



Sommaire

4	Avant-propos
8	Le mur des élus
11	Après (ou avec) l'impressionnisme
13	Renoir <i>versus</i> Cézanne
16	L'effet Seurat, la relève Signac
17	Des disciples de Gauguin ?
22	Le prince du fugitif (1889-1898)
32	En route
40	Le beau, l'utile, l'utilité du beau
44	L'appel de l'inconnu[e]
50	Le tournant
60	Ubu An I et II
64	Au temps de l'Affaire (1898-1909)
71	Protestation
73	Inventaire avant décès
76	Marthe nue
82	Photographie et jeu à trois
90	Avec les frères Bernheim
102	Tenir le cap (1910-1919)
108	Le stade du miroir
119	Peindre pour Morozov
124	Arcadie normande
129	Les nabis au front
131	Peindre pour la patrie
142	Quelques ombres au tableau (1920-1933)
147	Les affaires reprennent
155	Amour suicidé
165	Le choix du Sud
172	Le monde est une fête
177	L'art contre l'ennui
184	Le rouge, le noir et le jaune (1934-1947)
196	L'homme et la mer
207	Le favori de Jean Zay
211	Avec Matisse
221	Sous la botte
225	L'oiseau rare
238	Une vie
275	Bibliographie
276	Index

Avant-propos



«L'idée est de faire parler les choses et les gens.»

Bonnard, 11 février 1893.

Impressionniste tardif, japoniste obsessionnel, intimiste espiègle, greffier proustien du quotidien et de sa mémoire... Les tentatives visant à désigner Bonnard (1867-1947) d'un mot ou d'une formule ont toutes échoué. Plus réductrice encore me paraît la tendance à glorifier le coloriste ivre de soleil, le continuateur passif d'une certaine tradition française, volontiers qualifiée de rance par ses adversaires, ou l'avant-courrier de Mark Rothko, Sam Francis ou Joan Mitchell. Le plus étrange est que ces approches ne sont pas nécessairement fausses, mais elles le deviennent en s'opposant et s'excluant. Car le génie de Bonnard est de chimie impure, comme une bonne part de l'époque dont il sort, cette effervescence des années 1890 sur laquelle s'ouvre le présent livre.

Il est toujours dangereux de ne pas se ranger sagement derrière une ligne unique, celle, par exemple, du réalisme ou du symbolisme autour de 1900. Il est plus dangereux encore de proclamer vaine pareille séparation et de refuser l'avant-gardisme de la rupture. Insoucieux des cases, aussi attaché à l'expérience visuelle qu'à la fiction du tableau, Bonnard a connu de son vivant le déclassement et le vitriol des lanceurs d'anathèmes; philosophe, il s'en plaint à peine auprès de Pierre Courthion, en juin 1933, à la faveur d'un de ces entretiens qu'il affectionnait, lui qui a la réputation de ne pas avoir parlé: «On ne m'aime pas beaucoup. D'ailleurs, je comprends ça; c'est ce qui se passe pour chaque génération. Ça ne fait rien, aujourd'hui, ils sont durs!» Qu'eût-il dit de la violence de certains nécrologues en 1947! À sa mort, en effet, dans un article des *Cahiers d'art* qui révolta Matisse, Christian Zervos, pâle séide de Picasso, condamna en bloc le défunt illustre, et avec quel courage, pour ne pas avoir su récuser la mimésis classique¹. En d'autres termes, Bonnard était resté prisonnier du perceptif quand les vrais inventeurs du xx^e siècle s'étaient hissés au conceptuel en liquidant tout vestige d'illusionnisme et de vraisemblance – toute soumission au monde visible, pour le dire comme Jean Clair, dans sa fameuse contre-attaque de 1984².

Débarqué des récits de la modernité dès le seuil des années 1930, au moment où d'aucuns brûlaient *Les Nymphéas* de l'Orangerie au nom de leur évolutionnisme, Bonnard ne s'y réinsère qu'un demi-siècle plus tard.

J'étais alors tout jeune journaliste, et je peux témoigner de l'effet explosif que produisirent, coup sur coup, les expositions organisées par le non moins jeune Centre Pompidou, «Les Réalismes» en 1980 et la rétrospective «Bonnard» en 1984. Jean Clair, leur maître d'œuvre, nous rappelait que le xx^e siècle avait pu être «moderne» autrement que l'avait décrété un Zervos ou un Clement Greenberg. L'époque qui s'ouvrait, à rebours d'un mythe tenace, n'était ni postmoderne, ni antimoderne: elle libérait au contraire la modernité de son propre dogme, de ses illusions castratrices, voire de ses relents totalitaires, aux sens figuré et littéral du terme. On cria à la réaction, on rua contre les philistins, vieux réflexe français, on soupçonna publiquement cette promotion soudaine de Bonnard des pires arrière-pensées. Et Jean Clair, parfait anti-Zervos, se vit créditer d'avoir déboulonné Matisse et Picasso par haine de son siècle. C'était mal le lire et mal saisir le sens de la réhabilitation de 1984, sur laquelle je reviens en fin d'ouvrage.

