



Mémoire de Master II Création Recherche et Innovation en Couleur et matière  
ISCID - Université Toulouse Jean-Jaurès  
Sous la direction de Mme Céline Caumon

# COLORIS ET ILLUSTRATION

*ETUDE DU COLORIS DE PIERRE BONNARD*

Amélie CHAPLAIN



# COLORIS ET ILLUSTRATION

*Etude du coloris de Pierre Bonnard*

*« La couleur est un poids dans la balance émotionnelle »*

*Jacques Villon*



# SOMMAIRE

Introduction	8-12
I - Passer par l'expérience	
A - De la sensation	13-15
B - Du mélange	16-17
C - Du coloris	18-20
II - Le coloris bonnardien	
A - L'appréhension de la couleur par la sensation	21-23
B - La persistance de mêmes ensembles colorés	24-48
C - Saturation de la toile	49-57
III - Posture d'illustrateur	
A - Décor et motif chez Bonnard	58-63
B - Imaginer par et pour la contemplation	64-68
C - Traduction plastique : contretyper et illustrer	69-85
Conclusion	86-88
Bibliographie	89-90

L'écriture est accompagnée d'images du peintre ainsi que de contretypes. Toutes les illustrations sont personnelles.

## INTRODUCTION

L'approche coloriste que permet l'étude du coloris pictural peut être appréhendée comme véritable source d'inspiration pour un illustrateur aujourd'hui. L'illustrateur, et cela vaut pour tout artiste, ne cesse de convoquer des images, des sensations, des souvenirs, parfois sans même le savoir, de sorte à nourrir sa production. L'œuvre d'art n'est jamais orpheline. Observer et analyser le coloris pictural permet d'approcher la couleur d'une toute autre manière. C'est, d'abord, pénétrer l'univers d'un peintre, entrer dans la couleur par l'observation d'un geste pictural, par la composition d'une image qui se veut délibérément artistique. S'approprier le coloris d'un autre pour le transformer, passe par une série de relevés, de pratiques et d'expérimentations. Il ne s'agit pas d'imiter l'artiste, chose qui est impossible, mais d'emprunter certaines de ses caractéristiques picturales, les effets produits, pour créer de nouvelles images.

Ce travail ne requiert pas spécialement de méthodologie, a priori, si ce n'est de s'immerger totalement dans l'espace poétique que fait émerger le peintre par la couleur. Cette étude porte ainsi sur le cheminement créatif qui peut naître dès lors que l'on travaille à partir d'un coloris pictural déjà existant, et, à proprement parler, dans le domaine illustré. Il s'agit alors de faire en même temps que d'analyser la démarche documentaire et plastique qui est en jeu.

A l'origine, le terme *coloris* était employé avant celui de *couleur*. C'est le théoricien vénitien Ludovico Dolce qui, au XVI<sup>ème</sup> siècle, distingue pour la première fois la couleur du coloris. Le coloris, de l'italien *colorito*, est la couleur travaillée et transformée par la sensibilité du peintre, tandis que la couleur, *color*, n'est que la matière, le pigment. Ainsi, le coloris est ce qui définit l'art du peintre en tant qu'art, c'est une mise en œuvre et une appropriation personnelle de la matière. Si la couleur s'envisage comme distincte, le coloris, lui, se lit comme un tout. Défini comme une « façon d'utiliser, d'agen-

cer les couleurs » par le théoricien des Lumières Roger de Piles, le coloris brouille les pistes en faisant fusionner un ensemble de teintes sur une même image. Il y a quelque part une perte d'identification nette et précise de la couleur, celle-ci se retrouve prise dans un espace coloré plus diffus et complexe. Le coloris va donc, très vite, être naturellement associé à la lecture picturale, ce qui n'est pas le cas pour la couleur. L'expressivité du coloris, parce qu'elle naît du sensible, « échappe à l'hégémonie du langage »<sup>1</sup> nous dit Jacqueline Lichtenstein. Il y a une « impuissance des mots à dire la couleur et les émotions qu'elle suscite »<sup>2</sup>, ceux-ci ne suffisent pas à rendre compte de la puissance et de la vigueur d'un coloris. Car celui-ci doit être appréhendé comme une expérience avant tout, comme quelque chose qui se vit et se dévoile physiquement. Le coloris nous implique dans et par la sensation. C'est face au tableau que le regardeur s'émeut d'une

composition, de la singularité d'un enchevêtrement chromatique. Et c'est parce que la sensation s'accompagne d'émotion qu'elle laisse une telle empreinte chez le sujet. Alberti disait d'ailleurs que le premier rôle du peintre était « d'émouvoir »<sup>3</sup> par la peinture. La sensation, vécue comme enivrement total des sens, devient expérience du mélange. Les différents effets parcourent la toile : effets de contraste, de saturation, de luminosité, de touche etc. Ce sont ces effets qui, à la manière dont ils sont composés, donnent à la palette du peintre beauté et vivacité. Le premier peintre que les impressionnistes et post-impressionnistes admirent pour « l'éloquence » de son coloris et le « lyrisme »<sup>4</sup> de son harmonie est Eugène Delacroix. Parce qu'il peignait « la couleur pour la couleur »<sup>5</sup>, il incarne la « réhabilitation du rôle de la couleur » ainsi que « la restitution de son pouvoir émotif »<sup>6</sup> pour les nouveaux artistes modernes de

---

<sup>1</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, Champs arts, 2013, p. 40. <sup>2</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 12. <sup>3</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 216. <sup>4</sup> SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Henri Floury, 1911, p. 235. <sup>5</sup> IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 109. <sup>6</sup> MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, 2014

la fin du siècle. Cette révolution picturale doit son essor aux recherches décisives du chimiste Eugène Chevreul sur la couleur. Ce dernier est l'auteur de *La loi du contraste simultané des couleurs* démontrant que les couleurs se modifient selon « leur emplacement et leur proximité les unes avec les autres »<sup>7</sup>. Ainsi, les artistes, influencés par cette nouvelle théorie qui met en lumière les pouvoirs visuels de la couleur, vont redécouvrir les notions d'harmonies colorées. La conscience que « les couleurs peuvent agir en harmonie l'une par rapport à l'autre par la participation, la sympathie, et même l'antipathie ou l'opposition »<sup>8</sup> devient centrale. Même si pour les peintres, la couleur est avant tout une sensation visuelle, physique, dans l'élaboration du coloris, ils travaillent la couleur de sorte à ce qu'elle touche le regardeur de manière physiologique, mais aussi psychologique. Le jugement prononcé par Henri Testelin, peintre de cour du XVIII<sup>e</sup> siècle, faisant de la couleur

une matière uniquement capable de ne « montrer qu'elle-même »<sup>9</sup> est alors renversé. De fait, le coloris est ce qui fait le lien entre extériorité et intériorité, il « manipule l'aspect coloré de la réalité visible extérieure en référence aux expériences intérieures du sujet qui voit les couleurs »<sup>10</sup>. Et les « prédilections chromatiques » d'un peintre sont parfois si vives que nous pouvons les croire liées à des « associations d'idées et à des souvenirs inconscients »<sup>11</sup> nous dit Étienne Souriau, comme si le choix des couleurs faisait résonance avec un goût ou une sensibilité passée. Parfois, la sensibilité chromatique d'un peintre semble se concentrer sur une couleur bien précise. On pense à la couleur vedette des Impressionnistes, le violet, qui leur a valu le surnom radical de *violetts*. Ainsi, face au coloris, nous sommes mus par des sensations colorées qui, à force d'expériences, élargissent notre « vision consciente du monde »<sup>12</sup>. Le coloris, en le stimulant, éveille notre potentiel

sensoriel et émotif. C'est exactement ce que je ressens lorsque je plonge dans l'œuvre de Pierre Bonnard. Souvent associée au mouvement nabi, mouvement post-impressionniste né à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture de Bonnard est entièrement construite sur du coloris. De la manière dont il s'approprie la couleur jusqu'à la façon dont il la travaille sur ses toiles, Bonnard incarne le peintre coloriste. Ses toiles, inondées de couleurs, nous plongent instantanément dans la richesse du coloris. Contempler l'œuvre de Bonnard, c'est faire épreuve de la beauté en tant qu'« objet d'expérience directe »<sup>13</sup>. La générosité du coloris de Bonnard est telle, qu'elle pourrait, parfois, nous faire l'effet d'une saturation. Mais son art d'assembler les teintes par contrastes progressifs, la singularité et l'audace de ses mariages chromatiques, l'indétermination de l'ensemble conquièrent notre œil et par là-même notre cœur. Tout chez Bonnard semble s'harmoniser : les sujets qu'il peint, la touche du pinceau, les teintes qu'il mélange. Sa peinture recèle d'exceptions

qui, aux yeux d'un illustrateur ou d'une illustratrice, peuvent inspirer sur de nombreux aspects : les mélanges de couleurs, bien sûr, mais aussi les expressions de formes et de décors, les motifs, l'effet chargé et saturé de l'ensemble du tableau etc. Ainsi, toutes ces caractéristiques picturales sont des points de départ pour la création de nouvelles images.

Qu'est ce que s'inspirer du coloris pictural pour un illustrateur aujourd'hui ?

Dans une première partie, nous questionnerons ce que signifie faire l'expérience du coloris. Nous parlerons pour cela d'abord de la sensation, puis du mélange d'impressions que celle-ci fait naître chez le sujet, pour enfin tenter de définir le coloris. Dans une seconde partie, nous aborderons plus précisément la manière dont Bonnard appréhende la couleur dans son travail, son attachement à la sensation, ses préférences chromatiques, son art de la composition ainsi que

7 CHAUVÉAU Sophie, *Sonia Delaunay, la vie magnifique*, Tallandier, 2019 8 IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, op. cit., p. 63. 9 IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, ibid., p. 36. 10 IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, ibid., p. 132. 11 SOURIAU Étienne, *Dictionnaire de l'esthétique*, Puf, 2010, p. 509. 12 IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, ibid., p. 15.

13 SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 236.

sa tendance à la saturation. Dans une dernière partie, nous évoquerons les entrées par lesquelles l'illustrateur peut s'emparer du coloris bonnardien et en quoi celles-ci peuvent représenter une source d'inspiration aujourd'hui.

Parce qu'il est possible de séparer l'œuvre de Bonnard en deux grandes phases, à savoir, la peinture des années nabis, aux couleurs plutôt sombres, et celle de ses dernières années révélant une palette chaude et lumineuse, nous nous intéresserons davantage à cette dernière pour sa richesse chromatique.

## I - Passer par l'expérience

### A- De la sensation

Face au tableau, il y a d'abord la sensation. L'œil se déplace sur la toile, la traverse avec plus ou moins de rapidité, s'attarde sur des détails, se rapproche, s'éloigne. La sensation varie selon la distance qui nous sépare du tableau. L'image que nous avons devant nous, fixe, implique au regardeur d'être tour à tour mobile et immobile. L'appréhension de l'œuvre se fait de manière très spontanée, il y a quelque chose qui se saisit dans l'immédiat. Comme le dit Guy Lecerf, pour « comprendre une œuvre », il faut être avant tout « capté par elle »<sup>14</sup>, c'est à dire comme accroché. Cette accroche, sans même garantir la compréhension, s'enracine dans l'instant de la sensation immédiate. L'observation d'un tableau, d'une œuvre travaillée apporte satisfaction au sujet, elle « contente les sens »<sup>15</sup> comme l'écrit Léonard de Vinci dans son *Éloge de l'œil*. A la fois dans la richesse et l'inédit, le tableau offre une nouvelle réalité.

Cette nouvelle réalité c'est en fait l'atmosphère qui flotte entre l'œil et la surface du tableau. Quelque chose émane de la toile, quelque chose qui nous séduit et nous retient. Cette atmosphère, mystérieusement dégagée par la toile, doit beaucoup au coloris et à l'apparente harmonie de ce dernier. La richesse du coloris de Bonnard, la manière dont les couleurs occupent et donnent forme à la toile fascine le regardeur. L'ensemble pictural qu'il propose est absolument vivant. D'ailleurs, Bonnard écrit dans ses notes en 1925 qu'il s'agit avant tout de « rendre la peinture vivante »<sup>16</sup>, ce qu'il fait avec brio jusqu'à la fin de sa vie.

Par un jeu d'aller retour entre l'œil et la surface du tableau, la sensation s'éternise, s'approfondit et glisse doucement vers la contemplation. Regarder la toile devient faire expérience de la couleur, de la forme, de la lumière, de l'espace, oui, mais d'absolument tout cela en même temps. Les différentes valeurs s'adition-

<sup>14</sup> LECERF Guy, *L'autoportrait de Pierre Bonnard : le coloris pictural entre compréhension et jeu interprétatif*<sup>15</sup> DE VINCI Léonard, *Eloge de l'œil*, Arche, 2001, p. 26. <sup>16</sup> LECERF Guy, *L'autoportrait de Pierre Bonnard : le coloris pictural entre compréhension et jeu interprétatif*, ibid.

nent pour ne former qu'un tout vivant et autonome. Le coloris nous apparaît comme une succession d'effets qui tous semblent indissociables. Ces effets, que le peintre s'est appliqué à produire, procurent un certain plaisir. C'est un plaisir qui peut paraître diffus car l'effet qui naît du coloris est « un effet non seulement trouble mais troublant » nous dit Guy Lecerf, et c'est justement parce qu'il est trouble qu'il ne nous ennuie pas, il ne faut pas que les choses deviennent « au regard ennuyeuses de clarté »<sup>17</sup>.

Plus ou moins rapidement, ce coloris va être interprété. Dès lors qu'il est approprié, le coloris est interprété. Cette interprétation n'a pas d'absolu, elle a l'infini devant elle. La singularité du coloris va résonner différemment selon le sujet qui le perçoit. Par la matière, le coloris va suggérer un entourage propice « aux résonances affectives »<sup>18</sup> et va ainsi se métamorphoser en une suite d'impressions. Ces impressions, propres à chacun, sont une façon de ressentir. Comme l'écrit Etienne Sou-

riau dans son *Vocabulaire d'esthétique*, « l'impression est une sorte d'aperception globale, de nuance d'ensemble, qualitative et subjective »<sup>19</sup>. Elle entremêle de manière simultanée l'affect et le sensoriel, autrement dit, le sensoriel est doté d'une « saveur affective »<sup>20</sup>. Elle n'est pas simple perception car elle ne se fige pas dans le détail et l'objectif, elle divague, se laisse flotter. La particularité de l'impression est qu'elle s'inscrit en nous, bien que propre à l'instant. D'ailleurs, nous nous souvenons généralement davantage de l'impression qu'une chose nous a laissé que de la chose elle-même. Comme un souvenir, elle continue de faire écho et l'empreinte qu'elle laisse chez le sujet est sans cesse réactualisée. C'est ce qui fait son paradoxe, l'impression est « de l'instant, et aussi hors de l'instant »<sup>21</sup>, elle peut être revécue par le sujet. L'impression est directement liée au coloris car elle se vit aussi comme expérience du tout ensemble. Ainsi, l'expérience du coloris, en tant

qu'expérience du tout ensemble, est expérience du mélange.

<sup>17</sup> LECERF Guy, *L'autoportrait de Pierre Bonnard : le coloris pictural entre compréhension et jeu interprétatif*, op. cit. <sup>18</sup> SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit. <sup>19</sup> SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, ibid. <sup>20</sup> SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, ibid. <sup>21</sup> SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, ibid.



## B- Du mélange

La sensation naît fondamentalement du mélange. C'est un ensemble de choses que, par la sensation, nous appréhendons. Les différentes informations nous parviennent sans que celles-ci soient vraiment hiérarchisées. Il n'y a pas d'anticipation de la sensation car celle-ci naît du contact direct ou indirect avec la matière.

Mélange de sensations, d'impressions, le coloris s'approprie par les sens et pénètre notre affect. Bonnard, peint à partir de ses impressions et non sur le motif. Cela peut être perçu comme une façon privilégiée d'aller au-delà de la réalité du motif. Lorsqu'il travaille, la sensation est déjà digérée et interprétée, il est dans la remémoration. Ses prises de notes quotidiennes sont des indicateurs, comme des balises, de couleurs, de formes, de lumières. Et si c'est « la séduction du spectacle », la « vision première » qui initie la création, chez Bonnard le motif est de suite appré-

hendé comme « s'il procurait un sentiment intérieur autant qu'une sensation visuelle »<sup>22</sup>. Il écrit d'ailleurs, « le modèle qu'on a sous les yeux est le modèle qu'on a dans la tête »<sup>23</sup>. Dès lors, la frontière entre sensation et impression est très ténue. Lorsque Bonnard inscrit « orange » sur son éphéméride, il transforme déjà la sensation en impression.

