



PIERRE BONNARD

*Observations sur la peinture*

/ PRÉFACE D'ALAIN LÉVÊQUE /

/ INTRODUCTION D'ANTOINE TERRASSE /

L'ATELIER CONTEMPORAIN  
FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE ÉDITEUR





/1933/

PIERRE BONNARD / *Observations sur la peinture* / 6-7



/ ALAIN LÉVÊQUE /

### *La quête ardente d'un grand poète de la peinture*

Pourquoi Bonnard peut-il être, pour certains, d'une aide si grande, si profonde? Parce que de la matière de notre condition, le temps fini, il fait tout son sujet, en épousant le sien, jour après jour, et qu'il parvient si bien à l'aviver par son art, j'allais dire par sa parole de peintre, qu'il nous le donne en partage et nous réveille au nôtre.

Il est à mes yeux, parmi les peintres poètes, l'un des plus vrais, l'un des plus accomplis. Jusqu'au terme, en dépit des deuils, de la folie destructrice des hommes, il reste l'«éphémère ébloui» (Baudelaire). À creuser, à offrir ainsi sa présence au monde d'émerveillé, par-delà la mélancolie, il aide non seulement à ne pas désespérer, mais à garder confiance et à croire encore en la beauté.

La beauté? Entre la joie et l'angoisse d'exister, c'est, par instants, ce ravissement, ce tremblement, fragile, fugace, mais renouvelable, qui naît au contact du vivant dans sa simplicité, son élan. C'est la fraîcheur, le frémissement de cet accueil, de

PIERRE BONNARD / *Observations sur la peinture* / 8-9





cette rencontre aimante avec le monde et avec d'autres êtres que cherche à revivre Bonnard et à transcrire dans des œuvres qui en deviennent, pour les plus réussies, des poèmes.

Comme il en va en poésie pour les mots, couleurs et dessin doivent vibrer, respirer, presque palpiter pour que ressuscite sur la toile, le papier et le mur, ce qui a été vu et intensément ressenti. Il doit y avoir, par un travail, intérieur aussi bien qu'extérieur, de la trame du temps vécu, ce qu'on peut appeler, à juste titre, une transmutation. C'est à ce prix que l'instant éblouissant a chance d'être restitué et transmis tel qu'il fut éprouvé, de se changer enfin en un présent durable. Ce désir de vérité, qui sollicite autant l'attention que la mémoire, réclame un travail constant de lucidité sur soi-même et sur les moyens d'expression à mettre en œuvre.



C'est ce travail assidu, poursuivi pendant soixante ans, de réflexion et de pratique du langage pictural, cette quête ardente, vigilante, dont rendent compte ces « observations », ces remarques simples et pourtant soutenues, plaisantes parfois, jamais emphatiques, de Bonnard sur la peinture. Elles témoignent de la profondeur, de l'étendue et de la permanence inquiète de sa recherche. Ce sont autant de jalons d'un exercice continu du regard : comment apprendre à mieux voir, à « voir pleinement », et un journal d'apprentissage du métier de peindre, avec ses découvertes, ses

leçons. C'est le fruit, économe de mots, d'une pensée toujours en alerte, en mouvement, inséparable des tentatives qu'il mène, pinceau et chiffon dans les mains, pour atteindre la forme picturale qui soit le plus apte à traduire l'expérience vécue. La base ondoyante, vertigineuse, de celle-ci étant, bien sûr, le passage du temps, avec ses variations incessantes, et sa visée maîtresse, la lumière et l'ombre, ou, si l'on préfère, la musique, tantôt enjouée, tantôt grave, ou les deux à la fois, mais d'accent toujours proche, fraternel, que le sentiment de ce passage inspire à qui s'en trouve ébloui, touché. En fait, ces observations constituent, sous une forme concise, un art de voir, de peindre et, aussi bien, de vivre, d'un grand poète de la peinture.

Deux historiens de l'art, deux écrivains, Antoine Terrasse (petit-neveu du peintre, disparu en 2013) et Jean Clair, qui a été également conservateur, directeur de musée et organisateur de nombreuses expositions décisives en France et à l'étranger, ont largement contribué à rétablir dans toute son ampleur et son authenticité le sens de l'œuvre de Bonnard, dégageant sa stature véritable des images convenues et réductrices qui avaient encore trop souvent cours dans son pays et retraçant la réalité de son itinéraire. Les monographies de Bonnard écrites par Antoine Terrasse, ses travaux portant sur d'autres peintres, mouvements ou écoles, sa collaboration aux expositions d'œuvres de Bonnard



ont joué un rôle fondamental dans cette réévaluation, cette relecture qui continue aujourd'hui, va s'étendant et se diversifiant depuis que l'on a pris les dimensions d'une œuvre de génie.

