

**Musée
Marmottan
Monet**

**07 mars
21 juillet
2019**

Contact presse :
Claudine Colin Communication
Christelle Maureau
3 rue de Turbigo 75001 Paris
Tél : 01 42 72 60 01
06 45 71 58 92
christelle@claudinecolin.com
www.claudinecolin.com



L'ORIENT DES PEINTRES

DU RÊVE À LA LUMIÈRE

SOMMAIRE

00	I - Avant-propos
00	II - Communiqué de presse
00	III - Parcours de l'exposition
00	IV - Visuels presse
00	V - Programmation 2019-2020
00	VI - Informations pratiques



Vue du musée Marmottan Monet (rez-de-chaussée)

Au premier plan à droite: Attribué à Pierre Nicolas Beauvallet, *Antinoüs-Osiris*, vers 1807, marbre bleu Turquin, 180x48x47 cm, Legs Paul Marmottan, 1932

I AVANT-PROPOS

Les salons de l'hôtel particulier de la rue Louis Boilly portent partout les marques de la passion de son ancien propriétaire, Paul Marmottan, pour l'Empire. Spécialiste des paysages néo-classiques, l'amateur réunit six panneaux signés Bidault, Vernet et Boilly représentant les résidences françaises et autrichiennes de l'Empereur, symboles s'il en est de son épopée européenne. Le mobilier, les objets d'art et la sculpture témoignent quant à eux des réminiscences de la campagne d'Egypte de Bonaparte. Des Antinoüs-Osiris de Beauvallet taillés dans le marbre grandeur nature pour orner le portique de l'hôtel de Beauharnais aux motifs de Sphinx, Griffons et figures couronnées d'un némès ornant, de salle en salle, consoles, secrétaires, fauteuils, encrier ou brûle-parfums, le souvenir d'un Orient rêvé et largement revisité a imprimé une marque discrète mais essentielle dans le décor du musée Marmottan Monet. Les bienfaiteurs qui ont, à la suite de notre fondateur, enrichi nos collections ont par leur don témoigné d'une autre vision de l'Orient méditerranéen, ancrée, celle-ci, dans l'étude du paysage et nourrie par le voyage des peintres. A ce titre, l'aquarelle de Delacroix *Casbah de Tanger* offerte par les descendants de Berthe Morisot illustre les prémices de cette démarche. Le Renoir, *Mosquée, Fête arabe* (Paris, musée d'Orsay) issu de collection de Claude Monet dont notre établissement conserve le noyau dur et que nous avons présenté en 2017 dans notre exposition « Monet collectionneur » – représente quant à lui l'un des points culminant de cette peinture transfigurée par l'éblouissante lumière du sud et annonciatrice de modernité. Le musée Marmottan Monet s'intéresse aujourd'hui à ces deux visions de l'Orient qui coexistent discrètement en son sein. L'exposition « L'Orient des peintres, du rêve à la lumière » explore d'Ingres à Matisse, de Guillaumet à Paul Klee, ces voies parallèles et singulières qui conduisent de *La Grande Odalisque* du maître de Montauban au *Bain turc* de Vallotton et du *Pays de la Soif* de Fromentin au paysage *Oriental* (et déjà presque abstrait) de Kandinsky. L'historienne de l'art Emmanuelle Amiot-Saulnier a accepté d'assurer le commissariat de cette manifestation encouragée par le précieux concours de Christine Peltre co-auteur du catalogue de l'exposition. Aux côtés du Louvre et des musées d'Orsay et de l'Orangerie qui nous ont apporté leur soutien exceptionnel, de nombreux musées français et étrangers ainsi que des collectionneurs du monde entier ont par leurs prêts rendus possible cet événement. Qu'ils en soient ici remerciés.

Patrick de Carolis

Membre de l'Institut

Directeur du musée Marmottan Monet



Jean-Léon Gérôme, *Le Marchand de couleurs (le pileur de couleurs)*, vers 1890-1891

Collection particulière, en prêt au Museum of Fine Arts, Boston – Photograph © 2019 Museum of Fine Arts, Boston

Le Marchand de couleurs est une scène inspirée des échoppes observées dans les rues du Caire et peinte pour un collectionneur privé. 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 perdu en Occident au profit de la production industrielle de tubes de peinture. Nostalgie de peintre ? Cela est probable, même si la réalisation de ce tableau repose sur une reconstitution en atelier peinte précisément avec ces tubes.

