



Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

Diffusion France
PROLIVRE Tél. 01 44 39 22 26
Hachette LDS Tél. 01 30 66 20 66

Diffusion Export
Hachette Livre International
Tél. 01 55 00 11 00

BONNARD ET LE JAPON

SOUS LA DIRECTION D'ISABELLE CAHN

EXPOSITION PRÉSENTÉE PAR
L'HÔTEL DE CAUMONT-CENTRE D'ART
AIX-EN-PROVENCE
DU 3 MAI AU 6 OCTOBRE 2024



Les auteurs :

Sous la direction de

Isabelle Cahn,

Conservatrice générale honoraire
du musée d'Orsay, Commissaire de
l'exposition

Avec les textes de

Brigitte Koyama-Richard,

Toshiko Kawakane,

Sandra Gianfreda,

Mathias Chivot,

Marina Ferretti Bocquillon

et Véronique Serrano.

CAUMONT
CENTRE D'ART
AIX-EN-PROVENCE



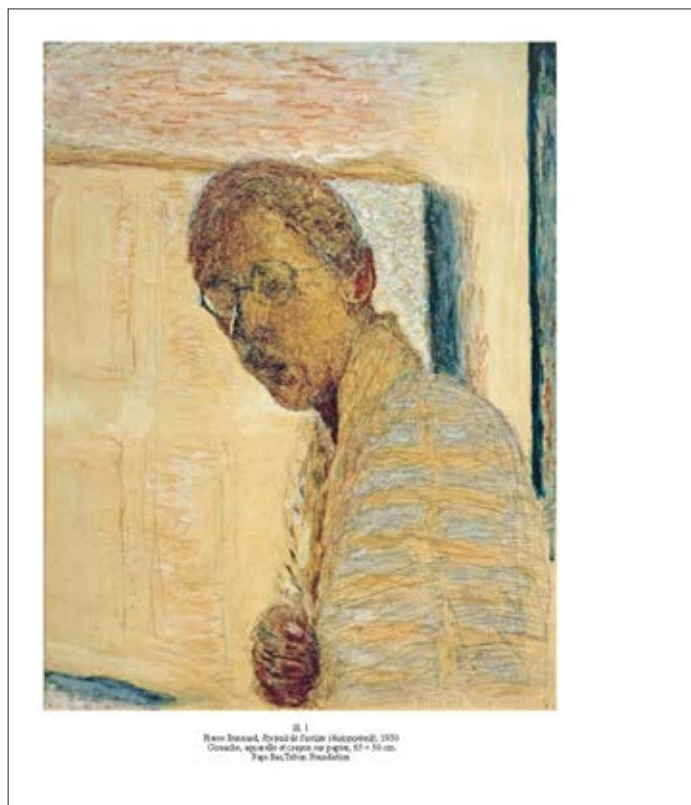
culturespaces

Pierre Bonnard (1867-1947) considère les estampes japonaises comme un modèle essentiel pour son engagement sur la voie de la modernité. Ces images, venues d'un pays lointain, lui enseignent de nouveaux principes esthétiques qui bouleversent sa pratique artistique. Le peintre français partage avec les grands maîtres de l'estampe japonaise une sensibilité aux êtres, à la nature, et aux animaux ainsi qu'un même intérêt pour la représentation de la vie quotidienne alliée à une certaine fantaisie.

À travers une sélection d'estampes de grands maîtres japonais ainsi que de peintures, dessins, affiches, gravures et photographies de Pierre Bonnard, l'ouvrage *Bonnard et le Japon* illustre les correspondances entre l'art du pays du Soleil-Levant et la création d'un des plus grands peintres français.

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



11
Paul Gauguin, *Royaume d'Arapi* (Hautpoul), 1892
Cote d'Ivoire, époque des voyages sur page 85 - 86 cm.
Page 84, 10ème illustration

BONNARD ET LE JAPON

Isabelle CAHN

L'art et la culture du Japon ont profondément marqué la création de Bonnard bien que celui-ci n'ait jamais visité le pays. En 1867, l'année de sa naissance, se tient à Paris la septième Exposition universelle d'art et d'industrie¹, présentant pour la première fois des œuvres et des produits en provenance du pays du Soleil levant. Cet encens se distingue par son abondance et sa variété : sabres, arcs, vêtements de guerre, mais aussi vases, sacs de soie, thé, éventails, articles de quincaillerie, poupées, sculptures en bois, éventails, lanternes et bien d'autres objets encore. Il contribue au lancement de la vogue du japonisme, une mode qui donne naissance en Occident à des artefacts hybrides qualifiés de japonaiseries, japoneries, ou encore japoniseries par les chroniqueurs de l'époque.

Si Bonnard n'a jamais été intéressé par la bizarrerie japonisante, il tombe sous le charme des estampes de l'époque, qu'il acquiert très jeune et jusqu'à la fin de sa vie². Au fil du temps, celles-ci constituent une collection de références pour son travail et pour son plaisir. À la fin des années 1880, les estampes japonaises ne sont plus réservées à une élite de collectionneurs, d'intellectuels ou d'artistes. « Il y avait alors, avenue de l'Opéra, se dressait Bonnard en 1943, plusieurs grands magasins japonais qui vendaient des articles très populaires. C'est là que je trouvais pour un ou deux sous des répons ou des papiers de riz froissés aux couleurs étonnantes. Je remplis les murs de ma chambre de cette imagerie naïve et criarde. [...] ce que j'aurais dit, c'était quelque chose de bien vivant, d'extrêmement vivant. » Nous ne connaissons pas la liste des estampes achetées par Bonnard car elles ont été dispersées après son décès. Parmi elles se trouvaient non seulement des images populaires vivement colorées, mais aussi des gravures signées Hokusai, Hiroshige, Katsushika, Kanōnao, Utamarō (cat. 2, 3 et 4).

