



Emile Bernard à 18 ans
d'après Toulouse-Lautrec



D'UN SYMBOLISME A L'AUTRE

Emile Bernard nous servira utilement d'exemple pour la compréhension des deux courants symbolistes.

D'expériences en déductions, Emile Bernard a parcouru dans son itinéraire pratique et spirituel à peu près toutes les étapes des recherches avancées fin-de-siècle où mûrissait notre XXe.

Emile Bernard revêt l'uniforme de tous les Symbolismes : peintre, graveur, poète, écrivain, esthéticien, homme de pensée et homme d'action, il renonce à faire carrière assise; il renonce à l'être du praticien considéré exploitant tranquillement sa boutique lucrative. Sa nature l'oblige à choisir le laboratoire et le cabinet de l'alchimiste. Exemple, Emile Bernard l'est à divers titres :

Peintre, dans ses diverses "manières" il demeure à l'avant-garde ayant toujours un temps d'avance sur son époque. Ses ultimes créations jugées "rétrogrades" sont encore d'avant-garde pour l'aujourd'hui que nous vivons; elles tracent une voie vers l'absolu, utile pour un ave-

nir s'il sait encore écouter les Maîtres.

Théoricien, il s'ingénie à ne pas faire marcher son pinceau en aveugle.

Les deux Emile Bernard - le peintre et l'esthète - se sont poussés l'un l'autre, tâchant de se comprendre, de se surprendre, de se dépasser, et l'émulation profite aux deux. Le peintre s'emploie dans l'action à donner raison à la parole, le critique justifie la spontanéité de son art direct.

Les deux Emile Bernard avancent d'un pas égal, le peintre Bernard y gagne une technique élaborée où rien n'est fortuit, le théoricien va dans la sécurité du Maître qui sait ce dont il parle.

Ainsi alla l'exemplaire Emile Bernard dépassant - sans jamais les renier - ses expériences antérieures.

Le suivre dans sa démarche spirituelle nous aide à saisir ce qui s'élabore dans "l'art en silence" du Symbolisme.

JUSQU'À VINGT ANS DE 1868 À 1888

La Providence nous entraîne dans son vouloir mystérieux par le fortuit apparent des rencontres.

À seize ans, le jeune Emile Bernard entre dans l'atelier Cormon. Il profitera plus tard des solides bases enseignées par le Maître des Beaux-Arts. Pour l'heure, il se lie avec les éléments turbulents du cours : Toulouse-Lautrec et surtout Louis Anquetin. Anquetin n'est pas un personnage banal, il méprise la peinture officielle et fait connaître à Bernard des tentatives osées pour en sortir. Il a sur son jeune ami le prestige de l'âge, (il a vingt-cinq ans en 1884) et déjà il a un bagage d'innovation derrière lui.

Les deux condisciples empruntent un moment

la technique pointilliste sans les satisfaire tout à fait. Bernard tente au contraire un procédé dont se servaient les anciens fresquistes pour établir les rapports de valeurs : les larges aplats de couleurs pures juxtaposés. Le "cloisonnisme" prenait forme avant que la théorie en fût formulée. Anquetin sait qu'en Bretagne un groupe travaille sur des idées nouvelles, il y entraîne son jeune ami. Ils tombent à Concarneau sur le peintre Schuffenecker qui les emmène, à Pont-Aven, chez Gauguin, ce dernier n'est nullement impressionné par les "essais" de Bernard... mais il en tiendra compte.

Le rapport de ces deux hommes ne peut être résumé succinctement. Il nous suffira d'indiquer combien fut capital ce heurt de deux tempéraments si dissemblables aboutissant en art au même résultat : le primitivisme.

Le primitivisme de Gauguin émanait directement de sa nature sauvage, le primitivisme de Bernard s'appuyait sur la connaissance des anciens. Gauguin surgissait des incultures primitives, Bernard étonnamment cultivé pour un jeune homme de son âge voulait renouer avec une tradition perdue.

Son maître, Cormon, ayant une toute autre conception de l'art, supporte mal la contestation, et, en 1886, il renvoie Emile Bernard dans ses foyers et à ses chères études marginales. Ce renvoi, dans l'ordre des choses, ne le met pas trop en peine. Vers cette époque, il revoit chez le père Tanguy, un jeune Hollandais qu'il a connu s'échinant dans la grisaille au cours Cormon. Il ne tarit pas d'éloges devant les toiles déposées par le Hollandais dans la boutique Tanguy. Van Gogh n'est pas habitué à tant d'émotion devant son travail. Ils échangent des toiles et décident de travailler en commun. Un peu plus tard, on les retrouve à Asnières dans le même atelier.

Le premier admirateur de Van Gogh, à peu près le seul de son vivant, Emile Bernard, est

Le premier critique à vouloir faire partager à un public indifférent sa découverte, il sera l'initiateur de sa première grande exposition, hélas! posthume!

Tous ces jeunes partent en guerre contre la peinture académique. Tous se regroupent autour de cette idée négative, et tous leurs efforts vont se coordonner à Pont-Aven.

Les théories vont bon train, et toutes se reconnaissent dans ce schéma : revenir à l'état primitif, simplifier à l'extrême pour signifier plus fortement.

On rêve de "sintaize", comme l'indique l'inscription d'un pot décoré par Gauguin. On rêve mystiquement les regroupements monastiques d'Art. On vénère l'Art comme une religion.

Dans la correspondance échangée entre Huysmans et Emile Bernard quelque dix ans plus tard, Bernard se souviendra de ces tentatives de regroupements où chacun voulait être prier ou abbé. Comme Huysmans lui fait part de son idée à lui de "couvent d'Art" à Ligugé, Bernard lui répond :

"Votre fondation précise me remémore une autre fondation que j'avais voulu faire à 20 ans. A cette époque 1888 nous étions une petite société commençant à se faire voir. Denis Roussel, Bonnard, Vuillard, Sérusier, Boch etc. Tous jeunes et amants de l'art. Mais tous gênés par les moyens d'exécution et la disette du plus nécessaire. Je voulais fonder une association mystique d'artistes ne travaillant que pour l'art, renonçant à se faire connaître et n'ambitionnant qu'une production sincère. Le but de cette association était : les anonymes.

"Mon plan était tel : acheter avec le produit de nos ventes mutuelles ou louer un local d'abord très modeste ou nous aurions vécu en commun, chacun sa cellule, comme des moines. Le soir on se serait concerté sur son art, sur la foi et ce dans une chambre commune. Les re-

pas pris en commun auraient été silencieux, on y aurait lu les chefs-d'oeuvre modernes de la poésie et de la prose. Chacun se serait adonné à la branche de son choix, peinture, sculpture, mobilier, etc. Les expositions permanentes dans une boutique dans les mains d'un employé et située à Paris, rue Laffitte ou en quelque lieu connu auraient pourvu aux frais de vie et de travail. Il va sans dire que la personnalité du travail aurait en peu de temps fait discerner un artiste d'un autre; mais l'infâme réclame n'avait rien à faire là. Le plan était beau mais personne ne le réalisa"(1).

