

Les années nabies de Pierre Bonnard: lignes et intimités

PAR MEREL VAN TILBURG

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR SONIA PERNET, AVEC LA COLLABORATION D'ESTELLE GÉRAUD.

L'AUTEUR

Merel van Tilburg rédige une thèse de doctorat à l'Université de Genève sur les Nabis et le théâtre symboliste. Elle enseigne l'histoire de l'art à l'Université d'Amsterdam et exerce l'activité de critique d'art. Elle est titulaire du prix d'encouragement à la recherche en histoire de l'art de la Fondation Alfred Richterich et de l'Association Suisse des Historiens et Historiennes de l'art.

Les historiens de l'art sont généralement peu à l'aise lorsqu'il s'agit de définir la place de Pierre Bonnard dans l'histoire de l'art moderne. De tous les peintres qui furent membres du groupe *Nabi* dans le Paris fin-de-siècle, il est généralement admis que seul Bonnard devint un véritable peintre moderne. Maurice Denis se retira du mouvement moderne après 1900 et devint un catholique militant, engagé dans un mouvement de retour à l'ordre. Paul Sérusier développa des théories géométriques quelque peu rigides sur l'art. Félix Vallotton revint en Suisse et stoppa sa production de xylographie, malgré le succès qu'elle rencontrait. Enfin, Édouard Vuillard, le plus proche ami de Bonnard parmi les Nabis, devint la coqueluche de la haute société en se faisant portraitiste. Bonnard pour sa part choisit d'abandonner la peinture nابية pour développer une sorte de grammaire des surfaces, mêlant la densité et la complexité des espaces. Pour appréhender au mieux ses constructions, il nous faut revenir à la genèse, soit aux années nabies de Bonnard.

Les Nabis étaient un groupe de peintres qui se rencontraient régulièrement durant la première moitié des années 1890, pour parler de peinture et même travailler ensemble. «Nabi» est le terme hébreu pour «prophète», et les membres du groupe furent formés par Paul Sérusier aux alentours de 1890-1891, qui lui-même transmettait les leçons qu'il avait reçues de Paul Gauguin en Bretagne. Ces leçons consistaient en un désapprentissage des techniques académiques de peinture acquises préalablement et étaient au contraire

plus ciblées sur la surface plane du tableau. Gauguin permit aux Nabis d'avoir un nouveau regard sur la peinture. Il pouvait, par exemple, dessiner une pomme et insister sur le fait que ce n'était pas une pomme, mais *un rond*; ou alors encourager Sérusier à utiliser des couleurs non naturelles, ou du moins exagérément pures. Si une ombre apparaissait dans la réalité comme étant plutôt bleue, le peintre utiliserait du bleu; et pour un arbre vert, le plus pur des verts serait directement déposé sur la toile, sans être d'abord mélangé sur la palette.

L'utilisation de couleurs pures a évidemment la conséquence visuelle d'aplanir l'image sur la toile. En effet, les Nabis s'efforçaient de présenter leurs œuvres de la façon la plus sincère, pour ce qu'elle était. «*Se rappeler qu'un tableau, écrit Maurice Denis en 1890, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*»¹. Outre les peintres déjà mentionnés, le groupe des Nabis incluait, tout au long des années 1890, les peintres Paul-Élie Ranson, René Piot, Jozsef Rippl-Ronai et Mogens Ballin, les sculpteurs Georges Lacombe et Aristide Maillol, et même quelques écrivains et musiciens. Cependant, et bien que le groupe continuât d'exposer ensemble et de se réunir tout au long des années 1890, ses années les plus importantes furent celles du début de la période fin-de-siècle.

