

# ART ET PUBLICITÉ





## ART ET PUBLICITÉ

La liberté est le maître mot chez Pierre Bonnard ; c'est elle qui le conduit à rejoindre en 1891 le groupe créé par Paul Sérusier « Les Nabis » - « prophètes » et « initiés » en hébreu, avec Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul Ranson, etc. Très actifs, ces jeunes artistes touchent à de nombreux domaines artistiques : affiche, décor de théâtre, illustration, estampe, gravure, mobilier... souhaitant dépasser les limites de la peinture de chevalet pour gagner le quotidien des gens par l'objet.

En 1891, Bonnard réalise *France-Champagne*, commandée deux ans plus tôt par E. Debray, propriétaire viticole de Tinquieux-lez-Reims. Cette première affiche est aussi son premier travail d'estampe. Par cette mise en page japonaise où les aplats y sont privilégiés, Bonnard traite avec panache le portrait de sa cousine Berthe Schaedlin, sa chevelure ondulante toute en arabesque.

Au moment de sa diffusion, l'affiche *France-Champagne (1891)*, connaît un vrai succès qui lui assure un premier article signé par l'influent critique d'art Félix Fénéon. Bonnard reçoit 100 francs pour l'affiche et 40 francs pour cette seconde commande. À cette nouvelle, son père selon une lettre que lui adresse sa mère, « a dansé dans le jardin » ; à la suite de quoi, son père l'autorise à se consacrer pleinement à sa passion. Le comble de ce succès est son impact moins connu sur Toulouse-Lautrec. Tous deux répondront à un concours pour *Le Moulin Rouge* (vers 1892), Bonnard reconnaît la supériorité de son ami dans ce domaine lequel en illustrera trois fois plus.

Pour autant, Bonnard multiplie ses éditions d'affiches : en 1894, Thadée Natanson lui commande une affiche pour *La Revue blanche*, D'un grand modernisme, l'écriture y joue - comme dans *France-Champagne*, un rôle prépondérant. Les lettres, de tailles différentes, peintes en blanc, se détachent nettement des silhouettes noires du premier plan et incarnent l'esprit novateur de Bonnard. L'artiste représente sur cette affiche à la mise en page avant-gardiste l'image de la parisienne élégante, emmitouflée dans ses vêtements et jetant alentour un regard hautain et mystérieux. Durant cette période Bonnard s'adonne aux arts décoratifs. Ainsi trouve-t-on des dessins d'éventails, des projets de meubles ou de paravents, dont le musée Bonnard a quelques beaux exemplaires.

Parmi les Nabis, Pierre Bonnard et Maurice Denis notamment, s'intéressent au mobilier d'utilisation courante. En 1891, Bonnard participe ainsi à un concours de l'Union Centrale des Arts décoratifs et imagine l'ameublement et la décoration d'une salle à manger dans un style japonisant. Encore réfractaire au changement, le jury sélectionne le projet plus conventionnel de Georges Rémond aujourd'hui oublié.

Bonnard cherche à tirer de chaque technique un enseignement. C'est ainsi que lors de sa première exposition chez Durand-Ruel en 1896, il tient à montrer non seulement ses tableaux mais aussi ses affiches et œuvres décoratives. Cette intense activité lui permet d'être introduit dans tous les milieux intellectuels parisiens.



# BONNARD, DIALOGUES D'UN PEINTRE AVEC LA NATURE





## BONNARD, DIALOGUES D'UN PEINTRE AVEC LA NATURE

Depuis 1911, le peintre, toujours installé en Normandie descend plusieurs mois par an sur la Côte d'Azur, à Saint-Tropez, Antibes et Le Cannet où il s'installe définitivement en 1926.

Dans ces paysages, Bonnard est sensible à l'inépuisable variété des reflets, des variations que la lumière introduit dans la couleur. En témoignent les infinies nuances de bleus et de violet qui irradiant *Paysage par temps de mistral*, 1922 : « Le soleil y est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouettes non pas seulement en blanc ou en noir, mais en bleu, mais en rouge, en brun, en violet. Je puis me tromper, mais il me semble que c'est l'antipode du modelé. » déclare t-il.

Obsédé par la peinture, Bonnard multiplie les combinaisons colorées, travaille par strates successives, gratte la matière, l'essuie et reprend continuellement ses toiles. On admire ici de nombreux paysages aux vues plongeantes à la fois lointaines et synthétiques, au premier plan inondé de lumière jusqu'à un horizon se fondant dans le ciel.