Nous pouvons penser au philosophe Maurice Merleau-Ponty qui affirme que « les données sensibles doivent être complétées par une projection de souvenirs »<sup>24</sup> ou encore que « percevoir c'est se souvenir »<sup>25</sup>. Ces phrases mettent l'accent sur l'incessante interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur chez le sujet percevant. En effet, face à l'œuvre, la porosité du sujet est telle que la frontière entre intérieur et extérieur est abolie. Tous les sens se mélangent, le sujet ne perçoit pas séparément couleurs, formes et lumières mais les saisit dans leur indissociabilité. Le singulier naît véritablement de la multitude pic-

turale. Et, de la même manière que le peintre travaille avec sa mémoire, le sujet, dans l'action de contemplation, traduit ce qu'il voit, ce qu'il sent. L'image fait écho, se fixe alors comme image-sensation.

Le tableau nous apparaît comme un vaste mélange ouvert à l'infini. C'est l'immersion, la perte d'identité que l'on ressent face au coloris qui rend possible la « poétisation »<sup>26</sup> de ce dernier nous dit Guy Lecerf. Sur la toile, les différents éléments forment un ensemble fusionnel qui laisse place à l'interprétation du sujet sans même la forcer. Le tableau ne permet pas au sujet de « se saisir »<sup>27</sup> ou de « se reconnaître », il est davantage question de perte, de fragmentation. Le caractère fourni, chargé du tableau initie plus qu'il n'impose. Par là-même, l'observation de l'œuvre marque un temps de pause dans nos activités quotidiennes. Rousseau parle de « plaisirs de la parenthèse »<sup>28</sup> pour évoquer cette contemplation esthétique qui nous extrait un instant du temps social. Parce qu'il parle direc-

tement à nos sens et parce qu'il va au-delà de la nature, le coloris ouvre notre imaginaire.

<sup>22</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, Hazan, 2015, p. 132. <sup>23</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, Gallimard, 2006, p. 69. <sup>24</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1976, p. 693. <sup>25</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, ibid. p. 692.

<sup>26</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, L'Harmattan, 2014, p. 15. <sup>27</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, op. cit., p. 207. <sup>28</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 207.

## C- Du coloris

Ainsi, parce que nous nous l'approprions par la sensation, qui se définit elle-même comme expérience du mélange, le coloris est ce qui permet, finalement, l'immersion dans une œuvre. Il est l'aboutissement de la sensation et de l'exercice sensible du peintre. Caractérisé comme « l'harmonie du tout ensemble »<sup>29</sup> par Roger de Piles, le coloris représente l'espace de liberté qu'a le peintre face à la couleur. C'est par « les jeux infinis de l'intensification, du contrastif, des combinaisons, des schèmes, des motifs et des configurations »<sup>30</sup> que le peintre sculpte son coloris. Le coloris représente cet infini des possibles en matière de couleur et de coloration qui n'a de règle que celle que l'artiste se donne. En cela, le coloris, la palette, est peut-être ce qu'il y a de plus personnel chez un peintre, ce qui le distingue et le rend reconnaissable. Il est ce qui fait naître et ce qui définit son « espace poétique »<sup>31</sup>.

Pouvant être remplacé par le terme de « modulation »<sup>32</sup>, le coloris repose sur une « expérience de la fusion », ce que l'on pourrait dire aussi de la sensation. Si le terme est principalement associé au domaine pictural, c'est parce qu'il se vit avant tout comme « l'expérience d'un effet global » ou « d'une immersion chromatique »<sup>33</sup>, ce que permet l'observation d'une peinture. Le coloris est ce qui laisse place à la « contingence » et à « l'improvisation »<sup>34</sup> nous dit Guy Lecerf. D'une part pour le peintre, qui fait le choix d'assembler telle ou telle couleur, d'autre part, pour le regardeur qui, face au tableau, perçoit cet ensemble coloré comme quelque chose qui aurait très bien pu être autrement ou même ne pas être. Quelque part, le coloris nous donne accès à une nouvelle subjectivité ; en l'occurrence, celle du peintre. Pour Bonnard, il est question, pour celui qui peint, d'« augmenter » sa capacité à « sentir un grand nombre d'éléments plastiques par groupements »<sup>35</sup>. Le coloris serait l'art de « grouper les cou-

leurs », de les « masser »<sup>36</sup>, de les composer. Cela reviendrait, selon Bonnard, à porter une « vision intelligente »<sup>37</sup>, nous pourrions dire, une vision d'artiste, c'est à dire d'être en mesure de retranscrire ou de transcrire des effets par la couleur, avec une certaine évidence. Produire des effets par la composition chromatique, cela peut résumer ce qu'est l'exercice du coloris.

Mais, vécu comme expérience sensible avant tout, il doit être en mesure de nous conquérir totalement. Parce qu'il est considéré comme « l'âme et le dernier achèvement de la peinture »<sup>38</sup>, nous comprenons vite que sa problématique va au-delà de l'agencement savant et maîtrisé des couleurs. Le coloris est ce qui cristallise l'émotion du tableau, il est le « lieu privilégié favorable aux rencontres de l'esthétique et du plaisir »<sup>39</sup> nous dit Jacqueline Lichtenstein. Véritable outil de charme, c'est lui qui va pénétrer notre affect et, « interpellé par le coloris, le spectateur ne sait que

dire »<sup>40</sup>. Il y a une suffisance du coloris, celui-ci se vit comme expérience poétique sans même qu'il y ait besoin de le nommer ou de le caractériser. L'action que représente la peinture devient « passion »<sup>41</sup> pour celui qui la regarde. C'est par le coloris que le peintre se doit d'émouvoir, de « bouleverser son spectateur ». C'est donc par « ce qui fait que la peinture est peinture »<sup>42</sup>, par le geste pictural, par le travail de la matière, que se fait le partage. Cette considération qui se développe pendant Les Lumières est plutôt révolutionnaire.

Ainsi, le coloris semble être la quintessence même de ce qui fait l'œuvre d'art et la sensation de l'œuvre d'art. Cette masse nébuleuse de teintes, de touches, nous retient sans même que nous sachions vraiment pourquoi. Et c'est ce même caractère nébuleux, un peu fouillis et indistinct qui, faisant du coloris une sorte de climat chromatique tantôt frais tantôt chaud, nous fait plonger par miracle dans les « variations (de notre) climat

<sup>29</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, op. cit., p. 75. <sup>30</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid., p. 15. <sup>31</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid. <sup>32</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid. p. 109. <sup>33</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid. p. 107. <sup>34</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid. p. 117. <sup>35</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid. p. 112.

<sup>36</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, op. cit., p. 114. <sup>37</sup> LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid., p. 112. <sup>38</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, op. cit., p. 161. <sup>39</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 181. <sup>40</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 211. <sup>41</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 225. <sup>42</sup> LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, ibid., p. 243.

intérieur»<sup>43</sup>. Le coloris, parce qu'il travaille les variations de lumière, de saturation, de contraste etc., nous incite, nous, regardeur, à nous soumettre à ces mêmes variations.

Bonnard, dans toute son œuvre, a su explorer cette notion de variation, la faisant chaque fois osciller entre un monde profondément intérieur et une réalité extérieure toujours plus palpable. Son appréhension de la couleur passe autant par l'observation affûtée de son environnement que par une importante et souveraine introspection.

## II - Le coloris bonnardien

### A- Appréhension de la couleur par la sensation

Picasso reprochait à Bonnard « d'obéir » à la nature et de ne pas la « transcender »<sup>44</sup>. S'il est attentif à son environnement proche et quotidien, c'est par la couleur qu'il le transcende. Les notes qu'il prend dans son carnet sur le temps qu'il fait, la couleur du ciel etc. sont comme un journal de sensations, ces mêmes sensations qui le « (font) vivre »<sup>45</sup>. Nous pouvons lire, par exemple, « Violet dans les gris. Vermillon dans les ombres orangées, par un jour froid de beau temps », ou encore « beau nuageux »<sup>46</sup>. Ces mots, ainsi présentés, forment une sorte de répertoire d'impressions qui, par la suite, impulsent le geste créateur. Parce que « tout change continuellement »<sup>47</sup>, rien ne peut être considéré comme ennuyeux ou redondant. C'est cette variabilité propre à la nature qui est à la source d'associations et d'accords colorés toujours plus riches sur la toile. Le lien qu'il fait entre météo,

couleur et lumière n'est pas anodin. C'est comme s'il associait automatiquement la sensation à la couleur et inversement. Ces prises de notes sont aussi, tout simplement, une manière de se replonger dans la sensation, a posteriori, dans l'atelier. Comme dit précédemment, Bonnard ne travaille pas sur le motif. Il compose sa palette de mémoire, sans injonction extérieure. Il ne s'intéresse pas aux couleurs descriptives, ni aux couleurs locales, c'est à dire aux couleurs que prennent l'objet à la lumière, ce qui rend son coloris d'autant plus intéressant. La couleur n'a pas besoin d'être descriptive pour être expressive, bien au contraire. Dans ce cas, la couleur « est moins imitative (...) et devient avant tout plastique »<sup>48</sup> nous dit Bonnard. Car c'est justement cette « réflexion obstinément poursuivie dans le silence de l'atelier »<sup>49</sup> qui singularise le coloris du peintre. Son processus de coloration

43 LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, ibid., p. 125.

44 ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, op. cit., p. 68. 45 CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 265. 46 BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, L'Atelier contemporain, 2016, p. 9. 47 CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 265. 48 ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 201. 49 TERRASSE Antoine, *Bonnard, « La couleur agit »*, Gallimard, 1999, p. 79.

semble donc d'abord passer par l'épreuve de la sensation et de l'émotion. Et s'il se classe spontanément dans « la peinture du sentiment »<sup>50</sup> c'est parce qu'il dit se servir de la couleur comme d'un « moyen d'expression de (son) émotion et non de transcription de la nature »<sup>51</sup>. Il y a une poétisation du coloris avant même que celui-ci ne surgisse sur la toile car, face au motif, Bonnard dit ressentir autant un « sentiment intérieur qu'une sensation visuelle »<sup>53</sup>, comme si les deux découlaient d'une seule et même action.

Si l'impressionnisme est défini comme « la traduction de la sensation instantanée »<sup>54</sup> (critique d'Aurier), Bonnard n'est pas tout à fait impressionniste dans le sens où il ne peint pas sur l'instant un paysage qu'il a sous les yeux. Par contre, il est impressionniste dans sa manière de se laisser traverser par la sensibilité d'un paysage, d'un motif, et de la transformer en image mentale évocatrice. Une note de son agenda nous éclaire sur son rapport au motif : telles des strates, il découpe le paysage qu'il a sous les yeux en

plusieurs niveaux de « compréhension » ou de « conceptions » pour aller de « l'intime » au « décoratif »<sup>55</sup>, notamment. Les différents degrés d'appréhension du paysage servent l'émergence du coloris.

Il écrit dans un de ses carnets : « La sensation amène aux tons. Dans les tons, il y a en retour une révélation sur la sensation »<sup>56</sup>. Ainsi, le coloris, né de la sensation et de l'attention qu'on lui porte, va lui aussi évoquer la sensation à son tour. Parce qu'elle est notre seul accès au monde, la sensation est sacrée pour l'artiste qui joue avec le réel. Pour Bonnard, le dessin est aussi sensation. Sensation de formes, de lignes, de courbes, les croquis qui parsèment ses carnets sont, comme les mots, indicateurs de sensation. La sensation, parce qu'elle est plus profonde que l'impression, nous marque davantage. L'impression, plus fugitive, semble déjà s'éloigner des sens, mais c'est elle pourtant qui demeure. L'appréhension de la couleur chez Bonnard passe donc par la sensation, sensation qui va orienter le choix d'assem-

blage des couleurs sur la toile. Et il s'agit à chaque fois d'essayer de rendre « l'impression première »<sup>57</sup>, de faire resurgir « l'idéal momentané »<sup>58</sup> avec le plus de justesse possible.

<sup>50</sup> BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, L'Atelier contemporain, 2016, p. 18. <sup>51</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, op. cit., p. 223. <sup>53</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 265. <sup>54</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 93. <sup>55</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 265. <sup>56</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 132.

<sup>57</sup> BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, op. cit., p. 51. <sup>58</sup> BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, ibid., p. 19.

## B- La persistance de mêmes ensembles colorés

Comme la plupart des peintres, Bonnard travaillait souvent les mêmes ensembles colorés. Sa palette, reconnaissable entre mille, est principalement composée de bleus, de violets, de jaunes et d'orangés. Si l'on devait retenir une seule couleur dans son œuvre toute entière, cela serait sans doute le jaune. Couleur de la chaleur et de la lumière, Bonnard en parseme ses toiles tout au long de sa vie. Il explore toutes les nuances de jaune, allant du blanc jaunissant à l'ocre jaune, presque brun. Le jaune mimosa, qui explose dans son tableau, *L'atelier au mimosa* (1939-1946) ou encore dans *La porte-fenêtre ouverte* (1921), nous éblouit de lumière. Bonnard inonde notre regard de ce jaune généreux, presque acide, qui monopolise la toile. Le jaune de Naples, un de ses favoris, est présent dans pratiquement chacun de ses tableaux. On peut citer notamment, *Femme au peignoir* (1914), *Le café* (1915), *Joseph Bernheim Jeune et*

*Gaston Bernheim de Villers* (1920), *Le châle jaune* (1925), *Le salon au Cannet* (1932), *Sortie de la baignoire* (1926-1930). A l'origine extrait des cendres volcaniques du Vésuve, ce pigment, alors très vite transformé artificiellement, devient un incontournable de la coloration. A la fois lumineux et profond, ce jaune légèrement brun remplit tour à tour chez Bonnard murs, rideaux, tables, vêtements et carnations. La chaleur qui se dégage de ce jaune apparaît comme particulièrement mélancolique dans les peintures de Bonnard.