À une époque où il cherche à s'émanciper des formules enseignées à l'École des beaux-arts de Paris³, Bonnard

considère les estampes japonaises comme un modèle essentiel pour son engagement dans la voie de la modernité. Il s'inspire de leur dessin libre, de leurs couleurs vives et de leur perspective sans profondeur pour créer des œuvres dans un style simplifié, dynamique et plein de gaieté. « Je me suis emballé dans ma jeunesse sur le baroque magnifique des papiers japonais », confie-t-il à Hedy Halderson en janvier 1936. Il n'en dira pas plus sur cet engouement si ce n'est l'adhésion « naïve » et « savante » de la délicatesse et de l'originalité de ces compositions sur son travail. Le passage des reproductions criardes aux originaux constituera une étape dans son appréciation durable de cet art, comme l'évoque Matisse à l'occasion d'une interview donnée en 1948. « Je m'ai comme et profité des Japonais que par les reproductions, ces mauvais retinages achetés rue de Seine dans les boîtes des portes des marchands de gravures. Bonnard m'a dit la même chose et il a ajouté que lorsqu'il avait vu les originaux il s'est trouvé un peu déçu. Cela s'explique par la palette et un peu de décoloration des vieux tirages. Peut-être, si nous n'avions eu que ces originaux à regarder, n'aurions-nous pas été impressionnés, comme par les retinages⁴. »

Nous ne savons pas quand a eu lieu le premier contact de Bonnard avec les estampes anciennes du Japon. Si aucun document ne permet d'affirmer qu'il a visité la première exposition historique sur l'art de la gravure au Japon qui s'est tenue en 1868 dans la galerie L'Art japonais⁵ de Saligny-Blog, sa première visite attentive est celle de l'exposition « La Gravure japonaise » (cat. 7) ouverte du 23 avril au 22 mai 1890 à l'École nationale des beaux-arts de Paris. Accompagné de ses amis de l'atelier Joliet⁶ Édouard Vuillard, Paul Sérusier, Maurice Denis⁷, Bonnard découvre sept cent soixante estampes du XVIII^e au XIX^e siècle provenant de collections françaises. Blog, l'un des principaux organisateurs de la manifestation, rappelle dans la préface du catalogue combien cet art, naguère inconnu



Théodore Zwahlen, Chinoise défilant dans le rôle de Agatsuma Mitsuemon dans le pièce Hana yori Hana, après Hiroshige
Tirage de l'édition Mijokou, signée Théodore Zwahlen, éditeur Tachibana Shōzoku, 1794, objet n° 1, H.E. = 24,9 cm.
Collection: Georges Leskovicz

PRINCIPES ESTHÉTIQUES DES ESTAMPES JAPONAISES

Brigitte KOYAMA-RICHARD

Pierre Bonnard, comme bien des artistes avant lui, éprouva une véritable fascination pour les estampes japonaises et il n'est pas vain de dire qu'elles furent pour lui une source profonde d'inspiration, comme l'explique fort bien Isabelle Cabot dans ce catalogue.

Les estampes *ukiyo-e* ne naquirent pas en un jour mais furent le résultat de plusieurs décennies de recherches. C'est le peintre Ishikawa Moronobu (7-1694) qui fit évoluer ces impressions sur bois, créées jusque-là pour illustrer des ouvrages. Il fut l'idée de les faire imprimer sur une feuille séparée. Il fut également le premier à se qualifier lui-même de peintre de l'*ukiyo-e*. Les estampes furent tout d'abord imprimées, en noir et blanc, à l'encre de Chine vers 1670. Afin de répondre aux souhaits des clients, elles furent bientôt rehaussées à la main d'une couleur orange (*karai*), puis, au début du XVIII^e siècle, d'un rouge plus franc obtenu à partir de la fleur de carthame (*beni*), enfin laquée de noir (*sumi*). Vers le milieu du XVIII^e siècle, les artisans commencèrent à imprimer des estampes de deux ou trois couleurs (*benishirube*) qui conduisirent à la naissance des estampes polychromes, dites « de brocart » (*nishiki-e*), dont la création en 1765 est attribuée au peintre Suzuki Haronobu (1725-1770). Les artisans réalisèrent alors de dessinés pour créer de magnifiques impressions xylographiques et inventer au fil du temps de nouvelles techniques dont le gaufrage et l'estampe, ou encore pour leur donner un relief doré ou argenté grâce à l'utilisation de *niku* (*litzur*). Si les toutes premières estampes polychromes furent assez onéreuses, elles devinrent ensuite bon marché. Ces estampes étaient un produit commercial. Elles devaient être imprimées et vendues rapidement pour répondre aux exigences de la mode et aux demandes des clients. À la fin du XVIII^e siècle, qui choisissait son peintre en fonction du sujet qu'il voulait réaliser. Lorsque le dessin de l'artiste était validé par l'éditeur et par la censure, il passait entre les mains du graveur puis de l'imprimeur, qui appliquait chaque

