

Affinités japonaises

Vers le décor moderne

Affinités japonaises

Vers le décor moderne

Sous la direction d'Isabelle Cahn



اللوفِر أبوظبي
LOUVRE ABU DHABI

M
—
O

Musée
d'Orsay

KAPH

ART BOOKS FROM THE MIDDLE EAST

DÉPARTEMENT DE LA CULTURE ET DU TOURISME D'ABU DHABI

S.E. Mohamed Khalifa Al Mubarak, Président

S.E. Saif Saeed Ghobash, Secrétaire général

Mohammad Al Frehat, Conseiller juridique

Nawal R. Al Hassani, Directrice exécutive des stratégies

Rita Aoun-Abdo, Directrice exécutive de la Culture

Saood Abdulaziz Al Hosani, Directeur exécutif par intérim des services

Steve Copestake, Directeur exécutif par intérim du marketing et de la communication

Sultan Hamad Al Dhaheri, Directeur du tourisme

LOUVRE ABU DHABI

Manuel Rabaté, Directeur

Ugo Bertoni, Responsable des affaires internationales et institutionnelles

Flora Castillon, Directrice des publics

Virginia Fienga, Responsable de la régie des collections

Heros Leask, Conseiller juridique

Douglas Masuku, Directeur des opérations techniques

Marwa Rubayee Al Menhali, Responsable des achats et des finances

Catherine Monlouis-Félicité, Directrice des programmes culturels et éducatifs

Dr Souraya Noujaim, Directrice scientifique en charge de la conservation et des collections

Shaima Al Suwaidi, Responsable des ressources humaines

AGENCE FRANCE-MUSÉUMS

Conseil d'administration

Laurence des Cars, Présidente, Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Laurence Engel, Présidente, Bibliothèque nationale de France

Christian Giacometto, Président du comité d'audit

Jean Guéguinou, Président du comité des rémunérations

Sylvie Hubac, Présidente, Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais

Serge Lasvignes, Président, Centre Pompidou

Sophie Makariou, Présidente, Musée national des arts asiatiques - Guimet

Stéphane Martin, Président, musée du quai Branly - Jacques Chirac

Jean-Luc Martinez, Président-directeur, musée du Louvre

Karim Mouttalib, Administrateur général, musée du Louvre

Alberto Vial, Conseiller diplomatique, musée du Louvre

Laurence Auer, Directrice de la coopération culturelle, universitaire et de la recherche, ministère des Affaires étrangères

Monique Schwartz-Autissier, Contrôleur général économique et financier, ministère de l'Économie

Éric Lefèuvre, Commissaire aux comptes

Anne Mény-Horn, Directrice générale

Marie-Anne Ginoux, Directrice générale adjointe

Jean-François Charnier, Directeur scientifique

Olivia Bourrat, Sous-directrice en charge de la conservation

Olivia Davidson, Chef du service des expositions et des manifestations

Jean-Valère Arifont, Directeur de la maîtrise d'ouvrage

Katia Cartacheff, Directrice des opérations

MUSÉE D'ORSAY

Laurence des Cars, Présidente

Arnaud Oseredczuk, Administrateur général

Francis Steinbock, Administrateur général adjoint

Sylvie Patry, Directrice de la conservation et des collections

Hélène Flon, Directrice des expositions

DIRECTION SCIENTIFIQUE DU CATALOGUE

Isabelle Cahn, Conservateur général des peintures,
musée d'Orsay

Publication

Agence France-Muséums

Olivia Davidson, Chef du service des expositions
et des manifestations

Annabelle Lacour, Chef de projet

Céline Moulard, Éditrice indépendante auprès de l'Agence
France-Muséums

Alice Foucher, Assistante éditoriale indépendante auprès
de l'Agence France-Muséums

Louvre Abu Dhabi

Catherine Monlouis-Félicité, Directrice des programmes
culturels et éducatifs

Juliette Singer, Conservateur en charge de l'art moderne
et contemporain – référent scientifique

Amanda Nicole Smith, Chef de projet, Programmes culturels
et éducatifs

Mohamed Zaggar, Éditeur principal des publications,
Programmes culturels et éducatifs

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition
« Affinités japonaises : vers le décor moderne »
Organisée par le Louvre Abu Dhabi, l'Établissement public
des musées d'Orsay et de l'Orangerie et l'Agence France-Muséums
présentée au Louvre Abu Dhabi du 6 septembre
au 24 novembre 2018

Commissariat

Isabelle Cahn, Conservateur général des peintures,
musée d'Orsay

Scénographie

Laurence Fontaine

Cette exposition présente des œuvres exceptionnelles issues
des collections du *Louvre Abu Dhabi* et de l'*Établissement
public des musées d'Orsay et de l'Orangerie*.

Les organisateurs souhaitent également exprimer leur plus
grande gratitude aux musées et institutions qui ont soutenu
ce projet par le prêt d'œuvres majeures de leurs collections :

La Bibliothèque nationale de France

Le musée national des arts asiatiques - Guimet

Le Musée des Arts Décoratifs

AUTEURS DU CATALOGUE

Dr Guilhem André (G. A.), Conservateur en charge des arts asiatiques, Louvre Abu Dhabi

Estelle Bégué (E. B.), Chargée d'études documentaires, musée d'Orsay

Claire Bernardi (C. B.), Conservateur des peintures, musée d'Orsay

Isabelle Cahn (I. C.), Conservateur général des peintures, musée d'Orsay

Élise Dubreuil, Conservateur des Arts décoratifs, musée d'Orsay

Fabienne Fravalo, Conservateur des Arts décoratifs, Fondation Gandur pour l'Art, Genève

Brigitte Koyama-Richard, professeur à l'université Musashi, Tokyo

Lucile Pierret (L. P.), Chargée d'études documentaires, musée d'Orsay

SOMMAIRE

PRÉFACES

S.E. Mohamed Khalifa Al Mubarak
*Président du Département de la Culture
et du Tourisme, Abu Dhabi* 11

Jean-Luc Martinez
*Président du Conseil scientifique
de l'Agence France-Muséums
Président-directeur du musée du Louvre* 13

Manuel Rabaté
Directeur du Louvre Abu Dhabi 15

Laurence des Cars
*Présidente des musées d'Orsay
et de l'Orangerie* 17

PARIS 1900 19

LES NABIS, PEINTRES DÉCORATEURS,
UN FRISSON NOUVEAU
Isabelle Cahn 44

SIEGFRIED BING ET LES PEINTRES
NABIS, ENTRE JAPONISME
ET ART NOUVEAU
Brigitte Koyama-Richard 56

LES NABIS ET LES DÉCORATEURS
AUX ORIGINES DE L'INTÉRIEUR
MODERNE
Elise Dubreuil 66

DÉFINIR LE DÉCOR MODERNE :
L'ENGAGEMENT CRITIQUE DES REVUES
Fabienne Fravalo 72

ÉCRAN PLAT

78

ARABESQUES NARRATIVES

98

CONTINUITÉ | DISCONTINUITÉ

114

ÉPURES SYMBOLISTES

130

ANTHOLOGIE

148

ANNEXES

Biographies 162

Bibliographie 169

Index 172

PRÉFACE

À près les expositions inaugurales « D'un Louvre à l'autre » et « Le Monde en sphères », je suis particulièrement heureux d'annoncer cette nouvelle saison entièrement dédiée aux échanges interculturels. La thématique des échanges est au cœur de l'identité du Louvre Abu Dhabi et se déploiera tout au long de l'année à travers quatre expositions.

La première de celles-ci, « Affinités japonaises : vers le décor moderne », retrace la fascination exercée par l'art extrême-oriental sur les peintres à dater de l'ouverture du Japon à l'Occident en 1853, après plus de deux siècles de fermeture. L'engouement pour le japonisme prenait la suite de l'orientalisme qui avait séduit les artistes romantiques dans la première moitié du XIX^e siècle, qui avait lui-même succédé au goût pour les « chinoiseries » en vogue dans les cours européennes à la fin du XVIII^e siècle.

Ce n'est pas un hasard si les peintres nabis, fascinés par l'Orient et l'Extrême-Orient, se retrouvent aujourd'hui au Louvre Abu Dhabi : au XXI^e siècle, l'émirat lui aussi regarde vers l'Asie, source d'inspiration et d'échanges culturels multiples. Un attrait réciproque dont témoignent les chiffres de fréquentation du musée : 20 % de nos visiteurs sont d'origine asiatique.

Cette exposition est une autre facette de la collaboration fructueuse entre les musées français et le Louvre Abu Dhabi, complétant ainsi la politique de prêts de longue durée consentis pour les galeries permanentes du musée et illustrant la collaboration confiante et amicale qui s'est établie entre les équipes émiriennes et françaises partenaires de cette exposition.

S.E. Mohamed Khalifa Al Mubarak

Président du Département de la Culture et du Tourisme, Abu Dhabi

PRÉFACE

L'inauguration du Louvre Abu Dhabi a été un immense succès qui lui a valu d'être qualifié de « plus beau musée du XXI^e siècle ». Cette réussite est appelée à se conforter sur le long terme à travers la relation que le musée crée avec son public et la façon dont ses expositions temporaires s'articulent avec ses collections permanentes.

Le Louvre Abu Dhabi a ainsi déjà proposé deux expositions inédites, co-organisées avec les musées français, qui ont attiré de nombreux visiteurs. D'abord, « D'un Louvre à l'autre », sur l'invention du Louvre et la genèse du concept de musée universel. Puis « Le Monde en sphères », conçue par la Bibliothèque nationale de France, sur l'évolution des représentations de la Terre à travers les âges et les civilisations.

La troisième exposition du Louvre Abu Dhabi, portée par le musée d'Orsay, aborde un sujet très différent : celui du japonisme en Europe à la fin du XIX^e siècle et de l'émergence du décor moderne. Pour ceux qui s'auto-définirent comme les « Nabis » – Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard... –, la découverte des estampes japonaises, dans le sillage de Paul Gauguin, fut une révélation. Elle entraîna la naissance d'un mouvement artistique original, mêlant l'esthétique des primitifs italiens à celle d'Hokusai ou d'Hiroshige, qui voulut abolir les frontières entre les arts issus de l'Académie pour bâtir un art total s'intéressant à la peinture, aux arts décoratifs ou au décor architectural.

« Affinités japonaises : vers le décor moderne » s'inscrit dans la volonté du Louvre Abu Dhabi de souligner les échanges culturels entre l'Est et l'Ouest ainsi que les grandes ruptures qui ont mené à l'émergence de l'art contemporain à travers une exposition sur les avant-gardes proposée à chaque automne, au moment où la foire Abu Dhabi Art réunit la création du XXI^e siècle.

Ces trois expositions, par la variété des thèmes abordés, montrent la richesse des collections des musées français et sont des illustrations passionnantes du récit global raconté par le Louvre Abu Dhabi à savoir comment, à force d'interactions, une culture visuelle commune s'est imposée dans le monde.

Je tiens à saluer le travail remarquable de la commissaire, Isabelle Cahn, de l'ensemble des équipes du musée d'Orsay et de sa présidente, Laurence des Cars, ainsi que des équipes de l'Agence France-Muséums qui ont œuvré pour produire cette exposition.

Je forme le vœu qu'« Affinités japonaises » contribue, 150 ans après le début de l'ère Meiji qui vit le Japon s'ouvrir au monde, à mieux comprendre les relations de fascination entre Asie et Europe.

Jean-Luc Martinez

*Président du Conseil scientifique de l'Agence France-Muséums
Président-directeur du musée du Louvre*

PRÉFACE

L'exposition « Affinités japonaises : vers le décor moderne » marque, dans son titre même, la volonté du Louvre Abu Dhabi d'inscrire sa programmation dans le concept d'échange entre les cultures. En ouverture de cette deuxième saison, elle montre la contribution essentielle de l'esthétique japonaise dans l'élaboration du décor moderne. Elle permet aussi de découvrir un aspect méconnu de la production des Nabis, dont les figures les plus éminentes sont Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel...

Ce projet, conçu par Isabelle Cahn, conservateur en chef des peintures au musée d'Orsay, réunit des peintures, des décors et des paravents peints par les Nabis, dont des œuvres de Paul Sérusier et un ensemble exceptionnel de panneaux d'Odilon Redon.

Une sélection d'estampes et de paravents japonais issus des collections du musée d'Orsay, du Musée national des arts asiatiques - Guimet et du Louvre Abu Dhabi permet des confrontations éclairantes sur cette thématique.

Première exposition de cette ampleur jamais consacrée à l'influence de l'*ukiyo-e* et de la peinture japonaise sur les décors du groupe des Nabis, elle s'accompagne d'un programme culturel et de médiation centré sur le *manga*, qui souligne la permanence de la fascination pour l'art populaire japonais. Le Louvre Abu Dhabi s'attache à inscrire sa politique culturelle dans l'histoire longue et à éclairer les influences croisées.

Cette exposition n'aurait pu être réalisée sans une étroite collaboration entre les équipes scientifiques du musée et celles des musées français partenaires du Louvre Abu Dhabi.

Je tiens ici à remercier chaleureusement, pour leur précieux soutien, le musée d'Orsay, sa présidente Laurence des Cars et son ancien président Guy Cogeval, Sophie Makariou, présidente du Musée national des arts asiatiques - Guimet ainsi que les deux autres musées prêteurs : le musée des Arts décoratifs et la Bibliothèque nationale de France.

Manuel Rabaté
Directeur du Louvre Abu Dhabi

PRÉFACE

C'est en 1872, alors que le Japon s'ouvre aux routes du commerce et que l'Occident découvre, fasciné, les raffinements de l'art japonais, que le terme « japonisme » émerge. Il vient consacrer l'engouement pour ce style nouveau, et son influence sur l'art européen, en particulier décoratif.

Cette « coloration nouvelle », pour reprendre les mots d'Edmond de Goncourt, trouve une acuité particulière dans l'art de l'estampe, qui va influencer aussi bien les impressionnistes que Van Gogh et Gauguin. Les recherches de ces derniers aboutissent à un bouleversement de l'ordre visuel dont les Nabis seront les héritiers directs. Collectionneurs passionnés, les Nabis s'appuient sur les estampes pour développer un style original. Leurs décors, vibrants et colorés, en sont le témoignage le plus évident. Expressivité de la ligne et de la couleur en aplats, fragmentation de l'espace, abolition de l'illusionnisme et de la perspective traditionnelle.... les principes des Nabis, nés de cette rencontre avec l'Extrême-Orient, font basculer la peinture dans la modernité, avec pour ambition d'abolir la hiérarchie entre peinture décorative et peinture de chevalet.

Première exposition du musée d'Orsay au Louvre Abu Dhabi, « Affinités japonaises » revient sur ce moment de dialogue historique et de circulation des arts. Première mondiale sur le sujet, l'exposition met en regard une trentaine d'œuvres exceptionnelles du musée d'Orsay avec une sélection d'estampes japonaises venues du musée Guimet ou des collections du Louvre Abu Dhabi, rendant ainsi compte des grands principes qui constituèrent les points d'impact de ce dialogue entre civilisations. Porté par une approche esthétique plutôt que thématique, le propos, décloisonné, met en jeu une certaine universalité du regard. À l'image du Louvre Abu Dhabi, musée universel au croisement des cultures.

Premier musée au monde pour ses collections d'œuvres réalisées par les Nabis, le musée d'Orsay est l'un des principaux partenaires du Louvre Abu Dhabi. Il contribue, par le prêt régulier de nombreux chefs-d'œuvre, au partage et au rayonnement de ses collections à travers le monde. Offrir les clés de compréhension de nos collections à tous les visiteurs quelle que soit leur origine, les redécouvrir par le regard de l'autre, voilà tout l'enjeu d'un partenariat qui s'assume comme un jeu d'influences réciproques. Avec le plaisir du regard comme plus petit dénominateur commun.

Cette exposition ouvre un cycle de collaborations futures et, en tant qu'ancienne directrice scientifique de l'Agence France-Muséums, c'est une grande joie pour moi de voir advenir un projet dont j'avais contribué à poser les fondements. Je tiens à remercier très chaleureusement Isabelle Cahn, conservateur général au musée d'Orsay, pour ce parcours original et pour le remarquable travail de recherche et de commissariat mené pour cette exposition, tout comme je salue l'engagement de tous les partenaires qui ont œuvré à la réussite du projet : le Louvre Abu Dhabi, l'Agence France-Muséums et le Musée national des arts asiatiques - Guimet.

Laurence des Cars

Présidente des musées d'Orsay et de l'Orangerie

Paris 1900





1097

PARIS. — La Tour Eiffel

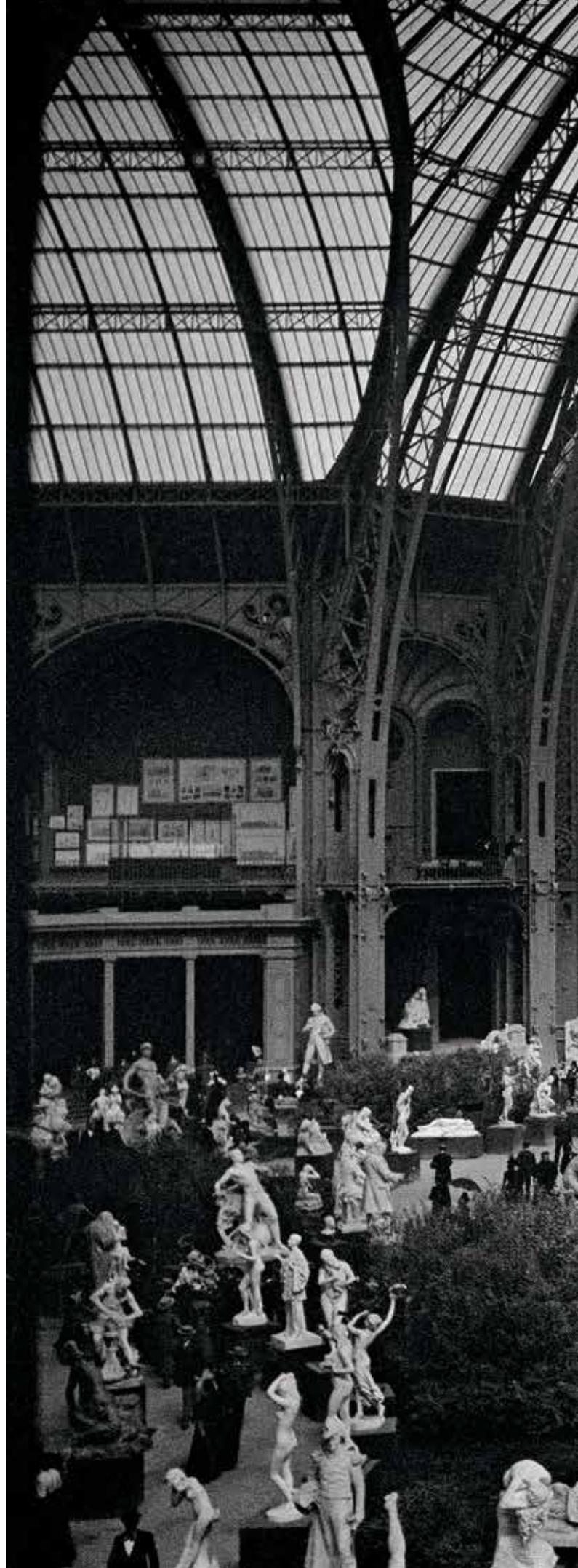
X Phot







424 Exposition de 1900. Pavillon du Japon. L. L.









323 Exposition de 1900. Vue panoramique du Font Alexandre III. L. L.

























Paris 1900

PAGE 20

Henri Roger (1869-1946),
Construction de la tour Eiffel,
en septembre 1888, pour l'Exposition
universelle de 1889, 1888
Roger-Viollet, RV-30359

PAGE 21

Neurdein frères (1887-1915),
Exposition universelle de 1889,
la tour Eiffel, Paris, 1889
Roger-Viollet, ND-1097B PARIS

PAGES 22-23

Neurdein frères (1887-1915),
Danseuses javanaises, Exposition
universelle de 1889, Paris, 1889
Roger-Viollet, ND-10236

PAGE 25

Léon & Lévy (1864-1913).
Pavillon du Japon, Exposition universelle
de 1900, Paris, 1900
Roger-Viollet, LL-424

PAGES 26-27

Paul Lhuillier (1860-1943),
Exposition universelle de 1900 :
exposition de sculpture française à l'exposition
décennale au Grand Palais, Paris, 1900
Paris, bibliothèque de l'Hôtel de Ville,
Fonds Roger-Viollet, FL / P XLIII-np311a

PAGES 28-29

Léon & Lévy (1864-1913).
Exposition universelle de 1900,
pont Alexandre III, Paris, 1900
Roger-Viollet, LL-323

PAGES 30-31

Neurdein frères (1887-1915),
Place de l'Opéra, Paris, 1900
Roger-Viollet, ND-1889B

PAGE 33

Léon & Lévy (1864-1913).
Le grand bassin du jardin des Tuileries,
Paris, vers 1894-1895
Détail d'une vue stéréoscopique
Roger-Viollet, LL-17130

PAGES 34-35

Paul Géniaux (1873-1929),
« Aux Galeries Lafayette », Paris,
vers 1900
Paris, musée Carnavalet, Ph 112

PAGES 36-37

Neurdein frères (1887-1915).
Ancienne gare d'Orléans, quai d'Orsay,
Paris, vers 1910
Roger-Viollet, ND-336

PAGES 38-39

Anonyme,
Jardin du Luxembourg, Paris, avril 1899
Roger-Viollet, RV-50248

PAGES 40-41

Maurice-Louis Branger (1874-1950),
Passage souterrain sur les Champs-Élysées,
Paris, 1909
Roger-Viollet, RV-306321

PAGE 42

Léon & Lévy (1864-1913).
Ballon décollant.
À l'arrière-plan, les ruines des Tuileries.
Vue prise de la place du Carrousel,
Paris, 1878
Détail d'une vue stéréoscopique
Roger-Viollet, LL-11829A

Les Nabis,
peintres décorateurs,
un frisson nouveau



FIG. 1. Paul Gauguin (1848-1903),
La Vision après le sermon, 1888

Huile sur toile, 73 × 92 cm
Édimbourg, National Gallery
of Scotland, NG1643

PARIS 1889, MIROIR DU MONDE

Au printemps 1889, un petit groupe d'élèves de l'atelier Julian eurent une révélation foudroyante en visitant l'Exposition universelle de Paris lorsqu'ils pénétrèrent dans le café Volpini où avait lieu une exposition d'œuvres contemporaines¹. Les murs du troquet construit au pied de la tour Eiffel étaient recouverts de toiles et de gravures signées Paul Gauguin, Émile Bernard et d'autres peintres amis du maître de Pont-Aven².

Les tableaux composés d'aplats de couleurs vives, de lignes expressives, de motifs simplifiés figurant dans un espace sans profondeur, représentaient de manière non réaliste des scènes observées ou imaginaires. Les élèves de Julian n'avaient jamais vu de peintures aussi radicales. « Quel éblouissement d'abord, se remémorait quelques années plus tard Maurice Denis, et ensuite quelle révélation ! Au lieu de fenêtres ouvertes sur la nature, comme les tableaux des impressionnistes, c'étaient des surfaces lourdement décoratives, puissamment colorées et cernées d'un trait brutal, cloisonnées, car on parlait aussi, à ce propos, de *cloisonnisme* et encore de *japonisme*. Nous retrouvions, dans ces œuvres insolites, l'influence de l'estampe

japonaise, de l'image d'Épinal, de la peinture d'enseigne, de la stylisation romane³. »

La découverte des œuvres de Gauguin [FIG. 1] – dont ils avaient beaucoup entendu parler – les marqua profondément et influa sur le cours de leur histoire. Cette expérience constitua le point de départ d'une aventure esthétique qui se poursuivit pendant une dizaine d'années, réunissant des artistes venus d'horizons différents. Après la révolution impressionniste qui avait accompagné dans les années 1870 le basculement de la France impériale vers le régime républicain, un nouvel élan créatif émergeait chez les jeunes peintres désireux de dépasser l'impressionnisme. Le mouvement était arrivé au bout de sa formule et n'offrait que des possibilités de variations fondées sur l'observation sans tenir compte de l'expérience intérieure. « Notre âge, constatait le critique Roger Marx, ne hait rien tant que les répétitions, les recettes héritées du passé, il est tourmenté par l'appétence de l'interdit, il convoite *le frisson nouveau*; échapper à la hantise du ressouvenir, bannir ce qui est voulu, enseigné, telle est son ambition, sinon sa règle⁴. »

L'accélération des découvertes scientifiques et leurs applications technologiques dans le domaine de l'énergie, des transports

¹ L'événement s'intitulait « Exposition du groupe impressionniste et synthétiste ». Paul Gauguin, Charles Laval, Léon Fauché, Émile Schuffenecker, Louis Anquetin, George-Daniel [de Monfreid], Émile Bernard, Louis Roy et Ludovic Némo [Émile Bernard] y participent.

² Gauguin séjourna pour la première fois à Pont-Aven, un village breton situé dans le Finistère, en 1886. Il y revint plus longuement en 1888 et 1889 où il fut rejoint par Émile Bernard, Paul Sérusier, Jacob Meyer de Haan et d'autres artistes qui le considéraient comme un maître.

³ Maurice Denis, « L'époque du symbolisme », *Gazette des beaux-arts*, mars 1934, repris dans Denis, 1993, p. 207.

⁴ Marx, 1891, p. 145.



FIG. 2. Georges Garen (1854-après 1912 ?),
Embrasement de la tour Eiffel, 1889
Gravure en couleur, 65 × 45,3 cm
Paris, musée d'Orsay, ARO 1981 944-1



FIG. 3. Neurdein frères (1887-1915),
Danseuses javanaises,
Exposition universelle de 1889, Paris
Photographie, 13 × 21 cm
Roger-Viollet, ND-15326

et de la médecine avaient modifié en profondeur les modes de vie et les goûts, dans les grandes villes en particulier. En cette fin de siècle dynamique, la société appelait une refondation esthétique et l'avènement d'un art nouveau destiné à embellir les intérieurs modernes. L'élan en faveur de la liberté de création coïncidait avec la célébration du centenaire de la Révolution française. L'Exposition universelle de 1889 représentait la vitrine idéale d'une société occidentale moderne au visage ambivalent, dominée par la croyance dans le progrès scientifique et technique comme vecteur de développement universel sur fond d'expansion coloniale. Les cultures du monde entier se trouvaient réunies dans l'enceinte de l'Exposition sous la forme de pavillons autonomes. Ces installations permettaient de faire cohabiter pacifiquement les peuples des cinq continents. Dans un périmètre relativement restreint, des productions vernaculaires voisinaient avec des ouvrages issus des dernières technologies comme la tour Eiffel [FIG. 2], le chemin de fer Decauville ou la fontaine lumineuse de Coutan avec ses gerbes animées par l'électricité. Ces attractions spectaculaires enthousiasmaient les visiteurs tout en créant un climat d'optimisme. Pendant six mois, l'Exposition universelle permit à des milliers de visiteurs venus du monde entier d'élargir leur horizon ordinaire et de stimuler leur imagination.

Après avoir visité les villages de la section coloniale et succombé au charme des danseuses javanaises [FIG. 3], Gauguin décida de partir vivre sous les tropiques pour régénérer son art au sein d'une civilisation « sauvage » qu'il estimait plus authentique que celle de l'Occident. Son désir d'hybridation dans la création n'était pas isolé mais correspondait à un courant de pensée émergeant chez certains artistes et artisans de la fin du siècle. Ceux-ci misaient sur l'addition des références savantes et populaires, anciennes et modernes, orientales et occidentales, pour vivifier une inspiration décadente.

LES PROPHÈTES D'UN ART NOUVEAU

Comme Gauguin à la même époque, les jeunes peintres de l'atelier Julian, sur le point de former le groupe des Nabis, étaient à la recherche d'un nouvel Éden mais sans le désir d'exil de leur aîné. Ils voulaient faire du monde contemporain un idéal augmenté de beauté et de spiritualité qui permettrait de contrebalancer le positivisme et le matérialisme triomphants. Le terme Nabi, qui apparaît pour la première fois dans la correspondance de Paul Sérusier en 1890⁵, était dérivé des mots arabe et hébreu signifiant prophète (*nabi* et *nabi* respectivement). Sérusier l'utilisa

⁵ « Je rêve pour l'avenir d'une confrérie épurée uniquement composée d'artistes persuadés, anxieux du beau et du bien, mettant dans leurs œuvres et leur conduite le caractère indéfinissable que je traduis par Nabis. » Lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis, [été 1890], dans Sérusier, 1950, p. 40.

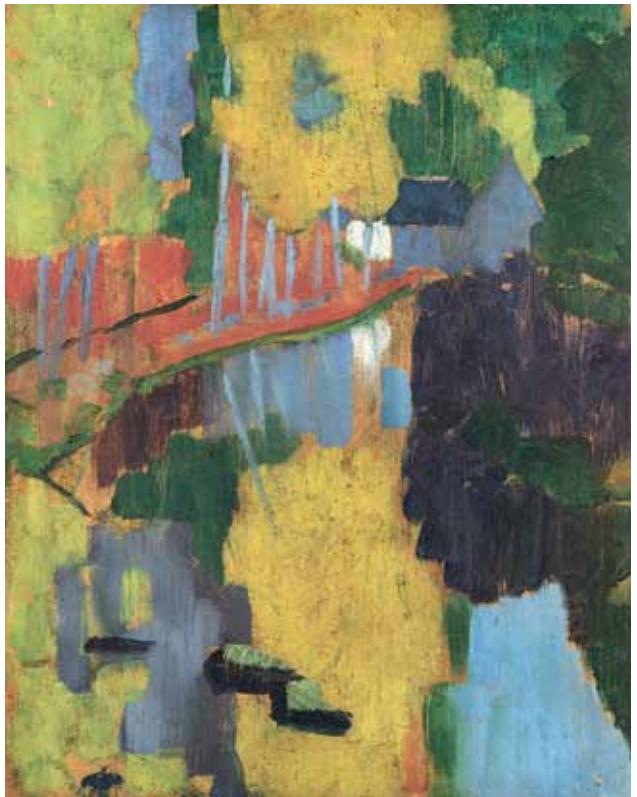


FIG. 4. Paul Sérusier (1864-1927),
Le Talisman, octobre 1888
Huile sur bois, 27 × 22 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1985-13

pour désigner les artistes qui se réunissaient chaque semaine dans l'atelier de Paul Ranson pour discuter des théories et des principes d'un art nouveau. Partis de l'exemple de Gauguin, ils défendaient une création capable de faire vibrer une fibre encore inconnue. Leur engagement appelait un vocabulaire différent et des formules plastiques inédites qu'ils définirent ensemble sans chercher l'uniformité. Ils se voyaient comme des prophètes guidant la société vers un horizon esthétique et spirituel meilleur.

Le groupe commença à se constituer pendant l'automne 1888, quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition universelle. En octobre, Paul Sérusier avait présenté à ses amis de l'atelier Julian un petit paysage inspiré par le bois d'Amour à Pont-Aven. La composition exécutée sous la dictée de Gauguin était formulée à l'aide de taches de couleurs vives juxtaposées, sans modèle ni profondeur, qui donnaient un caractère presque abstrait au motif. Le tableau intrigua beaucoup les jeunes peintres. La fascination qu'il exerçait sur eux lui valut bientôt le nom de *Talisman* [FIG. 4]. La peinture circula au sein du petit groupe avant d'être donnée par son auteur à Maurice Denis qui la conserva pendant toute sa vie.

Les Nabis ne constituèrent pas un cénacle établi d'une manière formelle mais un groupe au périmètre variable, sur le modèle de la confrérie des artistes préraphaélites anglais. Le premier noyau comprenait les peintres Paul Sérusier (1864-1927), Paul Ranson (1861-1909), Pierre Bonnard (1867-1947),

Édouard Vuillard (1868-1940), Maurice Denis (1870-1943), tous élèves chez Julian. Ils furent bientôt rejoints par Henri-Gabriel Ibels (1867-1936), Georges Lacombe (1868-1916), Aristide Maillol (1861-1944), József Rippl-Rónai (1861-1927), Ker-Xavier Roussel (1867-1944), Félix Vallotton (1865-1925), Jan Verkade (1868-1946). Chaque artiste reçut un surnom comme dans une société secrète dont les membres étaient liés par un pacte esthétique et moral, un rêve ontologique. Les sobriquets commençaient tous par le terme *Nabi* suivi d'un qualificatif particulier comme le « *Nabi zouave* » pour Vuillard qui venait d'effectuer son service militaire, le « *Nabi aux belles icônes* » pour Denis qui vénérait la peinture des primitifs italiens, le « *Nabi à la barbe rutilante* » pour Sérusier en raison de la couleur rousse de sa pilosité. Un humour potache caractérisait les réunions du groupe qui ne se prenait pas trop au sérieux. Composé de personnalités affirmées, celui-ci cependant ne tarda pas à se diviser avant de se dissoudre définitivement en 1900.

Deux courants principaux cohabitaient à l'intérieur de la petite communauté. Le premier ralliait autour de Paul Sérusier les Nabis soucieux de principes et de théories esthétiques comme Maurice Denis [FIG. 5], Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Jan Verkade et Charles Filiger. Ces artistes étaient attirés par des sujets intellectuels en lien avec la spiritualité, la poésie, l'ésotérisme. Ils rejoignaient en cela un courant émergent de scepticisme à l'égard de la science qui avait engendré une réaction religieuse, un penchant



FIG. 5. Maurice Denis (1870-1943),
Les Bateaux jaunes,
septembre 1893
Projet de papier peint, gouache sur
papier collé sur carton, 79 × 50 cm
Saint-Germain-en-Laye, musée
départemental Maurice Denis –
Le Prieuré (donation de la famille
Denis 1976). PMD976.1.90



FIG. 6. Pierre Bonnard (1867-1947),
affiche pour *La Revue blanche*, 1894
Lithographie en couleur, 74 × 58 cm
Collection particulière,
The Stapleton Collection

pour les superstitions, le subjectif, le romanesque. Sérusier et Ranson furent séduits par l’ésotérisme et la théosophie. Maurice Denis et Jan Verkade s’enracinèrent dans une spiritualité catholique. Tous étaient attirés par le symbolisme.

L’autre courant des Nabis regroupait Pierre Bonnard [FIG. 6], Édouard Vuillard, Félix Vallotton et József Rippl-Rónai qui étaient attachés à l’expression d’une modernité joyeuse et à l’interprétation de sujets tirés de la société contemporaine. Ils utilisaient les couleurs et les lignes pour créer un environnement dynamique en accord avec les mouvements de la vie. Sans illustrer littéralement la frénésie de la société moderne, leur art visait à faire émerger des valeurs plus profondes touchant à la psychologie et aux tensions autour des valeurs de la fin du siècle.

Malgré leurs différences, les Nabis restèrent unis autour de l’idée d’un art essentiellement décoratif, destiné à tous et pas seulement à une élite cultivée et riche. Ils voulaient embellir la vie quotidienne avec des œuvres accessibles et bon marché déclinées sous la forme de multiples comme les estampes, affiches, objets manufacturés, papiers peints. Le paravent lithographié tiré à 100 exemplaires [CAT. 28] réalisé par Bonnard à partir d’une composition peinte est un exemple fameux de ces œuvres multiples dont la diffusion demeura néanmoins confidentielle.

L’ÉMANCIPATION PAR LE JAPON

« La peinture [...] doit être surtout décorative », déclarait Bonnard en 1891 à un journaliste de *L’Écho de Paris*. À cette époque où il n’avait que vingt-trois ans, le « Nabi très japonard » – comme l’avait surnommé le critique Félix Fénéon⁶ en raison de ses affinités avec le japonisme – venait de se distinguer au Salon des artistes indépendants par la présentation de quatre panneaux décoratifs conçus à l’origine comme un paravent [FIG. 7-10]. Les personnages aux silhouettes souples enchâssées dans des panneaux de format vertical évoquaient des estampes agrandies ou des kakémonos.

