

BONNARD, PORTRAIT DU PEINTRE GRAVEUR

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. Cette notoriété s'amorce dès 1891, alors que Toulouse-Lautrec découvre sur les murs de Paris la première affiche de Bonnard *France Champagne*. Celle-ci se démarque par le nombre réduit de couleurs, les étonnantes déformations et son lettrage en arabesque combiné aux caractères d'imprimerie. On dit même que c'est Bonnard qui accompagne son ami chez Ancourt, son imprimeur. Toulouse-Lautrec fera de l'art de l'affiche son domaine de prédilection. C'est encore Renoir qui en 1896 en découvrant les dessins de Bonnard pour le roman du danois Peter Nansen, *Marie* lui écrit ces mots d'encouragement : « Vous avez une petite note de charme. Ne la négligez pas. Vous rencontrerez des peintres plus forts que vous. Mais ce don est précieux... ».

À cette époque, Bonnard multiplie les dessins et illustrations notamment pour *La Revue blanche* et pour Vollard. Ce dernier a en effet un rôle majeur dans la production d'estampes en France.

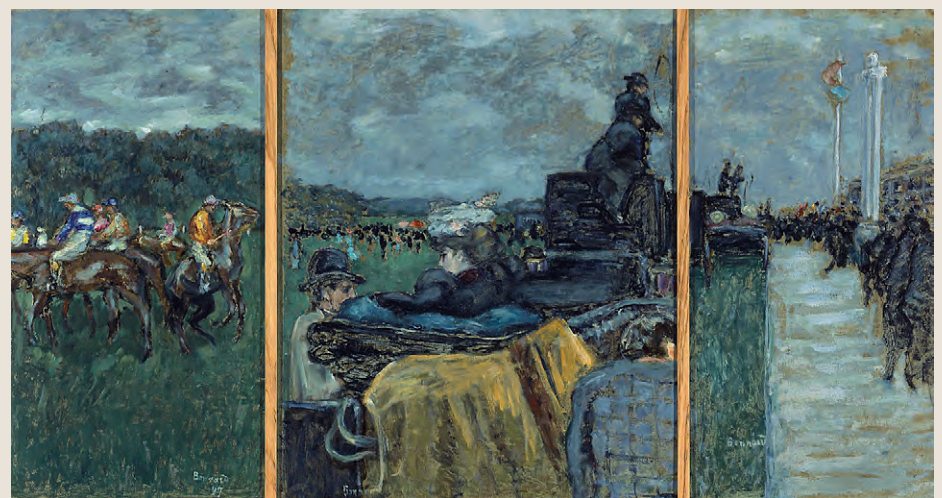
À l'exception de la lithographie *La Place Clichy* qui date de 1922 mais qui est inspirée d'une composition ancienne, le fonds Bonnard de cette collection, lié à l'estampe et que nous présentons aujourd'hui est exclusivement nabi. Ce sont 22 lithographies et deux peintures dont le très bel ensemble des *Quelques aspects de la vie de Paris* ou encore de *La Petite blanchisseuse* et de *L'Enfant à la lampe* qui font de Bonnard l'un des artistes les mieux représentés ici aux côtés de Redon, Denis et Vallotton. 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 ou des petits chiens aux lignes étonnantes, qui font de ces estampes au cadrage novateur, des œuvres attachantes et sensibles.



1



2



3



4



5

1 • Pierre Bonnard, *La Revue blanche*, 1894, lithographie, collection particulière © Adagp, Paris 2014

2 • Pierre Bonnard, *Les Peintres graveurs*, 1896, lithographie en 3 couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2014

3 • Pierre Bonnard, *Les Courses à Longchamp - Triptyque*, 1897, huile sur panneaux, collection particulière © Adagp, Paris 2014

4 • Pierre Bonnard, *Maison dans la cour, Quelques Aspects de la vie de Paris*, 1896, lithographie en 4 couleurs, collection part. © Adagp, Paris 2014

5 • Pierre Bonnard, *L'Enfant à la lampe*, vers 1897, lithographie en couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2014

LA PETITE BLANCHISSEUSE, 1896

Avant de réaliser la couverture du second *Album d'estampes originales*, Bonnard conçoit *La Petite blanchisseuse*, lithographie commandée par Vollard pour le 1er *Album des peintres graveurs* en 1896 ; tiré à 100 exemplaires, l'album imprimé chez Clot - l'imprimeur vedette de l'époque - comprend 22 estampes originales dont celles de Denis, Renoir, Rippl-Rónai, Vallotton et Vuillard.