couleur les unes après les autres en posant le papier sur les planches gravées. De nombreux ateliers de fabrication virent le jour et la concurrence devint rude. Méditations, lectures, pédagogues, les estampes faisaient partie intégrante de la vie quotidienne mais n'étaient pas considérées comme des œuvres d'art. Limitées, abimées ou démodées, elles étaient jetées sans regret. Les artistes, estampes exécutées pour des commandes particulières et non destinées à la vente, étaient une exception. Elles étaient accompagnées d'un poème et imprimées avec les techniques les plus raffinées sur un papier de grande qualité, ce qu'évoqua si bien Edmond de Goncourt dans ses écrits.

LA PERSPECTIVE DANS LES ESTAMPES JAPONAISES

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les japonais ne tardèrent pas d'éliger sur les estampes japonaises. Elles révolutionnèrent leur conception de l'art. Les aplats de couleur, les lignes de contour, la perspective en diagonale, les gros plans exagérés ou encore les vues à vol d'oiseau les enthousiasmèrent. Si elles leur apportèrent beaucoup par leur nouveauté, on oublie pourtant que les peintres japonais se passionnèrent aussi pour l'art occidental, en particulier pour son usage de la perspective et des ombres portées.

L'introduction de la peinture européenne s'effectua en deux temps. Tout d'abord, au XVIII^e siècle, lors de l'arrivée des premiers missionnaires, qui firent reproduire des images religieuses dans des ateliers tenus par des prêtres et par leurs disciples japonais, afin de propager leur religion et d'évangéliser la population. Mais, lors de la persécution des chrétiens, au début de l'époque d'Edo, la plupart de ces images pieuses furent détruites. Cette première introduction n'est pas d'impact réel. Il fallut ensuite attendre le XVIII^e siècle. La peinture, les gravures sur cuivre et l'utilisation de la perspective latine et des



Georges Leskovicz, Directeur de la Bourse de Berlin, vers 1790-1796
Tirage d'édition à collectionneur, le musée de la ville de Berlin, éd. Adrien Métivier & Thomas
Suzigamara polychrome, objet n° 1, H.E. = 24,9 cm.
Collection: Georges Leskovicz

GEORGES LESKOWICZ ET LES ESTAMPES JAPONAISES : UNE COLLECTION VIVANTE

Toshiko KAWAKANE

Initialement, j'avais envisagé de solliciter le professeur Asano ou une conservateur(trice) d'un musée parisien pour rédiger cet essai. Toutefois, comme l'a souligné madame Isabelle Cabot, la commissaire de l'exposition, il pourrait être judicieux d'aborder la collection dans son ensemble sous un angle différent de celui des professeurs. C'est ainsi que j'ai pris la décision de franchir le pas et d'accepter la responsabilité de cet essai pour vous en dévoiler un peu plus. Si vous espérez une analyse détaillée de chaque *ukiyo-e*, je vous invite à consulter nos autres publications et catalogues d'expositions.

« Bonnard et le Japon » met en lumière Pierre Bonnard, un peintre postimpressionniste qui fut qualifié de « japonais » en raison de son admiration marquée pour le style japonais pendant la période de l'apogée du japonisme. Ce terme suggère l'intérêt général que suscitèrent les œuvres venues du Japon, et je partage cet attrait. Georges Leskovicz, en tant qu'amateur des œuvres de Van Gogh et d'impressionnistes tels que Cézanne, Monet, Renoir, Pissarro, Manet, etc., n'a pu ignorer une telle influence. Malheureusement (ou heureusement), nous ne possédons pas d'estampe avec la trace d'artistes occidentaux ou tant qu'anciens préimpressionnistes. Il est plausible que des estampes aient été acquises par les artistes pour explorer de nouvelles sources d'inspiration – compositions et styles –, expliquant ainsi la mauvaise qualité de leur tirage ou raison de leur utilisation comme outils créatifs plutôt que comme objets destinés à être admirés pour leur beauté. Cette hypothèse suggère que ces œuvres étaient davantage perçues comme des modèles que comme des pièces d'art destinées à être collectionnées. En revanche, de nombreuses estampes arborent des cachets de collectionneurs occidentaux renommés tels