Ce livre, cette monographie voudrait déborder les limites du genre et saisir Bonnard au carrefour de ses tentations diverses et du contexte qui les a rendues possibles, et parfois nécessaires. Nous connaissons mieux aujourd'hui le groupe des nabis dont il fut l'un des membres fondateurs et, avec Vuillard, le plus génial acteur. Mais cette connaissance, en se précisant depuis les années 1970, nous a affranchis de quelques poncifs à leur sujet. Friends, dit-on, de Gauguin et de Cézanne, du Japon et de Puvis de Chavannes dans le cas de Maurice Denis, nos nabis ne formèrent pas une famille aussi liée et homogène que la légende invite à le croire. En somme, nous ne croyons plus à l'idée d'un cénacle hermétique, et qui aurait fait de l'art sa religion en dehors de toute autre préoccupation, des turbulences de la politique aux mouvances du marché. Il importait de remettre en cause cette vision des choses, de même que l'annexion de Bonnard à une peinture plus mentale que vitale, ou, à l'inverse, plus rétinienne que poétique. Certes, il a voué à Monet et à Renoir une sincère admiration et a soulagé leur vieillesse en leur rendant visite après 1900. Mais Manet, Degas et Caillebotte, auxquels font songer ses effets de miroir et ses espaces à angles multiples, l'ont conduit à pratiquer un réalisme élargi, plus conscient de sa subjectivité, à la fois plus

1. Pierre Courthion, «Impromptus. Pierre Bonnard», *Les Nouvelles littéraires*, 24 juin 1933.

2. Christian Zervos, «Bonnard est-il un grand peintre?», éditorial des *Cahiers d'art*, n° 22, 1947, p. 4.

3. Voir Jean Clair, «Les aventures du nerf optique», in Paris 1984, p. 16-37.

respectueux de l'ordre inhérent au « tableau » (l'un de ses mots d'élection) et plus poreux à l'imaginaire que réveille le choc du motif.

Début 1944, au terme d'une guerre où le vieux patriote avait redoublé d'énergie, il confiait encore à son agenda les recettes d'une vraie peinture : l'idée initiale de l'œuvre devait fusionner avec la « belle impression » qui l'avait causée, à quoi s'ajoutaient l'expérience acquise, la leçon des maîtres et « les propositions de la matière picturale ». Créer, c'était éprouver, le pinceau en main, cette opération complexe où voir et concevoir sont indissociables. Si la peinture était abandon au flux du regard autant que « raisonnement », mot que Bonnard affectionnait aussi, elle n'avait pas à se condamner au seul spectacle de sa propre féerie. Le sujet, même réduit à peu, importait à Bonnard. Le charme et la poésie à laquelle il aspire, voire qu'il illustre (Verlaine) comme la meilleure prose de son temps (Jarry, Mirbeau, Vollard), font siens toutes sortes de thèmes, la ville moderne et sa pulsion, la nature et son défi organique, le nu et ses impudeurs, l'enfant et son heureuse solitude, l'animal et sa fierté, les fruits et leur précarité, les choses et leur fausse familiarité.

Bonnard, qui n'a détesté ni la mythologie ni l'exotisme, fait partie des grands imagiers du ^{xx}e siècle, de ceux qui ont su étendre à l'universel les tours et les détours du monde ordinaire, comme l'a écrit très tôt son meilleur défenseur, Thadée Natanson. « Notre » Bonnard, pour paraphraser ce dernier, pratiqua l'entre-deux. Autant dire qu'il aimait dissoudre les limites, entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace, la réalité et la fable, la rigueur et l'accidentel, l'antique et le présent... Le « moment de beauté », comme toute grâce, se trouvait pour lui dans l'alliance des contraires.

Le mur des élus

Mises bout à bout, les fameuses « notes » de Bonnard, griffonnées sur de petits agendas, construisent une poétique picturale. Elle a pour cœur le regard, mais le regard comme aventure, ouverture aux mystères du réel et aux appels de l'imaginaire, ultime fiction d'une peinture qui aurait renoncé aux grands récits. Face à l'épuisement des vieux sujets, que reste-t-il à fouiller, sinon l'expérience même de ce que nous

vivons chaque jour⁴ ? Bonnard l'a dit et redit, il s'agit de refuser au spectateur toute position dominante, de lui donner l'impression qu'il n'a jamais vu le monde ainsi, ou qu'il surprend lui-même quelque vision fugitive ou interdite. Autant que les nus superbement provocateurs et leur logique de l'effraction assumée, l'espace domestique s'accorde à cette façon d'ivresse captive. Bonnard joue des manques de l'image comme il jouerait de ses frustrations, et des nôtres. Il nous confronte à un univers, toujours le même, aussi attendu que désarmant. Le merveilleux est l'autre nom de cette part d'inconnu qu'il dégage du connu, de cet au-delà des formes qu'est le sens. Aux poncifs de l'art policé, de l'art de Salon, dont il suivit l'agonie avant 1900, Bonnard préféra opposer un raffinement distinct de l'idéalisme scolaire auquel s'accrochait une bonne partie du symbolisme contemporain. Sa poésie tient de l'école buissonnière. Il fut le mauvais élève de l'art moderne, le frondeur des évidences et des oukases, très loin du « pot-pourri d'indécisions » que Picasso, si sûr de lui, a stigmatisé en son rival⁵. Si l'on veut comprendre, au contraire, ses choix et même ses obstinations, un préalable s'impose.