S'il n'existe que de rares épreuves d'essai, Bonnard a toutefois multiplié les dessins au crayon ou à la gouache pour cette lithographie, pour peu à peu réduire la composition et enlever tout détail excessif. Ainsi les passants ou le chien du premier plan qui apparaissent dans l'étude à l'aquarelle et plus encore dans une étude au crayon ont disparu de l'œuvre définitive. Celle-ci demeure, par l'usage qu'il fait du fond et l'économie des moyens qu'il met en place, l'une de ses lithographies les plus célèbres.

La posture de la petite fille pliée sous le poids de son grand panier à linge n'en demeure pas moins sensible, comme le petit chien qui la précède sans aucune forme de perspective mais au contraire appliquant les règles rigoureuses de l'estampe japonaise, appuyée par la composition en diagonale.

Dans l'ouvrage *Les Peintres graveurs*, Anisabelle Berès et Michel Arveiller décrivent le contexte de cette scène « C'est la capitale de la fin du siècle qu'aime montrer Bonnard, dans toute une série d'estampes qu'il lui a consacrées. Les élégantes [...] côtoient le petit peuple de la rue, les servantes, si nombreuses, les grisettes, les lorettes, la marchande des quatre saisons, [...] L'on y voit également les commerces ambulants, les petits métiers, rempailleur de chaises, vitrier, rémouleur, raccommodeur de faïences, ou cette petite blanchisseuse, si caractéristique avec son grand panier presque carré au bras. [...] Bonnard, parmi les artistes nabis qui s'y sont essayés, est le meilleur chroniqueur de son temps. »



Pierre Bonnard, *La Petite blanchisseuse*, 1896, lithographie en 5 couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2014



Pierre Bonnard, *La Petite blanchisseuse*, 1895-1896, crayon sur papier et aquarelle, encre et crayon sur papier, collection particulière et New York, The Metropolitan Museum of Art © Adagp, Paris 2014

QUESTION-JEU



Regarde bien cette fillette, avec ce grand panier plus lourd qu'elle et son parapluie noir. Elle donne l'impression de sautiller dans les rues de Paris. D'après toi, à quoi correspondent les taches blanches peintes au sol ? Cette œuvre s'intitule *La Petite blanchisseuse*. Sais-tu ce que cela signifie ?

Réponse : La fillette sautille entre les pavés des rues de Paris. Le peintre Pierre Bonnard réduisant la composition synthétise les pavés en taches blanches à peine esquissées. À la fin du 19^{ème} siècle on pouvait voir fréquemment à Paris des jeunes filles, les blanchisseuses, porter le linge à laver aux blanchisseries.

FACE À L'HISTOIRE : TOULOUSE-LAUTREC, VALLOTTON ET LE MONDE CONTEMPORAIN

La célébrité des scènes de cabaret de Toulouse-Lautrec et des intimités de Vallotton, a sans doute occulté la réelle sensibilité de ces artistes aux événements historiques. Dans un contexte profondément marqué par le conflit avec la Prusse en 1870, par l'affaire Dreyfus et par des conflits sociaux, les nabis furent des spectateurs et des témoins engagés.

Pour soutenir l'effort de guerre, Vallotton acceptera de participer à l'album *La Grande Guerre* par les artistes, en composant plusieurs dessins. L'introduction de la publication annonçait fièrement le but pédagogique et propagandiste : « L'Album *La Grande Guerre par les artistes* vient d'être fondé dans le but de permettre aux Maîtres du crayon et du pinceau de dresser à nos Héros un Monument durable de leur vaillance. Il attestera leur héroïsme journalier, en même temps qu'il clouera au pilori le Crime allemand. De la sorte, il constituera un document précieux, dans lequel l'Art témoignera en faveur de la Justice, de la Beauté et de la Bonté de notre cause ». Vallotton conserve toutefois toujours sa distance critique face aux événements et aux discours avec une forme d'humour grinçant.