II COMMUNIQUÉ 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}^e 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.

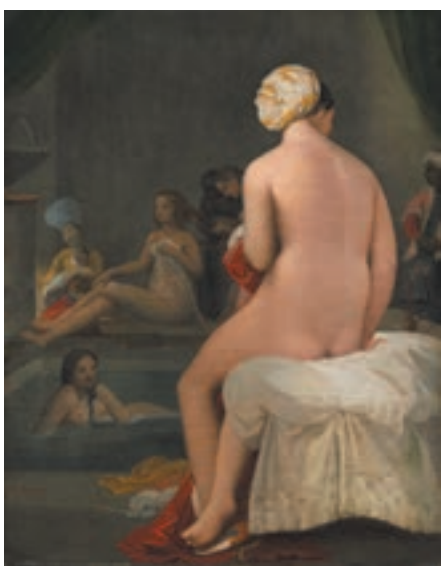
Enfin, les sixième et septième sections, centrées à nouveau sur l'opposition de la figure et du paysage, portent l'accent sur une radicalisation de la géométrie qui coïncide avec l'apparition de nouveaux moyens picturaux. D'un côté, Émile Bernard, Jules Mignonney, Albert Marquet et Henri Matisse renouvellent 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

III PARCOURS DE L'EXPOSITION

1 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^e siècle jusqu'au début du XX^e 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, *La Petite Baigneuse*, dit aussi *Intérieur de harem*, 1828

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, acquise en vente publique sur les arrérages du legs Poirson, 1908 – Photo ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Vingt ans après la création de la *Baigneuse Valpinçon* (1808), Ingres reprend le prototype de la beauté orientaliste qu'il a lui-même créé lors de son premier séjour à Rome. C'est pour Louis-Joseph Auguste Coutan, collectionneur et marchand de tableaux, qu'il conçoit cette odalisque imaginaire, probablement inspirée des lettres de Lady Montagu décrivant des bains dans un harem au XVIII^e siècle. Par l'ajout de figures au bain dans le fond, *La Petite Baigneuse* du Louvre marque une étape avant la création du Bain turc en 1862.

Paul Klee, *Architecture intérieure, Innenarchitektur*, 1914

Kunst und Museumsverein im Von der Heydt-Museum, Wuppertal, don de Madame Charlotte Mittelsten Scheid en mémoire de son père Rudolf Ibach, 1991 – ©Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal / Photo: Antje Zeis-Loi, Medienzentrum Wuppertal

C'est en avril 1914 que Paul Klee se rend en Tunisie, à Kairouan, sur les conseils de son ami Kandinsky. Les paysages et l'enchevêtrement 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 elles. C'est ainsi que cette œuvre de 1914 est à la fois inspirée de l'architecture de Kairouan, de ses arches et de ses dômes, et une immersion dans la couleur pure.

2 | INGRES, DELACROIX ET LEUR POSTÉRITÉ

Ingres, aux prémices du xix^e 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^e 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.



Jules Flandrin d'après Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1903

Montauban, Musée Ingres ©Montauban, musée Ingres / clichés Marc Jeanneteau

Malgré son nom, homonyme d'un contemporain d'Ingres, Jules Flandrin est un jeune artiste grenoblois du xx^e siècle qui copie pour le musée Ingres de Montauban la *Grande Odalisque* du maître, en 1903. Admirateur de Piero della Francesca et de Maurice Denis et proche par son style des Nabis, cet ancien élève de Gustave Moreau réalise une copie certes de commande, mais qui s'accorde singulièrement à son goût initial pour le trait. Selon Ingres même : « C'est en regardant les inventions des autres que l'on apprend à inventer soi-même ».



