

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Louis GENTINA

Emile Bernard

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1925, tome 24, p. 73-81

© Abbaye de Saint-Maurice 2011

Emile Bernard

« *La mano che obbedisce all'intelletto* ».

MICHELANGELO.

Quand on étudie le mouvement des idées et des arts pendant les quarante dernières années, c'est avec un vif intérêt que l'on rencontre Emile Bernard, et l'on peut même dire que l'évolution par laquelle il passa des incertitudes inquiètes du symbolisme à une conception purement classique de l'art fut un des épisodes de cette revision des valeurs dont nous commençons aujourd'hui à constater les résultats et les bienfaits.

Devant ses compositions actuelles et surtout les grandes toiles du *Cycle Humain* ⁽¹⁾, dont nous parlerons plus loin,

(1) Le **Cycle Humain**, exposé au Salon des Tuileries, à Paris, a provoqué les plus vives discussions. La « **Vie catholique** »

Emile Bernard peut mesurer la route parcourue et juger du point d'arrivée.

Sa jeunesse fut une longue recherche et, vers 1890, il partit anxieusement à la conquête de la vérité et du monde. Avec les meilleurs artistes de son temps et de sa génération (Gauguin, Van Gogh, M. Denis, Odilon Redon, Louis Anquetin, Toulouse-Lautrec) et par réaction contre la décrépitude générale de son époque, Emile Bernard rêva d'un art qui, à la fois sensible et intellectuel, eût exprimé avec harmonie l'élan de son âme vers un idéal plus concret, plus profond que celui des impressionnistes. Très jeune encore, il rencontra Cézanne qui le retint par sa sincérité ; il s'en détacha assez rapidement, tout en conservant le meilleur de son enseignement. Il se plongea alors dans la vie et tout ce qui contenait un reflet de lumière, de beauté, l'entraîna et le séduisit. C'était se préparer de nombreuses désillusions et cette ferveur toujours vibrante, cet enthousiasme toujours tendu ne le satisfirent pas plus que la nature, telle que Cézanne la lui avait montrée. Son inquiétude était désespérée lorsqu'il put partir pour l'Italie, attendant du Ciel une révélation, une vision nouvelle dont emplir son cœur et soutenir sa sincérité. Michelange, Giorgione et les mystiques Ombriens (il avait lui-même débuté par des *Calvaires* et une *Annonciation* bleue) frappèrent sa sensibilité, il en reçut une sorte d'intuition de lui-même qui ne devait se réaliser que quelques années plus tard, après son séjour en Orient. Un ami l'entraîna à Constantinople où il demeura plusieurs mois, parcourant le pays, passant de la Turquie en Egypte, se mêlant à la vie arabe et travaillant avec acharnement. Il décora un couvent de religieux français à Samos ; il exécuta d'importantes fresques dans les églises de Tantah et du Caire, mais surtout, il regarda et il réfléchit. Jusqu'alors, ses personnages n'avaient été que des fantômes, des êtres immatériels, il apprit à les modeler ; il connut le sens des formes poussées au hiératisme oriental. On peut se

disait récemment, à ce propos, que « **c'était l'événement artistique de l'année** ». Il faut approcher cette appréciation flatteuse de celles de M. Paul Jamot et du peintre Zuloaga, qui considèrent E. B. comme le grand maître actuel de la peinture.

rendre compte de ce changement dans un tableau du musée de Lille, *Femmes arabes puisant de l'eau au Nil* ⁽¹⁾. Au contact de l'Orient, son mysticisme s'élargit ; son rêve, d'abord insouciant et informe, prit corps et devint réalité ; il éprouva la valeur des nuances et des ombres ; il acquit une espèce de religion de la matière artistique, un respect des êtres dont ses œuvres précédentes ne portaient pas trace. Les figures qui animent les tableaux de cette époque sont graves, pénétrées d'un charme secret qui se fond dans les larges horizons d'une nature généreuse.

Emile Bernard en Orient, c'est saint Paul sur le chemin de Damas.

A son retour en France en 1902, le Luxembourg reçut sa *Fumeuse de Haschich*. En 1903, un séjour à Venise marqua un moment décisif de son perfectionnement artistique. En Orient, il avait retrouvé son unité, enrichi sa sensibilité d'un fonds inépuisable d'impressions et de visions nouvelles, en les rattachant à ce que la civilisation a produit de meilleur, ce qu'il appelle d'un beau mot « *l'art essentiel* ». A Venise, il développa surtout le côté intellectuel de son art, en pénétrant dans les secrets de la technique des maîtres, dans les procédés par lesquels ils fixèrent pour toujours les traces fugitives de la beauté. Moralement aussi, s'il en reçut une si complète impression, c'est que son tempérament artistique trouva chez les Vénitiens une heureuse alliance de la sensibilité et de l'intelligence, de la sensualité et de la spiritualité, qui correspondait à une impérieuse exigence de son âme.