Vallotton collaborera ensuite, en compagnie de Vuillard, Bonnard et Signac à *L'Album National de la Guerre* en 1915.

La lithographie de Toulouse-Lautrec *Babylone d'Allemagne* est le fruit d'une commande du romancier Victor Joze, ami et voisin de l'artiste. Le sujet de cet ouvrage est la stigmatisation de l'attitude hautaine et méprisante des militaires allemands et une dénonciation de toute institution militaire. L'image de Lautrec est à la convergence de la satire sociale et politique ; le point de vue légèrement surplombant, la blancheur relevée de puissantes notes rouges du cavalier traité en réserve, la pointe telle une lance du casque, ou encore les stries de la guérite renforcent la rigueur voire la brutalité de cette image. Inversement, le couple coïncé dans le registre supérieur accentue la satire sociale ; la jeune femme semble séduite par l'impeccable tenue du cavalier, sous le regard inquiet de son mari.

Cette époque au nationalisme souvent exacerbé voit aussi la résurgence de la figure historique de Napoléon, qui se déclinera en ouvrages historiques, romans, pièces de théâtre, mais aussi peintures et estampes. La lithographie *Napoléon* fut envoyée par Lautrec pour un concours en vue de promouvoir la publication d'un ouvrage sur Napoléon 1^{er} mais il ne remporta pas le premier prix.



1



2



3

1 • Félix Vallotton, *À l'abattoir L'union fait la force*, 1903, encre sur papier, collection particulière

2 • Henri de Toulouse-Lautrec, *Babylone d'Allemagne* (1894), lithographie en couleurs, collection particulière

3 • Henri de Toulouse-Lautrec, *Napoléon* (1895), lithographie en 6 couleurs, collection particulière

C'EST LA GUERRE ! 1916

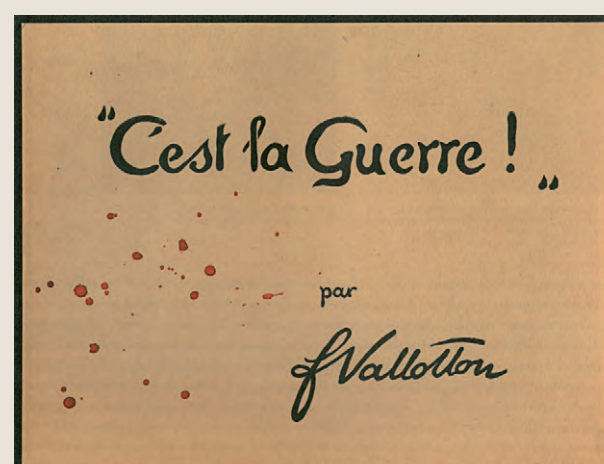
Le rapport de Vallotton à la Première Guerre mondiale est en soit un sujet d'étude et ce n'est sans doute pas un hasard si ces années-là occupent un tome entier du *Journal* de l'artiste. Bien que proche des mouvements anarchistes comme nombre de peintres contemporains (citons entre autres Paul Signac, Maximilien Luce, Henri-Gabriel Ibels, Théophile Alexandre Steinlen), Vallotton se sent immédiatement concerné par les événements et enrage littéralement de ne pouvoir aider, du fait de son âge, à l'effort national. Son *Journal* témoigne ainsi quotidiennement de sa réception des nouvelles venues du front ; le 12 octobre (1914) : « Hier arrivée de blessés, peu gravement, éclopés plutôt. Toute la ville était là, on les gâte et les voyant je pense aux valides qui grelottent dans les tranchées, sans rien ou presque qui les soulage. Va-t-on enfin leur infliger une défaite à ces Allemands, on en a si besoin ».