Eugène Delacroix, *Mort de Sardanapale*, vers 1826-1827

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, legs de la Comtesse Paul de Salvandy, née Eugénie Rivet, 1925,
Photo ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean

C'est pour le grand tableau scandaleux de 1827 qu'Eugène Delacroix réalise cette esquisse modelée en pleine pâte et en pleine lumière. Dans une approche personnelle de l'histoire de ce roi de Ninive (661-631 av. J.-C), Delacroix imagine la scène de l'immolation finale, le roi assailli par son peuple révolté préférant se suicider au milieu des siens dans un grand bûcher. L'Orient est ainsi pour le jeune peintre le lieu des passions et de l'excès, inspiré d'une pièce de lord Byron, avant la découverte d'un Orient réel lors du voyage au Maroc en 1832.



Jean-Baptiste Camille Corot, *Jeune Algérienne couchée sur le gazon*, vers 1871-1873

Amsterdam, Rijksmuseum – ©Rijksmuseum, Amsterdam

C'est un hommage aux *Femmes d'Alger* dans leur appartement que rend Corot par ce tableau. Fervent admirateur de Delacroix, il entreprend de moderniser le thème éternel de l'odalisque, sous les traits de son modèle préféré Emma Dobigny posant de la même manière que le personnage féminin à gauche du tableau du maître. Malgré quelques accessoires exotiques qu'il a sûrement empruntés pour l'occasion, il installe son modèle dans un paysage très peu orientaliste dont les tonalités et l'estompe des fonds le caractérisent.



Théodore Chassériau, *Danseuses marocaines. La Danse aux mouchoirs*, 1849

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, legs du baron Arthur Chassériau, entré au Louvre en 1934 – Photo ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

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 vue 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, *Intérieur de harem, dit Femme mauresque sortant du bain au sérail*, 1854

Strasbourg, musée des Beaux-Arts, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures – ©Photo Musées de Strasbourg, N. Fussler

Chassériau, élève d'Ingres et admirateur de Delacroix, entreprend à son tour de moderniser le thème de l'odalisque, traité 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.

3 | 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, *La Juive de Tanger*, après 1866

Reims, musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims – ©Photo : C. Devleeschauwer

Cet élève des peintres Paul Delaroche et Ary 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.



Jean-Léon Gérôme, *Le Marché aux esclaves*, 1866

Williamstown, Massachusetts, USA, Sterling and Francine Clark Art Institute ©Image courtesy of the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA

Gérôme a traité ce sujet à plusieurs reprises, tant dans un contexte antique qu'oriental, alors même que ses voyages, notamment en Égypte, donnaient aux toiles orientalistes un éclat d'authenticité. Pourtant, c'est à nouveau une scène fantasmée que nous considérons, même si l'esclavage existe encore à ce moment. Mais la nudité lisse et blanche fait de cette femme vendue la sœur des Phryné et autres Vénus de son travail, ce qui explique sans doute que le thème n'émue pas vraiment la critique et le public du Salon de 1867.



Jean-Léon Gérôme, *Odalisque*, non daté

Ocala, Appleton Museum of Art, College of Central Florida, don d'Arthur I. Appelton – ©Ocala, Appleton Museum of Art, College of Central Florida, Gift of Arthur I. Appelton

Gérôme poursuit dans cette *Odalisque* le dialogue entamé avec l'antique et la sculpture: la même pose se retrouve en effet dans une sculpture polychrome intitulée *Corinthe* (avt. 1093, Paris, musée d'Orsay), saisie exactement dans la même position. Mais ici, le corps semblable au marbre blanc se détache devant une magnifique fontaine couverte de mosaïques, sans doute empruntée au palais de Topkapi. Le peintre s'est en effet intéressé aux arts décoratifs musulmans, au point de posséder des reproductions photographiques du palais ottoman.



Paul Alexandre Leroy, *Le Jeu d'osselets*, non daté

Paris, galerie Ary Jan – © Galerie Ary Jan - Crédits photographiques : Thomas Hennocque



Édouard Debat-Ponsan, *Le Massage, scène de hammam*, 1883

Toulouse, musée des Augustins ©Daniel Martin

C'est sans doute le tableau le plus célèbre de l'artiste, peint alors qu'il revient tout juste d'un voyage à Istanbul en compagnie de ses beaux-frères. Néanmoins, 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 rehaussé par la splendide mosaïque bleue inspirée par les décors stambouliotes. Il en fait ainsi 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.