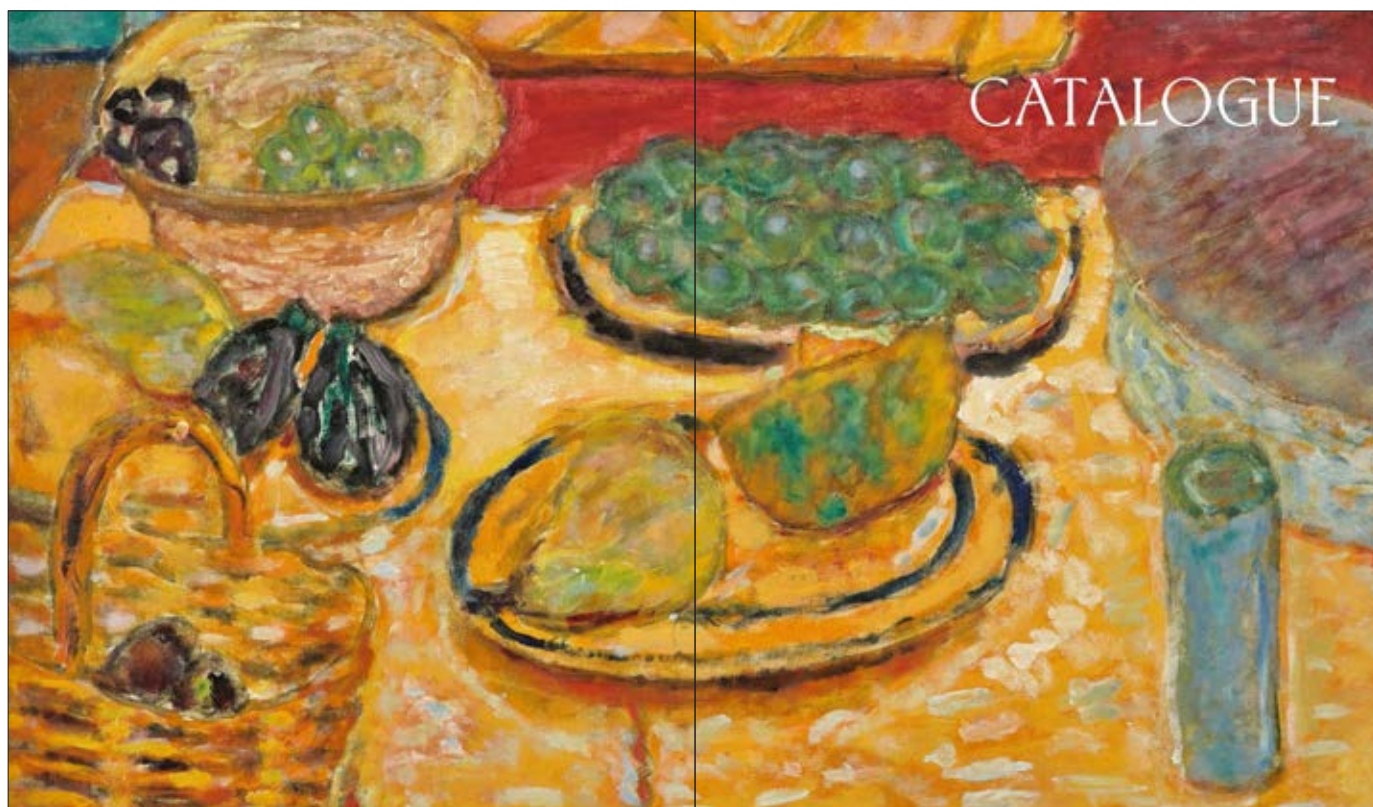
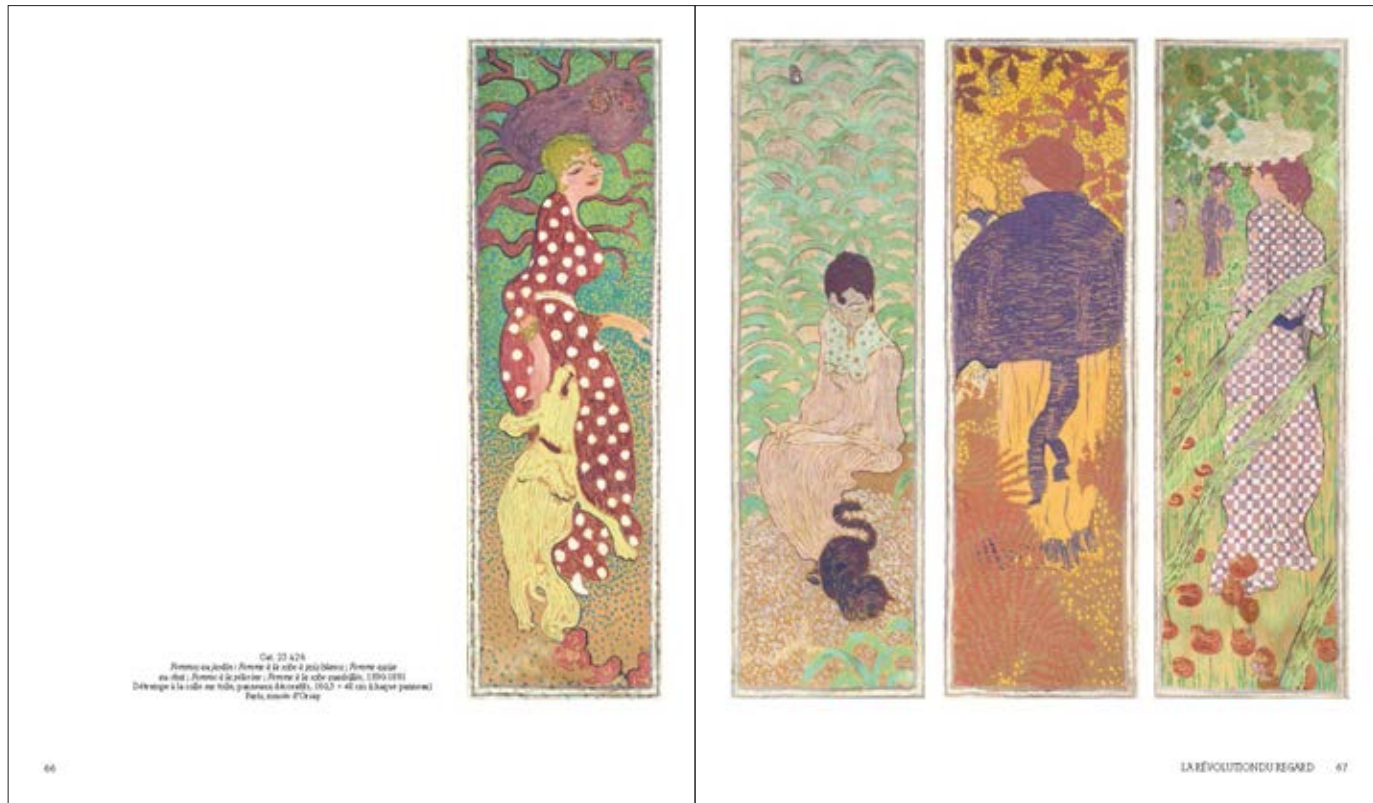
qu'Henri Vever (1854-1942), Hagueno Béris (1916-1999), Edmond de Goncourt (1822-1896), Louis Gosse (1846-1921), Théodore Darot (1858-1927), ainsi que des figures éminentes comme Hayashi Tadamaso (1855-1906) et Wakai Kazumasa (1854-1908), célèbres marchands japonais. Ces cachets sont désormais des pages de qualité pour les acquéreurs d'estampes, garantissant la valeur artistique, la qualité de conservation, et parfois même la provenance prestigieuse des œuvres. Les estampes d'Henri Vever, par exemple, sont précieusement préservées dans d'élégantes pochettes estampillées de son logo « HV ».