Personne ne le réalisera parce que chacun en veut être le leader. Gauguin tout d'abord se vante d'être le novateur du "cloisonnisme" et Bernard protestera toute sa vie contre cette appropriation.

Sans raconter l'histoire Nabi, nous essayons de comprendre le feu qui embrasa la jeunesse turbulente de ces rapins. Il s'y mêlait : la joie iconoclaste de porter au bûcher l'enseignement des Beaux-Arts et les "pompiers" au feu, à l'idée exaltante de pénétrer les secrets enfouis des anciens et les traditions antiques leur communiquant une pseudo-mystique d'initié.

Ils entouraient leurs gestes et leurs dires d'une aura quasi religieuse.

Par exemple, Paul Sérusier dans une "épître Nabi"(2) révèle l'inscription murale du "credo à nous", un texte de Richard Wagner, ce pur artiste "Nabi" :

"Je crois à un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui en ce monde auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments,

(1) Lettre inédite, Le Caire 9.1.1899.

(2) Lettre de Sérusier à M. Denis, 1889, jour de Vénus, Pont-Aven.

par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles.

"Je crois qu'en revanche les disciples fidèles du grand art seront glorifiés, et qu'enveloppés d'un céleste tissu de rayons, de parfums, d'accords mélodieux, ils retourneront se perdre pour l'éternité au sein de la divine source de toute harmonie".

R. Wagner

Paul Sérusier ne postulera pas aux postes hiérarchiquement élevés, il se voudra directeur de conscience. Néo-platonicien, nourri d'une solide formation catholique, fréquentant aussi bien la Bible que Plotin et Porphyre, il était curieux des langues sémitiques. C'est à lui que nous devons ce parfum de société secrète entourant Pont-Aven, il proclamait que l'enthousiasme prophétique devait être l'état habituel du créateur. Il se plaisait à hébraïser à tout venant. Les modèles aux moeurs frivoles auront plus belle allure habillés bibliquement, elles ne répondront qu'au pittoresque vocable de : filles de Pelichtim ou Quedeschim. Les Frères Prêcheurs deviendront pour les "Nabis" les "Cohènes". Volontiers, Sérusier conduisait ses "Nabis" aux conférences religieuses chez les Dominicains, car les artistes devront s'imprégner du sens religieux pour prophétiser devant les foules. La forme hébraïque de la fonction sacerdotale convenait mieux esthétiquement que les banalités du Révérend Père ou Abbé. Sérusier eut rougi d'accompagner ses "élèves en scholastique" chez un R.P. Ollivier qui donnait les cours ces années là; par contre aucune indignité à conduire le troupeau Nabi au cours du Grand Cohène Ollivier.

Pont-Aven, humble village, entre dans l'histoire des arts par le choix providentiel d'une équipe novatrice. Pourquoi la Bretagne ? Parce que ces évadés qui venaient de briser les chaînes académiques désiraient semer une terre impoluee, une terre vierge d'académisme et une

terre nourrie d'ondes antiques. La Bretagne garde jalousement son esprit celtique, il y plane une ancestralité, un primitivisme propice aux nouveaux départs.

Les "Nabis" peuvent y fonder leur secte à l'ombre des alignements et des menhirs.

Impossible de sortir des ornières des Beaux-Arts en continuant à peindre des Tuileries et des Luxembourg. On a besoin de s'ébrouer dans l'exotisme. On l'a à portée de la main ce dépaysement total en ce pays d'Armor. Les moeurs, les coutumes, les gilets brodés et les coiffes sont d'un autre âge. Le climat, la lumière, l'été et l'automne sont d'un autre monde. Ces septentrionaux ont leur "Grèce", leur antiquité du Nord. Séparé des doctes enseignements, on y allait reprendre le rêve esthétique interrompu par les siècles cartésiens; on communiait dans la vision fraîche, angélique des premiers grands mystiques, des premiers grands coloristes préraphaélites, ceux que l'école nomme péjorativement les "primitifs" et qui sont, en vrai, les premiers, les pionniers.

Chez les "Nabis" on parle autant que l'on peint, et c'est un éblouissement pour l'adolescent Bernard, pour le peintre, pour le poète et pour le philosophe néo-platonicien qui verra le monde comme le reflet des idées éternelles :

"Les objets naturels ne sont que les signes des idées, le visible n'est que la manifestation de l'invisible; les sons, les couleurs, les mots ont une valeur miraculeusement expressive en dehors de toute représentation, en dehors même du sens littéral des mots".

Démonstration philosophique autant que révolution picturale, le nabisme ne prêche pas la spontanéité : l'objet à peindre est un théorème à démontrer. Le Nabi arpente les musées en quête de la "coupe d'or", de la "section ou du point d'or" qui ouvrent la "porte d'Harmonie".

L'oeuvre peinte résulte d'un lent travail de composition, d'équilibre des masses et de rapport des couleurs chaudes ou froides. Le béotien juge la peinture sortie du pinceau nabi, naïve, spontanée, erreur, elle est le résultat d'une science où entre la philosophie, l'archéologie, la connaissance profonde des anciens, du moins telle il la souhaite. Les Nabis s'estimant bien plus savants que les ânes académiques à prétention matérialiste qui en sont venus à rivaliser avec la photographie. Vouloir représenter l'objet dans son réalisme et une aberration de l'esprit. La réalité de l'objet dépasse son aspect physique, seul le symbole le représente dans sa vérité.

Une autorité nabi, Paul Sérusier donne ce conseil suprême :

"Etudie le monde extérieur dans ses lois et non dans ses accidents. Garde-toi surtout du travail de copie, qui est inintelligent, donc nuisible. Les langues parlées ou écrites servent de signes conventionnels. L'art est un langage universel qui s'exprime par les symboles"(3).

Emile Bernard a vingt ans en 1888. Il sort de l'adolescence affirmant sa forte personnalité dans un symbolisme militant partagé par ses amis poètes et ses amis peintres. Il ne lui reste plus qu'à consolider sa maîtrise dans le "cloisonnisme" qu'il a "inventé".

JUSQU'À TRENTE-TROIS ANS DE 1888 À 1901

Le plus bel âge devrait être entre vingt et trente-trois ans, l'homme y atteint sa pleine croissance, il est totalement armé pour la vie. Ce serait sans conteste le bel âge s'il n'était l'heure des établissements accompagnés d'immanquables souffrances morales et de l'incertitude des choix définitifs.