4 | 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.



Eugène Fromentin, *Le Pays de la Soif*, entre 1820 et 1876

Paris, musée d'Orsay, legs d'Édouard Martell, 1920 – Photo ©RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

C'est un épisode terrible que le peintre voyageur relate ici dans son livre *Une année dans le Sahel*, publié en 1859 : « La chaleur s'est accrue de six degrés pendant mon 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 voyageurs étaient morts, avec les trois quarts des animaux ». Le peintre lui-même 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, *La Rue Bab-el-Gharbi à Laghouat*, vers 1859

Douai, musée de la Chartreuse – © Douai, Musée de la Chartreuse –
Photographe : Image & Son

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 ainsi 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, autant par son sujet que par la composition qui coupe en deux la toile.

5 | 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 Meunier 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, *Cavalier arabe dans le sud*, 1887

Coutances, musée Quesnel-Morinière – © Studio Tancrede, Coutances

Avant le tournant symboliste de sa carrière en 1894, Armand 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, *Le Port d'Alger*, 1888

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

Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Peintre naturaliste et élève de Gérôme, Muenier entreprend un grand voyage en 1887 grâce à une bourse de voyage : passant par l'Espagne, il se rend à Tanger puis Alger. En dépit de son éducation, 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.



Albert Marquet, *Mer calme. Sidi-Bou-Saïd*, 1923 – Lille, palais des Beaux-Arts – Photo ©RMN-Grand Palais /Thierry Ollivier

Albert Marquet, *La Mosquée de Laghouat*, vers 1939

Albi, musée Toulouse-Lautrec, dépôt du Centre national des arts plastiques, Paris-La Défense – © Domaine public / Cnap / crédit photo :

F. Pons, Musée Toulouse-Lautrec, Albi

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 sur les chemins de ce pays tous les hivers. La mosquée de Laghouat est l'un des 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 au traitement de l'aquarelle.



6 | 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, *Paysage algérien, le ravin de la femme sauvage*, 1881 – Paris, musée d'Orsay

Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Tony Querrec

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 ayant 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 submerge. Seul, demeure le papillotement de petites touches de couleurs rapides, loin de tout réalisme.



Théo van Rysselberghe, *Étude au Maroc. Vue de Meknès*, vers 1887-1888 – Bruxelles, musée d'Ixelles,

don de Madeleine Maus, 1922

7 | 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, *Le Bain maure*, 1911 – Bourg-en-Bresse, musée du Monastère royal de Brou © Carine Monfray, Photographe – collection du 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 Jules Migonney se convertit à l'orientalisme. Il n'est pas assuré que ce *Bain maure* soit pris 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 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, *Odalisque à la culotte rouge*, vers 1924-1925

Paris, Musée de l'Orangerie – Photo © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado / Benoit Touchard

© Succession H. Matisse

Dans les années 1920, Matisse revient à l'un de ses thèmes favoris, celui de l'odalisque. Celle de la collection Walter-Guillaume se distingue par sa recherche sur l'intégration du corps sur fond de motifs décoratifs, placés verticalement derrière le modèle français vêtu à l'orientale. Dans ce passage progressif à une bi-dimensionnalité, 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, et notamment les tapis, joue un grand rôle dans cette révolution.



Émile Bernard, *Abyssine en robe de soie, étude de mulâtresse*, 1895

— Paris, musée du Quai Branly – Jacques Chirac, en dépôt au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt ©musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly - Jacques Chirac

Après la période de Pont-Aven, Émile Bernard décide de couper les ponts avec la France et s'immerge en Égypte, adoptant les coutumes et se mariant 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 ses jeunes années : le peintre s'était fait congédier de l'atelier de Cormon pour avoir osé peindre semblable rayures rouges sur le rideau de l'es-trade réservée au modèle.