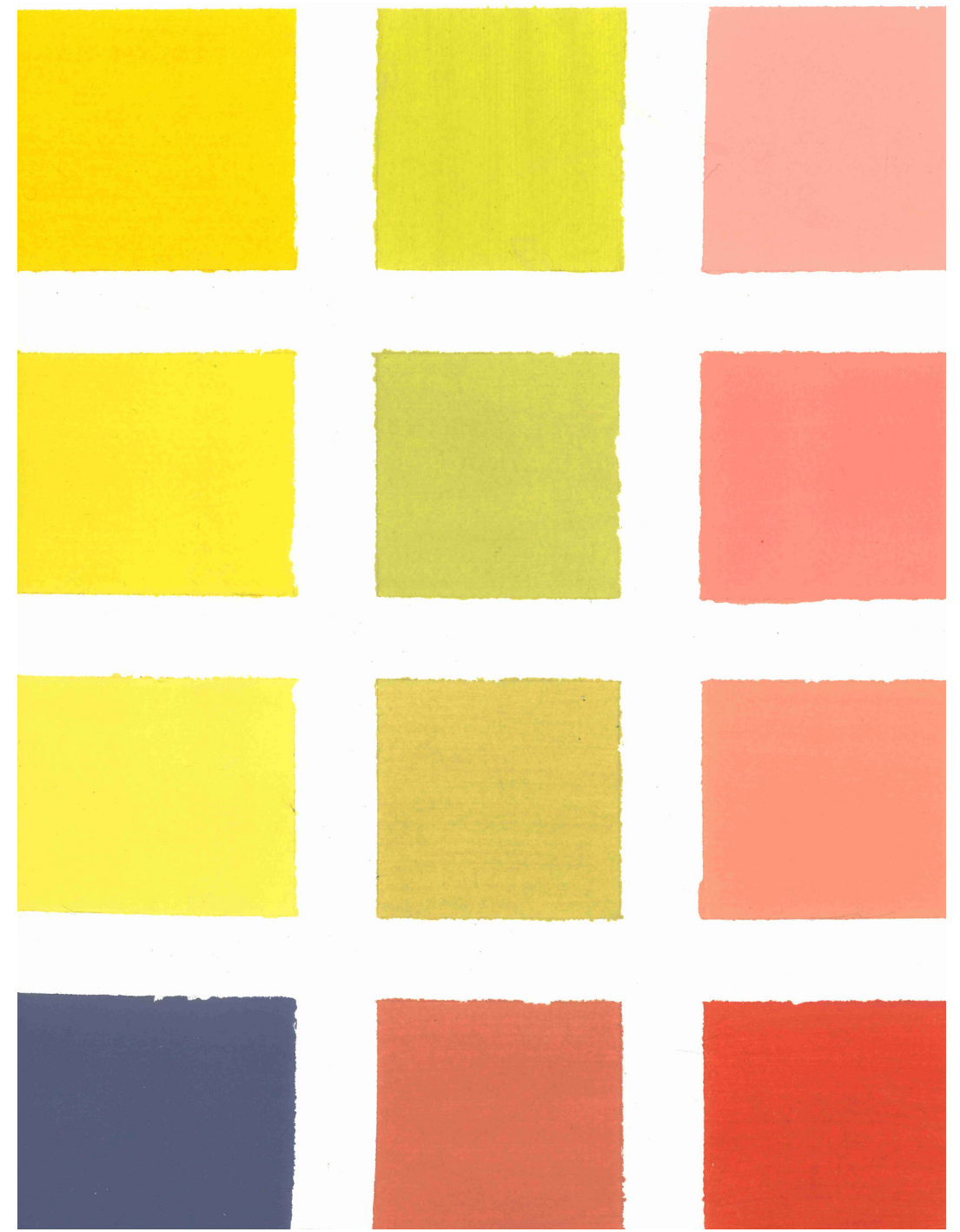
Dans son autoportrait *Le boxeur* (1931), le jaune de Naples, comme moucheté, est présent sur chaque partie du tableau. Pour autant, celui-ci dégage un certain mystère voire, une inquiétude. Comme souvent chez Bonnard, le jaune traduit une ambivalence qui sous-tend toute son œuvre. En effet, nous savons que la vie de Bonnard, malgré sa « quiétude apparente », que l'on retrouve dans ses tableaux, est marquée par la persistance d'une forme de tension. Isabelle Cahn écrit « Dans ses intérieurs, la tension affleure souvent dans le

souvent dans le chatoiement des couleurs »<sup>59</sup>. Apparaissant d'abord comme la couleur du bonheur et de la joie, le jaune est aussi vecteur de mélancolie et d'angoisse chez Bonnard, ce qui en fait une couleur paradoxale. Mais le jaune rend les toiles incandescentes, fait l'effet de « flashes de lumière »<sup>60</sup>, rappelant l'éclat des paysages du midi. Les tableaux sont « tellement inondés de soleil » que monuments et personnages « ne laissent pas d'ombre à la surface »<sup>61</sup>. Le jaune-vert, qu'il utilise aussi dans ses toiles intensifie cet effet frais et lumineux, dans *Nu accroupi au tub* (1918).

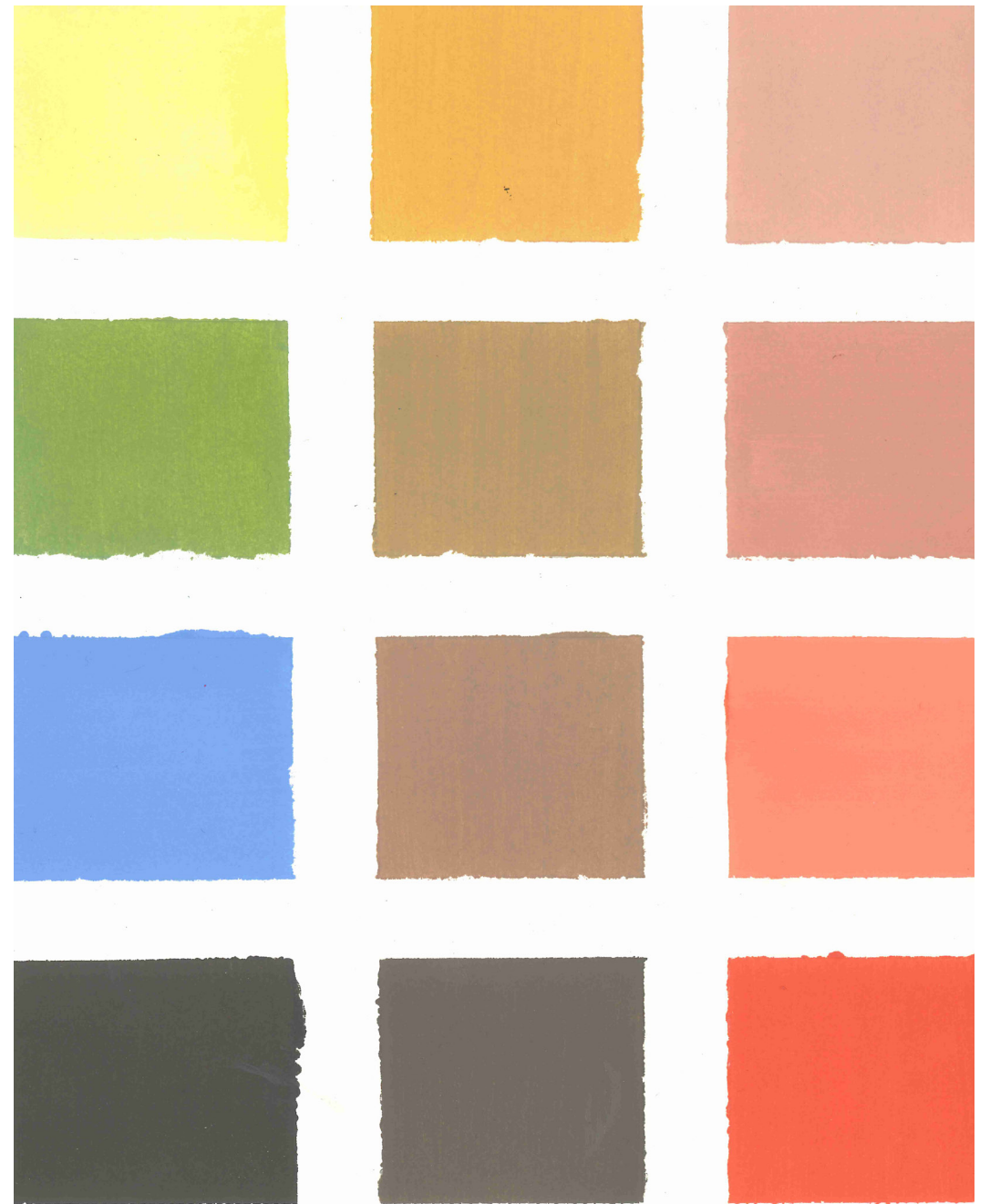
Cette palette de jaunes est, la plupart du temps, agrémentée de « bleu-blanc, bleu-violet et rouge-violet »<sup>62</sup>. Ces combinaisons se remarquent particulièrement dans les tableaux *Grande salle à manger à la campagne* (1913) et *Nu dans un intérieur* (1936) dans lesquels chacune de ces nuances occupe une place toute aussi importante. Cet ensemble coloré, du fait de son caractère presque systématique, forme ce que l'on pourrait appeler

l'harmonie caractéristique de Bonnard. Elle est, selon moi, celle qui évoque le mieux sa peinture. Pour lui, tout est possible par la couleur, elle permet de « tout exprimer sans avoir recours au relief ou à la texture », elle a une capacité infinie. Il la travaille donc en aplat, comme une matière de laquelle jaillit « lumières, formes, personnages » etc. La particularité de son approche chromatique donne lieu à de magnifiques ensembles colorés, subtilement travaillés par petites touches parfaitement harmonisées. Le collectionneur d'art américain Duncan Phillips, fasciné par l'œuvre de Bonnard, évoque « ses subtilités infinies », « ses nuances indescriptibles à la splendeur fugace, ces bleus célestes, ressortant sur les orange brûlé-frottés de soleil, les vermillon et jaune-vert » et en fait un « complexe parfait », une « orchestration virtuose des couleurs ». Dans ses tableaux, Bonnard ne cherche pas à tout prix le contraste d'opposition, il lui paraît important de chercher plutôt « l'harmonie et non l'opposition, l'accord et non le heurt ».

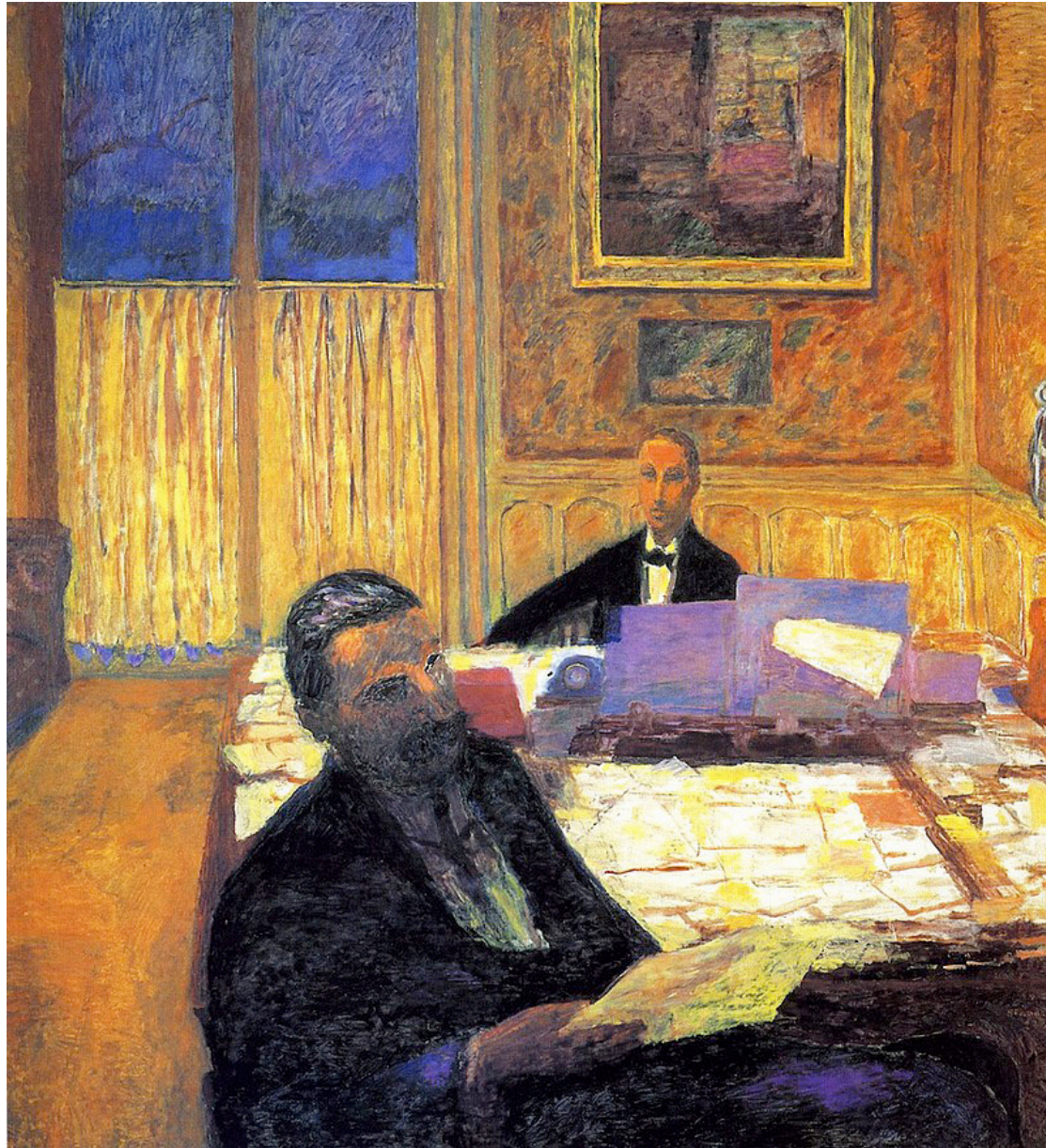
<sup>59</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 124. <sup>60</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 32. <sup>61</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 19. <sup>62</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 264.



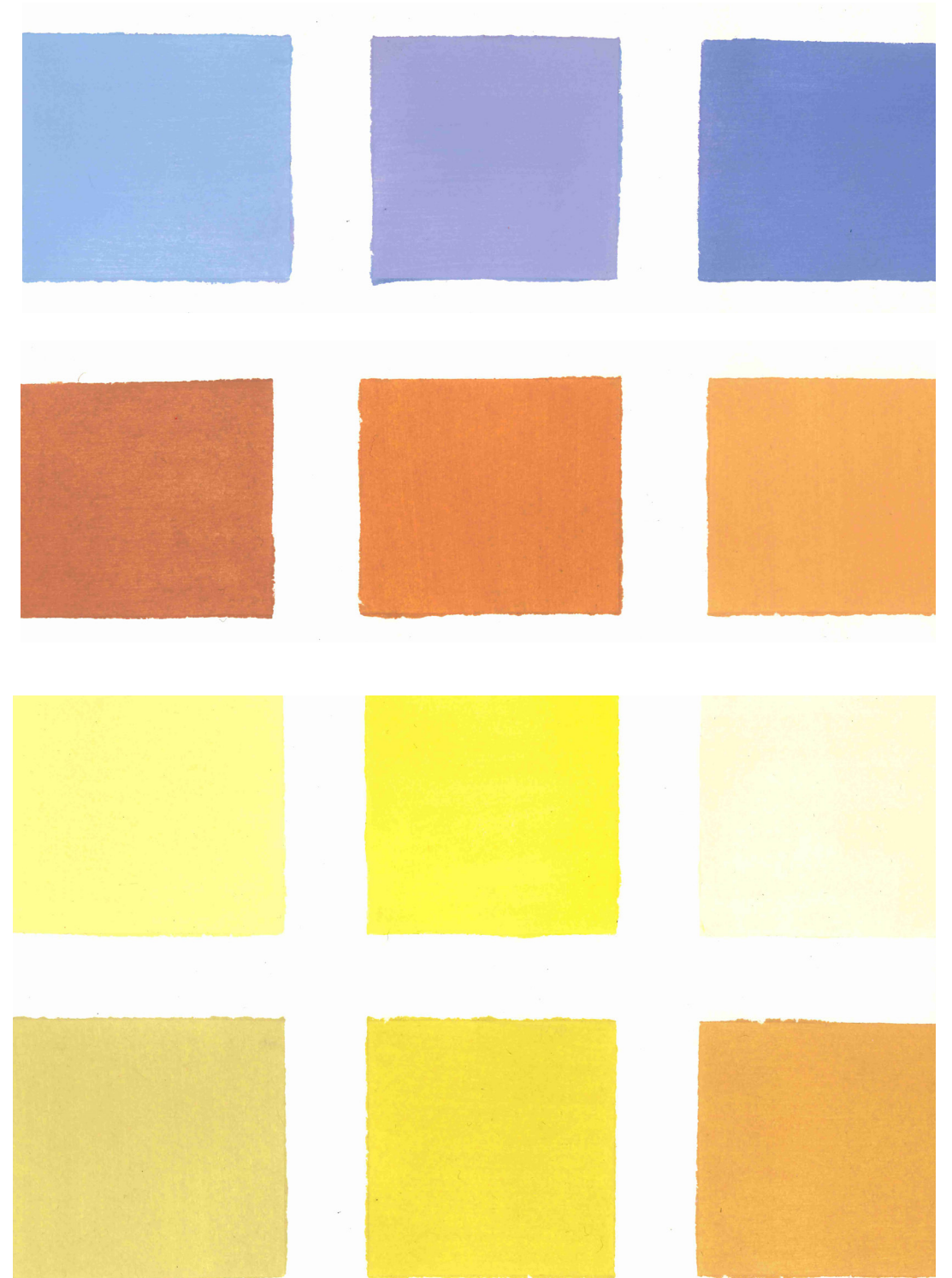
L'atelier au mimosa 1939-1946 - Huile sur toile - Paris, Centre Georges Pompidou