(3) P. Sérusier : A B C de la peinture, Floury 1942.

Ainsi, passé l'exaltation de l'adolescent, épanoui dans la révolution picturale et dans le bouillonnement prophétique des Nabis, Emile Bernard met des points d'interrogation à la suite de ses affirmations péremptoires d'hier. Il éprouve le besoin d'expériences nouvelles.

La fréquentation des écrivains symbolistes lui a donné l'envie d'écrire aussi. Volontiers, il répond à l'invite de son ami Albert Aurier; son premier article paraît dans Le Modernisme. Il a commencé par les travaux pratiques, il a peint dans le goût de la nouvelle école, il veut maintenant s'en expliquer.

A en croire André Salmon : "la peinture n'a été symboliste chez nous que bien après la littérature". En vrai, les deux disciplines ont marché côte à côte sans toujours bien se rencontrer.

En somme tout est dans tout, une "école" n'est que le souligné en gras d'une tendance existant d'immémorial temps. Le Symbolisme littéraire ne se réclame que de proches parents : Vigny, Baudelaire ou Rimbaud; le Symbolisme des peintres se rattache aux lointains ancêtres : Giotto, Cimabué ou Botticelli. Si l'on ne veut pas confondre acte de naissance et acte de baptême, donnons raison à Salmon en accordant 1885 comme millésime d'acte de baptême pour la poésie symboliste et 1888 pour la peinture.

Vers 1890, les deux familles sont au complet et fréquentent les mêmes lieux géographiques, les mêmes lieux spirituels. Depuis, Emile Bernard ne cessera d'exercer la dangereuse activité de critique jusqu'à un âge avancé(4), ce qui lui valut de solides amitiés et de fidèles ennemis, comme il se doit si l'on prend comme directeur de conduite : la sincérité. N'étant pas

(4) Nous reproduisons en appendice un magistral article paru cinq ans avant sa disparition. Il y résume ce que fut le mouvement si lié à son art et à son destin.

"professionnel", n'en attendant donc aucun bien matériel, il conçoit une sorte de critique "missionnaire" pour répandre la bonne parole.

Il ne demande pas à la critique de pronostiquer les courses et de donner sans erreur le prochain gagnant, il ne lui demande pas de pythonniser et d'avoir des vues certaines sur l'avenir, il ne s'inquiète pas auprès d'elle de savoir si nos délicieux bambins d'aujourd'hui goûteront encore avec délice le coca-cola ou s'ils reviendront au sirop d'orgeat.

Promoteur du cerne et des aplats, Emile Bernard fait école sans pouvoir recevoir le bénéfice de sa novation. Il a la tristesse de lire un article élogieux pour la technique de Gauguin, sans même que soit prononcé le nom de Bernard, et cela, sous la plume de son ami Aurier.

En avril 1890, ce même Gauguin lui propose de l'accompagner aux tropiques. Grande tentation, la Bretagne n'est décidément pas assez exotique, un dépaysement total ne lui déplairait pas, un endroit solitaire, une île perdue, sauvage où mettre à plat tous ses problèmes. Dans sa fièvre de peinture, la crise religieuse vient le chercher lui lançant un appel de croyance et d'état de vie. Le cloître s'ouvre devant lui et peut-être la prêtrise. Il fait une tentative :

"Mais quand j'ai vu un couvent de près, dit-il à Huysmans, j'ai trouvé que seul je serai plus solitaire"(5). Son ami, le "Nabi obéliscal", Verkade, réalisera, lui, complètement sa destinée, dans un "couvent d'art" dans un vrai lieu monacal catholique à Beuvron.

La proposition de Gauguin le hante; les soleils tropicaux lui fourniraient leurs lumières acides, leurs couleurs franches, leurs horizons sans ombre. Ils se voient déjà acharnés sur le

(5) E. Bernard à Huysmans, lettre inédite, Le Caire, 9.1.1899.

même motif, discourant dans une émulation créatrice. Bernard pourrait appliquer sous un bleu idéal ses théories avec un camarade peignant comme lui. Il hésite, tourne le projet dans sa tête et finalement renonce à accompagner un voyageur impossible reprenant à son compte des récentes conquêtes communes. Gauguin se proclamait à qui voulait l'entendre "chef du mouvement symboliste", sa paranoïa l'avait hissé au premier plan et n'entendait pas qu'on l'en vînt déloger.

1890 sera marqué d'une pierre noire. Vincent Van Gogh vient de mettre fin à ses jours douloureux à Auvers-sur-Oise. Emile Bernard est le seul - avec Théo - à apprécier la réelle grandeur de Vincent, très tôt, il sait que Van Gogh est le plus génial d'entre tous. Cet anti-Gauguin est l'humilité même, sans volonté de domination, ni d'originalité, la peinture est son langage de charité. Vincent appartient à cette race d'hommes qui épousent l'Art dans une douloureuse passion pour parcourir seuls leur "Via Dolorosa". Impossible de repousser de leurs lèvres la coupe amère.

Parmi tous ses camarades, Emile Bernard sait bien qu'aucun ne s'implique avec autant de ferveur et de Foi; lui-même, pris dans la tourmente d'une crise d'âme est le seul à même de voir le drame qui se joue dans le cœur du fanatique Hollandais.

Indifférent en somme, à la forme de sa prière, il souhaiterait seulement que son cri fût assez puissant pour atteindre le ciel.

Jean Paulhan soutenait que les "écrits de Rimbaud constituaient un genre littéraire en soi". Van Gogh dans sa sphère constitue un genre spécifique. Aux confins du Symbolisme Van Gogh et Rimbaud sont semblables, admirables, inimitables.

Le Père Tanguy lui disait : "sincèrement, vous faites une peinture de fou", et c'était vrai. Van Gogh fait une peinture folle, mais

pas d'une folie pour psychiatre. Sa folie est celle de la Croix. N'ayant rien à offrir que lui-même, il s'immole sur la toile peinte. Il peint de son sang. Rien ne peut émouvoir comme cette présence totale immergée dans une toile de Vincent, elle l'entraîne dans une force, une vibration, une violente vie.

Le peintre en général, garde toujours la distance de son oeuvre à lui, ne serait-ce que la longueur d'un manche de pinceau: chez Van Gogh les distances s'abolissent. Le même fou se dévêt pour les pauvres du Borinage, le même fou de charité se dépouille de son individualité dans la pâte fraîche de la couleur.

Non! il n'est pas un fou morbide; fou de mysticité les grands moments de son délire produisent un art extatique, jamais un art dément. S'il est des peintres que l'on puisse froidement admirer, Van Gogh est de ceux que l'on doit aimer en participant à leur extase.