C'est à Antoine Terrasse que l'on doit, en l'occurrence, la publication et la présentation d'un premier ensemble substantiel de notes extraites d'agendas du peintre. *Observations sur la peinture* : ce titre vient de Bonnard lui-même, qui, à la fin de sa vie, sans les dater, composa un mince florilège de ses notes. Datées, replacées dans l'ordre chronologique, assorties même de reproductions de pages d'agendas, les notes réunies par les soins d'Antoine Terrasse, qui s'échelonnent sur presque vingt années (1927-1946), furent pour beaucoup une révélation. Elles parurent en 1984 dans le catalogue de l'exposition *Bonnard*, rétrospective majeure qu'organisa Jean Clair au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, à Paris (l'exposition se prolongea aux États-Unis : d'abord à la Phillips Collection, à Washington, puis au Dallas Museum of Art).

Cet ensemble capital, avec sa présentation très éclairante, reparait ici (p. 25), mais dans la version intégrale qu'en avait établie Antoine Terrasse, si bien qu'il contient beaucoup de notes inédites. En outre, il est complété par deux autres ensembles, plus courts, d'observations non datées. L'un, conçu par Bonnard, fut publié en 1947, mais posthumément, dans la revue *Verve* (p. 56);

l'autre, un choix dû déjà à Antoine Terrasse, parut en 1975 dans le catalogue de l'exposition *Bonnard dans sa lumière*, qui eut lieu à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence (p. 60). S'il ne prétend pas être exhaustif, du moins le regroupement de ce triple ensemble de notes est-il sans précédent.

D'un ouvrage à l'autre, d'une exposition à l'autre, pendant plusieurs décennies, Antoine Terrasse et Jean Clair, ces deux connaisseurs et admirateurs de Bonnard, séparément ou en s'associant, l'ont fait redécouvrir tel qu'en lui-même. Jean Clair, notamment, dans des essais pénétrants, a mis en évidence l'originalité et la nouveauté tant de la vision que de la pratique picturale qu'a développées sans relâche Bonnard. Entre divers rapprochements révélateurs, par exemple avec Munch ou Giacometti, il a souligné certaines parentés du propos de Bonnard avec celui de Proust, autre maître transfigurateur de l'émotion et de la mémoire.

Pour aider à mieux suivre le cours de ces observations de Bonnard sur la peinture, à mieux entrer dans son expérimentation, toujours plus risquée, du voir et du faire, bref, pour essayer d'éclairer un peu cette méditation en acte du peintre poète, je voudrais juste, pour terminer, indiquer quelques fils conducteurs.

Le temps fini, d'abord, que Bonnard tente de capter de plus en plus exclusivement dans sa seule vie quotidienne, au plus près de l'ordinaire des jours, des heures. Quelles que soient les

tentations arcadiennes que son désir d'harmonie et de paix lui a soufflées, rêveries qu'il n'a pas écartées mais auxquelles il a donné accès sous diverses formes : paravent, illustration de livres, sculpture, tableau ou vaste ensemble décoratif d'inspiration mythologique ou pastorale, quelles que soient, donc, ses nostalgies en ce domaine, qui s'enracinent dans son rapport à l'enfance et aux réalités naturelles plus encore que dans certaines tendances d'époque, il les a, lucidement, traversées, pour s'attacher, indéfectiblement, à retrouver et à nous faire retrouver l'ici et maintenant.

Extrême est l'audace qu'il déploie pour parvenir à ses fins. Sans jamais renoncer au dehors, au motif, il ouvre l'espace de représentation à ce qui le dépasse, délivre le trait et la couleur, y fait couler et frémir le temps avec une liberté d'invention égale à son désir de suggérer ce qui échappe, ce qui est le plus difficile à saisir, à garder vivant : le simple mystère d'être là.

Aussi s'efforce-t-il, sans concession aucune à ce qui pourrait diminuer, voire trahir la justesse de ce qu'il a ressenti, à faire que sa voix, sa voix de peintre, bien sûr, devienne la plus exactement chantante, la plus agissante possible. Son insatisfaction, son exigence de vérité (on sait qu'il retoucha beaucoup ses œuvres et ce jusqu'au musée) sont telles, qu'en 1946, peu de temps avant sa mort, comme le rappelle Antoine Terrasse, il écrit : « Je commence seulement à comprendre. Il faudrait tout recommencer... »



/1933/



/ ANTOINE TERRASSE /

*Observations sur la peinture*, tel est le titre qu'a donné Pierre Bonnard à un ensemble de notes réunies par lui dans un cahier d'écolier... C'est un choix qu'il fit parmi les réflexions qu'il avait consignées dans ses agendas, au cours des ans. Réflexions nées toujours de son expérience de peintre, comme auraient pu l'être celles d'un artisan devisant, le soir, de son métier.

Rien de plus simple apparemment que ces notes jetées d'abord ici et là, au crayon, d'une écriture rapide, dans l'espace restreint de ces agendas de poche, parmi les indications du temps du jour, le rappel de rendez-vous, des listes de courses à faire, et entre les dessins les plus divers. Bonnard les avait reprises pour lui-même avant d'en confier un ensemble à la revue *Verve*. Mais il faut les retrouver à leur date originelle, au milieu de ces innombrables croquis prestement enlevés de figures, de paysages, de nus ou de marines, incroyablement vivants dans leurs si petites dimensions. Il existe encore ici, parmi tant de sujets si différents, tout un bestiaire où domine le chat. De là cette remarque née de

PIERRE BONNARD / *Observations sur la peinture* / 16-17



la familiarité avec la gent animale, et plus grave qu'il n'y paraît : «Les stations de rêverie comme le chat. Le sommeil entre les exaltations comme le chien.»...

Des agendas conservés, qui datent surtout des années 1920-1930, il serait aussi possible de tirer une histoire de la météorologie en France, au moins en ce qui concerne la région où se trouvait alors le peintre. «Beau», «Couvert», «Pluie et soleil», «Froid» – tout a été noté chaque jour. «Cela me rappelle la lumière», disait-il, «et me suffit pour évoquer tout le déroulement d'une journée.» Quelle précision, aussi, parfois : «Par temps beau mais frais, il y a du vermillon dans les ombres orangées, et du violet dans les gris.»... Quant aux dessins, maintes fois multipliés au long des semaines pour vérifier un détail ou approfondir une perspective, ils révèlent souvent une idée de tableau, au moment même où cette idée s'est glissée dans son regard et dans son esprit. D'où l'émoi de celui qui les contemple et semble assister ainsi à la genèse d'une œuvre ; il ressent tout ce qu'il entre dans cette genèse de spontanéité, mais également d'effort et de complexité. Traits, volutes, points, hachures légères ou appuyées offrent autant de signes différents pour suggérer la transparence de l'air, l'épaisseur d'un feuillage, le clapotis de l'eau ; pour surprendre une attitude ou saisir une figure. Cette profusion dans les traits rejoint ce que l'on sait de la richesse de ses coloris.

Les «observations» sur la peinture, semées ici comme des notes entre les lignes, confirment l'impression de se trouver dans un sanctuaire de la création. Elles trahissent les hantises de l'artiste, son inlassable recherche des moyens les plus appropriés pour traduire son émotion visuelle, cette «séduction ou idée première» à quoi tout désormais devra être soumis. «On parle toujours de la soumission devant la nature. Il y a aussi la soumission devant le tableau.» «Le principal sujet c'est la surface, qui a sa couleur, ses lois, par-dessus les objets.» Ce qui aboutit à cette formule admirable pour caractériser les rapports entre la peinture et la vie : «Il ne s'agit pas de peindre la vie. Il s'agit de rendre vivante la peinture.»

Alors il faut «voir le motif une seule fois, ou mille.» Songer à la succession des plans ; aux distances. Envisager le format de la toile ou du papier. «Certaines beautés de la nature sont intraduisibles sans de grandes dimensions.» Établir des rapports nouveaux entre le dessin et la couleur : «La couleur n'ajoute pas un agrément au dessin ; elle le renforce.»... Et c'est tout le rôle que joue la couleur dans cet art qui se trouve éclairé. C'est à la couleur longuement étudiée – «La couleur se raisonne plus que le dessin...» – posée après mûre réflexion, que Bonnard va demander d'assurer l'équilibre de la composition.

Aucune volonté de didactisme dans ces notes ; aucune règle énoncée qui ne vaille que pour soi-même. Rien de



strictement «intellectuel». Et, cependant, avec l'amour de la vie, toute l'intelligence de la peinture. Bonnard est peintre, naturellement peintre, rien que peintre. Il sait de par sa culture même, qui est grande, ce qu'il faut éviter de mettre de culture dans une œuvre. « Dans la mémoire il y a ce qu'on a senti personnellement et ce qu'on a acquis dans les images répandues par les artistes précédents. Faire bien attention. » « Qu'on sente que le peintre était là, voyait consciemment les objets dans leur lumière déjà conçue dès le début... »

... Oui. La conscience même, et une sincérité absolue, dans cette pensée. Une seule obsession : la peinture. Et, de plus en plus, un but unique : la transcription de la lumière.

Il faudrait dire ce que suggère encore un art si complexe.

Certes, Bonnard a regardé autour de lui. Il s'est cherché et s'est découvert, comme tous les grands artistes, parmi d'autres créateurs – Titien, Poussin, Corot chez les anciens ; oui. Matisse, peut-être, parmi ses contemporains, ou même Munch, à certain moment. Mais ceux qui l'auront accompagné le plus souvent dans la peinture auront été Renoir, Monet, Degas, Cézanne et Redon – si différents fussent-ils les uns des autres, et de lui-même. « Ingres, Boucher, premiers artisans modernes », avait-il noté dans ses carnets. Ici, entre eux et lui, se trouvaient justement ces deux

intercesseurs : Degas, pour Ingres ; Renoir pour Boucher. À ces noms, il faudrait ajouter encore, pour un certain paroxysme de la couleur, celui de Vincent Van Gogh, « un grand artiste que j'admire », écrivit-il lui-même à Charles Terrasse, en 1935. Mais il faut insister sur ce fait que tout ce qui frappait son regard et son esprit se transformait immédiatement, se traduisait, en somme, dans sa langue à lui, si personnelle, si indépendante, irréductiblement *autre*.

Que l'on observe son dessin : il est la sensation même, dans son élan premier.

Que l'on s'imprègne de sa couleur : toute spontanée, elle aussi. Mais réfléchie cependant, raisonnée... « Le dessin, c'est la sensation. La couleur, c'est le raisonnement. »... Paradoxe, semble-t-il. Mais Bonnard, comme Cézanne, construit par la couleur.

Et cette vision globale, « mobile et changeante », au point d'être parfois déroutante. Et ce monde tissé, filé maille à maille, qui se dévoile peu à peu devant celui qui le contemple : tout ceci n'appartient qu'à lui.

Peintre, rien que peintre, oui ; envahi et comme investi par son art, et ne désirant que projeter dans notre univers cette vision qui le hantait. Ces portraits de lui-même, à la fin de sa vie,

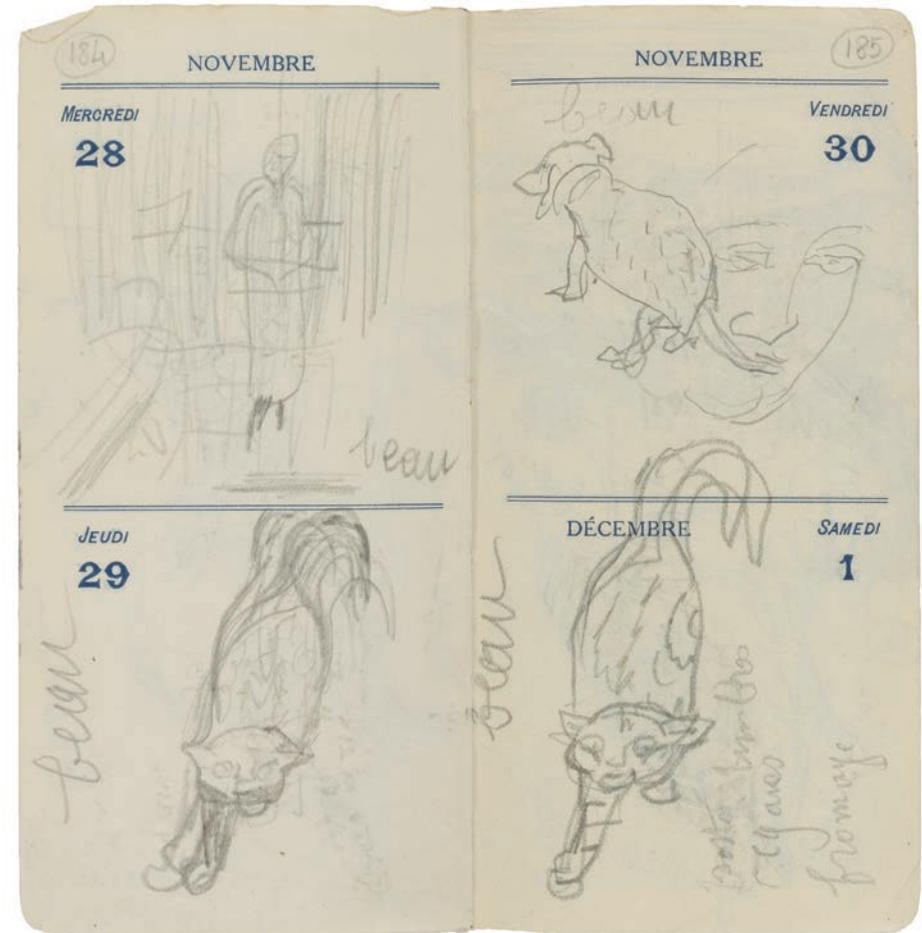
où se révèlent mélancolie et tristesse (et il avouait secrètement que «celui qui chante n'est pas toujours heureux...<sup>1</sup>») traduisent peut-être plus encore l'angoisse d'un créateur exigeant, et si peu souvent satisfait de lui-même. «Je commence seulement à comprendre. Il faudrait tout recommencer...<sup>2</sup>» La lumière de la peinture n'est pas celle du spectre solaire. Les plus grands, toujours à la poursuite de son secret, ont tous compris qu'elle demeure un mystère. Alors, il existe cette sorte de nostalgie, malgré les quelques bonheurs des réussites passagères – ce sentiment d'insuffisance devant l'ampleur du but à atteindre: «C'est toujours de la couleur. Ce n'est pas encore de la lumière...<sup>3</sup>»

... Nous qui demeurons éblouis devant ces tableaux, nous savons bien cependant que rarement un peintre aura réussi à concilier dans son art un tel amour de la vie, et une telle intelligence de la peinture.

1 / Agenda de 1944 (lundi 17 janvier).

2 / À Jean Bazaine, 1946.

3 / À Jean Leymarie, 1946.



/ 1934 /



/ 7 FÉVRIER 1927 /

Violet dans les gris.  
Vermillon dans les ombres orangées,  
par un jour froid de beau temps.

/ 4 AVRIL 1927 /

Beau coloriage conventionnel sur un dessin au trait avec  
deux couleurs se joignant.

/ 16 AVRIL 1927 /

Voisinage du blanc rendant lumineuses des taches très  
colorées.

/ 4 MAI 1927 /

Rendre possible des couleurs fortes dans la lumière par le  
noir et le blanc voisins.



/ 7 SEPTEMBRE 1927 /

Un objet doit participer au fond.

/ 28 NOVEMBRE 1927 /

Couleur moins éclatante, teintes neutres exaltées, pour l'unité de lumière.

/ 8 JANVIER 1928 /

Si c'est harmonieux ce sera vrai – couleur, perspective, etc. Nous copions les lois de notre vision – non les objets.

/ 29 FÉVRIER 1928 /

Importance des variations aux approches des bords de la toile. Seule plénitude de la composition.

/ 25 MARS 1928 /

Contraste des couleurs par l'ombre et la lumière, sans complémentaire, sans chaud et froid.

/ 2 AVRIL 1928 /

Transposition correspondant à une vérité de lumière supérieure.

/ 17 MAI 1928 /

Le noir comme couleur dans les ensembles clairs.

/ 26 JUIN 1928 /

Exécution. Résultat de la certitude. Réalisme. Montrer qu'on était présent.

/ 15 FÉVRIER 1929 /

Les grandes formes même dans les petits formats.

/ 23 FÉVRIER 1929 /

Beauté du dessin. Harmonies de lignes pour les directions et proportions des étendues.

/ 24 AVRIL 1929 /

Rhétorique dans l'exécution : appel aux réserves de beautés de formes et de couleurs, résultats d'observations personnelles ou d'observation des maîtres, s'évoquant sous vos yeux à mesure que le pinceau pose ses touches.

/ 1<sup>er</sup> JUIN 1929/

La pensée de Pascal: «Quelle vanité que la peinture...»  
dont les originaux n'intéressent pas – mais au contraire: ils  
ravissent.

/ 14 JANVIER 1930/

Intelligence de la nature, sincérité, moyens subordonnés à  
l'expression.