La découverte de l’art japonais par les Nabis joua un rôle considérable dans leur orientation stylistique et le choix de leurs sujets. Comme les artistes japonais, ils furent sensibles à la représentation d’une temporalité fugitive. Les figures féminines associées au cycle des saisons dans la peinture de Bonnard, de Sérusier ou de Roussel illustrent une vision de l’impermanence du monde reprise aux graveurs de l’*ukiyo-e*⁷.

Aucun témoignage ne permet de dater avec précision le début de l’intérêt des Nabis pour l’art japonais. Celui-ci pourrait remonter à la première exposition historique sur l’art de la gravure au Japon organisée à Paris en 1888 par Siegfried Bing dans sa galerie L’Art japonais. Il est bien établi cependant que

6 Félix Fénéon, « Au pavillon de la Ville de Paris. Société des artistes indépendants », *Le Chat noir*, 2 avril 1892, repris dans Fénéon, 1970, p. 213.

7 Le terme, qui signifie « image du monde flottant », désigne un mouvement artistique japonais de l’époque Edo (1603-1868) comprenant de la peinture populaire et des estampes gravées sur bois.



FIG. 7-10. Pierre Bonnard (1867-1947),
Les Femmes au jardin : femme à la robe à pois blancs ; femme assise au chat ; femme à la pèlerine ; femme à la robe quadrillée, 1891
Détrempe à la colle sur toile, panneau décoratif, 160,3 × 48 cm
Paris, musée d'Orsay, accepté par l'État à titre de dation pour les Musées nationaux, 1984.
RF 1984-159, RF 1984-160,
RF 1984-162, RF 1984-161

la plupart des Nabis visitèrent l'« Exposition de la gravure japonaise » organisée au printemps 1890 à l'École des beaux-arts de Paris [FIG. 11]⁸. Cette manifestation présentait un nombre considérable d'estampes du XVII^e au XIX^e siècle provenant de différents collectionneurs. Bing – l'un des principaux organisateurs de cette manifestation – rappelait dans la préface du catalogue combien cet art naguère inconnu en Europe était désormais bien étudié par des érudits. Leurs analyses favorisaient un goût prononcé pour l'Extrême-Orient dont l'influence sur l'esthétique occidentale ne cessait de grandir. L'art japonais était pris en considération pour ses qualités propres et non plus comme un sujet de curiosité. Le design des objets demeurait un modèle d'inspiration pour les artistes et les artisans occidentaux de la fin du XIX^e siècle comme le soulignait Edmond de Goncourt⁹. Le génie japonais était particulièrement admiré pour sa capacité à simplifier les formes, son art de la litote, son amour des couleurs et de la lumière, sa capacité à noter des impressions fugitives, son goût pour l'imprévu et sa fantaisie instinctive. Il devint un modèle pour une nouvelle génération de créateurs.

Les Nabis ne furent pas les pionniers de sa découverte mais ils appartenaient à une seconde génération d'amateurs qui désiraient intégrer ses principes dans leur art. À l'instar de leurs aînés, Whistler, Tissot, Manet, Monet, ils collectionnèrent les estampes japonaises, achetant dans les grands magasins parisiens des tirages bon marché qu'ils épingleaient sur les murs de leurs ateliers. Si la collection de Bonnard reste largement méconnue, les estampes réunies par Maurice Denis et Vuillard sont mieux documentées car elles ont été conservées par leurs descendants¹⁰. Les crépons que les Nabis conservaient sous les yeux ne furent pas une source d'inspiration littérale mais indirecte¹¹. Ils stimulèrent la libération du trait, de la couleur, de la perspective et attirèrent l'attention sur des sujets sérieux traités avec légèreté et humour. « L'art japonais [...] s'est imposé par son charme ingénue et subtil, constatait Roger Marx en 1891, par sa richesse imaginative, par la qualité de l'observation fine¹². »

La vogue du japonisme qui s'épanouit dans les années 1890 multiplia les occasions pour les artistes occidentaux de s'approprier cette culture venue d'Extrême-Orient. De 1888 à 1891, Bing

⁸ 25 avril-22 mai 1890.

⁹ « Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occidentaux – écrivait-il dans son *Journal* –, j'affirmais que le japonisme apportait une coloration nouvelle, un système décoratoire nouveau, enfin si l'on veut une *fantaisie poétique* dans la création de l'objet d'art, qui n'exista jamais dans les bibelots les plus parfaits du Moyen Âge et de la Renaissance. » Edmond de Goncourt, *Journal*, 19 avril 1884.

¹⁰ Gaboriau, 2015-2016.

¹¹ Voir Perucchi-Petri, 2014, p. 87-93.

¹² Marx, 1891, p. 146.



FIG. 11. Jules Chéret (1836-1932),
Affiche de l'exposition de la gravure japonaise
à l'École des beaux-arts de Paris, 1890
Lithographie en couleur, 85 × 125 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la
Photographie, ENT DN-1
(CHAIX18)-ROUL

publia une revue illustrée, *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie* [CAT. 3-1], dont l'objectif était de sensibiliser les lecteurs à la diversité de l'art japonais et d'offrir aux artistes et artisans des modèles pour leur création¹³. Dans le premier numéro du mensuel, Bing insistait sur le métissage nécessaire à la survie de l'art national : « Comment [notre génie national] aurait-il pu maintenir sa vitalité s'il ne s'était de loin en loin retrémplé en des sources nouvelles ! [...] c'est une goutte de sang qui est venue se mêler à notre sang et qu'aucun pouvoir du monde ne pourra plus en éliminer¹⁴. » Les Nabis, qui comptèrent parmi les premiers lecteurs de sa revue, assimilèrent les principes émancipateurs de l'art japonais grâce aux nombreuses illustrations. Ils reprirent aux estampes la simplicité de l'écran plat sur lequel les motifs se détachent sans relief ainsi que la perspective à vol d'oiseau qui embrasse toute la composition. Ils privilégièrent les lignes souples en arabesques et expérimentèrent toutes sortes de formules innovantes pour rompre avec le déroulement linéaire de la narration. Maurice Denis résuma leur ambition d'une belle formule devenue célèbre : « Se rappeler qu'un tableau, avant

d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées¹⁵... » Cette stylisation qui gommait le détail au profit de l'essentiel, permettait d'exprimer une vérité intérieure, de révéler le monde invisible de la pensée et du rêve comme source de Beau et de Bien [FIG. 12].

En adoptant le format des paravents remis au goût du jour par le japonisme, les Nabis s'appuyèrent sur la complexité du support articulé pour rompre avec le principe unitaire de la composition. Leur but était de se démarquer de la perspective traditionnelle de la peinture occidentale conçue depuis la Renaissance comme une fenêtre ouverte sur la nature¹⁶. La tension entre continuité et discontinuité dans les motifs et les plans, l'addition dans un même espace de points de vue multiples leur permirent d'introduire une certaine fantaisie décorative. Ils jouèrent également sur les pliures des feuillets pour introduire l'illusion du volume à partir d'une surface plate. Dans le paravent de Maurice Denis dit le *Paravent aux colombes* [CAT. 29], les barrières du jardin en soulignent l'articulation par une ligne en zigzag.

¹³ « [Ma tâche] consistera à faire passer sous les yeux de l'amateur, à l'aide des meilleurs procédés de gravure, une série ininterrompue de documents variés, tirés de toutes les branches d'art et empruntés aux époques les plus diverses, à l'effet de constituer ainsi une sorte d'encyclopédie graphique pour l'édition de tous les adeptes fervents de l'art japonais, désireux d'en suivre le développement dans ses diverses manifestations. » Bing, 1888, p. 4.

¹⁴ Bing, 1888, p. 5 et 9.

¹⁵ Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65, 23 août 1890, p. 540, repris dans Denis, 1993, p. 5.

¹⁶ Leon Battista Alberti (Gênes, 1404-Rome, 1472), philosophe, peintre, mathématicien, architecte, théoricien des arts et de la linguistique, fut le premier à formuler une méthode de construction de la décroissance de la profondeur apparente.



FIG. 12. Édouard Vuillard (1868-1940),

L'Album, 1895

Huile sur toile, 67,9 × 204,5 cm

New York, The Metropolitan Museum

of Art, The Walter H. and Leonore

Annenberg Collection, Gift of Walter H.

and Leonore Annenberg, 2000, Bequest

of Walter H. Annenberg, 2002, 2000.93.2

« DES MURS, DES MURS À DÉCORER ! »

Les Nabis manifestèrent très tôt leur intérêt pour l'art décoratif en affirmant avec Gauguin la mort de la peinture de chevalet au profit du décor et réclamèrent des murs à décorer¹⁷. Leur carrière de décorateurs débuta au tournant des années 1890 par une collaboration avec le théâtre d'avant-garde aux côtés de leurs amis écrivains et poètes symbolistes. Sérusier, Ranson, Denis, Bonnard, Vuillard participèrent à l'aventure du Théâtre d'Art, une scène expérimentale dirigée par leur ami Paul Fort. Ils rejoignirent ensuite leur condisciple du lycée Condorcet, Aurélien Lugné, dit Lugné-Poe, qui créa le Théâtre de l'Euvre en 1893. Celui-ci monta pour la première fois à Paris les pièces des dramaturges symbolistes belges et scandinaves : Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, Bjørnson... Les Nabis utilisèrent la peinture à l'eau (détrempe) ou à la colle, qui séchait très rapidement contrairement à la peinture à l'huile, pour brosser les décors de ce répertoire intimiste et cérébral. Vuillard conserva cette technique, qui préservait la spontanéité du geste, pour les panneaux décoratifs destinés à ses amis et mécènes comme Alexandre Natanson.

Alexandre était l'aîné de trois frères qui furent à l'origine de la création de *La Revue blanche*¹⁸, un périodique dédié à la défense du symbolisme et des idées nouvelles dans le domaine de l'art, de la musique, de la littérature et de la politique. Il demanda à Vuillard de décorer une grande pièce tenant lieu de salon et de salle à manger dans son hôtel particulier du 16^e arrondissement de Paris, situé entre l'Étoile et le bois de Boulogne. Le peintre choisit librement le sujet du décor¹⁹ composé de neuf panneaux²⁰ qu'il consacra à l'animation des jardins publics de Paris [CAT. 30-34 et FIG. 13-14]. Cette commande lui permit de réaliser une synthèse de ses impressions et observations autour d'un thème qui fut à l'origine de nombreuses compositions. Les panneaux de grand format constituent un répertoire de motifs décoratifs issus d'une interprétation simplifiée des feuilages, des troncs d'arbre, du gravier des allées, des étoffes. Vuillard avait observé ce principe dans les tapisseries du Moyen Âge exposées au musée de Cluny. « À la réflexion, écrivait-il dans son journal, un sujet objectivement trop précis deviendrait facilement insupportable. [...]

17 « Vers le début de 1890, un cri de guerre fut lancé d'un atelier à l'autre : "Plus de tableaux de chevalet ! À bas les meubles inutiles ! La peinture ne doit pas usurper une liberté qui l'isole des autres arts. Le travail du peintre commence là où l'architecte considère le sien comme terminé. Des murs, des murs à décorer ! À bas la perspective ! Le mur doit rester surface, ne doit pas être percé par la représentation d'horizons infinis. Il n'y a pas de tableaux, il n'y a que des décorations !" » Verkade, 1926, p. 94.

18 *La Revue blanche*, publiée entre 1889 et 1903, était une revue bimensuelle de sensibilité anarchiste, dédiée à la littérature et à l'art symboliste. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis et d'autres Nabis, mais aussi Toulouse-Lautrec y publièrent des dessins.

19 « Offre de Décor, de faire ce que je veux. Pourquoi ne pas tenter, ne pas vouloir ses vagues désirs, ne pas avoir confiance dans les rêves qui seront des réalisés pour les autres dès que je leur aurai donné une antériorité. » Vuillard, Journal, t. 2, fol. 66 recto.

20 Ces neuf tableaux sont aujourd'hui dispersés dans différentes collections : *Les Premiers Pas* (collection particulière), *La Promenade* (Houston, The Museum of Fine Arts), *Les Deux Écoliers* (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique), *Sous les arbres* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art), *Fillettes jouant*, *L'Interrogatoire*, *Les Nourrices*, *La Conversation* et *L'Ombrelle rouge* (Paris, musée d'Orsay).

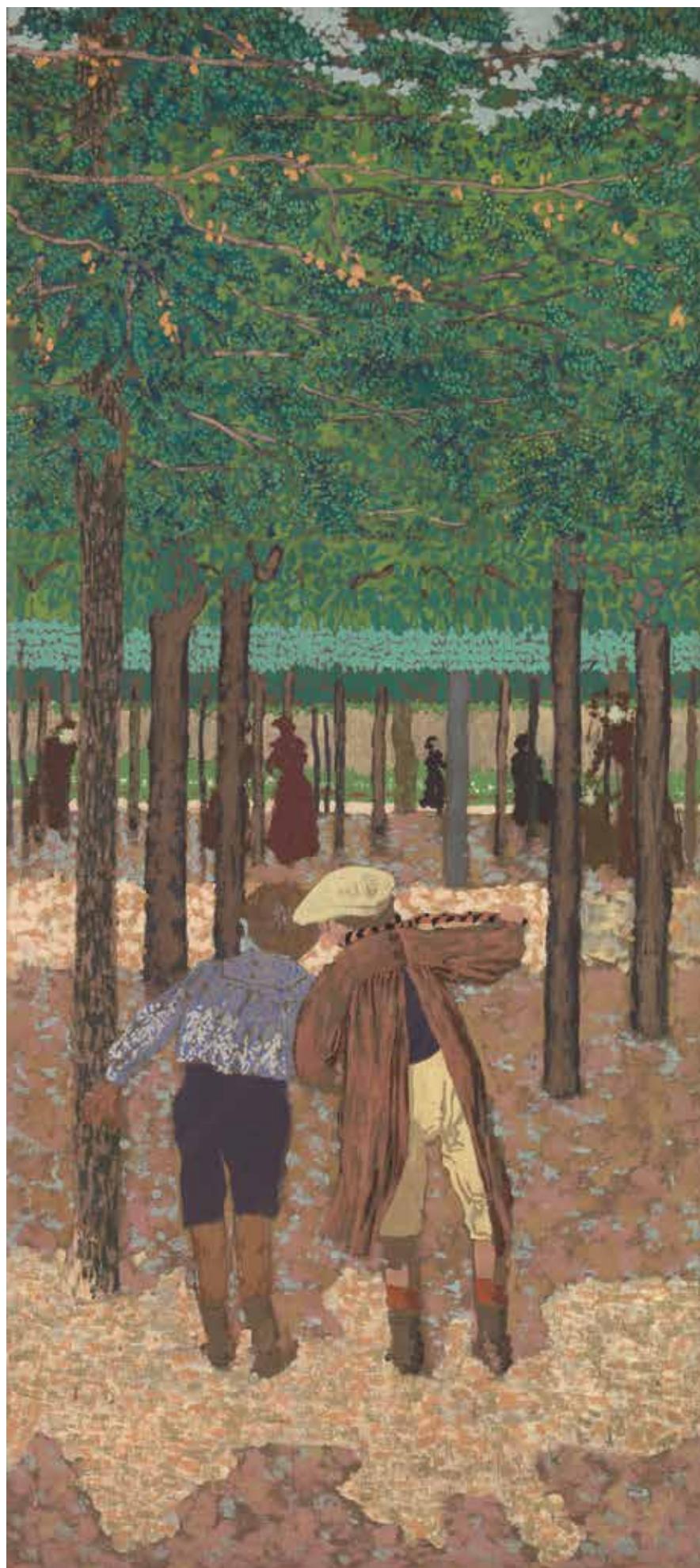


FIG. 13. Édouard Vuillard (1868-1940).
Jardins publics : Les Deux Écoliers, 1894
Peinture à la colle sur toile, 214 × 95 cm
Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Inv. 6681

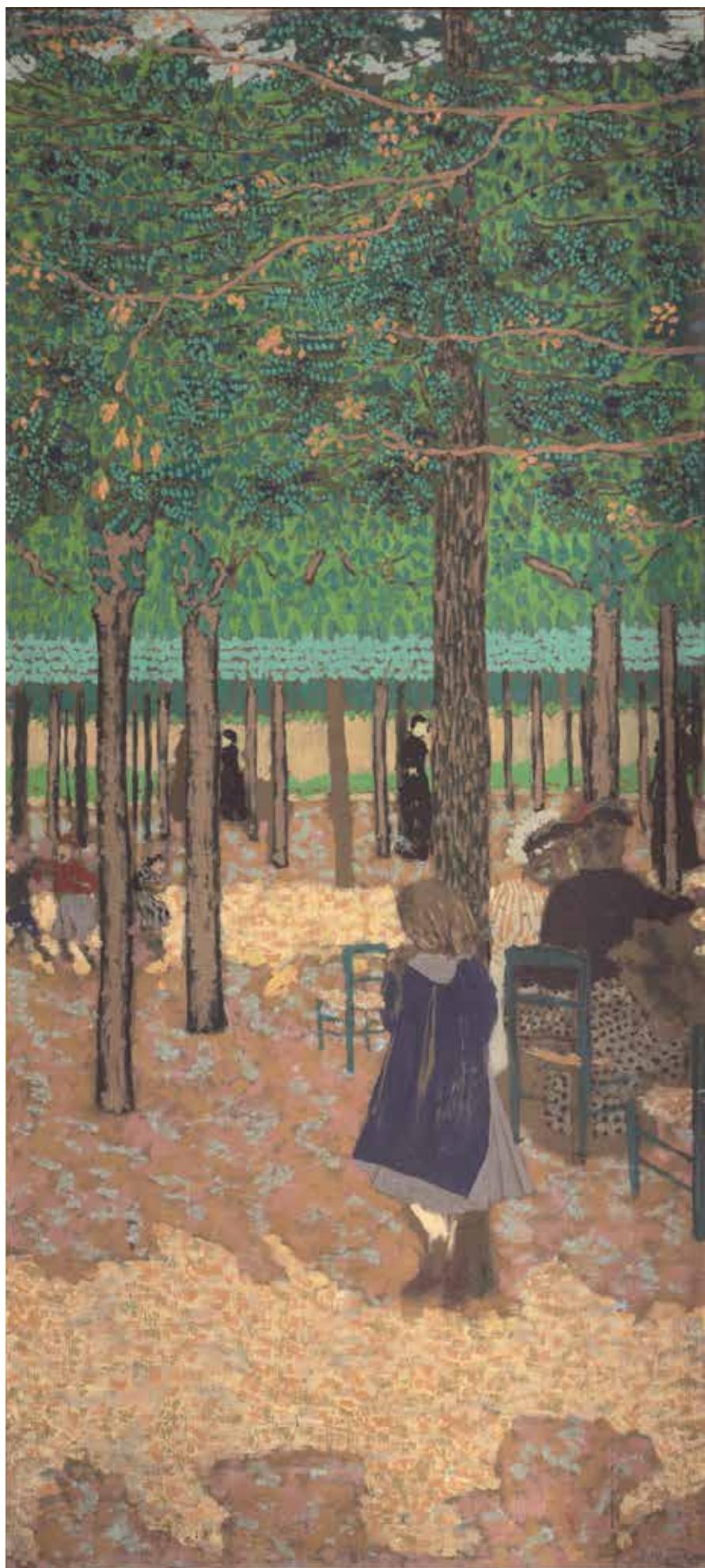


FIG. 14. Édouard Vuillard (1868-1940),
Jardins publics : Sous les arbres, 1894
Peinture à la colle sur toile,
214,6 × 97,7 cm
Cleveland, The Cleveland Museum
of Art, Gift of the Hanna Fund 1953.212

L'imagination généralise toujours²¹. » L'une des caractéristiques les plus étonnantes de ce décor est la place centrale qu'occupe le vide dans la continuité séquencée de l'espace. Le dispositif était inspiré par la peinture d'Extrême-Orient dont l'influence est flagrante dans les compositions en diptyque et triptyque.

Le décor réalisé par Vuillard pour Alexandre Natanson, dont le musée d'Orsay conserve un ensemble exceptionnel de cinq panneaux, a été démantelé et dispersé en 1929. Il n'existe aucune photographie témoignant de l'emplacement original des compositions placées sur les murs entre des boiseries. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui l'effet d'immersion produit par ce décor de plein air sur les invités de ce célèbre salon au temps de *La Revue blanche* qui accueillait l'*intelligentsia* parisienne.

UN FRISSON NOUVEAU

Le désir des Nabis de créer un environnement nouveau joua un rôle important dans la naissance du décor moderne. Dans ses « idées du jour », Mirbeau saluait ces « nouveaux venus qui sentent que l'art doit être exclusivement personnel et décoratif et qui sortent de la tradition pour revenir à un vague état primitif²² ». L'expression d'une modernité joyeuse et musicale était en conformité avec leur jeune âge et une vision idéalisée du monde. Un désir inconscient de retour au « vert paradis des amours enfantines²³ » et, chez Maurice Denis, aux légendes médiévales des chevaliers, affleurait dans certaines œuvres qui portent la marque d'une imagination riche et candide [CAT. 19 et 20].

Les Nabis s'inscrivaient dans un courant esthétique issu du romantisme allemand autour de la notion de *Gesamtkunstwerk*, que l'on peut traduire par « œuvre d'art totale ». Ce concept considère les œuvres d'art, la décoration intérieure et les espaces extérieurs comme étant au même niveau que le bâtiment qui les abrite. « J'imagine assez nettement le rôle du tableau dans la décoration de la maison moderne, écrivait Maurice Denis alors qu'il n'avait encore que vingt-deux ans. Soit un intérieur précieusement disposé par un peintre de goût comme Pierre Bonnard avec des meubles de style neuf et des tentures de dessin imprévu, un intérieur clair, simple, et plaisant, ni un musée, ni un bazar.

À certaines places, mais en petit nombre, des tableaux de dimensions convenables et d'effet approprié. Je les veux de noble apparence, de beauté rare et fabuleux qu'ils ajoutent au luxe des colorations et des arabesques sans âme, la poésie de la vie intérieure et qu'on y trouve tout un monde d'émotions esthétiques, pures sans doute d'alliages littéraires et d'autant plus hautes²⁴. » [FIG. 15]

Les Nabis n'ont pas reçu de commandes pour des bâtiments publics qui auraient permis de conserver leurs décors en place. Leurs réalisations restèrent cantonnées dans un cercle restreint d'amateurs issus d'un milieu urbain, cultivé et aisné. Le créateur le plus radical dans le domaine du décor mural fut Odilon Redon qui entra en contact avec les Nabis en 1890. Ceux-ci le considéraient comme un modèle en raison de la puissance de ses visions, de la force de ses noirs et de ses éclats de couleurs. En 1901, Redon réalisa un ensemble de panneaux pour le baron de Domecy dont le programme iconographique réunissait des motifs isolés ou des fragments de végétaux, d'insectes, de fleurs, et des figures fantasmagoriques. Cette vision fantaisiste correspondait au programme de la peinture symboliste tel que le définissait le critique Gabriel-Albert Aurier. « [...] La peinture décorative c'est, à proprement parler, la vraie peinture. La peinture n'a pu être créée que pour *décorer* de pensées, de rêves et d'idées les murales banalités des édifices humains. Le tableau de chevalet n'est qu'un illogique raffinement inventé pour satisfaire la fantaisie ou l'esprit commercial des civilisations décadentes. Dans les sociétés primitives, les premiers essais picturaux n'ont pu être que décoratifs²⁵. »

La quête d'un retour à un état originel et intuitif²⁶ de l'art, sans emprise sur le temps ou les modes, répondait à un désir d'universalité chez les artistes de la fin du XIX^e siècle. Au-delà du langage et des codes qui divisent, les Nabis ont voulu toucher la sensibilité de leurs contemporains, délivrer un message profond sous un aspect gracieux et accessible. Comme les artistes japonais, ils cherchèrent à « plaire d'abord au regard avant d'émouvoir ou de charmer l'esprit²⁷ ». À l'époque où le génie décoratif extrême-oriental était considéré par certains²⁸ comme le plus talentueux du monde, ils voulaient établir un dialogue sans rivalité entre les deux cultures, créer une nouvelle terre et un nouveau ciel²⁹ aux lignes et aux couleurs harmonieuses.

²¹ Vuillard, Journal, t. 2, fol. 47 verso.

²² Mirbeau, 1892, p. 75.

²³ « Mais le vert paradis des amours enfantines, / L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs. / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ? » Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Spleen et Idéal*, « Moesta et errabunda », 1857.

²⁴ Louis [Maurice Denis], 1892, p. 232.

²⁵ Aurier, 1891, p. 163.

²⁶ Verkade, 1926, p. 81.

²⁷ Gonse, 1888, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁹ Apocalypse, 21, 1.



FIG. 15. Maurice Denis (1870-1943),
Hommage à Cézanne, 1900
Huile sur toile, 180 × 240 cm
Paris, musée d'Orsay, don d'André Gide,
RF 1977-137

Siegfried Bing
et les peintres naïfs,
entre japonisme
et Art nouveau

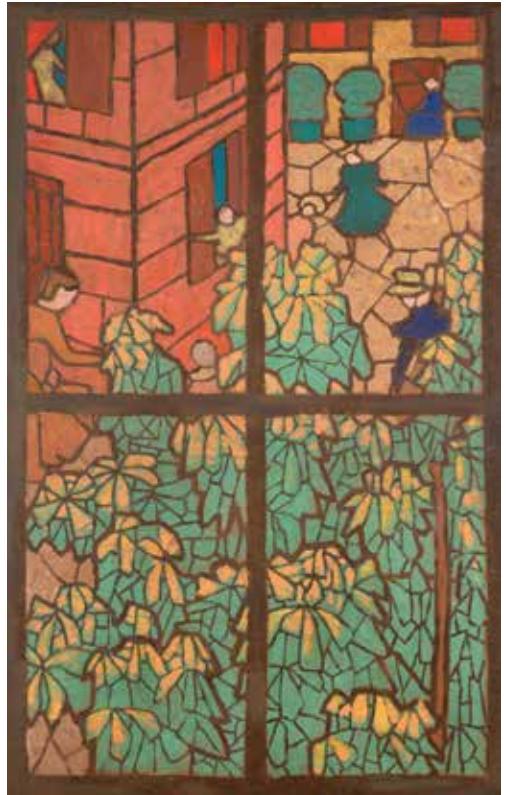


FIG. 1. Édouard Vuillard (1868-1940),
Le Marronnier, vers 1894-1895
Carton du vitrail commandé par S. Bing en 1895
pour être réalisé par L. C. Tiffany
Détrempe sur carton collé sur toile, 110 × 70 cm
Dallas Museum of Art, The Eugene and Margaret
McDermott Art Fund, Inc., Inv. 2010.15.McD

On ne peut évoquer les peintres nabis sans faire allusion à l'influence que l'art japonais exerça sur leur art. L'inspiration qu'ils puisèrent dans les estampes *ukiyo-e* les conduisit à créer des œuvres d'une grande originalité. Mais leur passion pour ces estampes xylographiques n'aurait sans doute pas été aussi forte sans l'immense travail effectué par Siegfried Bing pour faire connaître l'art japonais à sa juste valeur. Les Nabis rencontrèrent et tissèrent de fructueux liens amicaux et artistiques avec ce marchand d'art et collectionneur avisé. Toutefois, avant d'évoquer le fruit de leur collaboration, il convient de revenir sur la personnalité de cet esthète et visionnaire talentueux.

LA VAGUE JAPONISANTE

L'art japonais exerça, en France, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une fascination inégalée et se propagea ensuite en Europe et aux États-Unis. Les estampes japonaises à l'origine de cet engouement devinrent rapidement l'objet de la convoitise de collectionneurs passionnés comme le graveur Félix Bracquemond, Claude Monet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh, les frères Goncourt, pour n'en citer que quelques-uns.

« J'ai acheté l'autre jour à la *Porte chinoise* des dessins japonais imprimés sur du papier qui ressemble à une étoffe, qui a le moelleux et l'élastique d'une laine. Je n'ai jamais rien vu de si prodigieux, de si fantaisiste, de si admirable et poétique comme art. Ce sont des tons fins comme des tons de plumage, éclatants comme des émaux; des poses, des toilettes, des visages, des femmes qui ont l'air de venir d'un rêve ; [...] Un art prodigieux, naturel, multiple comme une flore, fascinant comme un miroir magique¹ », peut-on lire dans le *Journal* des Goncourt, le 8 juin 1861. Mais il fallut attendre de nombreuses années avant de découvrir la technique de fabrication de ces estampes et de pouvoir déchiffrer le nom des peintres de l'*ukiyo-e*.

Certains, comme le graveur Henri Rivière, tentèrent même de créer des estampes xylographiques comme les artistes nippons : « C'étaient des gravures sur bois, imprimées non pas comme chez nous avec des couleurs à l'huile, mais avec des couleurs à l'eau, tirées sans presse, à la main, et c'est ainsi que j'avais résolu d'imprimer celles que je voulais graver. Mais par quels moyens ? J'en ignorais les tours de main d'enrage, d'impression, de repérage, et je me mis à chercher. Je gravai d'abord sur du poirier en bois de fil quelques planches de trait et de couleur (de celles-ci cinq,

¹ Goncourt, 1989, t. I, p. 706.

six, sept ou huit par estampe) sans savoir comment je pourrais les imprimer. [...] Je broyais et encollais moi-même les couleurs, et avec un frotton de mon invention, j'imprimais mes planches à la main²! »

Tous les japonisants rêvaient d'en savoir plus sur les peintres et l'histoire de l'estampe japonaise.

SIEGFRIED BING ET HAYASHI TADAMASA : DEUX MARCHANDS D'ART INFLUENTS

Deux hommes, Hayashi Tadamasa et Siegfried Bing, vinrent fort heureusement en aide aux japonisants. Hayashi Tadamasa, arrivé comme interprète pour l'Exposition universelle de Paris en 1878, se spécialisa ensuite dans la vente d'objets d'art japonais. Respecté et apprécié pour ses connaissances et son amabilité, il fut l'incontournable conseiller des japonisants. Louis Gonse lui fut redévable pour la rédaction de son ouvrage *L'Art japonais* et, sans lui, Edmond de Goncourt n'aurait jamais pu publier ses monographies sur *Outamaro* (1892) et *Hokusai* (1896). Il fut aussi le premier Japonais à s'intéresser à l'impressionnisme et à le présenter dans son pays³.

Concurrent de Hayashi Tadamasa, Siegfried Bing joua un rôle international tout aussi important pour la compréhension et la propagation de l'art japonais. D'origine allemande puis naturalisé français en 1876, Siegfried Bing⁴ était issu d'une famille de fabricants de porcelaine de Hambourg. Il arriva en France en 1854 pour aider son père dans ses affaires. Il prit ensuite la succession de l'entreprise paternelle puis, s'associant à Jean-Baptiste Leullier, il fonda en 1863 la société Leullier fils & Bing dont les céramiques étaient destinées entre autres au marché parisien. Comptenant l'enjeu que représentait la fièvre grandissante pour les objets d'art japonais, Siegfried Bing se mit à les collectionner et abandonna le commerce de la porcelaine pour celui des objets d'art de l'Extrême-Orient. En 1879, son magasin fut répertorié rue Chauchat. En 1880, Siegfried Bing effectua son premier voyage au Japon. Son frère August l'y rejoignit et s'installa pour de multiples et longs séjours à Yokohama afin d'y gérer les affaires familiales. De retour à Paris, Siegfried Bing ouvrit trois nouveaux points de vente, rue de Provence, non loin du magasin de Hayashi, rue de la Paix et rue Bleue.

Contrairement à Hayashi Tadamasa, Siegfried Bing visait une clientèle variée et proposait des objets pour toutes les bourses.

La concurrence entre Bing et Hayashi était bénéfique et leurs relations restèrent cordiales, comme en témoigna le collectionneur Raymond Koechlin : « Entre la rue d'Hauteville où demeurait Hayashi et la rue de Provence où Bing ouvrit son magasin, une lutte courtoise s'établit, où jamais les deux rivaux ne se départirent de la plus parfaite urbanité⁵. » Alors que Hayashi disséminait ses clients dans de petites pièces, « tout au contraire se passait, ou semblait se passer au grand jour chez Bing ; les clients allaient et venaient, ouvraient les armoires, fouillaient les porte-feuilles, et dans le petit cabinet sous les toits spécialement réservé aux estampes, ils étaient souvent cinq ou six à se coudoyer. [...] Quand les caisses arrivaient rue de Provence, c'était une frénésie ; je ne fus jamais admis à assister aux déballages dans les sous-sols, mais Gonse et Vever me disaient leur émotion à délier les ficelles des précieux paquets, et nous les attendions en haut, trépidant d'impatience : quels chefs-d'œuvre allions-nous découvrir et sur lequel nous serait-il donné de jeter notre dévolu⁶? »

Pour mieux faire apprécier l'art japonais et à un nombre plus important de personnes, Siegfried Bing eut l'ingénieuse idée de publier une revue qui allait jouer un rôle majeur auprès des artistes, en particulier des peintres nabis et des artisans.

LE JAPON ARTISTIQUE

En 1888, Siegfried Bing créa une luxueuse revue, *Le Japon artistique*⁷, qui parut en français, anglais et allemand. Tous les amateurs, dont Raymond Koechlin, reconnaissent la qualité scientifique de cette publication : « Bing faisait paraître *Le Japon artistique* [FIG. 2 et CAT. 3-11], périodique admirablement illustré pour l'époque, auquel les hommes les plus compétents donnèrent des articles, et qui était parfaitement fait pour former des amateurs et pour amener au Japon des néophytes⁸. » Siegfried Bing s'était adressé à Flammarion pour la publication et à Charles Firmin Gillot, considéré comme le meilleur imprimeur, pour la reproduction.

Dans son « Programme », S. Bing (ainsi signe-t-il ses articles) écrivit : « En faisant paraître le présent ouvrage, ce n'est pas un nouveau chapitre que je prétends ajouter aux travaux érudits qui ont été publiés sur l'histoire de l'Art au Japon [...] il reste à entreprendre encore l'initiation de la grande masse du public aux beautés intimes d'un art qui l'a surtout frappé jusqu'à ce jour par ses qualités superficielles. [...] [Cette publication] s'adresse tout particulièrement aux nombreuses personnes qui, à un titre

² Rivière, 2004, p. 65.

³ Sur Hayashi Tadamasa, voir en japonais les ouvrages de sa descendante, Kigi, 1987 ; Kigi, 2000 ; Kigi, 2009. En français, voir Koyama-Richard, 2001-1, et Koyama-Richard, 2001-2, ainsi que Koyama-Richard, 1989, p. 60-258.

⁴ Sur Bing, voir Weisberg, Becker et Possémé, 2004, en particulier l'article de Gabriel P. Weisberg, « La création du japonisme », p. 51-71.

⁵ Koechlin, 1930 ; Mabuchi, 2009, vol. 1, p. 12.

⁶ Koechlin, 1930 ; Mabuchi, 2009, vol. 1, p. 20-21.

⁷ Cette revue de grand format (33 cm de hauteur sur 25 cm de large) comporte de nombreuses gravures en noir et blanc mais aussi de belles planches en couleur. Chacune de ses couvertures reproduit une estampe en couleur parmi les plus célèbres.

⁸ Koechlin, 1930, p. 13.