Il parvient à la puissance colorée que nous lui connaissons sans se distinguer par des techniques novatrices, il glane autour de lui les mots percutants permettant une plus parfaite expression spirituelle.

Il vit en dehors des théories. Emile Bernard nous a dit que Gauguin n'apporta guère à Vincent et que ce dernier "ne comprenait aucunement la manière de Cézanne et qu'il ne pouvait admettre qu'on le pût admirer".

(...) "C'est qu'à la vérité Cézanne était un technicien, reprend Bernard, épris seulement des qualités abstraites de la peinture, à la poursuite du mécanisme harmonieux de la couleur, et un styliste qui n'ambitionnait que certaines formules élégantes; alors que Vincent l'envisageait comme un moyen d'expression spirituelle, comme une sorte de littérature écrivant par les couleurs et les lignes".

Emile Bernard se fait l'apôtre de l'art méprisé de Vincent. "Quand Van Gogh se fut tué

il fut avéré pour tous qu'il était fou et plus personne ne voulut s'intéresser à sa peinture". Malgré l'avis de Gauguin et ses mises en garde essayant de le persuader de ne pas tenter de faire une exposition de ce "fou avéré et qui pour cette raison, allait tout compromettre", Emile Bernard passe outre et met tout en oeuvre pour sortir un public de son indifférence. Il réussit dans son entreprise au-delà de ses espérances. Il constatera par la suite que la chose la plus malaisée au monde est de garder la mesure. Le public passe du mépris à l'adoration sans respecter les paliers nécessaires. La hiérarchie de valeurs sera toujours la grande affaire des siècles et le critique honnête homme devra sans ménager sa peine remettre en ordre ce que le génie malfaisant pagaille de son mieux.

En Hollande, constate-t-il, on l'estime "plus grand que Rembrandt". Nous le disions à l'instant, le fléau des balances ne peut jamais se tenir à l'horizontale. Si notre peine consiste à remettre un tant soit peu de justice sur un plateau, le voilà, qui ne bouge que pour s'écraser tout d'un côté. Emile Bernard dut faire une mise au point pour réduire à de justes proportions "le ridicule de ces exagérations"(6).

L'un de ces ridicules revient à dire Van Gogh père de la peinture moderne. Malgré sa violence de ton, Van Gogh, patronne dans la famille spirituelle des peintres angéliques. Ses semblables furent conquis par la légèreté aérienne des messagers célestes; lui, hypnotisé par l'ange exterminateur, il ne peut détacher son regard de la fulgurance de l'inexorable épée.



Emile Bernard renonce à partir vers les ter-

(6) Voir l'article d'E. Bernard publié seulement le 10 février 1965 dans le Journal de l'Amateur d'art : "L'affaire Vincent".

res lointaines avec Paul Gauguin. Il pressent que ce duo éclaterait avec fracas aux prochains accrochages. Il n'en rêve pas moins de porter ses pas vagabonds vers les mythiques Levant. Ses moyens ne lui permettent guère ces coûteux déplacements et en serait resté là de ses imaginations si ne s'était présenté un mécénat inattendu en la personne d'un commanditaire du Salon Rose+Croix de 1892 : le comte Antoine de la Rochefoucauld.

De la Rochefoucauld illustre la race de ces grands seigneurs conscients de leur première mission sociale : l'encouragement des Lettres et des Arts. L'histoire est jalonnée d'exemples de ses soutiens providentiels de la création artiste. L'on ne sait vraiment qui l'on doit le plus admirer de Michel-Ange ou de Jules II, de celui qui peint ou de celui qui offre son plafond, de celui qui rime ou de celui qui paie l'imprimeur, de celui qui pétille d'esprit ou de la grande Dame qui lui ouvre son salon. Que d'art, que de talentueuses réussites fussent sans le mécénat demeurés, dans des cerveaux aigris, de vaines velléités.

Le comte n'avait à faire ni à un oublieux, ni à un ingrat; Emile Bernard l'assurera toujours de sa reconnaissance. Il regrette cependant ce temps où l'Art était dans la main de ces gens de goût avant de passer au bon vouloir de fonctionnaires mus par la politique et les pots de vin.

"Dans l'histoire de tous les grands hommes, il y a des aristocrates, mais pas du type de ceux d'aujourd'hui... Le clergé lui-même en ces temps anciens qui ont tant exalté la splendeur était une aristocratie, aujourd'hui c'est une roture, comme le reste... L'aristocratie vraie n'étant pas un vain orgueil de noms, de titres, elle avait fait ses preuves, noblesse de caractère, générosité etc, etc.

(...) "Mais je soulève là une question oiseuse, ma conviction n'en reste pas moins cer-



EXPOSANTS

Paul Gauguin
Charles Ladat
Léon Fauché

E. Schuffenecker
Louis Arquetin
Georges Daniel

Emile Bernard
Louis Roy
Ludovic Nemo

taine que si l'aristocratie ne fait pas les grands hommes elle les facilite en les exaltant et les comprenant"(7).

Emile Bernard sent qu'il a touché à quelque chose de sacré, d'essentiel, il compare ses découvertes à ce qui se fait ailleurs. Les connaissances livresques ne le contentent pas pleinement, les expériences de Pont-Aven ne présentent pas les garanties d'une absolue vérité, il a besoin de recul, il a besoin d'air, besoin de voir d'autres situations, d'autres civilisations.

Le voilà sur la route d'Italie. Après un mois de travail et de visites de musées, nous le retrouvons à Constantinople, à Byzance source d'inspiration du Roman, de Giotto et des admirables fresquistes trécentistes. Après un passage à Samos, il s'embarque pour l'Égypte où il fera la plus grande halte de sa vie errante.

Avant son départ, il se manifesta en décembre 1891 avec les Nabis chez Barc de Bouteville qui accepte l'année suivante une exposition Van Gogh.

En 1891 toujours, Bernard se montra pour la première fois chez les Indépendants. Et en 1892, il participera au premier Salon Rose+Croix, là, il a pu mesurer la distance qui séparait les deux familles symbolistes, il a entendu à travers le discours assyro-babylonien du Sâr les profondes vérités sur l'Art proférées par le Maître de séant.

Il écrit. Le Mercure lui est acquis. Il en profite pour y publier les lettres de Van Gogh a lui adressées. Il dit son admiration pour Redon dans Le Coeur, fondé par Jules Bois qui investit ainsi son maigre héritage paternel.

Il collabore assidûment au Livre d'Art de Paul Fort, loin de se douter que le sort le destine à devenir un jour son beau-frère.

(7) Lettre inédite de E. Bernard à Huysmans 9.1.1899.

