



PIERRE
BONNARD

l'éclat du monde



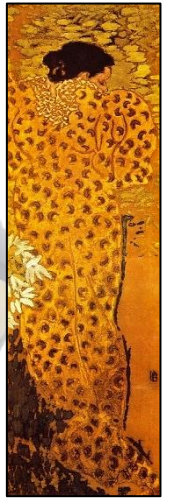
Pierre Bonnard (1867-1947) est un **artiste atypique**, généralement **rattaché aux Nabis** (post-impressionnisme) dont il partage, dans sa première période,

- le goût pour la couleur pure,
- le parti-pris décoratif des lignes arabesques,
- la stylisation héritée de Gauguin.

L'influence des **estampes japonaises** sera chez lui déterminante : il voudra **combiner la couleur et le trait** (travail de l'affiche) mais retiendra de **son ami**

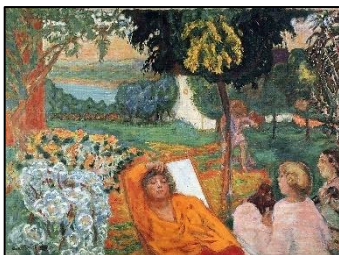
Monet certaines **harmonies colorées** ainsi qu'une **facture en touches visibles** qui se détache de l'objet pour **privilégier l'atmosphère**.

Le peignoir 1892



Le génie singulier de Bonnard n'est ainsi d'aucune école :

si sa sensibilité, animée par une **quête de l'intériorité**, l'inscrit dans la **filiation de la peinture de genre et du portrait**, il en détournera les codes pour distiller un monde **inventé, onirique**, dont le cœur battant est constitué de la **figure de Marthe** - l'épouse, la muse, le modèle - **confondue avec la peinture**.



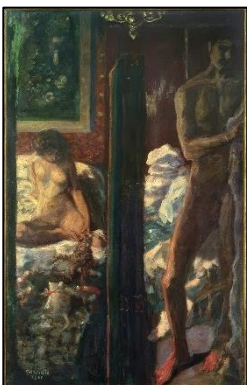
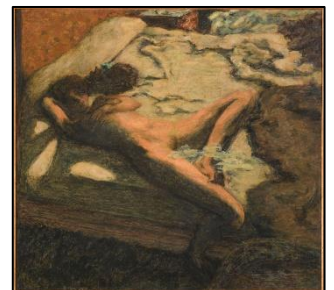
Ses fondamentaux esthétiques sont :

- les scènes, souvent hédonistes, de la **vie bourgeoise** et campagnarde
- **la figure féminine** et le **Nu**
- **la nature et le paysage**.

Soir ou La Sieste ou Dans un jardin méridional 1914

Mais les scènes se peuplent d'**éléments incongrus** ou d'apparitions furtives qui mettent à l'oblique toute perspective naturaliste dans ses intérieurs bourgeois comme ses vues citadines ou paysagères.

L'indolente ou Femme assoupie sur un lit, en 1899, dans la **veine érotique**, repose, par exemple, sur une série de contradictions et de tensions qui déplacent le genre : la modernité de composition combine



- le **réalisme cru** d'une scène après l'amour
- et **l'expression de l'inconscient**, à travers les lacs fantomatiques qui dessinent un animal chimérique et un personnage fantastique dans la literie en désordre.

Dans *L'homme et la femme* de 1900, le dispositif distillant le vertige des sens et de la pensée passe par le très curieux paravent **en saillie**, dans un **plan perpendiculaire** au tableau :

- il scinde l'espace et les amants en 2
- et se charge d'une valeur métaphysique pour signifier la **solitude de la condition humaine**.

Celui que l'histoire a retenu comme « **le peintre du bonheur** » s'avère donc un artiste beaucoup plus **cérébral** qu'on ne le croyait (B. ne peint pas sur le motif mais dans l'atelier) ayant produit une **oeuvre plus complexe, ambivalente et mélancolique** qu'il n'y paraît.