Avec l'album *C'est la Guerre !* Vallotton crée des images d'une force et d'une violence jamais atteintes. *La Tranchée* et *Les fils de fer* semblent la traduction en image de la violence inouïe, aveugle, industrielle des combats, à laquelle l'artiste assiste impuissant. Il note dans son *Journal* le 25 avril (1915) : « Voilà qu'on s'asphyxie maintenant à coup de chimie ; à quand les poisons et les microbes ! Et pourquoi pas ? Au point où en sont les choses, et puisqu'il s'agit de détruire. La pente est si douce sur ce terrain-là, on en vient si vite à l'extrême ; d'innocents gens, pour peu qu'ils soient des professionnels confessent des recettes à mettre à mort des populations entières, et le plus doux des hommes pour peu que l'exaltation patriotique l'étreigne regrette de n'avoir pas sous la main le bouton électrique qui pressé, ferait sauter l'Empire. »

Déshumanisée, cette société est aussi celle du renversement absolu des valeurs et des identités. Vallotton dira « Chacun à sa façon de retourner à l'animalité primitive ; et puis le deuil et la mort poussent à la volupté, le noir leur va si bien ! ». Jamais sans doute Vallotton n'aura autant annoncé les compositions expressionnistes d'Otto Dix. Jamais sans doute il n'aura été aussi proche de Goya dont les *Désastres de la guerre* font figure de référence sur le sujet.



Félix Vallotton, *C'est La Guerre ! La Tranchée*, 1916, gravure sur bois, collection particulière



Félix Vallotton, *C'est La Guerre !* Couverture, 1916, gravure sur bois

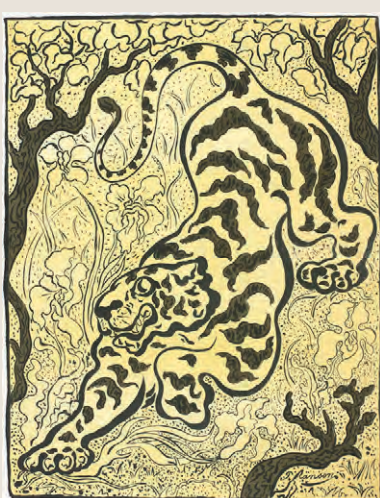
JAPONISMES

Il n'est pas le lieu de faire ici l'histoire de l'influence des arts venus d'Extrême Orient sur l'art occidental, mais plutôt de cerner la fascination qu'exercèrent les « papiers crépons », pour reprendre la formule de Bonnard, sur les artistes de la fin du XIXe siècle et plus particulièrement sur le groupe des nabis. Ces inspirations se retrouvent dans les sujets mais aussi les mises en pages des tableaux et des estampes que ces artistes produisirent. Le rôle du *Japon Artistique* publié de 1888 à 1890, fut déterminant car il mit à la disposition du plus grand nombre, à des prix modiques, des reproductions d'estampes japonaises.

Ranson est sans doute, avec Bonnard, le Nabi qui fut le plus intéressé par ces images venues d'ailleurs, en témoigne son *Tigre dans la jungle*, sans doute l'une des estampes nabis les plus célèbres. S'inspirant d'une planche d'une Manga d'Hokusai, ainsi que d'une page du *Japon Artistique*, le *Tigre* est la traduction virtuose de ce japonisme, par l'absence de profondeur de champ et par ce tigre qui, telle une figure découpée, est littéralement collé sur un paysage de convention, réduit aux sinuosités des feuillages, disposés en dehors de tout réalisme.

Cette exposition présente quatre bois gravés des *Paysages bretons* d'Henri Rivière issus d'une série de 44 gravures tirées à 20 exemplaires. Ces bois gravés sont exceptionnels parce qu'ils sont le fruit d'un travail artisanal, les gravures et les tirages furent réalisés par l'artiste lui-même, à la main et au frotton, et non à la presse traditionnelle. De même, il retrouva le secret des encres à l'eau des japonais afin d'obtenir des tons riches, purs, transparents et profonds. Rivière ne put achever ce labeur harassant.