Avant de quitter la France, il va dire un dernier adieu à Pont-Aven. La fin de 1893 le trouve au Caire sans que son activité littéraire ne s'en ressente. On s'attendrait peut-être à recevoir de l'outre-Méditerranée un compte-rendu pittoresque sur le Nil et les Pyramides, les Sphinx et leur hiératique immobilité; nullement, Emile Bernard expédie au Mercure d'amples articles de critique comparative, des articles sur les arts plastiques qui demanderaient chacun un long développement. Ca n'est pas un touriste en mal d'exotisme, mais un penseur qui s'est éloigné pour prendre la hauteur nécessaire à sa réflexion.

Successivement, le Mercure publie ses lettres du Caire: "Les primitifs et la Renaissance", novembre 1894; "Ce qui fait l'art mystique...", janvier 1895; "Les Ateliers", février 1895; "Art naïf et art savant", avril 1895. Nous regretterons que ces éphémères ne soient pas regroupés en un recueil, nous aurions une meilleure idée de l'évolution de ce peintre trop pressé de produire, abandonnant comme feuilles mortes au passé ses écrits antérieurs.

Ces retours en arrière ne lui sont pas inutiles, il s'en vient à discerner sous les grands mots des novateurs l'insanité du "progrès".

Dans "l'Art naïf et savant", il domine son sujet: s'il n'y a plus rien à "trouver", il reste à classer, à faire la "lumière" sur les éternels efforts de l'homme intellectuel pour tracer sa route. L'Éternel Retour prend dans son manège hommes et peuples, de la naissance à l'enfance, de l'enfance à la maturité, de la maturité à la sénilité. L'éternel recommencement mûrit les civilisations et les individus, de leur genèse à leur fin dernière.

"L'art naïf, extrêmement naïf, recevra sa glorification, car c'est un art sincère, et le plus propre à montrer à l'homme de son image.

"Mais l'art savant, quand il grandira jus-

qu'au hiératisme, lui sera supérieur; parce qu'animé de la même âme vitale, il s'élèvera jusqu'au principe des causes.

"Michel-Ange, bien plus hiératiste qu'on ne le pense et surtout bien plus religieux que Raphaël ou Vinci, Michel-Ange, ce sublime initié des deux mondes, naturel et divin, unique comme Dieu, en finissant le Giotto le dément tout à coup.

"Par la nature disséquée jusqu'au tréfonds, il arrache l'âme à la matière, et la jette pantelante au pied du Dieu terrible; Michel-Ange, le seul qui ait pu figurer l'Immense, l'artiste sublime par excellence, arrache le dernier voile et nous découvre Jéhovah.

"Mais, comme après le soleil vient la nuit, derrière cet astre marche l'armée des ombres; et c'est tout, seulement quelques éclairs".

A la suite de son article, l'auteur ajoute, sous forme ramassée et schématique quelques "éclaircissements" :

"Nous avons ainsi, d'après notre étude, extérieure et intérieure, rangé l'art sous toutes ses évolutions :

1°) Période hiératique ou religieuse : art Egyptien, art Byzantin, art Gothique, art Arabe.

2°) Période de la nature et du Beau pour lui-même : art Grec, art Renaissant, Giottesque.

3°) Période réaliste ou imitative : XVII^e siècle, XIX^e siècle".

Autrement dit, le primitif explique l'univers par le divin (période religieuse); le savant n'est plus sensible qu'à l'aspect divin de la création (période de la nature); trop "cultivé"; trop savant, le peintre en est réduit à reproduire ce que son œil lui dicte (période réaliste).

Bernard avait cru un instant au primitivisme de l'enfance, pur idéal de retour aux sour-

ces. L'enfance est bel et bien perdue à tout jamais, le ridicule est d'y jouer.

La peinture, art d'intelligence autant que d'imitation doit savoir choisir ses modèles.

Dans la chaîne d'évolution artistique, dans ce courant des constantes mutations, du naïf au savant, du simple à la multiplicité, du primitif au baroque, il doit y avoir un moment béni, ce moment où le savant ayant encore une candeur native possède une main assez sûre pour reproduire avec certitude les notations les plus complexes avec la maximum d'intensité et de puissance, la légèreté de l'âge tendre, la fermeté de l'âge mûr.

Emile Bernard hésite encore, il situe encore mal le temps de cette perfection idéale, il reconnaît à chacun, au naïf et au savant, à chacun ses vertus :

"L'art savant est un rayonnement; il prend en faisceau les petites choses que vous nommez peinture, architecture, musique, poésie, et il fond tout cela en un soleil prodigieux qui se nomme le Temple.

"Le Temple est le but de l'art comme le ciel est le but de l'homme; l'étude est le pivot du savoir, comme la chair est le pivot du salut. Aux hommes supérieurs, à ceux qui ne vivent que pour ces deux choses et qui les poursuivent pour les fondre en une seule, est donné l'art savant, l'art d'excellence.

"Byzantins, Gothiques, ils ont reçu une initiation tout intérieure qui leur a révélé l'ordre et l'harmonie des choses; ils n'ont point vu en l'arbre seulement branches, feuilles et tronc; ils ont découvert à l'aide de la Révélation spirituelle les combinaisons, les grâces, les affinités de l'harmonie naturelle. Ils ont déduit de leur contemplation mathématique - que vous nommez formules -; Renaissants, ils ont appelé les sciences positives et ont regardé au fond du creuset.

"Mais, naïfs, ils ont écrit selon leur nais-

sance, en caractères moins éclatants, leurs efforts, leurs désirs, leurs amours ou leurs haines, sans jamais trahir la sincérité première, la foi d'héritage et le souffle - on ne sait d'où venu - qui les y convoquait. O mystère..."

Le Caire, ce décembre 94.

Loin des propos graveleux d'atelier, des courtisanes de galeries, des mesquineries de préséance d'accrochage, Emile Bernard clarifie sa pensée, épure l'idée de plus en plus limpide de ce que devrait être la Grande Peinture.

DE 1901 A 1941

Un homme mûr nous revient d'Egypte en 1901.

Autre que lui n'aurait qu'éclairé sa palette. Les romantiques curieux d'orientalisme : Delacroix, Decamps l'avaient fait sans dommage. Delacroix fait du Delacroix à Alger, seul l'éclairage et le modèle se renouvellent. Le modèle transforme le peintre quand il s'appelle Emile Bernard, le contact vivant modifie son oeil, sa façon de voir.

Il avait appris à regarder la peinture au musée de Lille, puis au Louvre où très jeune son père le mena. Maintenant son champ visuel écarte un angle trop aigu.