Albert Marquet, *Le Balcon au store rayé, Alger*, vers 1945

Collection Plaussu, courtesy galerie de la Présidence, Paris – ©Galerie de la Présidence, Paris

8 | 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, Wassily Kandinsky passe de la géométrie de *Ville arabe* de 1905 à l'explosion de couleurs d'*Oriental* 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, *Le Bain turc*, 1907 – Ville de Genève, musées d'art et d'histoire – © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Bettina Jacot-Descombes

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



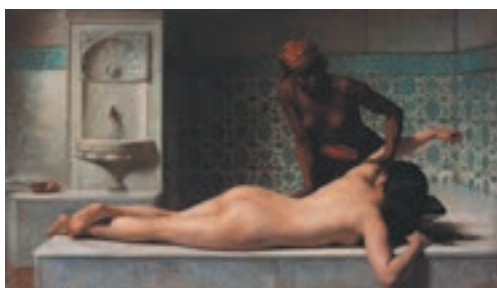
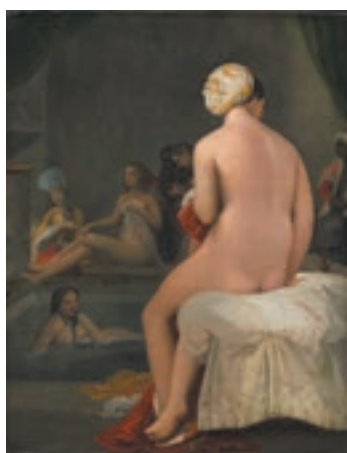
Vassily Kandinsky, *Ville arabe, Arabische Stadt*, 1905 – Paris, centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, legs de Madame Nina Kandinsky, 1981– Photo ©Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI



Vassily Kandinsky, *Oriental*, 1909 – Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau
©Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Kandinsky réalise plusieurs séjours 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 sensible dans 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 de la période de Murnau, ce tableau témoigne de cette conjonction de recherches : par l'épure du motif, c'est l'immersion dans la couleur pure que le peintre recherche comme son ami Paul Klee.

LA FIGURE



1. Jean-Auguste-Dominique Ingres – *La Petite Baigneuse*, dit aussi *Intérieur de harem* – 1828
Huile sur toile – 35x27 cm – Paris, musée du Louvre, département des Peintures, acquis en vente publique sur les arrérages du legs Poirson, 1908 – Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

4. Jean-Léon Gérôme – *Odalisque* – Non daté
Huile sur toile – 39,4x31,1 cm – Ocala, Appleton Museum of Art, College of Central Florida, don d'Arthur I. Appelton – © Ocala, Appleton Museum of Art, College of Central Florida, Gift of Arthur I. Appelton

7. Émile Bernard – *Abyssine en robe de soie, Étude de mulâtresse* – 1895 – Huile sur toile – 104x74 cm
Paris, musée du Quai Branly – Jacques Chirac, en dépôt au musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly - Jacques Chirac

2. Eugène Delacroix – *Mort de Sardanapale*
Vers 1826-1827 – Huile sur toile – 81x100 cm – Paris, musée du Louvre, département des Peintures, legs de la Comtesse Paul de Salvandy, née Eugénie Rivet, 1925 – Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean

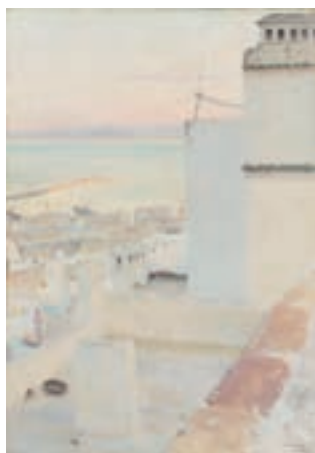
5. Édouard Debat-Ponsan – *Le Massage, scène de hammam* – 1883 – Huile sur toile – 127x210 cm
Toulouse, musée des Augustins – © Daniel Martin

8. Henri Matisse – *Odalisque à la culotte rouge*
Vers 1924-1925 – Huile sur toile – 50x61 cm – Paris, Musée de l'Orangerie – Photo © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado / Benoit Touchard © Succession H. Matisse