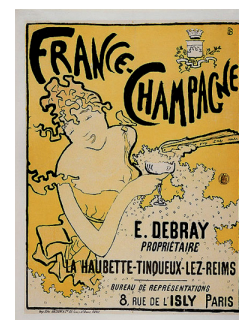
Les débuts du groupe furent aussi drôles que sérieux. Les Nabis se définissaient comme une société secrète d'initiés, et tenaient des dîners hebdomadaires dans un restaurant de Paris. Ils se retrouvaient dans l'atelier de Ranson, surnommé «Le Temple», et pour des déjeuners informels préparés par la mère de Vuillard. Au début des années 1890, ils reçurent également l'enseignement spirituel d'un prêtre. Ils discutaient littérature, philosophie et ésotérisme – un de leurs livres favoris était *Les Grands Initiés* d'Édouard Schuré. Quelques membres semblaient avoir pris les idéaux élevés du groupe moins au sérieux que d'autres,

¹ Maurice Denis, «Définition du néo-traditionnisme», publié en 1890 dans la revue *Art et Critique*. In Jean-Paul Bouillon (éd.), *Maurice Denis, le Ciel et l'Arcadie*, Paris, Hermann, 1993, p. 5.

ou du moins d'y avoir insufflé une saine dose d'humour. Ranson, particulièrement, développa un vocabulaire nabi plutôt drôle, dans lequel les prophètes d'un type de peinture inspiré de Gauguin affrontaient les bourgeois ignorants, ou «*pelichtim*». Bonnard semble avoir été l'un des membres les plus distants. Thadée Natanson, qui le connut bien dans les années 1890, rapporte que Bonnard écoutait plus que ne participait aux discussions. Très rapidement, Bonnard semble avoir développé sa propre interprétation visuelle de l'esthétique nabis, beaucoup plus proche de la peinture de Vuillard que des idées développées par Paul Sérusier ou Maurice Denis, les deux théoriciens du groupe.

Mais ceci ne signifie pas que Bonnard n'était pas profondément intéressé par les sujets nabis. De fait, son œuvre, dès les années 1890, est marquée par les problématiques nabis, et plus largement par le contexte culturel du Paris fin-de-siècle. La percée de Bonnard vint de la conception de son affiche pour France-Champagne en 1890 (ill. 1), sélectionnée par un jury parmi d'autres réalisations de différents artistes. La rétribution de cent francs pour sa création n'a pas seulement fait danser son père dans le jardin familial, mais donna également le courage à Bonnard d'abandonner la carrière juridique et de se consacrer pleinement à la peinture. L'affiche frappe par l'utilisation de la ligne, qui n'est pas tant mimétique que vivant sa propre vie; dans les tons jaunes, elle représente une femme en robe de soirée, saisie dans un instant de gaieté dynamique. Elle se penche légèrement sur son interlocuteur – à la place duquel nous nous trouvons – tenant un éventail fermé dans une main et une coupe de champagne dans l'autre. La ligne vague suggère un débordement de la mousse du champagne, glissant le long de la coupe et occupant tout le premier plan de l'affiche, créant une vivacité qui souligne l'atmosphère joyeuse. De plus, le mouvement dentelé et à la fois duveteux de sa ligne démarquant la mousse répond aux lignes plus carrées représentant les boucles de la femme et créant ainsi une unité au sein de l'image. L'effet de la ligne simplifiée et émancipée de Bonnard dans cette affiche a été merveilleusement décrit par le critique Félix Fénéon, un des membres du jury: «*Ruches et rocaïles naissent intarissablement de la coupe que tend une rotonde serveuse, chevelure elle aussi spumante, yeux clignés d'un rire*»². Apparemment, ce fut également cette affiche lithographiée qui incita Toulouse-Lautrec à utiliser cette technique.

La simplification de la couleur, de la ligne



➤ ill. 1 – Pierre Bonnard, Affiche pour France-Champagne, 1891. Lithographie en couleurs, 79 x 59 cm
© Tous droits réservés