L'Orient! l'Orient et le mystère de ses femmes voilées si vivantes dans un regard, l'Orient avec ses souks, ses cuivres, ses étoffes rares et ses armes damasquinées, l'Orient bigarré où le soleil s'amuse à tout repeindre, la crasse même s'illumine sous la chaleur.

Le "cloisonné" éclate sous la pression, la couleur déborde les lignes, se fait plus légère, plus aérienne. Bernard n'est pas venu du Caire en droite ligne, le voyage l'appellera toute sa vie; l'Italie, la Grèce lui ont montré ses monuments rongés par les siècles, avant le hiératisme calculé de l'Egypte.

Il s'est gorgé d'images, il essaye maintenant de classer logiquement ce musée intérieur et d'en situer les points forts.

Dans l'article déjà cité, écrit au Caire, il entrevoit les trois phases constamment renouvelées dans le mouvement ascendant et décadent des arts. Le sommet est atteint quand l'artiste s'éblouit de beauté. Foudroyé par la vérité de ce simple axiome, il va employer sa vie à le démontrer et à l'expliquer de toutes ses forces.

L'admiration des grands Maîtres l'a amené à une évidence qui laisse aveugle la gent contemporaine : le but de l'Art est la Beauté, de cette beauté qui ne doit rien à la joliesse des images, des lignes et de l'agrément des coloris.

L'Art, - avec un grand A - exprimera les beautés visibles inscrites par le divin en détail, éparpillées dans l'Etre des créatures, pour parvenir à la Beauté suprême, quoiqu'invisible : Dieu.

Il eut pu répondre de la même manière que Gustave Moreau à la question : Croyez-vous en Dieu ?

"... Je ne crois qu'en Lui seul. Je ne crois ni à ce que je touche ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et uniquement à ce que je sens : mon cerveau, ma raison me semblent éphémères et d'une réalité douteuse, mon sentiment intérieur seul me paraît éternel et incontestablement certain".

Méditant avec la Bible et l'Imitation de Jésus-Christ, Emile Bernard admet que rien n'est nouveau sous le soleil et que ceux qui dépendent leur peu de moyens à vouloir "être originaux" perdent leur temps et celui de l'humanité.

Au spirituel comme au physique, "rien ne se perd, rien ne se crée", rien, aucune nouveauté qui, déjà, d'immémoriale date n'existât.

La nécessité ne s'impose pas de changer la grammaire, de violer la syntaxe si l'on n'a pas

pour but détestable d'étonner une naïve populace.

Après tout, écrire de la même encre que les auteurs justement célèbres n'entraîne aucune noblesse de plume à déchoir. L'élévation de pensée et la justesse de vue n'ont nul besoin de s'entourer de la fumée d'un langage abscons.

Rentré en France, Emile Bernard ne rencontre que confusion d'esprit. Ce début de siècle se débat dans l'incohérence d'une crise des valeurs. Les barbares écrasent les délicatesses symbolistes des Armand Point et des Alexandre Séon, les pompiers sont à l'honneur, et les "Fauves" rugissent. Ils ont acquis depuis une certaine respectabilité due à l'ancienneté. On comprend que les "Fauves" paraissent à des yeux d'aujourd'hui tout à fait domptés, de paisibles toutous après l'invasion des dangereux forcés armés de pinceaux à badigeon, de Ripolin et de truelles agressives.

Emile Bernard, depuis dix ans, séparé du monde parisien, ayant marginalement mûri, en fut révolté. On avait voulu démonter la machine universitaire et l'on avait ouvert la porte à d'imprévisibles casseurs.

Il devait réagir, n'était-il pas un peu la cause du désordre actuel, n'avait-il pas contribué à encourager le démantèlement de l'enseignement officiel, il s'en venait à regretter son maître Cormon et sa science parfaite des froids équilibres. Ses articles au Mercur de France, sa collaboration occasionnelle à la revue l'Occident ne lui suffisaient pas. Il se veut militant à part entière, et regrouper les forces éparses.

Un organe de presse peut seul répondre à son désir, et il fonde une revue sous un titre qui est tout un programme : La Rénovation esthétique. Son but s'inscrit dans ce credo : "Je crois en Dieu, en Titien et en Raphaël".

Il va encore plus loin en excluant radica-

lement tous ceux qui ne partagent pas ses vues en inscrivant sur la porte de chez lui : "Que celui qui ne croit pas en Dieu, en Raphaël et en Titien n'entre pas ici".

Pendant son voyage en Orient le Symbolisme avait évolué dans son sens; comme lui, il s'était résolument tourné vers Dieu.

Dès octobre 1896, Denis écrivait dans l'Art et la vie :

"Nous sommes tous préoccupés de Dieu. Aujourd'hui le Christ est vivant. C'est le temps favorable. Il n'y eut pas depuis longtemps d'époque plus passionnée que la nôtre pour la beauté religieuse".

Dans Le Journal, Mirbeau "rigolait" doucement de l'art "mystique, mystico-larviste, mystico-vermicelliste".

L'école se cherchait et toutes les tentatives n'étaient pas couronnées du même succès, on essayait de concilier modernisme, impressionnisme et expression religieuse, que de navets naquirent de ces mariages de raison.

L'idée d'Emile Bernard était tout autre, il eut bien du mal à rallier des adeptes. L'étude lui prouvait que l'idéal se situait à la fraction de temps où la foi primitive gardait encore de sa candeur dans une technique du dessin et de la couleur nouvellement acquise : "l'époque bénie du Titien et de Raphaël".

Les peintres reprochent à Emile Bernard d'être trop érudit en matière d'art et que cette érudition l'empêche d'avoir une personnalité bien à lui. Bernard se vante de mépriser les éclats techniques, assurant que si on recèle en soi des qualités supérieures, elles ne peuvent manquer d'éclater dans n'importe quelle méthode suivie avec constance.

Si on l'accuse d'être trop savant et livresque, il répond que le naturel est bien plus accentué dans une méthode classique que chez

ces contemporains dont l'esclavage de la nature a tué le sens artistique.

Manet, Renoir, Sisley, Monet se sont éloignés de l'art dans leur souci "d'éclairer leur palette". Ils ont obéi à une idée arbitraire, scientifique, en concluant leur théorie par la négation du noir. Une couleur en amène infailliblement une autre. Ils sont conduits à la négation de la forme; leurs tableaux s'écartant de la réalité objective ne sont que de la couleur, qu'un feu d'artifice sans âme.