L'adoirrait plonger dans l'époque où ces acteurs éminents ont vécu, notamment à Paris. Les découvertes fascinantes telles que Félix Bracquemond trouvant une feuille de margie enveloppant des porcelaines en 1856 (un volume complet de *Hokusaï suruga*, utilisé comme matériau de collage, selon la théorie contemporaine), l'Exposition universelle de Paris en 1878, les correspondances entre Hayashi et Samuel Bing, la première exposition de Hiroshige à Paris en 1893, ou encore la boutique de Hayashi Tadamaso, rue de la Victoire, où sa femme appoist des cachets sur les estampes, sont autant de moments historiques captivants. Les paroles logiques du professeur Asano Shigō lors de la première exposition à Varsovie en 2017, qualifiant monsieur Leskovicz d'« Henri Vever de notre époque », résonnent encore particulièrement. On ne peut s'empêcher de se demander ce qu'Henri Vever dit-il pourrait contempler la collection de Georges Leskovicz. Il devait être sûr par la même passion et la même générosité que lui. Ce qui est sûr, ce n'est pas uniquement la constitution exceptionnelle et potentiée d'un ensemble de pièces plus belles et remarquables les unes que les autres, mais également leur préservation soignée dans les meilleures

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



LE JAPONISME

Lorsque le Japon, après plus de deux cents ans d'isolement presque total, se reouvre au monde en 1854 sous la pression des États-Unis, de riches échanges se mettent en place avec l'Occident. Un véritable engouement s'ensuit pour le Japon, notamment en France. D'abord limité à un petit cercle d'artistes et d'écrivains, la passion pour ce pays jusqu'alors quasi inconnu gagne très rapidement la bourgeoisie, si bien que le « Japon » devient l'une des modes les plus répandues jusqu'au début du XX^e siècle.

L'influence esthétique du Japon sur la création contemporaine conduit à un phénomène baptisé « japonisme » en 1872 par Philippe Berty (1850-1890), critique d'art et collectionneur d'art japonais. Dès le début, le japonisme a présenté des facettes très différentes : les artistes occidentaux reproduisaient des objets importés du Japon dans leurs ateliers ou empruntaient des motifs japonais pour rendre compte de leur propre environnement. Mais ce qui a influé bien davantage sur l'évolution de l'art moderne, c'est l'appropriation par de nombreux artistes du langage visuel de l'époque sur bois (*ukiyo-e*). Cette assimilation se mènera en un processus transculturel qui donnera naissance aux formes d'expression les plus diverses.

Félix Bracquemond (1835-1914) s'enthousiasme très tôt pour les motifs japonais (cat. 9, 10, 11 et 12). Il crée, sur une commande du marchand-éditeur Eugène Roussier (1827-1890), le service « Roussier », qui fait sensation à l'Exposition universelle de Paris de 1867. Plus ce service de table, Bracquemond reprend des motifs des volumes de la Menku de Katsushika Hokusai, mais aussi de la série des « Grande poissons » d'Utamaro Hiroshige (cat. 77).