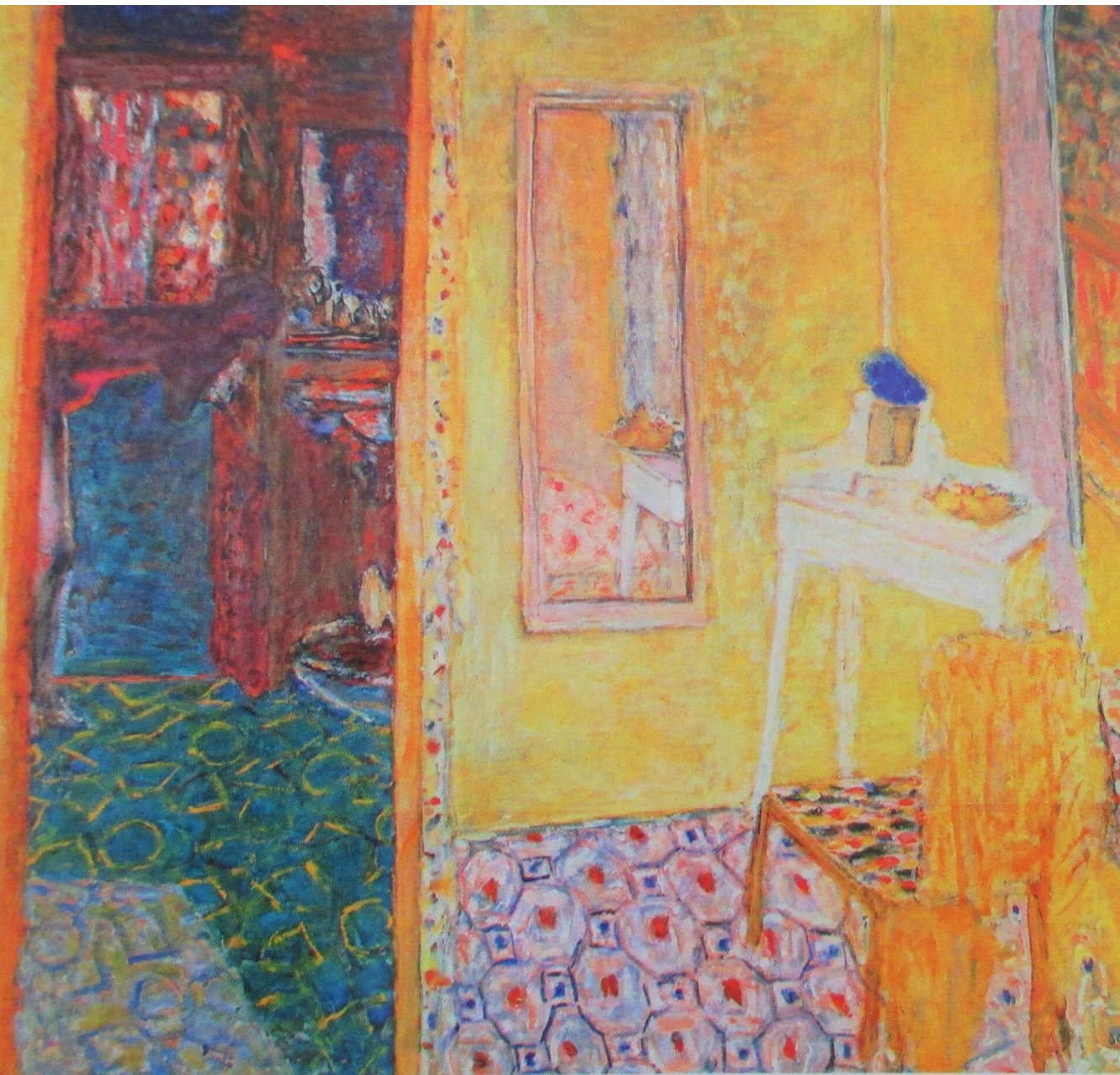
*Femme en peignoir* 1914 - Huile sur toile - Philadelphie, Philadelphia Museum of Art



Les frères Bernheim-Jeune 1920 - Huile sur toile - Paris, Musée d'Orsay







*Intérieur au Cannet avec femme à sa toilette* 1938 - Huile sur toile - Paris, Musée d'Orsay



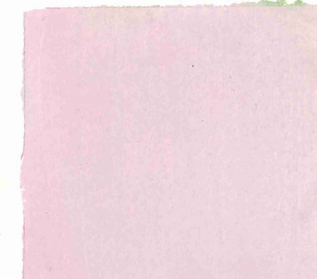
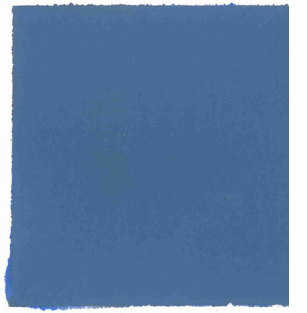
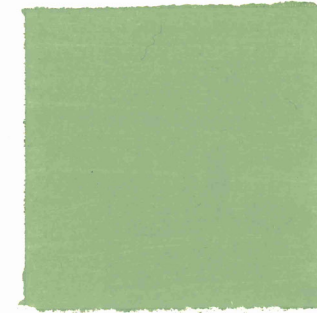
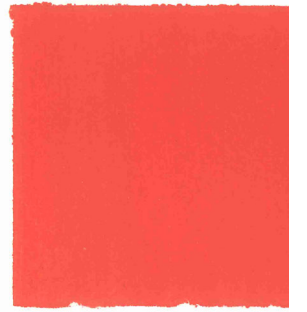
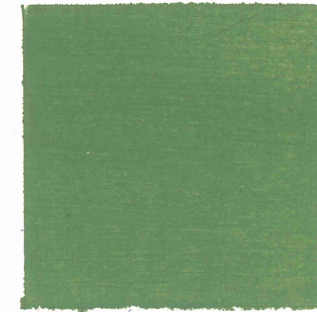
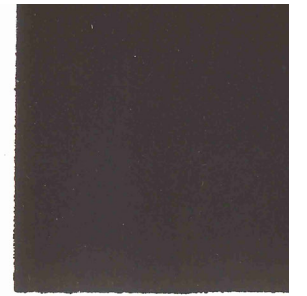
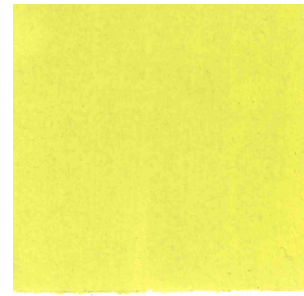
C'est un principe que défendait déjà Gauguin qui parlait de « superstition des complémentaires » dont il fallait se défaire car celles-ci, au lieu d'apporter l'harmonie, causaient le « heurt ». Ce principe pictural a beaucoup inspiré les Nabis qui étaient d'accord avec l'idée selon laquelle « Les contrastes de couleur forment un choc et dynamisent la composition mais au risque de faire perdre à la surface homogénéité et continuité ». En réalité, Bonnard s'est difficilement écarté du contraste de complémentaires qui, à première vue, facilite la construction du tableau. On remarque en effet dans nombre de ses toiles la persistance de contrastes de complémentaires, dans le ciel de *La porte-fenêtre ouverte* par exemple, où le bleu-violet entoure l'orangé. Ou encore le contraste on ne peut plus classique du jaune et du bleu dans la série des salles de bain. Il semble donc difficile d'y échapper totalement. Mais si la toile n'est pas construite uniquement sur du contraste, elle ne manque pas de vigueur pour autant, bien

au contraire.

Bonnard, dans sa pratique, privilégie « les couleurs proches sur le cercle et non les couleurs opposées », ce qui donne lieu dans ses tableaux à des « glissements progressifs » où les teintes s'enchaînent sans véritable accroc. Concrètement, cela passe aussi par l'emploi de couleurs qui ont plus ou moins les mêmes valeurs, c'est à dire des degrés de saturation et de clarté similaires. Cela sert, encore une fois, à marquer la toile de « transitions souples et fluides », à donner une impression de continuité et d'harmonie. René Passeron nous dit qu'« il suffit de cligner des yeux » pour se rendre compte du bloc chromatique que forme un ensemble de valeurs proches. Bonnard écrit dans son carnet, « J'ai cru longtemps qu'il suffisait de faire chanter un ton un peu vif dans une gamme éteinte. C'était une expérience. Mais il faut que tout le tableau soit soutenu, vous comprenez. Il ne doit pas y avoir de trous. ». En effet, chaque partie de ses tableaux semble animée de la même force, faite de la même

intensité, aucun espace n'est négligé. C'est une sorte de « symphonie touffue » comme le décrit si bien le collectionneur et critique d'art Thadée Natanson, c'est un ensemble parfaitement harmonisé. Il est vrai que cette maîtrise du coloris, du fait de sa richesse et de sa vivacité, peut donner une impression de saturation. Mais c'est cette même générosité qui, parce qu'elle est savamment construite, nous remplit de joie et d'énergie.

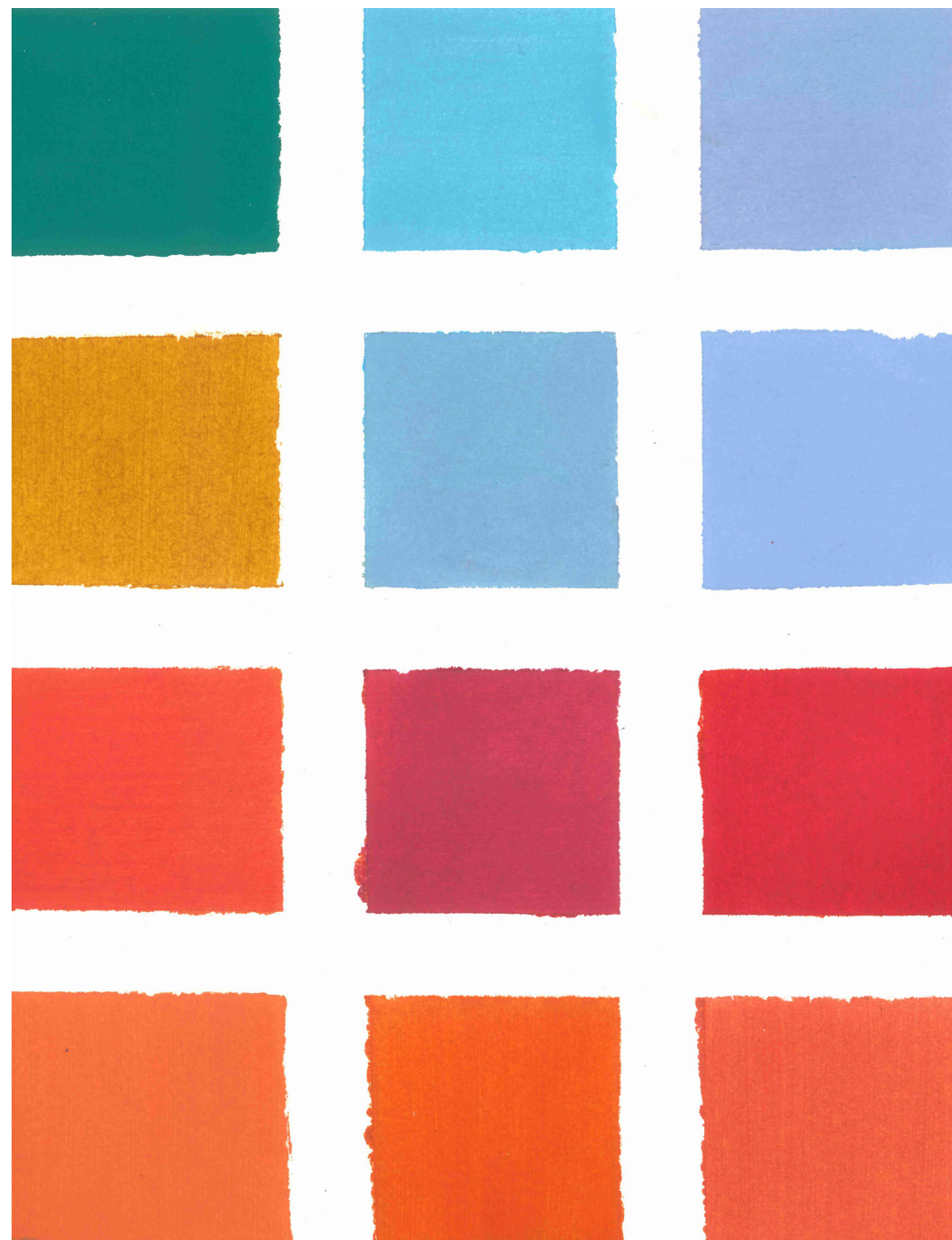
59 CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 124. 60 CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 32. 61 CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 19. 62 CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 264.

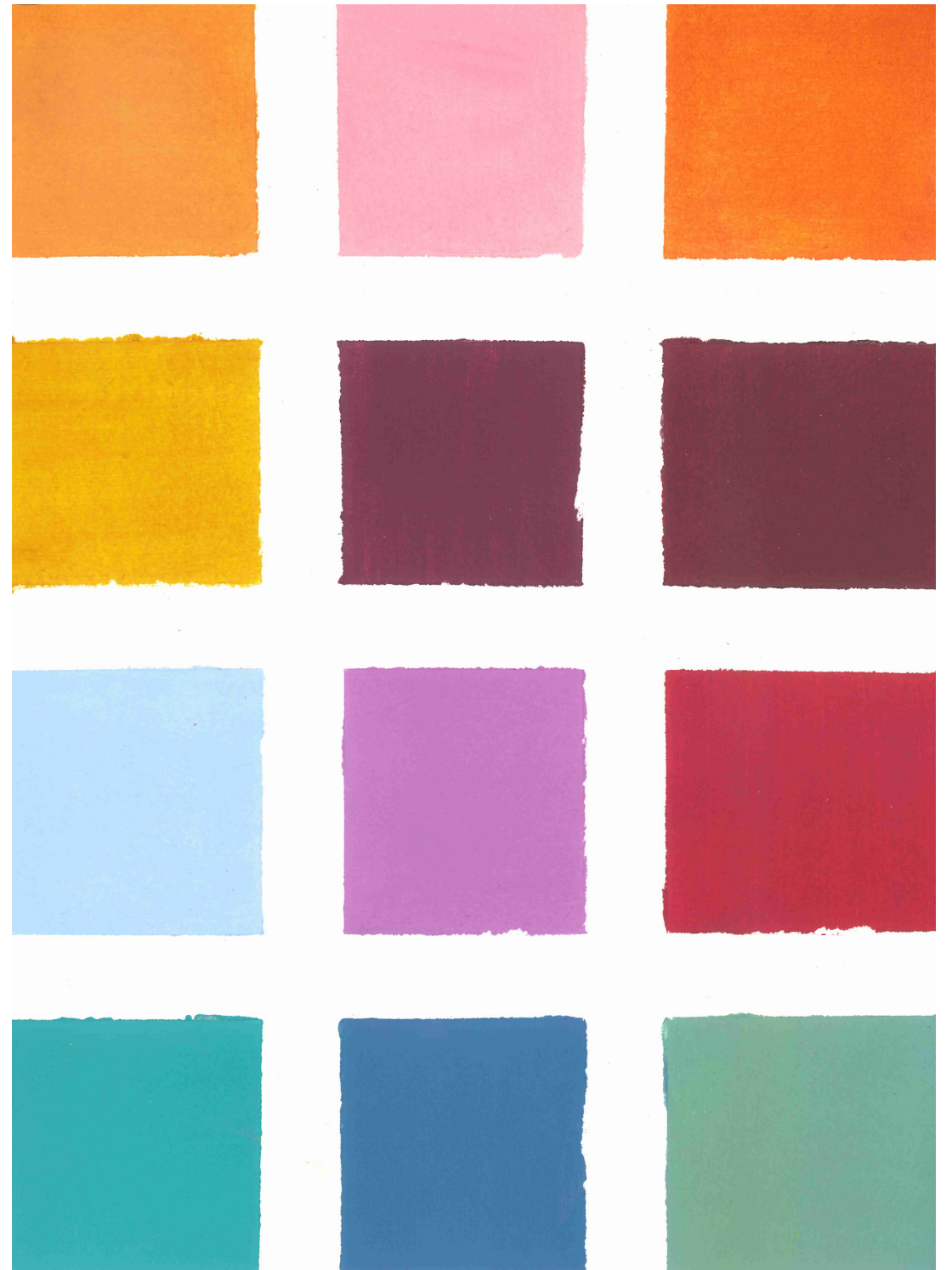


*Nu accroupi au tub* 1918 - Huile sur toile - Collection particulière



Salle à manger à la campagne 1913 - Huile sur toile - Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts

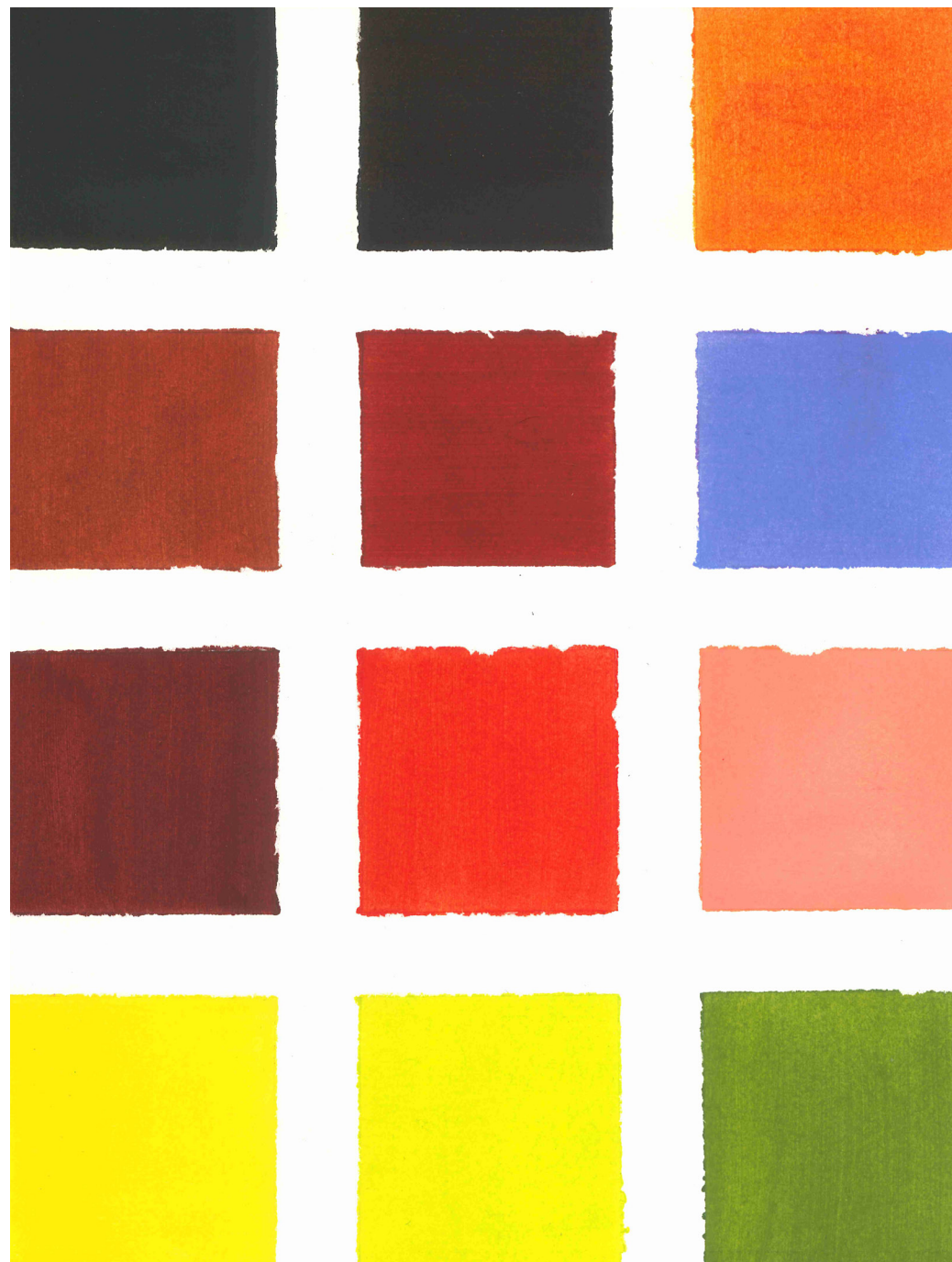


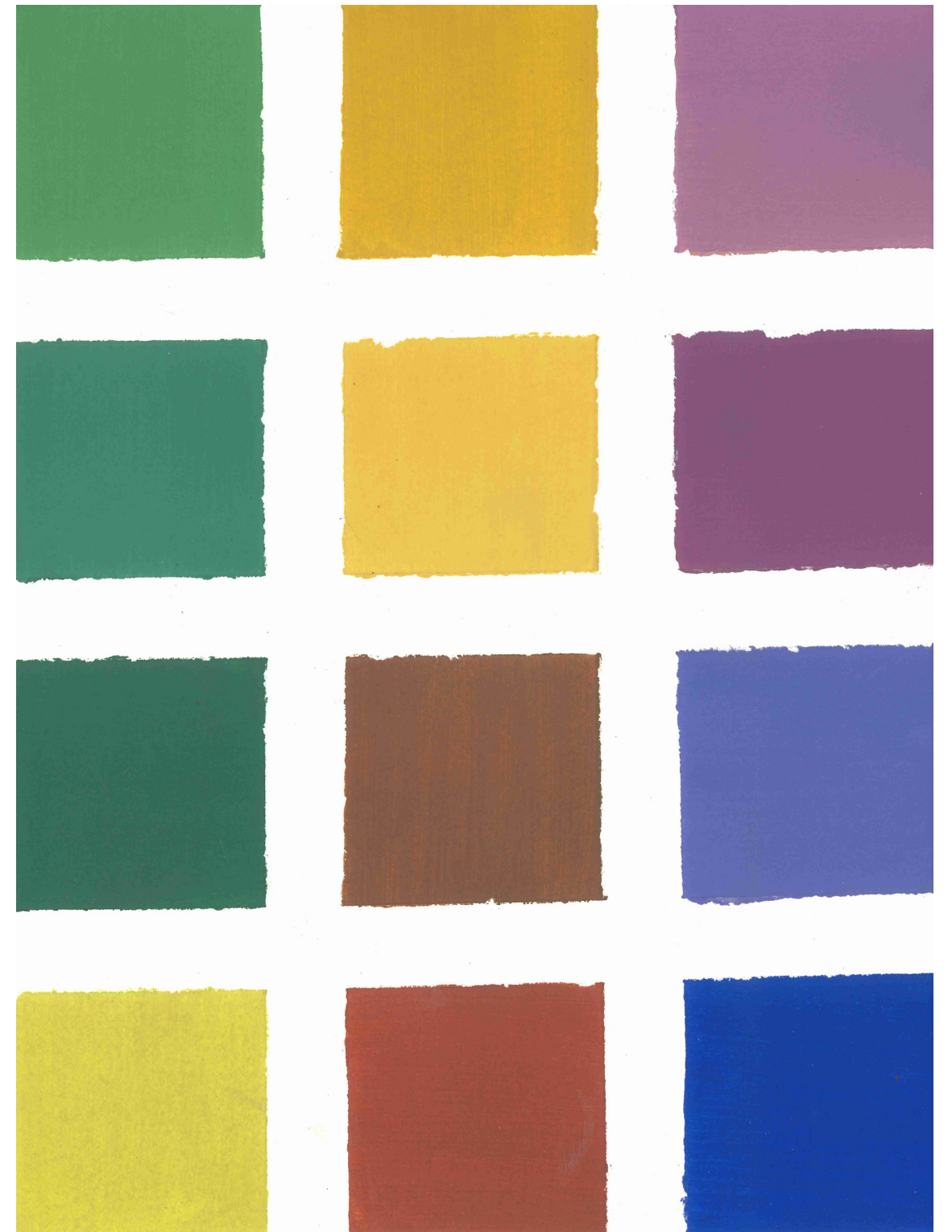


*Nu dans un intérieur* 1912-1914 - Huile sur toile - Washington, National Gallery of Arts

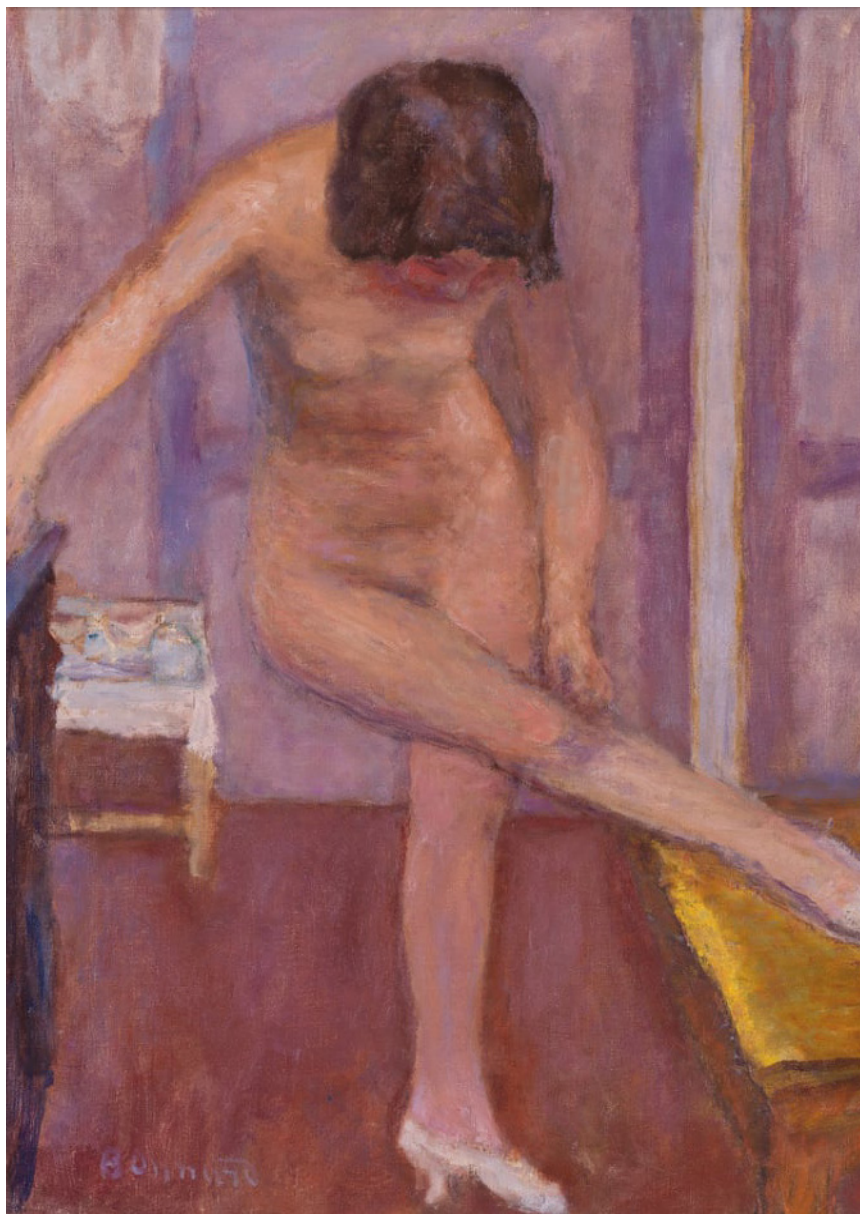


La porte-fenêtre ouverte à Vernon 1921 - Huile sur toile - Washington, The Phillips Collection





Grande salle à manger sur le jardin 1934-1935 - Huile sur toile - New York, Guggenheim Museum



*Nu se baissant* 1923 - Huile sur toile - Londres, Tate Museum



*Intérieur : salle à manger* 1942-1946 - Huile sur toile - Richmond, Musée des Beaux-Arts de Virginie





### C- Saturation de la toile

Si Picasso qui, décidément, n'aime pas beaucoup Bonnard, définit sa peinture comme un « pot-pourri d'indécision »<sup>63</sup>, c'est sans doute parce qu'il lui reproche l'usage presque excessif de la couleur. Les couleurs se mélangeraient tellement qu'elles en deviendraient sales. Cette critique nous rappelle que, toute sa vie, on a reproché à Bonnard de ne pas être suffisamment moderne. Pour certains, le parti-pris de sa peinture n'était pas celui d'un homme moderne. On regrettait son non engagement et blasphémait l'apparente innocence avec laquelle il peignait son univers domestique et bourgeois. Pourtant, la peinture de Bonnard, qui se situe dans la continuité de l'art impressionniste, fait émerger une nouvelle approche du coloris. En plus de faire surgir sur la toile de nouvelles combinaisons couleur, Bonnard fabrique de nouveaux effets. Les teintes, juxtaposées, se fondent les unes dans les autres, de manière à former une sorte d'unité. L'ensemble coloré semble fusionner opti-

quement.

L'impression de saturation qui peut émaner de la toile tient de plusieurs caractéristiques picturales. Bonnard aime remplir toutes ses toiles, travailler chaque partie avec la même conviction. Le pinceau pose la couleur, sans laisser de réelle respiration. Il n'y a pas vraiment de focalisation sur un sujet central, clé, l'œil parcourt l'entièreté de la toile avec le même plaisir. Chaque parcelle du tableau regorge suffisamment de détails ou d'intensité pour retenir notre attention. Il n'y a pas non plus d'évidence dans la hiérarchie des plans du tableau. Sans perdre totalement l'approche tridimensionnelle de l'espace, Bonnard tente de minimiser l'écart qu'il y a généralement entre l'avant-plan et l'arrière-plan. Tout semble être ramené à la surface de la toile, à quelques exceptions près où il fait le choix d'utiliser des tons foncés pour le premier plan et plutôt clairs et lumineux pour l'arrière plan. Ainsi, formes et fonds se confondent, les silhouettes se remarquent autant que les papiers peints. Ces dernières sont d'ailleurs très souvent coupées par le cadre du ta-

<sup>63</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, op. cit., p. 68.

bleau, il est rare qu'elles apparaissent entièrement. Cela indique clairement « l'aspect plastique » comme prioritaire sur « l'aspect iconique »<sup>64</sup>. Lorsqu'il écrit dans ses notes « Le dessin c'est la sensation, la couleur c'est le raisonnement »<sup>65</sup>, nous comprenons bien que le dessin, la forme, ne va pas s'extraire du reste du tableau sous prétexte qu'il est dessin. Si pour lui le dessin est sensation, c'est qu'il se substitue au travail du coloris. C'est le coloris qui fait naître le dessin, la forme. Tout cela lui a valu encore une fois le reproche de manque de composition. Nous pouvons aussi faire remarquer que, par ce travail de la couleur, Bonnard s'oriente peu à peu vers l'abstraction. Mais cette fausse planéité caractéristique de ses peintures, qui pourrait, encore une fois, fatiguer l'œil, se défend autrement. Bonnard aime les « formes indistinctes et vaporeuses »<sup>66</sup> qui laissent planer dans ses toiles un certain mystère. Nous devinons des zones d'indétermination, comme une

sorte de fouillis naturel. Il souhaite, par sa peinture, « montrer ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce, d'un seul coup »<sup>67</sup>. A savoir, cette atmosphère complexe et trouble qui nous envahit dès lors que nous appréhendons un lieu pour la première fois. Il n'hésite pas non plus à déformer le réel pour le rendre plus « visible »<sup>68</sup>. Cette déformation se fait par la forme et par le coloris, la couleur permettant, de manière générale, d'aller au-delà du réel.

Les toiles de Bonnard sont tapissées de motifs récurrents, comme le losange, le damier ou encore la rayure, la strie. On pense aux tableaux *Le châle jaune* (1925), *Le café* (1915), *Nu debout* (vers 1931) mais aussi aux nombreuses salles d'eau où losanges et carreaux recouvrent sol et murs comme sur la toile *Nu dans la salle de bain* (1932). Georges Roque décrit le « losange un peu carré » comme la forme par laquelle beaucoup des objets peints par Bonnard « cherchent leur identité »<sup>69</sup>. Ces formes prototypales, ces

« animation de surface »<sup>70</sup>, ajoutent à l'effet de saturation que l'on peut ressentir face à ses œuvres. Bonnard contribue à faire naître la notion de all-over, c'est à dire l'idée d'un recouvrement quasiment total de la surface peinte. Cet engagement pictural prend tout son sens chez Bonnard qui, lui, choisit de peindre sur des toiles libres plutôt que sur châssis. Au départ, la toile est toujours plus grande que l'espace réservé à la peinture, ce qui laisse la possibilité de le modifier à tout moment. Cela permet au peintre d'avoir davantage de liberté dans la composition du motif et du coloris.

