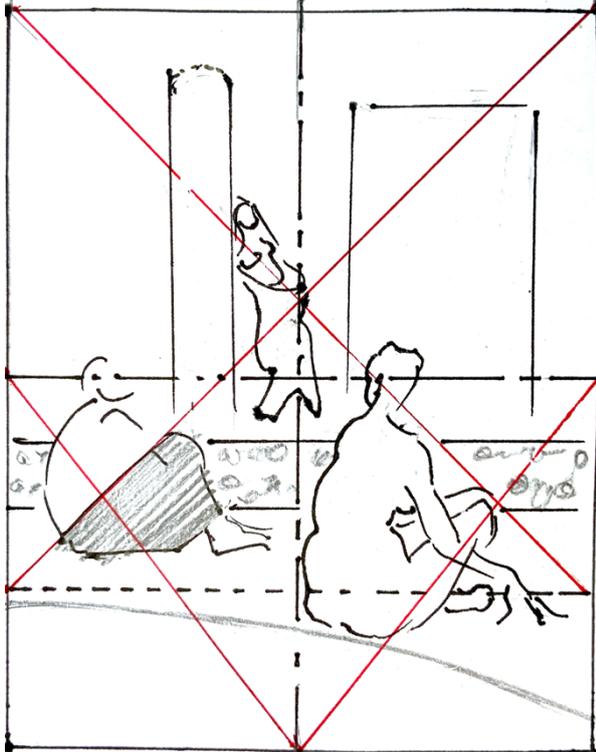


Jean-Léon GERÔME,  
*Après le bain*, 1850  
Huile sur toile, 82,6 x 66,7 cm.  
Museum Khanenko, Kiev.



Après ou « d'après » le bain tant la filiation avec celui de Jean-Dominique Ingres est évidente : il suffit d'extraire l'odalisque de dos du célèbre tondo du maître de Montauban et en inverser le sens pour obtenir la figure au narguilé du tableau de Gérôme. La main tenant le manche de l'oud s'appuie désormais au sol, et l'autre main cachée grattant les cordes, se saisit de l'embout du narguilé. Même posture de trois-quarts dos, la tête tournée dans le sens inverse, la plante du pied en est la copie conforme. On peut situer la scène chronologiquement, « après » le Bain turc d'Ingres : alors que les corps s'amoncelaient dans l'œuvre d'Ingres, la plupart des femmes ont regagné leurs chambres, restent quelques unes d'entre elles qui flânent encore. Après une observation poussée, on remarque la différence entre la figure au narguilé recomposée et celle de son interlocutrice de profil, représentée d'après un modèle réel.

Pour assurer l'unité de ce montage d'éléments dans un décor reconstitué, l'artiste relie les différents corps en les inscrivant dans un grand triangle : le bord du bassin à gauche en constitue l'un des sommets, la cuisse repliée de la femme au drapé noir indexe la figure drapée de bleu qui le somme en haut puis l'axe incliné de son torse se prolonge dans le bras de la fumeuse dont la main pointe le troisième sommet. La perpendicularité de la massive colonne et du bandeau de céramiques bleues ainsi que le pavé blanc du lavabo, dessinent la rigoureuse ordonnance du décor.

Les tracés régulateurs sur lesquels s'appuient les corps, sont obtenus par les diagonales qui s'entrecroisent dans le carré rabattu supérieur, tandis que l'axe de la cuisse de la fumeuse par exemple, s'inscrit sur la diagonale reliant les deux médianes de la composition. Les deux corps du registre du bas se répondent par l'analogie de leur posture assise, les jambes plus ou moins croisées, perçus selon deux points de vue légèrement déviés. Ce phénomène est renchéri par le dédoublement du miroir d'eau qui projette leur image floue. Les corps du haut se croisent en deux directions penchées et inversées.

L'espace perspectif à deux points de fuite, s'organise sur deux registres : celui inférieur de l'avant-plan amorcé par la grande ellipse décadrée du bassin puis celui supérieur à l'arrière-plan dont la source provient du haut, et par les volumes qui s'avancent tels la colonne ou le bloc en marbre blanc. Ce dernier est un prétexte pour le peintre à démontrer sa virtuosité : l'édicule devient réceptacle de subtils dégradés de lumière chaude et filtrée qui rase sa corniche avant de frapper à droite le mur du fond de la galerie. D'autres s'enfoncent dans l'ombre comme la niche partiellement ornée de céramiques.

L'harmonie colorée repose sur la dominante chaude du blanc du marbre et de l'ocre des chairs et du mur du fond à laquelle il oppose le bleu froid des céramiques et du drapé bleu. La fleur rouge vif dans la chevelure sombre de la figure de dos constitue la tonique de la palette. Cependant la sensibilité chromatique du peintre est manifeste dans d'autres parties du tableau, notamment dans la superbe nature morte au tissu vert véronèse pâle : le peintre dissémine quelques taches de jaune vif, d'orangé

et de rouge profond des poivrons et cédrats, leur présence dans cette scène semble par ailleurs invraisemblable même s'ils s'y insèrent parfaitement sur le plan purement plastique.



James Pradier, L'Odalisque, 1841, marbre