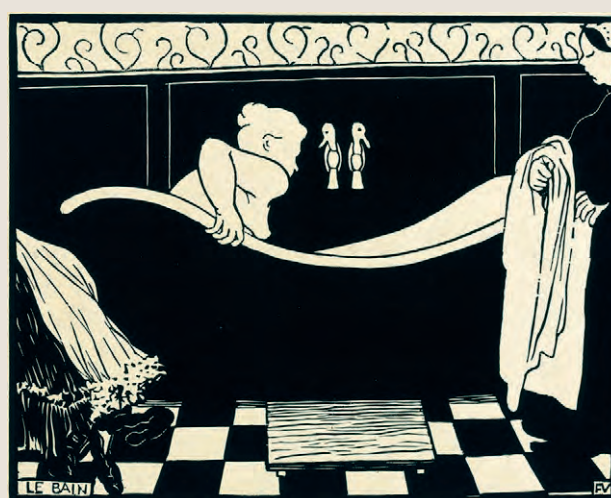
Félix Vallotton joue d'une ambiguïté iconographique dans ses gravures sur bois, comme *Le Bain*, véritable scène de genre. Pour lui comme pour Daumier, la société est un théâtre, une ménagerie sociale, dont les acteurs sont tantôt les bénéficiaires, tantôt les victimes. La dénonciation sociale à laquelle se livre Vallotton, et qui anticipe à bien des égards celle des expressionnistes allemands, eux aussi maîtres de la gravure sur bois, ne sera toutefois jamais aussi aiguisée que lorsqu'il abordera la Première Guerre mondiale.



1



2



3



4



5

- 1 • Paul-Élie Ranson, *Tigre dans les jungles*, 1893, lithographie, collection particulière
- 2 • Ker Xavier Roussel, *L'Éducation du chien*, 1893, lithographie en 4 couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2014
- 3 • Félix Vallotton, *Le Bain*, 1894, gravure sur bois, collection particulière
- 4 • Henri Rivière, *Lancier (Saint Briac)*, 1890, bois gravé en 8 couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2014
- 5 • Aristide Maillol, *La Vague*, 1895-1898, gravure sur bois, collection particulière © Adagp, Paris 2014

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE, 1896-1897

La série des *Instruments de musique* de Vallotton, inspirée du graphisme de l'estampe japonaise, évoque l'intérêt de l'artiste pour les musiciens de son temps dont il a fait plusieurs portraits, notamment *À Richard Wagner* (1891), *À Berlioz* (1891), *Schumann* (1893) et *Charles Gounod* (1894). Dans les *Instruments de musique*, Vallotton n'évoque aucun compositeur en particulier mais plutôt, au gré des feuilles, des atmosphères liées aux instruments.

Le cadrage fixe est presque photographique, loin de toute convention académique. Le joueur de *Violon* est de dos, tandis que celui de *Piston* est vu frontalement, comme l'eût fait un cliché amateur. Dans *La Flûte*, la composition se fait plus savante et le triangle formé par les motifs du musicien, du chat et de la sculpture du piètement du meuble représentant une femme, suggère des interprétations iconographiques où se mêleraient expression de la sensualité et mystères symbolistes.

La série exposée en 1897 chez Ambroise Vollard, dans une exposition de groupe des artistes nabis, vaudra à Vallotton une élogieuse critique dans la revue *L'Estampe et l'Affiche* le 15 avril 1897 : « Dans cette intéressante exposition, très typique au point de vue de la jeune peinture, l'estampe est représentée par une série de bois de Vallotton. Nous y retrouvons l'absolu contraste du blanc et du noir purs, auquel l'artiste arrive à donner du relief et de la profondeur, de la perspective en un mot, par un adroit agencement de lignes. L'humour d'une observation exacte, ensemble ironique, ajoute un côté amusant à ces gravures d'un aspect et d'un procédé très personnels. »



Félix Vallotton, *Instruments de musique (La Flûte)*, 1896-1897, gravure sur bois, collection particulière



Félix Vallotton, *La Flûte*, 1896, mine de plomb, plume et encre de Chine, pinceau et encre de Chine, crayon bleu sur vélin blanc, Musées d'art et d'histoire de Genève

Quand le musicien disparaît...

Le corps du flûtiste, pourtant esquissé dans le dessin préparatoire, se confond avec les autres éléments de la composition pour former une surface unie. Envahissement du noir, seules quelques formes du musicien apparaissent dans la gravure sur bois. Devine lesquelles ?

QUESTION-JEU



Réponse : Dans cette gravure, seuls les mains et le visage du musicien apparaissent. Vallotton crée un jeu subtil d'ombres et de lumières, il parvient à épurer le tracé de ses compositions en suggérant les formes par quelques contours uniquement.