L'aspect décoratif des toiles de Bonnard est évident, bien qu'elles ne peuvent être réduites à cela. Nous pensons au tableau *Coin de table* (1920) ou encore au *Jardin* (1937). Cela tient justement à l'ampleur que prennent tous ces motifs géométriques, à la manière avec laquelle, dans la touche, les couleurs interagissent ensemble, mais aussi aux motifs peints de manière plus générale.

C'est une peinture qui semble appréhender le sujet et le dé-

cor avec la même approche ornementale. La silhouette se fond littéralement dans le décor. Dans *Le salon au Caninet* (1932) par exemple, ou dans *Femme nue se baissant* (1923) où la couleur du mur se confond avec celle de la silhouette. Bonnard peint les « Grands Intérieurs » comme il peindrait des « Grands Extérieurs »<sup>71</sup> et inversement nous dit l'écrivain britannique Julian Barnes. Il y a quelque chose de profondément intime dans le choix des sujets représentés. Ce sont des tableaux qui posent réellement un décor et qui se composent comme tel. Les différents éléments qui se superposent, se chevauchent, s'alignent, bien qu'ils ne se trouvent au même plan, nous apparaissent comme véritablement frontaux. Le coloris de Bonnard nous ramène de fait à la surface du tableau. Le coloris est aussi ce qui permet le décoratif dans le sens où il n'est pas descriptif mais bien physique et imaginaire. Et c'est parce que ce décor tient sa puissance à la fois de ce qu'il est réel et irréel qu'il est si inspirant pour un illustrateur ou une illustratrice.

<sup>64</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, op. cit., p. 181. <sup>65</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 132. <sup>66</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 168. <sup>67</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 265. <sup>68</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, ibid., p. 127. <sup>69</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 93. <sup>70</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 154.

<sup>70</sup> ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, ibid., p. 154. <sup>71</sup> BARNES Julian, *Ouvrez l'œil*, Mercure de France, 2017, p. 72.

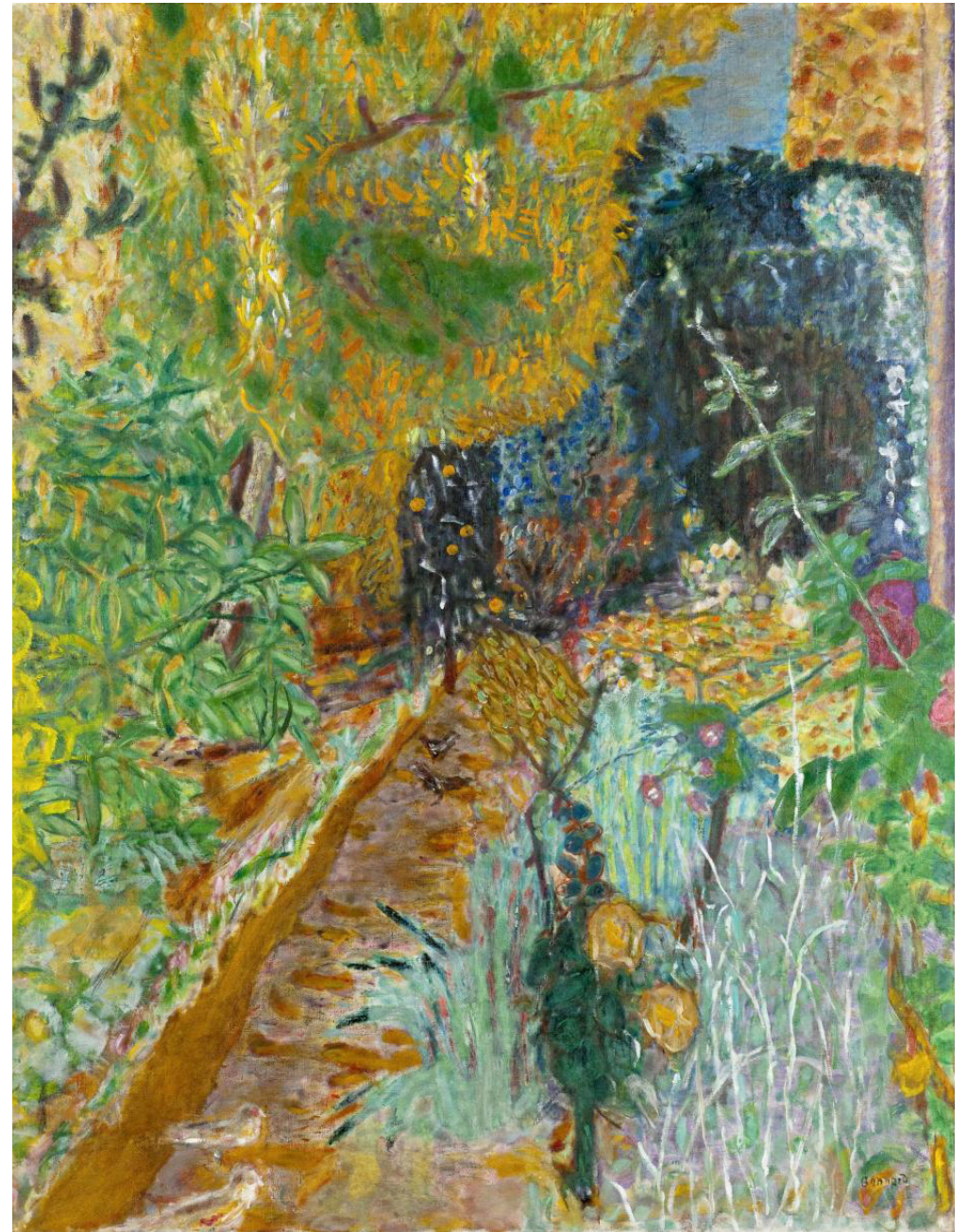
Bonnard parle du tableau comme d'un « petit monde qui doit se suffire »<sup>72</sup>, nous pourrions dire la même chose pour une illustration.



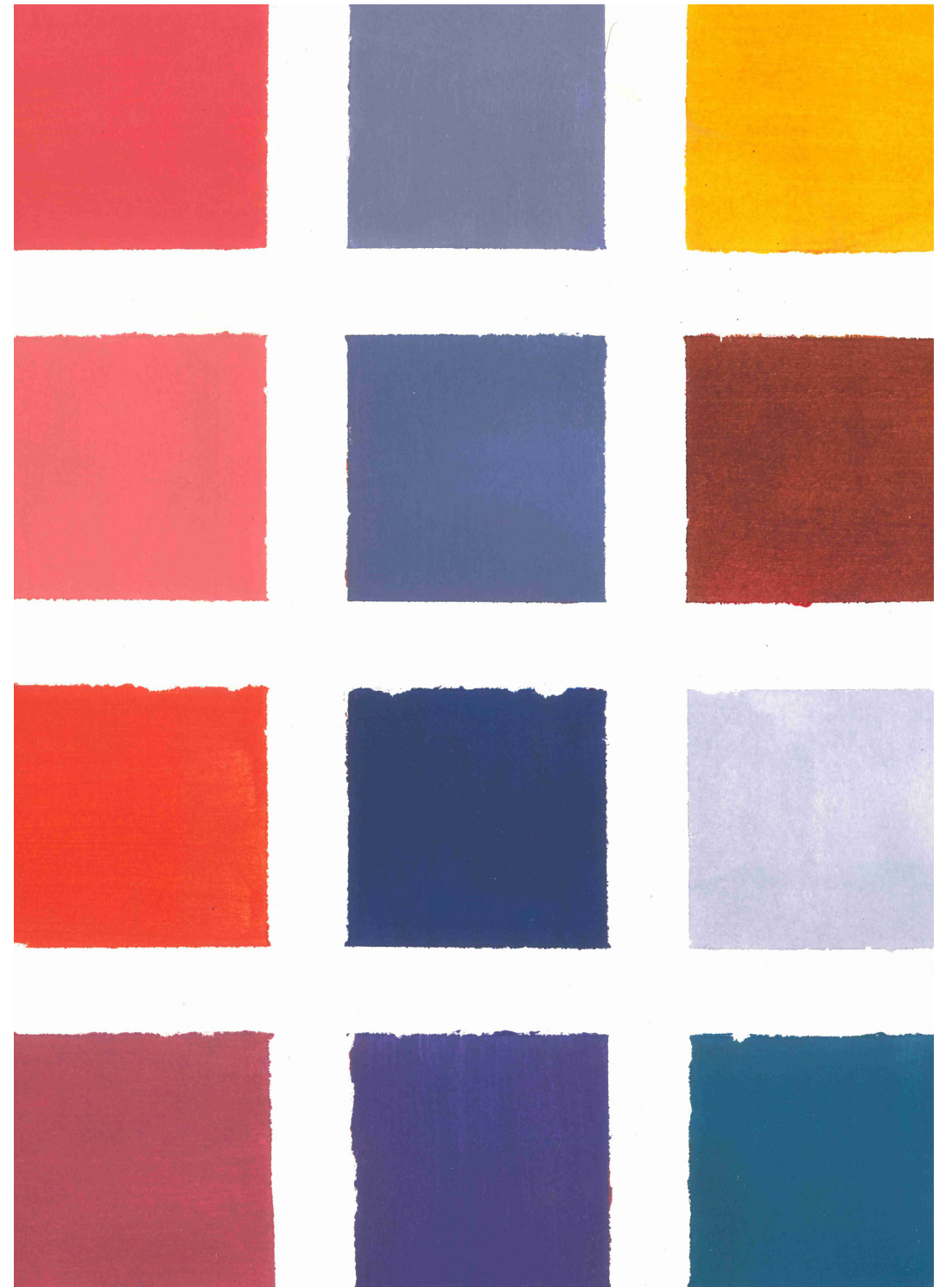
<sup>72</sup> TERRASSE Antoine, *Bonnard, « La couleur agit »*, Gallimard, 1999, p. 93.  
*Le châle jaune* 1925 - Huile sur toile - Yale university Art Gallery



*Le café* 1915 - Huile sur toile - Londres, Tate Modern



*Le jardin* 1937 - Huile sur toile - Paris, Musée d'Art moderne



*Le cabinet de toilette* 1932 - Huile sur toile - New York, The Museum of Modern Art

## II - Posture d'illustrateur

### A - Décor et motif chez Bonnard

Face au coloris bonnardien, la question du motif est tout de même posée. En effet, toute son œuvre est marquée par le topos de la vie domestique. Il peint presque toutes les pièces de sa maison, avec une prédilection pour les salles à manger et les salles d'eau. Cette concentration picturale sur la domesticité est étroitement liée au mode de vie auquel il était contraint du fait de la maladie de celle qui deviendra sa femme, Marthe. Ces paysages intérieurs auraient pu paraître étouffants s'ils ne faisaient pas intervenir systématiquement fenêtres, balcons et miroirs. Ces éléments du décor, qui inspirent l'évasion, apportent comme une respiration, une ouverture au tableau. Le monde de Bonnard, bien que domestique, n'est pas clos. Ces motifs du dehors, du reflet, orientent notre regard. Comme une échappatoire, ces vues déployées agrandissent la toile sans pour autant en devenir le sujet central. Selon Julian Barnes, chez Bonnard, même le monde extérieur ne

s'éloigne jamais trop du domestique car « le paysage est souvent vu du lieu sûr qu'est la maison, à travers une fenêtre, ou du haut d'un balcon. ». Il ajoute que même lorsqu'il peint un jardin seul, sa peinture reste « chargé(e) et statique comme un intérieur »<sup>73</sup>. En effet, Bonnard fait intervenir l'intérieur avant l'extérieur, quel que soit le point de vue adopté. Ces particularités picturales peuvent inspirer la scénographie d'une illustration, à savoir, le choix des éléments du décor et de leur agencement. L'idée finalement que plusieurs tableaux émergent en un seul.

Bonnard, en « cultivant une gaucherie malicieuse », échappe « au schéma géométrique conventionnel de la perspective linéaire »<sup>74</sup>. Les perspectives mises en jeu dans ses toiles sont toutes approximatives sans être totalement chaotiques. Cela est lié, comme précisé précédemment, à la façon dont est traité le coloris.

Bonnard multiplie les points de vue, sans laisser le temps

de nous ennuyer. Les silhouettes disparaissent à moitié derrière cadres de portes et de fenêtres, comme sur *Nu dans un intérieur* (1936). Ces prises de vue originales sont là aussi une véritable source d'inspiration pour celui qui dessine. Parce que nous sommes souvent tentés, malgré nous, d'opter pour des prises de vue banales et sans surprises, observer ces perspectives en peinture donne de nouvelles idées de cadrages. S'il y a mille manières de peindre un intérieur, nous avons tendance à vouloir respecter les mesures de ce que nous voyons, sans les déformer. Une fois que l'œil décide de ne plus dépendre uniquement de ce qu'il voit dans la nature, c'est à dire d'une forme de perfection géométrique, il peut s'approcher d'une certaine liberté picturale. Chez Bonnard, la liberté dont il fait preuve dans son choix de coloris semble avoir prédestiné ses toiles à la perspective aléatoire. C'est en fait le coloris qui dicte la forme globale de la toile. La répartition des couleurs rythme l'ensemble du tableau. Dans certaines de ses notes, Bonnard donne des in-

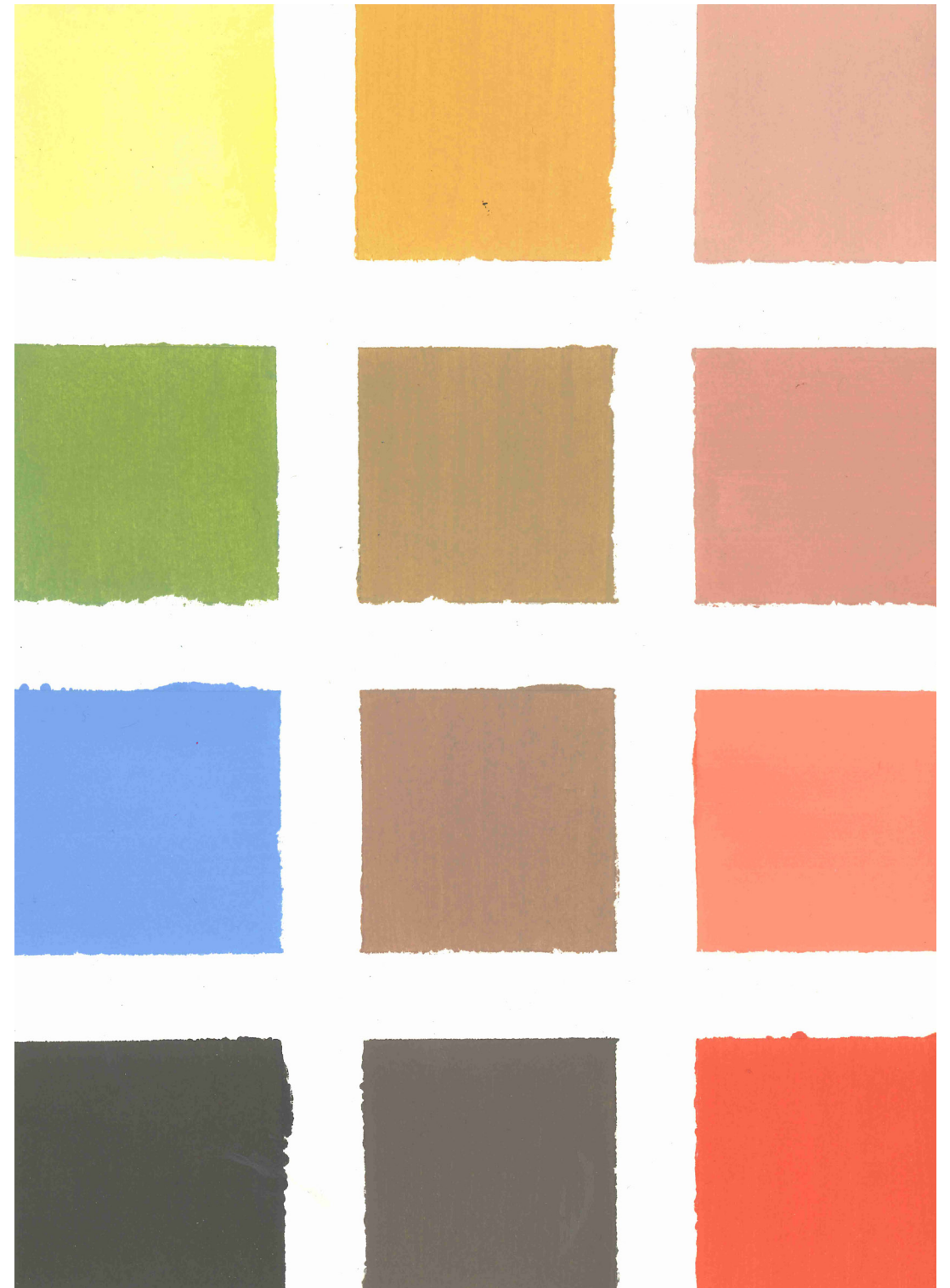
dications de composition, comme par exemple : « Importance des variations aux approches des bords de la toile »<sup>75</sup> ou encore « Les grandes formes même dans les petits formats ». Toutes ces indications, concrètes, forment une importante ressource de création. Tout cela permet de faire émerger des univers graphiques singuliers et de se rapprocher peut-être davantage d'une forme d'imaginaire.