3. Théodore Chassériau – *Danseuses marocaines. La Danse aux mouchoirs* – 1849 – Huile sur bois 32x40 cm – Paris, musée du Louvre, département des Peintures, legs du baron Arthur Chassériau, entré au Louvre en 1934 – Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

6. Jules Migonney – *Le Bain maure* – 1911 – Huile sur toile – 104x188 cm – Bourg-en Bresse, musée du Monastère royal de Brou – © Carine Monfray, Photographe – collection du Musée du Monastère royal de Brou

9. Félix Édouard Vallotton – *Le Bain turc* – 1907
Huile sur toile – 130x195,5 cm – Ville de Genève, musées d'art et d'histoire – © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Bettina Jacot-Descombes



10. Eugène Fromentin – *La Rue Bab-el-Gharbi à Laghouat* – Vers 1859 – Huile sur toile – 142 x 103 cm
Douai, musée de la Chartreuse – © Douai, Musée de la Chartreuse – Photographie : Image & Son

13. Théo van Rysselberghe – *Étude au Maroc. Vue de Meknès* – Vers 1887-1888 – Huile sur toile
41 x 31,5 cm – Bruxelles, musée d'Ixelles, don de Madeleine Maus, 1922

16. Vassily Kandinsky – *Arabische Stadt, Ville arabe* – 1905 – Tempéra sur carton – 67,3 x 99,5 cm
Paris, centre Georges Pompidou, musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, legs de Madame Nina Kandinsky, 1981 – Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

11. Eugène Fromentin – *Le Pays de la Soif*
Entre 1820 et 1876 – Huile sur toile – 103 x 143,2 cm
Paris, musée d'Orsay, legs Édouard Martell, 1920
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

14. Jules-Alexis Muenier – *Le Port d'Alger* – 1888
Huile sur toile – 46 x 32 cm – Paris, musée d'Orsay, don de D. Schweisguth, 1895 – Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

17. Vassily Kandinsky – *Oriental* – 1909 – Huile, gouache et aquarelle sur carton – 70 x 97,5 cm
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau – © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

12. Maurice Bompard – *Une rue de l'Oasis de Chetma* – Septembre 1890 – Huile sur toile
140 x 160 cm – Marseille, musée des Beaux-Arts, legs Jules Cantini, 1917 – © Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard

15. Albert Marquet – *Mer calme. Sidi bou Saïd*
1923 – Huile sur toile – 33 x 41 cm – Lille, palais des Beaux-Arts – Photo © RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier

18. Paul Klee – *Architecte intérieure, Innenarchitektur*
1914 – Aquarelle, gouache et craie – 22 x 22,9 cm
Kunst und Museumsverein im Von der Heydt Museum, Wuppertal, don de Madame Charlotte Mittelsten Scheid en mémoire de son père Rudolf Ibach en 1991 – © Kunst und Museumsverein im Von der Heydt-Museum – Wuppertal / Photo: Antje Zeis-Loi, Medienzentrums Wuppertal

CONDITIONS DE REPRODUCTION DE L'ŒUVRE DE MATISSE

- La reproduction ne doit pas excéder un 1/4 de page afin de bénéficier de l'exonération des droits d'auteur et doit toujours être accompagnée de la mention : « © Succession H. Matisse »
- Pour tout questionnement à propos de l'usage de cette œuvre, contactez Les Héritiers Matisse > Gwenaëlle Fossard / gwenaellefossard.lhm@orange.fr / T. + 33 (0)1 40 93 46 18

CONDITIONS DE REPRODUCTION POUR L'ENSEMBLE DES VISUELS PRESSE

- Modifications et recadrages non autorisés, ainsi qu'aucune surimpression de textes ou de logos



Piet Mondrian,
Oostzijdse Mill in the Evening, vers 1907-1908
© Gemeentemuseum
Den Haag