LE SYMBOLISME ET L'ÉCOLE DE PONT-AVEN MATRICES DU MOUVEMENT DES NABIS

Maurice Denis dira toute son admiration pour le Redon coloriste dans un article publié en avril 1903 dans *L'Occident* « Depuis quelques années déjà, il se transforme, il évolue. Il a abandonné sans remords, et poussé par une force mystérieuse, les somptueuses harmonies de noir et de blanc où il excellait, il s'est abandonné au plaisir de fixer désormais la splendeur des fleurs diaprées, la sensualité joyeuses des couleurs ». Certaines images de Denis se rapprochent d'ailleurs de la poétique de celles de Redon, ainsi les portraits de profil telle la lithographie intitulée *Jeune fille à sa toilette*.

L'idée que Gauguin, avec ses camarades de Pont-Aven, avait inventé le « droit de tout oser » est devenue célèbre : oser les iconographies religieuses à un moment où l'impressionnisme les bannissait, se permettre toutes les conventions de style du moment qu'elles étaient expressives, recourir aux techniques oubliées et contrevenir aux règles habituelles, etc. C'est ainsi qu'ils furent parmi les premiers à remettre à l'honneur les gravures sur bois. Emile Bernard réalise des *Billets de Loterie* vers 1890-1891. C'est le primitivisme revendiqué des formes et de la facture qui confère à ces tirages une dimension fruste, merveilleusement expressive et fait de Bernard et de Gauguin les grands devanciers des expressionnistes allemands.

C'est cet héritage de la pensée de Redon, ce mélange entre le réel et l'onirique, entre le texte et l'image, que nous retrouvons dans *Mahna no Varua ino* de Gauguin destinée à servir d'illustration, avec neuf autres gravures, au récit *Noa Noa*. Le tirage de l'épreuve est sans doute unique car Gauguin travaillait de manière artisanale, ne suivant pas un standard préétabli mais changeant régulièrement les papiers, les encrages, les rehauts.

L'héritage de Gauguin et de l'École de Pont-Aven est bien ainsi celui de la spiritualité sous toutes ses formes.

Ces premières recherches sur le bois gravé imprèneront fortement la génération des jeunes artistes nabis, Félix Vallotton, Maurice Denis sans oublier Aristide Maillol dont *La Vague* est présentée dans cette exposition. La vague est alors un thème cher aux peintres de la fin du XIXe siècle, notamment aux passionnés de japonisme, tels Henri Rivière, Paul Ranson et Georges Lacombe.



1



2



3

- 1 • Odilon Redon, *Feuille d'étude : Branches fleuries, papillon et décoration*, 1905-1910, aquarelle, collection particulière
- 2 • Maurice Denis, *Jeune fille à sa toilette*, 1895, lithographie en couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2014
- 3 • Paul Gauguin, *Mahna no Varua ino (Le jour de l'esprit du mal ou Le jour du mauvais esprit)*, 1893-1894, gravure sur bois, collection particulière

COUPE DE MYSTÈRE OU SYBILLE, VERS 1890

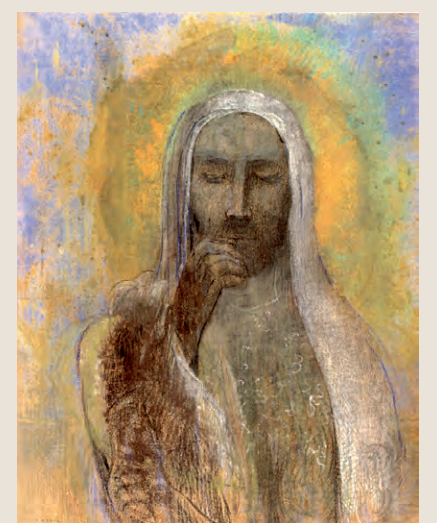
Dans ce tableau d'Odilon Redon, une confusion entre le masculin et le féminin apparaît en premier lieu. La frontalité antiquisante ou égyptienne de cette composition fait écho à celle d'un pastel intitulé *Le Silence* ayant appartenu à Ari Redon, fils d'Odilon, mais aussi à celle du *Christ du silence*.

