de Grenade

1878

Huile sur toile

Pau, musée des Beaux-Arts



## JEAN-LÉON GÉRÔME

1824-1904

### Le Marchand de couleurs (le pileur de couleurs)

Vers 1890-1891

Huile sur toile

Collection particulière, en prêt au Museum of Fine Arts, Boston

*Le Marchand de couleurs*, œuvre exécutée pour un collectionneur privé, montre une scène inspirée des échoppes observées dans les rues du Caire. Mais l'étrangeté du thème, rarement traité en peinture, révèle combien l'Orient fut avant tout pour les artistes une terre de couleurs. La position des sacs de pigments au premier plan, l'intensité de leurs coloris, le geste du pileur de couleurs mettent en valeur un métier disparu en Occident au profit de la production industrielle de tubes de peinture. Nostalgie d'artiste ? Cela est probable, même si la réalisation de ce tableau repose sur une reconstitution en atelier, effectuée précisément avec ces tubes.



détail



## JEAN-LÉON GÉRÔME

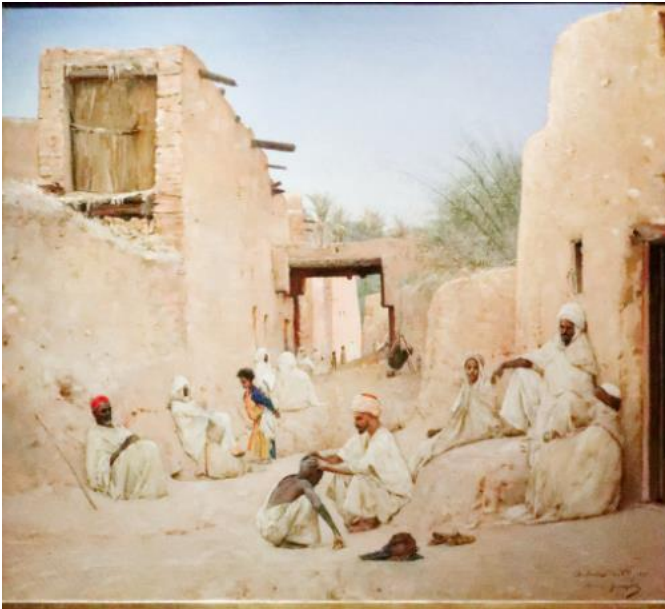
1824-1904

### Le Charmeur de serpent

Vers 1879

Huile sur toile

Williamstown, Massachusetts, USA, Sterling and Francine Clark Art Institute



## MAURICE BOMPARD

1857-1936

### Une Rue de l'oasis de Chetma

Septembre 1890

Huile sur toile

Marseille, musée des Beaux-Arts, legs Jules Cantini, 1917



Détail



détail





## GUSTAVE GUILLAUMET

1840-1887

### Femmes allant puiser l'eau

Entre 1862 et 1887

Huile sur toile

Paris, musée du Quai Branly - Jacques Chirac

Ce thème, caractéristique de l'orientalisme, a rarement donné lieu à une mise en scène aussi minimale. Plus souvent, les porteuses d'eau sont l'occasion pour les artistes de revêtir l'Orient de la noblesse de l'antique. Mais, ici, il n'en est rien. Guillaumet, observateur attentif de l'Algérie et de la misère du peuple, qui découvre ce pays en 1862 alors qu'il devait embarquer pour l'Italie, est l'un des orientalistes les plus engagés de son temps. Pourtant, la poésie de la lumière, la quasi-monochromie des bruns, la réduction du motif au minimum confèrent à cette peinture un statut à part qui semble annoncer l'abstraction.