Emile Bernard conclut dans un sens tout opposé : la lumière se détache sur l'obscur, le relief est aboli dans les tableaux clairs, le vrai peintre ne sépare pas les sensations de couleurs des sensations de valeurs. Si les unes prédominent, le désordre s'instaure dans la toile. La peinture du mauvais peintre crie et rien n'y chante. "On n'y discerne pas une couleur maîtresse, une dominante, le tumulte y éclate puisque l'autorité ne reste pas à un chanteur principal". Il donne comme exemple de parfaite harmonie subtile ces fins de journée du Lorrain, du Titien, du Giorgone et de Théodore Rousseau.

Il remet en cause le "pleinairisme", pour lui préférer la composition en atelier. La "tranche de vie" est un concept erroné, inconciliable avec la notion d'art, le repris direct d'un moment de vision ne donne pas le réel. L'Art reconstruit pour donner l'idée du réel. L'Art est une composition et ne peut être qu'un travail patient d'atelier.

"Si Vinci, dit-il, avait voulu travailler en plein air, la lumière du dehors n'aurait-elle pas absorbé le modèle? Qu'on essaie donc de traduire la Joconde en langage impressionniste!"

Apparemment, Emile Bernard est passé du Symbolisme sauvage au classicisme le plus pur, ne nous y trompons pas, il ne s'agit que de la technique. Il confesse à M. Ciolkowski cette

conversion :

"Dans la première partie de ma vie, j'ai cédé à la couleur; j'ai cru que l'éclat était tout. J'étais alors un mystique sensuel. Plus tard, j'ai compris que ce n'est pas dans l'éclat mais dans la sensibilité du coloris que réside son charme. J'ai alors réduit ma palette à deux couleurs, nuançant plutôt que colorant, et je ne procédais plus par les complémentaires mais par la juxtaposition d'un ton chaud et d'un ton froid qui les résument. Enfin, dans ma troisième époque, j'ai laissé le plus possible à la forme, et c'est le ton noble, grave, austère qui est devenu mon idéal; sorte de musique d'orgue substituée à celle d'un violon (première époque)".

En fait, il a parcouru un itinéraire partant d'une technique exprimant l'émotion mystique pour venir insensiblement à une technique plus complète exprimant la pensée mystique, la forme la plus parfaite seule convient à exprimer la pointe la plus ténue de l'idée, d'une idée qui ne peut s'identifier dans la forme qu'au Beau absolu.

Le credo Nabi, le concept "de la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées" lui semblait vide de sens, et dangereux, contenant en germe la gamme des hérésies picturales à venir.

Détacher la peinture de l'idée, concevoir une peinture pure et sans objet, amène à la négation du modèle ou à son importance toute relative, débouche sur l'abstrait, le non figuratif, dans une exaltation de la seule matière libérée de toute intention didactique ou spirituelle.

L'impressionnisme avait déjà donné le branle en considérant le modèle dans son rayonnement lumineux, insensiblement on perd le contexte de l'idéal de la représentation que se donnaient le peintre religieux, le peintre d'histoire, le décorateur et le portraitiste pour

se jouer dans la spontanéité de la seule matérialité des sensations visuelles; la toile "surface plane recouverte de couleurs" n'est plus que cela, puis elle abandonne même les traditionnels tubes pour s'emplier de matériaux insolites.

Emile Bernard s'acharne à revendiquer sa primauté dans l'école de Pont-Aven, par souci historique et pour ne pas renier ses péchés de jeunesse, mais il ne partage plus aucun des critères d'art de ses anciens amis. Surtout quand ceux-ci semblent faire peu de cas de la Beauté. Il bondira, s'indignera quand un André Lhote dira que "la beauté est une invention criminelle de la Renaissance, il ne faut pas chercher la beauté mais l'expression (de quoi ?) et le nom le plus dangereux qu'on puisse donner à la peinture. C'est celui d'Art formosa".

Bernard comprend qu'une synthèse s'impose. Chacun peut avoir ses raisons mais dans un domaine particulier, sans embrasser la totalité de la question. Dans ce sens, il ne peut nier les expériences modernes de Sérusier, de Cézanne, du marginal Van Gogh, en admettant que leur intérêt reste fragmentaire, particulier, alors que le but souverain de l'Art, est, et restera : LA PERFECTION.

Qu'un Lhote aille dire que la "Beauté est une invention de la Renaissance" le fait sourire, comme venant d'un peintre sans réflexion. La Renaissance est la première, certes, à avoir approfondi le concept de Beauté en en ayant fait une primauté, car avant elle la primauté des activités littéraires, architecturales, picturales étaient Dieu. La Renaissance a commencé l'ère des analyses sans renoncer à la perfection en art dont elle a atteint les plus hauts sommets.

L'appréciation de Gauguin en dit long, "les défauts de Seguin ne sont pas encore assez accentués pour qu'il soit considéré comme un maître". Gauguin pense que la maîtrise s'acquiert

dans l'originalité, dans un art de carence poussé à l'extrême. Pour Emile Bernard la recherche de la perfection seule importe; Raphaël, Titien, Michel-Ange n'ont pas magnifié leurs défauts, ils ont inlassablement poursuivi la perfection, et ont gagné avec l'âge de l'expérience et du métier.

Quand Bernard se dira revenu à la peinture classique, il expliquera sa conception de cet art qui n'est en somme que la recherche de la perfection :

"Pour opérer selon la méthode classique, il faut savoir par coeur quasi tout l'univers. Faire un homme avec son squelette, ses muscles, son expression, grouper des figures, y faire jouer l'ombre et la clarté selon l'intérêt qu'elles ont dans le tableau, peindre l'architecture, la paysage, les cieux, enfin opérer en petit, comme Dieu opérerait en grand, telle fut la force d'un Michel-Ange, d'un Raphaël et telle ne fut pas celle des académiques qui voulaient introduire la copie à la hollandaise dans l'oeuvre d'imagination. Géricault et Delacroix furent les seuls à suivre cette voie classique et lyrique. C'est par une erreur grossière qu'on les a rangés dans les romantiques. L'art classique ne pourra renaître que lorsque l'accord entre les sens, l'intelligence et la raison se sera pleinement produit. Car, disons-le bien vite, pour conclure, en dehors de cette harmonie totale, il ne se fait rien de véritable; et c'est précisément pourquoi le classique en tout reste et demeure l'état conscient et supérieur des arts"(8).

Nous n'avons fait qu'entrevoir l'évolution du peintre, parallèlement le poète suit un cours ascendant.

En 1898, Emile Bernard publie ses *Juvenilia* poétiques rassemblées sous le titre : Voyage dans l'Etre. Elles présagent déjà le poète Jean Dorsal admis dans la cohorte d'Apollon par Guil-

(8) Réponse à une enquête du Figaro du 9.2.1926

laume Apollinaire lui écrivant en 1909 :

"Vous êtes un homme admirable, vous connaissez la beauté plastique et le lyrisme. Depuis la Renaissance on n'a pas vu d'homme plus complet. Je suis l'admirateur du savant, du peintre et du poète; d'Emile Bernard et de Jean Dorsal".