Ouvrons donc ce livre sur le paysage de la peinture française au moment où un jeune homme de vingt ans, poussé vers le droit, décide de saisir les pinceaux. Et laissons-nous guider par Bonnard lui-même. À l'opposé de tant de ses contemporains, et pour parler comme Baudelaire, notre nabi eut, en effet, l'honnêteté de payer symboliquement ses dettes. Durant l'été 1946, le dernier du peintre, Brassai obtint de Bonnard qu'il se prête à une série de prises de vue, commandées par la revue américaine *Harper's Bazaar*. Son lectorat n'est pas celui de *Verve*, encore moins celui des revues d'avant-garde, et cette audience exige des clichés moins austères que ceux de Cartier-Bresson (réalisés, il est vrai, dans les derniers moments de l'Occupation). Le génie de Brassai est d'avoir traduit les attentes du public d'outre-Atlantique, déjà largement acquis à la peinture de Bonnard, et l'idée plus exigeante, moins hédoniste, qu'il veut en transmettre. Deux de ses photographies ont rang d'icônes aujourd'hui, celle qui montre Bonnard mettant la dernière main à la grande *Salle à manger* de Paul Mellon (ill. 176), et celle qui fixe le mur lézardé et maculé où s'étale



1
BRASSAI
Vue d'un mur de l'atelier du Cannel, 1946
Épreuve gélatino-argentique
Collection particulière

4. *Ibid.*, p. 18-19. Voir aussi mes travaux sur Théophile Gautier et Charles Baudelaire.
5. Voir Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 254-255.

le musée imaginaire du Cannet (ill. 7). Que nous montre cette cimaise des élus, faussement hasardeuse, saturée de cartes postales, de reproductions en tout genre et même d'authentiques œuvres d'art ? Notons d'abord l'indifférence de Bonnard à toute logique exclusive, moderniste. Il était devenu assez banal, certes, de rapprocher l'estampe japonaise et la peinture de Seurat et de Gauguin, voire *Les Nymphéas* (ill. 2) de Monet. Mais juxtaposer la statuaire grecque et le Picasso des « années sombres » l'était moins, de même que faire dialoguer la sensualité du dernier Renoir et la postérité du cubisme. Dans ce résumé de cinquante ans de carrière, Bonnard ne s'oublie pas, et certaines de ses œuvres, toutes époques confondues, se mêlent au bilan, ouvert aussi à Vermeer et à Cézanne comme à l'imagerie touristique la plus convenue, et son appel aux ailleurs ensoleillés. Plusieurs leçons sont à tirer de cette petite exposition, ou de ce petit autel privé ; elles nous guideront au fil des chapitres suivants.

Bonnard a forgé son premier style, et l'a fait évoluer après 1900, à une époque de fractionnement complet de l'art français, rendant caduque la notion de style dominant, de généalogie claire et d'horizon net. Il faut faire remonter à la génération précédente cette fin de l'ancien système des Beaux-Arts. Manet, absent du mur, mais si présent dans la peinture de Bonnard, avait définitivement invalidé « les grandes oppositions canoniques », les hiérarchies entre écoles nationales et l'impératif d'un langage uniforme⁶. Avant d'être confronté à la nouveauté de Matisse et Picasso, de croiser le jeune Balthus et d'être en butte aux surréalistes, Bonnard fut l'enfant d'une ouverture sans précédent du champ pictural, de la diffusion commerciale des images et de l'émulation pas toujours pacifique de la photographie et du cinéma. Il en a pris conscience d'autant plus vite qu'il a cherché à s'intégrer, par son passage à l'École des beaux-arts, au paysage institutionnel, lui-même victime de l'impossibilité désormais de fixer une norme à enseigner et imposer. L'espièglerie que tous ses biographes lui reconnaissent n'avait plus qu'à le pousser aux confins des libertés que l'histoire de l'art assigne aux nabis.

6. Voir Jean Clay, « Onguents, fards, pollens », in *Bonjour Monsieur Manet*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, 1983, p. 6-23.

2
CLAUDE MONET
Les Nymphéas: Le Matin aux saules (détail),
1914-1918
Paris, musée de l'Orangerie, salle 2, mur nord



Après (ou avec) l'impressionnisme

La constitution et l'affirmation de ce groupe, désormais familier du grand public, sont souvent encore dissociées de l'impressionnisme, antithèse idéale de leur identité, qu'on rattache plutôt au symbolisme des années 1890. Il ne serait pourtant pas venu à l'esprit des frères Natanson, tête agissante de *La Revue blanche* dont certains nabis furent si proches, nous le verrons, d'établir une filiation aussi brutale. Or on lit souvent ici et là que Bonnard et son cercle seraient nés à eux-mêmes en rejetant la peinture de Monet et de Renoir, inaptes, selon eux, à dépasser la sensation, et donc l'approche trop passive du réel. Les cadets, riches de cet antiréalisme, sont vus comme porteurs d'un art réfléchi, plus élevé dans ses buts et ses moyens,

revanche du composé sur l'informel, du médité sur l'improvisé, de la grâce sur le contingent. C'est simplifier outrageusement les faits. Avant même de devenir un hôte de Giverny et d'entrer dans le xx^e siècle en affichant sa solidarité avec Monet, Bonnard fut loin de se tenir à distance des rénovateurs de la peinture française et de partager l'opinion de leurs détracteurs. L'idée que Monet et Renoir, Pissarro et Morisot s'étaient contentés d'enregistrer la perception hâtive d'un réel aux aspects changeants avait servi très tôt d'argument à leurs adversaires, trop contents de dauber des artistes qui semblaient avouer ne pas chercher au-delà de l'expérience concrète. N'avaient-ils pas adopté en 1877, fût-ce de manière non unanime, le terme ironique dont Louis Leroy les avait affublés