Créant sans cesse de nouvelles images en faisant glisser des compositions existantes sur le curseur de l'imaginaire, Redon donne à ses motifs de multiples sens, dont la richesse et la complexité sont au cœur même de sa poétique. Les figures chrétiennes se mêlent à l'ésotérisme en vogue en cette « fin de siècle » et la signification ultime est celle qu'en préférera le spectateur. Le peintre et le poète se perçoivent comme des interprètes du mystère de l'Idéal, des intercesseurs entre le monde terrestre et céleste, dont les figures ailées en sont les métaphores visuelles.

Dans son livre de comptes, Redon définit cette œuvre comme une « sorte de femme sphynx de face tenant un vase au contour indéterminé; un segment de cercle dans le haut du ciel ». La *Coupe de mystère* se réfère très probablement à la légende du Graal, la jeune femme est montrée ici dans le rôle de la jeune fille-Graal, en possession d'une énigme en forme de calice.



Odilon Redon, *Coupe de mystère ou Sybille*, vers 1890, huile sur toile, collection particulière

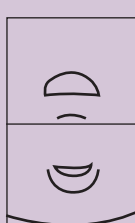


Odilon Redon, *Le Christ du silence*, pastel et fusain, musée du Petit Palais, Paris

QUESTION-JEU



Observe attentivement les lignes de ce tableau peint en 1890 par Odilon Redon...



Réponse : Ne remarques-tu pas que toutes les lignes du tableau définissent des contours flous de courbes et contre-courbes, comme si le peintre souhaitait par la composition confondre contenant et contenu.

LES RECHERCHES LITHOGRAPHIQUES DE ROUSSEL & VUILLARD

Ce sont les difficultés rencontrées par Ambroise Vollard dans la commercialisation de ses albums d'estampes qui lui feront renoncer à éditer la série complète intitulée *Paysages* de Ker-Xavier Roussel.

Ces six lithographies présentées dans l'exposition peuvent être réparties en trois paires. Les premières s'inscrivent dans la filiation du paysage impressionniste, inspirées des paysages de Monet et de Sisley, avec l'opposition entre les primaires et leurs complémentaires. Les secondes offrent une gamme de tons plus réduite et des personnages plus cernés : Roussel joue de la confusion de notre regard devant des motifs uniquement traités en deux tons de vert. Enfin les dernières sont d'une tonalité plus symboliste, les personnages y confèrent une dimension intemporelle : les baigneuses et les nymphes, qui semblent échappées des poésies de Stéphane Mallarmé ou de celles d'Henri de Régnier, deviendront l'un des motifs récurrents de l'œuvre future de Roussel.

Dans les années 1897-1899, Édouard Vuillard fait alterner, sans règle stricte, des scènes d'intérieur et d'extérieur, des scènes du quotidien et des vues urbaines dans ses estampes. La genèse de ces lithographies est complexe et bien souvent nous retrouvons ces scènes représentées dans des dessins, des tableaux ou des clichés de l'artiste. L'une des premières choses qui étonne lorsque l'on regarde ces lithographies est la proximité des sujets que celles-ci entretiennent avec sa peinture et sa pratique photographique contemporaine.

La planche intitulée *La Cuisinière* de Vuillard fait écho à son cliché représentant Madame Vuillard cuisinant rue des Batignolles. Mais là où Vuillard théâtralisait dans le cliché cette scène anecdotique, il use dans la lithographie d'une vue plongeante qui resserre la perspective et fait se confondre les plans. La véritable construction de l'image se fait lors des passages de couleurs, avec les aplats successifs de bleus, de beige et de marron, qui abolissent la profondeur de champ du croquis initial, au profit d'une radicalité japonisante. Le dialogue entre les différentes techniques est total chez Vuillard, tandis que la photographie réintroduit la profondeur de champ, niée durant les années « nabies » de l'artiste, l'estampe avec ses tons en aplat, suggère à rebours une contraction de la perspective.