## JEAN-BAPTISTE PAUL HIPPOLYTE LAZERGES, DIT PAUL LAZERGES

1845-1902

### Dromadaires à l'oued

6 août 1895

Huile sur toile

Collection particulière Olivier Pesci, arrière-petit-fils de Paul Lazerges

## JEAN-BAPTISTE PAUL HIPPOLYTE LAZERGES, DIT PAUL LAZERGES

1845-1902

### Caravane près de Biskra, Algérie

1892

Huile sur toile

Nantes, musée d'Arts, legs de David Aristide-François, 1908



détail

### VERS LA GÉOMÉTRIE : PAYSAGES

L'épuration progressive du motif et de la palette conduit les artistes voyageurs à une sobriété et à une géométrie inédite dans la composition des paysages. Les années 1880 marquent en ce domaine une sorte de radicalisation qui ne trouve d'écho que dans les œuvres de certains acteurs du Fauvisme. Armand Point, Jules-Alexis Muenier ou Pascal Dagnan-Bouveret jouent ainsi sur des couleurs de plus en plus plates et s'acheminent vers un traitement de l'espace à deux dimensions. C'est ainsi qu'Albert Marquet et Charles Camoin trouvent leurs voies préparées. Ces anciens compagnons de Matisse dans la «Cage aux Fauves» de 1905 prennent à leur tour le chemin de l'Algérie. Camoin rejoint Matisse à Tanger à l'hiver 1912-1913. Marquet fait d'Alger une destination de prédilection de 1920 à 1946. Pour ces artistes, l'Orient est moins une réserve de motifs pittoresques que l'occasion de réfléchir en termes de couleur et de composition, en des harmonies qui respectent la surface du tableau.



### ARMAND POINT

1860-1932

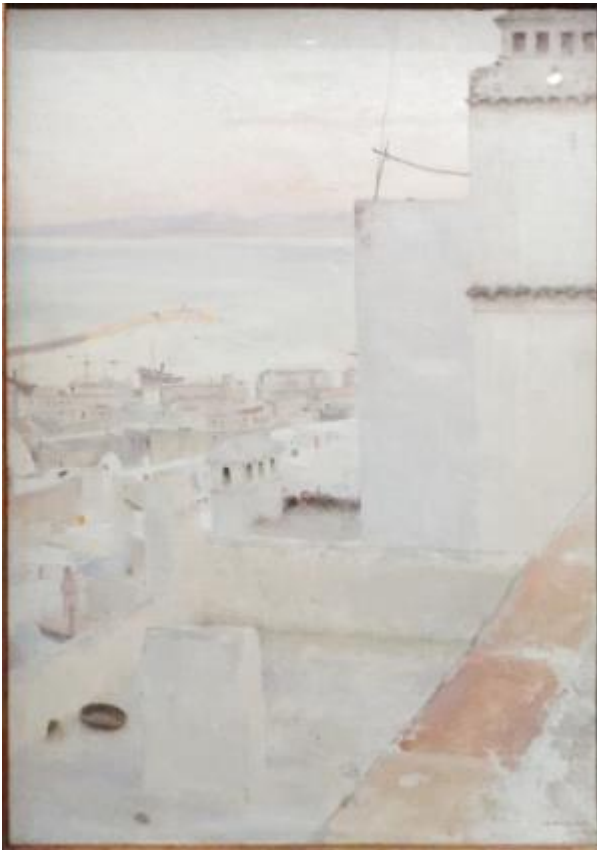
#### Cavalier arabe dans le Sud

1887

Huile sur toile

Coutances, musée Quesnel-Morinière

Avant le tournant symboliste de sa carrière en 1894, Point est tout d'abord un peintre orientaliste. Né en Algérie, il connaît par cœur ces paysages qu'il parcourt et qu'il peint : les environs d'Alger ou, comme ici, le désert à Bou-Saâda. Son *Cavalier arabe dans le Sud* est pourtant exceptionnel par la radicalité de la composition, loin de toute forme trop réaliste. Par ses bandes superposées de couleurs pures, par l'intensité de la lumière, il rompt avec un espace illusionniste et annonce les expériences futures qui conduiront à l'abstraction au début du siècle suivant.



## JULES-ALEXIS MUENIER

1863-1942

### Le Port d'Alger

1888

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, don de D. Schweisguth, 1895

Peintre naturaliste et élève de Gérôme, Muenier entreprend un grand périple en 1887 grâce à une bourse de voyage : en passant par l'Espagne, il se rend à Tanger puis à Alger. En dépit de sa formation classique, ses vues d'Alger oscillent entre un illusionnisme aux compositions simplifiées et une géométrie rigoureuse. Dans *Le Port d'Alger*, il choisit cette deuxième option. La quasi-monochromie d'Alger la blanche et la géométrie de l'architecture le conduisent à dépouiller son œuvre de tout élément photographique et de toute présence humaine, annonçant ainsi les expériences de Marquet ou de Camoin.