/ 18 JANVIER 1930/

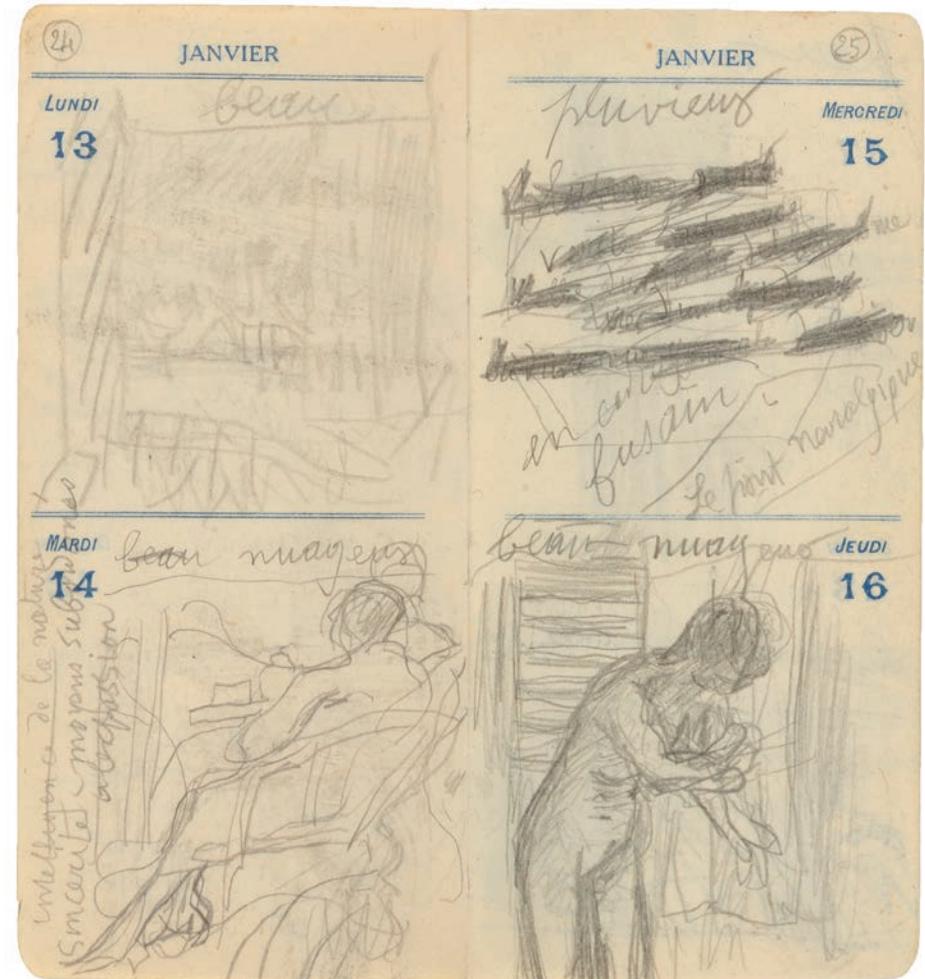
Un autre guide que la ressemblance analytique des objets.

/ 13 JUIN 1930/

Les exigences et les plaisirs de la vision et les satisfactions.  
Vision brute et vision intelligente.

/ 9 NOVEMBRE 1930/

Dessin la main légère, formes de l'ombre.



/ 1930/

PIERRE BONNARD / *Observations sur la peinture* / 28-29

/ 22 AVRIL 1931 /

Dans la vision, l'esprit a une capacité réduite pour sentir un grand nombre d'éléments plastiques par groupements, ou proches.

On peut augmenter cette capacité.

/ 25 OCTOBRE 1931 /

Tout l'effet pictural doit être donné par des équivalents de dessin. Avant de mettre une coloration, il faut voir les choses une fois, ou les voir mille.

/ 16 FÉVRIER 1932 /

Représenter la nature quand c'est beau. Tout a son moment de beauté. La beauté, c'est la satisfaction de la vision. La vision est satisfaite par la simplicité et l'ordre. La simplicité et l'ordre sont produits par les divisions de surfaces lisibles, les groupements de couleurs sympathiques, etc.

/ 14 MARS 1932 /

Activité et compréhension sous le signe de la réussite.

/ 15 MARS 1932 /

... sous le signe de l'apathie.

/ 16 MARS 1932 /

... sous le signe de l'énergie.

/ 17 MARS 1932 /

... sous le signe de l'acceptation.

/ 18 MARS 1932 /

... sous le signe de l'incertain.

/ 19 MARS 1932 /

... sous le signe de la réserve.

/ 28 MARS 1932 /

La liaison par la sauce. Celle par l'accrochement des tons (Cézanne).

/ 13 MAI 1932 /

Ce qui est beau dans la nature ne l'est pas toujours dans la peinture. Exemples : effets de soir, de nuit.

/ 11 JUIN 1932 /

Toute la plastique et les procédés se réduiraient à la visibilité.

/ 8 AVRIL 1933 /

Difficulté de l'observation directe.

Voir les choses une fois ou mille.

Les choses vues par surface.

Erreurs des sens.

Aventure du nerf optique.

Simplification correspondant à nos possibilités de sensation.

/ 1<sup>er</sup> JANVIER 1934 /

« Peinture et dessin de sentiment. »

Déformation pour la visibilité.

N'importe quel objet, quel effet, est susceptible de plusieurs interprétations visuelles. Le sentiment est un.

/ 4 JANVIER 1934 /

Une vision sentimentale qui tient le mur.

(Un sentiment qui tient le mur.)

/ 13 JANVIER 1934 /

Pour se juger, changement de place :

le mur – le plein air.

Déformation de la distance.

Déformation du dessin pour la visibilité.

/ 14 JANVIER 1934 /

D'abord imaginer des moyens.

En trouver en cours d'exécution, qui se présenteront forcément.

/ 15 JANVIER 1934 /

On peut prendre toutes les libertés de ligne, de forme, de proportions, de couleurs, pour que le sentiment soit intelligible et de bonne visibilité. Les intentions sont néant.

/ 16 JANVIER 1934 /

Quand on déforme la nature elle est toujours dessous, au contraire de l'œuvre de pure imagination.

/ 22 JANVIER 1934/

La fausseté c'est de découper un morceau de nature et le copier.

/ 1<sup>er</sup> FÉVRIER 1934/

La peinture ou la transcription des aventures du nerf optique.

/ 10 FÉVRIER 1934/

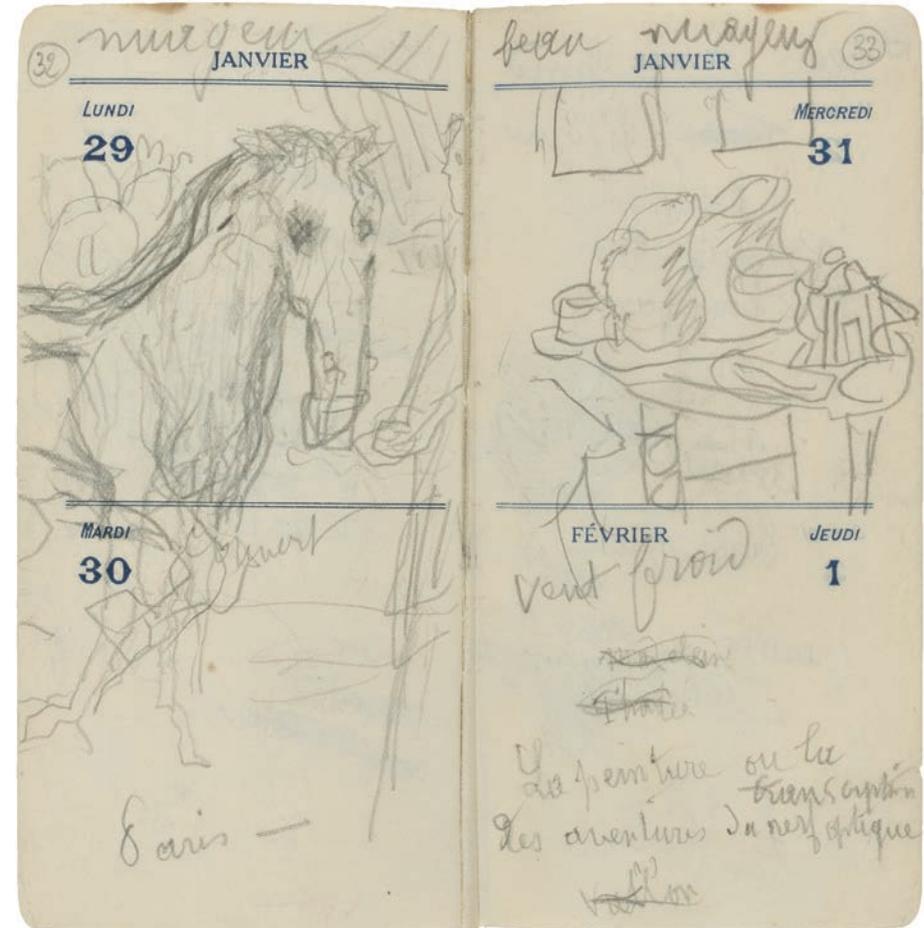
L'initiale convention, c'est la limitation et l'effet à distance.

/ 15 FÉVRIER 1934/

L'enfant a l'idéal de la solitude (Robinson) suffisamment rempli de ses rapports avec la nature.

/ 20 FÉVRIER 1934/

Choses qui s'excluent par la conscience de l'œil – l'analyse les voit cependant – on ne peut sentir tout cela en même temps.



/ 1934/

/ 13 MARS 1934/

Il ya des cas où il faut combattre la complémentaire et pas plus.

/ 13 MARS 1934/

Il faut du peintre en bâtiment – bien faire une teinte plate.

/ 26 AVRIL 1934/

Profiter des hasards ou plutôt des imprévus nécessite de les comprendre après.

Idee de fabrication contre l'idée de copie.