➤ ill. 2 – Pierre Bonnard, Affiche pour la Revue blanche, 1894. Lithographie en couleurs sur carton, 54 x 78 cm
Paris, musée national d'Art moderne, centre Georges Pompidou
© Coll. Centre Pompidou. Dist. RMN / Philippe Migaut
© Adagp

et de la forme fut un moyen important que les Nabis appliquèrent afin de créer un langage de signes universels, ou *symboles*. Georges-Albert Aurier, un critique influent défendant l'art de Gauguin et celui des Nabis, identifia ces simplifications comme des «*caractères directement significateurs*»³. La couleur, le trait et la forme devaient être directement expressifs, créer du sens en faisant abstraction du sujet. La difficulté de ces symboles réside dans le fait qu'ils ne sont pas des allégories: il n'y a pas de correspondance établie entre signifiant et signifié. Plus exactement, selon l'esthétique symboliste littéraire de Mallarmé, il s'agissait non pas de définir mais de *suggérer* le sens. Mallarmé formula ainsi sa poétique dans un entretien avec Jules Huret en 1891: «*Nommer un objet, c'est supprimer trois quarts de la puissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve*»⁴. Cette phrase de Mallarmé, souvent citée, décrit avant tout le processus de réception d'une œuvre d'art; cependant, elle ne dit rien de ce qui sera exactement reçu par le lecteur ou par le spectateur. Ce qui est au centre de l'art tant pour Mallarmé que pour les Nabis, c'est la vie intérieure, ou l'expérience subjective. Pour citer encore une fois Mallarmé avec une phrase qui a sans doute frappé les Nabis, le but était de «*peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*»⁵. Cette emphase de l'expérience subjective justifia un autre mot clé dans l'esthétique nabis: la «*déformation*» de la nature dans l'art.

Les Nabis, et peut-être particulièrement Bonnard et Vuillard, furent fortement influencés

² Félix Fénéon, « Sur les murs », *Chat noir*, n° 10, juin 1891, p. 1760.

³ Georges-Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, n° 2, mars 1891, p. 162.

⁴ Jules Huret, entretien avec Mallarmé, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 60.

⁵ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éditée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1959, t. 1 (1862-1871), p. 137.

par Mallarmé tout au long des années 1890. La spécificité de la symbolique nabis, qui la distingue du symbolisme d'un Gustave Moreau, d'un Carlos Schwabe ou même d'un Ferdinand Hodler, est précisément cette réflexion sur l'orchestration formelle picturale, notamment par la couleur et la composition primant sur le sujet. Bonnard développa son symbolisme nabi principalement dans l'utilisation de la ligne, qu'il était en mesure d'explorer à travers ses nombreux travaux lithographiques. Comme mentionné précédemment, le trait émancipé de Bonnard pourrait presque vivre sa propre vie. Dans une affiche très acclamée pour *La Revue Blanche* en 1894 (ill. 2), la ligne de Bonnard ressemble presque à une caricature. Le visage du livreur de journaux en bas à droite de la peinture est étrangement déformé, nous donnant l'impression d'un jeune homme au caractère difficile, plutôt que celui d'un garçon dont l'âge est suggéré par sa taille. N'oublions pas que la caricature a pour but de saisir l'essence d'une personne en quelques traits. C'est précisément ce que le symbole nabi tente de faire: ne pas saisir les choses, mais leur essence sous-jacente qui était perçue comme appartenant au domaine de l'expérience. Soit, comme Maurice Denis le décrivait rétrospectivement: «*toute œuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue*»⁶. Les lignes libres et fluides de Bonnard semblent tracées avec une aisance magistrale ou même une jeunesse arrogante, qui jette sans effort les contours conçus pour capturer l'essence des choses, avec une grande *sprezzatura*. Comme Rémi Labrusse⁷ l'a remarqué, le dessin de Bonnard changea radicalement durant la deuxième moitié de sa vie, abandonnant le trait calligraphique en faveur d'un style moins net et plus «*gribouillé*». Bien plus tard, Bonnard confia même à Thadée Natanson qu'il ne supportait plus le trait calligraphique de sa jeunesse. Mais nous sommes ici en plein dans sa période calligraphique. Ce qui est également frappant dans cette affiche, c'est l'utilisation des formes subjectives: le contour sombre et menaçant à droite de l'image, à l'arrière plan, évoque au premier coup d'œil la forme d'une chauve-souris. Cependant, en regardant de plus près, nous découvrons qu'il s'agit d'un personnage masculin de dos, regardant les publicités pour *La Revue Blanche* épinglées à un mur.