Plusieurs dispositifs soutiennent le propos esthétique et la poétique de B. :



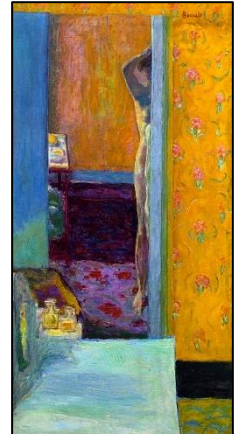
Nu de dos à la toilette 1934

- En cultivant une sorte de **gaucherie malicieuse**, il échappe au schéma géométrique conventionnel de la **perspective linéaire** (perspectives approximatives sans être totalement chaotiques)
 - Les **cadres insolites** tordent l'espace et les visualités ordinaires

- De la même façon, il se libère des **règles canoniques de l'anatomie académique**

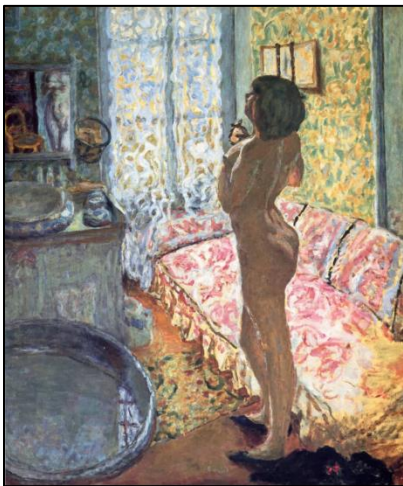
- Les **couleurs sursaturées** et les **touches floculées** dématérialisent les figures, flirtant parfois avec l'abstraction.

Nu dans un intérieur vers 1935



L'AMBIVALENCE de l'œuvre :

- Le motif du nu au miroir en constitue un paradigme structurel :



Le tableau *Nu à contre-jour* de 1908 l'exemplifie :

- Il montre une jeune femme à la toilette se tenant debout devant la fenêtre de sa salle de bain.

La lumière coule à flots, inonde le cabinet de toilette comme le corps de la jeune femme, svelte, nerveux, tendu vers cette caresse sensuelle.

Si **l'intrusion du regard** dans l'espace privé capture le dos de la jeune femme élégante en un *contrapposto* classique, c'est son **reflet dans le miroir** qui offre en pâture à la contemplation l'objet de notre désir voyeuriste, un pubis et des seins voluptueux, des formes plus épandues que le modèle et qui ne lui ressemblent guère, en réalité.

Car l'image n'est pas la chose et **le tableau n'est pas la femme**.

Son corps, que nous avons cru saisir à la dérobée et dans sa totalité, **n'est qu'une image, multipliée et diffractée** dans les reflets et les structures en **abyrne, au creux des miroirs**.

Il s'échappe et notre griserie première s'avère bien illusoire mais la toile n'en livre pas moins sa merveille.

➤ La couleur jaune en constitue le paradigme matériel :

Car, si dans la **palette de B** principalement composée de **bleus, de violets, d'orangés et de jaunes**, cette dernière **couleur-lumière** tient le **1^{er} rang**, c'est que le **jaune de Naples**, couleur de prédilection du peintre présente dans chacune de ses toiles, est l'incarnation même de la **dialectique d'EROS et de THANATOS**.

Le pigment est, en effet, originellement **extrait des cendres volcaniques du Vésuve** : il porte en lui l'inquiétude et le deuil et s'affirme comme le **vecteur paradoxal** par excellence **de la joie** comme de la **mélancolie et l'angoisse**.



De la mort naît la lumière, donc (cf. Narcisse).

En atteste l'extraordinaire **autoportrait en boxeur de 1931** dans lequel le peintre se représente dans le miroir, le corps maigre, les os saillants, les pupilles perdues dans des orbites caves annonçant la mort, la **peau jaune, cireuse** et parcheminée, semblable au mur en grisaille, minéral, du fond.

Pour autant, cette **vanité moderne**, quoique douloureuse, montre encore **la lutte, les poings levés** : lutte inutile, combat perdu d'avance mais qui affirme avec force le **maintien de la quête** - l'image, la peinture - et sa beauté.

Telle est l'**élégance éthique** de la peinture de B :

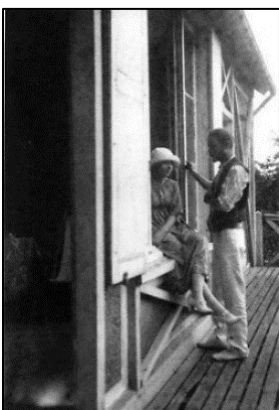
- ne laisser que par mégarde affleurer l'inquiétude et les doutes, **noyer la douleur et l'angoisse dans la couleur** et la lumière.

Car si le jaune est porteur de mort, il est aussi **l'explosion d'une formidable vitalité et créativité**, il innerve de sa sève la peinture mouvante, aérienne, floue et ambivalente de B.

C'est dans **le devenir-féminin de la peinture** qu'il trouvera ses plus sublimes incandescences.