Si les échanges commerciaux avec le Japon sont importants dans la diffusion de l'art japonais en Europe, le rôle des publications et des expositions est, lui, décisif. Seules quelques unes d'entre elles sont présentées ici à titre d'exemple. Ainsi, au printemps 1853, le critique d'art Louis Gosse (1846-1921), en collaboration avec les marchands d'art Hayashi Tadamasu (1835-1906) et Wakai Kenzaburō (1834-1908), organise une grande exposition d'art avec trois mille objets japonais, à la galerie Georges Petit, à Paris. Après le vif succès de cette exposition, Gosse publie *L'Art japonais*, initialement en deux volumes, première histoire systématique de l'art japonais en France. En mai 1858, le marchand d'art Siegfried Bing (1838-1907), originaire de Hanovre, lance la revue mensuelle *Le Japon artistique* (cat. 6, 7 et 8) à Paris. Publiée par les artistes et les amateurs d'art, cette revue paraît en français, en allemand et en anglais jusqu'en 1891, et contribue de manière significative à faire connaître et apprécier l'art japonais en Europe et aux États-Unis. L'exposition de la gravure japonaise (cat. 3), présentée en 1890 à l'École des beaux-arts de Paris, marquera quant à elle fortement les esprits, en particulier chez les Nabis. Son organisateur, Siegfried Bing, y offre un panorama historique de l'époque sur bois japonais.

Sandra GIANFREDA

Utamaro Katsushiki
Femme dans un bateau
craie de Mikasa sur Isoban
Collection particulière
Dated cat. 4

LA COLLECTION DE PIERRE BONNARD



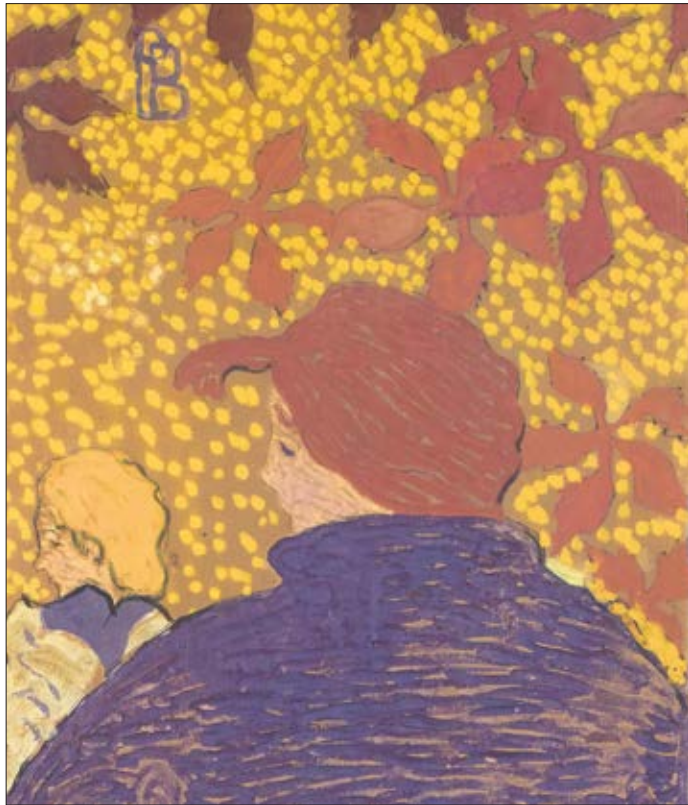
Cat. 2
Utamaro Katsushiki, *Homme dans une aube de Isoban*
Encre, 41 x 31,2 cm
Collection particulière



Cat. 3
Utamaro Tadamasu, *Femme dans une barque*
Encre, 41 x 31,2 cm
Collection particulière



Cat. 4
Utamaro Katsushiki
Femme dans un bateau
craie de Mikasa sur Isoban
Encre, 41 x 31,2 cm
Collection particulière



LA RÉVOLUTION DU REGARD

La découverte de l'art japonais agit comme un cataclysme sur l'art de Buffet à une époque où il cherche à dépasser de l'enseignement reçu à l'École des beaux arts de Paris. Séduit par les gravures populaires de l'ultramarine aux sujets pleins de charme, il commence par imiter la manière japonaise avant d'assimiler en profondeur ses principes esthétiques.

Buffet est fasciné par la présence des couleurs posées en aplats, sans modulation ni ombre, des estampes japonaises. Il utilise à son tour des touches isolées avec des voisinages chromatiques audacieux pour composer des scènes où les éléments semblent flotter dans une atmosphère limpide. Ses couleurs entrecroisées à l'aide de petites touches vibrantes se recomposent à distance en laissant passer la lumière venue du nord lui-même, et non d'une source extérieure.

Dans *Observation sur la peinture, Bernard écrit, en 1946* : « Il ne s'agit pas de peindre la vie, il s'agit de rendre vivante la peinture. »