Dans les peintures de Bonnard de la période nabis, apparaît un élément qu'aucun autre Nabi n'explora: le regard du flâneur. Tout au long de sa vie, Bonnard avait l'habitude de faire de

longues promenades le matin. Thadée Natanson rapporte comment Bonnard faisait tout vite: lorsqu'il marchait, regardait et dessinait, le rythme était rapide⁸. De tout le groupe nabi, seul le travail de Bonnard restitue au travers de nombreuses œuvres la vie urbaine, et plus particulièrement des scènes de rue. Comme les autres Nabis, Bonnard peignait de mémoire et non sur le motif. Ses peintures ne sont jamais des études d'atmosphère faites en plein air. Au lieu de cela, elles rappellent des impressions de ses promenades: des images-souvenirs. Et comme telles, elles sont hautement subjectives. Telle la *Tête de femme* de 1892, qui ne montre pas le corps entier d'une femme croisée dans la rue, mais uniquement son torse. Cet étrange découpage inclut une figure floue dans l'arrière-plan gauche et la tête d'un enfant levant son regard vers la figure d'une femme dans le coin en bas à droite. Un tel recadrage correspond typiquement à l'expérience du flâneur qui, pour un bref moment, est frappé par un visage dans la masse, et s'en souvient sous la forme d'un instantané. Un seul bref coup d'œil contient une constellation de figures visibles. La mémoire améliore le moment «fixé», dans lequel un visage a fait forte impression sur les sensations du passant, rendant tout ce qui l'entoure moins important et donc flou.

Bonnard rencontra sa compagne, Marthe de Mélny, durant l'une de ses marches matinales à travers Paris en 1893. Lors d'un épisode sans doute très semblable à celui décrit ci-dessus, il fut frappé par son image et la suivit à travers Paris jusqu'à son lieu de travail. Peu après, elle emménagea avec lui. Les débuts de leur relation furent aussi étranges que le fut tout le reste de leur vie commune. Marthe cacha son vrai nom et son âge à Bonnard, prétendant qu'elle avait seize ans alors qu'elle en avait vingt-quatre (Bonnard ne découvrira ceci que dans les années 1920). Bien que cette pratique ait pu être courante parmi les vendeuses fin-de-siècle, cela renvoie une image dérangeante des relations hommes-femmes à l'époque. À la fin des années 1890, Bonnard fit une série de peintures mettant en scène ses expériences charnelles avec Marthe, qui au dix-neuvième siècle restent inégalées dans leur étrangeté et dans leur intimité. *L'Indolente* (1899, ill. 3), conservée au musée d'Orsay, inspire force et malaise. Il est étrange que la force sexuelle de ce tableau soit restée largement ignorée par les critiques. Il nous semble que l'image de Marthe qui s'étend sur un drap chiffonné, les jambes grandes ouvertes et le gros orteil de son pied gauche courbé autour du genou, est aussi frappante et

⁶ Maurice Denis, « L'influence de Paul Gauguin », in *Idem. Théories*, Paris, Rouart et Watelin, 1920, p. 167.

⁷ Rémi Labrusse, *Bonnard, quand il dessine*, Paris, L'Echoppe, 2006.

⁸ Thadée Natanson, *Le Bonnard que je propose*, Genève, Pierre Cailler, 1951, p. 18 et 201.



ill. 3 – Pierre Bonnard,
Femme assoupie sur un lit
 ou *L'Indolente* ou *Farniente*,
 1899.
 Huile sur toile, 96 x 106 cm
 Paris, musée d'Orsay
 © RMN (Musée d'Orsay) / Thierry Le Mage

unheimlich que l'exposition du corps de femme nu au regard voyeur dans l'installation *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) de Marcel Duchamp (ill. 4). En outre, les rapprochements formels de ces deux œuvres sont nombreux: l'orientation des corps correspond, tout comme le point de vue élevé, voyeuriste et possessif, créant une perspective plongeante: nous baissions les yeux sur des corps offerts. Le regard du spectateur est directement dirigé sur le sexe féminin car les visages sont cachés: dans le cas de Duchamp, le judas de l'installation nous empêche de voir; dans le cas de Bonnard, la tête de Marthe est couverte par ses cheveux. Par ailleurs, la femme dans le tableau de Bonnard se couvre chastement – mais étrangement – la poitrine, laissant toute l'attention (sexuelle) sur son sexe.