/ 13 JUIN 1934/

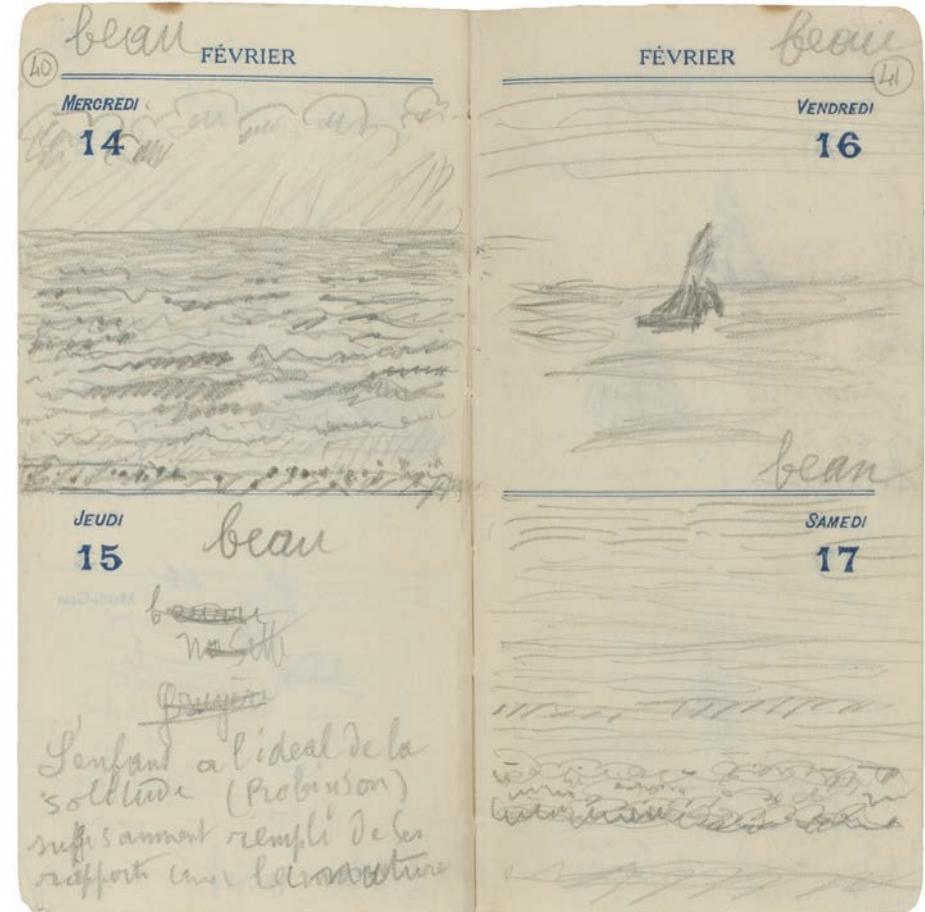
Dans l'exécution pas de perfectionnements. Il n'y a que des bouleversements.

/ 17 JUIN 1934/

Les incompatibilités – l'observation corrigée par le sentiment seul capable de les résoudre.

/ 25 AOÛT 1934/

La couleur, clé de chaque tableau.



/ 1934/



/ CHEZ LE MÊME ÉDITEUR /

Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel: *Chemins ouvrant*  
(préface de Marik Froidefond)

Leonardo Cremonini & Régis Debray: *L'Hypothèse du désir*  
(photographies de Corinne Mercadier)

Jean Dubuffet & Marcel Moreau: *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs*  
(préface de Nathalie Jungerman)

Jean Dubuffet & Valère Novarina: *Personne n'est à l'intérieur de rien*  
(préface de Pierre Vilar)

Sam Francis & Yves Michaud: *Mon art, mon métier, ma magie...*

Patrice Giorda: *Conversation sacrée*  
(préface de Gérard Mordillat)

Jérémy Liron: *Autoportrait en visiteur*  
(préface de Pierre Bergounioux)

Gaëtan Picon: *Admirable tremblement du temps*  
(essais d'Yves Bonnefoy, Agnès Callu, Francis Marmande, Bernard Vouilloux)

Jean-Claude Schneider: *La Peinture et son Ombre*

Pierre-Alain Tâche: *Une réponse sans fin tentée*





*/ Cette édition originale des OBSERVATIONS SUR LA PEINTURE de Pierre Bonnard  
a été achevée d'imprimer en janvier 2015, par  
Ott imprimeurs à Wasselonne (ottimp@ott-imprimeurs.fr).*

*Conception graphique : Juliette Roussel (juliette-roussel@orange.fr)*

© ADAGP, Paris, 2015

© BnF, Paris, 2015

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, Paris, 2015 /  
Gisèle Freund, reproduction de Guy Carrard

© L'Atelier contemporain, Strasbourg, 2015 (francois-marie.deyrolle@orange.fr)  
ISBN : 979-10-92444-17-9

*Ouvrage publié grâce au concours de la  
Fondation Meyer pour le développement culturel et artistique.*