LE DEVENIR-FEMININ de la peinture :

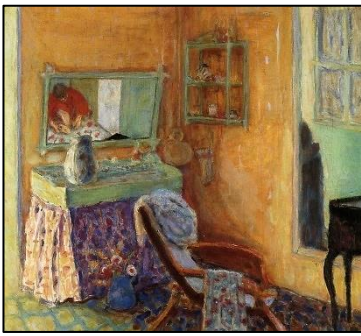


Au cœur de cette œuvre, comme, à la fois, son ferment et son tourment, **la femme aimée : Marthe**.

Sa rencontre en 1893 produit **un choc esthétique**, chez le jeune peintre de 26 ans :

- elle introduit le **motif du nu**
- et elle devient **LE modèle** qui synthétisera toutes les autres femmes.

Elle envahit les intérieurs comme les extérieurs et atteste véritablement d'un **féminin comme embrayeur artistique** : le devenir-féminin de la peinture, avec laquelle Marthe, en réalité, se confond.

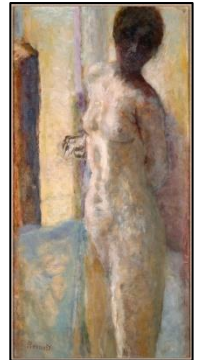


Car Marthe supporte un **travail de figuration** du peintre et non de **représentation** au sens classique du terme (le portrait de la ressemblance).

Comment ?

- Par la **récence des portraits** qui sont autant d'occasions **d'études** des rapports colorés, de recherches formelles.

- Par le **déplacement des genres du portrait et de la scène de genre** (l'intérieur bourgeois) : le visage de M est presque toujours absenté, voire tronqué.



Nu rose, tête ombrée vers 1919



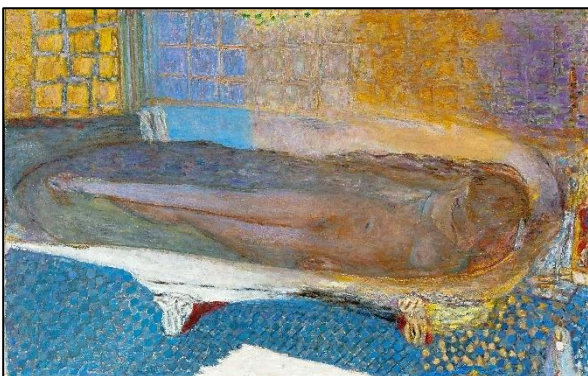
La Table, 1925

- La ressemblance que cherche Bonnard est d'un autre ordre que la surface des apparences et l'équivalence mimétique. Le peintre cherche **la vision, l'impact émotionnel** d'une image captée dans le flux du temps,
- qu'il vole à son modèle qui ne pose jamais
- et qu'il reconstruira in fine, patiemment, dans le travail de *cosa mentale* de l'atelier.

Il ne s'agit pas de peindre la vie, disait B, mais de rendre vivante la peinture.

Si bien que **Marthe** doit être comprise comme une véritable **vision, une création du peintre** dont la plus sublime manifestation se livre peut-être dans la série des *nus dans la baignoire* :

Nu dans le Bain 1936



- **Le corps se dissout littéralement dans la couleur** (autant que dans la douleur, cette série émergeant après le suicide de **Renée Moncharty**, jeune artiste de 22 ans devenue sa maîtresse mais que B abandonne pour épouser Marthe en 1925).
- **La baignoire devient sarcophage**, tandis que l'image d'**Ophélie noyée** (Shakespeare) hante la scène.
- **La chair de Marthe devient liquide** (peinture), dans l'iridescence de sa métamorphose lumineuse.



Tel est le réenchantement, par l'art, d'une réalité qui n'eut rien de féerique si on se souvient aussi de la **maladie** de Marthe (asthme chronique) et de sa **phobie sociale** qui a contraint le couple à l'isolement dès les années 30.

Pierre Bonnard est un artiste souvent apparu comme faussement naïf et indécis, un « **peintre-enfant** », au cœur ingénu tout acquis à la joie.

Or, le choix de **la joie** n'est pas, chez lui, ingénuité, mais démarche **lucide et consciente**, ce qui en fait toute la noblesse.

Il nous accorde **l'ultime liberté**, sous la simplicité toute modeste de ses sujets, d'en goûter – ou pas – la profondeur, afin de nous offrir avant tout, comme un cadeau, la **merveille de l'éblouissement**.