Dans *La Partie de dames*, représentant Misia et Tristan Bernard, les personnages tantôt surgissent, tantôt disparaissent, se dissolvent dans le chromatisme de l'univers qui les entoure. L'univers que Vuillard compose en lithographie oscille entre l'univers mallarméen et celui de Proust, entre une esthétique de la présence/absence et une poétique du rapport aux lieux dans lesquels nous nous mouvons, et qui nous habitent au sens littéral du terme.



1



2



3

1 • Ker Xavier Roussel, *Paysages*, 1898, lithographie en couleurs, collection particulière © Adagp, Paris 2013

2 • Édouard Vuillard, *La Cuisinière*, 1899, lithographie en couleurs, collection particulière

3 • Édouard Vuillard, *La Partie de dames*, 1896-1899, lithographie en 4 couleurs, collection particulière

LES DEUX BELLES SŒURS, 1898-1899

Le critique André Mellerio touche juste lorsqu'il note : « L'artiste [Vuillard] sait mettre des horizons infinis dans le cercle restreint d'intérieur invu ou incompris par d'autres. Il aime les étoffes parsemées de points, ou zébrées de rayures, particulières à notre actuel féminin. Les silhouettes de meubles, les tons des tentures prennent à son regard de peintre l'égale importance presque des êtres qui s'y meuvent - le tout formant un microcosme de sensations douces et raffinées des existences calmes. »

Vuillard produira une suite de 12 lithographies en couleurs en 1899 intitulée *Paysages et intérieurs*. Imprimée par Clot et publiée à 100 exemplaires par Vollard, cette suite, comme celles publiées par Bonnard et Roussel, eut peu de succès. Vuillard a choisi de ne représenter que quatre paysages, tandis que les autres représentent des scènes intimistes.

Il est amusant de noter que des parents et amis du peintre apparaissent dans certaines de ces planches. Dans *Les Deux belles sœurs*, représentant Misia Natanson et Marthe Mellot, le regard flotte, divague, se perd dans l'espace physique et poétique, comme dans les panneaux décoratifs peints par Vuillard en 1896 pour le docteur Vaquez.

Claude Roger-Marx, évoque cette suite dans son livre *Vuillard et son temps* : « D'autres ne rêvent qu'évasions [...] Lui ne reniera pas, pour suivre des fantômes, son univers de prédilection : la table, la chaise, le lit et la porte de tous les jours [...]. La suite décrit la vie de modestes logements, les perspectives de petites pièces communicantes qu'anime le va-et-vient des habitants. Les murs sont tapissés de papiers différents et nous surprenons la symphonie silencieuse des accessoires et du mobilier usuel qui commandent les gestes quotidiens. »

La parenté entre les lithographies et la peinture de Vuillard est ici complète et ces scènes d'intérieur font écho à l'ensemble décoratif peint pour Thadée Natanson en 1895 dont le sous-titre est, justement, *L'Album*. Cet ensemble décoratif pour l'appartement de Misia et Thadée Natanson, rue Saint-Florentin à Paris, est conçu comme une suite de vues, que le spectateur découvre tantôt en proximité, tantôt en format panoramique, suggérant presque un effet de travelling cinématographique. Série de vues successives, les estampes ne s'offraient que rarement simultanément au regard : non pas destinés à l'époque à être encadrés mais feuilletés, les albums se recomposaient finalement que dans la mémoire de chaque amateur.



Édouard Vuillard, *Les Deux belles sœurs*, 1898-1899, lithographie en 4 couleurs, collection particulière

QUESTION-JEU



L'artiste Édouard Vuillard aime représenter un intérieur très décoré où le mobilier et les personnages sont traités de la même manière en motifs colorés. Cette lithographie est imprimée en 4 couleurs. Devine lesquelles ? Amuse-toi à retrouver dans quel ordre de passage ont été imprimées les couleurs ?

Réponse :

Une lithographie est une image imprimée sur papier à partir d'un dessin fait avec un crayon gras sur une pierre. Cette technique permet la reproduction du motif à de plusieurs exemplaires. Pour obtenir plusieurs couleurs, il faut recommencer l'impression de la même feuille sur une pierre différente. Ici l'artiste a utilisé quatre pierres avec quatre couleurs différentes, en premier le jaune, puis le vert, puis le rouge et enfin le noir.