## PASCAL DAGNAN-BOUVERET

1852-1929

### Ruelle à Alger

1888

Huile sur toile

Vesoul, musée Georges-Garret



## ALBERT MARQUET

1875-1947

### Mer calme. Sidi-Bou-Saïd 1923

Huile sur toile marouflée sur carton  
Lille, palais des Beaux-Arts



## ALBERT MARQUET

1875-1947

### Le Golfe vu de Sidi-Bou-Saïd 1923

Huile sur toile  
Paris, collection particulière, courtesy galerie de la Présidence,



## ALBERT MARQUET

1875-1947

### La Mosquée de Laghouat

Vers 1939

Huile sur panneau de bois

Albi, musée Toulouse-Lautrec, dépôt du Centre national des arts plastiques,  
Paris-La Défense, achat à l'artiste, 1939

Marquet écrit à Matisse en 1911, alors même qu'il part pour Tanger : « je ne serai jamais un orientaliste ». Pourtant, la rencontre de sa femme en Algérie, en 1920, le mène ensuite, chaque hiver, sur les chemins de ce pays. La mosquée de Laghouat est l'un de ses thèmes préférés, avec le port et les rues enchevêtrées, sans que nul motif de pacotille n'interfère avec ce qui l'intéresse : la simplicité géométrique, la lumière de ce pays. Cette toile se distingue par la fraîcheur de ses couleurs, en camaïeux de blanc, rose et bleu, dans une transparence de l'air qui l'apparente à l'aquarelle.



## CHARLES CAMOIN

1879-1965

### L'Église anglicane à Tanger

Vers 1912-1913

Huile sur toile

Collection particulière

## UNE PARENTHÈSE LUMINEUSE

L'émancipation des moyens picturaux face au motif ne peut se comprendre sans l'apport décisif de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme. Dans la carrière d'Auguste Renoir comme dans celle de Théo van Rysselberghe et de Signac, la découverte de l'Orient reste une parenthèse, et se révèle sans véritable postérité. Pour Renoir, le voyage en Algérie en 1881 intervient dans un moment de doute sur les pratiques impressionnistes. Il donne pourtant lieu à de très beaux paysages où la couleur et la matière se révèlent de plus en plus libres. Signac et son ami belge ne pouvaient quant à eux qu'être attirés par la lumière de l'Orient. Ces amoureux du Sud, dont la pratique repose sur le fractionnement de la touche en petites taches de couleurs pures, ont donné à l'orientalisme de très belles œuvres néo-impressionnistes qui associent la rigueur de la géométrie à la liberté de la touche et à l'intensité de la couleur. L'observation d'une lumière propre à l'Orient a ainsi nourri les recherches sur la vibration et les effets optiques de la lumière.



## PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841-1919

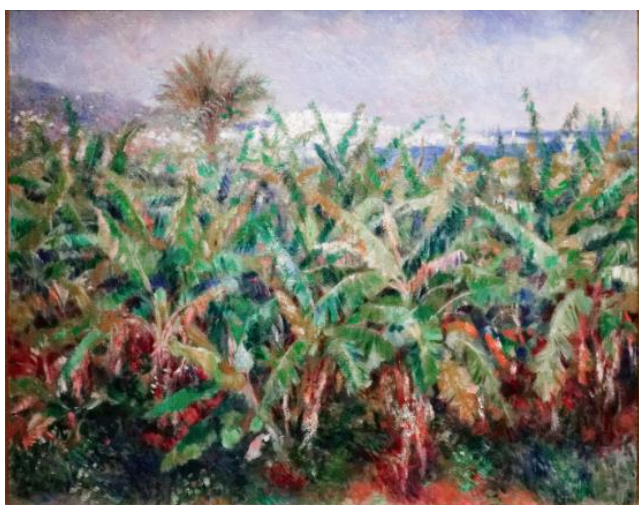
### Paysage algérien, le ravin de la femme sauvage

1881

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay

C'est un voyage en 1881 qui conduit Renoir à peindre ce paysage du sud d'Alger, non loin de Bir-Mourad-Raïs. Le mystère de cette femme sauvage, peut-être une malheureuse qui a perdu ses enfants dans ce ravin, ne pousse guère l'artiste à s'intéresser aux motifs exotiques. Au contraire, il peint une ravine de broussailles enflammées par la lumière, à la ligne d'horizon si haute que la verticalité de l'espace nous submerge. Seul demeure le papillotement de petites touches de couleurs rapides, loin de tout réalisme.