lors de l'exposition de 1874⁷? Ces «impressionnistes» se distinguaient-ils des plaques sensibles de leurs amis photographes? Étaient-ils de véritables créateurs, réélaborant les données de l'expérience en vue d'une véritable œuvre de l'esprit? Si l'impressionnisme n'a pas vraiment produit la théorie de sa pratique, il y eut des voix, de Zola à Philippe Burty, pour souligner la part subjective inhérente à toute représentation, se voulût-elle plus objective que les conventions de l'École des beaux-arts et les indigences du Salon. Si l'on se tourne maintenant vers Maurice Denis, le plus porté des nabis aux définitions, on ne trouve pas trace du symbolisme sectaire, celui qui réclamait une coupure absolue entre l'empirisme de la vision et l'idéalisme du visionnaire⁸. Denis n'en rappelle pas moins, en ces années 1890, la nécessité de sortir du cadre du naturalisme *stricto sensu*, au profit d'un art désormais pleinement accordé à sa dimension subjective.

Quand Bonnard et Vuillard, voire Denis, auraient voulu rompre en tout avec leurs aînés immédiats, le succès indéniable de ces derniers, après 1890, eût rendu cette rupture totale impossible. Si la huitième et dernière exposition collective des impressionnistes, qui se tint en mai-juin 1886, recueillit son lot de critiques et de quolibets, elle marquait de nouveaux progrès dans l'opinion publique. En outre, elle élargissait le champ esthétique de ses acteurs initiaux avec l'arrivée massive de nouveaux noms, et de nouvelles propositions plastiques, qu'il s'agisse d'Odilon Redon ou de Seurat, deux artistes qui ne laissèrent pas Bonnard indifférent. En somme, l'impressionnisme de 1874 implosait après s'être ouvert à des formes d'art qui élargissaient sa définition première. Eux-mêmes décidés à dépasser l'esthétique du fugitif, Monet et Renoir en qui elle s'était incarnée accèdent enfin aux grandes galeries, telle celle de Georges Petit, et aux expositions individuelles derrière lesquelles s'active Paul Durand-Ruel. À cet égard, la présentation des *Meules* de Monet, chez ce dernier, en mai 1891, prélude à une série d'accrochages soignés, autant d'étapes vers l'établissement définitif d'un marché si lucratif qu'il pose bientôt un pied aux États-Unis.

Au même moment, le musée du Luxembourg, soit le musée d'art contemporain de l'époque, rattrape son retard en comblant ses lacunes criantes. Entre 1891

3
PIERRE AUGUSTE RENOIR
Jeunes filles au piano, 1892
Huile sur toile, 116 x 90 cm
Paris, musée d'Orsay

4
ÉDOUARD MANET
Olympia, 1863
Huile sur toile, 130 x 190 cm
Paris, musée d'Orsay



5
EDGAR DEGAS
Ballet, vers 1876-1877
Pastel sur monotype, 58,4 x 49 cm
Paris, musée d'Orsay

et 1894, les cimaises officielles s'enrichissent du *Portrait de la mère* de Whistler, de *Jeunes filles au piano* (ill. 3) de Renoir et de *Jeune femme en costume de bal* de Berthe Morisot. *Olympia* (ill. 4), à la faveur d'une collecte menée par Monet, les y a précédés, non sans remous. Le 9 février 1897, le musée inaugure l'extension dédiée aux trente-huit tableaux issus de la collection Caillebotte. Thadée Natanson l'annonce aussitôt aux lecteurs de *La Revue blanche*: «Comment ne pas songer à la joie de pouvoir à présent, le matin qu'on veut, aller se réjouir à contempler des Renoir, des Degas, des Manet, des Cézanne, des Monet, des Pissarro, des Sisley?» Cette ouverture apportait son point d'orgue à toutes sortes d'événements dont Natanson s'était fait l'écho depuis quelque temps. À travers lui, nous sommes autorisés à saisir la position des poulains de *La Revue blanche*, Bonnard au premier rang, pris entre l'admiration des impressionnistes et le désir générationnel de reconstruire, en tous sens, leur héritage. Il communiait évidemment dans l'admiration presque fanatique de Thadée pour Degas (ill. 5), «le plus grand auteur d'œuvres complètes et autonomes; de *tableaux* pour tout ce que ce mot annonce d'efforts combinés se suffisant à eux-mêmes par la seule mise en œuvre de toutes les qualités proprement picturales⁹». Plus que tout autre, ajoute Natanson, Degas a jeté «le trouble» parmi «les derniers venus» de la peinture moderne, entendons Bonnard et Vuillard. Les jeunes réagissent, du reste, aux «arrangements» de composition autant qu'au «don inouï du coloriste». Lorsque le même Natanson, en mai 1895, découvre les vingt variations sur la cathédrale de Rouen que Monet a réunies chez Durand-Ruel, leur beauté, leur lyrisme inquiet et leur secrète tendresse l'ébranlent. C'est le produit d'une obsession lumineuse, mais aussi d'un travail ordonné, deux gages d'un investissement de l'artiste, qui n'a plus rien à voir avec les illusions de la spontanéité¹¹.