Nous ne sommes pas ici confrontés à la représentation d'un fragment d'expérience comme dans l'image découpée de la femme vue en passant dans *Tête de femme*, mais à une expérience totalement corporelle. Alors que la personne qui communique sa propre expérience à travers cette peinture est uniquement suggérée par son empreinte dans les draps et par la fumée qui s'échappe d'une pipe sur la table de nuit au bout du lit, le peintre est présent dans *L'Homme et la Femme* (ill. 5), réalisé un an plus tard, autre tableau sexuellement très chargé, mais sans doute moins dérangeant. Dans cette peinture, Bonnard inclut un autoportrait nu, autre occurrence unique dans la peinture nabis. Le tableau, de format horizontal, est clairement divisé en deux moitiés, le paravent au centre de la scène servant de ligne de démarcation. L'«espace» de Bonnard est la droite du tableau, où son autoportrait frontal occupe debout le premier plan. Curieusement, Bonnard est dans l'obscurité, alors que la figure de Marthe, sur la gauche du tableau mais bien plus en retrait dans la pièce, est baignée de lumière. Cette utilisation du clair-obscur crée un effet dramatique et est tout à fait courante dans les scènes intérieures nabis des années 1890. Alors que le clair-obscur avait été banni de la peinture impressionniste, les Nabis employaient cette technique pour mettre l'accent sur le sentiment, le non-dit. La façon dont on doit interpréter la distribution de la lumière et de l'ombre au niveau thématique n'est cependant pas claire. Si nous suivons l'idée de Maurice Denis selon laquelle une peinture nabis nous offre «l'équivalent passionné d'une sensation reçue», l'explication de l'obscurité qui protège Bonnard pourrait se trouver dans le domaine de l'expérience sexuelle ou de la profonde



✎ ill. 4 – Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Environnement en matériaux divers: une vieille porte en bois, briques, velours bois, cuir tendu sur une armature de métal, brindilles, aluminium, ferre verre plexiglas, linoléum, coton, lumières électriques, lampe à gaz (type bec Auer), moteur, etc..., 242 x 178 x 124 cm Philadelphia Museum of art © Tous droits réservés

↓ ill. 5 – Pierre Bonnard, *L'homme et la femme*, 1900. Huile sur toile, 72 x 115 cm Paris, musée d'Orsay © RMN / Musée d'Orsay / Gérard Blot / Adagp

altérité entre homme et femme éprouvée lors de la rencontre sexuelle. Notons que le titre du tableau élève la scène à un niveau universel: ce sont l'Homme et la Femme qui sont représentés. La composition de Bonnard se réfère à des représentations traditionnelles d'Adam et Ève, séparés verticalement par le tronc de l'arbre de la connaissance. Dans une gravure célèbre, Albrecht Dürer employa une composition plutôt similaire, et l'animal rampant aux pieds d'Ève était aussi un chat. Quelle que soit l'interprétation que nous pourrions être tentés de donner aux procédés techniques de ce tableau, il est clair que cette peinture incarne l'une des représentations les plus personnelles de l'expérience sexuelle dans l'histoire de l'art occidental. En cela, Bonnard reste fidèle à ses premières expériences nabis. Car, alors que les «*pelichtim*» (en accord avec Ranson), avaient pris l'habitude de désigner à Bonnard comme le «*Nabi très japonard*», les initiés qui étaient peu nombreux à bien le connaître le considéraient comme le plus personnel des Nabis: «*Bonnard est toujours très Japonard pour les pelichtim, très personnel pour ceux qui comprennent*»⁹. ▴



⁹ Lettre de Paul Ranson à Jan Verkade (octobre ou novembre, 1892), citée in George Mauner, *The Nabis: Their History and their Art, 1888-1896*, New York et Londres, Garland, 1978, p. 282.