Nous sommes donc en plein classicisme, et c'est bien de ce nom qu'il faut qualifier les tendances d'Emile Bernard, tendances réalisées depuis cette date, en de significatifs et puissants tableaux. M. Pierre Lasserre donnait, jadis, à propos de Moréas, une explication du classicisme éternel que nous voulons reprendre : « *être antique et contemporain* ; antique, c'est-à-dire universel, humain par l'ordre qui épure la flamme, en fait de la lumière en la distribuant selon des lois, au fond rigoureuses et dont les

(1) « **Probablement, la seule bonne toile contemporaine de ce musée** », écrivait M. Jean-Louis Vaudoyer dans l'« Art Vivant », à propos de la réouverture du musée de Lille.

modèles d'application existent ; contemporain, c'est-à-dire vivant par la jouissance de l'imagination, du sentiment et de la sensation, par la vertu de ce mystère des entrailles qui est le don, qui est la passion et la force de créer. »

C'est le cas d'Emile Bernard. Son culte de la tradition est une transposition selon les éternels principes de l'art. Sans doute, est-ce là une altitude périlleuse et qui peut souvent conduire à la froideur. Emile Bernard le sait. Il me disait un jour avec force :

« Qu'on ne me prenne pas pour ce qu'on appelle aujourd'hui un néo-classique. Je suis heureux de constater l'existence de cette tendance dont certains représentants sont mes camarades d'autrefois, mais j'estime que ce mouvement n'est qu'une timide affirmation d'une grande vérité et qu'il faut avoir le courage d'aller jusqu'au bout, de remonter à la source pour en accepter la discipline. D'ailleurs, les néo-classiques devraient avoir la sincérité d'apprendre l'anatomie, ce n'est pas en exaspérant les faiblesses techniques qu'on se rapprochera du beau. »

De même pour tout ce qui sépare le classicisme de l'académisme :

« Le classique, dit-il, ne peint que les grands sentiments, qu'il traite au général, avec le nu et la draperie. Quand il emploie l'histoire, il l'élève à la poésie éternelle en la dépouillant de toute archéologie, en donnant emprise à l'expression humaine sur le décor et le costume. L'académique, dégénérescence du classique, descend dans la réalité et mêle le réalisme à ses conceptions. Il leur enlève ainsi la plus grande partie de l'art, les abaissant à une figuration théâtrale, il oublie le beau pour le vrai objectif ; il substitue à l'imitation libre la copie servile ; il détruit par le détail l'expression générale ; il ne connaît pas les sacrifices ; à force de vouloir tout dire, il ne dit rien... il a détourné le classique de sa voie, l'a rendu aride, froid, ennuyeux ; il est, en même temps que son perversisseur, son plus mortel ennemi. » ⁽¹⁾

(1) Cette belle citation,, qui peut s'appliquer à toutes les formes et à tous les genres de l'activité artistique, est tirée du magnifique volume « **Le très divin Michelange Buonarroti** »,

Cette doctrine déjà exposée dans une série de livres et d'articles (*Réflexions d'un témoin de la décadence du beau, Esthétique fondamentale et traditionnelle, Souvenirs sur Paul Cézanne, Réfutation de l'impressionnisme, A la recherche de l'art*, etc.), Emile Bernard travaille, depuis trois ans, à la réaliser dans une suite de toiles intitulées le *Cycle Humain*. Ce n'est pas la première fois qu'il s'attaque à de grandes surfaces ; ses *Femmes du Caire*, ses fresques en Orient, ses *Femmes arabes* du musée de Lille prouvent assez qu'il en a l'habitude. Mais il lui arrivait souvent de refroidir son exécution par l'intense scrutation et assimilation du modèle. Son pinceau était fidèle, mais sa force créatrice était bridée, amoindrie par l'étude et le souci de ses personnages et de leurs poses. Il se libéra de ces servitudes par un travail de plusieurs années et se trouva naturellement amené à composer d'après son perfectionnement individuel, selon sa maturité d'esprit et de moyens. Sa puissante imagination s'était toujours complue dans la création de grands sujets synthétiques. Le *Cycle Humain* veut être, en raccourci, une histoire de la civilisation. Considérant l'humanité non point dans ses manifestations accidentelles, mais à travers ses aspirations et ses rapports avec la divinité, Emile Bernard a donné à la *Construction du Temple de Jérusalem* la première place. Pour lui, en effet, toute la Bible tend à l'érection du Temple, qui est l'image de la présence sensible de Dieu parmi les hommes. C'est la période du Père ou biblique.