FIG. 2. Couverture du *Japon artistique*, n° 3, juillet 1888
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie,
RESERVE 4-YA5-1

quelconque, s'intéressent à l'avenir de nos arts industriels, à vous notamment, ouvriers modestes ou grands manufacturiers, qui avez un rôle actif dans cette partie de notre force productive. Dans les nouvelles formules d'art qui nous sont venues de la côte la plus extrême de l'Extrême-Orient, nous avons en effet à chercher quelque chose de plus qu'un régal platonique pour nos dilettantes d'humeur contemplative. [...] Le seul patronage auquel cet ouvrage désire se soustraire est celui de la soi-disant *mode* des choses du Japon, qui s'est un moment abattue sur nos salons. Elle n'a rien de commun, en effet, cette mode de clinquant, avec un art délicat, tantôt aristocratique et tantôt populaire, mais dont toujours la sobriété et la distinction constituent la loi fondamentale. Loin d'être soumis aux caprices d'un engouement frivole, cet art est désormais lié au nôtre d'une façon impérissable⁹. »

Au fil des trente-six numéros richement illustrés et rédigés par des japonisants et spécialistes de renom, la revue fut saluée pour sa beauté et son contenu. Siegfried Bing avait ainsi contribué à faire de l'art japonais un modèle pour les artistes à travers le monde. Il démontra aussi que l'achat d'objets d'art japonais de qualité était un bon investissement car les prix ne cessèrent de monter ! Cette remarquable revue artistique et scientifique fut cependant l'objet de critiques de certains qui se demandèrent si Siegfried Bing avait agi par amour de l'art japonais ou pour

en tirer indirectement du profit. Mais *Le Japon artistique* eut indéniablement un impact profond sur de nombreux artistes qui s'inspirèrent des œuvres présentées et superbement reproduites pour l'époque.

LA PREMIÈRE GRANDE RÉTROSPECTIVE DE L'ESTAMPE JAPONAISE

Siegfried Bing fut également le coordinateur de la grande exposition d'estampes japonaises qui se tint à l'École des beaux-arts de Paris en 1890. Plus de sept cents estampes y furent présentées, offrant un panorama de cet art qui avait alors définitivement ouvert aux artistes occidentaux de nouveaux horizons [voir FIG. 11, p. 50].

Dans la préface du catalogue, Siegfried Bing écrivit : « Il y a peu d'années seulement, l'estampe japonaise était encore chose inconnue pour nous. C'est par ce trait que le Japon devait clore la série de ses révélations successives. Il n'a pas fallu moins de deux siècles pour amener le pays du Soleil levant à nous livrer les derniers secrets d'une antique civilisation qui avait grandi dans le silence et l'isolement. [...] Ils sont connus de tous, les noms des quelques raffinés, artistes ou hommes de lettres, qui, chez nous, ont fait fête aux premiers messagers d'un art imprévu et charmant : miniatures sculptées en bois ou en ivoire, bronzes



FIG. 3. Henry Somm (1844-1907), « Fantaisies

japonaises, chez S. Bing, rue Chauchat »

Eau-forte, 8 x 11,7 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la

Photographie, FOL-EF-573(i)

à cire perdue, céramiques modelées du bout des doigts, broderies aux harmonies caressantes. Enfin les plus perspicaces avaient découvert au milieu des fouillis, des images d'un effet éblouissant. Elles étaient assemblées en albums factices et représentaient des scènes fantastiques, d'un coloris inconnu, fascinanteur. Nous savons aujourd'hui que ces pages, qui avaient suscité tant d'étonnement et procuré de si vives jouissances, ne révélaient de la gravure japonaise que des productions déjà tardives, et n'en représentaient que la face la plus populaire. [...] Des missions furent organisées pour explorer les bons coins et pour découvrir les amateurs indigènes qui avaient monopolisé ce genre de collection. On fouilla les anciens fonds d'éditeur de Tokio, de Nagoya, de Kyoto et d'Osaka. On alla dans les familles, promettant partout une rémunération libérale pour faire sortir de terre ce qui avait semblé s'y trouver enfoui. Le branle une fois donné, la récolte fut abondante, inespérée. Les Japonais se dessaisirent d'abord de leurs collections les moins précieuses, des œuvres les moins anciennes ; mais l'un après l'autre apparurent les noms des grands artistes, des créateurs, des chefs d'école. [...] Ce n'était pas tout, cependant, d'avoir amassé tous ces matériaux. Il fallait en débrouiller les fils, les coordonner, en dégageant la synthèse. [Bing s'étonne de « l'incurie pour l'histoire documentée de ces arts »]. Notre public sera donc peu étonné qu'il ait fallu

quelques années pour se retrouver dans l'écheveau compliqué d'un art étranger, si ancien en soi, et pour nous si nouveau. Les grandes lignes en sont fixées aujourd'hui, et l'heure paraît venue de faire connaître cet art, alors qu'il est devenu possible d'indiquer les diverses phases de son développement, depuis ses origines jusqu'aux époques modernes¹⁰. »

Cette exposition réjouit les amateurs et resta gravée dans les mémoires. Nombreux furent les témoignages enthousiastes écrits à ce sujet.

BING ET L'ART NOUVEAU

Visionnaire, Siegfried Bing comprit qu'il était alors nécessaire de se tourner vers un art décoratif qui fut le prolongement de ce que l'art japonais avait apporté jusque-là. Lors d'un séjour à Bruxelles, il rencontra les jeunes artistes à l'origine de l'Art nouveau. Il en devint alors le défenseur et le propagateur. Raymond Koechlin se souvint : « S. Bing, on le sait, était un commerçant étonnamment adroit [...] une sorte de "prophète" sommeillait en lui, et on le vit tout à coup se révéler. Il se flattait à juste titre d'avoir été un des meilleurs introducteurs de l'art japonais dans son pays. [...] On parlait beaucoup, entre 1890 et 1900, d'un renouvellement de l'art décoratif et plusieurs artistes y travaillaient

¹⁰ Bing, 1890, p. X-XV.



FIG. 4. Édouard Pourchet (1848-?), actif de 1894 à 1907, Vue intérieure plongeante du Salon de l'Art nouveau de Siegfried Bing, angle de la rue de Provence et de la rue Chauchat, Paris, 1895
Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Fonds Louis Bonnier, P-35-035-027



FIG. 5. Publicité pour une exposition d'arbres nains, galerie de l'Art nouveau, Paris
Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet, 268/3-39

heureusement ; la simplicité du grand art de l'Extrême-Orient dans son raffinement sembla à Bing devoir servir en Europe ; lors d'un voyage aux États-Unis, il avait été frappé des possibilités que les procédés d'aujourd'hui offrent à la décoration ; l'idée germa en sa tête de se faire l'apôtre de ce renouvellement, où le Japon, bien compris dans ses principes, se ferait comme le tuteur de notre art moderne, et, liquidant peu à peu ses affaires de curiosité, il ouvrit dans son local transformé de la rue de Provence les magasins de l'Art nouveau¹¹. » [FIG. 4-5]

Siegfried Bing s'entoura alors de jeunes artistes, dont certains peintres nabis.

LES NABIS ET L'ART JAPONAIS

Les Nabis furent tous fascinés par l'art japonais¹², en particulier par les estampes qui leur apportèrent la nouveauté à laquelle ils aspiraient. Au début, comme beaucoup de japonisants de la première heure, ils considérèrent les estampes japonaises comme un art primitif en raison de l'absence d'ombre et de lumière, et d'une perspective différente de celle qui était d'usage en Europe depuis la Renaissance. Ils compriront plus tard que l'art japonais était

très élaboré et ne l'en apprécieront que davantage. Leur passion inconditionnelle valut à certains des surnoms très explicites. Pierre Bonnard fut surnommé le « Nabi très japonard » et Paul Ranson, le « Nabi plus japonard que le Nabi japonard ». Tous collectionnèrent des estampes ou peintures japonaises. Bonnard reconnut l'apport des estampes sur son œuvre : il se procura des estampes japonaises dans les grands magasins qui ne vendaient que peu d'œuvres de qualité. « C'est là que je trouvais pour un ou deux sous des crépons ou des papiers de riz froissés aux couleurs étonnantes [...]. Je remplis les murs de ma chambre de cette imagerie naïve et criarde¹³. »

Malgré leur piètre qualité, ces estampes tardives jouèrent un rôle crucial sur l'œuvre de Bonnard : « J'avais compris au contact de ces frustes images populaires, que la couleur pouvait comme ici exprimer toutes choses sans besoin de relief ou de modelé. Il m'apparut qu'il était possible de traduire lumière, formes et caractère rien qu'avec la couleur, sans faire appel aux valeurs¹⁴. » Il admit, dans une lettre adressée à son amie, madame Hahnloser : « Je me suis emballé dans ma jeunesse sur le bariolage magnifique des crépons japonais, sorte de papier étoffe tout à fait art populaire. Beaucoup plus tard, j'ai compris la beauté des grands

¹¹ Koechlin, 1930, p. 47.

¹² Sur ce sujet, voir Perucchi-Petri, 1980, p. 261-289 ; Perucchi-Petri, 1993, p. 33-61 ; Perucchi-Petri, 2014, p. 87-94. Voir également Cahn, 2016, p. 76. Ainsi que Fossier, 1993, p. 27.

¹³ Terrasse, 1967, p. 24.

¹⁴ Ibid., p. 11.

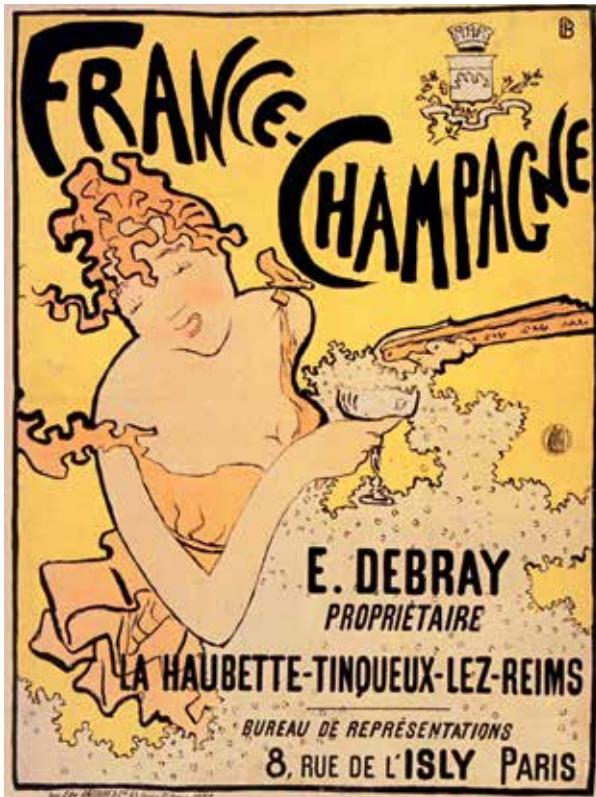


FIG. 6. Pierre Bonnard (1867-1947).
Affiche pour France-Champagne, 1891.
Lithographie en trois couleurs sur vélin,
imprimée par Edward Ancourt, 80 × 60 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
ENT DN-1 (BONNARD, Pierre)-FT 6

graveurs japonais tellement plus sobres mais moins révélateurs des rapports de couleur pure. Félix Fénéon¹⁵ m'avait appelé Bonnard très japonard¹⁶. » Lorsqu'il atteignit la maturité, Bonnard reconnut : « Quand mes amis et moi voulumes poursuivre les recherches des impressionnistes et tenter de les développer, nous cherchâmes à les dépasser dans leurs impressions naturalistes de la couleur. L'art n'est pas la nature. Nous fûmes plus sévères pour la composition. Il y avait aussi beaucoup plus à tirer de la couleur comme moyen d'expression¹⁷. » Les estampes japonaises leur permirent d'atteindre l'objectif qu'ils s'étaient fixé.

Bonnard ne renia jamais la profonde influence que l'art japonais exerça sur son œuvre. Dès ses débuts artistiques, il avait signé avec France-Champagne l'une des affiches les plus japonisantes de l'époque [fig. 6]. Mais son interprétation de l'art japonais alla bien au-delà. « Ce que je dois au japonisme ? Le motif à carreaux¹⁸ », déclara-t-il. Mais là encore, il oubliait de mentionner bien d'autres aspects de l'estampe que l'on retrouve dans son œuvre et également dans celles de ses amis nabis qui affectionnaient et collectionnaient aussi des *ukiyo-e*.

Édouard Vuillard en possédait un grand nombre ainsi que des peintures à l'encre de Chine et des albums. La collection de Maurice Denis comptait au moins soixante-dix estampes japonaises. Quant à Paul Sérusier, il en avait acquis et en ornait les murs de sa chambre à Huelgoat : « Les Japonais m'attiraient, j'en ai copié [...] La copie (ou plutôt la traduction) des Japonais nous a beaucoup servi : quelle science ont ces gens-là¹⁹. »

Les estampes japonaises, si variées, si colorées, leur insufflèrent une nouvelle façon de peindre. Ils furent séduits par les aplats de couleur et les formes cernées. Ils empruntèrent aux Japonais les vues plongeantes ou en contre-plongée, les diagonales, les perspectives multiples au sein d'une même œuvre. Ils utilisèrent aussi les grands espaces vides, le *ma* si cher aux artistes japonais. Les silhouettes, si prisées de Félix Vallotton²⁰, les personnages représentés de dos [fig. 8], la ligne en S des femmes [fig. 7 et 9], symbole de la représentation féminine dans la tradition japonaise²¹ se retrouvent magistralement réinterprétés dans leurs œuvres. Ne se contentant plus d'utiliser les paravents anciens comme accessoire décoratif, les Nabis en fabriquèrent et les

¹⁵ Il s'agit du critique d'art Félix Fénéon (1861-1944).

¹⁶ Lettre de Bonnard du 4 janvier 1946, citée dans Vaillant, 1965, p. 182.

¹⁷ Bonnard a quarante-sept ans lorsqu'il prononce ces paroles citées par Terrasse, 1967, p. 94.

¹⁸ Fossier, 1993, p. 35.

¹⁹ Lettre au peintre néerlandais Jan Verkade en 1892. Voir Sérusier, 1950, p. 61-62.

²⁰ Voir en particulier Cahn et Cogeval, 2013. Voir aussi Cahn, 2013.

²¹ Voir Koyama-Richard, 2016.



FIG. 7. Kitagawa Utamaro (1753-1806),
Arrivée d'une dame élégante, vers 1804
Gravure sur bois, 37,2 × 24,5 cm
Berlin, Museum für Asiatische Kunst,
Inv. 60060

décorèrent eux-mêmes. Leurs œuvres, si nouvelles, en surprisent plus d'un et l'on ne peut que reconnaître leur originalité et leur modernité [FIG. 10].

UNE FRUCTUEUSE COLLABORATION : SIEGFRIED BING ET LES NABIS

Siegfried Bing, ayant étendu ses activités jusqu'aux États-Unis, fut agréablement surpris par les créations du maître verrier Louis Comfort Tiffany dont il devint ensuite l'agent et qu'ilaida à commercialiser ses œuvres à travers toute l'Europe. Bing commanda des cartons de vitraux à onze artistes dont huit Nabis, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton et Édouard Vuillard²². Il les fit réaliser par Tiffany aux États-Unis et les exposa au Salon de la Société nationale des beaux-arts, à Paris, au mois d'avril 1895. Ils provoquèrent l'étonnement par leur aspect primitif

fort éloigné de ce qui avait été fait jusque-là. C'était justement l'objectif que Siegfried Bing s'était fixé. Il les exposa ensuite dans sa Maison de l'Art nouveau, rue de Provence, où leur beauté fut mise en valeur par la lumière et l'éclairage du lieu. Si la critique fut partagée, ces œuvres, novatrices, furent saluées dans la presse américaine et française, en particulier dans *L'Art moderne* et *La Revue blanche*. Les Nabis avaient ainsi eu, grâce à Bing, l'opportunité d'exercer leur talent dans une nouvelle forme d'expression artistique [FIG. 1].

Apprécié et respecté des japonisants et autres amateurs d'art, Siegfried Bing contribua également à renforcer les liens entre la France et le Japon. Vers la fin de sa vie, il devint le principal marchand d'art japonais en Europe et aux États-Unis. Beaucoup de japonisants dont les Nabis lui sont redevables de ce qu'il fit pour faire connaître l'essence de l'art japonais qui, comme il l'avait tant espéré, inspira de nombreux artistes et artisans dans maints domaines à travers le monde.

²² Guy Cogeval mentionne dans son remarquable catalogue sur Vuillard (2003) que treize vitraux furent exécutés par onze artistes. Il ajoute que les seuls vitraux retrouvés à ce jour sont ceux de Roussel, Bonnard et Toulouse-Lautrec. Voir Cogeval, 2003.



FIG. 8. Hishikawa Moronobu (1618-1694),
Mikaeri bijin zu [Beauté se retournant],
XVII^e siècle
Peinture sur soie, 63 × 31,2 cm
Tokyo, Tokyo National Museum, A60



FIG. 9. Kitagawa Utamaro (1753-1806),
Orie, épouse de Jûtarô, contrainte de se prostituer, série des Scènes de théâtre de marionnettes, 1806
Estampe nishike-e, 38,5 × 25,7 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet, EO1642



FIG. 10. Kitagawa Utamaro
(1753-1806),
La Maison de thé Nakadaya,
1794-1795
Estampe nishike-e,
54 × 41,5 cm
Paris, Musée national des
arts asiatiques - Guimet,
EO1767

Les Nabis et les décorateurs aux origines de l'intérieur moderne



FIG. 1. Paul Ranson (1861-1909),
Printemps, 1895
Canevas, tapisserie à l'aiguille,
167 × 132 cm
Paris, musée d'Orsay, OAO 1788

Le groupe des Nabis travailla de concert au long de la décennie 1890, avant que ses membres ne connaissent des évolutions plus personnelles et différencieront à partir de 1900. Réunis autour d'une nouvelle conception de la peinture élaborée à partir de l'expérience de Paul Sérusier à Pont-Aven au cours de l'été 1888, leur activité artistique et théorique les conduisit également à aborder la question du décor. Les Nabis participèrent en effet par leurs créations à une redéfinition du décor et de l'intérieur mais ils furent également des théoriciens du décoratif, très au fait des débats soulevés par cette question dans les années 1890.

En effet, cette décennie vit s'intensifier la question du décor, qui devint un aspect crucial dans la définition de la modernité en art. Dans l'exploration des représentations plastiques de la vie moderne, la question de l'élaboration et des représentations d'un décor moderne, adapté aux nouveaux usages, prit une importance considérable. Depuis les années 1850, des voix s'élevaient périodiquement pour questionner les conditions de création des biens matériels et appeler à un changement de paradigme dans leur conception même. Le pastiche fut progressivement condamné pour sa stérilité, le renouveau dut advenir dans les dernières années du XIX^e siècle. Il porta des noms divers : Art nouveau, *Modern Style*, *Jugendstil*, *Secession*, « style métro », « art nouille »... Du plus descriptif au moins bienveillant, ces qualificatifs, essentiellement employés par les commentateurs, traduisent parfaitement la difficulté à cerner l'identité de ce mouvement.

Si ses sources d'inspiration – l'Histoire, la nature, les Orient – ne furent pas inédites, le regard porté sur elles avait en revanche radicalement évolué sous la pression des conditions techniques, sociales et matérielles de la création. De tels changements susciteront de vifs débats et bien des interrogations ; dans l'appréciation de ces convulsions, on doit bien admettre qu'advinrent quelques impasses esthétiques. Toutefois, il est indéniable que de ces débats et de ces courageuses tentatives ont émergé les formes de la modernité, accompagnant la mutation des modes de vie, de leur représentation et de toute une culture matérielle et visuelle.

Tout le XIX^e siècle fut animé de débats concernant les arts décoratifs. Les évolutions dans la production des biens matériels et les changements dans les modes de vie conduisirent à reconstruire le statut des œuvres d'art décoratif et la question du décor. Dès 1789, la suppression des corporations fait voler en éclats l'organisation traditionnelle des métiers d'art et modifie les conditions de création des objets d'art. Fortement directrices pour l'urbanisme et la sociologie parisienne, les structures d'Ancien Régime laissent place au temps des questionnements, des débats et des expériences. Si le cadre plus académique des beaux-arts subit lui des évolutions moins radicales, il n'intègre traditionnellement pas ceux que l'on n'appelle pas encore les « artistes décorateurs » et finit par connaître également, dans la seconde moitié du siècle, des changements fondamentaux. La question des arts décoratifs devint dès les premières années du XIX^e siècle un enjeu politique,

ce qui explique sa présence importante dans l'espace et les débats publics. De par ses liens avec le monde de la « fabrique », qui se constitue en monde ouvrier, le domaine intéresse la politique industrielle et sociale. De par les prestigieuses œuvres de référence du goût français, collections royales et princières, les arts décoratifs doivent être des motifs de fierté nationale. Ces deux enjeux sont paradoxalement réunis dans l'émergence de la société capitaliste qui nécessite de vendre et d'exporter. La bourgeoisie montante et triomphante cherche un style à sa mesure, tout autant qu'à faire tourner usines et manufactures.

On affirme dès les premières années du siècle la nécessité de renouveler l'art décoratif et les styles, sous la pression de l'étranger qui menace la suprématie française sur le bon goût ; l'Angleterre d'abord, l'Allemagne ensuite. Les grandes expositions, nationales puis internationales, se succèdent et leurs sections consacrées à l'art industriel sont pléthoriques. Les rapports officiels sur la question abondent dans le même sens : il faut réformer l'enseignement des styles par le dessin et instaurer les conditions d'une création industrielle à la hauteur des enjeux politiques, commerciaux et symboliques. Les structures se mettent en place sous le Second Empire ; la Société du progrès de l'art industriel¹ expose régulièrement au palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées. L'Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie de 1863 fait date et prélude à la fondation de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, premier jalon de la constitution de l'UCAD², fondée en 1882, qui va animer le renouveau de la création entre les années 1880 et 1930 et amener à la reconnaissance du statut des « artistes décorateurs ».

Les expositions du Second Empire ont vu triompher l'éclectisme et le goût pour l'exotisme, tendances découpées par les progrès techniques dans la mise en œuvre des matériaux. La référence aux « styles » historiques domine, teintée d'accents orientaux et asiatiques. Surtout, ces références, si elles ne vont parfois pas sans virtuosité, témoignent rarement d'une compréhension réelle de la source originelle. Leur déclinaison par des fabricants moins inspirés tourne souvent au pittoresque et se multiplient les accusations de motifs abscons, plaqués sur des formes sans âme. La surenchère du décoratif, palpable dans l'*horror vacui* des présentations et des intérieurs, traduit la perte du sens. En réaction, nombreux sont ceux qui partent en quête

d'une nouvelle authenticité. La référence à l'ailleurs, au passé, aux Orient, ne disparaît pas mais l'approche en est changée. Il ne s'agit désormais plus d'assimiler des motifs divers mais d'aller, selon l'expression de Baudelaire, « au fond de l'inconnu, pour chercher du nouveau³ ». Or, par cercles concentriques et selon une logique centripète, la génération de la fin du XIX^e siècle va devoir se confronter à ses exils intérieurs : c'est au cœur du moi que réside le lointain, l'étrange et l'inconnu. L'ailleurs exotique devient un médiateur pour l'artiste et n'est plus un but. Cette quête transcende la hiérarchie traditionnelle des arts puisqu'elle est commune aux beaux-arts et aux arts décoratifs.

En 1889, l'Exposition universelle de Paris expose sur le Champ-de-Mars les progrès de l'art décoratif français et quelques prémisses de l'Art nouveau, en particulier les travaux d'Émile Gallé⁴. En 1900, l'Exposition universelle impose ses nouveaux bâtiments, notamment le Grand Palais et les impressionnantes architectures éphémères du Champ-de-Mars et des quais de Seine. Le pavillon des Arts décoratifs conçu par Georges Hoentschel sur l'esplanade des Invalides⁵ accompagne le triomphe de l'Art nouveau tout en laissant déjà envisager qu'il ne connaîtra pas de postérité directe et sera stylistiquement supplanté par une modernité moins outrancière. Exposées dans les pavillons de l'esplanade des Invalides, dans l'Exposition centennale de l'art français dont le commissariat est assuré par Roger Marx⁶ et au sein des collections de l'UCAD, les œuvres Art nouveau sont bien présentes à l'Exposition. Leur diversité stylistique, accentuée par la présentation en pavillons nationaux, ouvre la porte à une lecture politique du mouvement, au rejet d'un Art nouveau plus radical venu de l'Est au profit d'un Art nouveau de lointaine inspiration rocaille, certes excentrique à l'excès, mais dont on pressent qu'il pourra laisser la place à une modernité plus apaisée, que le pays saura s'approprier. C'est également en 1900 qu'eut lieu la dernière manifestation du groupe des Nabis à la galerie Bernheim-Jeune.

La décennie qui sépare ces deux expositions et les événements qui leur furent associés fut riche sur le plan des arts décoratifs. Elle vit non seulement se constituer et s'épanouir l'Art nouveau mais aussi et surtout aboutir la question théorique des arts décoratifs, désormais reconnus comme acteurs à part entière de la scène artistique. La décennie nabie permet d'aborder l'ambiguïté de ce surgissement des Arts décoratifs

1 Fondée en 1858 par Édouard Guichard, elle s'allie avec la Société des inventeurs du baron Taylor pour exposer les nouveautés en matière de création industrielle au palais de l'Industrie ; en 1863, l'Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie marqua les esprits.

2 En 1864, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie est fondée sous la présidence d'Édouard Guichard ; elle constitue notamment une bibliothèque et une collection muséale et se voit confier des activités d'enseignement du dessin. En 1882, elle fusionne avec la Société du musée des Arts décoratifs, créée en 1877, pour former l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD). L'UCAD s'installa dans ses locaux du pavillon de Marsan au Louvre en 1905.

3 Charles Baudelaire, « Le Voyage », dans *Les Fleurs du mal*, 1857, strophe VIII, les derniers vers du poème sont : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »

4 À titre d'exemple, les œuvres suivantes d'Émile Gallé furent exposées : le vase *Orphée*, actuellement au musée des Arts décoratifs (Inv. 11975), le buffet *Flore hivernale*, conservé au musée d'Orsay (OAO 873), le meuble *Flora marina*, *Flora exotica*, conservé au musée de l'École de Nancy (Inv. NV76).

5 Le pavillon fut remonté au pavillon de Marsan en 1905, lors de l'installation de l'UCAD et du musée des Arts décoratifs.

6 « Exposition centennale de l'art français, 1800-1900 », dont Roger Marx est le commissaire en tant que chef adjoint des services des Beaux-Arts sous la direction d'Émile Molinier.

dans le milieu des beaux-arts, les tentatives de L'Art dans tout⁷ et les aléas de l'union des arts.

L'action du groupe des Nabis s'exerce donc, du point de vue des arts décoratifs, dans ce contexte de renouveau de la dernière décennie du XIX^e siècle. La mission conférée aux artistes décorateurs, créer le cadre de la vie moderne, induit l'ampleur inédite du mouvement et explique certainement l'abondance de la production critique et théorique. La frontière traditionnelle entre beaux-arts et arts libéraux tend à s'estomper et surtout, en théorie du moins, la hiérarchie qui subordonne les seconds aux premiers est remise en question. L'avant-garde picturale parisienne se positionne donc sur ce terrain. Les néo-impressionnistes s'y aventurent en premier lieu, puis dans les années 1890 ce sont les Nabis qui incarnent ce point de rencontre entre la redéfinition des fondements de la peinture et la recherche d'une modernité du cadre de vie exercée, parfois de manière anachronique, par les artistes décorateurs. Les peintres nabis développent à la fois un point de vue sur cette question du décoratif et de l'intérieur et une pratique de diverses disciplines des arts décoratifs : vitrail, illustration, carton de tapisserie... Maurice Denis, dans son analyse rétrospective de la figure de Paul Gauguin et de son influence capitale sur la constitution du groupe nabi, explique par cette influence du « Maître incontesté⁸ » l'intérêt des Nabis pour le décor : « Nous ne voyions en lui que l'exemple péremptoire de l'Expression par le Décor. [...] Nous tirions cette sage maxime que tout tableau a pour but de décorer, doit être ornemental. L'Art nouveau et son snobisme n'existaient pas encore. [...] Ainsi il avait eu la chance, à un instant unique, de projeter dans l'esprit de quelques jeunes gens cette éblouissante lumière que l'art est avant tout un moyen d'expression. Il leur avait appris, sans le vouloir, que tout objet d'art doit être décoratif⁹. » Ces phrases de Maurice Denis, fréquemment citées au sujet de la dimension décorative de la peinture des Nabis, ont le grand mérite de préciser l'articulation entre la démarche des Nabis et les arts décoratifs, quand bien même elle fut assez différente au bout du compte de l'approche pluridisciplinaire de Paul Gauguin. En effet, Maurice Denis positionne bien la temporalité de ce moment particulier, du point de vue des arts décoratifs, entre les expositions de 1889 et 1900, et en détermine le commencement avant la définition et la propagation de l'Art nouveau en tant que style ; rappelons

que Siegfried Bing ouvre sa galerie L'Art nouveau à Paris en décembre 1895¹⁰. D'autre part, il rappelle que l'intérêt des Nabis pour le décor est avant tout motivé par leur démarche picturale : le point de départ comme l'aboutissement reste « le tableau ». Katherine Marie Kuenzli¹¹ développe cet aspect dans le passage qu'elle consacre à l'analyse de la pratique des arts décoratifs par Vuillard : l'emploi de la céramique comme l'insertion de certaines œuvres dans des ensembles décoratifs pluridisciplinaires restent très marginaux dans son œuvre. De plus, cette pratique, si elle a produit en soi des œuvres, a surtout eu le mérite d'accompagner l'artiste dans sa progression de peintre ; il explique ainsi dans ses écrits comment les contraintes matérielles des arts décoratifs l'ont fait avancer dans la synthèse et lui ont donné une impulsion nouvelle pour sa peinture¹².

L'examen et l'analyse de ces différents contacts entre les peintres nabis et la modernité en arts décoratifs se révèlent riches dans l'appréhension de ce contexte foisonnant. On connaît – aussi ne sera-t-il pas question ici de les détailler – les grands décors créés par les peintres nabis, dont la vocation fut de « restaurer la dimension décorative de la peinture », comme l'écrivit Claire Frèches-Thory¹³. Leurs contributions au domaine proprement décoratif méritent d'être soulignées, quand bien même ces objets restèrent marginaux dans leurs œuvres. Le paravent, littéralement à la charnière entre peinture et arts décoratifs, entre mur et fenêtre, se situe aussi à la charnière entre les traditions asiatiques et occidentales. C'est un objet que les Nabis ont régulièrement investi : Pierre Bonnard en crée plusieurs, mais également Édouard Vuillard, Maurice Denis, ainsi que Paul et Marguerite Sérusier. Autre objet témoignant de la concordance entre inspiration japonaise et tradition française, l'éventail, que les peintres du XIX^e siècle investirent. Pour les Nabis, les éventails de Degas ou de Gauguin furent des sources d'inspiration importantes. Dans ces premières années d'activité, les Nabis partagent donc avec les protagonistes de l'Art nouveau un intérêt profond pour la culture japonaise, dont l'influence finement assimilée constitue un fondement du renouveau esthétique.

Les peintres nabis explorèrent ainsi le champ des arts décoratifs en concevant des objets d'art¹⁴. Ils réalisèrent en particulier des abat-jour et quelques décors pour la céramique, notamment les assiettes en faïence décorées selon les motifs de Vuillard

7 L'Art dans tout fut un mouvement qui réunit de 1896 à 1901 des artistes sensibles à la suppression de la hiérarchie des arts et à la diffusion de l'esthétique d'avant-garde dans la société. On y trouvait notamment Alexandre Charpentier, Charles Plumet, François-Rupert Carabin, Tony Selmersheim, Henri Sauvage, Étienne Moreau-Nélaton, Jules Desbois, Paul Follot... Voir Froissart Pezone, 2004.

8 Denis, 1913, p. 163 ; dans l'article intitulé « L'influence de Paul Gauguin » initialement publié en 1903 : « mais Gauguin était tout de même le Maître, le Maître incontesté ».

9 Denis, 1913, p. 165.

10 Weisberg, Becker et Possémé, 2004.

11 Kuenzli, 2010.

12 *Ibid.*, p. 170-171.

13 Claire Frèches-Thory, « Les ensembles décoratifs », dans Frèches-Thory et Terrasse, 1990, p. 93.

14 On ne commenterà pas ici leurs activités dans le domaine de l'illustration et dans celui de l'affiche, qui n'appartiennent pas à proprement parler aux arts décoratifs, mais il reste important de garder à l'esprit que ces domaines firent aussi partie de leur champ d'exploration.

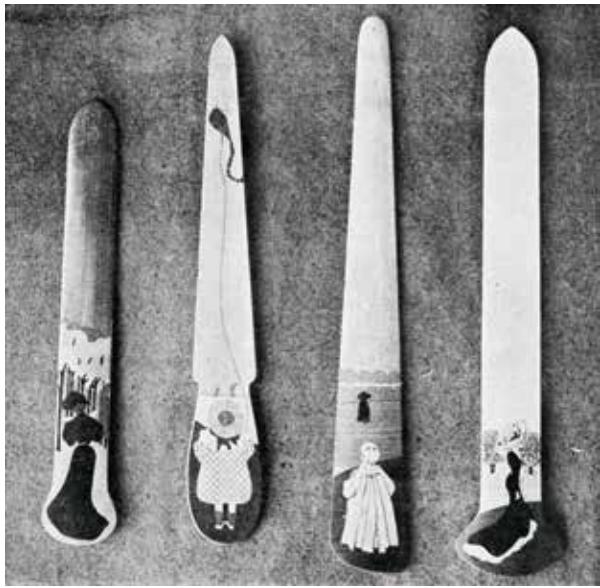


FIG. 2. Photographie légendée « N° 123-IV,
N° 122 IV, N° 120-V /
Coupe-papiers en marqueterie,
Longueur 0 m 35 maximum / Maurice BIAIS »
dans *Documents sur l'art industriel au
vingtième siècle*, Paris, Édition de La Maison
moderne, 1901, section « la marqueterie », p. 2



FIG. 3. Photographie légendée
« Ranson tapisseries, Van de Velde
et Abel Landry meubles », dans
*Documents sur l'art industriel au
vingtième siècle*, Paris, Édition de
La Maison moderne, 1901, p. 36

et réalisées par Metthey. Il est deux domaines encore dans lesquels les Nabis purent « donner des cartons » selon l'expression consacrée, remettant au praticien le soin de transcrire leur création dans un matériau dont ils ne maîtrisaient pas la mise en œuvre : la tapisserie d'une part, le vitrail d'autre part. Dans le cas de la tapisserie, c'est l'œuvre de Paul et France Ranson qui est la plus représentative, madame Ranson exécutant les projets de son époux. La contribution du groupe nabi au domaine du vitrail prit notamment forme dans le projet initié par Siegfried Bing. De retour de son voyage de 1894 aux États-Unis, Bing, enthousiasmé par les possibilités offertes par le verre dit « favrile » de Louis Comfort Tiffany, commande des projets de vitraux aux artistes nabis ainsi qu'à Henri de Toulouse-Lautrec. Au même moment, le marchand réalise le réaménagement de sa galerie, encore très tournée vers le japonisme, pour en faire une galerie d'arts décoratifs modernes, au sein de laquelle il entend également présenter les peintres d'avant-garde, et notamment les Nabis. Sa galerie L'Art nouveau est conçue non plus comme un bric-à-brac chic, hérité des expositions universelles aux riches présentations, mais comme une suite de pièces donnant l'atmosphère

d'un appartement moderne et cohérent, à la manière des expositions de l'UCAD¹⁵. Les artistes nabis ont participé à ce projet, certains conçurent des pièces comme Maurice Denis (chambre à coucher), d'autres participèrent à l'aménagement de pièces comme Vuillard qui exposa ses assiettes dans la salle à manger ainsi que les cinq œuvres issues de l'Album¹⁶ [voir FIG. 12, p. 51], accrochées sur les murs de l'antichambre. Henry Van de Velde fut la cheville ouvrière de l'aménagement voulu par Bing; non seulement il conçut le décor et le mobilier de pièces, mais encore il s'essaya à faire coexister dans les mêmes ensembles décoratifs les œuvres nabies et le mobilier Art nouveau. Il conçut la salle à manger où Vuillard exposa ses assiettes et où Ranson réalisa des panneaux de décoration murale dont le sujet, commun à ses tapisseries, était des femmes récoltant des fruits. Il s'agit là d'un des très rares exemples concrets de la création d'un décor interdisciplinaire intégrant des œuvres nabies et du mobilier Art nouveau. Comme en témoignent les écrits d'Henry Van de Velde, cette collaboration n'alla pas sans difficultés¹⁷. Maurice Denis refusa d'intégrer le mobilier de Gallé dans son projet de chambre à coucher dont il dessina finalement lui-même les meubles qui avoisinaient

¹⁵ Le pavillon de Siegfried Bing pour l'Exposition universelle de 1900 présentera sur le même principe les pièces d'un appartement, couronnant le processus de montée de la sphère intime dans les modes de présentation des ensembles décoratifs qui traverse les années 1880 et 1890.