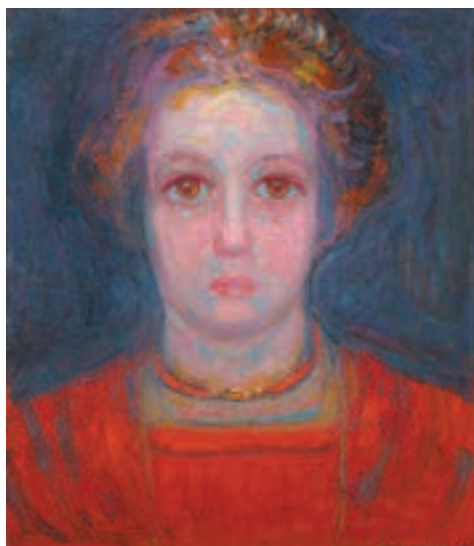
MONDRIAN. ENTRE FIGURATION ET ABSTRACTION

12 septembre 2019 – 26 janvier 2020

Commissariat : Marianne Mathieu, Directeur scientifique du musée Marmottan Monet.

Une exposition organisée en partenariat avec le Gemeentemuseum, La Haye.

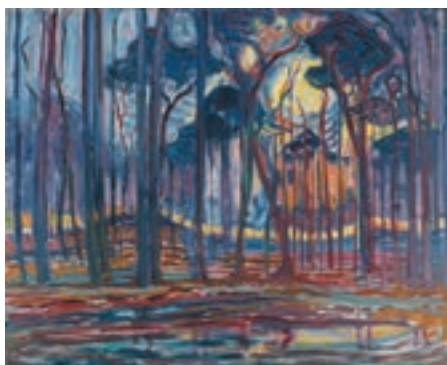
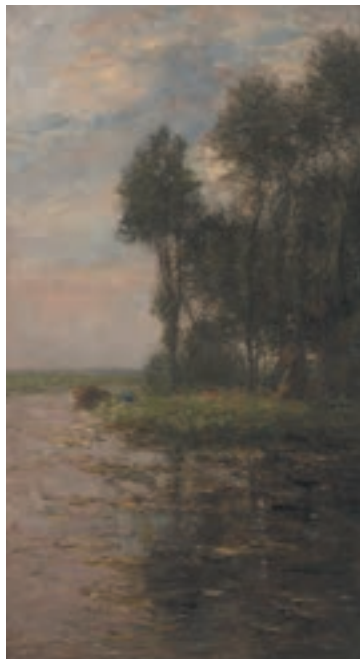
Le musée Marmottan Monet lui consacre une exposition événement en septembre 2019 et met l'accent sur son œuvre figurative majeure. Une soixantaine de peintures de premier ordre, sélectionnées par Mondrian lui-même vers 1920 pour son plus grand collectionneur Salomon B. Slijper, sont présentées en exclusivité à Paris et révèlent cette face méconnue de l'artiste. Paysages, portraits, peintures de fleurs marquées par l'impressionnisme, le luminisme, les fauves et le symbolisme font face à de rares compositions cubistes et néo-plasticistes et placent l'artiste au rang des premiers coloristes de son temps et des grands-maîtres de la peinture figurative du ^{xx}e siècle. Une invitation à découvrir un autre Mondrian.



Piet Mondrian,
Portrait of a Girl in Red
vers 1908-1909
© Gemeentemuseum Den Haag

VISUELS PRESSE

CONDITIONS DE REPRODUCTION POUR L'ENSEMBLE DES VISUELS PRESSE : Modifications et recadrages non autorisés, ainsi qu'aucune surimpression de textes ou de logos



1. Piet Mondrian – *Triangulated Farmhouse Façade with Polder in Blue* – 1898-1900 – 45,6 x 58,4 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

4. Piet Mondrian – *Large landscape* – vers fin 1907-1908 – Huile sur toile – 75 x 120 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

7. Piet Mondrian – *Mill in sunlight : The Winkel Mill*
1908 – Huile sur toile – 114 x 84 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

2. Piet Mondrian – *Windmill near Tall Trees*
vers 1906-1907 – Huile sur toile – 22 x 64 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