## PIERRE-AUGUSTE RENOIR

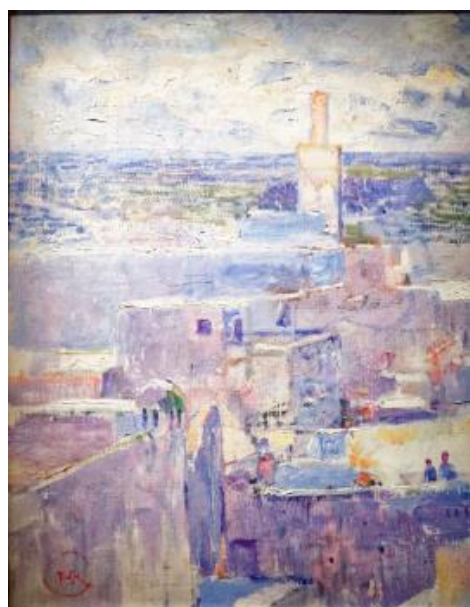
1841-1919

### Champ de bananiers

1881

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, acquis sur les fonds d'une donation anonyme canadienne, 1959



## THÉO VAN RYSSELBERGHE

1862-1926

### Étude au Maroc. Vue de Meknès

Vers 1887-1888

Huile sur toile

Bruxelles, musée d'Ixelles, don de Madeleine Maus, 1922



## CLAUDE MONET

1840-1926

### Vallée de Sasso, effet de soleil

1884

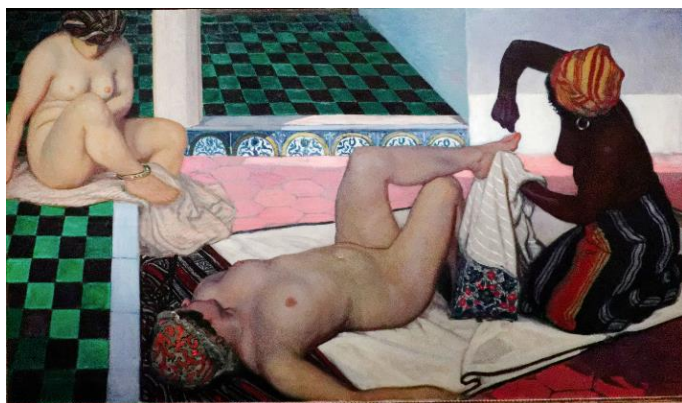
Huile sur toile

Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, 1966

## LA FIGURE, ENTRE SYNTHÈSE ET DÉCORATIF

Les peintres de la figure ne demeurent pas en dehors de cette radicalisation géométrique qui confine à une harmonie décorative. La découverte des arts de l'Orient se mue pour certains artistes tel Matisse en véritable «Islamophilie» et contamine jusqu'à leur manière de peindre. Mais le passage à la couleur plate et pure, sans modulation, dans un espace en deux dimensions, doit être restitué au sein d'un contexte. Si les collectionneurs et les expositions se multiplient au tournant du siècle, la figure de Matisse ne peut se comprendre de manière isolée. Émile Bernard, parti vivre dès 1893 en Égypte, annonce ce goût pour la simplification et l'ornement géométrique.

Albert Marquet le développe dans des compositions qui jouent avec des motifs très matisiens, comme la fenêtre ouverte ou le modèle dans un intérieur. Aux côtés de ces artistes, l'œuvre de Jules Migonney reste à découvrir, et surprend par l'audace de ses découpes géométriques .



### JULES MIGONNEY

1876-1929

#### Le Bain maure

1911

Huile sur toile

Bourg-en Bresse, musée du Monastère royal de Brou

C'est en remportant une bourse de voyage en 1909, pour la villa Abd-el-Tif, la « villa Médicis » d'Alger, que Migonney se convertit à l'orientalisme. Il n'est pas assuré que ce *Bain maure* ait été exécuté sur le vif, le jeune homme s'étant isolé dans un village perdu du Djurdjura. Mais il est possible que ce soit là une scène classique reprise sur le motif devant ses modèles préférés, essentiellement des gitanes d'Alger, parmi lesquelles figure la belle Messaouda. La géométrie, les couleurs vives et plates, le point de vue renversé surprennent par leur modernité malgré ce sujet traditionnel.



### HENRI MATISSE

1869-1954

#### Odalisque à la culotte rouge

Vers 1924-1925

Huile sur toile

Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume

Dans les années 1920, Matisse revient à l'un de ses thèmes favoris, celui de l'odalisque. Cette œuvre, qui provient de la collection Walter-Guillaume, se distingue par sa recherche sur l'insertion du corps sur un fond de motifs décoratifs, placés verticalement derrière le modèle français vêtu à l'orientale. Dans ce passage progressif à une bidimensionnalité, Matisse a déjà derrière lui l'expérience acquise lors de deux voyages en Algérie et au Maroc : à Biskra en 1906, à Tanger en 1912. Son admiration précoce pour les arts décoratifs islamiques, notamment les tapis, joue un grand rôle dans cette révolution.