¹⁶ Cinq panneaux décoratifs commandés par Thadée et Misia Natanson à Édouard Vuillard en 1894-1895, connus sous le terme « L'Album » et vendus à Drouot en 1908 : *La Tapisserie* (New York, The Museum of Modern Art), *Le Corsage rayé* (Washington, National Gallery of Art), *La Table de toilette*, *Le Pot de grès* (collections particulières) et *L'Album* (New York, The Metropolitan Museum of Art).

¹⁷ Van de Velde, 1992.

ses sept panneaux décoratifs. Les limites de cette expérience sont extrêmement révélatrices. Paris ne connut pas comme Vienne ou Darmstadt la création d'équipes réellement pluridisciplinaires dont les membres concouraient sur un pied d'égalité à une réalisation commune d'art total. Dans cette décennie 1890, la complétude du *Gesamtkunstwerk* ne se traduisit pas sur la scène parisienne par une collaboration étroite entre peintres et artistes décorateurs. L'intérêt des peintres nabis pour le décor fut l'une des opportunités les plus abouties pour que cette fusion entre beaux-arts et arts décoratifs ait lieu ; on ne peut toutefois que constater qu'elle fut sans lendemains évidents.

Autre initiative dans le domaine du rapprochement de l'avant-garde nabie et des arts décoratifs, celle de Julius Meier-Graefe menée dans le cadre de sa galerie, La Maison moderne¹⁸. Collaborateur de Siegfried Bing au début des années 1890, le critique d'art allemand¹⁹ partage avec lui la conviction que les arts décoratifs ont un rôle à jouer à l'avant-garde artistique. Son œuvre de critique et de théoricien lui donne la profondeur de champ nécessaire pour concevoir une vision large de la modernité. Sa connaissance des arts décoratifs au niveau international, notamment au niveau belge, allemand et autrichien, guide ses choix. C'est également vers Henry Van de Velde que Meier-Graefe se tourna pour imaginer l'univers de La Maison moderne qui ouvrit ses portes en 1899²⁰. Conçue elle aussi comme un appartement, la galerie présentait les divers éléments d'un intérieur moderne et élégant. Meier-Graefe avait conscience de la nécessité de créer un style décoratif moderne ; l'amateur de peinture et le critique en lui l'incitèrent en définitive à subordonner les qualités de ce style aux caractéristiques de la peinture contemporaine qu'il appréciait. Certainement en cela proche des Nabis, y compris dans l'évolution personnelle des membres du groupe en ce début de XX^e siècle vers la dimension spirituelle de leur art, il conçoit principalement l'intérieur moderne comme un refuge pour l'amateur d'art qui y retrouvera les principes picturaux qu'il apprécie, un vocabulaire nouveau, presque abstrait, de la couleur et de la ligne. Aux intérieurs huysmanniens et volontiers décadents de l'Art nouveau franco-lorrain, Julius Meier-Graefe préférait des décors plus discrets, sans effets, mais dont l'influence sur ceux qui y vivent doit leur permettre de trouver une harmonie

spirituelle en accord avec l'atmosphère des peintures modernes. Au sein de La Maison moderne, une pièce est conçue par Van de Velde, réunissant des meubles d'Abel Landry et des tapisseries de Paul Ranson, dont le *Printemps*²¹ [FIG. 1]. Les décorateurs qui travaillent pour Meier-Graefe proposent également des objets dont les décors sont proches de l'esthétique nabie : les vitraux décoratifs de la cheminée de Landry rappellent les compositions de Ranson²², les objets marquetés de Maurice Biais [FIG. 2 et 3] reprennent des motifs et des compositions inspirées par les œuvres décoratives de Bonnard et de Vuillard²³. L'image de l'enfant à la blouse à carreaux du coupe-papier semble en effet directement inspirée des panneaux décoratifs des *Jardins publics*²⁴ [voir FIG. 13 et 14, p. 52-53, et CAT. 30-34] ou de *L'Enfant au pâté de sable*²⁵ et témoignent d'une réelle familiarité des artistes de La Maison moderne avec les œuvres nabies. Parallèlement à ces artistes, La Maison moderne faisait travailler la nouvelle génération d'artistes décorateurs parisiens, dont certains ont connu le succès après la Première Guerre mondiale : Paul Follot, Maurice Dufrène, Clément Mère...

L'expérience de La Maison moderne reste cependant un échec commercial ; dès 1904, l'entreprise fut liquidée et Julius Meier-Graefe retourna à Berlin. Le tropisme germanique de son fondateur, lui-même de nationalité allemande, lui valut certainement des difficultés à faire valoir le style nouveau paneuropéen qu'il défendait, dans un contexte géopolitique de plus en plus tendu²⁶. Au Salon d'automne de 1910, l'exposition des « Munichois » (en réalité les artistes décorateurs allemands) fit scandale auprès de la critique parisienne²⁷ qui, tout en brocardant le style « german », appela plus que jamais les artistes décorateurs français à redoubler d'efforts dans le renouvellement d'un style national. La dimension politique du débat supplanta au début du XX^e siècle la vocation universaliste d'un Art nouveau qui, bien que courant international, donna naissance à des styles géographiques très différents, et volontiers revendiqués comme nationalistes. Dans ces dynamiques propres à l'évolution des arts décoratifs, les artistes nabies occupèrent une position originale. Proches de certains protagonistes de l'Art nouveau, intéressés par les débats en cours, ils se laissèrent enthousiasmer par l'idée d'une union des arts et cherchèrent à contribuer à l'élaboration d'un style moderne, incarnation d'une esthétique du quotidien.

¹⁸ Mothes, 2014.

¹⁹ Né en Roumanie actuelle, Julius Meier-Graefe fut élevé à Düsseldorf. Il arriva à Paris en 1889, à l'occasion de l'Exposition.

²⁰ Voir notamment *Documents sur l'art industriel*, 1901.

²¹ Planche : Ranson tapisseries, Van de Velde et Abel Landry meubles, *Documents sur l'art industriel*, 1901, p. 36.

²² Cheminée en bois sculpté et vitraux décoratifs par Abel Landry, *Documents sur l'art industriel*, 1901, p. 33.

²³ Photographie légendée : « N° 123-IV, N° 122 IV, N° 120-V / Coupe-papiers en marqueterie, Longueur 0 m 35 maximum / Maurice BIAIS », *Documents sur l'art industriel*, 1901, section « la marqueterie », p. 2 ; également photographie de 3 cadres en marqueterie dont l'une légendée « Cadre en marqueterie, n° 125-IV / format cabinet, ouverture 0 m 09 sur 0 m 13 / Cadres en marqueterie de Maurice BIAIS », *Documents sur l'art industriel*, 1901, section « la marqueterie », p. 4.

²⁴ Neuf panneaux peints par Édouard Vuillard en 1894, destinés à la salle à manger d'Alexandre Natanson : *Les Deux Écoliers* (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique), *Sous les arbres* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art), *La Promenade* (Houston, The Museum of Fine Arts), *Les Premiers Pas* (collection particulière), *Fillettes jouant* (Paris, musée d'Orsay, RF 1978-46), *L'Interrogatoire* (Paris, musée d'Orsay, RF 1978-47), *La Conversation*, *Les Nourrices*, *L'Ombrelle rouge* (Paris, musée d'Orsay, RF 1977-365).

²⁵ Pierre Bonnard, *L'Enfant au pâté de sable*, vers 1894, Paris, musée d'Orsay, RF 1982-69.

²⁶ Voir notamment Troy, 1991.

²⁷ Pillard Verneuil, 1910.

Définir le décor moderne:
l'engagement critique
des revues

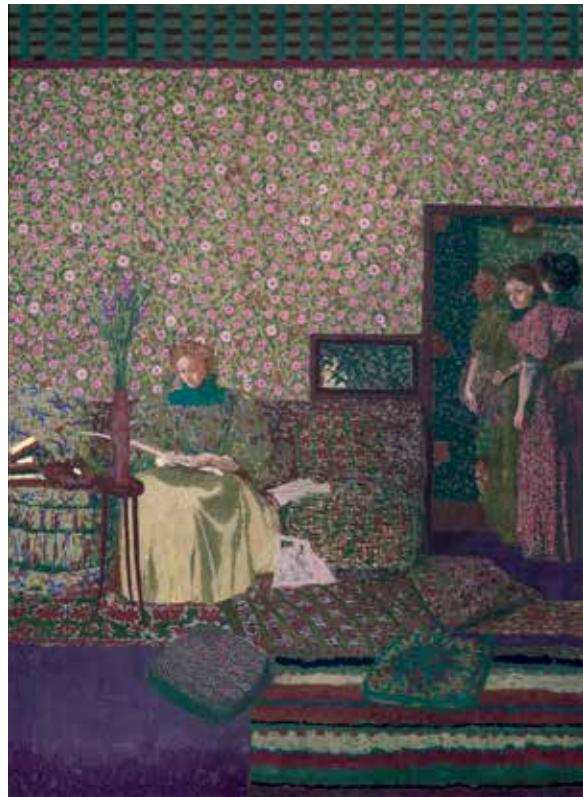


FIG. 1. Édouard Vuillard (1868-1940),
Personnages dans un intérieur. L'intimité, 1896
Élément d'un décor de quatre panneaux pour
la bibliothèque du docteur Vaquez
Peinture à la colle sur toile, 212,5 × 154,5 cm
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris, Inv. PPP2439

Autour du passage du XIX^e au XX^e siècle, le dynamisme de la presse est à son apogée, bénéficiant d'un contexte triplement favorable, d'un point de vue juridique, économique et technique. Grâce à la loi du 31 juillet 1889 ayant aboli la censure, elle jouit d'une liberté d'expression sans précédent, tandis que les progrès relatifs aux techniques d'impression permettent non seulement la reproduction d'images en couleur, mais aussi celle des clichés photographiques, accroissant considérablement la part des illustrations dans l'imprimé. Parallèlement, l'actualité artistique connaît une intensification majeure, provoquée par la multiplication des Salons annuels et des expositions muséales et marchandes. L'accueil des objets d'art au sein de ces manifestations, dès 1891, engendre le développement d'une critique spécialisée, qui trouve un champ d'expression privilégié dans un ensemble de revues d'un nouveau genre, focalisées sur les arts décoratifs. Les artistes et critiques engagés dans la promotion des arts appliqués et de leur renouvellement esthétique au sein de l'Art nouveau s'y impliquent sur un plan graphique et illustratif, mais aussi éditorial et rédactionnel. Par le biais de ces revues spécialisées, ils contribuent non seulement à la revalorisation du concept même de décoratif, considéré comme la clé de l'unité de l'art, mais également à l'établissement d'un ensemble de critères théoriques et esthétiques pour le décor moderne. Or, malgré leur

implication dans ce renouvellement du décor, les Nabis occupent au sein de ce discours une place très marginale avant 1900. Cette mise à l'écart invite donc à s'interroger sur la concordance de leur pratique décorative avec les critères ainsi définis.

L'ÉMERGENCE DES REVUES D'ART DÉCORATIF

Si la naissance d'une véritable critique des arts décoratifs coïncide globalement avec l'admission des objets d'art dans les Salons annuels¹, les premiers périodiques consacrés aux arts appliqués sont quant à eux plus anciens. Ils apparaissent dès le Second Empire, sous forme de recueils de modèles à destination des artistes industriels. Avec *L'Art pour tous* (1861-?), album de planches gravées accompagnées d'un bref commentaire, Émile Reiber inaugure une formule aux visées directement pratiques et pédagogiques, reprise à la fin du siècle par le *Portefeuille des arts décoratifs* (1888-1898), *L'Art pratique* (1891-1898) ou encore *Le Modèle* (1894-1904), tournés vers un large public d'artistes amateurs. Parallèlement, un certain nombre de titres restent plus étroitement liés à des professions industrielles et affirment leur spécialisation technique, ainsi que leurs préoccupations commerciales. Plusieurs sont même les organes de chambres syndicales, tel *La Céramique et la Verrerie* (1882-1939),

¹ Les objets d'art sont accueillis par le Salon de la Société nationale des beaux-arts dès sa création, en 1891, et à partir de 1895 par le Salon de la Société des artistes français.

ou *Les Arts du métal* (1892-1894), ancien supplément du *Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie*. Rebaptisé *L'Art décoratif moderne*, ce périodique se fait ensuite, de 1894 à 1898, l'instrument polémique de l'émancipation des artistes industriels, accompagnant leur lutte pour l'obtention d'un droit à la signature. Également engagée dans la promotion de l'unité de l'art, *La Revue des arts décoratifs* (1880-1902), dirigée par le publiciste Victor Champier, mêle quant à elle critique et histoire. Elle se dote surtout d'une vocation pédagogique, afin de stimuler une rénovation formelle des arts décoratifs. Elle entend, par l'art du passé, éduquer le goût dans le respect de la tradition nationale. Si la revue prête une attention croissante à l'actualité des arts appliqués après 1891, les arts anciens restent en effet très présents.

Au sein de cet ensemble de périodiques aux finalités plus ou moins pratiques, souvent moyennement attentifs au renouvellement de la création, *Art et Décoration* (1897-) adopte à sa naissance une formule inédite. Sur le modèle de la revue britannique *The Studio*, fondée en 1893 par Charles Holme et Gleeson White, *Art et Décoration* est le premier périodique français exclusivement consacré à la critique des arts décoratifs contemporains. Sous l'autorité amicale et consensuelle d'un collège d'artistes et de critiques réuni par son fondateur, l'éditeur Émile Lévy², elle se donne pour tâche d'encourager le développement d'un art décoratif français moderne, en examinant la production artistique contemporaine à l'aune des critères rationalistes de la pensée de Viollet-le-Duc. Le discours développé par les critiques d'*Art et Décoration* s'inscrit ainsi dans le droit fil des *Entretiens sur l'architecture*³, mettant notamment l'accent sur l'indispensable adéquation entre le décor, la forme et la fonction, sur le modèle organiciste de la nature et sur la leçon des grands principes ayant régi l'art du passé – principalement l'art gothique.

En octobre 1898, sa consœur, *L'Art décoratif*, version parisienne du périodique munichois *Dekorative Kunst* également dirigé par Julius Meier-Graefe au sein des éditions Friedrich Bruckmann, se consacre à son tour à la critique des arts décoratifs contemporains⁴. Malgré un fond commun de rationalisme ancré dans une tradition française, les politiques éditoriales de *L'Art décoratif* et d'*Art et Décoration* diffèrent toutefois fortement à la toute fin des années 1890 : axée sur la promotion d'un art décoratif industriel à vocation sociale, la revue *L'Art décoratif* ouvre aussi davantage ses pages à la production internationale. Après 1902, date à laquelle le périodique absorbe *La Revue des arts décoratifs*, l'arrivée de Gustave Soulier – ancien secrétaire de rédaction d'*Art et Décoration* – à la tête de *L'Art décoratif* tend à rapprocher la ligne éditoriale des deux titres. L'hyperspecialisation s'efface au profit

d'un intérêt accru pour les beaux-arts et l'attention se recentre sur la production nationale au détriment de l'art étranger, avant de s'ouvrir aussi, progressivement, à l'art du passé.

Par ailleurs, au sein de la presse spécialisée, *Art et Décoration* et *L'Art décoratif* se distinguent, dès la fin des années 1890, par l'exigence et l'engagement de leur discours critique. De nature prescriptive, celui-ci fait la promotion d'un art décoratif au sens large, conçu comme l'une des plus hautes manifestations de la création, en raison de son rapport intime avec le cadre domestique, et, par conséquent, avec la vie.

L'UNITÉ DE L'ART ET LE DÉCOR DE LA VIE

À la fin des années 1890, l'intérêt porté aux arts du décor par les artistes et les critiques acteurs de l'Art nouveau est indissociable de la fameuse doctrine de l'unité de l'art. Tirant ses origines à la fois de la pensée de William Morris et de celle de Viollet-le-Duc, cette idée a été défendue aussi bien par l'Union centrale des arts décoratifs que par le critique et fonctionnaire Roger Marx. Née du constat d'un divorce entre l'art et l'industrie – souligné notamment par Léon de Laborde à l'issue de la première Exposition universelle de Londres en 1851⁵ –, cette théorie est aussi un appel à réagir contre une situation jugée contraire à l'unité originelle du principe créatif. Parallèlement, la notion même de « décoratif » est fortement revalorisée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. De nombreux écrits théoriques, d'Eugène Véron à Félix Bracquemond, y concourent, tout comme les recueils, grammaires et manuels pédagogiques, consacrés tant à l'ornement, comme outil, qu'à la décoration, comme résultat d'une composition ou d'un agencement.

À son tour, la critique développée dans les revues spécialisées participe à cette revalorisation. Leurs sommaires abordent sans distinction ni hiérarchie tous les domaines de la création artistique, dans leur dimension décorative. Ce phénomène est particulièrement présent dans *Art et Décoration* : non seulement la revue traite aussi bien de la sculpture et de la peinture que des objets d'art, mais, par la binarité de son titre, elle affirme une égalité entre les termes « art » et « décoration », plutôt qu'elle n'insiste sur une spécificité disciplinaire. Elle encourage les carrières multiples, manifestant des talents variés et s'adonnant à la pratique de plusieurs techniques artistiques. Plus largement, la revue développe une conception extensive de l'art décoratif, qui englobe aussi bien les œuvres relatives à l'aménagement intérieur qu'à la décoration architecturale : sont ainsi concernés le bibelot ou les grands décors de l'art républicain, mais également le tableau de chevalet. Loin de

² Sur Émile Lévy et sa maison d'édition, la Librairie centrale des beaux-arts, voir Fravalo, 2015, p. 125-150.

³ Viollet-le-Duc, 1863-1872, rééd., 2010.

⁴ Foulon, 2002 ; Krahmer, 2004, p. 231-254.

⁵ Laborde, 1856.



FIG. 2. Maurice Denis (1870-1943), *Arabesques poétiques pour la décoration d'un plafond, dit L'Échelle dans le feuillage*, 1892
Décor pour l'hôtel particulier d'Henry Lerolle (Paris), huile sur toile, 235 × 172 cm
Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis – Le Prieuré, PMD976-1-75



FIG. 3. Édouard Pourchet (1848-?, actif de 1894 à 1907),
Salle à manger au Salon de l'Art nouveau de Siegfried Bing.
Meubles d'Henry Van de Velde,
peinture murale de Paul Ranson
et service de table d'Édouard Vuillard, 1895
Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine /
Archives d'architecture du XX^e siècle,
Fonds Louis Bonnier, P-35-035-030

bénéficier d'une simple promotion, le décoratif devient une des conditions essentielles de l'art, un critère absolu, notamment grâce à la dimension utile et sociale que lui confère son intégration au cadre de vie journalier.

Cette participation au décor de la vie est surtout mise en évidence par Gustave Soulier, dans *Art et Décoration* puis dans *L'Art décoratif*. Le critique appelle de ses vœux l'avènement d'un art « domestique », qui, par la fréquentation quotidienne de la « beauté coutumière⁶ », contribuerait à l'élévation de l'âme. Il s'agit, selon la formule de Soulier, de « ramener l'art dans la vie⁷ », à l'échelle de l'intérieur, dans la sphère domestique. De telles idées rencontrent assurément un écho dans la pratique artistique des Nabis. La plupart des représentants du groupe – Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul Ranson, József Rippl-Rónai, Félix Vallotton, Aristide Maillol – incarnent précisément et volontairement la polyvalence des artistes valorisée par la revue de Lévy. Comme Bonnard l'a lui-même expliqué, « [sa] génération a toujours cherché les rapports entre l'art et la vie » et s'est employée à créer des « objets d'application usuelle⁸ », parallèlement à son œuvre picturale. Celle-ci a d'ailleurs trouvé des applications décoratives majeures pour

des mécènes privés, des *Femmes au jardin* de Bonnard (1891) aux panneaux de Vuillard pour la famille Desmarais (1892), pour Thadée Natanson (*Les Jardins publics* [CAT. 30-34, FIG. 13 et 14, p. 52-53], 1894) ou la famille Vaquez (1895) [FIG. 1], en passant par les décors de Maurice Denis pour Henry Lerolle (1892) [FIG. 2] ou Ernest Chausson (1894-1895), ou à travers la participation aux premières expositions de L'Art nouveau de Siegfried Bing⁹ [FIG. 3]. Pourtant, ces réalisations sont quasi totalement passées sous silence par les critiques d'*Art et Décoration* – un silence que l'antériorité relative de ces décors par rapport à la création de la revue ne suffit pas tout à fait à expliquer. D'ailleurs, *La Revue des arts décoratifs*, déjà active au début des années 1890, ne s'y était pas davantage intéressée. Seule *L'Art décoratif*, sous la plume de son directeur, Julius Meier-Graefe, y accorde davantage d'attention en publiant trois articles monographiques respectivement consacrés à Denis, à Vallotton et à Ranson¹⁰.

À la lecture des quelques commentaires épars dans les suppléments d'*Art et Décoration* ou au détour de certains articles plus spécifiquement consacrés aux arts textiles, le hiatus apparaît plutôt d'ordre esthétique, les Nabis n'incarnant pas la modernité décorative appelée par la critique spécialisée.

⁶ Soulier, 1897, p. 270-275.

⁷ [Soulier], 1905, p. 3. Voir également Fravallo, 2012, p. 125-134.

⁸ Pierre Bonnard cité par Frêches-Thory, 1997, p. 16.

⁹ Kuenzli, 2010.

¹⁰ [Meier-Graefe], 1899, p. 204-205; Natanson, 1900, p. 1-6 [Meier-Graefe], 1898, p. 49-50.

VERS LA DÉFINITION D'UN ART DÉCORATIF MODERNE

Participer au développement d'un art décoratif moderne est en effet l'ambition même d'*Art et Décoration*, ambition clairement revendiquée par son sous-titre : « revue mensuelle d'art moderne ». Au milieu des années 1890, la recherche d'un art nouveau apparaît dans un premier temps comme une réaction globale contre une esthétique engluée dans les conventions pseudo-académiques d'un passé révolu, désormais perçues comme anachroniques. Il s'agit essentiellement – pour les arts appliqués surtout – de sortir du pastiche des styles en recherchant un art « moderne » : autrement dit, selon l'acception alors courante du terme, un art qui soit propre au présent, en adéquation avec les mœurs et le cadre de vie contemporains. Loin d'être assimilée à l'inédit, l'originalité concédée à l'art décoratif moderne émergent doit être avant tout comprise au sens rationaliste du terme, conformément aux préceptes de Viollet-le-Duc : « Ce n'est pas dans l'incohérence de la forme qu'il faut chercher l'originalité, mais dans son adaptation parfaite à l'idée dont elle est l'expression, et qui suppose chez l'artiste la connaissance des lois de proportion, de pondération et d'harmonie, l'observation de valeurs relatives, soit pour le relief, soit pour la couleur, enfin et surtout l'étude des qualités de chaque matière et des moyens de la travailler¹¹. »

Un tel rationalisme, imprégné de pensée viollet-le-ducienne, informe aussi la définition des critères esthétiques et formels du décoratif proposée par la revue. Maurice Pillard Verneuil, principalement, développe les éléments d'une théorie du décoratif qui constitue le fondement de sa méthode de composition ornementale : une étude documentaire et analytique de la nature, destinée à en saisir les invariants essentiels – ou lois organiques –, suivie de son interprétation synthétique, elle-même désignée comme la clé du « style ». Plus largement, cette empreinte apparaît aussi de façon systématique sous la plume des critiques, à travers la mise en place et la récurrence d'un faisceau de critères servant à commenter, analyser, et évaluer le caractère décoratif des œuvres. Le respect de la logique comme règle de création, l'application du principe d'utilité et le primat accordé à une conception d'ensemble constituent autant de critères en fonction desquels s'apprécie la dimension décorative et, en définitive, l'intérêt des productions étudiées. La création d'une œuvre décorative est ainsi régie par un ensemble d'adaptations rationnelles entre forme, matière, technique et ornementation. Selon un principe organiciste, cette dernière découle donc nécessairement de la structure. Idéalement, un seul et même artiste est appelé à intervenir dans l'architecture et la décoration intérieure ; à défaut, des réalisations collectives

pensées de façon concertée constituent aussi un terrain propice à la mise en œuvre de ces principes.

Si une telle conception, aux ambitions globalisantes, peut sembler, à première vue, proche des intentions des Nabis dans leur inspiration à la totalité symboliste du *Gesamtkunstwerk*, le principe même d'unification diffère essentiellement. L'unification de leurs œuvres par des rythmes linéaires et colorés – équivalents picturaux des principes musicaux wagnériens¹² – n'a au fond rien de commun avec la vision organiciste des épigones de Viollet-le-Duc. D'un point de vue formel, la parenté n'est pas non plus si évidente. Certes, sous la plume des critiques d'*Art et Décoration*, le recours à la nature comme source d'inspiration organisationnelle implique un refus du naturalisme et de l'illusionnisme, qui se traduit, notamment dans les arts bidimensionnels, par une simplification des formes et du modelé et une attention soutenue aux contrastes et aux harmonies de couleur – autant d'éléments qui caractérisent aussi la peinture nabie. Dans la tapisserie, les artistes sont ainsi invités par Jules Guiffrey, non seulement à proscrire l'imitation des tableaux, mais également à réaffirmer la planéité inhérente à la technique même : « Il fallait tout d'abord lui rendre son caractère décoratif en simplifiant les modèles, en procédant par tons plats, et détachant vivement, par un trait, les figures sur le fond, en réagissant aussi contre l'affadissement des tons que l'engouement des anciennes tentures, une certaine appréhension des colorations éclatantes et gaies menaçaient de faire adopter partout¹³. »

Pourtant, la mise en œuvre de tels principes synthétisants dans les tapisseries de Ranson [voir FIG. 1, p. 67], Maillol ou Rippl-Rónai ne convainc pas les critiques d'*Art et Décoration* : l'absence de dégradé des tons, le point jugé « grossier » et le parti pris du dessin, dit « redoutable », déplaisent à Maurice Pillard Verneuil et Hippolyte Fierens-Gevaert¹⁴, tout comme la « lourdeur », le « hiératisme trop voulu » des sculptures de Georges Lacombe, la forme « élémentaire » de Denis ou les silhouettes humaines « triviales et menaçantes » de Vuillard avaient déconcerté le critique anonyme de l'exposition de la galerie Durand-Ruel au printemps 1899¹⁵. La mise en œuvre radicalisée de certains principes formels de l'esthétique décorative prônée par *Art et Décoration* indispose en fin de compte une critique encore généralement adepte d'une facture plus respectueuse des traditions du métier.

S'ils Nabis participent incontestablement à l'émergence d'une esthétique moderne du décor, celle-ci ne rencontre que faiblement les critères théoriques développés par la critique spécialisée avant 1900. Certes, l'affranchissement revendiqué par certains – Bonnard par exemple – vis-à-vis de la technique rend impossible l'adhésion des critiques d'*Art et Décoration* férus de rationalisme.

¹¹ Magne, 1899, p. 32.

¹² Kuenzli, 2010.

¹³ Guiffrey, 1900, p. 148.

¹⁴ Fierens-Gevaert, 1897, p. 86 ; Pillard Verneuil, 1897, p. 78-79.

¹⁵ Anonyme, 1899, supplément, p. 1-2.

FIG. 4. Maurice Denis (1870-1943).
Décor de la coupole du Théâtre des Champs-Élysées,
 reproduit dans Maurice Guillemot,
 « L'édifice, la salle et la scène »,
Art et Décoration, avril 1913, p. 112.
 Collection particulière

112

Art et Décoration

les pièces promises à sa futilité et à son inattention habituelles.

Et rien de cela ne se devine sur la façade du Théâtre des Champs-Élysées, façade emblématique seulement de la grande salle où

Il faudrait toute une colonne pour décrire en détail l'énorme entreprise qu'est ce modèle des théâtres modernes; ces quelques pages ne sont, pour ainsi dire, que les légendes des plans et des vues reproduits ici, le



La coupole.

l'on communiquera avec les chefs-d'œuvre; l'ambiance y est mystérieuse, recueillie, comme il convient à un Temple de l'Art, le cadre ne saurait distraire l'attention, la détourner de l'office esthétique qui s'accomplit par delà la rampe, l'harmonie vous enlace, vous étirent, sans que vous voyiez d'où elle monte jusqu'à vous.

compte-rendu d'une visite rapide sur un chantier en pleine fièvre de travail, tandis que les triomphateurs d'aujourd'hui, MM. Gabriel Astruc et Gabriel Thomas, présidaient aux derniers agencements de leur conception merveilleuse.

Maurice Guillemot.

Mais l'incompréhension est également d'ordre formel ; si le parti radical adopté par les Nabis heurte une critique plus sensible à une facture picturale lisse et conventionnelle, cette dernière peine globalement à trouver un terrain de rencontre entre des principes *a priori* vastes, mais rigides, et une véritable proposition esthétique. Face à la dimension prescriptive de la critique spécialisée, les peintres nabis ont finalement bénéficié d'un meilleur soutien auprès du milieu plus informel des revues littéraires comme *La Revue blanche* ou le *Mercure de France*¹⁶. Autour de 1910, lorsque s'annoncent les prémisses d'un nouveau classicisme, *Art et Décoration* fera peu à peu de Maurice Denis l'incarnation de la modernité décorative, pour sa capacité à associer aux modèles classiques la synthèse décorative prônée par les critiques. En 1913, les décors réalisés pour le Théâtre des Champs-Élysées par Denis en compagnie de Vuillard, Roussel et Bourdelle – pour la sculpture – constitueront même, pour la revue, le paradigme du décor moderne [FIG. 4].

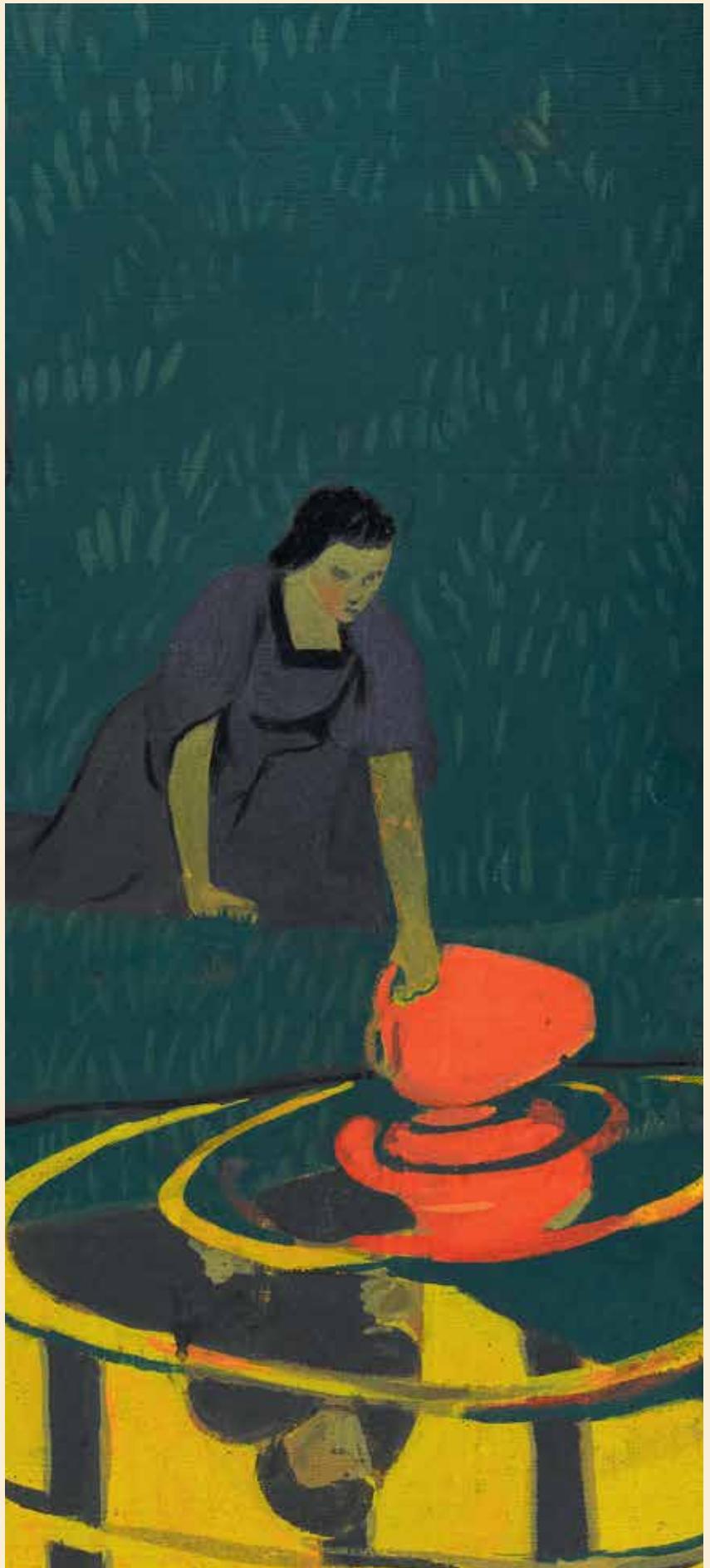
Les Nabis se démarquèrent de l'art de leur temps par une volonté de traiter la peinture non pas comme un trompe-l'œil de la réalité mais comme une vision mentale. Ils refusèrent de reproduire l'illusion d'un espace en trois dimensions pour privilégier une représentation plate du monde constituée de plans juxtaposés et étagés.

Le principe de l'écran plat, correspondant aux deux dimensions du support, leur permit d'exprimer une vision poétique, symbolique et spirituelle du monde aussi bien dans des petits formats que dans des compositions de grandes dimensions. Leur peinture s'appuie sur des contrastes marqués entre les zones claires et sombres et sur des vibrations de couleurs posées en macules. Cette simplification donne un rôle décoratif important aux lignes de contours qui rythment la composition.

Le musée d'Orsay a acquis récemment des éléments rares de décor comme le panneau de Paul Sérusier, *Le Champ de blé d'or et de sarrasin* [cat. 12], dont le format étiré évoque un kakémono ou encore le paravent peint [cat. 18] par Marguerite Sérusier, son épouse, dont les motifs japonisants sont directement inspirés des estampes d'Hiroshige.

Les Nabis ont collectionné avec passion les estampes japonaises. Ils apprécieront également *Le Japon artistique*, la revue créée par Siegfried Bing, spécialiste de l'art japonais et promoteur du renouveau des arts décoratifs en France dans les années 1890.