Renoir versus Cézanne

Il pourrait sembler paradoxal que le milieu de *La Revue blanche*, de Natanson à Bonnard, ait proprement sanctifié Renoir au cours des années 1890, à moins de considérer que la raison de ce traitement de faveur vienne de l'évolution même du peintre et de son éloignement

7. Voir, en dernier lieu, Stéphane Guégan, «Les deux voies», *Impressionnisme. La modernité en mouvements*, cat. exp., Louvre Abu Dhabi/Bruxelles, Ludion, 2022.
8. Formé tôt à la lecture d'Hippolyte Taine et de Herbert Spencer, Denis établissait un lien fort entre le moi et le non-moi dans l'expérience quotidienne, le «cristallin» et le «décoloré», pour le dire comme ces philosophes qui annoncent la phénoménologie du *xx^e siècle*. Voir Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, Skira, 1998.

9. Thadée Natanson, «Petite Gazette d'Art», *La Revue blanche*, 15 avril 1897, p. 195.
10. Id., «Expositions, Théodore Duret», *La Revue blanche*, avril 1894, p. 376-379.
11. Id., «Expositions», *La Revue blanche*, mai 1895, p. 523.

résolu de l'impressionnisme de ses débuts. L'article majeur que Thadée lui consacre au printemps 1896, en lien avec un accrochage de Durand-Ruel, est l'un des plus longs et des plus chaleureux qu'il ait jamais consacrés à un artiste vivant. Il y campe un artiste déjà physiquement tourmenté par toutes sortes de déformations, de gestes fiévreux, mais souverain dès qu'il peint ou parle. Il nous le fait même entendre au sujet des maîtres qu'il vénère, les «reliques de Pompéi», Watteau, Boucher, Fragonard, Corot, Monet, Degas, ou Manet «qu'à sa première toile il a reconnu pour un classique¹²». La francité de Renoir constitue bien la colonne vertébrale du dithyrambe. Natanson appelle de ses vœux une rétrospective de l'œuvre, où il serait possible de démêler «plus aisément la filiation de cette élégance et de cette distinction, dont un étranger peut d'abord être surpris, qui ne doit rien à l'art étranger, et dont l'indépendance ne s'incline que devant la tradition du xviii^e¹³». Il conclut par une note presque baudelairienne dont la résonance nous ramène à Bonnard. Il importe de lire en Renoir, écrit Thadée, «la plus complète expression de la beauté, de la grâce de notre époque et de son aspect ou de ses modes /, on peut, à tout le moins, [...] assurer que ces images sont les seules, avec un très petit nombre d'autres, où l'avenir reconnaîtra notre temps aboli¹⁴».

Cependant notre tour d'horizon des «présences impressionnistes» serait lacunaire si nous n'y accordions pas à Cézanne, autre élu du Cannel, la place éminente que le même Thadée lui octroie alors et que Denis confirmera, en 1900, à travers le tableau réunissant les nabis, Bonnard compris, autour d'une nature morte du maître d'Aix (ill. 6). Pour avoir vite fui les expositions impressionnistes et avoir échoué, bien sûr, à se faire admettre des jurés du Salon, Cézanne était aussi célèbre qu'inconnu. Sa peinture relevait de l'invisible, collectionnée qu'elle était par de rares fanatiques, Victor Chocquet en tête, et d'anciens complices, de Caillebotte et Pissarro à Monet, Degas et surtout Renoir, qui lui avait rendu une longue visite sur la route d'Alger au début des années 1880. En raison de cette accessibilité réduite aux œuvres, la nouvelle génération est restée peu atteinte par la ferveur clandestine qu'elles suscitaient, de sorte que Thadée Natanson et son cercle subirent plus fortement



6 MAURICE DENIS
Hommage à Cézanne, 1900
Huile sur toile, 180 x 940 cm
Paris, musée d'Orsay

le choc de leur découverte tardive. Lors de la vente de la collection des tableaux modernes de Théodore Duret, Natanson fixe l'image d'un créateur et d'une psychologie peu policés, indemnes de tout dressage et même très singuliers au sein de la recherche impressionniste. Natanson parle d'«âpreté» en 1894, de saveur à nulle autre pareille. «Car si peu achevée que paraisse l'œuvre, c'est l'idée d'un absolu bouleversement de l'art de peindre qu'elle apporte¹⁵».

Autrement plus riche, l'exposition que Vollard organisa en novembre 1895 conforta la légende naissante du primitif, du «sauvage raffiné», selon la formule dont use Pissarro en s'adressant à son fils Lucien après une visite de la galerie de la rue Laffitte. Cet artiste qui échappe à toute définition n'est pas sans défauts, ajoute Pissarro, mais ils sont les conséquences obligées d'une démarche aussi sincère qu'en partie incontrôlée. Dans le même esprit, Natanson relève les «formes comme équerres», parle de «cavernes», de «cassures», de «draperies raides», mais aussi de «grâce» inexprimable, ou de cette «délicatesse que l'artiste répand partout et qu'achèvent des rapports grossiers de tons purs et qui seulement sont rares¹⁶».

