

Pierre Bonnard

Pierre Bonnard (1867-1947)

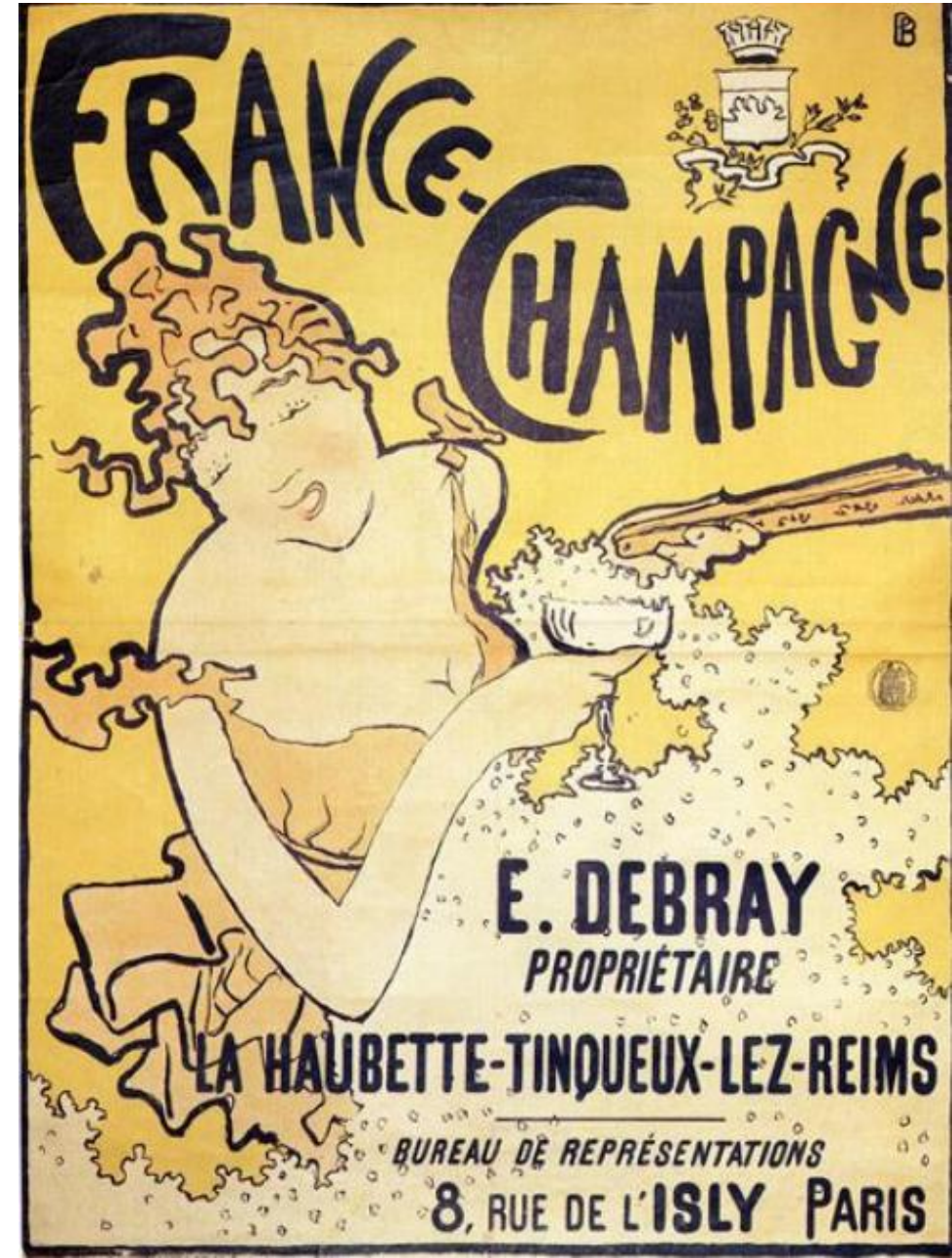
- C'est un artiste dont a du mal à dire du mal. Ses tableaux sont suffisamment colorés pour être attrayants, suffisamment dérangeants pour être « modernes », et suffisamment inoffensifs dans leur sujet pour paraître « intemporels », ou si l'on préfère, « hors du temps ».
- C'était une personnalité discrète, qui n'a jamais vécu dans la lumière comme Picasso ou Matisse ses contemporains, mais il fut reconnu de son vivant et après sa mort. Cela lui permit de mener une existence « bourgeoise », puis de laisser dans la mémoire collective après son décès, une trace qui ne s'est jamais effacée.
- Il a eu une vie à la fois banale et singulière. On le surnomma le « peintre du bonheur », et c'est en partie vrai. Dégagé de tout souci matériel, il put produire des toiles de paysages, d'intérieurs, de scènes familiales, qui peuvent « faire plaisir » et « rendre heureux ». Il semble y avoir largement ignoré le noir.
- Mais à côté, il a eu une relation particulière avec celle qu'on présente comme son modèle, sa muse, puis sa femme, Maria Boursin alias Marthe. Des 2000 tableaux qu'il aurait peints, 400 lui seraient consacrés, dont énormément de nus. Ce n'est sans doute pas par hasard.

Bonnard et les Nabis

- Bonnard appartient, dans sa période de formation, au groupe des « Nabis » (prophète en hébreu). Ces peintres furent collectivement actifs entre 1890 et 1900, puis suivirent des chemins plus ou moins divergents en gardant parfois des contacts durables (ce fut le cas de Bonnard et Vuillard).
- Ces « Nabis » sont les « héritiers » directs de Gauguin qui leur apprit, en 1888, à « tout oser »: Le gourou de Pont-Aven les incita à poser des couleurs arbitraires (une prairie rouge par exemple), à déformer le dessin, bref à s'affranchir de la représentation pour laisser libre cours à une « nécessité intérieure », ou à un symbolisme plus ou moins assumé, bref à « l'expression ».
- Il s'en suivit chez ces artistes un détachement de la représentation fidèle du motif, au profit de tableaux dominés par un agencement particulier de couleurs, dans un canevas de formes de plus en plus libres. C'est la célèbre formule de Maurice Denis, le « théoricien » des Nabis : « se souvenir qu'un tableau,...est un ensemble de couleurs en un certain ordre assemblées ».
- Une autre influence, qui fut le lot de tous les artistes « à l'avant-garde » de l'époque, fut celle des estampes japonaises, que l'on découvrit dans la seconde moitié du XIXème siècle. Bonnard y fut particulièrement sensible, au point que ses amis le surnommèrent le « Nabi japonard ».
- Ce que leur firent découvrir ces estampes, ce fut la liberté de cadrage (focalisée sur un détail devenu essentiel), le « graphisme » de la ligne.

Un coup de maître« France Champagne », lithographie, 1891, 60x80 cm, BnF, Paris

- Bonnard fut un bon dessinateur qui oublia vite le dessin pour, dans ses tableaux, se passionner pour la couleur.
- Mais il réservera ses talents graphiques à la lithographie, il illustra plusieurs ouvrages et gagna bien sa vie également, avec ces oeuvres.
- Celle-ci, une affiche publicitaire, fut sa première commande et lui ouvrit les portes de la notoriété. Elle détermina ses parents à lui laisser sa liberté d'artiste en lui donnant une modeste pension qui lui mit le pied à l'étrier.
- Il y déploie une originalité sans pareille. Lautrec, impressionné à la vue de cette œuvre, décida de s'y consacrer lui aussi, pour devenir le maître incontesté de l'affiche publicitaire.