Écran plat



Détail du cat. 13

Réalisé en 1890 alors que Denis n'a que vingt ans, ce petit tableau fait partie des expérimentations menées par les Nabis à la suite de la révélation provoquée par le *Talisman* de Sérusier, réalisé deux ans auparavant. Il est, à ce titre, une icône pour le groupe. Le sujet représenté, la terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye, est synthétisé à la limite de l'abstraction, totalement dissous dans une incandescence de couleurs. L'œuvre n'est plus définie par un sujet imitant la nature mais par sa matérialité, sa surface plane, ses couleurs en aplats et ses arabesques organiques. La violence des contrastes colorés mais surtout l'inversion entre l'ombre et la lumière provoquent un véritable aveuglement et un choc sensoriel, inédit dans sa carrière.

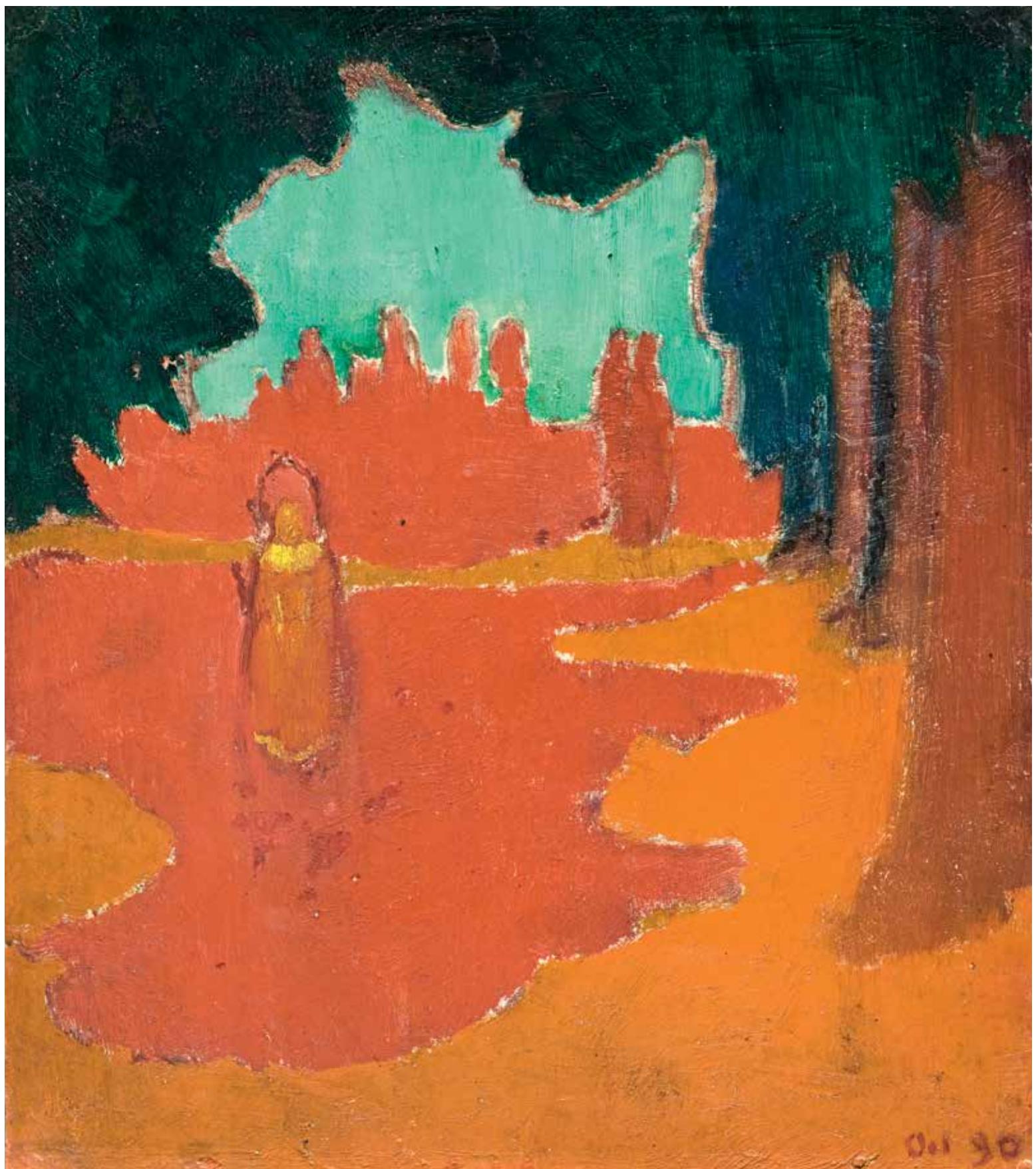
L.P.

CAT. I

Maurice Denis
(Grandville, 1870-Paris, 1943),
Taches de soleil sur la terrasse, 1890

Huile sur carton, 23,5 × 20,5 cm
Daté en bas à droite en rouge : oct. 90
Paris, musée d'Orsay, RF 1986-70

Historique : collection Dominique Maurice-Denis (1909-1997), fils de Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye ; musée d'Orsay, Paris, 1986



061 30

La série des *Trente-Six Vues du mont Fuji*, réalisée entre 1831 et 1832, compte parmi les œuvres les plus célèbres de Katsushika Hokusai et eut un rôle prépondérant dans l'essor des estampes de paysages. Dans l'œuvre retenue ici, le mont Fuji est représenté dans une vision aperspective occultant tout le reste du paysage, seuls les nuages accrochés à son sommet permettant d'imaginer une profondeur. Le cadrage très resserré lui confère un aspect monumental rappelant ainsi son statut de montagne sacrée. L'usage d'un nombre de couleurs restreint confère à l'œuvre une grande qualité plastique, le rouge du mont et les nuages laissés en blanc mettant en valeur le ciel et la forêt traités au bleu de Prusse. Ce pigment chimique importé au Japon depuis 1820 par l'intermédiaire des marchands hollandais permettait un travail très subtil dans les dégradés et offrit une infinité de possibilités nouvelles aux artistes japonais.

E.B.



CAT. 2

Katsushika Hokusai
(Edo, 1760-Edo, 1849),
Vent du sud par matin clair, série des
Trente-Six Vues du mont Fuji, 1831-1832

Xylographie polychrome sur papier, 26,3 x 38 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet, EO 3288

**LE JAPON ARTISTIQUE.
DOCUMENTS D'ART ET D'INDUSTRIE,
REVUE MENSUELLE SUR LES ARTS JAPONAIS**

Le collectionneur Siegfried Bing, spécialiste d'art japonais et promoteur du renouveau des arts décoratifs en France dans les années 1890, créa *Le Japon artistique* en 1888 en pleine vogue du japonisme. Son projet était d'offrir des informations historiques et techniques sur la création japonaise accompagnées d'illustrations de qualité. La revue comprend trente-six livraisons parues entre le 1^{er} mai 1888 et le mois d'avril 1891, date du dernier numéro. Ce mensuel trilingue (français, anglais, allemand) se distinguait par ses illustrations en couleur reproduites selon le procédé original de photogravure connu sous le nom de gillotage inventé par Charles Firmin Gillot, imprimeur de la publication.

Le Japon artistique visait non seulement à faire connaître l'histoire de l'art et des techniques du Japon, mais également à proposer de nouveaux modèles pour les arts industriels. Dans son « Programme » publié dans le premier numéro, Bing précise que son but est de « parler aux regards par une reproduction fidèle des originaux » et de « trouver des exemples dignes à tous égards d'être suivis [...] pour étayer notre génie national ». Le Japon « nous laisse entrevoir des horizons de grand air et de liberté », précise-t-il un peu plus loin.

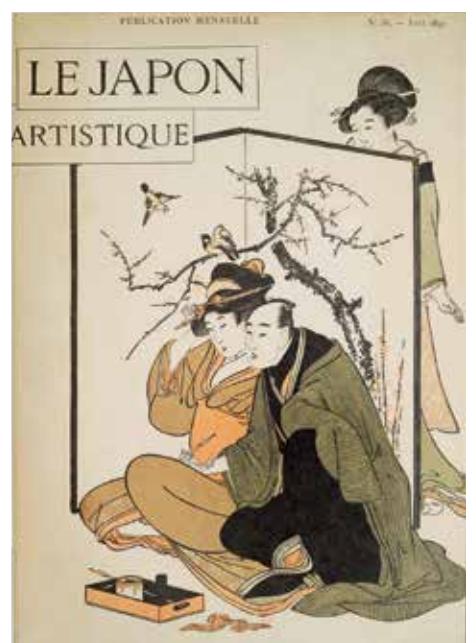
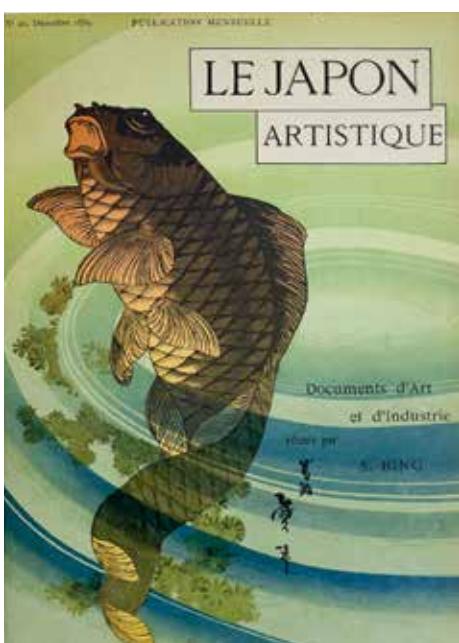
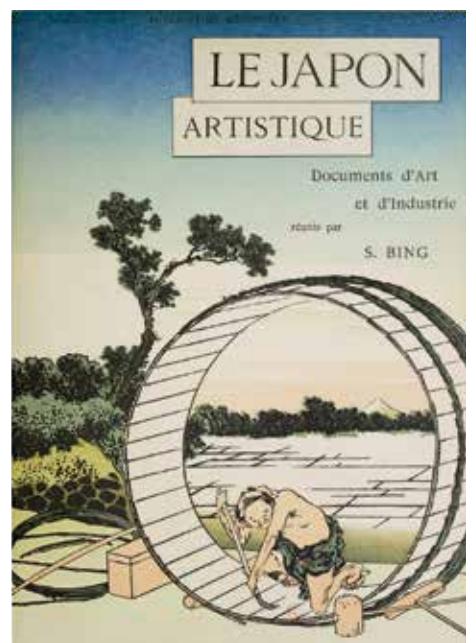
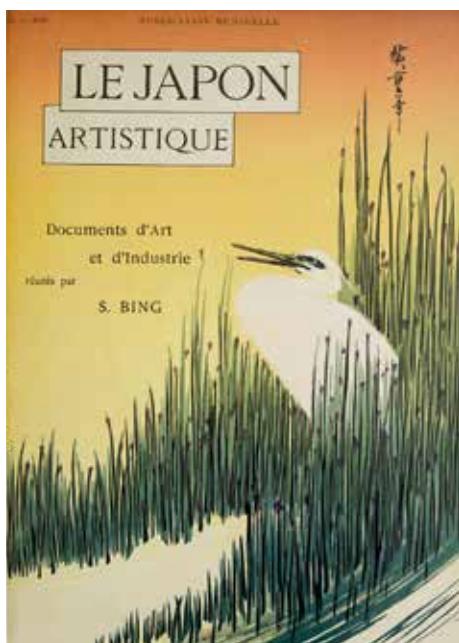
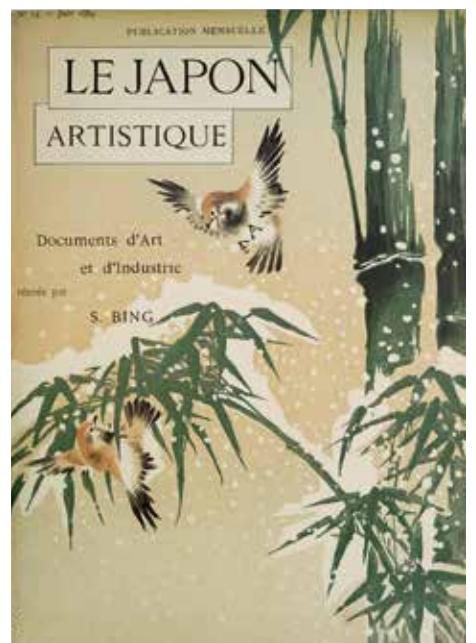
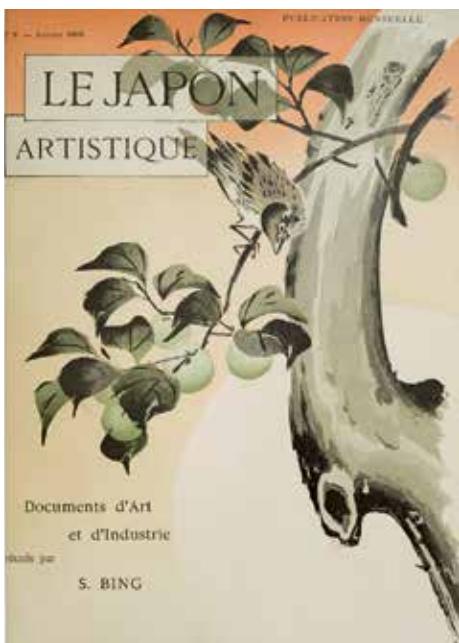
La revue connut un grand succès dans le cercle restreint des amateurs d'art japonais. Les Nabis l'apprécièrent en raison de la qualité de ses articles et de la beauté de ses reproductions. Certains artistes du groupe étaient abonnés et faisaient circuler les exemplaires. Les couvertures étaient particulièrement séduisantes.

I.C.

CAT. 3-II

*Le Japon artistique.
Documents d'art et d'industrie,*

n° 9, janvier 1889
n° 10, février 1889
n° 14, juin 1889
n° 15, juillet 1889
n° 16, août 1889
n° 17, septembre 1889
n° 20, décembre 1889
n° 30, octobre 1890
n° 36, avril 1891
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
RESERVE 4-YA5-1



À partir de 1896, Paul Sérusier passe une grande part de son temps en Bretagne, au Pouldu puis à Châteauneuf-du-Faou. Ses plus belles œuvres sont alors des paysages représentant les alentours de Châteauneuf, comme en témoigne cette composition. Sa localisation, si elle ne peut être définie précisément au regard de son cadrage resserré, évoque certainement la Bretagne. Les bleuets, pavots, coquelicots, coeurs de Marie du premier plan rappellent les tapisseries *millefiori* médiévales et font ressortir les nuances flamboyantes de rouge et de jaune du blé et du sarrasin prêts à être coupés.

La partition horizontale de la toile, scindée entre l'entremêlement de végétation au premier plan et un deuxième registre occupé par le ciel bleu sur lequel se découpent les pins, se retrouve dans d'autres toiles réalisées par l'artiste à la même période (*La Colline aux grands arbres*, coll. particulière). L'alternance de plans colorés, dans des accords de vert, jaune, rouge et bleu, remplace ainsi tout effet de perspective traditionnelle et accentue l'aspect décoratif de la composition. La pâte mince, son aspect mat, renforcé par l'absence de vernis, la structure très japonisante de sa composition comme le format fortement vertical de la toile, rapprochent *Le Champ de blé d'or et de sarrasin* des œuvres décoratives de Vuillard ou de Bonnard, alors que sa gamme colorée et son aspect synthétique sont caractéristiques de l'œuvre de Sérusier.

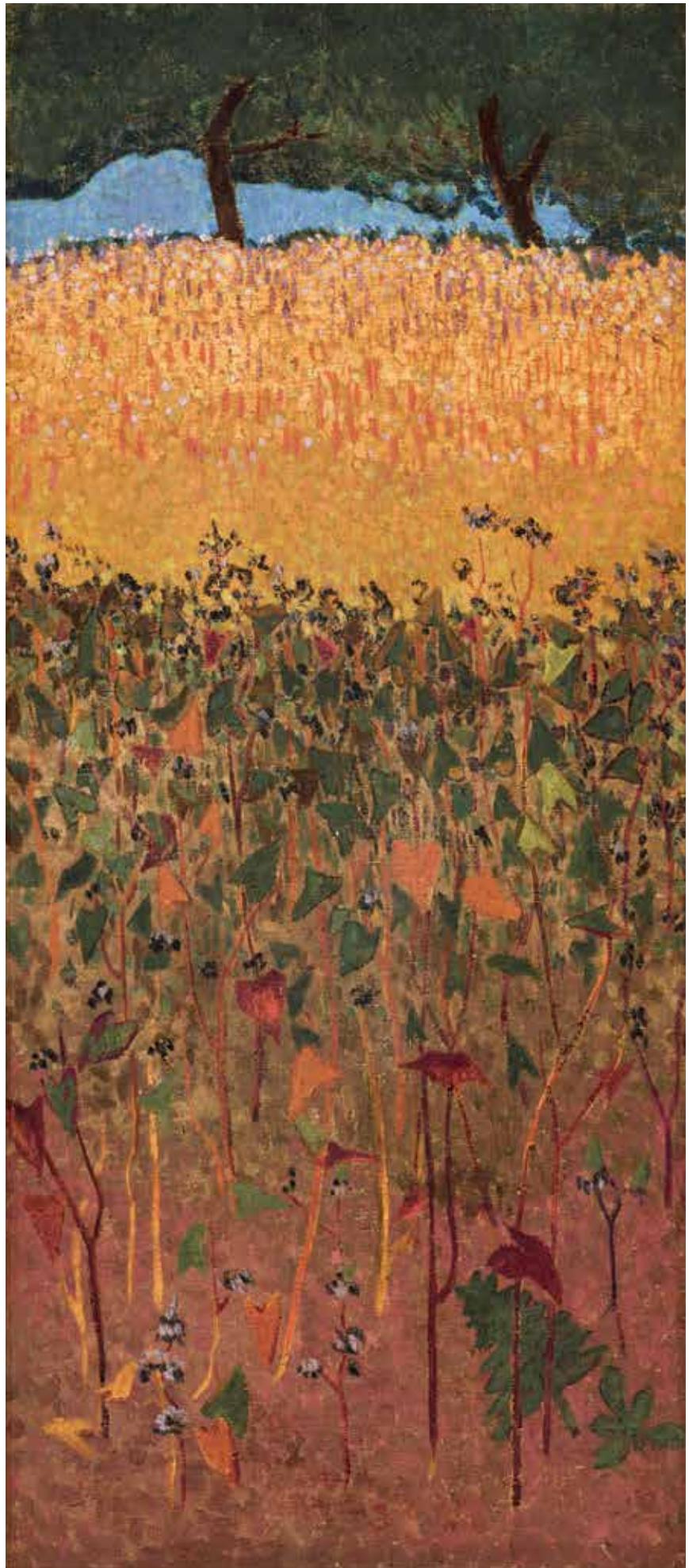
L'œuvre, qui n'était pas originellement montée sur châssis, est probablement un élément de décor. Nous savons que Sérusier, pendant la période où il séjourna à Châteauneuf-du-Faou, a signé des projets pour sa propre maison, et réalisé de nombreux décors pour des particuliers.

C.B.

CAT. 12

Paul Sérusier
(Paris, 1864-Morlaix, 1927),
Le Champ de blé d'or et de sarrasin,
vers 1900

Huile sur toile, 103 × 47,3 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 2013-7



Cette toile de Paul Sérusier puise sa force dans la grande abstraction décorative de sa représentation. Un groupe de femmes forme un cortège solennel vers une source d'eau. Puisant à la source et portant leurs jarres dans un mouvement sans fin, elles baignent dans une lumière dorée irréelle. La scène est empreinte de la splendeur hiératique d'une scène mythologique : les Danaïdes, filles du roi Danaos condamnées par les dieux grecs à remplir perpétuellement leurs amphores d'eau pour avoir tué leur mari, semblent ici avoir accepté leur destin.

Ce panneau aurait fait partie originellement d'une série de décors peints par Paul Sérusier pour la maison de Georges Lacombe, le château de l'Ermitage, à Saint-Nicolas-des-Bois, près d'Alençon : le « Nabi sculpteur » en avait fait réaliser le décor par ses compagnons peintres autour de 1899. Comme il l'a déjà fait en 1893 pour l'atelier de son ami à Versailles, nommé « ergastère » par la petite communauté nabie, Sérusier vient inscrire « sur les murailles d'Alençon les saintes mesures esthétiques » qu'il a méditées lors de son séjour récent au monastère de Beuron, en Bavière. On retrouve dans ce décor peint une recherche de la concentration comme une volonté de construire l'espace selon un ordre géométrique, voire mathématique, dans la composition rythmée des arbres et de leurs reflets, ainsi que par la présence en « suite » des femmes en procession.

C.B.

CAT. 13

Paul Sérusier

(Paris, 1864-Morlaix, 1927),
Femmes à la source, vers 1899

Détrempe sur toile, 131 × 57,4 cm
Paris, musée d'Orsay, RF MO P 2016-8



Ces deux estampes ont été réalisées pour la première édition de la série des *Cinquante-trois relais du Tōkaidō* en 1833-1834. Tirée à plus de dix mille exemplaires pour certaines planches, cette série fut l'un des plus grands succès populaires de toute l'histoire de l'estampe japonaise. Hiroshige réalisa par la suite d'autres versions de cette série, explorant ainsi d'autres facettes des différents lieux représentés. Ces deux estampes représentant les douzième (Numazu) et quatorzième (Yoshiwara) relais de la route soulignent un usage particulier de la perspective où l'effet de profondeur est rendu par le chemin sinueux et la présence d'un arrière-plan éloigné. L'effet de crépuscule de la seconde estampe est par ailleurs caractéristique de la grande capacité d'Hiroshige à évoquer les paysages et l'atmosphère des lieux au fil du temps.

E.B.

CAT. 14

Utagawa Hiroshige

(Edo, vers 1797-Edo, 1858),

Le Fuji vu de Yoshiwara (14^e relais),
série des Cinquante-trois relais
du Tōkaidō, 1833-1834

Xylographie polychrome sur papier, 23 × 35 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet, EO 996

CAT. 15

Utagawa Hiroshige

(Edo, vers 1797-Edo, 1858),

Crépuscule à Numazu (12^e relais),
série des Cinquante-trois relais
du Tōkaidō, 1833-1834

Xylographie polychrome sur papier, 24 × 37 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet, EO 280



Dans cette série des *Trente-Six Vues du mont Fuji*, la province montagneuse de Kai fait l'objet de trois estampes. Cette œuvre est la dernière des trois et représente la passe d'Inume, avec au centre la rivière Fuefuki, bordée de falaises.

La composition est forte, structurée par des rochers escarpés plantés d'arbres clairsemés dans un équilibre instable. À droite, quelques voyageurs se lancent à gravir les pentes de ce paysage désolé durant un froid jour d'automne tandis que, depuis les hauteurs, quelques autres profitent de la vue spectaculaire sur le Fuji. Le panorama est parcouru d'un épais banc de nuages et un vol d'oiseaux ajoute à l'atmosphère mélancolique de la scène. On sait qu'Hiroshige se rend à cet endroit en 1841 car il décrit dans ses carnets la beauté inspirante du lieu. Toutefois, l'artiste ne se contente pas de reproduire un modèle réel, il intègre de nombreuses influences artistiques aux origines lointaines qui transparaissent dans cette œuvre. Les doux nuages du ravin et le mont Fuji rappellent ainsi le rendu de certaines estampes occidentales en taille-douce tandis que les rochers de la passe évoquent la peinture chinoise de paysage durant les Ming (1368-1644) et les Qing (1644-1911).

G.A.

CAT. 16

Utagawa Hiroshige
(Edo, vers 1797-Edo, 1858),
*La Passe d'Inume dans
la province de Kai, 1858*

Estampe en couleur sur papier, 34 x 22 cm
Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi, LAD 2013.041

富士三十六景
甲斐 大日峰



Dans cette scène, deux hommes admirent une chute d'eau tandis que plusieurs autres se reposent dans une hutte, à droite. Les personnages, presque intégralement fondues dans le paysage, laissent place au véritable sujet de l'œuvre que constitue la cascade, une attraction naturelle haute d'une trentaine de mètres située dans la préfecture moderne de Gifu. Pionnier dans la représentation du thème des chutes d'eau, Hokusai utilise ici généreusement en deux tonalités en lavis le pigment bleu de Prusse nouvellement importé, qu'il combine avec un vert décliné en trois concentrations. Dans la carrière de l'artiste, cette série de huit estampes dédiée aux cascades intervient peu après celle, plus célèbre, des *Trente-Six Vues du mont Fuji*. Elle constitue un travail pionnier axé sur l'exploration de méthodes inventives pour représenter l'eau en cascade et un excellent exemple illustrant l'originalité du génie artistique d'Hokusai. Sa révérence pour les croyances shinto et bouddhiques y transparaît et donne à cette œuvre une ampleur atmosphérique et une intimité intemporelle particulière.

G.A.

CAT. 17

Katsushika Hokusai
(Edo, 1760-Edo, 1849),
Les Chutes de Yôrô dans la province de Mino, 1833-1834

Estampe en couleur sur papier, 38 × 26 cm
Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi, LAD 2015.029



諸國滝
美濃國
養老の滝

葛谷

印

印

Brodeuse et couturière de talent, Marguerite Sérusier est également peintre, créatrice de décors de théâtre et de grandes décos murales. Elle dirige à sa création en 1911 l'atelier Martine, un atelier de couture pour jeunes filles imaginé par le couturier Paul Poiret. Marguerite rencontre Paul Sérusier en 1909 alors qu'elle suit son enseignement à l'académie Ranson, et l'épouse en 1912. Elle partage dès lors sa vie retirée dans le village breton de Châteauneuf-du-Faou, où elle continuera à vivre après la mort de son mari en 1927.

Comme son amie France Rousseau (épouse Ranson), Marguerite applique dans le domaine des arts décoratifs les principes esthétiques des Nabis. Elle s'inspire particulièrement dans ses créations de motifs décoratifs que l'on retrouve dans l'œuvre de son mari : nous retrouvons le même univers végétal de plantes forestières, mousses et herbes marines dans ses maquettes pour tapis ou ses paravents.

La grande proximité de ce *Paysage vallonné* avec un *Paravent au torrent* de Paul Sérusier daté de 1893 nous conduit à penser que Marguerite se serait inspirée directement de cette œuvre pour réaliser sa propre composition. Le même décor vallonné, mise en espace japonisante d'un paysage breton, occupe l'entièrre surface de la toile en quatre lais, alors que le ciel se laisse à peine entr'apercevoir par une fine bande horizontale dans la partie supérieure ; les mêmes champignons (des amanites tue-mouches à la belle couleur rouge vif), parsèment la toile dans le registre inférieur. Un torrent traverse l'ensemble des lais, se déployant sur la deuxième feuille. Directement inspiré d'un motif observé dans les estampes japonaises, il se rapproche par ailleurs, dans le dessin de la vague formée après la chute, des vagues japonisantes du Nabi Georges Lacombe.

C.B.



CAT. 18

Marguerite Sérusier,
née Louise Marguerite Gabriel-Claude
(Lons-le-Saunier, 1879-
Châteauneuf-du-Faou, 1950),
Paysage vallonné, 1900

Paravent à quatre feuilles
Huile sur toile, bâti en bois, Monogrammé MS,
130 × 53,5 cm pour chaque feuille
Paris, musée d'Orsay, RF MO P 2015-39

Les Nabis ont souvent privilégié dans leurs compositions une représentation frontale des personnages comme des acteurs sur une scène de théâtre. Le rapport de la peinture à la narration constituait un défi en raison de l'immobilité des images et de l'impossibilité de représenter l'écoulement du temps. Les artistes contournèrent la difficulté par une orchestration mélodique des lignes et des couleurs. Ils privilégièrent la courbe et l'arabesque qui matérialisent le cheminement sinueux de la pensée.

Les panneaux décoratifs peints par Maurice Denis pour une chambre à coucher de jeune fille – dont deux sont conservés au musée d'Orsay [cat. 19 et 20] – illustrent parfaitement cette narration symbolique. Leurs lignes fluides cernent les motifs et les relient entre eux à travers les différents plans de la composition. Elles suggèrent également une interaction entre les personnages et le paysage. Les emprunts à l'estampe japonaise sont flagrants dans le traitement simplifié des motifs et l'absence d'ombre qui les réduit à des silhouettes découpées se détachant sur un fond.

Comme les graveurs japonais, les Nabis ont été sensibles à la représentation de l'impermanence du monde et à l'association des figures féminines avec les saisons. Leurs personnages apparaissent parfois aussi grands que les éléments du décor qui les entourent alors que les artistes de l'*ukiyo-e* respectaient les proportions des motifs. Cette stylisation exclut toute narration événementielle.

Arabesques narratives



Détail du cat. 19

Datés de 1891, *Septembre* et *Octobre* sont les deux premiers panneaux d'un cycle décoratif comportant deux autres pendants, *Avril* et *Juillet*, réalisés l'année suivante. Les panneaux ont d'abord été conçus séparément avant d'être exposés ensemble sous le titre « sujet poétique (quatre panneaux pour la décoration d'une chambre de jeune fille) » au Salon des indépendants de 1892. Il s'agit moins d'évoquer les saisons que de suivre l'engagement amoureux d'une jeune fille au fil des mois : la pureté de la cueilleuse en avril, l'insouciance de l'été en juillet, l'attente des fiançailles en septembre, et la préparation à la vie d'épouse en octobre. Inspiré par son amour pour Marthe Meurier, Denis propose une interprétation personnelle des saisons en écartant délibérément l'hiver et en estompant la différence entre les saisons pour accentuer l'effet d'éternité du bonheur. Répondant à l'appel des Nabis de remplacer les tableaux de chevalet par des décors « fabuleux », Denis est aussi en accord avec la peinture symboliste, faite pour décorer des rêves. Tout concourt ici à donner à la vie personnelle l'intensité de la légende : la figure du chevalier issue de la poésie médiévale et les silhouettes idéales flottant dans un paradis terrestre à la palette crépusculaire. Le caractère décoratif des feuilles de marronniers jonchant le sol et des motifs japonisants (chat en pelote, sinuosité des écorces, hauteur de la ligne d'horizon) contribue aussi à ancrer cette œuvre dans l'art de son temps.

L.P.

CAT. 19

Maurice Denis

(Grandville, 1870-Paris, 1943),
Septembre, dit aussi *Soir de septembre*
ou *Femmes assises à la terrasse*, 1891

Huile sur toile, 38 × 61 cm
Signé et daté en bas à droite,
monogramme vertical : MAVD91
Paris, musée d'Orsay, don de la comtesse Vitali, en souvenir
de son frère le vicomte Guy de Cholet, 1923, RF 2009-16

Historique : galerie Ambroise Vollard, 1892, acquis de l'artiste (CDV n° 80, « 3 panneaux chambre de jeune fille », 400 francs) ; collection du vicomte Guy de Cholet ; Société des Amis du musée du Luxembourg, 1916, legs du vicomte Guy de Cholet ; musée des Arts décoratifs, Paris ; musée d'Orsay, Paris, 2009

CAT. 20

Maurice Denis

(Grandville, 1870-Paris, 1943),
Octobre, dit aussi *Soir d'octobre*, 1891

Huile sur toile, 38 × 61,2 cm
Signé et daté en bas à droite,
monogramme vertical : MAVD91
Paris, musée d'Orsay, RF 2005-2

Historique : collection Paul Poujaud, 1892, acquis de l'artiste (carnet de ventes et de dons du peintre, 250 F) ; galerie Druet, entré le 16 février 1929, vendu le 7 mai 1929 ; collection Arthur G. Altschul, New York, 9 janvier 1967 ; collection particulière ; galerie Hopkins-Custot, Paris, jusqu'en 2005 ; musée d'Orsay, Paris, acquis grâce à un mécénat coordonné par le groupe Nikkei, 14 février 2005



Bien que le format en frise de ce panneau, à la manière des prédelles de la Renaissance italienne, plaide en faveur de sa nature décorative, il ne semble pas être un élément appartenant à un cycle décoratif proprement dit, malgré l'existence d'une autre version des *Saisons de la vie* et d'un autre tableau intitulé *Les Deux Âges de la vie*. Les variations de motifs et de cadrage entre ces trois œuvres et l'absence d'indices sur leur destination architecturale confortent l'hypothèse de trois versions consécutives d'une même composition. Comme l'indique le titre forgé après la mort de l'artiste, le panneau évoquerait les âges de la vie, thème réinterprété par Roussel en cycle des saisons. L'innocence, la maturité et la sagesse, traditionnellement représentées, se déclinent alors en été, printemps, automne et hiver incarné par la vieille femme assise à gauche, dans un paysage à la palette pleinement automnale. La distance entre les personnages et le hiératisme des figures de profil presque grec confèrent à l'ensemble une ambiance intemporelle digne des compositions allégoriques de Puvis de Chavannes et de Denis. Une certaine solennité théâtrale s'empare des figures désarticulées, découpées et plaquées sur un fond de paysage artificiel, comparables aux productions de marionnettes auxquelles les Nabis contribuaient occasionnellement. Œuvre résolument personnelle, cette toile s'inscrit aussi dans les recherches des Nabis sur la couleur, l'espace et le raffinement japonisant dans les robes et les coiffures.

L.P.



CAT. 21

Ker-Xavier Roussel
(Lorry-lès-Metz, 1867-
L'Étang-la-Ville, 1944),
Les Saisons de la vie, entre 1892 et 1895

Huile sur toile, 58 × 122 cm
Cachet de l'atelier en bas à gauche : *K.X Roussel*
Paris, musée d'Orsay, RF 1990-15

Historique : collection Jacques Roussel, fils de l'artiste ;
musée d'Orsay, Paris, accepté à titre de dation en paiement
des droits de mutation, 22 juin 1990



CAT. 22

Tōshūsai Sharaku
(actif de 1794 à 1795),
Portrait d'acteur de kabuki
(okubi-e), l'acteur Ichikawa
Monnosuke II dans le rôle de
Date no Yosaku, 1794

Xylographie polychrome sur papier
(*nishiki-e*), fond micacé, 38,4 × 25,4 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques -
Guimet, EO1529

CAT. 23

Tōshūsai Sharaku
(actif de 1794 à 1795),
Portrait d'acteur de kabuki
(okubi-e), l'acteur Bandō
Hikosaburô III dans le rôle
de Sagisaka Sanai, 1794

Xylographie polychrome sur papier
(nishiki-e), fond micacé, 37,5 × 24,8 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques -
Guimet, EO1527



La série des *Trente-Six Vues du mont Fuji*, à laquelle appartient cette œuvre ainsi que la suivante, est la dernière dessinée et contrôlée par Hiroshige. On ne sait dire s'il s'agit par cette réalisation, qu'il accomplit pour la seconde fois à plus de cinquante ans d'intervalle, d'une forme d'hommage ou d'une volonté d'égaler Hokusai qui, le premier, élabore une série sur ce même thème et au même nombre d'œuvres. Comme lui, Hiroshige choisit de magnifier la montagne tant aimée des Japonais et la représente en différentes saisons et observée à des distances variables, parfois figurée de manière discrète dans l'arrière-plan, comme c'est le cas ici. Avec onze œuvres dans l'ensemble de la série, les vues sur le Fuji depuis Edo – la capitale – constituent le groupe le plus important en nombre. Elles sont, de surcroît, placées en tête des trente-six vues, ce qui leur donne une importance supplémentaire. Les premières planches décrivent la période hivernale, au début du premier mois de l'année, puis les saisons se succèdent rapidement dans la série. Comme dans la plupart de ses paysages, Hiroshige fait ici figurer des personnages qui animent la scène. Un soir de printemps, sans doute dans le quartier de Yoshiwara, trois jeunes femmes arrivent en barque pour admirer les cerisiers en fleur. Dans le lointain à gauche, le mont Fuji apparaît dans la grisaille du soir tombant.