7
Portrait d'Ambroise Vollard au chat, vers 1924
Huile sur toile, 96,5 x 111 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Pour l'ami des «jeunes peintres», il ne fait aucun doute que cette «sédution de mauvais aloi» ne restera pas lettre morte; ce «fruste [...] ne se laisse entraîner jusqu'au bout, au mépris de tout le reste, que par le seul souci qui mène les initiateurs de créer quelques signes neufs¹⁷». Après avoir exercé une influence certaine sur les artistes de sa propre génération, prophétise Thadée, Cézanne marquera la suivante, que sa hardiesse rend respectueuse de ses neufs efforts. Quand, devenu lui-même un artiste de la galerie, Bonnard aura à portraiturer Vollard, le cadet associera l'image du «patron» à Renoir et à Cézanne, représentés par une ou plusieurs œuvres accrochées au mur – des nus, sans surprise (ill. 7).



12. Id., «Renoir», *La Revue blanche*, 1896.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Id., «Expositions. Théodore Duret», art. cité.

16. Id., «Paul Cézanne», *La Revue blanche*, 1^{er} décembre 1895, p. 498.

17. Ibid., p. 499.



8
GEORGES SEURAT
Une baignade, Asnières, 1884
Huile sur toile, 201 x 300 cm
Londres, National Gallery

L'effet Seurat, la relève Signac

La présence d'*Une baignade, Asnières* (ill. 8) au milieu des « reproductions » du Cannel nous rappelle quelle place Seurat, en plus de Signac qui y collabora, occupait parmi les préoccupations de *La Revue blanche* et des artistes attachés aux Natanson. Georges Seurat (1859-1891), formé précocement au dessin, fut le disciple docile d'Henri Lehmann, élève fanatique d'Ingres, à l'École des beaux-arts en 1878-1879. Il dira plus tard à Félix Fénéon l'influence qu'eut sur lui la lecture précoce de *La Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, autre ingriste. Publiée en 1862, cette somme pédagogique avait été envoyée à l'ensemble des lycées de France en 1872. Seurat a donc lu dès l'âge le plus tendre les recommandations esthétiques du républicain Blanc, pour qui « l'artiste est chargé de rappeler parmi nous l'idéal ». Mais l'idéal, ajoutait-il, est à extraire de la nature. D'une certaine manière, la lecture de *La Grammaire* prépara Seurat à inventer une esthétique composite où s'entrechoquent la leçon de l'École des beaux-arts, le tropisme des élèves d'Ingres pour la peinture antérieure à Raphaël et l'inévitable influence de l'impressionnisme.

La synthèse consciente, résolue, de tous ces courants se fera sous l'égide des nouvelles sciences de la perception, que Bonnard est loin d'avoir ignorées lui-même. Peu loquace d'ordinaire, Seurat s'animait à propos de sa « formule optique » et de la « pureté de l'élément spectral » qu'elle contenait. Outre Blanc et Delacroix, Chevreul et Charles Henry l'ont conduit à privilégier, en plus de la lumière intense, diurne ou nocturne, la couleur pure, les associations contrastées de ligne, de ton et de teinte, orchestrées sous une dominante accordée au sujet de ses tableaux. Chère à Bonnard, *Une baignade, Asnières* fut rejetée par le jury du Salon de 1884. C'est la première composition à condenser grande ambition et mœurs modernes, citations des maîtres et observations empiriques, dans une lumière radieuse. On parle trop vite du néoclassicisme de Seurat, la multiplicité de détails prosaïques ou énigmatiques et le refus de toute narration lissée l'interdisent pourtant. Même l'impression de calme, de silence, se heurte aux cheminées des usines de Clichy et au spectacle incongru de la Seine. Au Salon de 1884, le nombre de refusés fut tel que se forma parmi eux un « Groupe des artistes indépendants ». Des baraquements provisoires, près des Tuileries, furent mis à leur disposition, et la *Baignade* de Seurat fut accrochée dans la buvette. Du groupe des indépendants découla dès l'automne une Société des artistes indépendants, premier pas du Salon du même nom, auquel Bonnard devait lier une partie de son élan et de son destin...

La mort de Seurat, en 1891, aurait pu stopper l'expansion du néo-impressionnisme, il n'en fut rien. Paul Signac (1863-1935) lui assura continuité et renouvellement. Bonnard devint son ami proche au seuil des années 1910 et le confirma à *L'Humanité* en 1938, à l'heure où le néo-impressionniste défunt, l'auteur d'*Au temps d'harmonie*, passait pour doublement révolutionnaire ! Futur sympathisant de la cause anarchiste, Signac était d'origines bourgeoises et même issu d'un milieu plus fortuné que Seurat. Fils unique, il ne rencontra aucune objection familiale à son désir d'embrasser la vie d'artiste. Il semble qu'il ait visité l'exposition impressionniste de 1879, et il est resté très attaché au souvenir de l'exposition « Monet » de 1880, à la galerie de la Vie moderne. À cette époque, son

premier bateau s'appelle *Manet-Zola-Wagner* ! Il fréquentait toute une bohème baudelairienne, la société des Harengs saurs et celle du Chat noir (1881), avant de se frotter à Fénéon, Gustave Kahn et Paul Adam. Il n'est pas tout à fait l'autodidacte que l'on dit, puisqu'il fréquenta, en 1883, l'atelier du fort pompier Émile Bin. Cette année-là, l'exposition « Monet », chez Durand-Ruel, le frappe, notamment les tableaux plus heurtés de Varengeville et de Trouville. Il plaça vite en sa peinture l'espoir de contribuer à l'avènement d'une société plus « harmonieuse » et plus juste. Ses bombes à lui n'étaient que de couleurs, surtout après les attentats qui firent l'objet d'échanges circonspectes entre Henri Cross et lui. Sa découverte de Saint-Tropez, où il décida de vivre une partie de l'année à partir de 1893, ne fut pas sans conséquence sur sa peinture et sur ses rêves d'Arcadie.