<sup>73</sup> BARNES Julian, *Ouvrez l'œil*, op. cit., p. 172.

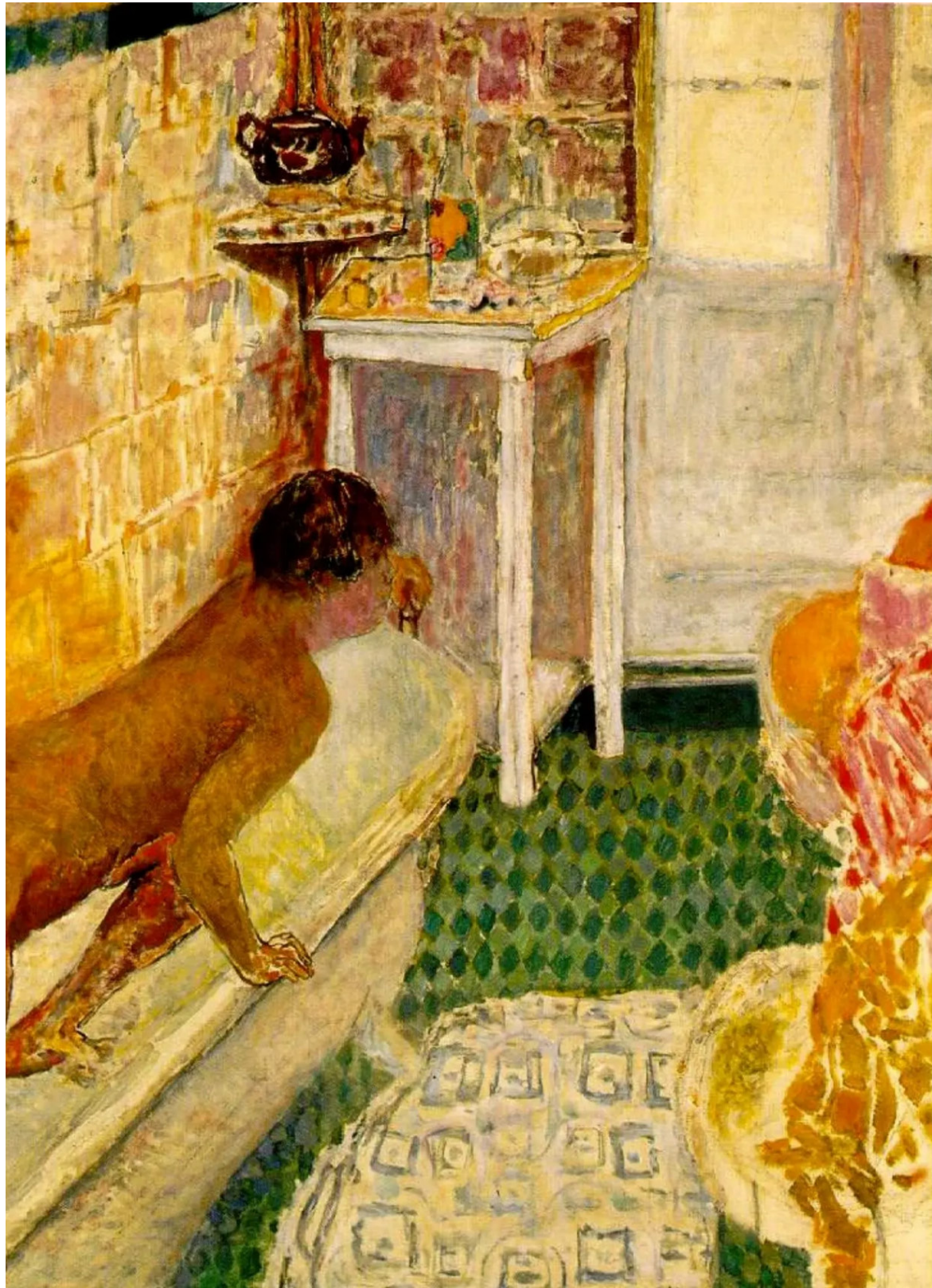
<sup>74</sup> CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 32.

<sup>75</sup> BONNARD Pierre, *Observations sur la peinture*, L'Atelier contemporain, 2019, p. 26.

<sup>76</sup> BONNARD Pierre, *Observations sur la peinture*, ibid., p. 27.



*Dans la salle de bain* 1940 - Huile sur toile - Collection particulière





## B - Imaginer par et pour la contemplation

S'inspirer d'une œuvre déjà existante ce n'est pas renoncer à son imagination, bien au contraire, c'est la stimuler. Comme l'écrit si justement Baudelaire, « L'idéal, c'est une belle imagination disposant d'un immense magasin d'observations »<sup>77</sup>. C'est parce que l'acte de contemplation est très riche, que le sujet est en mesure de créer, comme une volonté de poursuivre ce qui a été initié par le geste contemplatif. Ce que nous ressentons face au tableau déclenche, initie un geste créateur. Ce passage de la contemplation à la création en elle-même reste assez mystérieux. L'attitude de l'artiste et celle du contemplateur sont traditionnellement opposées. Il y aurait celui qui fait et celui qui regarde. Mais en réalité, je pense que la plupart des artistes naissent justement de ce qu'ils ont été contemplateurs. Étienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique*,

émet déjà ce questionnement, à savoir, le rôle que peut jouer la « contemplation esthétique »<sup>78</sup> dans la création artistique. Parce qu'elle naît de la sensation, la contemplation esthétique est totale, elle est en droit de tout convoquer. A partir de ce moment-là, ce qui est susceptible de nous toucher est susceptible de nous inspirer. C'est une chimie presque évidente. Comme l'écrit Souriau, il y a la volonté de faire « ressusciter » l'impression de départ. Il ajoute très justement que ce que l'on cherche réellement à faire resurgir est « l'abstrait affectif »<sup>79</sup>, c'est à dire ce que nous pouvons facilement détacher de l'œuvre et de son existence tangible. A partir de là, toute création est possible car elle ne dépend que de notre subjectivité. L'inspiration émane de ce qui est perceptible et de ce qui ne l'est pas, ou qui ne l'est plus par la suite. L'imagination, elle, est décrite comme la « faculté d'avoir des images mentales ; faculté d'avoir, plus particulièrement, des images

visuelles »<sup>80</sup>. Les rémanences visuelles et sensorielles qui naissent de la contemplation de l'œuvre de Bonnard et de son intériorisation nourrissent l'imagination en grande partie par la couleur. Ces images qui forment comme un écho de sensation partent des couleurs et de leur merveilleux enchaînement pour nous atteindre. C'est la beauté du coloris qui, du fait de sa singularité et de son harmonisation, nous donne envie de le prolonger, de plonger dedans, pour continuer à s'en enivrer. Comme le remarque très justement le poète André Fontainas, « il n'y a pas d'événements dans la peinture de Bonnard », seulement « des présences dans un temps suspendu »<sup>81</sup>. Le temps semble s'être arrêté, les personnages sont toujours absorbés par leurs pensées ou paraissent comme absents à eux-mêmes. De son œuvre, on retient surtout des ambiances, des atmosphères, quelque chose de brumeux, de presque évanescent. La narration des tableaux de Bonnard tient justement de

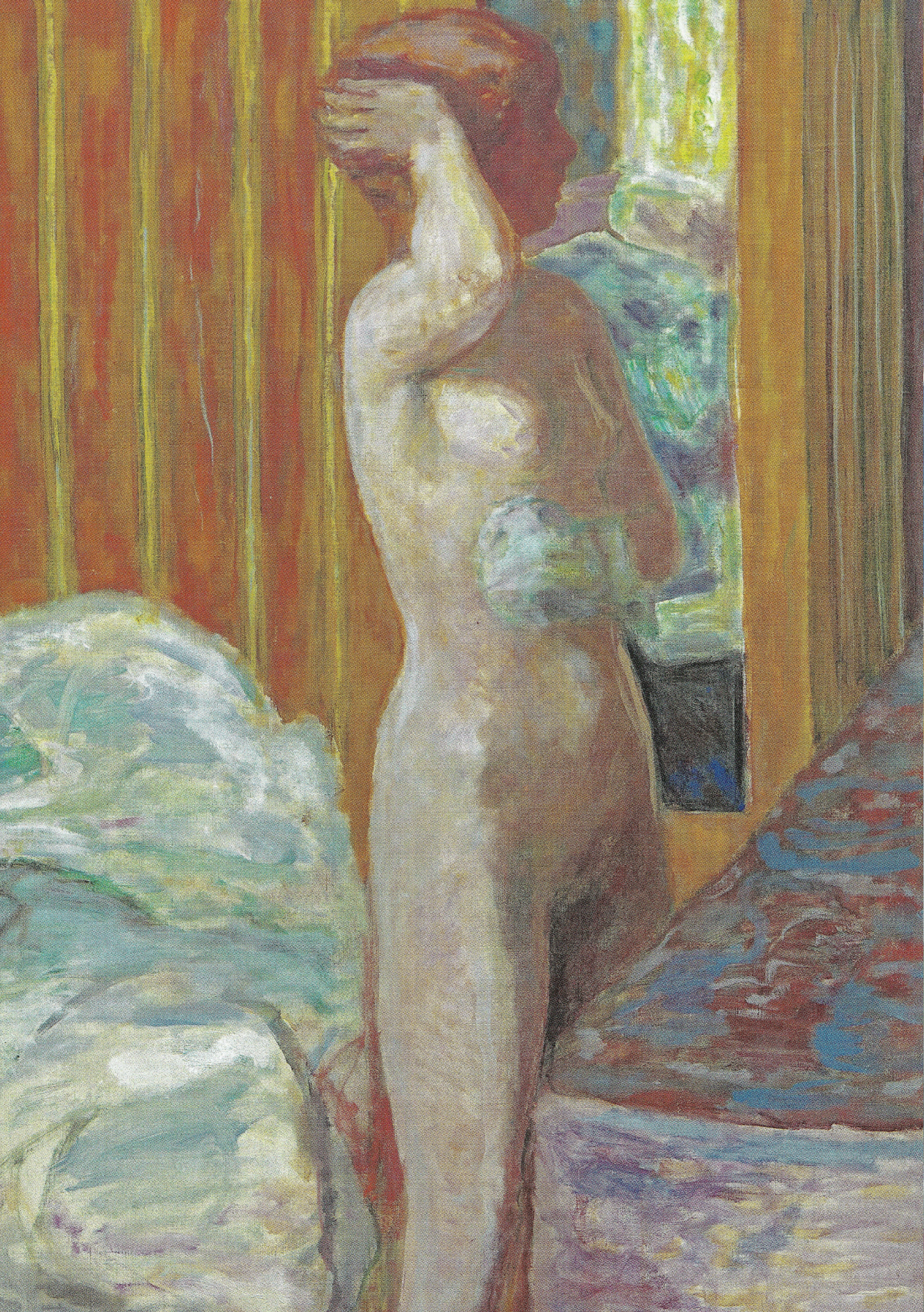
cette incertitude. C'est à dire que, dans ses tableaux, Bonnard nous incite à la contemplation. Il nous plonge dans cet état entre le rêve et l'éveil en peignant lui-même cet état. Mais, comme le dit René Passeron, « le peintre n'a-t-il pas l'art d'être attentif dans la contemplation même ? »<sup>82</sup>. « L'exceptionnelle capacité d'émerveillement »<sup>83</sup> de Bonnard, le temps qu'il passait à ne rien faire d'autre que d'observer le monde, marquent la composition de ses toiles. Ces caractéristiques me laissent imaginer des illustrations que nous pourrions appeler contemplatives, c'est à dire qui ne décrivent pas spécialement d'action précise ou d'état d'âme précis. Ces images laisseraient à chacun des possibilités d'interprétations singulières selon l'état dans lequel il se trouve. Elles peuvent très bien mettre en scène des sujets pris eux-mêmes dans la contemplation comme ne pas mettre en scène de sujet du tout. Les scènes de bain et de toilette, innombrables dans son œuvre, offrent spécifique

**77** BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Le livre de Poche, 1992, p. 369. **78** SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit. **79** SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, ibid. **80** SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, ibid.

Pages suivantes : *Nu debout* 1931 - Huile sur toile - Collection particulière *Nu dans le bain* 1936-1938 - Huile sur toile - Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris *Baignoire* 1925 - Huile sur toile - Londres, Tate

**80** SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, ibid. **81** CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, op. cit., p. 35. **82** PASSERON René, *L'oeuvre picturale*, Vrin, 2005, p. 109. **83** BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, op. cit., p. 11.

Pages précédentes : *Sortie de la baignoire* 1926-1930 - Huile sur toile - Collection particulière *Le petit-déjeuner* 1922 - Huile sur toile - Atlanta, High Museum of Art



ment une vision très particulière du temps et de l'espace. Les corps disparaissent dans l'eau, se déforment. La déformation, l'indistinction de certaines formes, la dilatation du temps sont des caractéristiques qui frappent celui qui s'intéresse aux toiles de Bonnard. Le fait que tout le tableau ne repose que sur du coloris, cela questionne l'illustrateur. Comment rendre compte de cet effet à la fois vif et vaporeux que l'on retrouve dans toute son œuvre ? Comment construire une image sans contours dessinés, qu'avec du coloris ? Avec quels outils graphiques ? Par quels procédés techniques ? Toutes ces questions se posent dans le cadre d'un processus d'inspiration. La pratique du carnet m'a permis d'explorer et d'expérimenter à la fois la couleur et la matière, tout en essayant de rendre compte de l'effet cité précédemment.

## C - Traduction plastique : Contretyper et illustrer

Le mélange des médiums, à savoir, crayon de couleur, feutre et encre, permet de travailler les images par touches. Lorsque j'utilise ces trois médiums, chacun ajoute un effet particulier au dessin. Et c'est le résultat final qui m'intéresse. Une fois travaillées ensemble, ces matières fusionnent de sorte à former un effet flou, « l'interaction des couleurs ronge la netteté de l'objet »<sup>84</sup>. Le coloris en est impacté car, chacune des couleurs va se fondre avec les autres, et ainsi se métamorphoser. Le duo crayon - feutre est lui aussi intéressant : le pigment du crayon s'estompe, le trait s'adoucit, ce qui donne à l'image une vibration particulière. Pour les illustrations finales, j'ai utilisé l'acrylique comme de l'aquarelle, avec beaucoup d'eau. Cette technique laissait plus de liberté dans la composition du coloris que le feutre ou le crayon, bien évidemment. Elle permet une approche du coloris peut-être plus fine car plus nuancée. Les mélanges de couleur ainsi que leur su-

perposition se font plus simplement et les effets produits sont nombreux. Cette technique, qui a été une découverte pour moi, me paraît donc offrir un terrain de jeu immense pour toute création illustrée. A la fois précise et imprécise, elle peut s'appliquer à plusieurs types d'illustration ou de projet.

Concernant le coloris pur, il est difficile de reproduire, avec d'autres médiums que la peinture, les couleurs du peintre. N'utiliser que ce qui serait la résurrection, la copie d'une palette n'aurait pas forcément de sens. Les contretypes m'ont permis de collecter le plus de couleurs possibles et de m'approprier davantage le coloris de Bonnard. Si contretyper la couleur revient à découper et à rationaliser le coloris, l'observation et la contemplation qui ont eu lieu en amont sont absolument nécessaires. Ce qui peut sembler être une dénaturation du principe même du coloris est en réalité une véritable entrée dans la couleur. C'est une forme d'exercice et de rigueur pour l'œil, qui sert évidemment la création future. Avec les teintes seules, extraites du tableau, nous

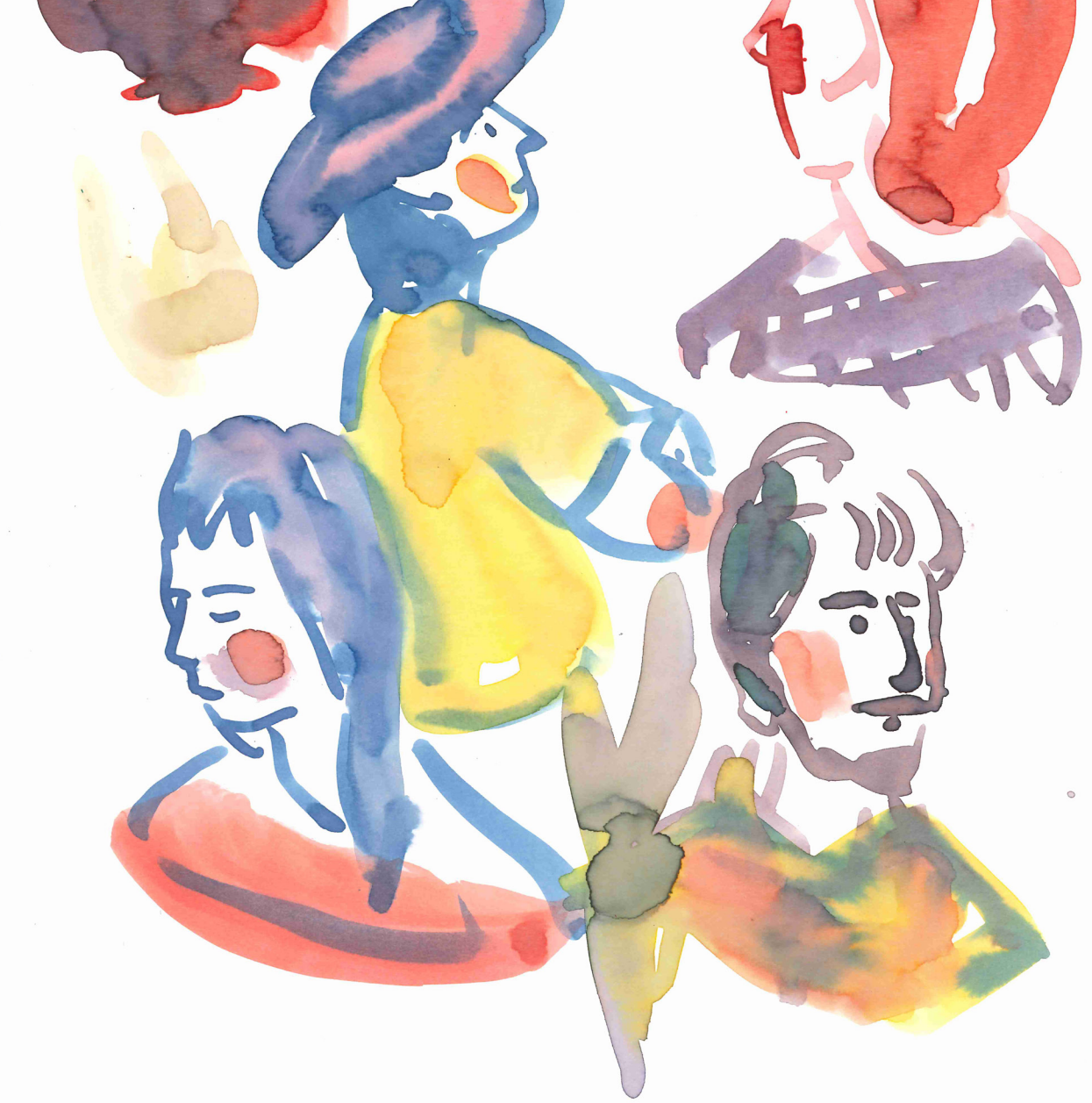
<sup>84</sup> IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, op. cit., p.13.

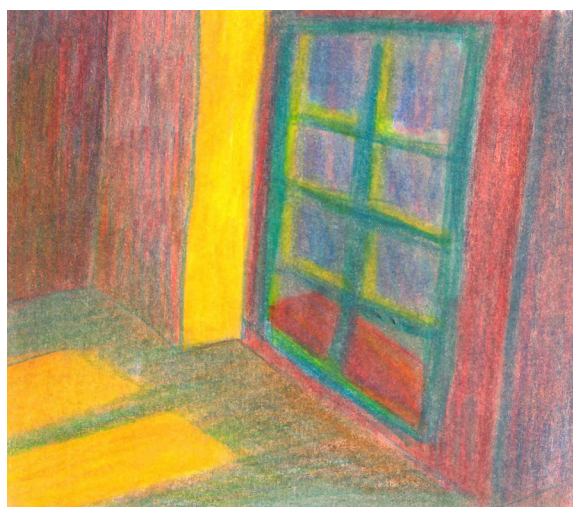
sommes en mesure de percevoir chaque combinatoire possible. En effet, si les teintes de Bonnard ne peuvent être copiées parfaitement, l'idée est de retenir des contrastes, des intensités, plus que les couleurs en elles-mêmes. L'importance des jaunes par exemple, des violets, le glissement progressif de chaque teinte. La persistance de couples de couleurs aussi : rouge et violet, bleu-blanc et orange, rose pâle et ocre, brun et rouge etc. Ce sont ces caractéristiques du coloris de Bonnard qui sont importantes, plus que l'exactitude d'une reproduction chromatique. Une fois ces couleurs contretypées, je me suis davantage rendue compte de la mélancolie de sa palette et de ses harmonies. Si cette mélancolie reste douce et discrète, elle n'en demeure pas moins présente. La reconnaissance de sa peinture comme peinture du bonheur est difficilement contestable. Mais ce bonheur est, presque toujours, accompagné d'une forme d'épaisseur, de mélancolie. C'est le bonheur d'une vie simple, parsemé de petites poussières grises. L'élo

quence du coloris de Bonnard nous empêche de ne croire qu'au bonheur.

Les croquis et illustrations qui suivent sont tous nés du travail de documentation et d'observation de l'oeuvre de Bonnard. En s'inspirant des harmonies de chaque tableau, des idées de motifs apparaissaient.

## CROQUIS ET ILLUSTRATIONS







ILLUSTRATIONS



Acrylique





Acrylique



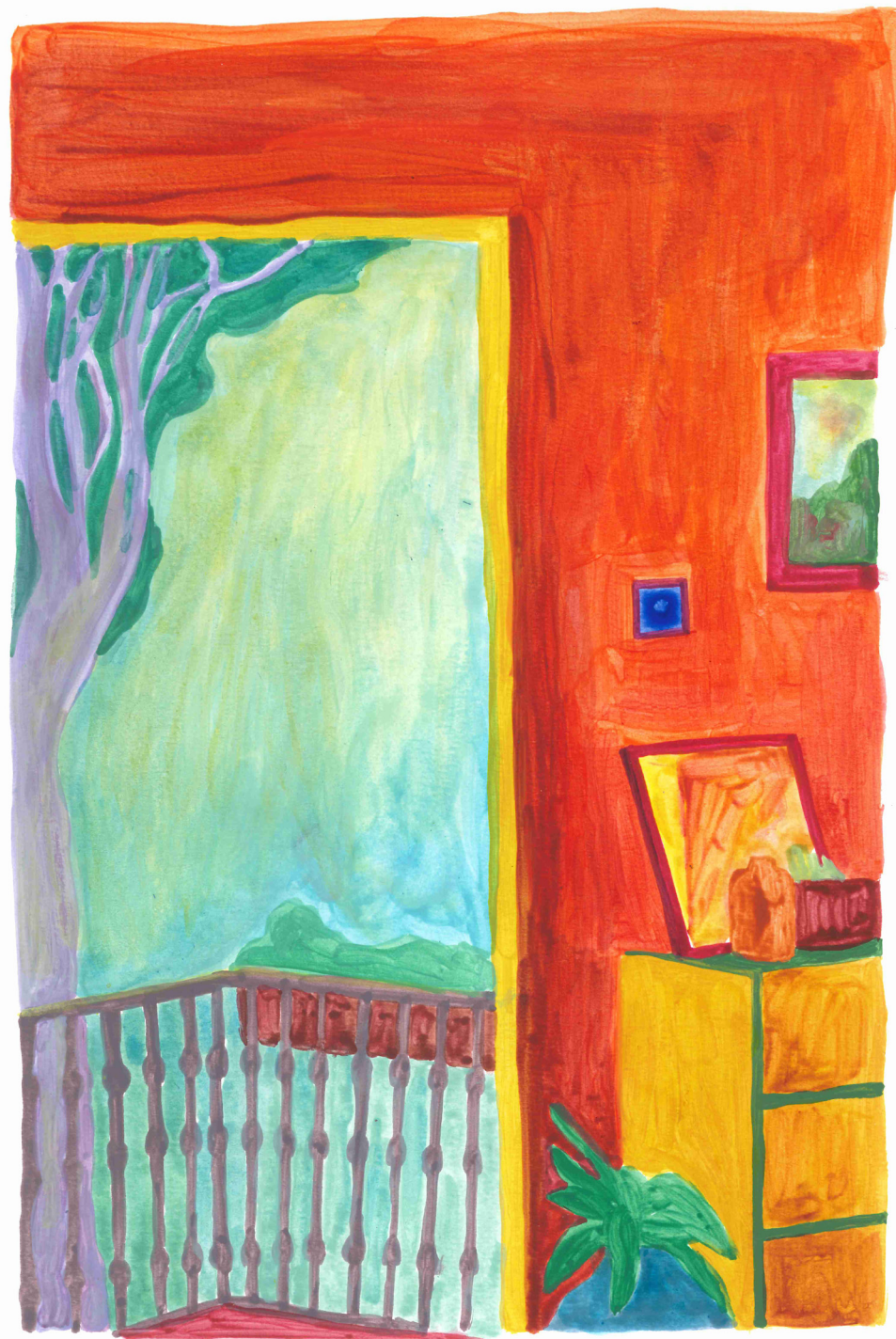
Acrylique et crayon de couleur



Acrylique



Acrylique et crayon de couleur



Acrylique



Acrylique et crayon de couleur

## CONCLUSION

Ainsi, la vivacité chromatique du coloris bonnardien est telle qu'elle est une inspiration pour l'illustrateur. C'est ce que Robert Delaunay exprime lorsqu'il dit : « Lors de la vision colorée, la vitalité du monde se dévoile obligatoirement à l'œil »<sup>85</sup>. Cette « vision colorée », qui n'est autre que l'apparition simultanée d'une infinité de jeux chromatiques, nous séduit et nous apparaît comme profondément vivante. Cette expérience du coloris, parce qu'expérience du mélange, n'est pas simple observation de la couleur. En effet, la sensation colorée se transforme très vite en impression jusqu'à devenir une sorte d'image flottante, de souvenir. Parce qu'il y a sans cesse dialogue, même inconscient, entre intériorité et extériorité, l'expérience du coloris pictural se singularise pour chaque sujet percevant. L'artiste symboliste Odile Redon, que Bonnard admire beaucoup, estime que « le

peintre moderne doit donner à la couleur vue la beauté suprême et si pure de la couleur sentie »<sup>86</sup>. Le coloris pictural nous touche parce qu'il est né d'une subjectivité, d'un rapport personnel et sensible au motif, à la nature, « la couleur se raisonne d'après l'impression »<sup>87</sup>. C'est alors la manière dont l'artiste s'empare de la matière colorée pour retranscrire cette subjectivité qui nous captive. Nous pourrions résumer en citant cette phrase de Bonnard : « Puisque tous les peintres entreprennent les mêmes choses, se heurtent aux mêmes difficultés, utilisent les mêmes moyens, c'est que les différences proviennent de l'intérieur »<sup>88</sup>. Le coloris pictural semble être un jaillissement de sensation et d'émotion à la fois pour le peintre et pour le contemplateur. L'étude approfondie du coloris de Bonnard m'a permis d'explorer des combinaisons de couleurs particulières, mêlant tour à tour des jaunes, des violets, des rouges, des bruns, des verts et des bleus. Son habileté à utiliser sur une même toile des teintes proches sur

le cercle chromatique, la façon qu'il avait d'aborder le motif, que ce soit par la forme, par la touche, par les jeux ornementaux, ses habitudes de travail, ses prises de note quotidiennes etc.. En réalité, l'ensemble des spécificités picturales de l'œuvre de Bonnard représente une inspiration pour l'illustrateur. Son coloris, qui « a le feu des pierres précieuses »<sup>89</sup>, est d'une telle générosité qu'il ne saurait nous laisser indifférent.

<sup>85</sup> IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, op. cit., p.170.

<sup>86</sup> BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, op. cit., p. 15. <sup>87</sup> BONNARD Pierre, *Observations sur la peinture*, op. cit., p. 51. <sup>88</sup> BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, op. cit., p. 75.

<sup>89</sup> BONNARD Pierre, *Les exigences de l'émotion*, op. cit., p. 42.

## BIBLIOGRAPHIE

ALBERS Joseph, *L'interaction des couleurs*, Les incontournables Hazan, 2021

AMOUREUX Guy, *L'univers de Bonnard*, Paris H.Scrépel, Les carnets de dessin, 1985

BARNES Julian, *Ouvrez l'oeil*, Mercure de France, 2017

BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Le livre de Poche, 1992

BONNARD Pierre, MATISSE Henri, *Correspondance : 1925-1946*, Gallimard, 1991

BONNARD Pierre, *Observations sur la peinture*, L'Atelier contemporain, 2019

CAHN Isabelle et COGEVAL Guy, *BONNARD*, Hazan, 2015

CHAUVEAU Sophie, *Sonia Delaunay, la vie magnifique*, Tallandier, 2019

CHEVREUL Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Hachette, BNF, 2020

CHICHA-CASTEX Céline, LEVEQUE Alain, SERRANO Véronique, *Pierre Bonnard au fil des jours, Agendas 1927-1946*, L'Atelier contemporain, Musée Bonnard, BNF, 2019

DE VINCI Léonard, *Eloge de l'oeil*, Arche, 2001

IMDAHL Max, *Couleur : Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998

LECERF Guy, *Le coloris comme expérience poétique*, L'Harmattan, 2014

LECERF Guy, *L'autoportrait de Pierre Bonnard : le coloris pictural entre compréhension et jeu interprétatif*



BRASSAI, Pierre Bonnard, Le Cannel, 1946

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, Champs arts, 2013

MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, 2014

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1976

MICHELET Judith, *Deleuze, penseur de l'image*, Presses universitaires Vincennes, 2020

PAGE Suzanne, *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris musées, 2006

PASSERON René, *L'oeuvre picturale*, Vrin, 2000

ROQUE George, *La stratégie de Bonnard*, Gallimard, 2006

SERUSIER Paul, *ABC de la peinture*, Paris, Henri Floury, 1921

SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Henri Floury, 1911

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire de l'esthétique*, Puf, 2010

TERRASSE Antoine, *Bonnard, étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1964

TERRASSE Antoine, *Bonnard, « La couleur agit »*, Gallimard, 1999

ULMER Bruno, *Pierre Bonnard, les couleurs de l'intime*, Arte, 2015



Qu'est-ce que s'inspirer du coloris pictural pour un illustrateur aujourd'hui ? Qu'est-ce que la sensation face au tableau et comment l'interpréter ? Tout en questionnant le geste contemplatif, cette étude du coloris de Pierre Bonnard décortique la manière dont l'illustrateur peut s'emparer de l'œuvre d'un peintre et, plus particulièrement, de son univers chromatique, pour imaginer de nouvelles images.