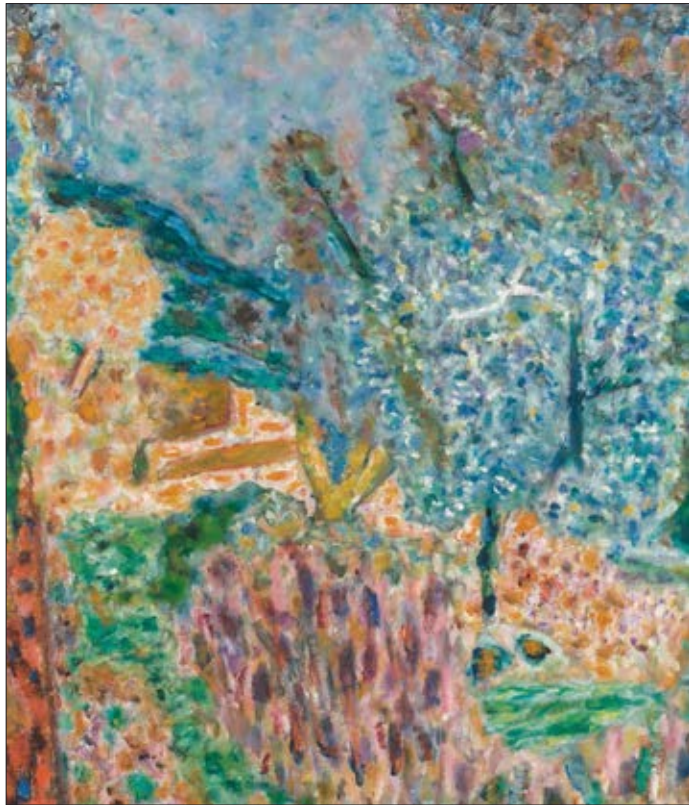
L'art du Japon lui ouvre la voie de l'autonomie du sujet avec des narrations qui s'appuient sur l'expressivité de la couleur et des lignes en arabesques qui soulignent les formes et relient les plans entre eux. Les silhouettes souples et dynamiques de ses personnages féminins vêtus de longues robes fluides comme des kimonos semblent directement inspirées des beautés de Haroshige, Kaminoda ou Haranobu. Le passage de l'observation du motif naturel à sa stylisation décorative affranchit Buffet des recettes de la perspective linéaire occidentale, basée sur l'illusion de la profondeur. Les estampes japonaises lui enseignent une nouvelle façon de représenter l'espace par superposition d'éléments hétérogènes sans relief. Alors que la perspective utilisée par les artistes japonais dans les scènes d'intérieur est une réinterprétation du principe du trompe l'œil occidental, leurs paysages sont traités en vue « à vol d'oiseau » avec des éléments étagés verticalement. Le déplacement du regard se fait de bas en haut, de l'espace le plus proche au plus lointain. L'absence d'unité pluriempirique renforce l'expressivité du sujet et son impact psychologique. Buffet adopte chez les japonais le dynamisme de la construction de l'image, qui s'appuie sur des gros plans insistant en avant des détails, sur des motifs coupés par le bord de la feuille et sur des enchevêtrements de plans et de vides. La juxtaposition dans une même composition de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, l'absence de plan médian et la simultanéité des points de vue créent un espace artificiel où les choses et les personnages indiquent l'échelle en fonction de leur taille. Témoin du spectacle qui se déroule sous leurs yeux, ces derniers introduisent une dimension méditative à l'effet de leur contemplation. Indiscutable de l'espace, la perception du temps est matérialisée dans les estampes japonaises par des éléments mobiles comme des marcheurs sur une route, des bateaux naviguant sur un amas d'eau, des cascades écroulées ou encore des vagues écumantes soulignées au dessus de la mer. La cohabitation de phénomènes temporels dans une même image est à l'origine de la révolution du regard accomplie par Buffet depuis les années 1890 jusqu'à la fin de sa vie.

Isabelle CAJIN

Formes en jeu
Formes à la dérive
1890-1961, Paris, musée d'Orsay
Dessin sur 29



Cat. 18
Le Promenade des japonais, Rue des Bains, 1897
Tezuka Goshu, l'œuvre est gravée sur bois, lithographie en cinq couleurs, 11x17 cm (5,1 x 6,7 cm chaque panneau), Le Caire, musée égyptien



HANAMI LA CONTEMPLATION DES FLEURS DE CERISIERS

Au Japon, la floraison des premiers mais plus encore celle des cerisiers sont des périodes très précieuses de l'année. La coutume de *hanami*, c'est à dire de la contemplation des fleurs de cerisiers, fut transmise au Japon par le biais de la Chine à l'époque de Nara (710-794 ou 794). La fleur de cerisier fut alors chantée dans les poèmes du *Manyōshū*, puis à l'époque de Heian (794-1185) dans ceux du *Kokin Wakashū*. Réservée à la noblesse, cette coutume devint ensuite très appréciée de la classe des guerriers avant de se démocratiser à l'époque d'Edo (1603-1868). Le haïmami aborigène Takagawa Yoshimune (1684-1751) fit planter de nombreux cerisiers dans la ville d'Edo, en particulier dans le parc d'Amakoyama (quartier d'Uji) ou encore à Gotenyama (quartier de Shinjuku). Les gens s'y rendaient et s'installaient sous les arbres en fleur pour y déguster des bento, boire du saké, chanter et danser. Cette coutume de *hanami* perdure, et tous les ans, les gens se rejoignent d'aller admirer cette fleur si délicate et éphémère que les artistes japonais ont si remarquablement représentée dans les peintures et les estampes.

Bonheur partagé avec les Japonais une sensibilité au passage du temps et à la succession des saisons. Ses agendas sont remplis d'observations quotidiennes sur la météorologie ou la qualité de la lumière.

Fasciné par la beauté des fleurs sculptées, il exalta leur éclat fugace dans de nombreuses compositions avec des bouquets ou des jardins. L'un de ses derniers tableaux, *L'Amatador en fleurs* (cat. 116), exprime la possible vitalité de l'éphémère. Cet arbre, qui est le premier à fleurir à la fin de l'hiver, est un symbole de renaissance.