Dans *Paysage du Midi*, 1942 Bonnard rythme sa composition avec une alternance de zones lumineuses et de zones sombres, presque noires rendant ainsi l'éclat du rouge des toits. Il éclaire sa position sur ce point dès 1929, voulant « rendre possible des couleurs fortes dans la lumière par le noir » (Agenda, 4 mai 1929).

*Paysage soleil couchant*, 1923 montre combien la nature est devenue agissante sur lui et en lui ; les tons nouveaux sont des tons secondaires [...] ils sont là pour répondre aux exigences du tableau, à sa construction qui s'opère de plus en plus par la couleur. » écrit Antoine Terrasse.

*L'Amandier*, vers 1930 considéré comme projection de lui-même, symbolise cet ultime hommage de Bonnard à la Nature, ce « au lien secret » écrit Guy Cogeval, « qui mêle création et nature, à travers l'image fort discrète du renouveau de la vie. »

« Il est impossible de séparer couleur et dessin » dira Bonnard. Point de départ d'une idée, le dessin est pour lui un répertoire de formes, de notations diverses qu'il réutilise à souhait.

Le dessin s'impose donc comme une étape incontournable qui le mène à la peinture, mais une étape faite de méditations et réflexions face au sujet. Cela montre à quel point les tableaux de Bonnard sont réfléchis et vécus par le peintre lui-même avant de prendre vie sous ses pinceaux.

Bonnard accumule ainsi les croquis traduisant « sa vision première », qu'il notait au cours de ses balades. George Besson souligne à plusieurs reprises que Bonnard invente son dessin comme sa couleur. Nulle part plus qu'au Cannet Bonnard s'emploie à élargir au maximum le champ de vision, les cadrages panoramiques des petits formats l'illustrent.



### QUESTION-JEU



**Lumière et contre-jour**  
D'où arrive la lumière?

Pierre Bonnard, *Paysage, soleil couchant (Le Cannet)*, vers 1923,  
Musée Bonnard, Le Cannet, don de la Fondation Meyer,  
dépôt du musée d'Orsay, Paris  
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Réponse : La lumière vient de l'arrière-plan, à contre-jour, derrière l'arbre sombre



# NATURE MORTE





## NATURE MORTE

Le terme de nature morte est donné aux tableaux qui représentent des objets et des choses inanimées telles des carafes, fruits, fleurs... Sujet à la fois de mépris et de fascination, la nature morte tient la dernière place dans la hiérarchie des genres.

Cependant, l'art d'imiter sera mis en cause par les artistes modernes. L'objet témoigne du rapport que l'artiste entretient avec sa vie quotidienne. La nature morte moderne contribue à faire admirer ce qu'il n'y a pas d'admirable, en termes d'accessibilité et de merveilleux. Durant la période contemporaine, l'intrusion de l'objet du quotidien dans l'art orientera créations et débats.

Ainsi, la nature morte devient avec l'art moderne et avec Bonnard en particulier, un motif équivalent à la représentation d'un corps ou d'un paysage. Elle se prête particulièrement bien aux recherches plastiques des peintres sur l'espace, la couleur et la lumière. Avant Bonnard, Cézanne crée avec quelques pommes et oranges des compositions qu'il modifie au fur et à mesure. Ce n'est plus une nature morte dans le sens imitation du fruit sur le tableau qui importe, mais son équivalent plastique. Le sujet devient une matière picturale.

Chez Bonnard comme chez Cézanne et Matisse, l'espace perceptif est bouleversé. Les tables basculent vers le spectateur. La peinture revient à la surface de la toile. Les formes se mêlent au fond. Avec l'invention du cubisme, Braque et Picasso de leur côté fragmentent les objets dans un espace indéterminé.



Pierre Bonnard,  
*Nature morte aux fruits*, vers 1930,  
Aquarelle, gouache et crayon sur papier  
16 x 13 cm

Parmi ces artistes modernes, Bonnard explore de nouveaux modes de perception de la réalité. Il fait intervenir des changements de cadrage et de points de vue dans les natures mortes comme dans les paysages ou les scènes d'intérieurs. Il montre une assiette de fruits sur un coin de table qui, vue en plongée et traitée avec des couleurs vives, sollicite notre participation à l'instant représenté. Les cubistes quant à eux, recréent le volume des objets en multipliant les angles de vue dans une seule image. Avant d'être une assiette de fruits ou une carafe, c'est d'abord l'expression d'une matière picturale qui investit la surface de la toile. Chez Bonnard, en s'éloignant, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. En s'approchant, tout se règle, se crée et se produit. Au-delà de l'objet, la couleur renforce impression et expression. La couleur réelle des fruits importe moins que leur rapport sur la toile ; aplats et touches se substituent au modelé du fruit réel.

D'une dimension modeste, *Assiette de fruits* (Étude), 1930 et *Nature morte aux fruits*, vers 1930, élargissent la perspective à l'infini. Au départ, il s'agit d'un motif des plus banals : une assiette de fruits, orange, citron et pommes, posée au hasard sur le coin d'une table recouverte d'un fond de nappe bleue. Dans la gouache, le compotier se détache d'un fond graphique peu conventionnel mettant en valeur d'audacieux accords colorés.

La surface de la table est redressée à la verticale. Cette surface emmène le regard dans un mouvement ascendant, qu'accentue les bandes colorées. Plus généralement le bord des tables sert à caler les compositions, sans les alourdir, sans les enfermer surtout. Au-delà du cadre, le regard peut ainsi se déployer, la table blanche ou bleue continue à filer... Les natures mortes de Bonnard sont de purs moments de grâce. Matisse a lui aussi usé bien souvent de ce dispositif, s'arrangeant pour ne pas arrêter sa composition, laissant sciemment déborder ses figures au-delà des limites du châssis.



Pierre Bonnard,  
*Assiette de fruits* (Étude), 1930,  
Huile sur toile - 26 x 41 cm





**NU ORANGE,  
VERS 1943**



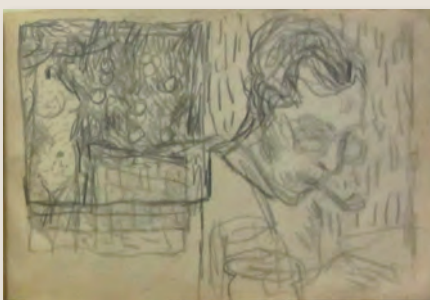
## UNE ŒUVRE SOLAIRE ET ÉNIGMATIQUE

Cette œuvre d'une étonnante lumière, à l'atmosphère tout à fait particulière de joie et de respect contenus, est relativement atypique dans la production de Bonnard. Mal daté dans le catalogue raisonné qui avance la date de 1910, le tableau contient à notre avis toutes les caractéristiques des œuvres de la fin de la vie de Bonnard, celles où le peintre oscille subtilement entre figuration et abstraction, entre intérieur et extérieur, brouillant avec grâce les lois de la perspective traditionnelle entretenant avec la Nature un dialogue essentiel.

Ce *Nu orange* que l'on pourrait tout autant nommer le *Nu aux oranges*, tant les boules d'un rouge orangé semblent être les fruits d'un arbre si courant sur les bords de la Méditerranée, est précédé par au moins deux dessins préparatoires présents dans le dernier carnet connu de l'artiste. Ce carnet, dit « Carnet Verve » appartient aux collections du musée Bonnard depuis 2016, il est une ressource importante pour tenter de décrypter cette œuvre. Le carnet débute par le dessin d'une cueillette de fruits, thème qui anima Bonnard autour des années 40, notamment pour la commande de Louis Carré pour la salle à manger de son appartement parisien. Les deux dessins pour l'œuvre qui nous occupe, confirment l'hypothèse d'une composition avec un arbre fruitier un oranger ou un plaqueminier dont l'éclat orangé des fruits peut l'avoir inspiré. Le sens reste cependant mystérieux, à l'image de ces deux déclarations écrites par le peintre dans le carnet : « Ne pas torturer la nature pour qu'elle approche de l'abstrait. L'abstrait est un départ ». Dans les pages suivantes, il déclare « le charme d'une femme peut révéler beaucoup de choses à un artiste sur son art. »

Ce tableau agit comme un sérum de guérison où le corps de la jeune femme nu est au diapason avec la nature environnante ; l'ensemble est uni d'une même tonalité jaune-orangée ; le peintre travaille la couleur avec un immense plaisir et une richesse infinie de nuances : rose, mauve, orange, rouge, brun, etc. qui témoignent de la poésie colorée que Bonnard atteint dans les dix dernières années de sa vie. Son neveu Charles n'écrivait-il pas déjà en 1927 : « La couleur de Bonnard a un charme. Couleur qui ensorcelle, qui anime, qui réjouit le cœur, qui reconforte, qui égaye [...] »

Enfin pour revenir aux deux dessins préparatoires, ils nous donnent des indices probants sur la démarche possible de l'artiste, lui qui dissimulait parfois dans ses tableaux des figures cachées et qui nous apparaissent systématiquement une fois qu'on les a repérées.



Dans le premier croquis, la tête de la jeune femme est en dehors du cadrage mais l'essentiel de la composition est déjà là ; à côté, le portrait d'un homme fumant la pipe (G. Besson ? son neveu Charles ?) ; ce détail peut être important quand on remarque sur le côté supérieur droit du tableau un œil noyé dans la couleur, ce vers quoi tend le regard de la jeune femme.

Le second dessin est à côté d'un serpent dans des feuillages. Le corps de femme serait-il le symbole d'une nouvelle Ève aux portes d'un jardin luxuriant aux fruits d'or ? La poésie imaginaire du peintre est à son zénith, favorisée jusqu'au bout par la communion qu'il entretient avec la Nature prise dans son sens le plus global et par son travail avec les poètes de son temps, comme Pierre Louÿs pour lequel il travailla à l'illustration du *Crépuscule des Nymphes* en 1946.

Aussi cette œuvre est un contrepoint essentiel aux paysages des dernières années présents dans la collection du musée Bonnard.



Pierre Bonnard,  
Carnet - Études pour le n° 17-18 pour Verve, 1943-1945  
Crayon sur papier - Musée Bonnard, Le Cannet



**NUS ET INTÉRIEURS**  
**INTIMISME**





## NUS ET INTÉRIEURS - INTIMISME

Les figures féminines sont prédominantes dans son œuvre, car assure-t-il « le charme d'une femme peut révéler beaucoup de choses à un artiste sur son art. » Bonnard traduit l'éternelle beauté de sa femme Marthe sur laquelle le temps ne semble pas avoir de prise, son corps restant immuable. Toutefois d'autres femmes ont inspiré le peintre qui reste marqué par le canon particulier de Marthe qu'il retranscrit volontiers sur d'autres : longues jambes et bassin étroit. Représentées seules, il étudie avec une extrême attention les gestes les plus anodins de chacune.

Entre 1900 et 1910, Bonnard peint plus d'une cinquantaine de nus directement inspirés de sa vie intime, tout en poursuivant des peintures de mémoire d'après des dessins réalisés sur nature. On retrouve ces caractéristiques dans *Nus se reflétant dans une glace* (vers 1907). Le peintre fait ici le même usage du miroir et de l'ambiguïté d'une image réfléchie, de son cadrage, d'un espace clos qui est probablement celui de l'appartement du couple au 65 rue de Douai. On reconnaît encore les mêmes teintes écarlates aux murs, les mêmes tonalités sourdes, et cette dualité entre l'homme debout et la femme nue assise dans une pose sensuelle - Marthe sans nul doute.

Bonnard n'allonge pas seulement ses figures, il les inscrit souvent dans des formats assez étroits comme ce *Nu de profil* (vers 1917). De belles dimensions, ce tableau est peint dans le même univers que la somptueuse série des nus au tub. La scène se passe probablement à Vernon dans la salle d'eau de *Ma Roulotte*. Le modèle n'est probablement pas Marthe mais Lucienne Dupuy de Frenelle qui est déjà le modèle des nus au tub. Ici, il y a peu d'artifice dans l'expression de la couleur, hormis quelques reflets sur la chair, Bonnard privilégie le cadrage resserré de manière à voir la figure en gros plan peinte à mi-corps. La puissante verticalité du modèle accapare la totalité de l'espace de la toile, la tête légèrement penchée semblant se résoudre à ne pas sortir de la surface étroite du tableau. La fenêtre comme le miroir face à la figure, ajoutent dans une même harmonie de bleus et de jaunes.

