

Pierre Bonnard. Peindre l'Arcadie, Paris, musée d'Orsay (mars-juillet 2015).

Entre deux expositions automnales plutôt audacieuses (que d'aucuns qualifieront de « sulfureuses » : *Sade, attaquer le soleil* et *Splendeurs et misères. Images de la prostitution en France. 1850-1910*), l'exposition *Pierre Bonnard. Peindre l'Arcadie* paraît ramener le musée d'Orsay sur les rails du consensus. Car il faut bien dire que Pierre Bonnard a le vent en poupe depuis plusieurs années.



Pierre Bonnard, *La Symphonie pastorale*, 1916-1920, panneau décoratif pour Bernheim-Jeune, huile sur toile, 130 x 160 cm, Paris, musée d'Orsay, don de la Fondation Meyer 2009, RF 2009-14 © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt © ADAGP, Paris 2015

Après deux expositions assez récentes en France (en 1984 au centre Pompidou et en 2006 au musée d'Art moderne, sans oublier bien sûr l'exposition provençale sur *Le Grand Atelier du Midi* en 2013), l'exposition du musée d'Orsay entend pourtant se démarquer en mettant à l'honneur le sémillant héraut des « couleurs de l'intime » (on emprunte l'expression au titre du documentaire réalisé par Bruno Ulmer en 2015) sous deux aspects mis en sourdine jusqu'à présent. Isabelle Kahn et Guy Cogeval

disent ainsi avoir voulu souligner l'ambiguïté profonde qui entoure le « Bonnard, peintre du bonheur ». Chantre d'une Arcadie tour à tour provençale (section « Ultra-violet ») ou normande (section « Le jardin sauvage »), aux accents profondément mythiques par moments, chantre de l'amour sensuel et de la quiétude domestique, Bonnard serait le peintre d'un bonheur en réalité teinté de zones d'ombres, d'un humour parfois féroce, qui le rapproche de son ami Alfred Jarry.

D'autre part, outrepassant ses traditionnelles limites chronologiques, le musée d'Orsay met l'accent sur la position de transition qu'occupe Bonnard dans l'histoire de la peinture. Homme du XIX^e siècle, profondément marqué par les maîtres du Louvre et du classicisme français en particulier (citons ici Nicolas Poussin et ses *Bergers d'Arcadie*, qui donne son nom à la dernière salle et sous le patronage desquels l'exposition s'est construite), Bonnard est aussi un homme du XX^e siècle, mort en 1947 et dans la filiation duquel figurent aussi bien Henri Matisse que Mark Rothko, dans la composition des scènes d'intérieurs par exemple. Aussi les toiles datant du XIX^e siècle sont-elles strictement limitées aux deux premières salles, et il est significatif que la chronologie de la vie de Bonnard n'apparaisse qu'au début de la troisième salle.

L'exposition invite avec bonheur à reconsidérer sous un jour plus qu'enthousiaste l'un de ces peintres nabis, longtemps qualifiés, non sans dédain, de « peintres d'intérieurs » un brin trop bourgeois et trop sages. Elle plonge le visiteur dans un parcours panoramique de l'œuvre du peintre et va bien au-delà d'une monographie classique qui se déroulerait

chronologiquement. Elle est organisée en neuf sections thématiques et marquée par des choix scénographiques forts (ainsi du fond noir pour *Nu dans le bain* (1936), malgré le caractère étonnamment neutre, voire terne, de la dernière salle par exemple). En outre, bien que la moitié des œuvres présentées provienne du musée d'Orsay et du centre Pompidou, certains prêts extérieurs sont inédits : citons *Les Travailleurs à la Grande Jatte* (1916), venu du Japon, la magnifique *Femme dans un paysage*, d'Oslo, et les quatre panneaux *Cueillette des pommes* réunis pour la première fois.

La visite est tout d'abord placée sous le signe du mouvement nabi au sein duquel Bonnard s'affirme bientôt comme le maître de la couleur, qu'il découvre par les estampes japonaises. La prédilection de Bonnard pour la peinture décorative s'annonce alors, et de façon prometteuse : on pense aux motifs des étoffes (*Les Femmes au jardin*, 1891) aux points de vue en surplomb ou en contre-plongée (*Danseuses*, dit aussi *Le Ballet*, vers 1896). Ailleurs, ce sont les jeux avec la composition des différents plans marqués assurément par l'art japonais et l'organisation des formes délimitées par des aplats de couleurs, dans la lignée d'un Paul Gauguin, par exemple.

La deuxième section, « Faire jaillir l'imprévu », initie le visiteur à l'art de Bonnard de saisir la vie sur le vif au détour de saynètes du quotidien apparemment ordinaires et simples, tantôt tendres et



Pierre Bonnard, *Femme assoupie sur un lit*, dit aussi *L'Indolente*, 1899, huile sur toile, 96,4 x 105,2 cm, Paris, musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Thierry Le Mage
© ADAGP, Paris 2015

cocasses (*La Tarte aux cerises*, 1908), tantôt inquiétantes et mystérieuses (voir le surprenant nu féminin où s'esquissent des formes monstrueuses dans les plis du drap défait dans *L'Indolente ou Femme assoupie sur un lit*, 1899).