Dans le même ordre d'idées, l'apparition du Messie annoncé par les prophéties forme la période évangélique. Emile Bernard a choisi le *Christ guérissant les infirmes*, faisant ainsi de l'humanité une malade que la venue du Christ rendait à la vie.

que M. Emile Bernard publie ces jours-ci dans ses éditions de la **Rénovation Esthétique**. (Tonnerre-Yonne). —

Sur le géant de la Chapelle Sixtine, l'Italie possède une abondante littérature et l'Allemagne vante les luxueuses reproductions et les patientes recherches de Karl Frey ; seule, la France manquait d'une étude sérieuse et définitive. Le livre d'Emile Bennard vient combler cette lacune.

Entre la *Construction du Temple* et le *Christ guérissant les malades*, aurait dû, chronologiquement, prendre place la toile de la période grecque. Elle montre l'effort naturel des hommes qui ne faisaient pas partie du peuple élu et illustre les principaux exploits des héros et des dieux, tels que l'Illiade nous les raconte. Il était dans le tempérament d'Emile Bernard de considérer cette ascension du Paganisme vers la Beauté et la Divinité, comme un des mouvements les plus significatifs de l'antiquité.

Enfin, après avoir songé à une quatrième toile sur le Moyen-Age et la Renaissance, Emile Bernard s'est réservé et a traité la période moderne sous le titre du Doute. Là, envisageant le scepticisme comme le suprême instinct destructeur des hommes, il a figuré une sorte d'enfer dominé par une statue du philosophe négateur, au pied de laquelle ses disciples se déchirent d'impuissance et de désespoir.

Après cette vue d'ensemble, passons aux détails,

La *Construction du Temple*. Sur le Mont Moriah, le peuple juif bâtit le Temple. Des esclaves transportent les cèdres du Liban et les pierres de taille. Sur la montagne d'en face, l'Arche sainte arrive, portée par les patriarches vêtus de blanc, tandis que Salomon offre un sacrifice au Père qui, du haut du ciel, bénit son peuple. Au premier plan, les forgerons allument leurs feux et les hâleurs tirent sur les fardeaux. A droite, on voit le campement des femmes préparant le repas des travailleurs. Elles tiennent dans les bras leurs enfants dont les regards sont tournés vers le ciel, car leur innocence contemple Dieu. Une de ces femmes préfigure la Vierge serrant Jésus sur son sein. On aperçoit, au loin, les tentes des douze tribus et les montagnes de la Judée.

Les Héros et les Dieux. — En un faisceau, au centre, Ménélas tire son glaive en regardant, au-dessus de la ville, Pâris et Hélène enlacés, dont l'amour est la cause de la guerre. Achille perce de sa lance Hector terrassé à ses pieds, tandis que Minerve, tenant le bouclier où grimace la tête de la Gorgone, dirige l'arme d'Achille. Au fond, Troie est la proie des flammes. On distingue dans un groupe Ulysse surveillant la construction du cheval géant. Dans le ciel, Vénus et les amours protègent

Paris et Hélène et se mêlent aux dieux de l'Olympe. A droite, les Troyens fuient, terrifiés par la mort d'Hector, cependant qu'à gauche, un soldat annonce à l'armée grecque qui s'avance, la victoire d'Achille.

Le Christ guérissant les malades. — Le Christ est au milieu des Apôtres, comme une rose au centre d'un bouquet. Derrière lui, ceux qui sont guéris gravissent la montagne de la Foi. Les yeux des désespérés s'éclairent d'espérance. Un vieillard redemande la vie. La figure principale est un jeune homme couché, prêt à se redresser comme Lazare. Parmi le peuple qui se presse avec reconnaissance autour du Christ, on voit le visage du peintre. C'est une signature et un acte de foi.

Le Doute. — Dans une bolge formée par des montagnes à pic, des hommes et des femmes sont massés en deux groupes que domine une sorte de terme aux longues oreilles et à la face camuse. Le principal de ces groupes représente les disciples du Doute. Épuisé, un jeune homme, tombé à terre, se tient sur ses bras. Il serre dans sa main une pierre qu'il semble vouloir lancer contre la statue maudite. Derrière lui, un désespéré se tord, parvenu aux dernières limites de la souffrance ; un autre, debout, lève le bras pour menacer et se venger, mais il ne s'en prend qu'à lui-même ; un vieillard, plus convaincu que ceux qui l'entourent et ne l'écoutent pas, a écrit sur un manuscrit déplié devant lui : *Nihil*. Les femmes, vouées au manque d'amour, regardent avec tristesse ces hommes qui les ont abandonnées et qu'elles ne peuvent plus aimer.