## ÉMILE BERNARD

1868-1941

### Abyssine en robe de soie, dit aussi Étude de mulâtresse

1895

Huile sur toile

Paris, musée du Quai Branly – Jacques Chirac,  
don Lucien Volland au musée de la France d'outre-mer, 1944,  
en dépôt au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt

Après la période de Pont-Aven, Bernard décide de couper les ponts avec la France et s'immerge en Égypte : il en adopte les coutumes et se marie avec une Égyptienne chrétienne. Les modèles qui posent alors pour lui sont souvent des prostituées ou des femmes du peuple. Ici, les motifs de la robe de soie répondent aux rayures rouges de la tenture murale, dans un dialogue qui anticipe Matisse mais qui rappelle aussi les jeunes années de Bernard : celui-ci s'était fait congédier de l'atelier de Cormon pour avoir osé peindre de semblables rayures rouges sur le rideau de l'estrade réservée au modèle.



## ALBERT MARQUET

1875-1947

### Le Balcon au store rayé, Alger

Vers 1945

Huile sur panneau

Collection Plaussu, courtesy galerie de la Présidence, Paris





## ALBERT MARQUET

1875-1947

### Intérieur à Sidi-Bou-Saïd

Vers 1923

Huile sur toile marouflée sur carton toilé

Le Havre, musée d'art moderne André Malraux, collection Olivier Senn, donation Héliène Senn-Foulda, 2004.

C'est lors de son voyage de noces en Tunisie que Marquet peint la silhouette de sa femme, Marcelle, dans l'intérieur de la villa bleu et blanc louée sur les hauteurs de Sidi-Bou-Saïd. Empruntant un motif à son ami Matisse, il met l'accent sur l'harmonie décorative dans un espace vertical plutôt que sur le portrait. C'est ainsi que le damier au sol répond à la grille des carreaux de la fenêtre, tandis que les volutes décoratives de la blouse reprennent les arabesques des carreaux de faïence et des ferronneries au mur.

## L'ORIENT DISPARAIT

Une confrontation entre les deux lignes vient clore le parcours. Ultime hommage à Ingres, *Le Bain turc* de Félix Vallotton peut surprendre par le caractère peu oriental de sa version du célèbre tableau. Dans cette œuvre de 1907, le motif orientaliste a complètement disparu au profit d'une géométrie qui n'exclut pas une certaine extravagance dans l'accumulation des corps féminins dans un espace trop étroit. En regard de cela, Vassily Kandinsky passe de la géométrie de *Ville arabe* de 1905 à l'explosion de couleurs d'Orient en 1909. Si l'on distingue encore quelques silhouettes sur fond de paysage, l'orchestration des formes colorées domine une composition dont le lyrisme annonce le prochain passage à l'abstraction. À l'instar de la peinture de Paul Klee, l'expérience de l'Orient mène à une dissolution du sujet dans la couleur pure. L'orientalisme a ainsi finalement conduit à une immersion complète dans la lumière et la couleur.



## FÉLIX ÉDOUARD VALLOTTON

1860-1925

### Le Bain turc

1907

Huile sur toile

Genève, musées d'art et d'histoire

C'est en forme d'hommage à Ingres que Vallotton entreprend son *Bain turc*, durant la période classicisante qui succède aux expériences nabis. Pourtant, l'étrangeté domine dans cette scène qui n'a plus rien d'orientaliste. Prétexte à l'accumulation de corps féminins dans un espace de bain dont la lumière bleue accentue la froideur, le sujet semble laisser peu de place à la sensualité ou à la grâce. Cette approche tout à la fois classique et ironique se pare de détails incongrus, telles la serviette à carreaux, maniée dans un geste brusque, ou la tête du petit chien qui accentue le profil pointu de sa maîtresse.



## VASSILY KANDINSKY

1866-1944

### Ville arabe (Arabische Stadt)

1905

Tempéra sur carton

Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne /  
Centre de création industrielle, legs de Madame Nina Kandinsky, 1981



## VASSILY KANDINSKY

1866-1944

### Oriental

1909

Huile, gouache et aquarelle sur carton

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau

Kandinsky séjourne à plusieurs reprises en Tunisie entre 1904 et 1914, et rapporte de ces voyages de nombreux carnets et peintures de l'architecture des villes, de Tunis à Kairouan. Un intérêt pour l'art islamique, attesté par la correspondance de sa compagne Gabriele Münter, a conduit l'artiste à accentuer dans sa peinture ses couleurs plates et vives, loin de toute représentation illusionniste. Proche des œuvres de la période de Murnau, ce tableau témoigne de cette conjonction de recherches : par l'épure du motif, c'est désormais à l'immersion dans la couleur pure que le peintre tend, comme son ami Klee.



Vassily KANDINSKY