1. *Hanami* est composé de deux mots : *hana*, qui signifie « fleur », et *mi*, qui signifie « voir ».
2. *Le Manyōshū*, « Recueil de mille mille feuilles », est un anthologie de poèmes compilés vers 760 par Ono no Komatsu.
3. *Le Kokin Wakashū*, « Recueil de poèmes anciens et modernes », fut compilé à partir de 801 sur l'ordre de l'empereur Daigo (818-842), qui réunit de 200 à 2000 poèmes.

Brigitte KOYAMA RICHARD

Le Jardin de Caen, 1841
Musée de Caen, / Antoine Guy Barthelemy
René Guénon, Paris-Cloué
Édition cat. 112



Cat. 110
L'opéra Hiroshige et Utagawa Toyokuni (H. Katsushika), *Scène de printemps*, vers 1855
Arita « Dignité gracieuse Genji »
Signé Hiroshige Nakano, imprimé par Nakano Jiro Katsuhiko
Shikigawa-publi-press, imprimé, état sobre, 17,0 x 23,2 cm, 17,0 x 23,2 cm, 17,0 x 23,2 cm
Collection Georges Ledwonn

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Cat. 111
Le Petit à white, l'été
Huile sur toile, 51 x 41 cm
Collection Musée Luv

166



Cat. 112
Le Jardin au Grand Clos, l'été
Huile sur toile, 65,5 x 55 cm
Musée de Toulon / donateur Oup Barthes - René Guis, Toulon-Garde

167



REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1867

7 octobre : naissance de Pierre Bonnard à Fontenay-aux-Roses (Seine). Son père, Eugène Bonnard, Dauphinois d'origine, est chef de bureau au ministère de la Guerre.

Sa mère, Élisabeth Mertzwill, sans profession, est originaire d'Alsace. Pierre a un frère, Charles, né en 1864. Sa sœur, André, naît en 1872. La famille possède une propriété, Le Clos, dans le village de Grand-Lemps (Isère), où le père d'Eugène faisait la commerce de grains. Après sa retraite, Eugène Bonnard s'y installera avec sa femme.

Le Japon est présenté pour la première fois à Paris à l'Exposition universelle. Avec les produits manufacturés, les porcelaines, les laques, les paravents et les estampes provoquent un séisme chez les collectionneurs et les amateurs de nouveautés.

1872

Philippe Burty forge le terme de « japonisme » pour décrire l'impact du Japon sur les arts occidentaux, dans un article publié dans *La Renaissance littéraire et artistique*.

1885

Bonnard obtient son baccalauréat en lettres et s'inscrit en faculté de droit. Il dessine et peint beaucoup.

1887

Tout en poursuivant ses études de droit, il s'inscrit à l'Académie Julian pour préparer l'École des beaux-arts.

Il y rencontre Paul Sérusier, Maurice Denis, Henri Gabriel Ibels et Paul-Élie Ranson.

1888

Bonnard participe à la fondation du mouvement des Nabis.

1889

Reçu à l'École des beaux-arts, il se lie avec Ker-Xavier Roussel et Édouard Vuillard. Il loue un appartement qui lui sert d'atelier dans le quartier des Batignolles ; il le conservera une dizaine d'années. Été au Grand-Lemps, où il a installé un atelier. Bonnard passera chaque année plusieurs mois dans la maison familiale.

1890

Voit l'exposition « *La Gravure japonaise* », organisée par Siegfried Bing à l'École des beaux-arts (25 avril - 22 mai). L'histoire complète de l'estampe japonaise y est retracée à travers la présentation de 760 xylographes et 400 livres illustrés, issus pour l'essentiel de collections privées parisiennes. Cette exposition est une véritable révélation esthétique pour l'artiste.

Septembre : mariage de sa sœur André avec Claude Terrasse au Grand-Lemps. Le couple s'installe à Arcachon.

1891

Séjour chez sa sœur et son beau-frère à la villa Bach à Arcachon. Succès de sa première affiche : *France Champagne*. Il abandonne définitivement le projet d'une carrière juridique pour se consacrer exclusivement à la peinture.

1892

Mars : présente sept peintures au Salon des indépendants. À cette occasion, Félix Fénéon le qualifie de « Nabis très japonais ».

Ill. 1

Pierre Bonnard fumant la pipe dans le jardin de Grand-Lemps, vers 1906, Paris, musée d'Orsay.

175

SOMMAIRE

Essais

- 19 Bonnard et le Japon — Isabelle Cahn
- 29 Principes esthétiques des estampes japonaises — Brigitte Koyama-Richard
- 37 Georges Leskowicz et les estampes japonaises : une collection vivante
— Toshiko Kawakane

Catalogue

- 47 Le japonisme — Sandra Gianfreda
- 59 La révolution du regard — Isabelle Cahn
- 81 Cinétisme — Mathias Chivot
- 99 Un monde flottant — Marina Ferretti Bocquillon
- 103 L'œuvre d'art, un arrêt du temps — Véronique Serrano
- 123 Histoires naturelles — Mathias Chivot
- 137 Kodomo — Véronique Serrano
- 145 L'heure du tigre — Marina Ferretti Bocquillon
- 163 Hanami — Brigitte Koyama-Richard

- 175 Repères chronologiques
- 181 Catalogue des estampes japonaises
- 192 Crédits photographiques

HOTEL DE
CAUMONT
CENTRE D'ART
AIX-EN-PROVENCE

BONNARD ET LE JAPON

 **culturespaces**
PARTAGER LA CULTURE

 **in fine**

 **in fine**
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr