

comportent le risque d'abandonner aux tentations fascistes les intellectuels précaires, alors que ceux-ci, en ces temps de crise, pourraient au contraire grossir les rangs du prolétariat. C'est aussi dans la même période que ressort la connexion entre l'anti-intellectualisme et la xénophobie, voire l'antisémitisme, même si elle existait de longue date : « Tous les anti-intellectualistes ne sont pas antisémites ; reste que, depuis Proudhon et Veillot, la plupart des antisémites goûtent l'anti-intellectualisme. » Céline, Rebatet, Brasillach et d'autres relayent avec des variantes personnelles l'idéologie nazie, qui condamne la pensée des Lumières, « abstraite et universaliste », et donc l'intellectuel et le Juif « hors sol », tout en ne désespérant pas de tisser des liens entre les lettrés et le peuple : mission accomplie avec Heidegger, chantre du *Heimatkunst*, l'art du terroir.

Après guerre, et dans le contexte de la crise coloniale, le « parti intellectuel » n'est guère plus uni qu'au moment de l'Affaire Dreyfus. Si l'histoire retient plus volontiers le manifeste des 121, qui « marque le repositionnement des intellectuels de gauche hors du socialisme gouvernemental et de la tutelle communiste récemment dénoncée par Raymond Aron dans *L'Opium des intellectuels* », on doit se garder d'oublier que le discours national, voire O.A.S., est bien relayé dans le champ intellectuel. On peut se demander d'ailleurs si la notion d'anti-intellectualisme n'est pas quelque peu sollicitée sur l'exemple précis de la répression qui frappe les opposants à la guerre d'Algérie ; peut-on dire que « pour la première fois, l'anti-intellectualisme s'exprime ouvertement depuis le sommet de l'État » ? Ce n'est pas en tant qu'intellectuels qu'André Mandouze, Henri-Irénée Marrou sont sanctionnés, menacés, qu'Henri Alleg est torturé, Maurice Audin assassiné, c'est parce qu'ils sont engagés dans la lutte — ce d'autant plus que d'autres intellectuels, à la Sorbonne et ailleurs, soutiennent l'action gouvernementale.

Les derniers chapitres, en donnant la parole à des voix aussi autorisées que celles de Michel Houellebecq et d'Henri Guaino, démontrent la pérennité de l'anti-intellectualisme.

Plus qu'un ouvrage historique, ce qu'il est aussi, le livre de Sarah Al-Matary est un livre pour aujourd'hui. On conclura en lui empruntant deux citations, l'une à Roland Barthes pour qui l'attitude poujadiste « a posé la culture comme une maladie, ce qui est le symptôme spécifique des fascismes », l'autre à Pierre Bourdieu : « parmi les facteurs explicatifs du fait que le mouvement social ne s'organise pas, il y a cet anti-intellectualisme ». On ne saurait mieux dire pour souligner l'importance actuelle de ce livre.

Anne ROCHE

Pierre BONNARD : *Au fil des jours. Agendas 1927-1946*. Édition de Céline Chichacastex, Alain Lévêque et Véronique Serrano (L'Atelier contemporain, 35 €).

Cette publication permet de découvrir l'ensemble de vingt agendas de Pierre Bonnard, couvrant les années 1927 à 1946, que possède le département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France. Bonnard avait des agendas de petites dimensions, de marques « Bijou » ou « Mignon », qu'il remplissait comme des carnets de notes et de croquis¹, et qu'il pouvait garder sur lui, dans sa poche, en permanence. Les avoir toujours à portée de main lui permettait de saisir un motif sur le vif, de poursuivre une recherche graphique, faisant par exemple légèrement affleurer, pour commencer de lui donner corps, une « transposition correspondant à une

1. En complément des agendas de Bonnard, l'on consultera avec profit les fac-similés de trois de ses carnets dont l'édition a été établie par Pierrette Vernon : *Les Carnets de croquis de Pierre Bonnard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2005. À propos de ces carnets — et semblable remarque pourrait être faite au sujet des agendas —, Paul Signac nota : « Dans le petit carnet dont il ne se sépare jamais, [...] [Bonnard] jette pêle-mêle tout ce qui se présente à lui. Il pense, aime et exprime tout ce qu'il voit : la tarte du dessert, l'œil du chien, un rayon de soleil à travers la fenêtre aveugle, l'éponge du bain. [...] Totalement par instinct, sans même tenter de donner une apparence de réalité à ces objets souvent illisibles ».

vérité de lumière supérieure » (notation du 2 avril 1928). Mais ses croquis, notés schématiquement, n'avaient, peut-on penser, — quand bien même certains se révéleront prémices à l'œuvre peinte —, pas vocation à être poursuivis, développés, affinés. Ses croquis étaient couchés sur le papier puis oubliés, telle une belle au bois dormant, pour que, se réveillant et réveillant le regard du peintre qui les redécouvrait au moment du passage à la peinture, ils puissent l'aider à activer ses reminiscences sensorielles.

En outre, ses agendas lui servaient à écrire des pensées, menues réflexions. Ou à noter le lieu où il se trouvait, lorsqu'il voyageait, et surtout, mû par un souci de précision, le temps qu'il faisait. S'agit-il là, pour reprendre le mot de Jean Clair dans « Les aventures du nerf optique », d'une « revanche de la météorologie sur la chronologie » ? Parlons plutôt de *réconciliation*, puisque pour Bonnard, peintre attentif aux effets de lumière et à leur incidence sur la perception des couleurs, « les sensations visuelles », comme l'écrit Georges Roque dans *La Stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*, sont « liées à la sensation du temps, au double sens du temps qui passe et du temps qu'il fait ». Bonnard cherche à représenter, pour reprendre la formulation de Merleau-Ponty dans *Sens et non-sens*, les objets « sans contours absolus » dans l'atmosphère changeante « où nous les donne la perception instantanée ». Liés entre eux par la lumière et l'air, qui, pour Bonnard, ne sont pas dénués de consistance. Le peintre voulant *in fine* — ambition suprême — rendre la manière même dont ces objets, nous apparaissant, « frappent notre vue » et « attaquent » avec douceur nos sens.

Parce que les dessins de Bonnard ont été dispersés au gré des successions, « il est difficile de déceler la genèse des œuvres et de percevoir la méthode de travail de l'artiste », remarque Céline Chichacastex, qui ajoute que les agendas « constituent donc des documents précieux pour appréhender l'élaboration intime de ses peintures. » Véronique Serrano insiste sur ce point, arguant que le travail publié aujourd'hui marque « le début d'une réflexion qui reste [...] incomplète et parcellaire ». En vérité, si les agendas de Bonnard, de par les notes qu'ils recèlent, présentent *de facto* un intérêt quant à la connaissance de la vie de l'artiste, du contexte dans lequel il évoluait (le peintre y consignait des éléments prosaïques, comme la liste des courses, ses rendez-vous, ses déplacements, des événements, des numéros de téléphone), ce qui frappe surtout, c'est ce qui est tu. C'est cette contrée de silence que Bonnard voulait préserver. Aucun fait majeur de la vie du peintre n'y est noté clairement. Exemple le plus frappant : la mort de Marthe, sujet de prédilection du peintre (il la dessina maintes fois dans son univers domestique, sans prétexte narratif), est indiquée par une simple croix. Est déjà palpable, intensément, dans la manière de vivre de Bonnard cette pudeur *accomplie*, — l'auteur de *Derrière la clôture* (1895, huile sur carton, musée de l'Ermitage) ayant été jusqu'à ne point laisser, de son vivant, l'accès à ses dessins, pas même à ses amis proches. Pudeur allant jusqu'à faire don de ses innombrables nuances au plus anodin détail ; George Besson, critique et ami du peintre, rapporta ainsi : « [Bonnard] avait une prédilection pour un incroyable crayon noir mal taillé, qui ne le quittait pas, un bout de crayon court, si court qu'un paysage [...] semblait surgir de trois doigts bossus, crispés sur une pointe invisible. »

Cette pudeur amènera magnifiquement sa peinture à ne faire qu'entremêler son chant à celui du visible. Et l'amènera lui à ne jamais *s'imposer*, pour ce faire, face à ses « modèles » (leçon que retiendra Lucian Freud). Qu'ils soient, du reste, inanimés ou animés, l'approche demeurant la même : celle d'un peintre amoureux de la singularité d'un visible — saveur et pulpe — cueilli à même l'arbre du quotidien. Et donnant forme, au fil des ans, à une œuvre aimantée par la question du regard, dont la racine étymologique désigne, plutôt que l'acte de voir, l'attente, le souci, la garde, l'égard. « Poser pour [Bonnard] était une expérience différente de celles que j'avais eues avec d'autres peintres, confesse Dina Viemy. Il ne voulait pas que je reste tranquille. Ce qu'il désirait, c'était le mouvement ; il me demandait de "vivre" devant lui en essayant de l'oublier. [...] C'était un être silencieux qui ne parlait jamais pendant les séances de travail mais qui savait écouter intensément. Le principe était de respecter ce silence. »

Cette pudeur est, peut-être, ce qu'il y a de plus essentiel, murmurent à notre intention les agendas de Bonnard, ce qui ne doit jamais être levé, comme le reconnaîtra Henri Cartier-Bresson après qu'il aura réalisé une série de vingt-sept photographies du peintre : « Lorsque j'ai fait les photos, je ne sais combien de temps je suis resté assis devant Bonnard, des heures. On se regardait. On n'a pas dit un mot. Les gens veulent toujours parler. Il n'y a rien à dire. Nous, on se regardait. Il n'y avait aucun embarras. À un moment j'ai appuyé. Il a levé la tête et m'a demandé : "Pourquoi avez-vous appuyé à ce moment précis ?" Et moi, je lui ai demandé : "Pourquoi avez-vous mis un jaune ici, dans ce tableau ?" Il a souri. Il ne m'a rien dit. On n'avait pas à s'expliquer. Ce qui m'intéressait ne se dit pas. »² »

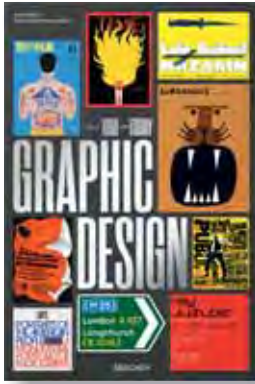
Matthieu GOSZTOLA

Pierre KLOSSOWSKI : *Sur Proust*. Édité et préfacé par Luc Lagarde (Serge Safran éditeur, 15,90 €).

Georges Bataille a régulièrement invoqué l'œuvre de Marcel Proust. Il y revient à différentes reprises, la référence proustienne traversant de part en part *L'Expérience intérieure* et sa réflexion sur Nietzsche, avant qu'il ne réfléchisse au rapport entre la littérature et le mal ou qu'il descende dans la grotte de Lascaux, cette autre cathédrale du temps, en compagnie de l'ombre de Proust pour questionner face à ces grands pans de murs jaunes le rapport entre l'art et la mort. Proche ami de Bataille, écrivant sur Sade et Nietzsche, la référence à Proust semble parfaitement absente de l'œuvre de Pierre Klossowski. On pourrait la croire étrangère à son écriture qui ne cesse de mobiliser le simulacre, les avatars du désir et du phantasme. C'est au détour d'une note préparatoire en vue d'un téléfilm de Michel Butor sur Proust, au début des années soixante-dix, que l'auteur de *Roberte ce soir* passe aux aveux et reconnaît être pris en « flagrant délit ». D'emblée, cette relecture de la *Recherche* amène Klossowski à esquisser comme une archéologie du désir qui passe par l'abîme de la mémoire, tout en reconnaissant qu'il est pris dans une expérience terrible, semblable à bien des égards à une drogue.

Très vite, ces pages qui semblent circonstancielles laissent apparaître leur véritable enjeu. Elles doivent se lire comme une suite aux réflexions sur *Nietzsche et le cercle vicieux* et *La Monnaie vivante*. Alors que Michel Butor avait invité Klossowski à développer quelques libres propos autour du Bois de Boulogne dans *Du côté de chez Swann*, voici que la question du temps et de la mémoire involontaire devient l'occasion de montrer comment *La Recherche* déconstruit patiemment la structure traditionnelle du roman occidental en remettant en question la notion d'irréversibilité du temps. En revenant autrement, le passé entame le socle sur lequel repose la narration du roman occidental, fondé sur la chronologie du fait raconté. Ce geste emporte avec lui la continuité de l'identité des protagonistes, à commencer par celle de l'auteur. La clé du roman est donc prise dans la roue du temps. *La Recherche* apparaît comme une variation de l'Éternel Retour ou une forme détournée de son cercle vicieux. Klossowski nous prévient, ce n'est que progressivement que la mémoire involontaire renverse ces deux principes. Partant du thème de l'appropriation amoureuse, donc de la jalousie et du soupçon, se met en place un mouvement de réappropriation qui rejoue le désir dans l'écriture. Circulant entre réminiscence et oubli, la mémoire fait apparaître ce qui n'a pas été vécu. La mémoire involontaire fait ressortir d'autres interprétations des signes du passé, les actes manqués qui ouvrent le roman à des vécus secondaires qui n'en finissent jamais d'être répétés dans l'espace des mots. À partir de là, se rejoue la possibilité de revivre indéfiniment un passé qui n'est plus irrévocable, ou plutôt qui ne cesse de revenir autrement à travers le livre. C'est dans ce

2. Propos recueilli par Suzanne Pagé in *Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps, journal de l'exposition*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2 février-7 mai 2006, Paris-musées, 2006.



Histoire du graphisme

Dans ce second volume, tout aussi imposant que le premier, Jens Müller achève son exploration du graphisme stoppée en 1959. Près de 3 500 œuvres graphiques fondatrices issues du monde entier jalonnent ce panorama contemporain (de 1960 à nos jours) marqué par l'avènement de l'ère numérique : « Les tables à dessin, adhésifs et gobelets remplis de crayons et de stylos en tous genres ont cédé la place à des moniteurs, des claviers et autres appareils [...], du jour au lendemain sont apparues des solutions logicielles et matérielles permettant de réaliser entièrement à l'écran des matrices d'impression parfaites », écrit Jens Müller dans son introduction. Les techniques évoluent, le talent demeure ! Plus d'une centaine de graphistes sont cités, notamment Massimo Vignelli (signalisation du métro de New York), Neville Brody (*The Face Magazine*), Kashiwa Sato (identité d'Uniqlo) et Edel Rodriguez (couvertures très remarquées du *Times* pendant la campagne présidentielle américaine de 2016). L'auteur met en lumière les créations les plus marquantes de chaque année, en regard d'une frise chronologique illustrée qui permet de les replacer dans leur environnement global. Une masse d'images considérable qui nous aide à percevoir la véritable influence du graphisme sur notre vie quotidienne.

Stéphanie Durand-Gallet

Jens Müller, *Graphic Design, vol. 2, 1960 à nos jours*, Taschen, édition trilingue (anglais, allemand, français), 2018, 480 p. Prix : 50 €. ISBN : 978-3-8365-7037-4.



Pierre Bonnard

Conservés à la BnF, 20 agendas tenus par Pierre Bonnard de 1927 à 1946 constituent un ensemble original d'esquisses plus ou moins abouties de l'artiste. Il traduit le temps qu'il fait, les effets de la lumière, livre une réflexion sur des nus, des portraits, dont ceux de ses proches, d'animaux domestiques, de lieux familiers, tous particulièrement révélateurs de son approche. Tout comme des paysages croqués souvent au cours de vacances. L'art de chercher, de trouver, les phases de la réalisation, des reprises, la sensibilité capricieuse qui taraude tous les créateurs, autant de ces impulsions viscérales joliment structurées, que trois scientifiques d'institutions liées à Bonnard livrent au regard du (grand) public, de celui qui continue de prendre le temps de voir comment une idée, une envie va et existe, se diversifie... Pour le peintre, les agendas sont comme des carnets de notes et de croquis, il y dessine presque chaque jour, y inscrit aussi bien la liste des courses que ses rendez-vous. On trouve également des notations esthétiques à proprement parler. Ces carnets permettent de rentrer dans son intimité et de saisir au quotidien sa perpétuelle quête plastique. Pour les amateurs et les curieux de secrets, qui savent le poids unique du détail, pour les étudiants et artistes désireux de voir de plus près comment fonctionne un de leurs semblables avec constance et légèreté.

Christophe Comentale

Pierre Bonnard. *Au fil des jours. Agendas (1927-1946)*, Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque, Véronique Serrano, coédition L'Atelier contemporain / BnF éditions / musée Bonnard, 2019, 280 p. Prix : 35 €. ISBN : 979-10-92444-78-0.



Dessins de geste

Toutes deux graveurs de poinçons typographiques à l'imprimerie nationale, Nelly Gable et Annie Bocel ont désiré transmettre leur savoir-faire à travers cet ouvrage, premier volume de la collection « Histoires de transmission » proposée par les Éditions des Cendres, en partenariat avec l'Institut national des métiers d'art. Les 60 premières pages, entièrement consacrées aux dessins d'Annie Bocel, nous transportent immédiatement dans l'atelier : l'artiste reproduit et annote le matériel présent sur l'établi, les gestes appris durant trois ans auprès du maître d'art Nelly Gable, première femme graveur de poinçons. Ces dessins, repris en vignette, rythment les chapitres suivants où celle-ci nous livre ses recommandations techniques et ses réflexions professionnelles : préparation du matériel, préparation du barreau d'acier brut de 7 cm de longueur au sommet duquel sera gravé le poinçon – « Du fond de l'atelier, le son de la lime peut laisser présager un limage de belle définition ou pas », souligne-t-elle –, empreinte au noir de fumée et report de la lettre, gravure du poinçon à la lime, gravure des contrepointons, contrôle de la lettre, chauffage du métal ou « trempe » – « atteindre le rouge cerise », note Annie Bocel sur la planche de dessins correspondante – et réchauffage régulier ou « revenu » – « atteindre le jaune paille » –, frappe de la matrice. Un poinçon est né.

S. D.-G.

Nelly Gable et Annie Bocel, *Dessins de geste. Gravure et poinçon typographique*, texte d'introduction de Maryline Desbiolles, Éditions des Cendres, 2018, 160 p., ill. Prix : 42 €. ISBN : 978-2-86742-284-3.



Bonnard, si respectueux à «l'impression initiale» dans sa quête d'absolu mallarméenne, n'eût pas désapprouvé le dévoilement auquel procède cette belle publication. Vingt de ses agendas, s'étirant de 1927 à 1946, sont la propriété de la BNF depuis 1993. Leur publication in-extenso est à désirer, bien qu'ils soient connus des spécialistes. Mais la promenade est toujours à refaire dans ces feuillets où règne une double météo, la couleur du ciel s'y enregistre autant que le baromètre des désirs, y compris celui de peindre. Epousant ou

contredisant le format japonais des agendas, Marthe et ses ablutions, jusqu'en janvier 1942, remplit la page de ses rondeurs et ses douceurs. Confirmant la nécessité de révéler « le non-vu de la vue » (Jean Clair), l'impudeur du couple ne connaît aucune limite, « les exigences de l'émotion » priment sur tout. Un pur enchantement court à travers ces agendas, malgré la guerre, le délitement du groupe nabi et la persécution des marchands juifs qui les font disparaître, en 1942, de ses bilans financiers annuels. Il reviendra aux fils de Josse Bernheim d'organiser la première exposition de l'après-guerre. Puis les Américains, le MoMA notamment, s'empareront de l'artiste faussement informel... SG / Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque et Véronique Serrano, *Pierre Bonnard. Au fil des jours. Agendas 1927-1946*, L'atelier contemporain / Musée Bonnard, Le Cannet / BNF, 35€.

ÉDITION Avec l'éditeur strasbourgeois L'Atelier contemporain

Du côté de Bonnard et de Bacon

L'éditeur strasbourgeois L'Atelier contemporain poursuit un passionnant travail d'exhumation de textes et d'inédits liés à l'art du siècle écoulé. Deux belles nouveautés convoquent les figures de Pierre Bonnard et Francis Bacon.

CE SONT DE petits carnets qui ne le quittaient jamais. Les sortant de sa poche, Pierre Bonnard y saisissait au crayon une scène prise sur le vif, y transcrivait un paysage, y étudiait la position d'un corps, le volume d'un visage ou une composition dans un salon. Un laboratoire de l'artiste auquel s'ajoutaient diverses notes, sur le temps qu'il faisait, l'endroit où il se trouvait, des numéros de téléphone...

Des bribes de sa vie articulées également à des réflexions sur la peinture et son rapport à la réalité : « Le principal sujet, c'est la surface qui a sa couleur, ses lois par-dessus les objets » (2 décembre 1935), « 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 » (25 octobre 1931)...

C'est un Bonnard « au fil des jours » que François-Marie Deyrolle, fondateur des éditions L'Atelier contemporain, fait ainsi surgir en publiant une sélection de 20 carnets de l'artiste. Embrassant la période 1927 à 1946, soit les 20 dernières années de sa vie, ces agendas ont été acquis en 1993 auprès des neveux de Bonnard par la Bibliothèque nationale de France et n'avaient encore jamais fait l'objet d'une publication.

C'est le troisième titre que L'Atelier contemporain consacre à Bonnard, après *Les exigences de l'émotion* et *ses Observations sur la peinture*, précisée François-Marie Deyrolle, qui met en avant le partenariat noué avec le musée Bonnard au Cannet.

Les éclairages apportés par Céline Chicha-Castex, conservatrice à la BnF, l'écrivain Alain Lévéque et Véronique Serrano, conservatrice en chef du musée Bonnard au Cannet, de même que les ponctuations iconographiques mises en regard avec les croquis de ces carnets, font de cet ouvrage une intéressante mono-



Un croquis, dans l'agenda de 1938, qui fait écho au célèbre tableau de Bonnard: La Grande Baignoire. DROITS RÉSERVÉS

graphie d'un des grands peintres français de son temps - Pierre Bonnard. *Au fil des jours*, 230 pages, 35 €.

Autre géant de la peinture du XX^e siècle à faire l'actualité du catalogue

vrent la période de 1964 à 1992. Et c'est évidemment la voix de Bacon qui s'y fait entendre. Une voix qui parle de sa peinture, de ses motivations - « J'ai toujours pensé que je pourrais rendre un cri aussi beau qu'un de ces derniers paysages de Monet » -, de ses icônes de l'histoire de l'art - « J'admire Goya mais je trouve Vélasquez plus poignant » -, de ses doutes - « Je pense que je ne sais pas dessiner » -, de son rapport à la vie et à la mort - « Il y a des gens qui regardent la vie avec l'œil de la mort. Moi pas ! Je l'aime avec ses joies et ses horreurs. [...] J'ai plutôt de la chance : j'ai un chagrin d'amour. À mon âge ! » (80 ans au moment de l'interview).

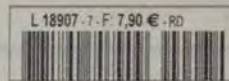
Un Bacon intime qu'accompagnent les très belles photographies du peintre et de son atelier prises par Marc Trivier. Et comme le dit si joliment l'écrivain Yannick Haenel qui signe la préface de l'ouvrage : « Écouter la parole d'une peintre, c'est s'accorder à la possibilité, aujourd'hui, de transmettre du vivant » - Francis Bacon. *Conversations*, 203 pages, 20 €.

Serge HARTMANN

RETROUVEZ TOUTE
L'ACTUALITÉ DE L'ART
AU QUOTIDIEN SUR
daily.artnewspaper.fr



ÉDITION FRANÇAISE



THE ART NEWSPAPER

TAN FRANCE SAS, GROUPE THE ART NEWSPAPER. MENSUEL. NUMÉRO 7. AVRIL 2019

FRANCE : 7,9 € - DOM : 8,9 € - BEL/LUX : 8,9 € - CH 13,50 FS - CAN : 13,99 \$ CA
PORT. CONT/ESP/IT : 8,9 € - N. CAL/S : 11,50 CFP - POL/S : 12,50 CFP - MAR : 07,50 \$

42

THE ART NEWSPAPER ÉDITION FRANÇAISE

Numéro 7. Avril 2019

Livres

PIERRE BONNARD

Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque, Véronique Serrano

Au fil des jours
AGENDAS 1927-1946



L'Atelier contemporain
Musée Bonnard, Le Cannet
Bibliothèque nationale de France

Pierre Bonnard, au fil des jours - Agendas 1927-1946, textes de Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque et Véronique Serrano, Strasbourg/Paris/Le Cannet, L'Atelier contemporain/BnF/Musée Bonnard, 280 p., 35 euros, en vente le 12 avril

AU TEMPS DE PIERRE BONNARD

Le quotidien du peintre se dévoile dans vingt carnets remplis d'annotations sur le quotidien, d'esquisses et de notes sur l'art et la peinture.

Toute sa vie, Pierre Bonnard a dessiné dans des carnets, presque chaque jour. Il en reste vingt, datés de 1927 à 1946, acquis par la Bibliothèque nationale de France en 1993. C'est un choix de ces pages rituelles que L'Atelier contemporain publie, après avoir réédité, en mars dernier, les *Observations sur la peinture*, qui reprennent les textes de ces calepins.

En 1927, Bonnard a 60 ans. Il achète des agendas de la marque Bijou ou Hachette. Il note le temps sans faillir : « Nuageux », « beau », « pluvieux ». Mais il s'arrête à la mort de sa femme, en 1942. « Comme si Marthe avait emporté avec elle l'ordre serein du temps et des saisons », remarque Véronique Serrano, conservatrice en chef du musée Bonnard, au Cannet. Souvent il griffonne la liste des courses : « Crème, bananys, ceinture. » Avec

un goût certain pour la « *guimauve* ». Marthe et Pierre bougent beaucoup, de Paris au Cannet où ils séjournent, en passant par Benerville-sur-Mer. Les indications météo s'accompagnent quelquefois de commentaires sur la couleur du temps. Il y a encore des notes esthétiques ou, plus simplement, des explications sur le délicieux malaise que ressent le regardeur face aux toiles de Bonnard : « *Traits mangés par le reflet dans le dessin au trait* », « *La nature vidée de son utilité* » ou encore « *Le dessin, c'est la sensation. La couleur, c'est le raisonnement* ».

Les agendas sont saturés d'esquisses de Marthe à sa toilette, de tentatives et de reprises infinies des mêmes positions, dont l'impraticable *Grande Baignoire* de 1937-1939, que l'artiste continue de dessiner même une fois la toile achevée. C'est que, jusqu'à la

fin, comme il l'écrit en 1941 à son ami Georges Besson, il n'a « *pas fini d'apprendre ni de comprendre* ». Les exégètes ont remarqué que Marthe ne vieillit jamais, ni dans les dessins, ni dans les toiles, alors même qu'elle a déjà 58 ans en 1927. Il y a, note Bonnard, « *le modèle qu'on a sous les yeux et le modèle qu'on a dans la tête* ». On trouvera ici bien d'autres dessins fascinants, visages, animaux, paysages, cheminement du troublant *Cheval de cirque* (1936-1946) ou de l'autoportrait en *Boxeur* (1931), mais aussi ces intérieurs à fenêtres mangés par le hors-champ. Trois essais de Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque et Véronique Serrano éclairaient ce que les non-initiés peineront peut-être à discerner, et en particulier ce que Lévêque nomme la « *joute avec et contre la finitude* » de Bonnard.

ÉRIC LORET



L'on sait, les artistes, de provenances diverses, ne s'unirent, au sein du groupe Dada, que de façon fortuite et éphémère. Ces artistes poursuivirent, par la suite, leur propre recherche de façon autonome. Ainsi, dans cet essai, trouve-t-on quelques lieux communs sur le phénomène Dada, auxquels il faudrait finir par tordre le cou, mais aussi de stimulantes intuitions analytiques que l'auteur aurait pu porter encore plus loin, en appliquant, peut-être, une approche microscopique aux différents groupes dadaïstes.

Mario Guastoni

Pierre Bonnard

Au fil des jours : agendas

Ouvrage collectif

L'Atelier contemporain-BNF-Musée Bonnard, 2019



L'ouvrage rassemble les nombreux croquis, plus de 200, souvent inédits, dessinés par le peintre, presque chaque jour, dans ses carnets de travail entre 1927 et 1946, c'est-à-dire les années pendant lesquelles son œuvre apparaît comme difficilement classable, voire définissable. Ayant désormais dépassé l'expérience des Nabis, il développe sa recherche de façon autonome, en solitaire, refusant toute assimilation à un courant, à un groupe, à une quelconque orientation, dans le panorama artistique de cette période entre les deux guerres. Il se veut uniquement un peintre des effets de la lumière naturelle sur les choses qui accompagnent la vie quotidienne. Aussi, son utilisation des carnets de travail peut-elle sembler traditionnelle : on y trouve, parfois, la liste des courses ou les rendez-vous. Mais, le plus souvent, l'artiste s'en sert pour fixer, d'un trait insistant et répété, les scènes, les formes qui frappent son regard, les sensations éprouvées. Il en garde ainsi la mémoire pour, dans l'atelier, pouvoir passer du dessin à la composition, maîtrisant, peut-être, en dernière instance, l'écoulement de la vie dans tous ses aspects, même les plus anodins.

Jacqueline Attidore

Ker-Xavier Roussel

Jardin privé, jardin rêvé

Ouvrage collectif

Gallimard-Musée des Impressionnismes, Paris-Giverny, 2019

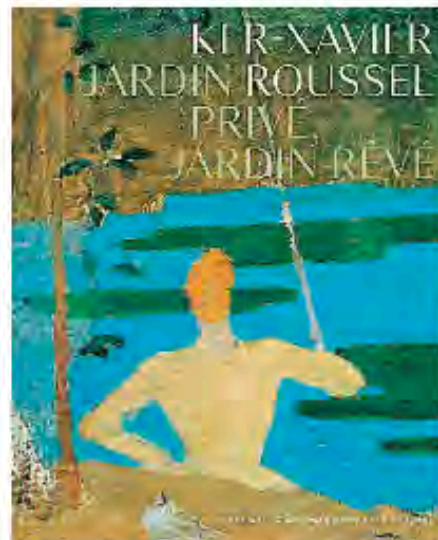


Figure quelque peu oubliée du groupe des Nabis au sein duquel il eut droit au titre de « Nabi bucolique », ami et beau-frère d'Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel choisit la région de l'Eure, entre Vernon et Giverny, pour y réaliser des tableaux aux couleurs étranges et à l'atmosphère poétique. Après 1900, son œuvre évolue vers