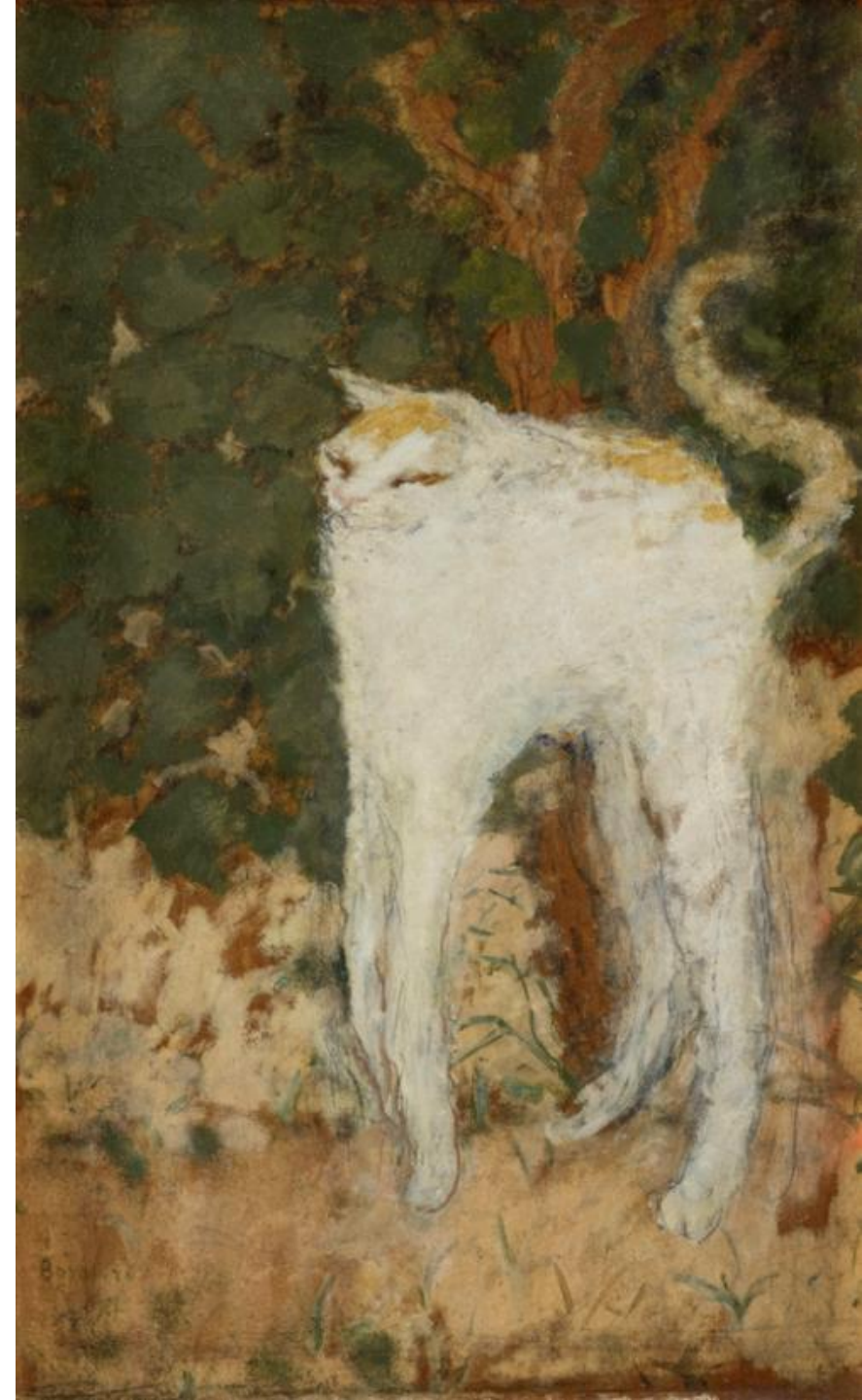
suite

- Ce qui a sans doute frappé Lautrec et qui continue de nous étonner, c'est cette mousse envahissante qui sort de la coupe et déborde sur toute la partie basse de l'affiche.
- Elle cache le corps de la jeune femme, vue par en dessus à la manière japonaise, et dont la coiffure et la bretelle reprennent les frous-frous de l'écume jaillissante.
- Le titre de l'affiche, France Champagne (nom de la marque) semble lui-même pris d'ébriété heureuse, et ondule au dessus de la tête de la jeune femme.
- Seul l'éventail horizontal crée un peu de stabilité dans cet univers titubant et éclaboussant.
- Une vraie réussite qui fit connaître Bonnard, notamment du célèbre marchand de tableau Antoine Vollard



Le chat blanc, 1891, 52x33 cm, Orsay

- Une mise en application du « tout oser », de Gauguin : Pour évoquer l'étirement de son chat, Bonnard lui allonge démesurément les pattes. Cette distorsion de la forme évoque la caricature, où l'on exagère un trait spécifique d'un visage.
- Bonnard situe le félin dans un univers « de papier peint », assez imprécis, d'où émergent taches et mouchetages. Mais le pelage blanc de l'animal ressort sur le fond vert du feuillage. Le tronc de l'arbre, lui aussi peu défini, crée un motif d'irrégularité et d'instabilité, qui fait écho au mouvement de la queue et souligne ce moment transitoire de l'étirement.
- La profondeur n'est pas vraiment marquée, comme dans les estampes japonaises.
- L'opposition vert/ crème entre le haut et le bas du tableau fait elle aussi penser à un effet « japonais », où les vastes zones de couleurs sont juxtaposées, mais en aplat, pas en mouchetages irréguliers. Cette opposition est là pour faire émerger la silhouette étrange du chat.



La partie de croquet, 1892, 130x162 cm, Orsay

- Ce tableau est encore plus japonisant que le précédent. Les robes ressemblent à des kimonos imprimés, les personnages sont « à plat », sans volume.
- La végétation encercle nos joueurs, le ciel est presque absent, la profondeur inexistante.
- Le feuillage vert clair au dessus des têtes, en premier plan en haut du tableau, est aussi un « truc » japonais.
- A gauche l'espace paraît saturé par la végétation et les personnages vus de près, les motifs rectilignes des habits, les crosses verticales des joueurs imposent une « géométrie ».
- A droite c'est l'échappée vers la prairie, la ronde des jeunes filles au loin, leurs silhouettes gracieuses.
- Ce décalage entre gauche et droite crée finalement l'espace.



« L'enfant au pâté de sable », 1894, 167x51 cm, Orsay

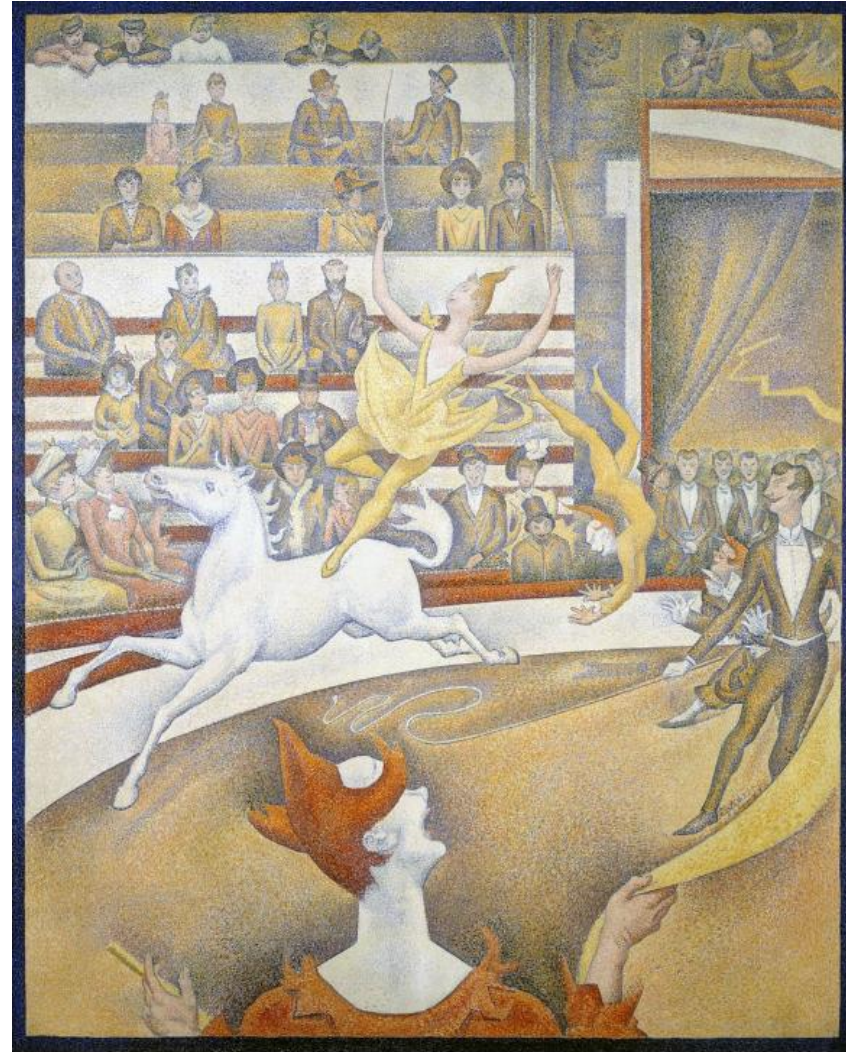
- La « japonisation » atteint ici son paroxysme. Le format particulier rappelle les « kakemono », c'est-à-dire une longue toile pouvant être enroulée, suspendue au mur.
- Ce tableau simple, quasi monochrome, semble avoir été conçu comme élément d'un plus grand ensemble.
- Le fonds est beige, aussi bien le mur que le sol, ce qui donne une unité à toute la surface, émaillée par quelques éléments de discontinuité: lignes horizontales et verticales des marches, de la porte et du pot, courbes de la silhouette de l'enfant, de son béret, du seau, de l'arbre.
- Le motif noir et blanc, géométrique de la blouse (encore une citation japonaise), répond au motif vert et moucheté du feuillage. Mais le grand vide entre l'enfant et le décor au fond, ainsi que le ton uni de la surface et les contrastes très adoucis de couleur, font penser, selon la notice du musée d'Orsay, à de la peinture chinoise.
- Par contre l'attitude vivante de l'enfant, les irrégularités de sa silhouette, la précision dans la restitution de la « profondeur » du feuillage, sont typiquement issus de la tradition occidentale.



Trois styles influencés par le « japonisme »

- Dans les 3 tableaux ci-dessous peints à peu près à la même période et traitant d'un motif commun, « l'écuyère », on perçoit l'énorme différence dans la manière de peindre de 3 artistes « à l'avant-garde ».

Seurat: Le Cirque, 1890, 186x152 cm



Lautrec « Au cirque Fernando », 1888, 98 x161 cm



Bonnard: « L'écuyère », 1893, 27x35 cm



Lautrec « Au cirque Fernando », 1888, 98 x161 cm

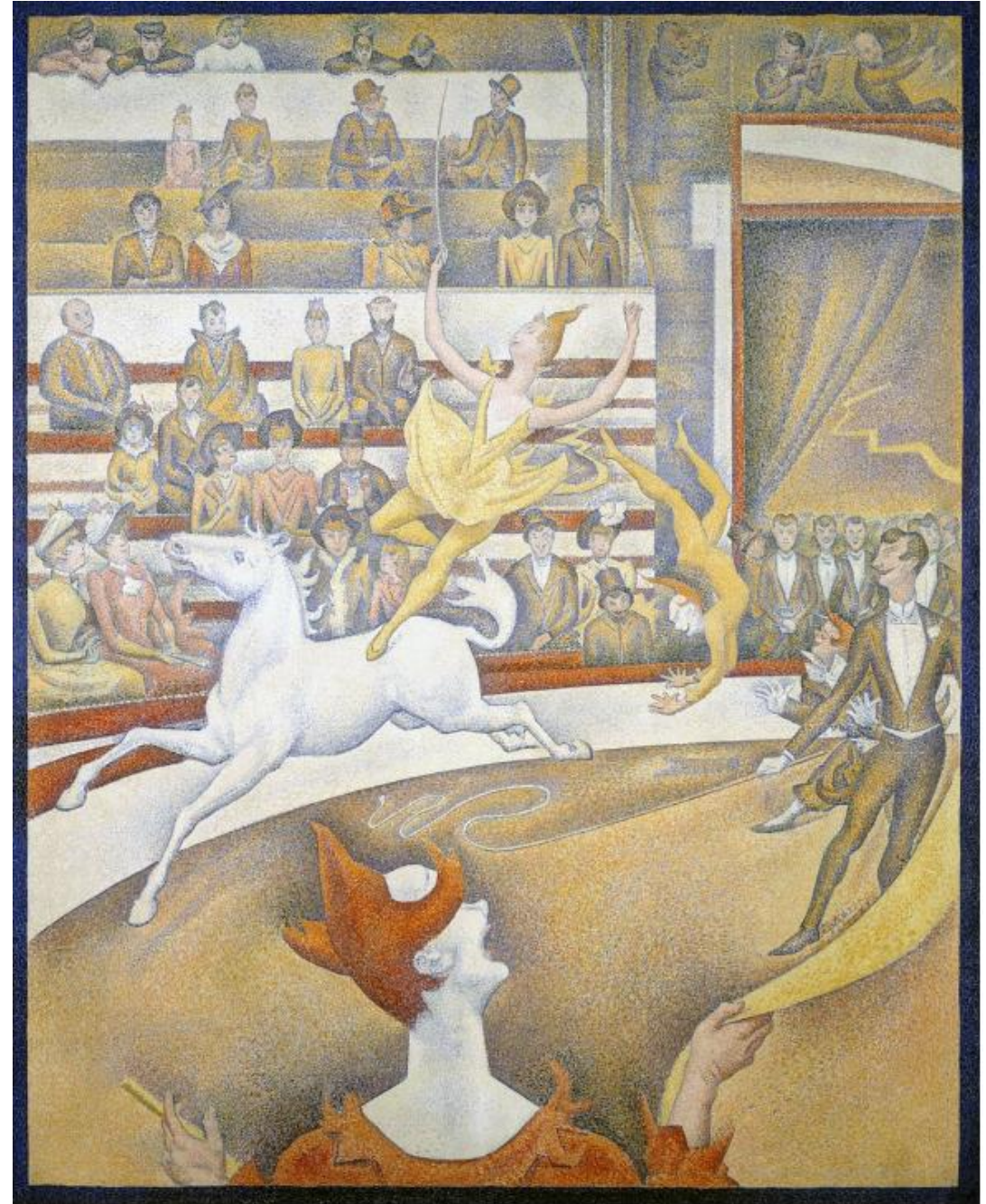
- L'écuyère est vue par l'arrière, et, comme dans une estampe japonaise, les personnages secondaires sont coupés, tandis qu'un détail domine, ici la croupe du cheval, en bas à droite.

- Les personnages sont caricaturaux, mais le dessin du cheval en raccourci est remarquable. On ressent son effort, la bête baissant la tête et soulevant ses pattes.
- L'impression de mouvement est traduite par l'allure générale de l'équidé, très naturelle, et par les lignes circulaires des bancs de l'estrade, qui donnent la direction.
- Le dresseur, massif et en courbe lui aussi, impose son rythme au cheval tandis que l'écuyère s'apprête à montrer son numéro. Rien n'est plus naturel que ce trio: dresseur, cheval, écuyère. Lautrec est un dessinateur hors pair.



Seurat: « Le cirque »

- Ici on est dans un monde semi-imaginaire fait de lignes, de courbes et de petits points dorés.
- L'espace n'existe quasiment pas, la perspective est presque abolie, et devant les silhouettes immobiles des spectateurs assis comme des notes sur une portée qui sert de toile de fond, l'écuyère, son cheval, le voltigeur derrière et le dompteur, dessinent des arabesques dans l'espace réduit de la piste. La pesanteur est abolie, seules demeurent les trajectoires courbes
- Le clown coupé au premier plan, qui semble tirer un rideau jaune lui aussi coupé, montre que Seurat est, comme ses confrères, contaminé par les estampes japonaises.
- Son pointillisme sert à donner une scène lumineuse, à transférer sur la toile la magie étincelante du cirque, la « piste aux étoiles ».



L'écuyère, 1893, 27x35 cm, Aix-Les-Bains

- Contrairement à ses deux confrères, Bonnard peint « flou », peut être pour suggérer la vitesse du cheval au galop. L'écuyère se tient dans une position très instable renforçant le sentiment de vitesse du couple cheval/ cavalière
- A l'arrière plan, les gradins ne sont que des bandes « lie de vin », et les spectateurs sans visage, des statues. Leur taille puissante n'est pas tout à fait en correspondance avec la silhouette très frêle de la jeune fille.
- Autre contraste étonnant, le jaune citron du harnais et des rênes, le tutu vert et jaune, couleurs chaudes, profitent de la lumière qui éclaire le cheval, tandis que derrière, les couleurs froides des gradins et des spectateurs offrent un contrepoint sourd à ces éclats lumineux.
- Pour peindre le sol et les gradins, Bonnard utilise la technique impressionniste de juxtaposition des touches (bleues clair, jaunes et roses)



Le cheval du fiacre, 1895, 297x400 cm, Washington, National Gallery.

- Cheval et promeneuse sont à contrejour, coupés en deux: une fois encore un emprunt japonais.
- Les deux personnages se profilent sur deux bandes horizontales, marron et beige qui créent un fond vide sur lequel s'appuie, au loin, l'animation du boulevard de Clichy: une construction typiquement japonaise.
- Les personnages nombreux et affairés, les boutiques aux auvents clairs et aux devantures marron, les réverbères verticaux qui semblent strier la surface, sont peints en touches rapides, légères et suggestives.
- Ce traitement pictural renforce l'impression d'animation que dégage « le trottoir d'en face ».



Le peintre du bonheur

- Bonnard appartenait, on l'a dit à une famille bourgeoise. Son père était haut fonctionnaire au ministère de la Guerre, et sa famille avait l'habitude de se retrouver l'été dans la maison familiale dauphinoise. Là, Bonnard y avait un atelier et il prit l'habitude d'y représenter sa famille, notamment ses neveux et nièces.
- Initialement associé au monde intellectuel de la « Revue Blanche » qui lui servit de tremplin pour connaître le succès grâce à la lithographie, il va s'en détacher peu à peu (à partir de 1899-1900) pour d'abord aller peindre les paysages de l'Île de France et, à partir de 1910, ceux du Midi. Il effectuera en outre beaucoup de voyages.
- Désormais, il alternera ses séjours entre sa maison à Vernon (achetée en 1912 non loin de Giverny où séjourne Monet), et le sud de la France. En 1925 il achète aussi une maison au Cannet, près de St Tropez, où il s'installera en 1939.
- Dans ces cadres à la fois tranquilles et lumineux, Bonnard poursuivra une voie picturale qui, d'une certaine manière, se veut une continuation de l'Impressionnisme. Il pense sans doute que ce mouvement artistique n'a pas tout dit.
- Comme pour les « Fauves » dont il se différencie largement par ailleurs, la couleur joue, dans l'œuvre de Bonnard, un rôle important.

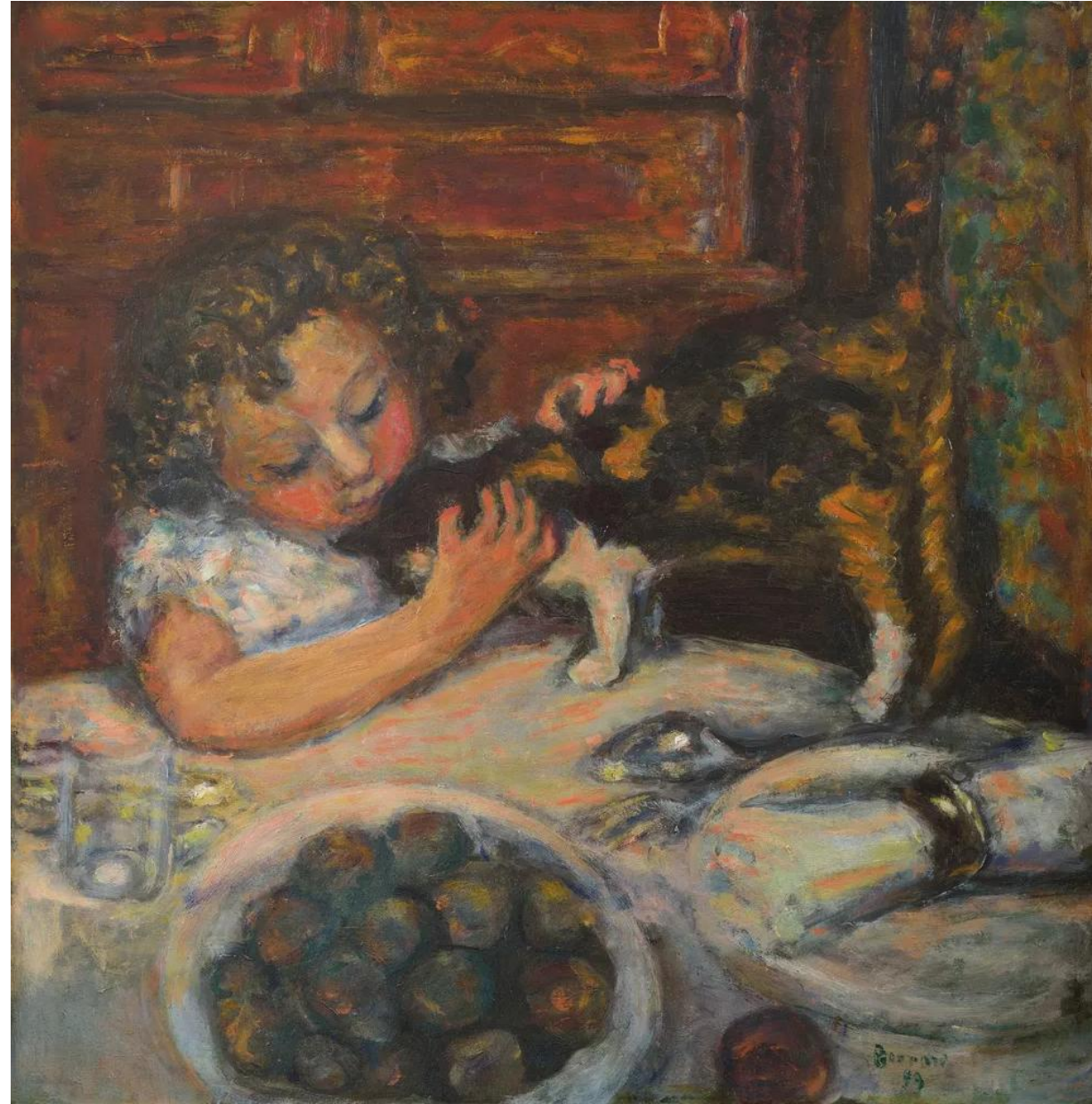
Le déjeuner des enfants, 1897, 26x33 cm, Nancy

- Le motif est typiquement « bourgeois ». Deux enfants déjeunent devant une table bien mise, à la lueur d'une lampe, sous l'œil de leur animal de compagnie.
- Mais la construction de ce « nocturne » est déstabilisante: le sol aux carreaux blanc et noir où une serpillère est négligemment jetée, semble monter vers le haut. Le mur est d'un marron indéfinissable.
- Les silhouettes sont à peine esquissées et leurs traits presque invisibles, la lumière se réfléchit sur la nappe blanche et la vaisselle, qui semblent l'emprisonner. La table « fuyante », renforce l'impression d'instabilité.
- Mais les attitudes sont naturelles, et la lumière, en se réfléchissant, les met en valeur. Elle semble donner vie à ce tableau, par contraste avec l'arrière plan obscur.



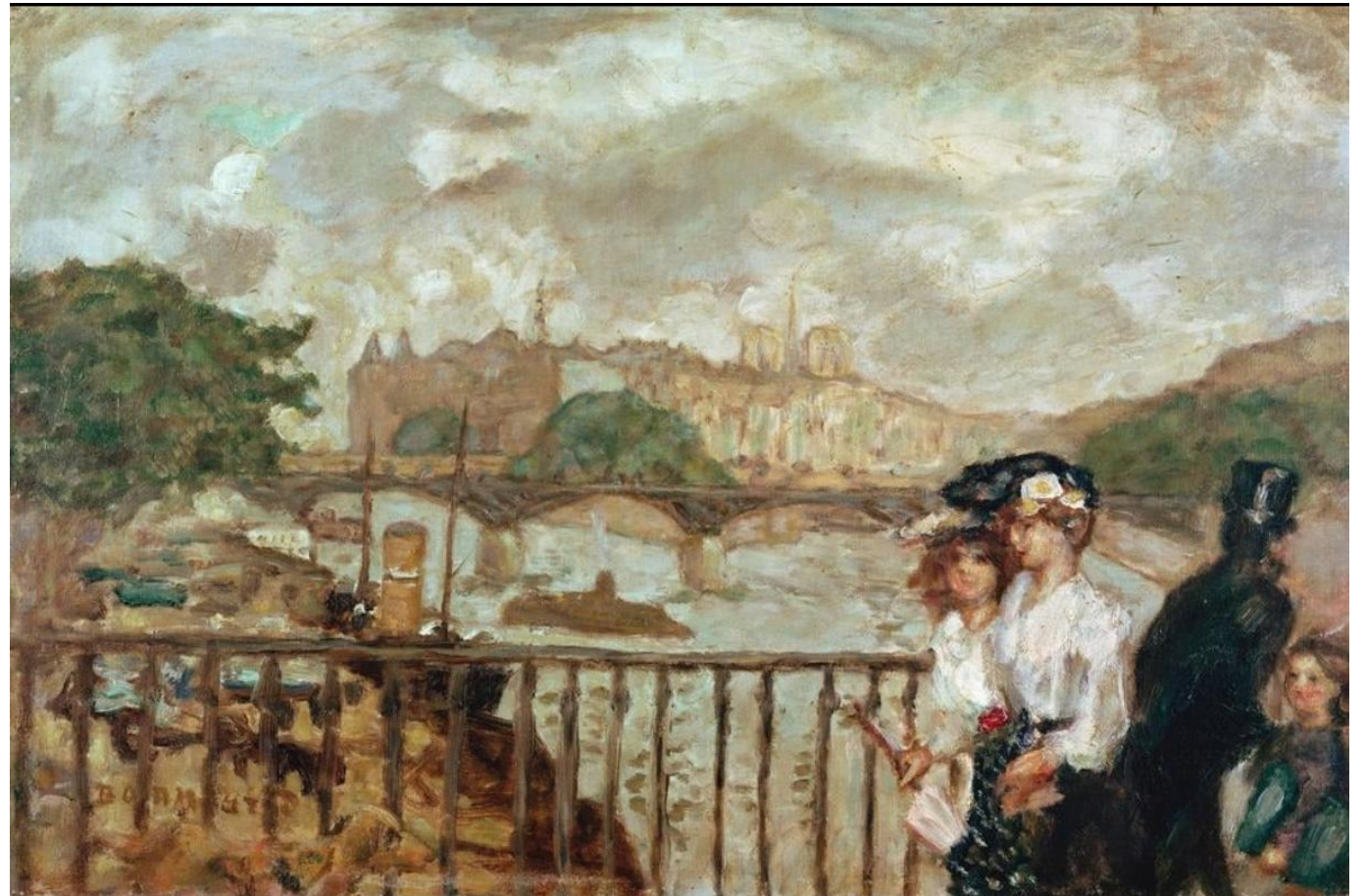
La petite fille au chat, 1899, 51x50 cm, collection privée

- Ce tableau est en quelque sorte une élaboration du précédent: même scène d'enfant, même opposition brun/clair, même visage à peine dessiné, même construction perspective « déroutante » (le plat de fruit devant, semble « tomber », la table n'est pas rectangulaire ni ovale).
- Mais la relation enfant/ animal est rendue avec une justesse confondante.
- Le pelage de l'animal se marie avec les couleurs de l'armoire derrière et le rideau moucheté à droite.
- Le blanc de la nappe est mêlé de bleu, de jaune et de rose, à la manière impressionniste, que Bonnard semble avoir découvert à cette époque.



Le Pont des Arts, 1903, 34x22 cm

- Le cadrage est « japonard », avec ces silhouettes coupées en bas à droite. L'atmosphère, elle, est « impressionniste ». Les formes sont mal définies, comme les couleurs. C'est « l'impression » d'une journée grise qu'évoque ici Bonnard.
- Pourtant il est sensible à la « variété » qu'introduisent les masses d'arbres vert sur les berges et sur l'île de la Cité,
- Les formes multicolores des bateaux sur la rive droite contribuent aussi à cette variété.
- Le contraste noir/ blanc des costumes des promeneurs rompt également avec l'atmosphère grisâtre.
- La lumière dorée, quant à elle, éclaire Notre Dame et le Quai des Orfèvres. Bref, tout n'est pas gris à Paris!



La loge, 1908, 90x121 cm, Orsay

- C'est une forme d'hommage à Manet et Renoir, dans un style plus « moderne », mais aussi à Gauguin
- La composition évoque l'idée de Manet (« Le Balcon »). Mais la figure féminine assise est décrite avec soin, comme chez Renoir, qui la projette en avant, comme ici.
- Du solitaire de Tahiti, Bonnard reprend la pose de couleurs en aplat à l'arrière plan, et leur juxtaposition : orange et vermillon, qui donnent un éclat particulier au tableau.
- L'homme coupé au milieu et sans visage, sépare la toile en deux, mettant en évidence la figure de Misia Natanson à droite, l'égérie du groupe des Nabis.
- Alors qu'à gauche les figures semblent « absorbées » par l'intensité de l'orange et du vermillon qui les entoure, à droite Misia se détache sur un fond sombre dans sa rayonnante beauté.



Paysage de nuit, le Golfe de St Tropez, 1912, 27x39 cm, Musée Bonnard, Cannet

- En 1910 Bonnard découvre la Côte d'Azur, y retourne en 1911 et 1912 et finira par y acheter une maison au Cannet en 1925, où il décèdera en 1947.
- Bonnard y est fasciné par la lumière et la mer au « bleu de volubilis », comme aurait dit Colette.
- Ce bleu ici, semble partir de la mer et se diffuser au ciel et aux collines au loin.
- Tout se passe comme si la couleur prenait le pas sur la forme (le dessin). Certes on reconnaît un bord de mer vu de haut, avec l'horizon marqué par les collines au loin, et la silhouette des cimes des arbres se dessinant au premier plan.
- Pourtant le bleu semble envahir tout et donner l'impression de « noyer » le dessin.
- Par contraste avec ce bleu, les nuages deviennent des « pierres dorées » avant de se fondre dans un turquoise qui réalise un compromis entre ce doré et ce « bleu de volubilis ».



Salle à manger à la campagne, 1913, 164x206 cm, Minneapolis

- Ici la forme n'est pas abolie, on reconnaît une porte, une table, une fenêtre aux contours précis. Mais elle joue un rôle secondaire.
- Comme précédemment c'est le jeu des couleurs qui frappent : Blanc (mêlé de bleu) contre orange à gauche opposés de manière franche.
- A droite, l'orange sur le mur et sur la robe de Marthe, est assourdi par l'ombre, tandis que derrière s'ouvre un paysage « impressionniste » fait de taches vertes surtout, roses et bleues, dans une atmosphère nébuleuse.
- Ce « jeu des trois couleurs , (orange, blanc et vert) sublimées par la lumière, est le thème principal du tableau.
- Au passage, le blanc n'est pas blanc, il se teinte de bleu et violet comme s'il réfléchissait ou absorbait aussi de l'ombre.



Paysage à Vernon, 1915, 46x76 cm, collection privée

- Ici c'est le jeu du jaune et du vert (dans différentes nuances) qui est le thème premier. Le dessin (formes tourmentées au premier plan, bandes horizontales superposées au second plan) ne sert qu'à canaliser ce « jeu de couleurs ».

- La végétation d'arbres mêle des formes grises avec des fleurs bleues, aux feuillages verts des arbres, et ce contraste se retrouve « à l'horizontale », derrière la rivière: la couche bleue se superpose à la « couche verte » (et marron).
- Tout ceci sous un ciel jaune « pamplemousse » qui se réfléchit dans la rivière.
- Le choix des couleurs et leur disposition, chez Bonnard, ne sont jamais laissés au hasard.
- On gagne en « harmonie tonale » (couleurs en un certain ordre assemblées aurait dit Maurice Denis), ce qu'on perd en véracité (le ciel n'est jamais « jaune pamplemousse »)



L'été, 1917, 340x260 cm, Fondation Maeght, St Paul de Vence

- Après 1917, Bonnard ne laisse plus les couleurs dominer le dessin, il cherche à les mêler dans des montages complexes.
- Ici par exemple, les formes tourmentées des feuillages à gauche et à droite, laissent entrevoir, comme dans une composition « classique », une échappée de terrain plat occupé par des couleurs claires (vert pomme, orange, vert clair) où prennent le soleil deux femmes nues à peine reconnaissables, mais qui vient buter à l'horizon sur un massif dense d'arbres « bleus ».
- Devant, au premier plan, des silhouettes d'enfants à peine esquissées montrent, malgré leur naturel, que l'Homme n'est pas le sujet principal du tableau.



Le pommier fleuri, 1920, 100x79 cm, Brest

- Dans cette vue sur le jardin de la propriété de Vernon, Bonnard n'hésite pas à supprimer la perspective (le balcon à gauche, qui n'est pas à l'échelle, semble « monter », plutôt que « s'éloigner »).
- La toile est divisée en deux, une partie claire en bas, suggérant la pelouse ensoleillée par des traits de pinceau blanc, et une partie plus sombre d'arbres en haut où les fleurs multicolores rompent l'harmonie des verts.
- L'exacerbation des couleurs un peu arbitraires (la pelouse « blanche ») fait ressentir la sensation d'une belle journée sous le soleil.
- Le personnage au milieu des herbes (Marthe) paraît minuscule, et le chiffon sur le balcon uniquement là pour proposer une teinte nouvelle (orange).
- Le mouchetage semble faire « vibrer » la lumière, Bonnard paraît proche des recherches de Monet, son voisin (Giverny est à côté de Vernon)



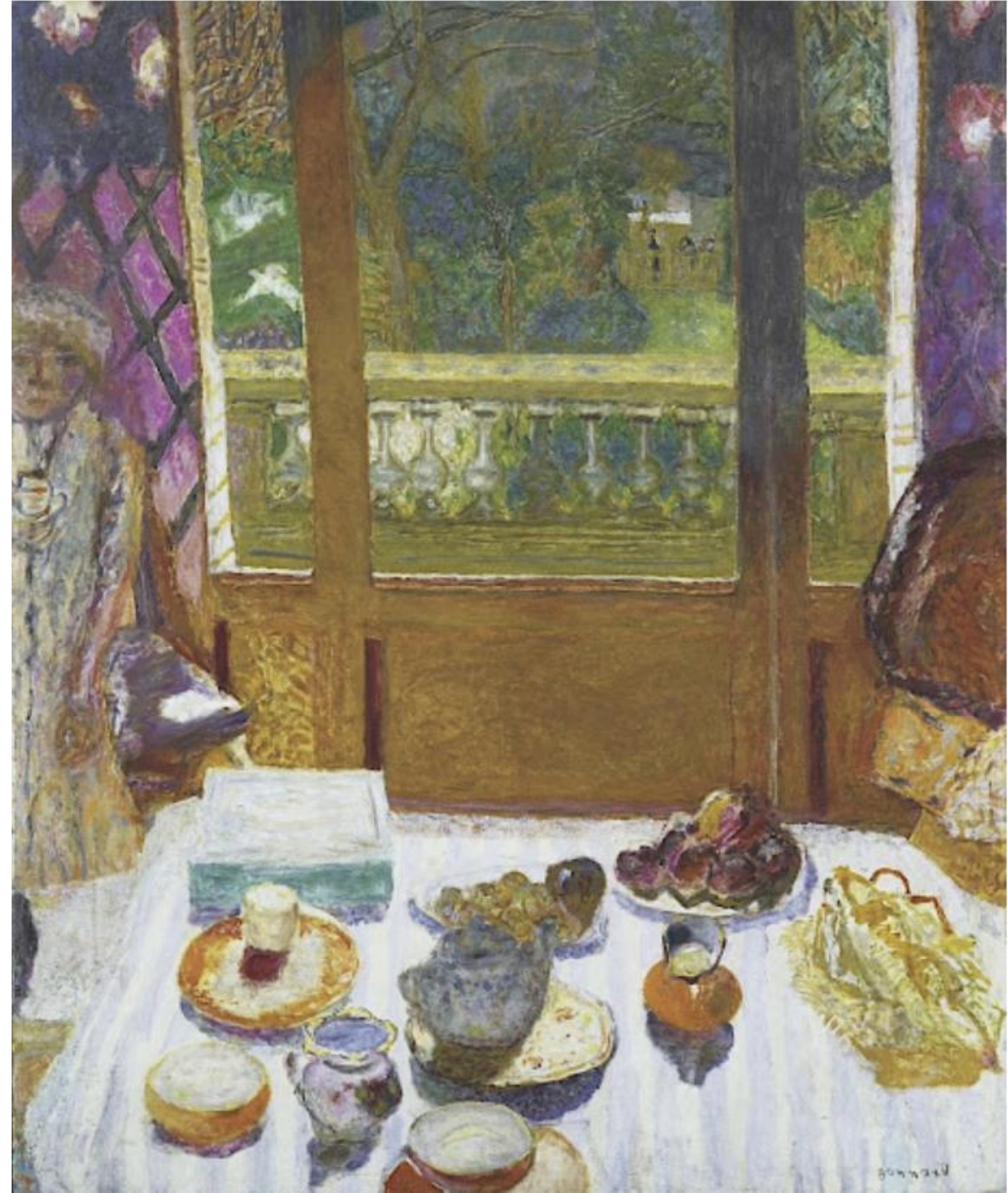
La fenêtre, 1925, 99x109 cm, Tate Gallery

- Bonnard a peint plusieurs « vues de la fenêtre », notamment à Vernon. Ici c'est la découverte du Midi.
- Paradoxalement les tons clairs sont plutôt à l'intérieur, ils s'harmonisent entre le beige et le vert d'eau. Mais la construction de biais de la fenêtre et du bureau donne de l'instabilité à tout ce premier plan.
- Dehors, derrière la fenêtre, apparaissent les couleurs sombres (ciel obscurci à l'horizon, collines verdoyantes) qui contrastent avec la coulée blanche et rouge du chapelet de maisons, ce qui rend celles-ci plus lumineuses.
- Le personnage coupé sur le balcon dont l'insignifiance devient presque une signature, évoque moins la présence humaine que les objets posés sur le bureau, papier, plume, encrier, livre.



Salle à manger donnant sur le jardin, 1930-31, 160x114 cm, MoMA , New York

- Une fois de plus ce sont les accords de couleur qui font la valeur de cette œuvre, dont le motif est on ne peut plus banal.
- Ici Bonnard a mis en valeur des couleurs rendues peu aimables par la reproduction: d'abord sur la terrasse et dans le jardin, un vert « caca d'oie » décliné sur plusieurs tons (du clair au plus foncé avec un mélange de bleu); ensuite, sur la porte vitrée, un marron vraiment peu esthétique (dans d'autres reproductions il est plus lumineux).
- Mais pour contrebalancer ces « valeurs », comme disent les peintres, la table rayée blanche offre un éclatant contrepoint, d'autant que sur cette table, les objets du déjeuner proposent un kaléidoscope de couleurs claires et foncées, marron et bleutées, de formes rondes (avec en opposition une boîte carrée) qui égayent l'atmosphère de la pièce.
- Encadrant la fenêtre, les parois lilas aux treillis noirs, donnent, elles aussi, un contraste étonnant à la fenêtre au marron indéfinissable.
- La personne coupée à gauche paraît se fondre dans ce décor qui ne prend vie que par les juxtapositions de couleurs que Bonnard a savamment distribuées.



Fenêtre ouverte, gouache 1940, 49x65 cm, Orsay

- Probablement une des dernières œuvres du peintre. Il reste fidèle à son art et à sa technique: couleurs claires, touches visibles, contours flous.
- Mais le noir (ou tout au moins l'antracite) apparaît sur les vitres, au pied de l'arbre et cela donne de jolis contrastes (lilas/ anthracite, saumon/ noir sur la vitre à gauche, blanc/ noir plus banal à droite).
- La fenêtre est décalée sur la droite ce qui permet à Bonnard de montrer le dedans et le dehors.
- Ce dernier est une perspective classique, frontale, qui finit sur la haute silhouette de l'arbre, qui devait beaucoup plaire à Bonnard.



Sexe, mensonges et video

- Les rapports de Bonnard avec son épouse Maria Boursin qui se faisait appeler Marthe de Mélny et prétendait être orpheline, furent assez singuliers. Il la connut en 1893 mais ne l'épousa qu'en 1925. Ils n'eurent pas d'enfants.
- Les amis de Bonnard (notamment les Nabis) reprochaient à Marthe d'être jalouse, exclusive, d'isoler son compagnon. Bonnard néanmoins eut plusieurs maîtresses particulièrement dans les années 1913-1918. Certaines furent même acceptées par Marthe, mais l'une d'entre elle, Renée de Monchaty, également peintre et beaucoup plus jeune que Pierre et Marthe, réussit semble-t-il à le séparer un moment de celle-ci, et voulut l'épouser. Il finit par la quitter et elle se suicida. Revenu vers Marthe, il l'épousa et elle lui fit détruire tous ses tableaux de Renée.
- Plusieurs éléments biographiques contribuent à expliquer leur relation. Selon Lucy Whelan, Maria alias Marthe, était une ouvrière dans une fabrique de fleurs où travaillait également sa sœur qui mourut de tuberculose assez jeune. Marthe voulut échapper à son destin, devint la modèle de Bonnard et commença une relation avec lui. Mais elle n'était sans doute pas exclusive car Bonnard n'avait pas encore des ressources qui puissent rassurer Marthe. Leurs rapports étaient en grande partie conditionnés par leur différence de classe sociale.
- Vers 1900, le succès venant, Marthe finit par s'attacher à Bonnard qui de son côté chercha à échapper à une relation exclusive. Il n'en demeure pas moins que sur le plan pictural elle fut, et de loin, son principal modèle. Il la peignit jusque vers la fin de sa vie, la plupart du temps nue, mais toujours dans l'éclat de sa jeunesse. Rarement il ne dessina ses traits.
- Video signifie je vois en latin. Le peintre est-il nécessairement un voyeur? Le nombre de nus dans l'œuvre de Bonnard peut inviter à se poser la question.

L'indolente, 1899, 106x96 cm, Orsay

- Ce tableau, sur le plan pictural, est représentatif de la technique de Bonnard à l'époque, et on peut l'apprécier : Un mélange de «synthétisme» à la Gauguin et «d'impressionnisme» à la Renoir.
- Le vaste lit jaune est parsemé de traits gris suggérant le froissement des draps. A cette grande zone ensoleillée s'opposent celle, triangulaire, de marron indiquant l'ombre du corps de Marthe, et celle évoquant la couverture au pied du lit.
- Mais on ne peut ignorer le « motif » : Le corps bronzé de la jeune femme, déployé de façon « indécente », assure la transition entre le jaune et le marron.
- Le reste présente des aires multicolores (papier peint du mur, habits au pied et au bord du lit, dans la partie supérieure) produites par « division de la touche ».
- La perspective est un peu déroutante, mais l'éclat des couleurs et la force des contrastes font la qualité de ce tableau.
- Il reste que le motif est particulièrement « hardi », voire choquant. Il correspond à un certain état d'esprit du peintre à cette époque.



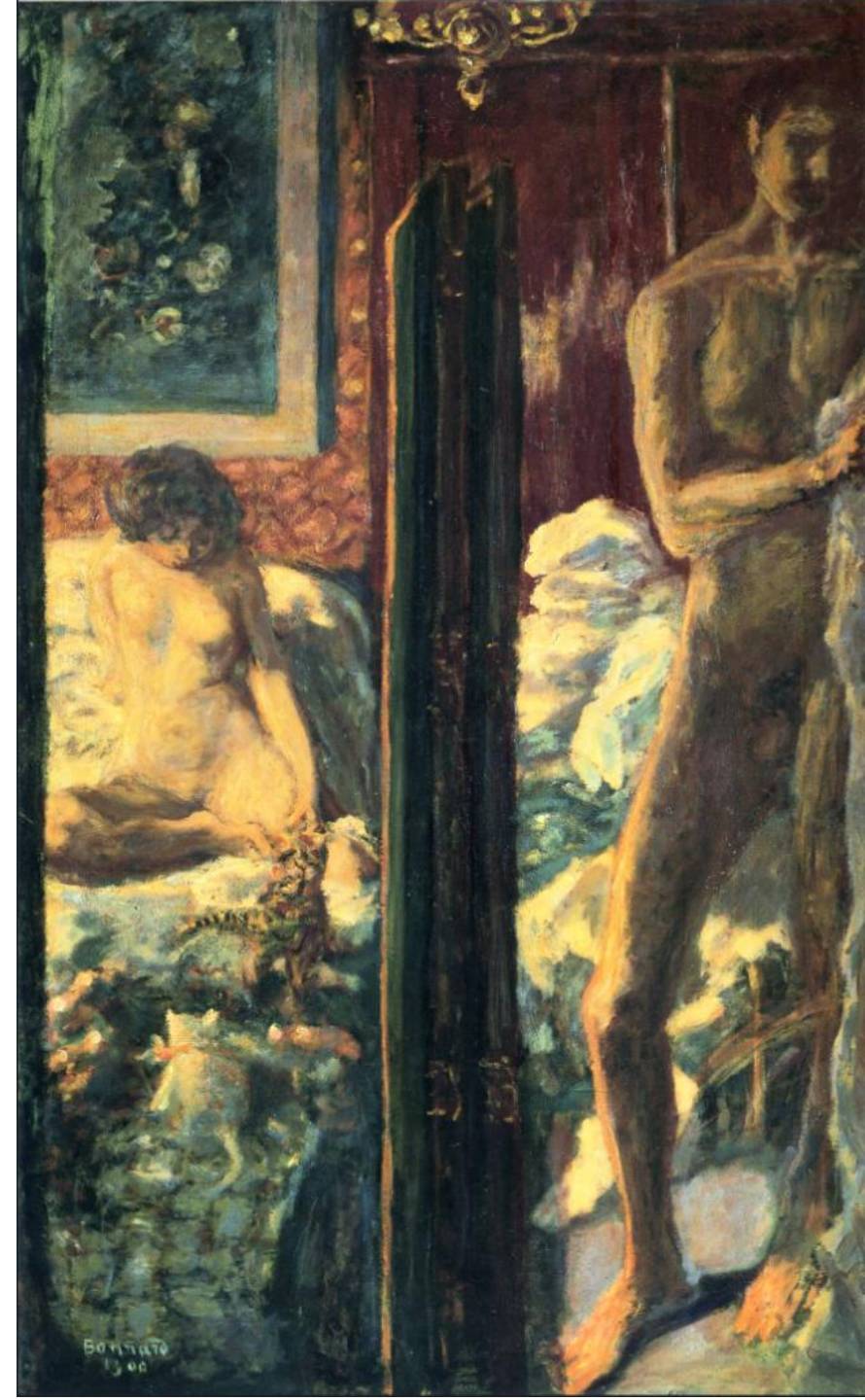
suite

- Une lecture sommaire peut disqualifier ce tableau. La femme est présentée comme un simple « obscur objet du désir ». S'il avait été peint par Picasso, grand séducteur et grand provocateur comme Courbet, cela n'aurait pas surpris.
- Mais Bonnard était une personnalité discrète, voire timide, d'éducation bourgeoise, peu encline à l'exhibitionnisme. Quelles furent alors ses motivations?
- Si l'on s'en réfère à ce que l'on sait de leur relation, Bonnard exprime dans cette œuvre l'ambiguïté d'un rapport entre un artiste bourgeois et une jeune prolétaire, fait de domination, mais provoquant l'émerveillement d'un homme marqué par son milieu culturel, face au dévoilement de la sexualité.



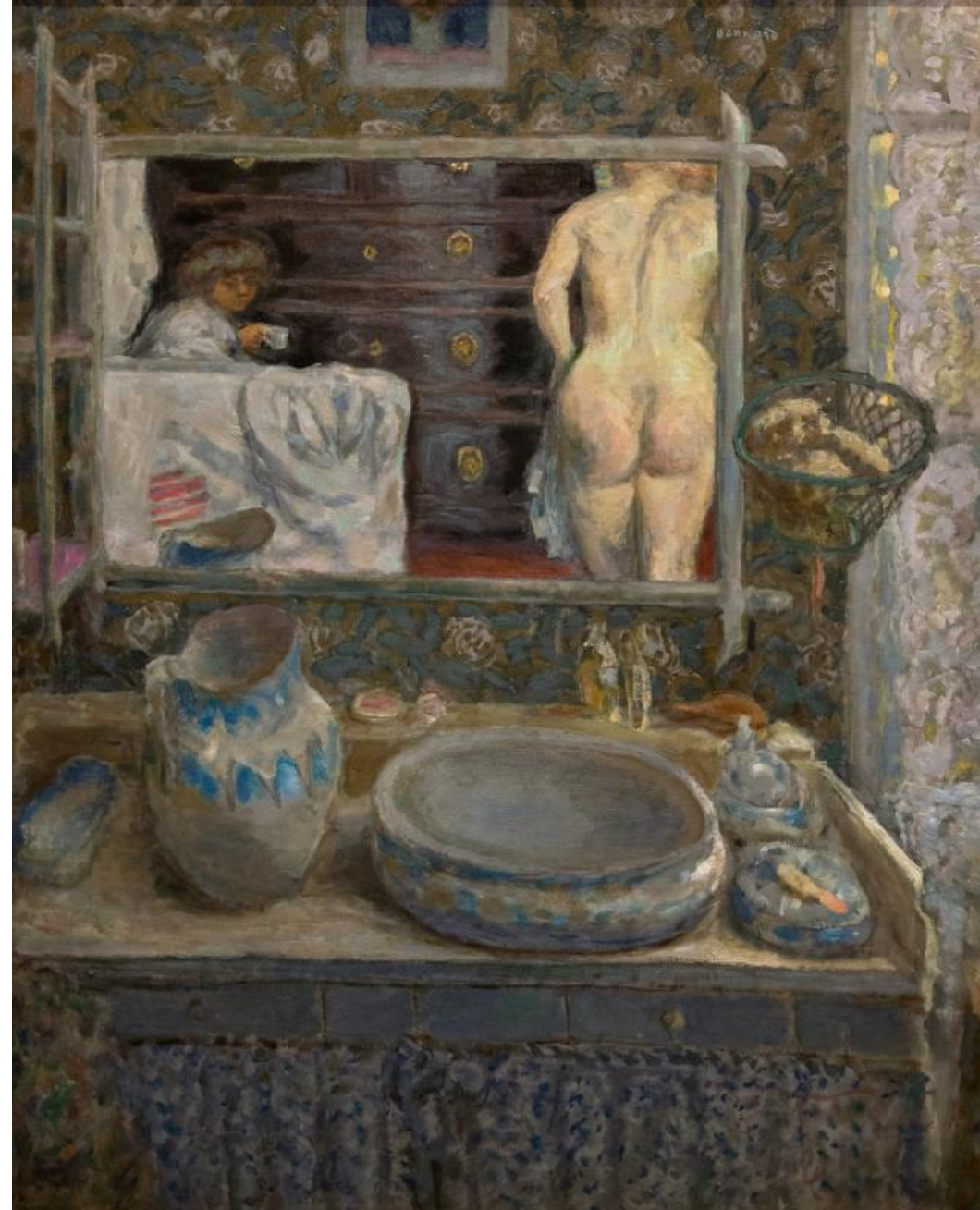
Homme et femme, 1900, 115x72 cm, Orsay

- Peint à peu près à la même époque que le précédent, il en est le contrepoint parfait. On y voit un homme qui ressemble à Pierre Bonnard et une femme, Marthe, pris dans un schéma d'incommunicabilité, après l'amour. Le paravent au milieu établit leur séparation. Cette incommunicabilité tient-elle à leur origine sociale?
- Elle semble résignée et lui, de grande taille, occupe toute la hauteur du tableau. Il paraît vouloir se rhabiller.
- La lumière éclaire la jeune femme et laisse l'homme largement dans l'ombre. La distribution des couleurs du décor est en trois zones de bleu pétrole, de blanc et de rouge bordeaux.
- Si le motif du tableau domine la perception qu'on en a, la technique, elle, est proche du style de l'époque, celle où il peignait des enfants déjeunant avec leur chat: contraste clair/ obscur, imprécision des contours, visages esquissés, mouchetage « japonais » de la tenture et de la couverture.



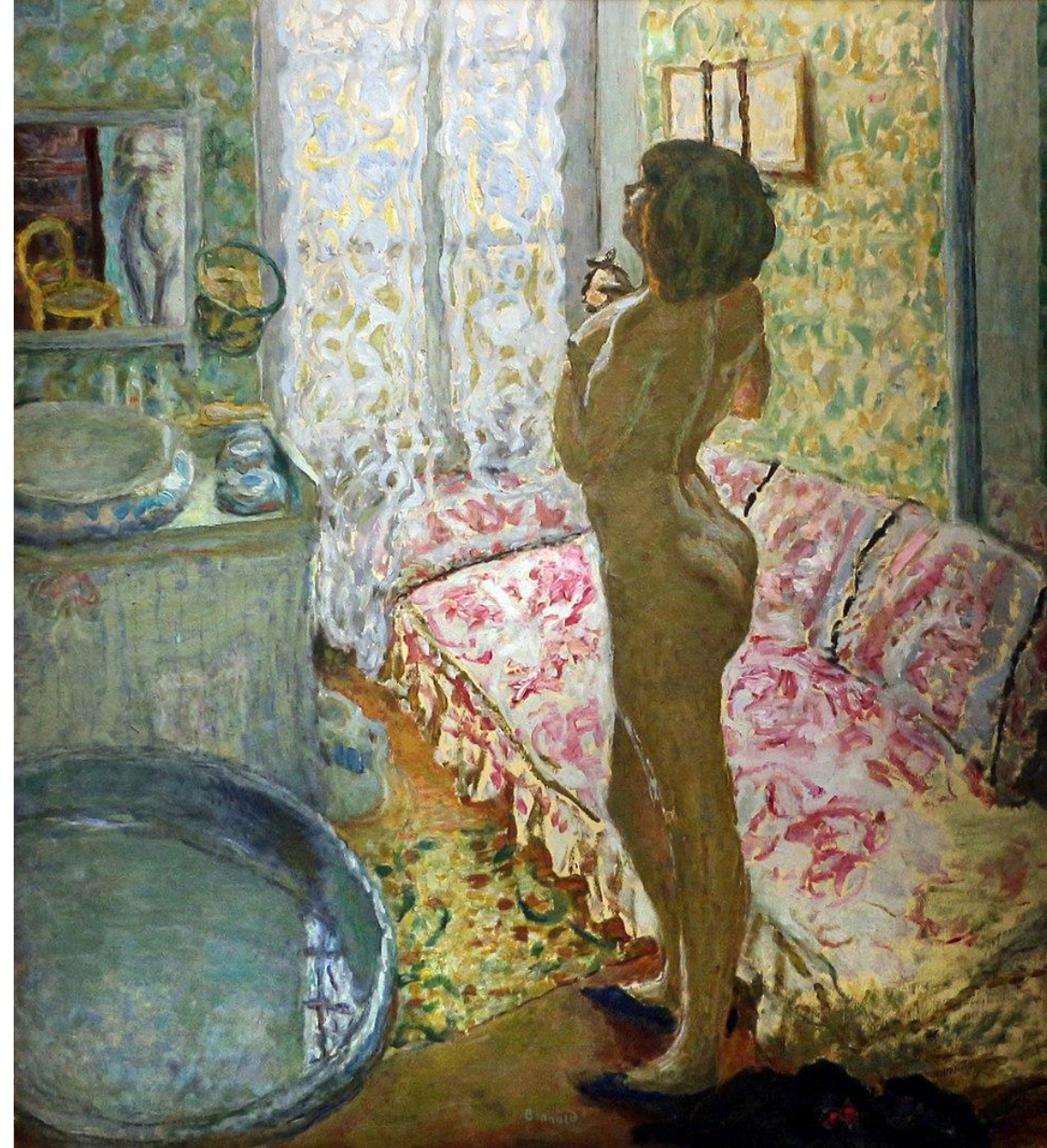
La glace du cabinet de Toilette, 1908, 120x97 cm, Moscou

- On peut interpréter ce tableau de plusieurs façons.
- Du point de vue de la composition, il est original: Bonnard peint un miroir derrière une commode qui sert aux ablutions. Le rectangle du miroir, un vantail de fenêtre, le trapèze de la commode, créent une grille où s'insèrent les objets de la toilette et le mouchetage du papier peint, tout cela dans un camaïeu de gris, de bruns et de points dorés.
- Mais dans le miroir qui fait ainsi office de cadre, se reflète une image, un tableau dans le tableau, un modèle nu, de dos, observé par Marthe, la maîtresse du peintre qui semble scruter la rondeur des formes du modèle. Une sorte de jeu des regards à trois semble ainsi se nouer, qui préfigure de façon prémonitoire le drame qui se jouera entre Pierre, Marthe et Renée, 15 ans plus tard.



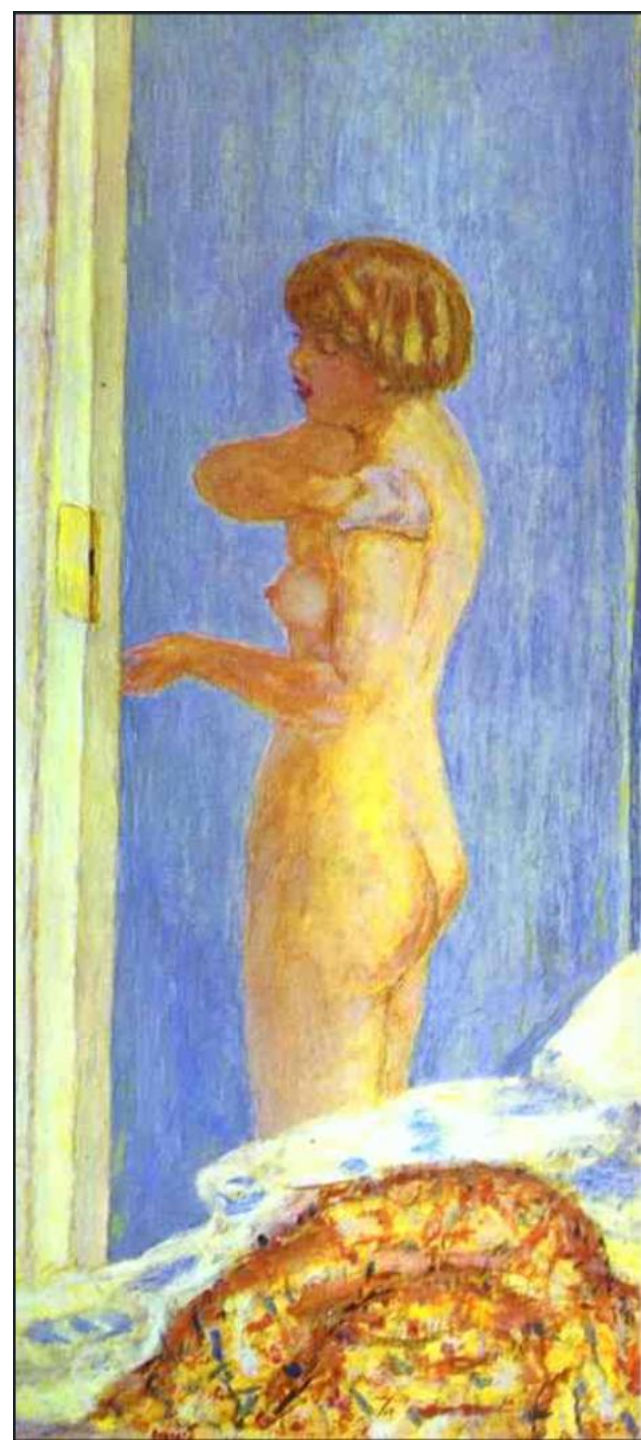
Nu à contrejour, 1908, 124x109 cm, Bruxelles

- Cette fois-ci c'est Marthe qui est nue, à contrejour, devant son cabinet de toilette.
- Bonnard, en témoigne le nombre de tableaux de nus qu'il lui a consacrés y compris vers la fin de sa vie, devait être particulièrement amoureux du corps élancé aux hanches étroites de Marthe, qui avait dû le séduire quand il était jeune peintre.
- Ici la silhouette cambrée est reproduite de manière précise et élégante, et le jeu de l'ombre et de la lumière sur l'épiderme est magnifique
- L'environnement au contraire est « flou » et la perspective « approximative »: Le sol semble « monter ». Bonnard déploie un mouchetage « impressionniste » sur le canapé, le rideau, le papier peint et même le « tub » (bassine plate) et la commode.
- Mais les couleurs sont savamment disposées: « froides » (bleu/ gris) à gauche, « chaudes » (jaune, vert, rose, et blanc) à droite, dans un contraste délicat. A cette époque la couleur joue encore pour Bonnard un rôle primordial, même si ici Marthe est le deuxième protagoniste.



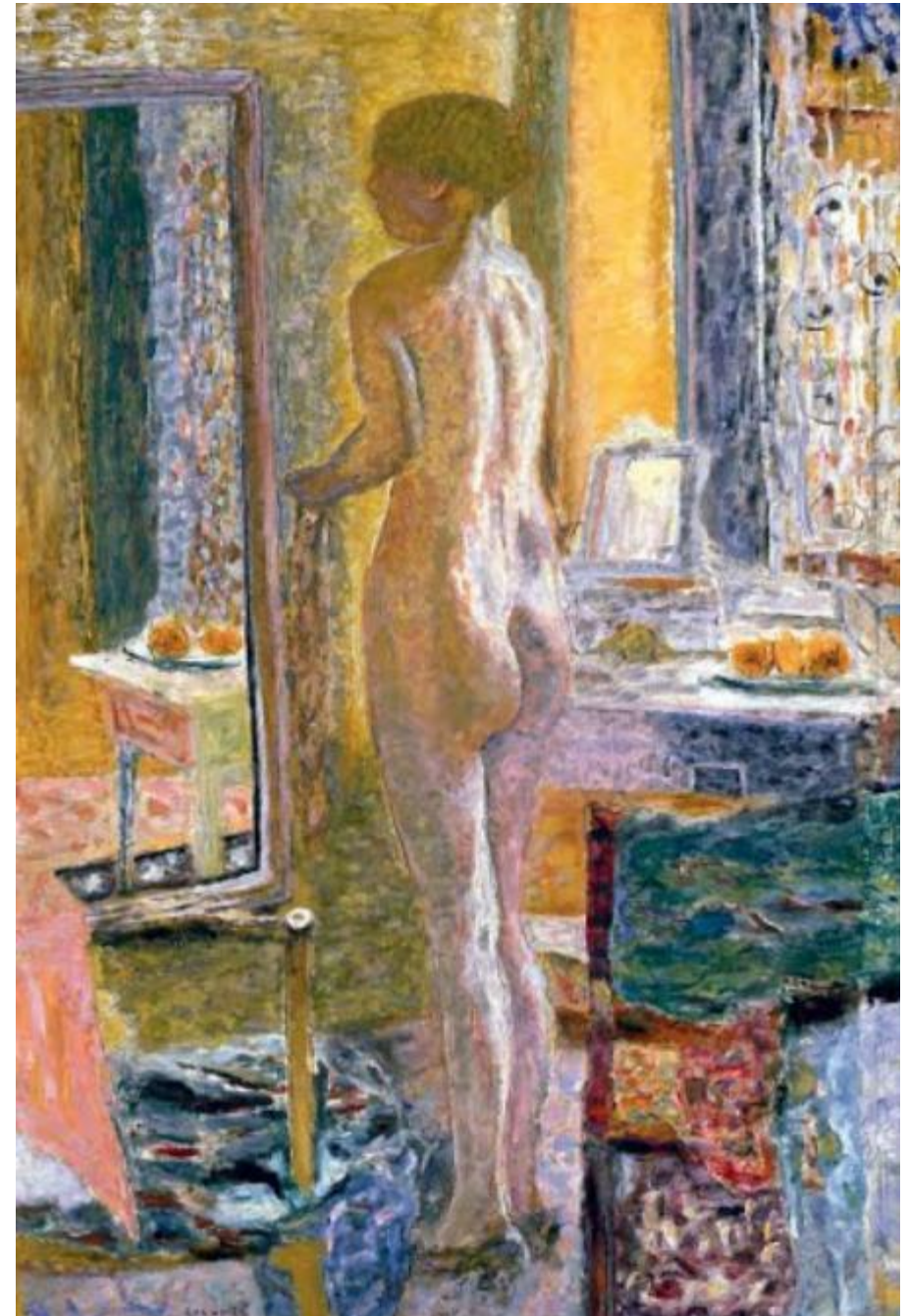
Nu aux jambes couvertes, 1911, 125x57 cm, Winterthur

- Ce tableau tout en longueur est centré sur la silhouette de Marthe.
- Ici le cadre est plus abstrait et le contraste de couleur encore plus saisissant. Ce bleu et ce jaune « lumineux » se répondent, dans un dépouillement total, mettant « à nu » si l'on peut dire, le profil longiligne du modèle.
- Au pied du tableau, la reprise du jaune moucheté de l'épiderme sur la couverture, se détache sur la forme blanche et bleue des draps. La structure chargée et assez informe du couple lit/couverture, contraste avec le dépouillement de l'encadrement de la porte, mais l'ensemble est uni par les couleurs jaune et bistre, le bleu à l'arrière-plan servant de toile de fond.
- La vue de ce tableau lumineux ne peut que renforcer l'idée d'un Bonnard « peintre du bonheur » (ici celui de son couple).



Nu au miroir, 1931, 154x104 cm, Ca Pesaro, Venise

- Vingt ans ont passé depuis le tableau précédent, le couple n'a pas été épargné par le drame, mais Bonnard peint encore Marthe comme si elle avait 25 ans (elle doit en avoir 35 de plus).
- On retrouve l'atmosphère sereine du « nu à contrejour », mais Bonnard ici travaille à la fois la matière (mouchetage « impressionniste ») et les couleurs: bandes verticales de mauve et de jaune, complémentaires, qui se juxtaposent mais s'interpénètrent aussi (sur la fenêtre, dans et au bord du miroir).
- Apparaît le contraste du rose et du vert, complémentaires également: pour le rose dans l'image du sol reflété dans la glace et à gauche, et pour le vert sous la glace et dans le revêtement du fauteuil derrière Marthe à droite.
- Le corps de Marthe est toujours à contrejour, mais elle n'exhibe plus fièrement sa nudité, l'attitude est légèrement voûtée, les épaules resserrées, le bras gauche presque crispé.
- On se demande ce que pense Marthe en se contemplant dans ce miroir.



Nu dans la baignoire, 1936, 93x147 cm, Musée d'art moderne, Paris

- En 1925 Bonnard a acquis au Cannet une maison avec baignoire, et Marthe qui a toujours aimé les ablutions car elle affirmait avoir une maladie qui l'obligeait à fréquenter les bains et à passer de longues heures dans son cabinet de toilette, trouve ainsi un lieu de détente.

- En 1936 Marthe a 65 ans, et vivra encore 6 ans. Cette silhouette dans la baignoire pourrait figurer aussi bien une gisante, l'eau semblant faire un linceul molletonné au corps toujours aussi mince de Marthe.
- La scène est vue de haut mais la perspective approximative, le sol semblant remonter et la baignoire est fortement inclinée.
- Les jeux de couleur entre l'or et le bleu, dans une atmosphère « pastel », rappellent un peu Klimt.
- L'ombre projetée sur la partie supérieure du corps de Marthe rend cependant l'atmosphère légèrement lugubre, faisant de cette salle de bain une préfiguration d'un tombeau « égyptien ».



Conclusion

- Pierre Bonnard fut un peintre « dual » : Il aimait la peinture et maniait les couleurs avec autant de virtuosité que Delacroix, il sut produire une œuvre « ensoleillée » et agréable à regarder, avec cette touche de modernisme dans la forme (un dessin « libre ») et dans les dissonances de teintes qui le fait peintre de son époque.
- Mais Bonnard fut aussi un peintre « de la sensualité », comme on dit chez les gens éduqués. Son lien avec Marthe fait écho, de ce point de vue, à l'attachement de Salvador Dali à Gala, ou de Dante Rossetti à Elizabeth Siddall. On rejoue, avec Pierre et Marthe, donc en version « moderne » avec sa part de noirceur, le mythe de Pygmalion et de Galatée.