Peintre de la beauté féminine et des scènes intimistes élégantes et délicates, Bonnard est aussi celui des figures féminines, toutes en intériorité et nimbées de mystère, comme *Le Peignoir rouge* (vers 1914), qui par l'éclat de la robe de chambre d'un rouge flamboyant détache le modèle de la composition orthogonale de l'arrière-plan. L'artiste déclarait d'ailleurs à Ingrid Rydbeck en 1937 « Il s'agit de se souvenir de ce qui vous a marqué et de le noter le plus vite possible. Ensuite avec une couleur seulement comme point de départ on érige toute la peinture autour de celui-ci. La couleur a une logique aussi sévère que la forme. Il s'agit de ne jamais lâcher prise avant que l'on soit arrivé à rendre la première impression. »



# VIE PARISIENNE





## VIE PARISIENNE

Pierre Bonnard dont l'œuvre fascine par son immense génie de la couleur et de l'espace, a d'abord été remarqué pour son talent de dessinateur et de graveur.

La vie parisienne, mondaine et populaire est au cœur des thématiques de l'artiste à cette époque. Ce sont des rues de jour ou de nuit, des passants pris sur le vif, la fragilité et l'innocence d'un enfant qui font de ses œuvres au cadrage novateur, des œuvres attachantes et sensibles.

Plusieurs petits tableaux sont consacrés à des sujets urbains ou de foules emmitouflées comme celle des *Grands boulevards (1895)* au traitement moderne par la frise de personnages à l'arrière-plan, découpée en ombre chinoise, rappelant les célèbres silhouettes du théâtre d'ombres du *Chat noir* et par le cadrage influencé des mises en page des estampes japonaises.

Autour de 1900, Paris est l'un des sujets favoris de Bonnard. Tel un chroniqueur, il se révèle être un observateur attentif et amusé de la vie moderne. Ses fiacres, ses tramways, les foules qui se pressent dans les rues sont autant de prétexte à croquer le pittoresque de la vie. À la manière d'un flâneur, l'artiste surprend toutes les attitudes des personnages dans des scènes prises sur le vif comme dans *Personnages dans la rue au tramway vert (vers 1905)*, caractéristiques de la période nabi par les camaïeux bruns et noirs, auxquels Bonnard ajoute des touches de couleurs vives, des rouges, des jaunes, des verts.

Attirés par les arts décoratifs, Bonnard et les Nabis sont séduits par l'idée de dépasser les limites de la peinture de chevalet pour gagner les objets du quotidien. Dès ses débuts, Bonnard est fortement influencé par le Japonisme.

Inspiré par cette vogue, il se conforte à plusieurs reprises au format du paravent. C'est d'ailleurs ce gabarit qu'il choisit pour fixer *La Promenade des nourrices, frise de fiacre (1897)*. Cette scène du quotidien, qu'il situe place de la Concorde à Paris. Bonnard se lance ici un défi et réalise tout d'abord un seul tableau dont les motifs croqués sur le vif s'étalent sur une surface nue. Les silhouettes de la jeune femme et des garçonnetts, d'un graphisme plein d'humour, se découpent sur le fond de la toile. Mais, notons que l'illusion de profondeur se perçoit à travers la taille des nourrices et des fiacres, ménageant un certain effet de profondeur.

Seule une petite partie des 4 panneaux, édités initialement à 100 exemplaires chacun, a pu être épargnée lors de l'inondation de l'imprimerie chargée de l'impression. Le musée Bonnard présente un des rares exemplaires complet et en excellent état de cette lithographie grand format à cinq couleurs, montée en paravent.



### QUESTION-JEU



#### Personnages cachés & méli-mélo

Combien y a-t-il de personnages dans cette scène ?

Remet dans le bon ordre les 4 panneaux du paravent.

Comment se fait le passage ou le lien entre chaque panneau ?

Pierre Bonnard, *La Promenade des nourrices. Frise de fiacres*, 1897.  
Lithographie, musée Bonnard, Le Cannet, acquis avec l'aide du FRAM  
Concours du Ministère de la Culture et de la Communication  
© Yves Inchieman

Réponse : Sept personnages sont présents. En arrière-plan, nous pouvons distinguer 3 nourrices. Au premier plan, nous apercevons une femme, accompagnée de ses trois enfants. Reste attentif le bébé est caché dans la robe de cette femme. Le passage se fait d'une part par le frise de calèches et d'autre part par les personnages décentrés dans chaque panneau : 1 Groupe de nourrices - 2 Le cerceau - 3 Le groupe d'enfants