En plus de son traité célèbre, *D'Eugène Delacroix aux néo-impressionnistes*, publié par *La Revue blanche* en 1899, son *Journal* éclaire son esthétique, traditionnelle par sa visée idéale, moderne par l'usage qu'elle fait

des recherches scientifiques sur la perception des couleurs. Ses préventions envers ceux qu'il nomme les « symbolos », les plus coupés du monde, montrent que son objectif est plutôt de « reconstruire » après l'impressionnisme, de « revenir aux lois de la composition ». Bonnard devait explicitement louer cet effort en 1938, dans sa déclaration à *L'Humanité*... Il est vrai que Signac, pour les communistes, avait accordé les moyens spécifiques de la peinture et la part d'utopie de son programme politique. L'usage exclusif des teintes non mélangées, le recours méthodique aux complémentaires, vert et rouge, violet et jaune, bleu et orange, les oppositions de teintes, appelés à fusionner dans l'œil du spectateur et à créer une émotion en accord avec le sujet du tableau, tout devait suggérer l'avènement proche d'un monde radieux et aussi égalitaire que les touches pointées du pinceau. Bref, il fallait renoncer au « boueux », ce que Signac devait reprocher au premier Bonnard avant d'exalter en lui le meilleur coloriste du premier xx^e siècle.

Des disciples de Gauguin ?

À revenir une dernière fois au « panthéon du Cannel », on y trouve en bonne place *La Vision après le sermon* de Gauguin (ill. 9), le manifeste qu'il réalisa à Pont-Aven en 1888. Le futur peintre de Tahiti outrepassait déjà les limites de son propre impressionnisme, peinture qu'il pratiquait depuis le milieu des années 1870, vers un art plus suggestif que descriptif, la synthèse des formes se combinant aux couleurs moins mimétiques que poétiques : la scène elle-même nous entraîne dans la psyché hallucinée de quelques Bretonnes au sortir de la messe. Gauguin, ayant décidé de se rendre en Polynésie, après avoir vérifié en Martinique combien sa peinture avait gagné à s'extraire de l'espace européen, organisa une vente aux enchères en 1891 afin de financer son équipée. À la demande de Mallarmé, Octave Mirbeau, futur complice de Bonnard, soutint la vente à l'aide d'un article fracassant dans *L'Écho de Paris*, le 16 février 1891. La vente fut un demi-succès. Mais le plus intéressant est de voir les trois frères Natanson acheter plusieurs tableaux : Alexandre, *Les Baigneurs* (360 francs), *Bretonnes au printemps* (250 francs) et *Petit ruisseau* (250 francs) ; Thadée, *Étude de femme* (250 francs) ; Alfred, *Les Lutteurs* (250 francs).

9
PAUL GAUGUIN
La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob et de l'ange, 1888
Huile sur toile, 72,2 x 93 cm
Édimbourg, National Galleries of Scotland



Deux ans plus tard, à son retour de Tahiti, Gauguin saisit la possibilité d'exposer ses nouveaux tableaux et bois sculptés dans les espaces de Durand-Ruel. La critique réagit en nombre et souvent en mal. La recension de Natanson, peu glosée, nous aide pourtant à comprendre ce que fut la position de Bonnard envers l'homme du moment.

Thadée reconnaît d'emblée avoir été séduit par cet « effort d'intention très particulière. Monsieur Gauguin a voulu rapporter d'un pays très lointain, très inconnu, vers lequel seulement il se sentait attiré, jusqu'où il a été pour échapper à la contrainte des pesantes séries séculaires de traditions et d'illustres exemples, où à peine il pouvait rencontrer d'informes essais d'expression artistique, une œuvre qui représentât ce pays, mais relevât plus librement de son art et de son goût qu'il affranchissait ». En essayant d'égaliser la luxuriance onirique et hiératique des tableaux, l'article décrit poétiquement leurs sujets, indolence sensuelle des femmes, eaux mystérieuses, pastorales, cérémonies et « danses [qui] font revivre peut-être des temps anciens¹⁸ ». Après l'éloge viennent les interrogations. Thadée se demande s'il faut reprocher à Gauguin, et à sa quête d'altérité, de citer tant de sources européennes, des Grecs à *Olympia*. De surcroît, l'art de Gauguin n'est-il pas menacé par la tentation de la surprise permanente, de l'étrangeté trop voulue, aux dépens de l'art lui-même ? La vraie nouveauté ne consisterait-elle pas plutôt à faire naître le neuf des objets « les plus ordinaires et le plus souvent considérés » ? Il n'est peut-être pas d'indication plus nette de l'inflexion que Bonnard allait imprimer à la leçon de Gauguin.