Le second groupe, un peu au fond du tableau, nous donne le spectacle des passions déchaînées, après que le Doute a détruit les bases de la morale et les enseignements de la raison.

Sur tout cela, passe dans le ciel un ouragan de nuages obscurs et, du haut de la bolge, les ailes repliées comme un vampire repu, Satan contemple avec satisfaction ces hommes en proie à la folie, à l'oubli et à la destruction.

Telles sont la conception, l'invention et la disposition de cette oeuvre ; mais, aussi vaste qu'en soit le sujet, c'est par les mérites de son exécution qu'elle prend importance dans notre temps. Établie sur des bases purement classiques et très originales, elle ramène parmi nous un exemple

nécessaire de l'œuvre d'art à l'état complet. S'appuyant sur les connaissances que réclame le tableau, Emile Bernard a d'abord construit sa composition de la manière la plus architecturale ; il en a groupé les masses selon la disposition propre à en laisser valoir avec solidité le sens moral ; puis, par une étude constante de l'anatomie, il a soutenu chaque figure exécutée avec force ; les proportions sont respectées sans qu'il y ait absence de style ; la perspective est réduite à l'expression du sujet (l'artiste se permet, par exemple, des dimensions plus marquées dans les figures principales, afin de les mieux signaler à l'attention). L'effet total repose sur un clair-obscur qui en lie toutes les parties, noyant les secondaires, mettant en évidence les plus importantes ; enfin, la couleur y joue le double rôle d'aider l'esprit par sa nature en situant le tableau dans une dominante qui lui est propre et de produire une harmonie générale ayant des rapports avec la symphonie musicale. Elle désigne à l'œil les endroits où l'attention doit se poser de préférence. Habitué que l'on est actuellement aux teintes crues, au dessin sec et souligné, à l'absence de clair-obscur, enfin, à cet aspect d'affiche qu'a pris le tableau moderne, on se sentira d'abord dépaycé devant ces œuvres sombres où la couleur tire plus sa qualité de la profondeur que de l'éclat, où rien ne crie, où tout se fond dans une graduation savante et calculée.

Fidèle à sa théorie du classique ⁽¹⁾, Emile Bernard n'a employé partout que le nu et la draperie ; nulle archéologie ; pas de costumes ; l'artiste se contente de relever çà et là la monotonie des chairs par des étoffes dont les tons rappellent son séjour dans les pays orientaux, notes vives, allumées comme des flambeaux, de place en place, afin d'exciter le regard et de piquer le goût, comme un condiment. Le pittoresque est évité avec soin ; chaque partie est ordonnée et voulue. Pas de hasard dans le pinceau qui exécute ; pas d'éléments étrangers à la chose à dire. Tout se développe, conduit par la raison et se surajoute à l'idée,

(1) M. Maurice Denis, dans un article paru à la « **Revue Universelle** », appelait Emile Bernard « confesseur de la foi classique ».

comme la chair du fruit à son noyau. N'allez pas en conclusion, par préjugé, que la sensibilité est absente de ces ouvrages. Ils sont, au contraire, dans l'œuvre d'Emile Bernard, qui n'a jamais été passible de froideur, ce qu'il a produit de mieux organisé et de plus senti ; et cela s'explique quand on sait qu'il ne fait pas reposer la sensibilité seulement sur les objets réels, mais sur leur essence, c'est-à-dire sur les idées toujours figurées par les formes.

En conclusion, ce qui frappe le plus dans le *Cycle Humain*, c'est d'abord l'élévation de la conception initiale qui renoue une glorieuse tradition classique ; puis, une recherche constante de la forme concise et mouvementée, la prédominance de l'imagination sur la copie de la nature. On comprend ainsi combien Poussin avait raison d'écrire : « Le dessin tourne toujours au profit de la peinture ».

C'est une grande et haute leçon qu'Emile Bernard nous donne par son exemple. Parti de l'anarchie, il a tout parcouru, tout connu, et lui qui n'avait voulu être qu'un individualiste, lui qu'on avait salué comme un fondateur d'école et dont les théories furent acceptées par d'autres qui les adoptèrent comme leurs, est rentré désormais dans l'ordre et la discipline traditionnelle par le développement logique de son âme reconquise.

Louis GENTINA.