G.A.

CAT. 24

Utagawa Hiroshige
(Edo, vers 1797-Edo, 1858),
Les Berges de la Sumida
dans la capitale Edo, 1858

Estampe en couleur sur papier, 34 × 22 cm
Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi, LAD 2013.016

富士三十六景

東都鶴田櫻



Si, à l'époque, les guides illustrés de points de vue célèbres existent déjà depuis plusieurs siècles, il revient à Hokusai et à Hiroshige de populariser les larges séries d'estampes dédiées à des sujets paysagers. Hiroshige intervient sur le thème des trente-six vues du mont Fuji en apportant une vision toute personnelle qui aboutit parfois à un rendu quasi abstrait du paysage. Pour ce panorama vu du mont Asuka à Edo, capitale de l'époque, l'artiste demeure en apparence relativement classique. Cet endroit offre un magnifique point de vue sur le mont Fuji qui devient rapidement un lieu de promenade célèbre. La scène se situe au printemps, au moment où les voyageurs viennent admirer les cerisiers en fleur sur les hauteurs. Pour ce paysage qu'il a déjà traité précédemment, à plusieurs reprises dans d'autres séries sur des modes à chaque fois différents, Hiroshige s'intéresse non seulement aux arbres en fleur, mais aussi à la montagne sacrée qu'il installe de manière discrète entre les frondaisons. Hiroshige compose ici une scène équilibrée et utilise à droite la déclivité du terrain pour ménager une échappée visuelle en direction de restaurants et d'auberges, une intrusion du monde contemporain qu'il autorise pour la première fois dans sa vision contemplative du lieu.

G.A.

CAT. 25

Utagawa Hiroshige
(Edo, vers 1797-Edo, 1858),
*Le Mont Asuka dans la capitale
Edo, 1858*

Estampe en couleur sur papier, 34 × 22 cm
Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi, LAD 2013.017

富士三十六景

東教和山



神奈川

十四





CAT. 26

Katsushika Hokusai
(Edo, 1760-Edo, 1849),
Sarumaru Daiyū, série des
Cent poèmes de cent poètes
expliqués par la nourrice, 1835

Xylographie polychrome sur papier, 26,3 × 36,3 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet, EO1931

Ce panneau fait partie d'un ensemble de trois esquisses, avec *Réunion de dames* et *Conversation sur la terrasse*, réalisées pour un projet de décoration destiné à orner la salle des fêtes de la mairie de Bagnolet en 1893. Le choix de Roussel en faveur du thème des jardins publics, et du parc des Tuileries en particulier, ne remporte pas le suffrage escompté auprès du jury du concours qui lui préfère un thème sur l'histoire locale de la ville. Le style novateur des décors nabis trouve plus d'écho dans les intérieurs de mécènes privés que dans les commandes publiques. L'effet décoratif du panneau est ici rendu par l'horizontalité de son format, accentuée par la superposition dans un espace sans profondeur de trois registres : la femme allongée s'adonnant à la lecture, le muret et la balustrade. Admiratif des estampes japonaises comme ses amis nabis, Roussel réutilise certains artifices de cet art dans le cadrage (le tronc d'arbre coupé et la frise de feuilles éparpillées) et les motifs (la figure du sage et les silhouettes élégantes) pour restituer toute la beauté du quotidien.

Le caractère intimiste de la scène, traitée dans une harmonie de tons mats et pastel et une lumière douce et diffuse, est renforcé par les éléments verticaux favorisant son isolement (le pilier, l'arbre, la promeneuse) et rétablissant l'équilibre des lignes. C'est par un jardin clos que Roussel choisit ici de traduire la vie intérieure féminine dans une atmosphère mystérieuse et contemplative, d'une résonance toute symboliste.

L.P.



CAT. 27

Ker-Xavier Roussel
(Lorry-lès-Metz, 1867-
L'Étang-la-Ville, 1944),
La Terrasse, 1892-1893

Huile sur toile, 37 × 75,5 cm
Signé en bas à gauche : *K-X Roussel*
Paris, musée d'Orsay, RF 1992-1

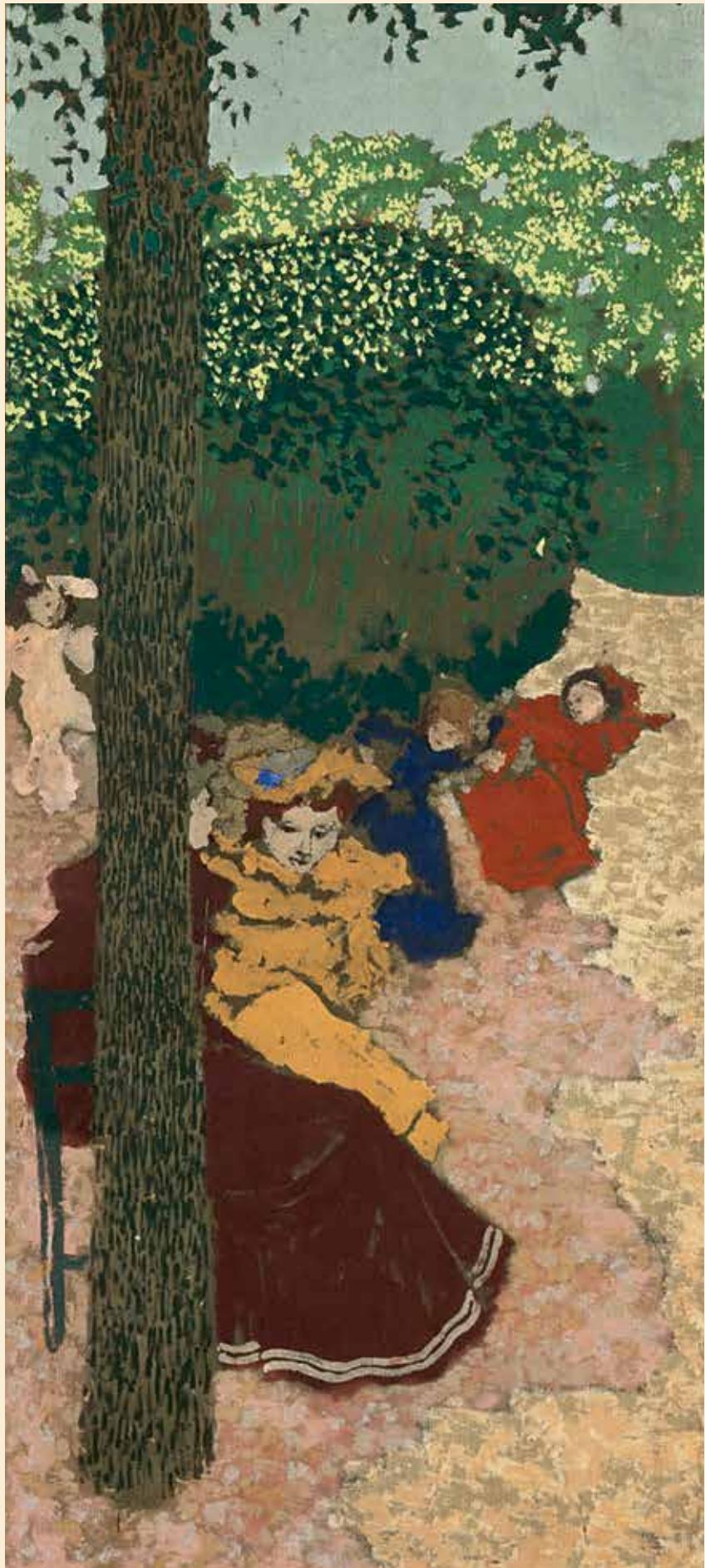
Historique : collection Jacques Roussel, fils de l'artiste,
jusqu'en 1991; vente publique, Saint-Étienne, 16 novembre
1991; galerie Huguette Berès, Paris; musée d'Orsay, Paris,
21 février 1992

Les Nabis ont expérimenté toutes sortes de formules innovantes pour rompre avec le déroulement linéaire de la narration. Ils additionnèrent les points de vue différents dans un même espace et introduisirent des interruptions dans la composition. En adoptant le format du paravent, remis au goût du jour par le japonisme, ils jouèrent avec la complexité du support pour rompre avec la conception du tableau comme fenêtre ouverte mise en place à la Renaissance par Leon Battista Alberti.

À l'opposé de l'image plane du paravent de Bonnard [cat. 28], Maurice Denis s'est appuyé sur l'articulation des feuillets pour sa vision d'une terrasse italienne avec une fontaine [cat. 29]. Le paysage s'intègre à l'intérieur de chaque panneau en tenant compte de la pliure nécessaire pour que le paravent tienne debout. L'emboîtement des différents plans de la composition est souligné par la ligne en zigzag de la barrière verte qui suit le mouvement des panneaux.

La notion de continuité/discontinuité repréSENTA un défi important pour les Nabis dans la conception des décors muraux subordonnés à l'architecture d'une pièce. Dans ses panneaux réalisés pour Alexandre Natanson [cat. 30-34, fig. 13 et 14, p. 52-53], Vuillard proposa des rapprochements de scènes en diptyques et triptyques avec des interruptions dans le ciel, la végétation et le sol tandis que les compositions avec personnages s'inscrivent à l'intérieur de chaque panneau, sans interruption. L'œil recompose les scènes à distance dans une vision panoramique englobant la somme des panneaux. Ce procédé suggère une notion d'espace illimité comme dans la peinture japonaise.

Continuité discontinuité



Détail du cat. 30

Ce paravent, composé de quatre feuilles lithographiées en cinq couleurs aussi grandes que des affiches de théâtre, constitue une prouesse technique en même temps qu'un chef-d'œuvre de l'art lithographique. Avant de les faire reproduire en série par l'éditeur Molines dès 1897, Bonnard en avait réalisé un modèle original à la détrempe en 1894 et une version peinte en 1895 pour un décor de théâtre. Ainsi, par la reproductibilité de l'œuvre, Bonnard répond largement au souci des Nabis d'intégrer l'art dans le quotidien par la création d'objets mobiliers. À une époque où la mode du japonisme remet le paravent au goût du jour, cette œuvre fait le lien entre deux traditions, occidentale et orientale. Surnommé le « Nabi très japonard » en bon collectionneur d'estampes et de crépons japonais, Bonnard s'inspire des kakémonos, rouleaux illustrés japonais, pour tirer profit de la verticalité des panneaux et exploite le déploiement du paravent en jouant sur l'enchaînement et le chevauchement des motifs entre les panneaux. La file de fiacres en stationnement sur la place de la Concorde assure leur cohésion, tandis que deux groupes se dispersent dans le vide d'un « petit Sahara » : la sérénité des trois silhouettes de nourrices figées près d'une balustrade contraste avec l'agitation des enfants bondissant pour attraper des cerceaux. Par le traitement humoristique des figures déformées par la fugacité de l'action, Bonnard transforme une scène banale de la rue en spectacle de la vie quotidienne.

L.P.

CAT. 28

Pierre Bonnard
(Fontenay-aux-Roses, 1867-
Le Cannet, 1947),
Promenade des nourrices,
frise des fiacres, 1897

Éditeur : Molines

Paravent constitué d'une suite de quatre feuilles lithographiées en cinq couleurs : bistre, jaune, bleu clair, rouge et noir ; tirage à 110 exemplaires
Signé dans la pierre en bas à droite de la troisième feuille : monogramme *PB*
143,4 × 46,1 cm (chaque feuille)
Paris, musée d'Orsay, OAO 1244 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Est 92 620

Historique : galerie du Nouvel Essor, Paris, 1939 ; collection de Colette Guillemand, Paris, à partir de 1939 ; galerie Jean-Claude Bellier et galerie Huguette Berès, Paris, 1991 ; Musées nationaux, acquisition conjointe pour le musée d'Orsay et la BnF avec l'aide du Fonds du patrimoine, 18 décembre 1991



La composition très audacieuse de ce paravent montre à quel point Maurice Denis avait étudié et assimilé certains principes de l'art asiatique et plus particulièrement japonais.

En effet, l'artiste joue sur la structure même de l'œuvre et construit chaque panneau comme un motif répondant à ses propres effets de perspective sans pour autant compromettre l'unité et la cohérence de l'ensemble.

La barrière verte vient renforcer cette construction en scandant le mouvement de chaque panneau. La gamme chromatique restreinte et l'emploi de teintes douces et claires évoquant la fresque soulignent par ailleurs l'ambition décorative prônée par l'artiste. Cette vocation n'empêche cependant en rien une signification très complexe de l'œuvre, différents niveaux de lecture pouvant être identifiés aussi bien dans un registre profane que religieux.

Cette représentation de jeunes femmes évoluant dans une plénitude sereine fait en effet appel à de nombreux éléments iconographiques anciens issus du catholicisme. Le paysage délimité par la barrière pourrait ainsi être une évocation du jardin clos, symbole de pureté dans l'iconographie européenne médiévale. Dans ce cadre, la jeune femme gravant un motif sur un tronc d'arbre pourrait être la jeune épouse de l'artiste, cette dernière ayant été très fréquemment représentée dans ses œuvres. Le motif des colombes à la fontaine revêt également plusieurs interprétations possibles : outre la combinaison des motifs traditionnels de paix, de pureté et de renaissance, il pourrait aussi bien être une illustration d'un texte biblique, le Cantique des cantiques, dont l'un des versets évoque ce motif.

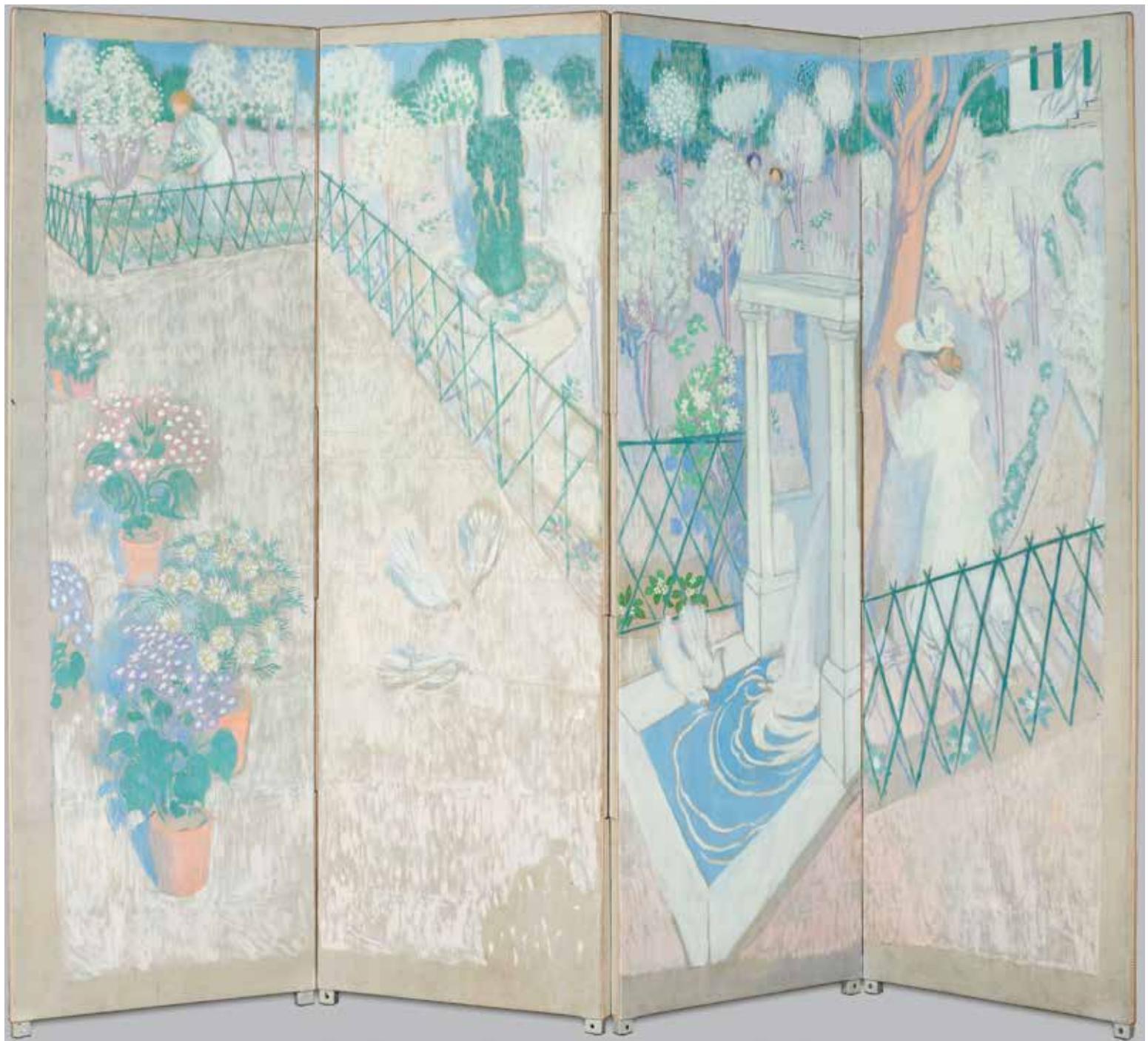
E.B.

CAT. 29

Maurice Denis
(Grandville, 1870-Paris, 1943),
Paravent aux colombes, vers 1896

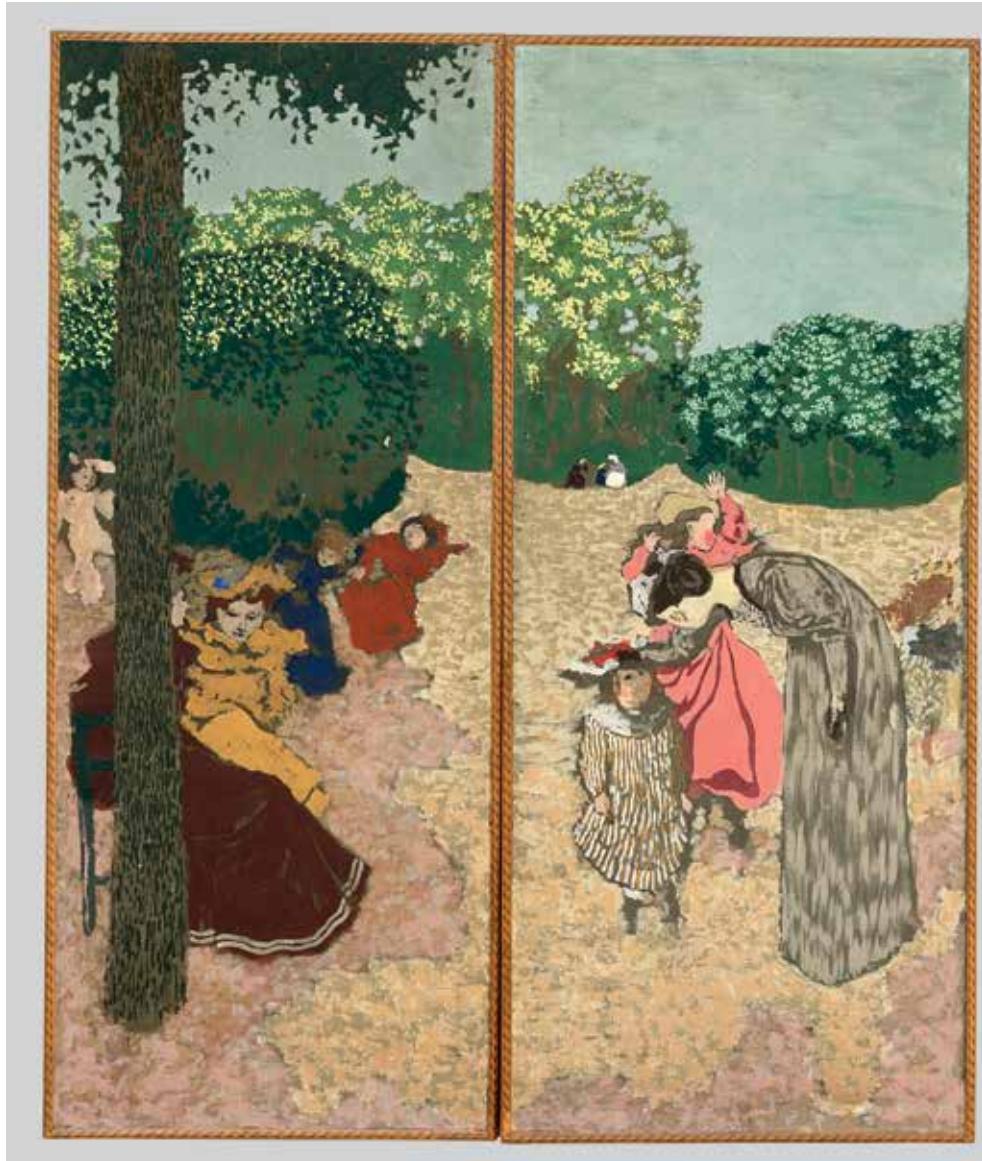
Huile sur toile, quatre panneaux de 164 × 54 cm chacun
Paris, musée d'Orsay, RF 2009-121 à 4

Historique : Achat en 2009



Commandé en 1894 par Alexandre Natanson pour son hôtel particulier du 60, avenue du Bois-de-Boulogne, les *Jardins publics* ornaient une salle de réception. Les neuf panneaux, dont cinq sont conservés au musée d'Orsay, étaient distribués de façon à refléter la disposition du jardin en donnant l'illusion d'un panorama ouvert sur le ciel d'un côté et fermé par les marronniers de l'autre : au triptyque formé par *La Conversation*, *Les Nourrices* et *L'Ombrelle rouge* ornant le mur longitudinal, s'opposaient *Les Deux Écoliers* et *Sous les arbres*, tandis que, sur les murs frontaux, *Fillettes jouant* et *L'Interrogatoire* encadraient une porte d'un côté et *Promenade* et *Premiers pas*, une fenêtre de l'autre.

Le décor fut ensuite démonté pour suivre les déménagements successifs de la famille. Il s'agit de la première décoration d'envergure dans l'œuvre de Vuillard puisque son premier décor, réalisé en 1892 pour Paul Desmarais, était de dimensions plus modestes tandis que le décor de théâtre, réalisé en 1893 pour la pièce *Rosmersholm*, représentée au Théâtre de l'Œuvre, n'était qu'éphémère. Du théâtre, il retient la technique de la peinture à la colle de peaux, utilisée pour réaliser des décors mats aux pigments bruts, donnant l'effet d'une fresque, et permettant d'éviter la gêne des reflets sur scène. Participant aux recherches des Nabis pour trouver de nouvelles techniques picturales capables de traduire une conception non imitative de la peinture, Vuillard innove en utilisant cette technique pour des décos non éphémères et parvient à en tirer parti pour remplacer le modelé par un rendu tactile des couleurs. Le caractère évasif du titre *Jardins publics* souligne l'universalité délibérée de la scène qui se déroule dans deux parcs dont les vues ont été fusionnées : les allées du bois de Boulogne et le jardin des Tuilleries. Plus attiré par le thème des jardins publics que par celui des rues animées de Paris, Vuillard en propose une lecture intimiste et traite cette scène extérieure comme une scène intérieure. C'est plus particulièrement par l'intermédiaire du thème des nourrices qu'il instaure cette intimité avec la nature : alors que Vuillard montre que les femmes et leurs formes serpentines trouvent un parfait écho dans la nature et ses arabesques, il rappelle aussi que le jardin est le lieu naturel de cristallisation des souvenirs et des jeux de l'enfance. Le jardin est aussi le moyen pour Vuillard de montrer que l'art se trouve dans la nature, une nature ordonnée et dont les effets décoratifs l'inspirent. Figures, feuillages, sol, ombres sont traités dans un style ornemental à la manière d'une tapisserie sans distinction hiérarchique.





CAT. 30-34

Édouard Vuillard
(Cuiseaux, 1868-La Baule, 1940)

Jardins publics, 1894

Peinture à la colle sur toile
Signé et daté en bas à droite : E.Vuillard 94
Paris, musée d'Orsay

Fillettes jouant

214,5 × 88 cm, legs de Mme veuve Alexandre Radot, RF 1978-46

L'Interrogatoire

214,5 × 92 cm, legs de Mme veuve Alexandre Radot, RF 1978-47

Historique : hôtel Drouot, Paris, vente Alexandre Natanson, 16 mai 1929 (n° 120, n° 124, 30 000 francs chacun) ; collection M. Level, Paris ; hôtel Drouot, Paris, vente d'objets d'art d'Extrême-Orient et de tableaux modernes, 19-20 février 1934 (n° 168 A et B, 11 250 francs) ; collection Mme Knessler ; collection Mme Édith-May Hirschler ; musée d'Orsay, Paris, legs de Mme Édith-May Reitlinger (veuve Alexandre Radot), 8 novembre 1978

Les Nourrices
La Conversation
L'Ombrelle rouge

213,8 × 73 cm ; 213,5 × 154 cm ; 214 × 81 cm, RF 1977-365

Historique : hôtel Drouot, Paris, vente Alexandre Natanson, 16 mai 1929 (n° 125, n° 118, n° 117, 66 667 francs chacun) ; musée du Louvre, Paris, 1929 ; musée du Luxembourg, Paris ; Musée national d'art moderne, Paris ; musée d'Orsay, Paris, 1977



Les fusuma, parois coulissantes recouvertes de papier, constituaient l'un des éléments caractéristiques de l'architecture japonaise traditionnelle. Avec les paravents, ils étaient le support de prédilection des programmes décoratifs intérieurs. Reprenant ici les compositions instaurées par les écoles officielles Kanō et Tosa, un fond d'or sert d'arrière-plan à l'ensemble du décor. Le paysage hivernal noyé dans la brume se déploie uniformément sur les quatre panneaux sans tenir compte des séparations entre les cloisons. Ces décors, issus de l'iconographie traditionnelle chinoise de la peinture dite de « fleurs et oiseaux », étaient couramment destinés aux salles d'audience des résidences des différents shoguns et gouverneurs militaires.

E.B.



CAT. 35

Ensemble de quatre fusuma,
Japon, XVIII^e siècle

Encre, couleurs et or sur papier, 182,5 × 554 cm
Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi, LAD 2013.008



L'école officielle de peinture Kanō, fondée au milieu du xv^e siècle, eut un rôle prépondérant sur la scène artistique japonaise jusqu'à la fin de la période d'Edo (1603-1868). Recevant de nombreuses commandes officielles de programmes décoratifs, ses membres se sont principalement illustrés dans la synthèse d'éléments iconographiques chinois et d'une esthétique japonaise. Les végétaux représentés ici, des bambous, des prunus et des pins, appelés « les trois amis de l'hiver » constituent un motif caractéristique de la peinture chinoise. Plantes particulièrement résistantes et seules capables de continuer leur croissance dans la rigueur hivernale, elles sont ici associées aux grues, symbole de longévité dans la culture chinoise, et forment ainsi un motif de bon augure.

E.B.



CAT. 36-37

Kanō Tanshin (1785-1835),
Grues parmi les bambous,
les prunus et les pins,
fin du XVIII^e siècle-début du XIX^e siècle

Paire de paravents, encre et couleurs sur papier,
59,3 × 130 cm chacun
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet,
MG 10471 et MG 10472

Ce paysage appartient à la première décoration religieuse réalisée par Maurice Denis en 1898-1899 pour la chapelle d'un collège privé catholique, situé dans la banlieue parisienne, au Vésinet. L'édifice construit en 1899 par Gaston Lebal est désaffecté en 1905. Les toiles marouflées sur le mur du fond de la chapelle ont été alors déposées et rendues à l'artiste. Le panneau central a été divisé en quatre pour la dépose, transformant l'ensemble primitif de trois panneaux en six.

La scène entière représentait la glorification par des anges et des enfants de chœur du sacrifice de Jésus mort sur une croix pour sauver les hommes, célébré à l'occasion de la messe. La scène se déroule en plein air dans un paysage stylisé d'Île-de-France. La végétation et le fleuve évoquent le panorama visible depuis la terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye, ville d'adoption de Maurice Denis.

L'artiste, qui admirait beaucoup les primitifs italiens, reprend ici leurs simplifications naïves dans le traitement de l'espace et des motifs. Sa technique imite l'effet mat de la fresque.

IC.



CAT. 38

Maurice Denis
(Grandville, 1870-Paris, 1943),
Paysage, panneau central de la
décoration de la chapelle du collège
Sainte-Croix du Vésinet, 1899

Huile sur toile, 115 × 164 cm
Paris, musée des Arts décoratifs (Inv. 18362 E), dépôt au
musée d'Orsay en 1980, D0 1980-6

Le cadrage très resserré et la composition sobre et concise du paravent mettent particulièrement en valeur les fleurs de cerisier qui se déploient sur toute la surface des panneaux et dont la couleur blanche contraste fortement avec le fond doré. Motif profondément révélateur de l'esthétique japonaise, le cerisier en fleur, qui marque l'arrivée du printemps, est également par sa nature fugace un symbole du caractère éphémère de la beauté du monde matériel et de la vie. Il est ici traité dans un style à la fois précis et délicat, caractéristique des productions de l'école Hara très liée à la cour impériale. Le traitement du tronc de l'arbre dénote une grande maîtrise de l'artiste des techniques de la peinture chinoise utilisées ici pour exprimer un thème typiquement japonais.

E.B.





CAT. 39

Hara Zaimei (1778-1844),
Cerisier pleureur en fleur sur fond or uni,
1^{re} moitié du XIX^e siècle

Paravent à six volets, papier, encre, gofun, particules d'or,
168 × 374 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet, MG 10408

Les Nabis ont été qualifiés de peintres « idéistes » en raison du caractère intellectuel, onirique et spirituel de leurs œuvres. Leurs décors, en particulier, s'écartent de la représentation de la réalité pour figurer un monde imaginaire. L'artiste symboliste Odilon Redon entra en contact avec le groupe au début des années 1890. Il venait d'abandonner la lithographie et le fusain pour se consacrer à des compositions en couleur qui susciteront l'admiration des Nabis. La peinture et le pastel l'entraînèrent vers un art décoratif qui lui permit de « mettre de la gaîté sur des murs nus ».

Le musée d'Orsay conserve un ensemble exceptionnel de quinze panneaux peints par Redon en 1901 pour le baron Robert de Domecy [cat. 40-54]. Les panneaux de tailles variées représentent des motifs naturels, détachés de tout contexte et parfois hors échelle. Ils composent un monde solaire ou baigné par la lumière argentée de la lune, peuplé de créatures étranges : fleurs, arbres, insectes, personnages. En rompant avec la notion de vraisemblance et de symétrie, Redon a créé un monde imaginaire ordonné de manière aléatoire où les motifs se détachent dans un continuum coloré sans jamais se rabouter. L'harmonie douce des couleurs irréelles transmuer la réalité en songe.

Par le pouvoir de son imagination, Redon incarnait aux yeux de ses contemporains une hybridation entre le génie de l'Occident et celui de l'Orient.

Époures symbolistes



Détail du cat. 40

Le baron Robert de Domecy, l'un des principaux collectionneurs de Redon depuis le début des années 1890, confia à celui-ci en 1899 la décoration de la salle à manger de son château de Domecy-sur-le-Vault, en Bourgogne, dont la construction venait de s'achever. Cette commande, très inhabituelle pour l'artiste jusqu'alors coutumier des petits et moyens formats, si elle ne fut pas exempte de difficultés, s'avéra finalement très fructueuse pour Redon au point qu'il la considéra lui-même comme une de ses réalisations les plus abouties.

Domecy ne fournit pas à Redon de programme iconographique précis : la seule exigence du commanditaire consistait à faire dominer dans les panneaux le jaune et le rouge, cette unité chromatique conférant à l'ensemble une véritable cohérence. Quinze panneaux peints et un immense pastel furent réalisés à cette occasion et disposés entre des lambris de bois sombre. Reprenant dans ces œuvres, tout en les agrandissant, d'anciens motifs développés dans ses lithographies, Redon créa un univers onirique et mystérieux composé principalement d'éléments végétaux fortement stylisés. L'influence du japonisme est rendue manifeste par les compositions des panneaux. L'usage de motifs isolés disséminés dans un espace indéterminé laissant place à de grands vides, la continuité des sujets d'un panneau à un autre ou au contraire la façon dont certains éléments semblent se déployer en dehors de la surface de la toile en sont autant d'exemples marquants. Redon utilisa par ailleurs une technique très particulière, presque expérimentale, peignant avec une huile très fluide et rajoutant de nombreux rehauts à la détrempe, introduisant ainsi un contraste de matière et des effets de profondeur dans la couche picturale. Cette technique unique renforce grandement la singularité de l'ensemble.

Les deux grands panneaux [cat. 53-54] représentant des figures vêtues de draperies rouges occupent une place particulière dans cet ensemble décoratif. Réalisées en pendants et placées de part et d'autre de la cheminée, elles évoquent tout à la fois des figures médiévales, des prêtresses hindoues ou des représentations de Bouddha. Ces figures mystérieuses et sacrées, mélange d'éléments culturels et religieux de l'Europe et de l'Orient, confirment l'intérêt de Redon pour le mysticisme. Elles introduisent par ce biais une dimension spirituelle dans un ensemble qui se voulait initialement purement décoratif.

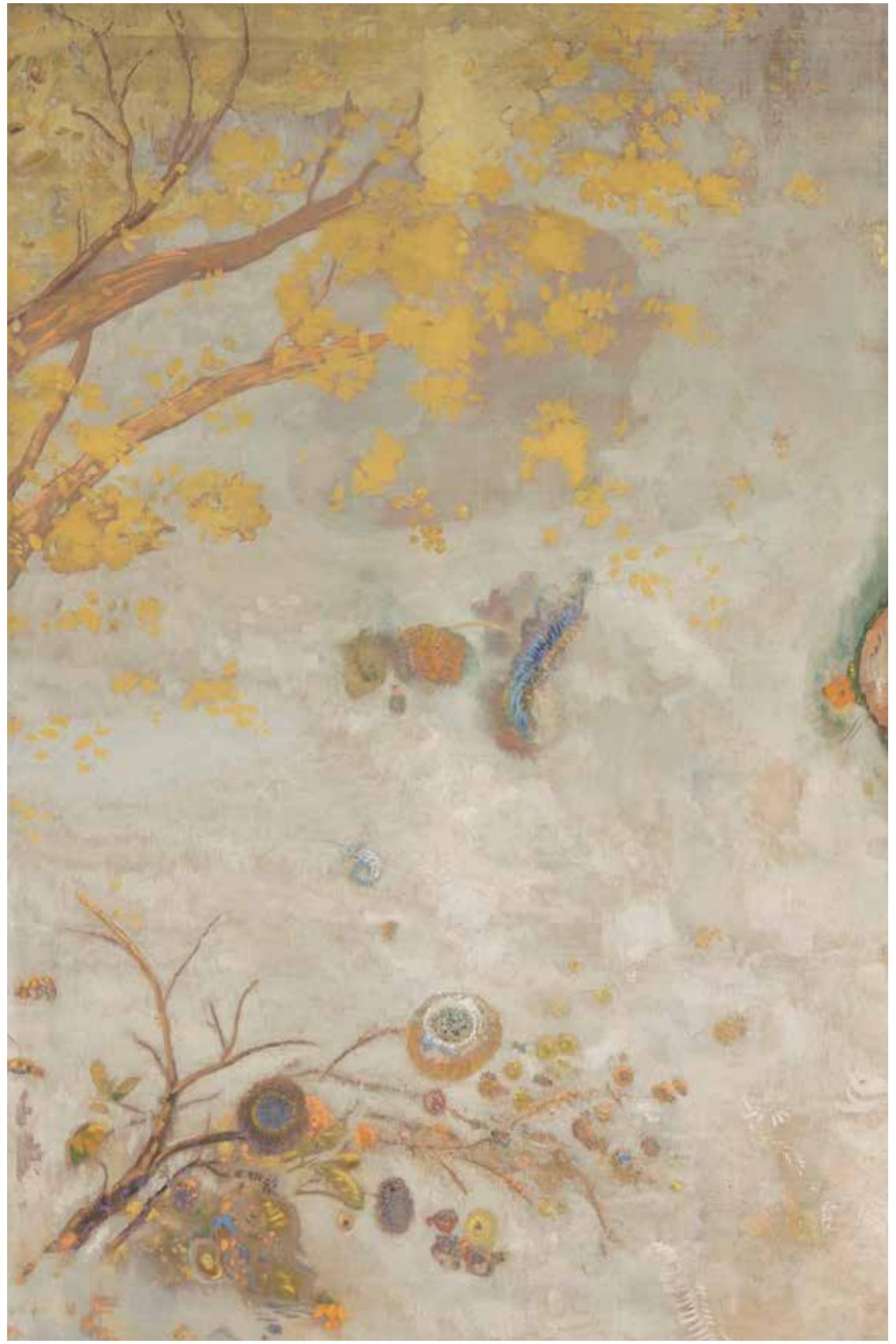
Par son ampleur, son atmosphère irréelle et complexe, ses innovations techniques et les audaces des compositions, ce vaste ensemble affirme l'épanouissement d'un art pictural décoratif déjà fortement renouvelé par les Nabis à partir des années 1890.