L'habitude a pourtant été prise très tôt d'annexer les nabis à l'autorité du maître de Pont-Aven et de faire du *Talisman* de Paul Sérusier (ill. 10), supposé peint sous la conduite de Gauguin en Bretagne fin 1888, l'instrument et la preuve de cette filiation indubitable. Notons d'emblée que Maurice Denis ne fit courir cette légende qu'au début du xx^e siècle, après la mort du peintre des Marquises. En vérité, il n'est plus possible de s'en tenir à cet acte de naissance, qui réduit les « nabis », et donc Bonnard, au rang d'épigones du symbolisme archaïsant. De même convient-il de rappeler que la désignation de leur groupe tient

10
PAUL SÉRUSIER
Le Talisman, 1888
Huile sur toile, 27 x 21,5 cm
Paris, musée d'Orsay



18. Id., « Exposition », *La Revue blanche*, décembre 1893.

19. Émile Bernard, « Notes sur l'École dite de "Pont-Aven" », *Le Mercure de France*, décembre 1903.

20. Maurice Denis, « L'Influence de Gauguin », *L'Occident*, octobre 1903. Voir DISSY 2015, p. 54.

21. Voir les conclusions du cat. exp. *Le « Talisman » de Sérusier, une prophétie de la couleur*, Paris, Musée d'Orsay / RMN, 2019.

22. Voir la terrible mise au point de Natanson sur les « pseudo-nabis » (NATANSON 1951, p. 311) : « Le nom de nabis dont on affublait, selon le semi-échevalant Paul Sérusier, ces peintres qui de Maurice Denis à Ker Roussel et de Vuillard à Bonnard, [...] ont vécu bien intimement toute leur vie, se surmenant ne se justifie guère. Mais il connaît la fortune de toute expression courue ou épithète dont est trop heureuse de se saisir, pour éviter de réfléchir, l'universelle paresse. »

aussi de l'arbitraire anachronique : les nabis ne constituent pas une appellation identifiée avant le début du xx^e siècle. Sans doute certains d'entre eux, les plus religieux, les plus hermétiques, Sérusier et Ranson ou Denis, en usent dans leur correspondance privée, mais le terme n'est jamais appliqué publiquement au groupe, ni à l'occasion de leurs expositions collectives, ni dans la presse.

Dans l'ouvrage qu'il fait paraître en 1896, *Le Mouvement idéaliste en peinture* (Floury), André Mellerio qualifie Sérusier, Bonnard et Vuillard de « synthétiques », Denis, Bernard et Filiger de « mystiques ». Cette précision est loin d'être indifférente. En fait, le groupe des nabis, on l'a déjà annoncé, n'offre aucune homogénéité esthétique, politique ou religieuse. Pour que l'étiquette émerge, il aura fallu attendre décembre 1903 et un article d'Émile Bernard¹⁹, en réponse à Maurice Denis. Celui-ci venait de confier à *L'Occident* un article sur l'influence de Gauguin où il réclamait sa part d'héritage, pour lui et son cercle. C'est alors – et pas avant – que Denis, si soucieux de légitimité, révèle l'existence de la poçhade de Sérusier, preuve « irréfutable » que son groupe avait reçu la parole de Gauguin en ligne directe. Le texte en est devenu canonique : « C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe, à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert Véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. Comment voyez-vous cet arbre avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; – et cette ombre, plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre bleue²⁰. » Or le silence du *Journal* de Denis et de la correspondance de Sérusier montre que la supposée « révélation » est une fabrication postérieure. De plus, les analyses de laboratoire ont confirmé l'usage d'un panneau de bois de peuplier de format standard, et non du mythique couvercle de boîte à cigares ; elles ont aussi montré que sa réalisation fut loin d'être aussi spontanée, précipitée que sa légende l'a accrédité²¹.

Du reste, ce paysage d'automne breton ne présente guère ces couleurs arbitraires qui en feraient l'étalon de l'abstraction symboliste !

Soulignons enfin que Denis ne parle pas du groupe des nabis en décembre 1903, alors que l'article d'Émile Bernard venait de le faire. En effet, dans ses « Notes sur l'école dite de Pont-Aven », l'ancien complice de Gauguin avait évoqué ces « jeunes gens » de l'atelier Julian qui « se nommaient eux-mêmes les nabis », c'est-à-dire « les prophètes », précise Bernard. On l'aura compris, pour saisir l'esthétique de cette phalange informelle, mieux vaut ne pas la fondre dans la catégorie du symbolisme et encore moins dans celle du symbolisme des « belles âmes ». Hélas, une fois forgée, la désignation des nabis s'installa. Ainsi Pierre Hepp, en 1912, distinguera-t-il « les nabis » des « esthètes décadents » des années 1890, donnant à l'appellation un sens moral, normatif, qui convient mieux à Denis qu'à Bonnard. On le voit, l'histoire de l'art a toujours intérêt à réexaminer les termes qu'elle emploie, car ils sont porteurs de valeurs souvent étrangères à leur objet. Un dernier mot : alors que la légende des nabis se cristallise, il est des voix discordantes, notamment celle de Natanson, pour la réfuter. Thadée préféra jusqu'à sa mort parler des « peintres de *La Revue blanche*²² ». Notre approche de Bonnard en découle.

DOUBLER PAGE SUIVANTE

11 *Le Cheval de fiacre* (détail), vers 1895
Huile sur bois, 29,7 x 40 cm
Washington, National Gallery of Art,
Ailsa Mellon Bruce Collection