Le dévoilement de l'intimité familiale et amoureuse (section « Intérieur ») le dispute bientôt à la peinture sensualiste du corps (section « Histoires d'eau ») à travers les innombrables nus de Marthe, muse, modèle et compagne tourmentée du peintre entre 1893 et 1943 (l'inquiétant *Nu dans la baignoire* venu de la Tate, où l'on ne voit dépasser qu'une partie du corps, sans tête, de sa maîtresse – qui s'est suicidée –, au bord droit de la toile) et à la représentation fantasmée des domiciles successifs du couple. Point de fuite de l'exposition, cet aspect constitue assurément l'un des éléments les plus surprenants de la visite – ainsi que la mise

à l'honneur inédite de l'intimité de Bonnard et de son intérêt pour la photographie, sur laquelle il s'appuie pour composer, *a posteriori*, ses toiles. Cette section (« Clic clac Kodak ») présente toutefois un intérêt plus poétique ou affectif qu'esthétique.



Pierre Bonnard, *L'Homme et la femme*, 1900, huile sur toile, 115 x 72, 3 cm, Paris, musée d'Orsay, acquis en 1948, RF 1977-76
© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt © ADAGP, Paris 2015

Les scènes d'intérieurs rendent compte du travail permanent de recomposition et d'idéalisation des sensations et des souvenirs du peintre à partir desquels les toiles prennent forme. Ainsi de la maison du Cannet que Bonnard achète en 1926 – ou bien de sa maison normande, baptisée avec facétie « Ma roulotte », à Vernonnet, et voisine de Claude Monet à Giverny. Ici

et là, le maître des lieux métamorphose son environnement quotidien par la succession des différents plans, autant d'aplats de couleurs qui confèrent aux lieux une dimension labyrinthique, presque angoissante par moments. Enserrant les personnages, les pans de murs, encadrements de fenêtres et chambranles des portes coupent, alignent, encadrent les formes voluptueuses des personnages figurés (voir le *Nu dans un intérieur*, 1912-1914), tandis que le travail sur les objets du quotidien et sur la perspective conduit à une saturation vertigineuse de l'espace de la toile, monumentale (*La Table de travail*, 1926-1937). Matisse, ami de Bonnard, et Rothko, épigone dans une moindre mesure dans l'organisation simplifiée des plans et des formes des intérieurs, ne sont certainement pas loin. À cet égard, l'exposition manque peut-être de mettre en perspective cet héritage ainsi que les liens avec la salle « Intérieurs symbolistes » du musée d'Orsay. Il en va de même du contexte historique, des milieux que fréquente Bonnard ou encore de son évolution dans le marché de l'art.

Chaleureux de prime abord, ces décors traduisent assurément l'intériorité tourmentée de Bonnard pour qui le foyer conjugal prend des allures de cage dorée au fil du temps, bien loin des images d'Épinal auxquelles est souvent réduit le peintre.

Se précisent donc au cours de l'exposition les orientations de plus en plus marquées du travail de Bonnard, sans que les textes de présentation des cimaises n'y insistent vraiment : obsession pour les grands formats décoratifs, les personnages de plus en plus mythifiés et hiératiques, les scènes idylliques dans un intérieur ouvert sur la nature ou en plein air, la fonction attribuée à la couleur, qui, de la période

bleu-Normandie à la période jaune-ultra-violet-du-Midi, constitue, selon les termes du peintre, le fondement de sa démarche, son « raisonnement » qu’accomplit, par la forme, le dessin après la crise des années 1910. De la sorte, les autoportraits du peintre, réunis avec bonheur dans une section (« Portraits choisis ») qui conduit à s’interroger sur la postérité de Bonnard dans un genre inattendu, constituent certainement une perspective stimulante. Pourtant, la continuité ou les inflexions (stylistiques, thématiques, biographiques) qui jalonnent le parcours de l’artiste ne sont guère soulignées : au visiteur de réorganiser tout cela.



Pierre Bonnard, *La Toilette*, dit aussi *La Toilette rose*, 1914-1921, huile sur toile, 119,5 x 79 cm, Paris, musée d’Orsay, RF 1977-62 © RMN-Grand Palais (Musée d’Orsay) / Hervé Lewandowski © ADAGP, Paris 2015

Le choix des toiles de la section « Ultra-violet » rend compte en effet du

tournant des années 1920 au cours desquelles s’affirme la dimension de plus en plus mystique de l’œuvre de Bonnard, ce qui se traduit dans la matière de la peinture, dans ses effets de textures et de teintes dont témoignent avec brio *L’Amandier en fleurs* (1946-1947) et *La Palme* (1926). Si la manière de Bonnard s’avère relativement stable dans ces toiles, elle traduit cependant de façon accrue les interrogations qui traversent l’histoire de la peinture des avant-gardes. Il est vrai que l’ancien nabi se tient à l’écart avec une indépendance farouche, mais on trouve quelques échos aux nouvelles expérimentations de l’époque, à l’image de ce taureau très « Picasso », cubiste pour ainsi dire, dans *L’Enlèvement d’Europe* (1919) par exemple.

« Bonnard, peintre du bonheur » ? Sans doute. « Bonnard, peintre de l’intime », assurément. Par ses sujets familiers et ses scènes idylliques à échelle humaine, le traitement de la couleur, la prégnance du souvenir et le rôle déterminant que le peintre accorde à la transcription des différents aspects de sa vie intérieure, voire inconsciente, Bonnard s’affirme comme un des jalons incontournables du « siècle de l’intime ». Mais l’exposition questionne aussi les zones d’ombre de son Arcadie intérieure, laquelle, quoique baignée de la lumière poétique du génie du peintre et des paysages qu’il a tant chéris, apparaît guettée par le « soleil noir de la Mélancolie ».

**Romain Enriquez
et Marie-Clémence Régnier**

Catalogue : *Pierre Bonnard. Peindre l’Arcadie*, dir. Guy Cogeval et Isabelle Cahn, Paris, Musée d’Orsay / Hazan, 2015.