CAT. 40-54

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Décorations du château de
Domecy-sur-le-Vault, 1900-1901

Historique : Accepté par l'État à titre de dation
en paiement de droits de mutation, 1988



CAT. 40

Odilon Redon
(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
La Branche fleurie jaune, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile, 247,5 × 163,5 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-32



CAT. 41

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),

Arbres sur un fond jaune,

1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,

247,5 × 173 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1988-31



CAT. 42

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),

Arbre sur un fond jaune,

1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,

249,5 × 185,5 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1988-30



CAT. 43

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Marguerite et baies de sorbier,
1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
122,5 × 152,3 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-40



CAT. 44

Odilon Redon

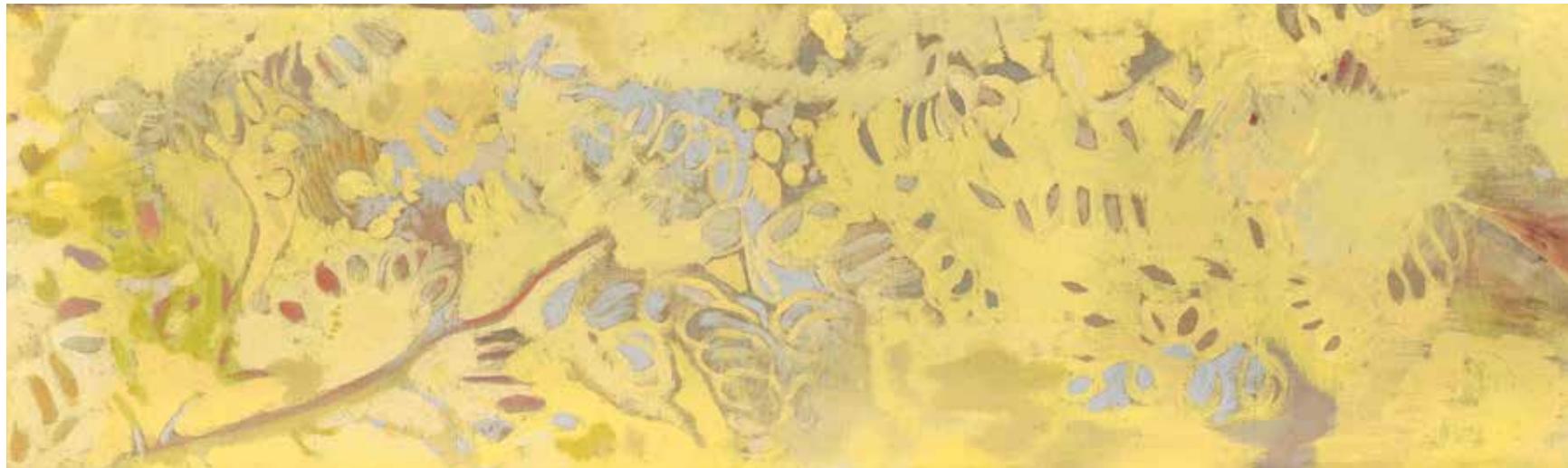
(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),

Marguerites, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,

123 × 149,5 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1988-39



CAT. 45

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),

Frise jaune, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,

37,5 × 245,3 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1988-41





CAT. 46

Odilon Redon
(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Frise grise, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
41,5 × 357 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-42





CAT. 47

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),

Frise de fleurs et baies, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,

35,3 × 163,7 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1988-38





CAT. 48

Odilon Redon
(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Frise de fleurs, marguerite rose,
1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
35 × 165,5 cm
Paris, Musée d'Orsay, RF 1988-37





CAT. 49

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
*Grand panneau à décor végétal,
fond clair*, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
250,7 × 89,4 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-36

CAT. 50

Odilon Redon
(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
*Grand panneau à décor végétal,
fond clair*, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
244 × 103,7 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-35





CAT. 51

Odilon Redon
(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Petit panneau gris I, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
41,5 × 55,3 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-43



CAT. 52

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Petit panneau gris II, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,

43 × 55,5 cm

Paris, musée d'Orsay, RF 1988-44

CAT. 53

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Figure, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
244,5 × 58,5 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-34



CAT. 54

Odilon Redon

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916),
Figure, fleur jaune, 1900-1901

Huile, détrempe et pastel sur toile,
243,8 × 58,3 cm
Paris, musée d'Orsay, RF 1988-33





James Whistler (1834-1903),
Caprice en violet et or. Le Paravent doré,
1864
Huile sur bois, 50,1 x 68,5 cm
Washington, Freer Gallery of Art and
Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian
Institution, gift of Charles Lang Freer,
F1904.75a

Anthologie: Passion Japon

« Et quand je disais que le Japonisme était
en train de révolutionner l'optique des peuples
occidentaux... »

Edmond de Goncourt, *Journal*, 19 avril 1884

EDITION DU FIGARO

PIERRE LOTI

Madame

Chrysanthème

Rossi

PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
3, RUE AUBER, 3

—
1888

Pierre Loti (1850-1923),
Page de titre de *Madame Chrysanthème*,
dessins et aquarelles de Rossi et Myrbach,
Paris, Calmann-Lévy, 1888.
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département Littérature et Art, 8-Y2-41008

Voyage au Japon

« Au petit jour naissant, nous aperçûmes le Japon. Juste à l'heure prévue, il apparut encore lointain, en un point précis de cette mer qui, pendant tant de jours, avait été l'étendue vide. [...] Quel pays de verdure et d'ombre, ce Japon, quel Éden inattendu !...

[...] À ce moment, j'ai une impression de Japon assez charmante ; je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par les peintures des laques et des porcelaines. C'est si bien cela !

[...] Je souris en moi-même au souvenir de certains salons dits *japonais* encombrés de bibelots et tendus de grossières broderies d'or sur satin d'exportation, que j'ai vu chez les belles Parisiennes. Je leur conseille, à ces personnes, de venir regarder comme sont ici les maisons des gens de goût,
– de venir visiter les solitudes blanches des palais de Yedo.
– En France, on a des objets d'art pour en jouir ; ici, pour les enfermer, bien étiquetés, dans une sorte d'appartement mystérieux, souterrain, grillé en fer, qu'on appelle *godoun*.
En de rares occasions seulement, pour faire honneur à quelque visiteur de distinction, on ouvre ce lieu impénétrable.
– Une propreté minutieuse, excessive ; des nattes blanches, du bois blanc ; une simplicité apparente extrême dans l'ensemble, et une incroyable préciosité dans les détails infiniment petits : telle est la manière japonaise de comprendre le luxe intérieur. »

Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*,
Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 5, 8, 36 et 196

Deux francs



PARIS
ILLUSTRÉ LE
JAPON

4^e Année



N° 45 & 46

Couverture du *Paris illustré « Le Japon »*,
vol. 4, mai 1886, n° 45-46
Paris, Bibliothèque de l'Institut national
d'histoire de l'art, FOL 186 U 3

Japonisme

« Sitôt le grand public entré en contact avec le japonisme, il y avait surtout vu un déballage de paravents, d'éventails et de parasols bariolés, de broderies trop riches, de porcelaines efféminées, de crépons criards, bibelots d'exportation sans valeur d'art qui envahirent peu à peu toutes les demeures et firent de chaque salon une manière de bazar oriental. »

Raymond Kœchlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930, p. 8-9

« Dès lors toutefois ce n'était plus chez lui seul [Tadamasa Hayashi] qu'on trouvait de vraies œuvres d'art japonaises à Paris ; un concurrent lui était né, S. Bing, qui, d'abord simple importateur en gros, avait compris bientôt quel pourrait être son rôle à essayer de la curiosité ; plusieurs voyages en Extrême-Orient l'avaient instruit, son goût était d'une singulière finesse et son intelligence merveilleusement déliée. Entre la rue d'Hauteville où demeurait Hayashi et la rue de Provence où Bing ouvrit son magasin, une lutte courtoise s'établit, où jamais les deux rivaux ne se départirent de la plus parfaite urbanité. [...] « Hayashi, un peu secret, à la manière japonaise, disséminait les clients dans les nombreuses petites chambres qui formaient l'appartement ; chacun avait son coin où il venait vous rejoindre, et l'on ne voyait pas celui qu'il avait enfermé dans la pièce voisine ; ce mystère avait son charme et le maître de la maison excellait à vous donner l'impression du traitement de faveur. Tout au contraire se passait, ou semblait se passer au grand jour chez Bing ; les clients allaient et venaient, ouvraient les armoires, fouillaient les portefeuilles, et dans le petit cabinet sous les toits spécialement réservé aux estampes, ils étaient souvent cinq ou six à se coudoyer. »

Raymond Kœchlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930, p. 11-12 et 18



Katsushika Hokusai (1760-1849),
L'Esprit de la servante Okiku sortant d'un puits, série des *Cent Histoires de fantômes*,
XVIII^e siècle
Estampe nishike-e
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la
Photographie, RESERVE DE-12-FOL

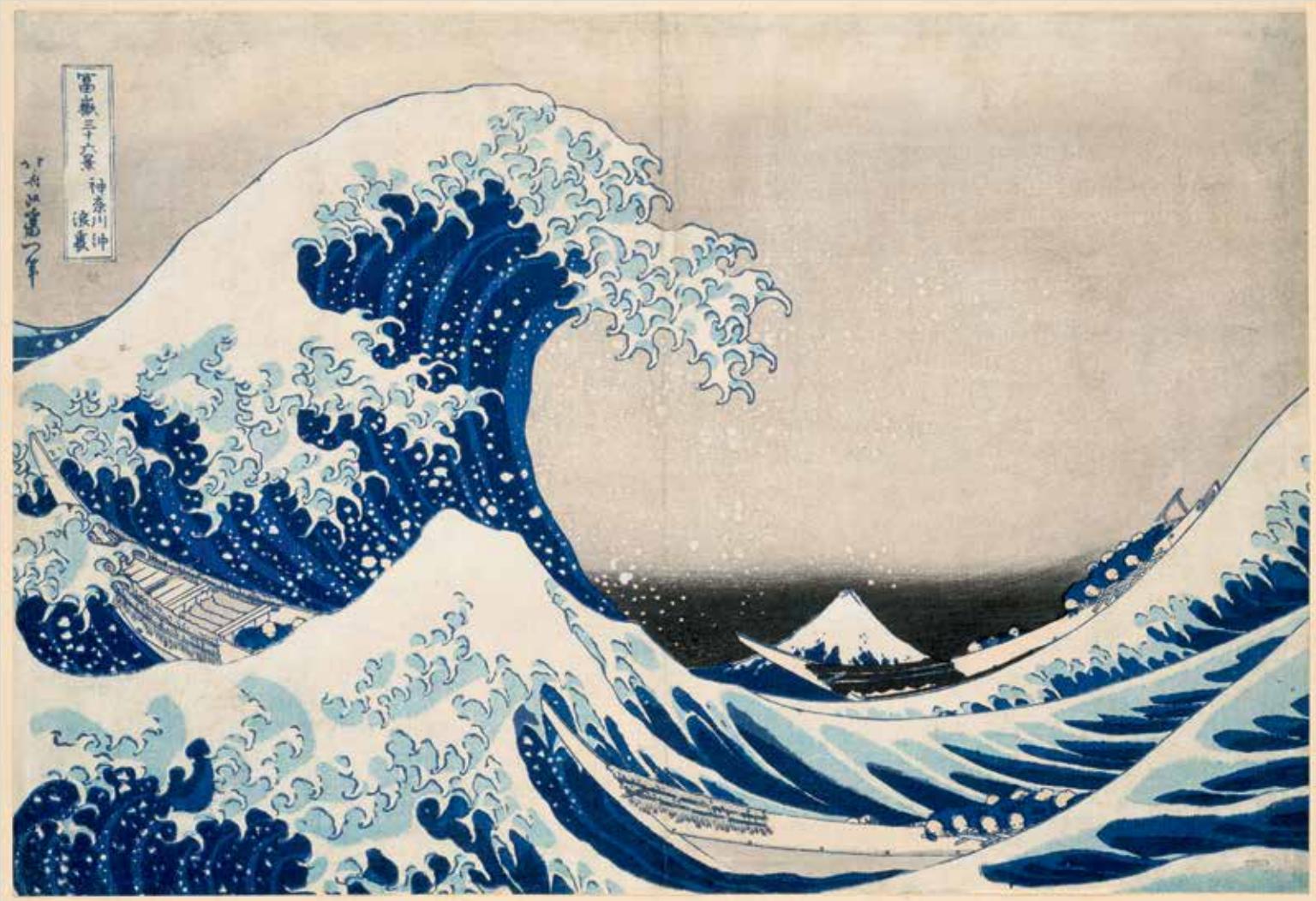
Estampes japonaises

« Bing avait installé en 1890 à l’École des Beaux-Arts une exposition d’estampes japonaises tirées des collections des principaux amateurs ; [...] Sans grande confiance, je m’y rendis... Ce fut le coup de foudre. Pendant deux heures je m’enthousiasmai devant ces estampes aux brillantes couleurs [...]. »

Raymond Koechlin, *Souvenirs d’un vieil amateur d’art d’Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930, p. 13-14

« Les graveurs japonais étaient et sont encore d’une adresse de main incomparable ; le bois de cerisier, tendre, souple, résistant, se prête aux travaux les plus fins, les plus déliés ; il convient aux tirages gras, estompés et moelleux. Du reste, le travail de gravure lui-même n’était rien en comparaison des soins minutieux qui étaient apportés aux tirages. C’est par le côté technique de l’impression que l’estampe japonaise apparaît aux gens du métier comme un objet d’art sans rival. [...] Le graveur japonais arrive par des moyens très simples, presque primitifs, mais où le tour de main conserve toute sa valeur, à des tons lavés, dégradé, estompés, rompus, à des chatoiements et des gaietés de coloris que le coup de pinceau semble seul pouvoir exprimer. Entre les miracles de l’art japonais celui-ci est peut-être le plus surprenant. »

Louis Gonse, *L’Art japonais*, Paris, Maison Quantin, 1886, p. 322-323



Katsushika Hokusai (1760-1849),
Sous la vague au large de la côte
à Kanagawa, série des *Trente-Six Vues*
du mont *Fuji*, 1830-1832
Xylographie polychrome sur papier,
25,5 × 37,5 cm
Paris, Musée national des arts asiatiques -
Guimet, EO174

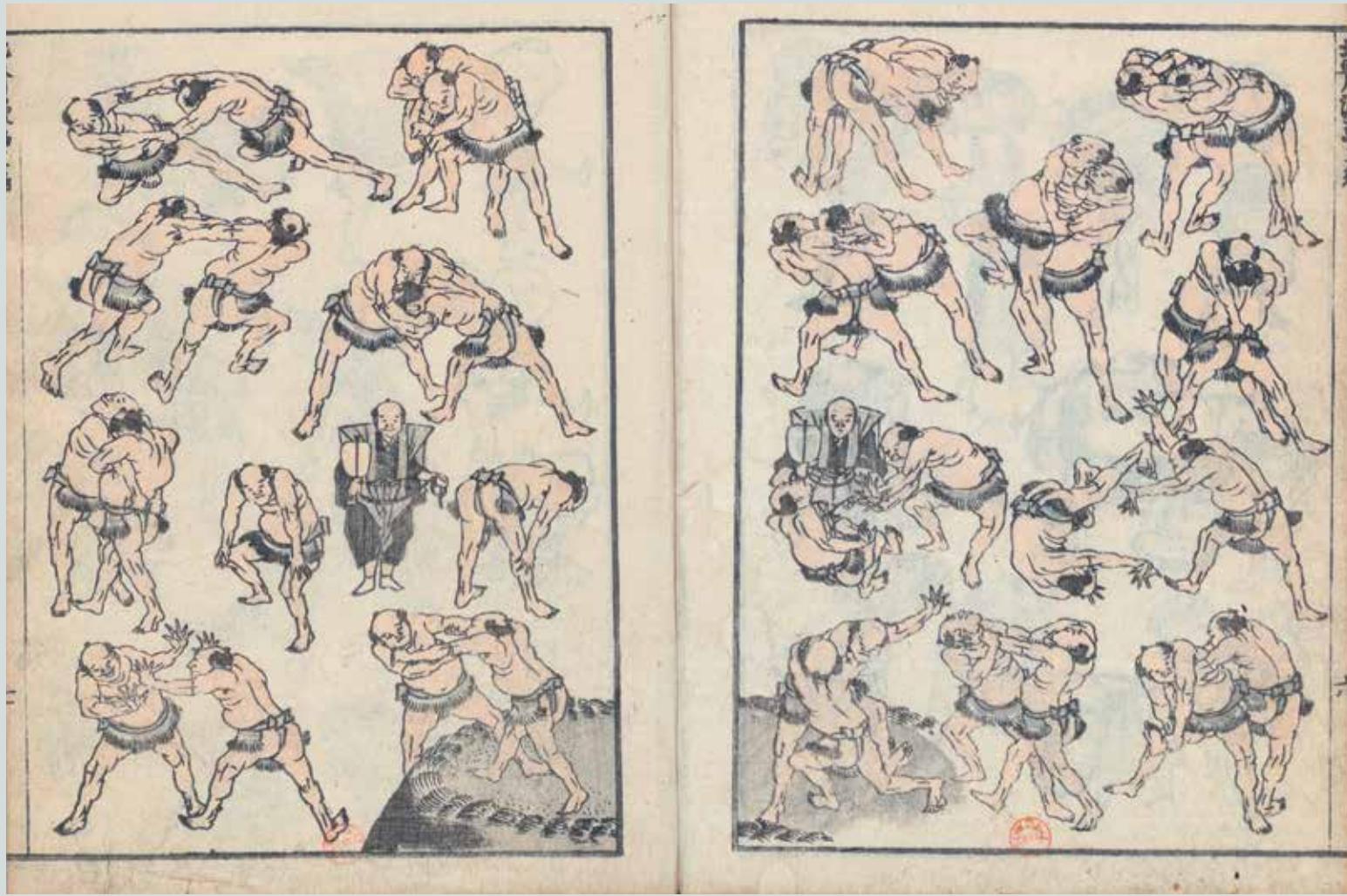
Peinture japonaise

« La peinture japonaise, ainsi que son ancêtre la peinture chinoise, diffère de la peinture européenne en ce qu'elle repousse délibérément tous les moyens de produire l'illusion. Elle ne connaît, en effet, rien de la troisième dimension (épaisseur) et se confine dans les effets décoratifs sur un seul plan ; et cependant, grâce au don d'observation, très développé chez les artistes japonais, elle est pleine de vie et de mouvement. L'espace n'y est pas indiqué par des degrés successifs de profondeur, et même lorsque, dans la meilleure période, il est représenté, il n'est pas sujet aux lois de la perspective, mais seulement traduit par une série de scènes, comme sur le théâtre. »

Woldemar de Seidlitz, *Les Estampes japonaises*,
Paris, Librairie Hachette, 1910, p. 1

« Quant à Hokousaï, il est un des plus grands peintres de sa nation ; à notre point de vue européen, il en est même le plus grand, le plus génial. [...] C'est l'encyclopédie de tout un pays, c'est la comédie humaine de tout un peuple. Hokousaï appartient à l'école du vulgaire, mais il s'élève au-dessus d'elle, par l'abondance et la personnalité des conceptions pittoresques, par la profondeur du sentiment et la puissance comique. Il est à la fois le Rembrandt, le Callot, le Goya et le Daumier du Japon. »

Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, Maison Quantin, 1886, p. 87



Katsushika Hokusai (1760-1849),
Lutteurs de sumô, tirés de la *Manga* de
Hokusai (*Denshin kaishu Hokusai manga*),
« L'initiation à la transmission de l'essence
des choses », 1815
15 volumes (vol. 3, fol. 6v^o-7r^o)
Livre illustré de gravures sur bois
imprimées en deux teintes, 22,7 × 15,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la
Photographie, RESERVE DD-649-4

L'art japonais au musée du Louvre ?

« Quelque nombreux que fussent les amateurs, l'estampe japonaise était pourtant restée confinée dans un petit cercle ; le grand public l'ignorait, et de même, naturellement, l'administration des Beaux-Arts. Sans doute en pouvait-on voir quelques-unes au Musée Guimet, mais ce n'était pas des pièces faites pour donner une haute idée de cet art ; heureusement, Gaston Migeon, qui était au Louvre comme attaché d'Émile Molinier au département des objets d'art, y prenait peu à peu sa place, et, amateur passionné, il se mit en tête de faire pénétrer le Japon, et notamment l'estampe, dans nos collections nationales. Ce n'était pas une médiocre entreprise ; quand il en parla, ce fut de la stupeur chez certains de ses collègues : ouvrir à des magots la porte du temple, quel scandale ! »

Raymond Koechlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930, p. 28

Annexes

BIOGRAPHIES

PIERRE BONNARD

(Fontenay-aux-Roses, 1867-Le Cannet, 1947)

Lassé par les cours de copie d'après l'antique dispensés à l'École des arts décoratifs, Pierre Bonnard entre à l'académie Julian en 1887 où il intègre le premier cercle des Nabis avec Sérusier, Denis, Ranson et Ibels. Surnommé le « Nabi très japonard » en raison de sa passion pour l'art japonais, il aime à épingler sur les murs de sa chambre des crépons aux couleurs tapageuses achetés bon marché dans les grands magasins. La stylisation décorative et la science du cadrage de l'art japonais trouvent un écho particulièrement éloquent chez Bonnard, qui rejette tout illusionnisme au point de fondre son sujet dans l'arrière-plan. Il met ses talents au service de toutes les disciplines, d'abord de la lithographie avec ses gravures pour périodiques ou albums de luxe, ses affiches et ses illustrations, mais aussi des arts décoratifs : meubles, paravents, vitraux, éventails. Il tient le rôle d'initiateur dans ce domaine au sein du groupe grâce à ses recherches, notamment sur le format. Il pense d'abord l'œuvre avant de découper son support dans la toile qu'il punaise au mur, sans châssis, sans chevalet, peignant simplement debout face à elle. Résistant au mysticisme de Sérusier, il développe une manière presque fauve à partir de 1900. La couleur dissout totalement la forme au point de noyer les contours dans une juxtaposition audacieuse de touches vibrantes de couleurs, sans jamais les mélanger, sans jamais les « salir ». Arrivées au paroxysme de la couleur en 1913, ses œuvres, en réintroduisant forme, profondeur et modelé, contribuent à le rendre inclassable.

L.P.

MAURICE DENIS

(Grandville, 1870-Paris, 1943)

Après de brillantes études au lycée Condorcet, Maurice Denis devient le théoricien du groupe des Nabis qu'il forme avec Sérusier dès son arrivée à l'académie Julian en 1888, en publant le premier manifeste du groupe sous le titre *Définition du néo-traditionnisme* en 1890. Prônant l'abolition des genres en art, il incarne l'artiste universel par excellence, laissant une quantité considérable d'œuvres dans toutes les disciplines : de la gravure pour l'illustration d'ouvrages, aux costumes et décors de théâtre, en passant par les décos monumentales (peintures, vitraux, mosaïques) pour les intérieurs bourgeois et les églises. Son évolution artistique, marquée à ses débuts par une touche néo-impressionniste et par un cloisonnisme modéré, aboutit à une peinture poétique et intemporelle dans la veine de Puvis de Chavannes. Bien qu'admiratif de la tradition classique des fresques du Quattrocento découvertes en Italie, il développe un style personnel en empruntant à l'art japonais, nourri au contact de son importante collection d'estampes et de frontispices de la revue *Le Japon artistique*, les arabesques décoratives dans l'ondulation des lignes. Il prône l'autonomie décorative d'une œuvre faite de formes et de couleurs créées pour le plaisir des yeux et préfère traduire un événement par des signes chargés d'une émotion équivalente à celle ressentie à son contact. Surnommé le « Nabi aux belles icônes », il dépasse sa vocation de moine-peintre en renouvelant la peinture religieuse avec la fondation des Ateliers d'art sacré en 1919.

L.P.

HARA ZAIMEI

(1778-1844)

Hara Zaimei est le second fils d'Hara Zaichū (1750-1837), fondateur de l'école Hara, auquel il succédera à sa mort en tant que chef de l'académie. Originaire de Kyoto, la famille Hara fut à l'initiative d'une des écoles de peinture qui participa au renouveau artistique de la capitale impériale à la fin du XVIII^e siècle face à l'essor d'Edo, capitale administrative et siège du gouvernement des shoguns Tokugawa. Personnalité très influente du milieu artistique de Kyoto et véritable artiste de cour, Hara Zaichū avait pu bénéficier d'une formation très complète ouverte sur les innovations de son temps. Lié dans sa jeunesse aux écoles traditionnelles Kanō et Tosa, il avait également été initié à la peinture chinoise de la dynastie des Ming (1368-1644) et était surtout très proche du peintre Maruyama Ōkyo (1733-1795), principal initiateur du mouvement réaliste dans la peinture japonaise de l'époque fondé sur l'observation de la nature. À la confluence de toutes ses influences, Hara Zaichū et ses successeurs produisirent une peinture délicate et élégante particulièrement adaptée aux goûts de la cour. Sous la direction d'Hara Zaimei, l'école fut désignée pour diriger l'atelier de peinture officielle du sanctuaire shinto Kasuga-taisha, l'un des plus importants lieux saints de l'empire, situé dans la ville de Nara, proche de Kyoto.

E.B.

UTAGAWA HIROSHIGE

(Edo, vers 1797-Edo, 1858)

Fils d'un officier de la brigade des pompiers de la cour du shogun, Andō Tokutaro grandit au cœur de la dynamique ville d'Edo, actuelle Tokyo, capitale administrative de l'empire. Développant dès son enfance un goût pour le dessin, il fut accepté vers ses quatorze ans comme élève d'Utagawa Toyohiro (1773-1828), rejoignant ainsi l'un des ateliers les plus féconds de cette période. En 1812, il reçut son nom honorifique d'artiste, Utagawa Hiroshige, sous lequel il passa à la postérité. Particulièrement habile dans la peinture de paysage, il se démarqua par son art à rendre sensible l'atmosphère des lieux et des saisons et à créer des compositions audacieuses. Il fut l'un des plus grands représentants d'une veine particulière de l'*ukiyo-e*, le *meisho-e* ou peinture de vues célèbres. Sa plus illustre réalisation, les *Cinquante-trois relais du Tōkaidō*, fut exécutée entre 1833 et 1834. L'année précédente, Hiroshige, ayant repris la charge de son père, accompagna sur ordre du shogun une ambassade officielle convoyant des chevaux destinés à être offerts à la cour impériale située à Kyoto. L'artiste réalisa à son retour cinquante-cinq illustrations, une pour chaque étape de la route ainsi que pour les villes de départ et d'arrivée. Le succès populaire de ces estampes fut aussi immense qu'immédiat et Hiroshige en réalisa de nombreuses déclinaisons tout au long de sa carrière. Hiroshige fut par ailleurs l'un des artistes les plus prisés en Europe et particulièrement en France lors de la découverte par l'Occident des estampes japonaises vers 1870.

E.B.

KATSUSHIKA HOKUSAI

(Edo, 1760-Edo, 1849)

Les origines de Katsushika Hokusai ne sont pas précisément connues. On sait seulement qu'il est né dans une zone rurale près d'Edo, la région de Katsushika dont il garda le nom, et qu'il fut adopté à l'âge de trois ans par un artisan miroitier qui travaillait pour le gouvernement shogunal. Il commença à peindre dès ses cinq ans et montra rapidement de telles aptitudes artistiques qu'il entra dans un atelier de graveur dès l'âge de treize ans. Il fut admis en 1778 dans l'atelier de Katsukawa Shunshō (1726-1792), important maître de l'époque spécialisé dans les portraits d'acteurs de théâtre, et commença alors à produire ses propres estampes et livres illustrés. À la mort de son maître, il rejoignit brièvement l'école officielle Kanō, puis étudia l'art occidental et les théories de la perspective dans la mouvance du peintre Shiba Kōkan (1747-1818). Lié à de nombreux cercles littéraires et intellectuels, il se démarqua par une curiosité scientifique très poussée et un goût insatiable pour les voyages qu'il transcrivit dans ses nombreux ouvrages théoriques mais aussi dans les *Mangas*, albums en quinze volumes qu'il publia à partir de 1814 et qui témoignent de son goût pour l'observation de ses semblables. Artiste particulièrement prolifique – il laisse plus de trente mille dessins –, il s'essaya à tous les genres de l'*ukiyo-e* bien que l'histoire ait surtout retenu sa magistrale contribution à l'estampe de paysages. La vie de Katsushika Hokusai, doté d'une personnalité atypique et quelque peu excentrique, fut marquée par une misère récurrente et rythmée par de très nombreux déménagements et changements de noms qui révélèrent tous une nouvelle facette de son art. Bouddhiste fervent et profondément empreint de shintoïsme, il se tint loin de toute reconnaissance officielle et voua sa vie à ses recherches artistiques innovantes. Il signa les œuvres de ses dernières décennies sous le touchant pseudonyme *Gakyōjin* signifiant le « vieux fou de dessins ».

E.B.

KANŌ TANSHIN MOROMICHI

(1785-1835)

Kanō Tanshin Morimishi, peintre aujourd’hui peu connu de la prestigieuse école officielle Kanō, fut pourtant l’un des maîtres de l’atelier de Kajibashi, le sixième depuis sa création en 1621. Fondée à Kyoto au milieu du XV^e siècle par Kanō Masanobu (1434-1530), l’école Kanō reposait sur une transmission héréditaire de la qualité de peintre. Les différents chefs de l’école ainsi que les chefs des ateliers qui la comptaient étaient tous issus de la lignée Kanō par descendance ou par adoption. Très proches de la famille impériale comme du pouvoir shogunal, les membres de la famille Kanō occupèrent une position quasi hégémonique sur la scène artistique japonaise pendant près de quatre siècles en recevant les principales commandes officielles pour décorer les palais et résidences des familles dirigeantes. L’école connut l’un de ses plus grands développements à la période d’Edo (1603-1867) sous l’impulsion du grand peintre Kanō Tannyū (1602-1674). Proche de la nouvelle famille des shoguns Tokugawa, Kanō Tannyū quitta le foyer originel de Kyoto pour fonder une seconde branche implantée à Edo, nouvelle capitale administrative de l’empire. Établi dans le quartier de Kajibashi, ce nouvel atelier se développa très rapidement et insuffla une émulation qui aboutit en quelques décennies à la création de trois autres ateliers Kanō dans la ville d’Edo. Plusieurs successeurs de Kanō Tannyū, dont Kanō Tanshin Morimishi qui en est l’un des descendants directs, perpétuèrent le genre décoratif renouvelé par Kanō Tannyū, délaissant les compositions monumentales et les couleurs trop riches au profit de cadrages resserrés et de la vivacité du trait d’encre.

E.B.

ODILON REDON

(Bordeaux, 1840-Paris, 1916)

Élevé dans la région viticole du Médoc puis à Bordeaux, Bertrand Redon, dit Odilon Redon, passe une enfance solitaire qui confirme un caractère contemplatif et un profond attachement à la nature. Il débute sa formation artistique dès ses quinze ans auprès de Stanislas Gorin, aquarelliste de renom dans le sud-ouest de la France, et commence à étudier l’architecture dès 1857. Après son échec à l’examen d’entrée de l’École des beaux-arts, il rejoint en 1864 l’atelier libre de Jean-Léon Gérôme mais l’expérience s’avère assez décevante pour le jeune homme qui s’oppose rapidement à l’enseignement académique. Sa rencontre avec l’aquaforiste Rodolphe Bresdin marque un véritable tournant dans sa vie : il découvre les techniques de l’eau-forte et de la lithographie et s’y consacre alors pendant près d’une vingtaine d’années, produisant nombre de gravures et de fusains entièrement en noir et blanc qu’il appela lui-même ses « Noirs ». Il réintroduit la couleur dans ses œuvres au tournant des années 1890 pour se consacrer à la peinture à l’huile et au pastel, pratiques qui le révéleront comme un coloriste de génie. Contemporain des impressionnistes, il s’est inscrit en marge des mouvements de son temps et créa une œuvre inclassable qui marqua très fortement les générations postérieures. La singularité de sa production ne l’empêcha pas d’être très impliqué dans le milieu artistique de l’époque. Figure tutélaire de l’avant-garde plutôt que chef d’école, il noua des liens très étroits avec les jeunes Nabis et fut un fervent soutien des écrivains symbolistes.

E.B.

KER-XAVIER ROUSSEL

(Lorry-lès-Metz, 1867-L'Étang-la-Ville, 1944)

Né en 1867 dans l'est de la France, Ker-Xavier Roussel est encouragé très tôt dans une carrière artistique par ses parents. Après des études au lycée Condorcet à Paris où il rencontre Édouard Vuillard dont il épousera la sœur, il entre, avec ce dernier, dans l'atelier de Diogène Maillart où il est impressionné par l'art de Charles Cottet, chef de file de la « Bande noire », artistes s'opposant à la palette claire impressionniste. Bien qu'il admire Cézanne, Degas, Renoir et Monet, il élargit son horizon artistique en intégrant l'académie Julian, siège alternatif de l'enseignement officiel. Il s'affranchit alors de l'enseignement dispensé pour adhérer au groupe des Nabis dès 1890 formé autour d'un autre élève, Paul Sérusier, prônant le synthétisme de Gauguin. Alors que ses premières œuvres s'inscrivent pleinement dans l'esthétique nabie, il se distingue bientôt par sa préférence pour un univers poétique mallarméen et intimiste, avant d'opérer un tournant artistique radical après la dispersion du groupe dès 1900. À l'occasion de plusieurs séjours dans le sud de la France et face au choc ressenti devant la puissance de la lumière méditerranéenne, il éclaircit sa palette et se spécialise dans des paysages bucoliques d'Arcadie animés de nymphes et de faunes. De la doctrine nabie, il conserve toutefois une science décorative qu'il continue à appliquer à ses décors de la Comédie des Champs-Élysées en 1913, du palais de la Société des Nations à Genève en 1936 et du palais de Chaillot en 1937.

L.P.