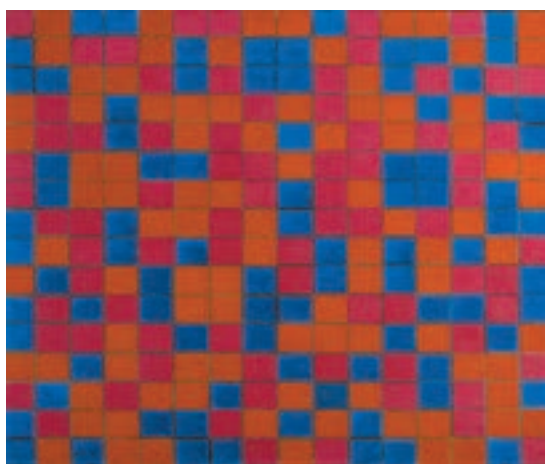
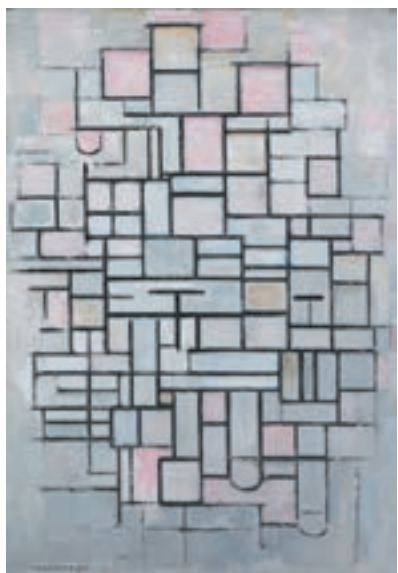
5. Piet Mondrian – *Woods near Oele* – 1908
Huile sur toile – 128 x 158 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

8. Piet Mondrian – *Oostzijdse Mill in the Evening*
vers 1907-1908 – Huile sur toile – 67,5 x 117,5 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

3. Piet Mondrian – *Geinrust Farm in the Mist*
vers 1906-1907 – Huile sur toile – 32,5 x 42,5 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

6. Piet Mondrian – *Devotion* – 1908
Huile sur toile – 94 x 61 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

9. Piet Mondrian – *The Red Mill* – 1911
Huile sur toile – 150 x 86 cm
© Gemeentemuseum Den Haag



10. Piet Mondrian – *The Gray Tree* – 1911
Huile sur toile – 79,7x109,1 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

13. Piet Mondrian – *Farm near Duivendrecht*
vers 1916 – Huile sur toile – 85,5x108,5 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

16. Piet Mondrian – *Composition with Large Red Plane – Yellow – Black – Gray and Blue*
1921 – Huile sur toile – 59,5x59,5 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

11. Piet Mondrian – *Composition No. IV / Compositie 6* – 1914 – Huile sur toile – 88x61 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

14. Piet Mondrian – *Composition with Grid 8: Checkerboard Composition with Dark Colors*
1919 – Huile sur toile – 84x102 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

12. Piet Mondrian – *Windmill in the Evening*
vers 1917 – Huile sur toile – 103x86 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

15. Piet Mondrian – *Chrysanthemum in a Bottle*
après 1921 – Aquarelle sur papier – 72,5x38,5 cm
© Gemeentemuseum Den Haag

X **INFORMATIONS PRATIQUES**

Adresse

2, rue Louis-Boilly
75016 Paris

Site Internet

www.marmottan.fr

Accès

Métro : La Muette – Ligne 9
RER : Boulayvilliers – Ligne C
Bus : 32, 63, 22, 52, P.C.1

Jours et horaires d'ouverture

Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h
Nocturne le jeudi jusqu'à 21h
Fermé le lundi, le 25 décembre,
le 1^{er} janvier et le 1^{er} mai

Tarifs

Plein tarif : 12 €
Tarif réduit : 8,50 €
Moins de 7 ans : gratuit

Réservation groupes

Tél. 01 44 96 50 83

Réservation ateliers pédagogiques

Tél. 01 44 96 50 41

Audioguide

Disponible en français
et anglais : 3 €

Boutique

Ouverte aux jours et horaires du musée
Tél. : 01 44 96 50 46
boutique@marmottan.com