MARGUERITE SÉRUSIER

(Lons-le-Saunier, 1879-Châteauneuf-du-Faou, 1950)

Née dans le Jura en 1879 et fille d'un officier de l'armée, Pierre Abel Gabriel-Claude, Marguerite commence sa formation artistique par de brillantes études à l'École des beaux-arts de Paris, formation qu'elle complète à l'académie Ranson, fondée en 1908 par le Nabi Paul Ranson. Elle est l'une des premières à s'inscrire à l'ouverture de l'académie rue Henri-Monnier et la meilleure élève de Paul Sérusier, alors professeur, qu'elle épouse en 1912. Après avoir occupé un poste de professeur de dessin pour les Écoles de la Ville de Paris, elle prend la direction de l'atelier Martine, atelier de couture de Paul Poiret destiné aux jeunes filles. En tant que spécialiste de l'ornementation, elle marque les arts du textile de son talent jusqu'en 1914 et alimente la fascination de son mari pour la tapisserie, qu'il assouvit dans la traduction picturale des fresques de Châteauneuf-du-Faou et dans l'utilisation du thème de la brodeuse dans ses peintures. Sa préférence pour le thème floral, qu'elle puise dans la nature pour les traduire en motifs décoratifs pour des paravents et des tapis, inspire également à son mari une peinture moins ésotérique. Ses recherches décoratives l'emportent dans ses paysages aux tons harmonieux, inspirés à la fois de la broderie et de l'art japonais. Après la mort de Paul Sérusier survenue en 1927, elle poursuit sa carrière artistique depuis Châteauneuf-du-Faou tout en entretenant la mémoire du maître.

L.P.

PAUL SÉRUSIER

(Paris, 1864-Morlaix, 1927)

Élu représentant des élèves à l'académie Julian qu'il intègre dès 1885, Paul Sérusier incarne, par son éloquence et sa philosophie, l'esprit du groupe des Nabis qu'il forme en 1888. En prise directe avec le symbolisme littéraire ambiant, il actualise les réflexions du groupe pour forger sa doctrine. C'est au contact d'Émile Bernard, durant l'été 1888 à Pont-Aven, qu'il nourrit sa réflexion. Grâce à lui, il rencontre Gauguin à l'automne, qui l'invite à peindre une vue du bois d'Amour selon les principes du synthétisme par aplats de couleurs pures pour restituer la sensation intacte de la nature. Le tableau, surnommé *Le Talisman*, devient l'emblème des Nabis. L'été suivant, c'est en apprenant à réaliser un tableau de mémoire en atelier, qu'il parvient à se détacher de la tentation illusionniste. Sérusier traverse une crise mystique entre 1896 et 1903, nourrie par ses retraites spirituelles à l'abbaye de Beuron en Allemagne. Initié à la doctrine de l'abbaye par Verkade, devenu moine, et par le père Desiderius Lenz, il est séduit par cette esthétique qui entend retrouver, dans ses décors, le mysticisme de l'art primitif italien, grec et égyptien par la codification mathématique de la composition. Il en conservera un goût pour un hiératisme archaïsant avant de renouer avec la nature et la joie simple des couleurs. Il n'hésite pas à commencer une peinture par les couleurs les plus audacieuses : noir, rouge, jaune, avant de les calmer par la simplicité d'une composition japonisante.

L.P.

TŌSHŪSAI SHARAKU

(actif vers 1794-1795)

Les détails de la vie ainsi que l'identité véritable de Tōshūsai Sharaku restent aujourd'hui inconnus et font de cet artiste l'une des énigmes les plus impénétrables de l'art japonais. En une dizaine de mois, entre 1794 et 1795, émergent un peu plus de cent soixante estampes signées de ce nom qui révèlent un talent à pleine maturité mais dont la production fut aussi soudaine que fugace. Composées pour les plus remarquables de portraits d'acteurs de théâtre, ces œuvres s'inscrivent dans une longue tradition déjà très structurée, celle des *yakusa-e*, ou portraits des acteurs célèbres du kabuki, représentations parmi les plus populaires en leur temps dans la vaste production des estampes japonaises. Ces portraits d'un ou deux personnages représentés en gros plan, de trois quarts ou de profil, selon le genre *okubi-e*, se démarquent pourtant radicalement des représentations traditionnelles. Sharaku introduit dans ses portraits un réalisme physique et une dimension psychologique qui rompent avec l'univers très codifié du kabuki. Dans ce genre théâtral apparu à la fin du XVII^e siècle, la qualité du jeu d'un acteur se décèle dans sa capacité à incarner un type de personnage au moyen d'éléments de jeu et de décors très sophistiqués. Les portraits de Sharaku, qui laissent apparaître la personnalité des acteurs ainsi que la réalité de leurs traits physiques malgré le maquillage très présent, ne furent pas véritablement appréciés de leur temps. Redécouvert à la fin du XIX^e siècle par les collectionneurs occidentaux puis japonais, Sharaku est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands maîtres de l'estampe. Son œuvre marqua profondément les artistes de l'avant-garde parisienne, dont notamment Henri de Toulouse-Lautrec.

E.B.

ÉDOUARD VUILLARD

(Cuiseaux, 1868-La Baule, 1940)

Conforté dans sa vocation de peintre par son ami Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard entre à l'académie Julian en 1886 mais n'intègre le groupe des Nabis qu'après sa rencontre avec Bonnard par l'intermédiaire de Maurice Denis en 1890.

Moins mystique que Sérusier et Denis, il partage avec Roussel et Bonnard une prédilection pour la sensation picturale directe. Alors qu'en 1888 ses premières œuvres sont encore sous l'emprise des grands maîtres admirés au Louvre, il cherche sa voie en passant par une technique pointilliste avant d'adhérer au synthétisme de Gauguin en 1890 dont il conservera la solidité de la touche. C'est surtout dans l'art japonais qu'il puise son inspiration et dans l'invasion du motif décoratif dans les tissus des robes et les papiers peints en arrière-plan. Inspiré par l'univers féminin qui régnait dans l'atelier de corseterie de sa mère, il instaure un climat intimiste par une palette en demi-teintes et par le caractère familial des scènes représentées, qu'il s'agisse d'intérieurs domestiques ou de scènes de campagne ou de squares. Il se révèle aussi être un grand décorateur, aussi bien à l'échelle privée pour des amateurs que publique pour le théâtre et de grands édifices. Son large réseau de commanditaires lui permet de s'introduire dans le milieu de la grande bourgeoisie parisienne, dont il devient le portraitiste, et contribue à l'éloigner de la doctrine nabie en faveur d'un retour à la tradition dans le traitement de l'espace et des différentes sources lumineuses où il excelle.

L.P.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, 1899**
Anonyme, « Tablettes », *Art et Décoration*, avril 1899, supplément.
- AURIER, 1891**
Gabriel-Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 155-164.
- BING, 1888**
Siegfried Bing, « Programme », *Le Japon artistique*, n° 1, mai 1888.
- BING, 1888-1891**
Siegfried Bing, *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing*, Paris, Marpon et Flammarion, 1888-1891.
- BING, 1890**
Siegfried Bing, *Exposition de la gravure japonaise à l'École nationale des beaux-arts à Paris du 25 avril au 22 mai 1890*, cat. exp., Paris, École nationale des beaux-arts, 1890.
- BING, 2013**
Siegfried Bing, *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing*, Tokyo, Édition Synapse, 2013.
- CAHN, 2013**
Isabelle Cahn, *Félix Vallotton*, Paris, Gallimard et RMN, 2013.
- CAHN, 2016**
Isabelle Cahn, « Bonnard, Vuillard : Les affinités électives », dans Guy Cogeval, Isabelle Cahn et Leïla Jarbouai, *Bonnard/Vuillard. La donation Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 22 novembre 2016 jusqu'à fin mars 2017. Le Cannet, musée Bonnard, 13 mai-17 septembre 2017. Paris, musée d'Orsay et Flammarion, 2016.
- CAHN ET COGEVAL, 2013**
Isabelle Cahn et Guy Cogeval (dir.), *Félix Vallotton, le feu sous la glace*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 2 octobre 2013-20 janvier 2014. Amsterdam, Van Gogh Museum, 14 février-1er juin 2014. Tokyo, musée Mitsubishi Ichigokan, 14 juin-23 septembre 2014. Paris, RMN, 2013.
- CAHN ET COGEVAL, 2015**
Isabelle Cahn et Guy Cogeval, *Pierre Bonnard : peindre l'Arcadie*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 17 mars-19 juillet 2015. Madrid, Fundación MAPFRE, 10 septembre 2015-6 janvier 2016. San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 6 février-15 mai 2016. Paris, musée d'Orsay et Hazan, 2015.
- CAHN ET COGEVAL, 2017**
Isabelle Cahn et Guy Cogeval, *Oruse no nabisha ten sasayaki to zawameki* [Le murmure et le fracas : chefs-d'œuvre nabis des collections du musée d'Orsay], cat. exp. Tokyo, musée Mitsubishi Ichigokan, 4 février-21 mai 2017. Tokyo, 2017.
- Catalogue raisonné de l'œuvre de Paul Séruzier (en ligne) <http://www.comite-seruzier.com/catalogue-raisonne-paul-seruzier/>
- CHASSÉ, 1960**
Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris et Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1960.
- COGEVAL, 2003**
Guy Cogeval, *Edouard Vuillard*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 19 janvier-20 avril 2003. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 15 mai-24 août 2003. Paris, Grand Palais, 23 septembre 2003-4 janvier 2004. Londres, Royal Academy of Arts, 31 janvier-18 avril 2004. Paris, RMN, 2003.
- COGEVAL ET FRÈCHES-THORY, 1998**
Guy Cogeval et Claire Frèches-Thory, *Le Temps des Nabis*, cat. exp., Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 20 août-22 novembre 1998. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1998.
- DAUBERVILLE, 1966-1974**
Jean et Henry Dauberville, *Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Berheim-Jeune, 4 vol., 1966-1974.
- DENIS, 1913**
Maurice Denis, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de L'Occident, 3^e édition, 1913.
- DENIS, 1993**
Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993.
- DESSY, 2011**
Clément Dessy, *Les Écrivains face au défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, thèse de doctorat sous la direction de Paul Aron, Université libre de Bruxelles, 2011 (publiée sous le titre *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015).
- DOCUMENTS SUR L'ART INDUSTRIEL, 1901**
Documents sur l'art industriel au vingtième siècle, Paris, Édition de La Maison moderne, 1901.
- DUCREY, 2005**
Marina Ducrey, avec la collaboration de Katia Poletti, *Félix Vallotton (1865-1925). L'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton, Lausanne/Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, Milan, 5 Continents Éditions, 3 vol., 2005.
- FÉNÉON, 1970**
Félix Fénéon, *Oeuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, t. I, Genève, Librairie Droz, 1970.
- FIERENS-GEVAERT, 1897**
Hippolyte Fierens-Gevaert, « Tapisseries, broderies », *Art et Décoration*, avril 1897.
- FOSSIER, 1993**
François Fossier, *La Nébuleuse nabie. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque nationale de France et RMN, 1993.
- FOULON, 2002**
Anne-Cécile Foulon, *De l'art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900*, Francfort, Peter Lang, 2002.
- FRAVALO, 2012**
Fabienne Fravallo, « Le Salon de L'Art décoratif (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ? », *Histoire de l'art*, n° 70, 2012, p. 125-134.

- FRAVALO, 2015**
 Fabienne Fravallo, « La Librairie centrale des beaux-arts au passage du siècle : un réseau d'acteurs au cœur de l'innovation », *Revue française d'histoire du livre, n° 136 : Illustration, innovation : pratiques, techniques, stratégies éditoriales et discours (XIX^e et XX^e siècles)*, décembre 2015.
- FRÈCHES-THORY, 1997**
 Claire Frèches-Thory, « Paul-Élie Ranson : un art décoratif », dans Agnès Delannoy (dir.), *Paul Élie Ranson. Du symbolisme à l'Art nouveau*, cat. exp., Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis – Le Prieuré, 25 octobre 1997–25 janvier 1998, Paris, Somogy, et Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis – Le Prieuré, 1997.
- FRÈCHES-THORY ET PERUCCHI-PETRI, 1993**
 Claire Frèches-Thory et Ursula Perucchi-Petri (dir.), *Nabis, 1888-1900*, cat. exp., Zurich, Kunsthaus, 28 mai–15 août 1993, Paris, Grand Palais, 21 septembre 1993–3 janvier 1994, Paris, RMN, 1993.
- FRÈCHES-THORY ET TERRASSE, 1990**
 Claire Frèches-Thory et Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990.
- FROISSART PEZONE, 2004**
 Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- GABORIAU, 2015-2016**
 Clémence Gaboriau, *La Collection d'estampes japonaises de Maurice Denis. Collections et collectionneurs d'estampes en France des origines à nos jours*, Paris, université Paris-Sorbonne, 2015-2016.
- GONCOURT, 1989**
 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- GONCOURT, 2003**
 Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003 (fac-similé de l'édition de Paris, G. Charpentier, 1881).
- GONSE, 1888**
 Louis Gonse, « Le génie des Japonais dans le décor », *Le Japon artistique*, n° 1, mai 1888, p. 11-18.
- GROOM, 1993**
 Gloria Groom, *Edouard Vuillard, Painter-Decorator: Patrons and Projects, 1892-1912*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993.
- GROOM, 2001**
 Gloria Groom, *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890-1930*, cat. exp., Chicago, The Art Institute of Chicago, 25 février–16 mai 2001, New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 juin–9 septembre 2001, Chicago, The Art Institute, 2001.
- GUIFFREY, 1900**
 Jules Guiffrey, « La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 (1^{er} article) », *Art et Décoration*, mai 1900, p. 148-154.
- KIGI, 1987**
 Yasuko Kigi, *Hayashi Tadamasa to sono jidai: seikimatsu no Pari to Japonismu* [Hayashi Tadamasa et son époque], Tokyo, Chikuma Shobō, 1987.
- KIGI, 2000**
 Yasuko Kigi, *Hayashi Tadamasa korekushon* [Collection Hayashi Tadamasa], Tokyo, Yumani Shobō, 2000.
- KIGI, 2009**
 Yasuko Kigi, *Hayashi Tadamasa: Ukiyoe wo koete Nihon bijutsu no subete wo* [Hayashi Tadamasa : L'art qui dépasse les estampes ukiyo-e], Kyoto, Minerva Shobō, 2009.
- KŒCHLIN, 1930**
 Raymond Kœchlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930.
- KOYAMA-RICHARD, 1989**
 Brigitte Koyama-Richard, « Le Japon rêvé d'un collectionneur. Une relecture du Journal des frères Goncourt », *Musashi daigaku jinbun gakkai zasshi* [Journal of Human and Cultural Sciences], vol. 20, n° 3-4, 1989.
- KOYAMA-RICHARD, 2001-1**
 Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé : Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Paris, Hermann, 2001.
- KOYAMA-RICHARD, 2001-2**
 Brigitte Koyama-Richard (dir.), *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*, Institut de Tokyo, Institution administrative indépendante, Centre national de recherche pour les propriétés culturelles, Tokyo, Kokushokankokai, 2001.
- KOYAMA-RICHARD, 2014**
 Brigitte Koyama-Richard, *Les Estampes japonaises*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2014.
- KOYAMA-RICHARD, 2016**
 Brigitte Koyama-Richard, *Beautés japonaises : la représentation de la femme dans l'art japonais*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2016.
- KRAHMER, 2004**
 Catherine Krahmer, « Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes », dans Alexandre Kostka et Françoise Luchert (dir.), *Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich/Relations artistiques entre la France et l'Allemagne, 1870-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004.
- KUENZLI, 2010**
 Katherine Marie Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Farnham / Burlington, Ashgate Publishing, 2010.
- LABORDE, 1856**
 Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vol., Paris, Imprimerie impériale, 1856.
- LOUIS [MAURICE DENIS], 1892**
 Pierre Louis [Maurice Denis], « Notes sur l'exposition des Indépendants », *La Revue blanche*, [avril] 1892, p. 232.
- MABUCHI, 2009**
 Akiko Mabuchi (dir.), *Oeuvres choisies de critiques d'art, marchands d'art et collectionneurs sur le Japonisme*, vol. 1, Tokyo, Édition Synapse, 2009.

- MAGNE, 1899**
Lucien Magne, « Les travaux de l'École Guérin », *Art et Décoration*, janvier 1899.
- MARX, 1891**
Roger Marx, « Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon », *Le Japon artistique*, n° 36, avril 1891.
- [MEIER-GRAEFE], 1898**
M. G. [Julius Meier-Graefe], « L'Art français moderne. M. Jossot. M. G. de Feure. M. P. Ranson », *L'Art décoratif*, n° 2, novembre 1898, p. 49-50.
- [MEIER-GRAEFE], 1899**
M. G. [Julius Meier-Graefe], « M. Maurice Denis », *L'Art décoratif*, n° 5, février 1899, p. 204-205.
- MIRBEAU, 1892**
Octave Mirbeau, « Les idées du jour et les échos d'art », *L'Art et l'idée*, 1^{er} [janvier] 1892, p. 75.
- MOTHES, 2014**
Bertrand Mothes, « La Maison Moderne de Julius Meier-Graefe », dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (dir.), *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIX^e siècle, Master I, Années 2012 et 2013*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.
- NATANSON, 1900**
Thadée Natanson, « Félix Vallotton, peintre », *L'Art décoratif*, n° 19, avril 1900, p. 1-6.
- PERUCCHI-PETRI, 1980**
Ursula Perucchi-Petri, « Les Nabis et le Japon », *Japonisme in Art, An International Symposium, Society for the Study of Japonisme* (éd.), Tokyo, Committee for the year 2001, Kodansha International, 1980.
- PERUCCHI-PETRI, 1993**
Ursula Perucchi-Petri, « Les Nabis et le Japonisme », dans Frèches-Thory et Perucchi-Petri, 1993, p. 33-61.
- PERUCCHI-PETRI, 2014**
Ursula Perucchi-Petri, « The Nabi and East Asian Art - Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton and Édouard Vuillard », dans *Monet, Gauguin, Van Gogh... Japanese Inspirations*, cat. exp., Essen, Museum Folkwang, 27 septembre 2014-1^{er} février 2015, Zurich, Kunsthaus Zürich, 20 février-10 mai 2015, Göttingen, Steidl, 2014, p. 87-93.
- PILLARD VERNEUIL, 1897**
Maurice Pillard Verneuil, « La décoration intérieure et les travaux féminins. - La tapisserie », *Art et Décoration*, septembre 1897.
- PILLARD VERNEUIL, 1910**
Maurice Pillard Verneuil, « Le Salon d'automne », *Art et Décoration*, t. 28, juillet-décembre 1910.
- RANSON BITKER, 1999**
Brigitte Ranson Bitker, Paul Ranson, 1861-1961 : *Japonisme, Symbolisme, Art nouveau. Catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 1999.
- RIVIÈRE, 2004**
Henri Rivière, *Les Détours du chemin. Souvenirs, notes et croquis : 1864-1951*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe, 2004.
- SÉRUSIER, 1950**
Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, suivi d'une correspondance inédite recueillie par Mme P. Sérusier et annotée par Mlle H. Boutaric, Paris, Flourey, 1950.
- SOULIER, 1897**
Gustave Soulier, « La beauté coutumière », *L'Art et la vie : revue littéraire, artistique et sociale*, 1897, p. 270-275.
- [SOULIER], 1905**
[Gustave Soulier], « Le Salon de L'Art décoratif », *L'Art décoratif* (supplément), juin 1905.
- TERRASSE, 1967**
Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967.
- TROY, 1991**
Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991.
- VAILLANT, 1965**
Annette Vaillant, *Bonnard ou le bonheur de voir*, dialogue sur Pierre Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat, commentaires de Hans R. Hahnloser, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1965.
- VAN DE VELDE, 1992**
Henry Van de Velde, *Récit de ma vie. I. 1863-1900 Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin*, texte établi et commenté par Anne Van Loo, Bruxelles et Paris, VERSA – Flammarion, 1992.
- VERKADE, 1926**
Dom Willibrord Verkade, *Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine peintre*, préface de Maurice Denis, Paris, Librairie de l'Art catholique, 1926.
- VIOLET-LE-DUC, 1863-1872, rééd. 2010**
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vol., Paris, A. Morel, 1863-1872, rééd., Gollion, Infolio éditions, 2010.
- VUILLARD, non publié**
Vuillard, *Journal*, t. II, fol. 66 recto, conservé à la bibliothèque de l'Institut.
- WEISBERG, BECKER ET POSSÉMÉ, 2004**
Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker et Évelyne Possémé (dir.), *Les Origines de l'Art nouveau : la maison Bing*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum, 26 novembre 2004-27 février 2005, Munich, Museum Villa Stuck, 17 mars-31 juillet 2005, Barcelone, CaixaForum, septembre 2005-janvier 2006, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 17 mars-23 juillet 2006, Paris, musée des Arts décoratifs, 2004.

INDEX

Les nombres en italique renvoient aux œuvres.

A

- Alberti (Leon Battista, 1404-1472) : 50, 114
Anquetin (Louis, 1861-1932) : 45
Aurier (Gabriel-Albert, 1865-1892) : 54

B

- Baudelaire (Charles, 1821-1867) : 68
Bernard (Émile, 1868-1941) : 45, 167
Biais (Maurice, 1872-1926) : 70, 71
Bing (August Heinrich, 1852-1918) : 58
Bing (Siegfried, 1838-1905) : 48-50, 56-60, 60, 61,
61, 63, 69-71, 75, 75, 78, 84, 153, 155
Bjørnson (Bjørnstjerne, 1832-1910) : 51
Bonnard (Pierre, 1867-1947) : 13, 15, 47-48, 48, 49,
49, 51, 54, 61-62, 62, 63, 69, 71, 75-76, 86, 114, 116,
117, 162, 168
Bourdelle (Antoine, 1861-1929) : 77
Bracquemond (Félix, 1833-1914) : 57, 74
Branger (Maurice-Louis, 1874-1950) : 40-41, 43
Bresdin (Rodolphe, 1822-1885) : 165

C

- Callot (Jacques, 1592-1635) : 157
Carabin (François-Rupert, 1862-1932) : 69
Cézanne (Paul, 1839-1906) : 55, 166
Champier (Victor, 1851-1929) : 74
Charpentier (Alexandre, 1856-1909) : 69
Chausson (Ernest, 1855-1899) : 75
Chéret (Jules, 1836-1932) : 50
Cottet (Charles, 1863-1925) : 166
Coutan (Jules, 1848-1939) : 46

D

- Daumier (Honoré, 1808-1879) : 157
Decauville (Paul, 1846-1922) : 46
Degas (Hilaire Germain Edgar de Gas,
dit Edgar, 1834-1917) : 57, 69, 166
Denis (Marthe, 1871-1919)
voir Marthe Meurier
Denis (Maurice, 1870-1943) : 13, 15, 45, 46, 47-48,
48, 49-51, 54, 55, 62-63, 69-70, 75, 75, 76-77, 77,
80, 81, 98, 99, 100, 101^h, 101^b, 102, 114, 118, 119,
126, 127, 162, 163, 168
Desbois (Jules, 1851-1935) : 69
Desmarais (Paul, ?-?) : 75, 120
Domecy (Robert, baron de, 1867-1946) : 54, 130, 132
Dufrène (Maurice, 1876-1955) : 71

F

- Fauché (Léon, 1868-1950) : 45
Fénéon (Félix, 1861-1944) : 48, 62
Fierens-Gevaert (Hippolyte, 1870-1926) : 76
Filiger (Charles, 1863-1928) : 47
Follot (Paul, 1877-1941) : 69, 71
Fort (Paul, 1872-1960) : 51

G

- Gabriel-Claude (Louise Marguerite,
1879-1950) : *voir* Marguerite Sérusier
Gabriel-Claude (Pierre Abel, 1832-1904) : 166
Gallé (Émile, 1846-1904) : 68, 70
Garen (Georges, 1854-après 1912 ?) : 46
Gauguin (Paul, 1848-1903) : 13, 17, 45, 45, 46-47,
51, 69, 166, 167, 168
Géniaux (Paul, 1873-1929) : 34-35, 43
Gérôme (Jean-Léon, 1824-1904) : 165
Gillot (Charles Firmin, 1853-1903) : 58, 84
Goncourt (Edmond de, 1822-1896) : 17, 49, 57-58,
149
Goncourt (Jules de, 1830-1870) : 57
Gonse (Louis, 1846-1921) : 58, 155, 157
Gorin (Stanislas, 1824-1874) : 165
Goya (Francisco de, 1746-1828) : 157
Guichard (Édouard, 1815-1889) : 68
Guiffrey (Jules, 1840-1918) : 76

H

- Hahnloser-Bühler (Hedy, 1873-1952) : 61
Hara (Zaichu, 1750-1837) : 163
Hara (Zaime, 1778-1844) : 128, 128-129, 163
Hayashi (Tadamasa, 1853-1906) : 58, 153
Hiroshige (Utagawa, vers 1797-1858) : 13, 78, 90,
91^h, 92, 93, 106, 107, 108, 109, 164
Hishikawa (Moronobu, 1618-1694) : 64
Hoentschel (Georges, 1855-1915) : 68
Hokusai (Katsushika, 1760-1849) : 13, 58, 82, 83,
94, 95, 106, 108, 111, 154, 156, 158, 164
Holme (Charles, 1848-1923) : 74

I

- Idels (Henri-Gabriel, 1867-1936) : 47, 63, 162
Ibsen (Henrik, 1828-1906) : 51

K

- Kanō (Masanobu, 1434-1530) : 165
Kanō (Tannyū, 1602-1674) : 165
Kanō (Tanshin Moromichi, 1785-1835) : 124, 125,
165
Koechlin (Raymond, 1860-1931) : 58, 60, 153, 155,
159

L

- Laborde (Léon, marquis de, 1807-1869) : 74
Lacombe (Georges, 1868-1916) : 47, 76, 88, 96
Landry (Abel, 1868-1923) : 70, 71
Laval (Charles, 1862-1894) : 45
Lebal (Gaston, ?-) : 126
Lenz (Peter/Pierre, dit aussi
père Desiderius Lenz, 1832-1928) : 167
Léon & Lévy (1864-1913) : 25, 28-29, 33, 42, 43
Léon (Moyse, 1812-?) : *voir* Léon & Lévy
Lerolle (Henry, 1848-1929) : 75
Leullier (Jean-Baptiste, actif entre 1863 et 1867) : 58

Lévy (Émile, 1861-1916) : 74-75
Lévy (Georges, 1833-1913) : voir Léon & Lévy
Lhuillier (Paul, 1860-1943) : 26-27, 43
Loti (Julien Viaud, dit Pierre, 1850-1923) : 150-151
Lugné-Poe (Aurélien Lugné, dit, 1869-1940) : 51

M

Maeterlinck (Maurice, 1862-1949) : 51
Maillart (Diogène, 1840-1926) : 166
Maillo (Aristide, 1861-1944) : 47, 75-76
Manet (Édouard, 1832-1883) : 49
Marx (Roger, 1859-1913) : 45, 49, 68, 74
Meier-Graefe (Julius, 1867-1935) : 71, 74-75
Mère (Clément, 1861-1940) : 71
Metthey (André, 1871-1920) : 70
Meurier (Marthe, dit aussi
Mme Maurice Denis, 1871-1919) : 100
Meyer de Haan (Jacob, 1852-1895) : 45
Migeon (Gaston, 1861-1930) : 159
Mirbeau (Octave, 1848-1917) : 54
Molinier (Émile, 1857-1906) : 68, 159
Monet (Claude, 1840-1926) : 49, 57, 166
Monfreid (George-Daniel de, 1856-1929) : 45
Moreau-Nélaton (Étienne, 1859-1927) : 69
Morris (William, 1834-1896) : 74

N

Natanson (Alexandre, 1867-1936) : 51, 54, 71, 114,
120, 121
Natanson (Misia, 1872-1950) : 70
Natanson (Thadée, 1868-1951) : 70, 75
Neurdein frères (1887-1915, Étienne Neurdein
[1832-1918] et Louis-Antoin Neurdein
[1846-1914]) : 21, 22-23, 30-31, 36-37, 43, 46

O

Ōkyo (Maruyama, 1733-1795) : 163

P

Pillard Verneuil (Maurice, 1869-1942) : 76
Plumet (Charles, 1861-1928) : 69
Poiret (Paul, 1879-1944) : 96, 166
Pourchet (Édouard, 1848-?, actif de 1894 à 1907) :
61, 75
Puvis de Chavannes (Pierre, 1824-1898) : 102, 163

R

Ranson (France, 1864-1952) : 70, 96
Ranson (Paul-Élie, 1861-1909) : 47-48, 51, 61, 63, 67,
70, 71, 75, 75, 76, 96, 162, 166
Redon (Odilon, 1840-1916) : 15, 54, 130, 131, 132, 133,
134, 135, 136, 137, 138-139h, 138-139b, 140-141h,
140-141b, 142, 143, 144, 145, 147g, 147d, 165
Reiber (Émile, 1826-1893) : 73
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon
Van Rijn, dit, 1606-1669) : 157

Renoir (Pierre-Auguste, 1841-1919) : 166
Rippl-Rónai (József, 1861-1927) : 47-48, 75-76
Rivière (Henri, 1864-1951) : 57
Roger (Henri, 1869-1946) : 20, 43
Rousseau (France, 1864-1952)
voir France Ranson
Roussel (Ker-Xavier, 1867-1944) : 15, 47-48, 63, 77,
102, 103, 112, 113, 166, 168
Roy (Louis, 1862-1907) : 45

S

Sauvage (Henri, 1873-1932) : 69
Schuffenecker (Émile, 1851-1934) : 45
Seidlitz (Woldemar von, 1850-1922) : 157
Selmersheim (Joseph Paul Tony, 1871-1971) : 69
Sérusier (Marguerite, 1879-1950) : 69, 78, 96, 97,
166
Sérusier (Paul, 1864-1927) : 13, 15, 45-47, 47, 48, 51,
62-63, 67, 69, 78, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 96,
162-163, 166, 167, 168
Sharaku (Tōshūsai, actif vers 1794-1795) : 104, 105,
167
Shiba (Kokan, 1747-1818) : 164
Shunsho (Katsukawa, 1726-1792) : 164
Somm (Henry, 1844-1907) : 60
Soulier (Gustave, 1872-1937) : 74-75
Strindberg (August, 1849-1912) : 51

T

Taylor (Isidore Justin Séverin,
baron, 1789-1879) : 68
Tiffany (Louis Comfort, 1848-1933) : 57, 63, 70
Tissot (James, 1836-1902) : 49
Tokugawa (Ieyasu, 1543-1616) : 163, 165
Toulouse-Lautrec (Henri de, 1864-1901) : 51, 63, 70, 167
Toyohiro (Utagawa, 1773-1828) : 164

U

Utamaro (Kitagawa, 1753-1806) : 58, 63, 64, 65

V

Vallotton (Félix, 1865-1925) : 47-48, 62-63, 75
Van de Velde (Henry, 1863-1957) : 70, 70, 71, 75
Van Gogh (Vincent, 1853-1890) : 17, 57
Vaquez (Henri, 1860-1936) : 73, 75
Verkade (Jan, dit aussi
père Dom Willibrord, 1868-1946) : 47-48, 51, 167
Véron (Eugène, 1825-1889) : 74
Vever (Henri, 1854-1942) : 58
Viollet-le-Duc (Eugène Emmanuel, 1814-1879) : 74, 76
Vuillard (Édouard, 1868-1940) : 15, 47, 48-49, 51,
51, 52, 53, 54, 57, 62-63, 69-71, 73, 75, 75, 76-77, 86,
114, 115, 120, 120-121, 166, 168

W

Whistler (James Abbott McNeill, 1834-1903) : 49, 148
White (Gleeson, 1851-1898) : 74

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- © Bibliothèque des Arts décoratifs / Photo : Suzanne Nagy : p. 6rd;
© Bibliothèque nationale de France : p. 50, 59, 60, 62, 85, 150, 158 ;
© BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF : p. 154 ;
© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BPK : p. 63 ;
© The Cleveland Museum of Art : p. 53 ;
© Dallas Museum of Art, The Eugene and Margaret McDermott Art Fund, Inc. : p. 57 ;
© Fonds Louis Bonnier. SIAF / Cité de l'architecture et du patrimoine /
Archives d'architecture du XX^e siècle : p. 61g, 75d ;
© Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution,
Washington, D.C. : Gift of Charles Lang Freer, F1904.75a : p. 148 ;
© Institut national d'histoire de l'art : p. 152 ;
© Louvre Abu Dhabi / APF : p. 93, 107, 109, 122-123 ;
© Louvre Abu Dhabi 2016 / Hervé Lewandowski : p. 95 ;
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt : couverture, p. 67, 79, 81,
87, 89, 97, 99, 101h, 119 ;
© MNAAG, Paris, Dist. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier : p. 124 et 125 ;
© MNAAG, Paris, Dist. RMN-Grand Palais / Michel Urtado : p. 83 ;
© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo : J. Geleyns -
Art Photography : p. 52 ;
© National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish National Gallery
Photographic Department : p. 45 ;
© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz : p. 73 ;
© RMN-Grand Palais / Gérard Blot / Christian Jean : p. 75g ;
© RMN-Grand Palais / Benoît Touchard : p. 48g ;
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Michèle Bellot : p. 117 ;
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean : p. 55 ;
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Christian Jean : p. 127 ;
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski : p. 47, 49, 101b, 103, 113, 131,
133, 134, 135, 136, 137, 138-139h et b, 140-141h et b, 142, 143, 144, 145, 147g et d ;
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojeda : p. 46g ;
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Jean Schormans : p. 115, 120-121 ;
© RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Harry Bréjat : p. 64d, 65, 91h et b, 104, 105 ;
© RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Richard Lambert : p. 156 ;
© RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier : p. 111, 128-129 ;
© Roger-Viollet : p. 38-39 ;
© Maurice-Louis Branger / Roger-Viollet : p. 40-41 ;
© Paul Géniaux / Musée Carnavalet / Roger-Viollet : p. 34-35 ;
© Léon et Lévy / Roger-Viollet : p. 25, 28-29, 33, 42 ;
© Paul Lhuillier / BHdV / Roger-Viollet : p. 26-27 ;
© Neurdein / Roger-Viollet : p. 21, 22-23, 30-31, 36-37, 46d ;
© Henri Roger / Roger-Viollet : p. 20 ;
© Patrice Schmidt / musée d'Orsay : 70g et d ;
© The Stapleton Collection / Bridgeman Images : p. 48d ;
© Tokyo National Museum / Image : TNM Image Archives : p. 64g.

Affinités japonaises

Vers le décor moderne

Ouvrage sous la direction
d'Isabelle Cahn

Conception graphique :
-scope Ateliers, Beyrouth

Photogravure :

Les Artisans du Regard, Paris

Relecture des textes :

Renaud Bezombes

Anne Chougnat

Achevé d'imprimer en août 2018
sur les presses de *Grammlich*
Offsetdruckerei à Pliezhausen, Allemagne

Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication sous toutes formes et par tous moyens électroniques ou mécaniques, y compris photocopie, enregistrement ou tout autre système d'archivage, et sa transmission ou sa reproduction sous forme de fichiers informatiques, sont interdites sans permission préalable de l'éditeur et de l'Agence France-Muséums.

Première édition, 2018
© Kaph Books, 2018
© Department of Culture & Tourism,
Abu Dhabi, 2018
© Agence France-Muséums, 2018

ISBN 978-614-8035-14-2
(édition française)

Publié par :



ART BOOKS FROM THE MIDDLE EAST

Park View building

Mina el Hosn

Solidere, Beyrouth

Liban

Tel. +961 3 601 123

Fax. +961 1 999 068

www.kaphbooks.com

Nos livres sont distribués par :

Les Presses du Réel
(France, Belgique, Suisse et Luxembourg)
www.lespressesdureel.com

Idea Books (reste du Monde)
www.ideabooks.nl

Image de couverture :

Paul Sérusier

(Paris, 1864–Morlaix, 1927),

Femmes à la source, vers 1899

Détrempe sur toile, 131 × 57,4 cm

Paris, musée d'Orsay, RF MO P 2016-8