Aucun compliment ne pouvait lui aller plus droit au coeur, lui qui n'espérait qu'être à l'image des Maîtres de la Renaissance.

Il disperse sa verve poétique dans de délicieuses plaquettes, toutes plus introuvables les unes que les autres, imprimées au hasard de ses brefs séjours : Après la Chute, à Tonnerre; Adam ou l'homme à Venezia la Bella; La Lumière mythique à Bruges etc.

Jean Dorsal éprouve les mêmes tourments et les mêmes consolations qu'Emile Bernard dans la passion d'amour pour la beauté. Comme toutes les grandes passions, les joies et les douleurs y sont intimement mêlées :

*L'Art véritable enseigne et forme à la Vertu.
Puisqu'on ne l'aime pas, trouvés-y tes Cilices,
Fais-en le Cloître saint, où, d'ombre revêtu,
De ta Rédemption tu boiras les Calices. (9)*

La Lumière mythique(10) la plus délicate plaquette de Jean Dorsal que nous avons le bonheur de posséder contient dans une suite de sonnets les élans de cet amoureux de la Beauté. Il la célèbre en termes enflammés :

*Mon culte c'est le Beau ; car il est un abîme
Où se peut oublier la laideur des humains ;
Et pour le découvrir la flamme qui m'anime
Lui voua mon repos, mon étude et mes mains.*

(9) Après le Chute, Edt. Entretiens Idéalistes, 1918.

ou dans cet hymne :

A LA BEAUTÉ.

*C'est toi que nous cherchons, ô Beauté, noble image
Du tout puissant sculpteur, toujours mystérieux.
Toi qui parles du ciel et du lointain rivage
Où toute tu pourras resplendir à nos yeux.*

Et surtout, écoutez la chute de ce sonnet qui unit avec bonheur l'Amour à la Beauté. Que ne le dit-on sans cesse, les deux sont inséparables; ceux qui nous parlent de charité étant fermés à la beauté sont des menteurs, ceux qui ne parlent que de beauté excluant l'Amour divin de la création ne sont que des menteurs. Seul, un poète consommé pouvait en si peu de vers énoncer une si belle vérité.

*Amour, divin Amour, en tous temps, en tous lieux
L'on te vit élever des monuments aux dieux
Et bâtir les palais, les temples et les villes.*

*O magnifique Amour, aveuglé d'un bandeau,
Tenant l'Arc et la Flèche entre tes mains débiles,
Je te salue, enfant si puissant d'être beau ! (11)*

Emile Bernard fait sienne la pensée de Joubert :

"Mes douleurs ainsi que mes joies sont éternelles"

L'amour et la beauté font la joie de toute une vie, ils rayonnent sur toute une existence. Illuminant la raison d'être ils sont aussi la cause de bien des souffrances, de bien des déboires car il est peu d'êtres pour les parta-

(10) Edt de la Rénovation esthétique, 1933, 15 quai de Bourbon. Emile Bernard avait installé son domicile à cette adresse dans l'ancien atelier de Philippe de Champaigne, que de souvenirs et de fantômes évoque encore ce lieu!

(11) A l'Amour : La Lumière mythique.

ger.

Camille Mauclair, qui eut à souffrir pour les mêmes raisons de l'inconséquence de ses contemporains, sentait parfaitement ce qui faisait la grandeur et la faiblesse devant le monde, de cet amoureux incompris :

"C'est ce rôle d'intercesseur spirituel, d'anti-blasphémateur obstiné, de maintenir des hautes dignités de l'artiste, qui requiert avant tout mon admiration et mon respect pour cet apôtre qu'on eût dû écouter, mais qu'on ne pouvait pas plus écouter que les cris de Cassandre, parce qu'une époque à l'art qu'elle mérite et que la nôtre devait, de sottise en souillure, aller au gouffre où Emile Bernard, avant de mourir, a eu le chagrin de la voir précipitée".

La laideur, ce péché contre l'esprit, l'horrible blasphème contre Dieu ses saints et ses anges, Emile Bernard le prévoyait proféré avec profusion dans un proche avenir. Son âme d'artiste en souffrait dans son art et dans sa foi.

Son humanisme chrétien n'en augurait rien de bon pour le genre humain. De tristes retombées étaient à prévoir spécialement pour la civilisation qui eut la gloire de voir naître un Platon et un Phidias, qui eut l'insigne honneur de compter parmi elle Dante et Raphaël, Fra Angélico et Léonard de Vinci, Philippe de Champagne et Poussin.

Il souffre de la voir dans la rage de s'autodétruire, attirée par l'abîme céder à l'appel des profondeurs, se jeter dans les lents suicides d'âme et d'esprit.

On n'insulte pas les dieux en vain; amassant des nuages noirs sur nos têtes leur justice réclame vengeance. L'Art reflète la punition terrible due aux oublieux d'un passé de grandeur. L'époque a le non-Art, l'antibeauté dus à son mérite.

Les arts ne tombent-ils pas sous la terrible

vengeance d'Apollon? L'âme poétique de Bernard l'a pressentie :

LA VENGEANCE.

*Apollon m'apparut sur ce monde nouveau.
Qui des dieux a banni l'image et la mémoire.
Son aspect était triste et sa face sans gloire;
Mais son ardent regard était toujours en haut.*

*L'hymne de la splendeur n'était plus qu'un sanglot
Sur les rayons tendus de sa lyre d'ivoire;
Son char éblouissant était une ombre noire
Et flottait au hasard, mystérieux îlot.*

*Le ciel semblait l'adieu que faisait la lumière;
Et la Terre attendait la clarté coutumière
Pour retrouver ses fleurs, ses bois et ses moissons.*

*Mais le héros divin, brisant soudain sa lyre
Où dormait l'harmonie éclatante des sons,
Voua le monde à l'ombre et l'esprit au délire. (12)*

Dans un grand retour sur lui-même, Emile Bernard revient à Pont-Aven juste avant la guerre qui le surprend en Bretagne. En 1941, il vient s'éteindre à Paris.

On aimerait avoir une vie si remplie et si fière que la sienne, il n'a cherché ni la gloire, ni les honneurs, il n'a voulu être que le témoin.



(12) La Lumière mythique

Nous ne pouvons parler plus longtemps d'Emile BERNARD sans lui laisser la parole.

Pour le cinquantenaire du Symbolisme célébré abusivement en 1936, Le Mercure de France demanda à Emile BERNARD d'écrire ses souvenirs sur un mouvement dont il connaissait tous les protagonistes et dont lui-même avait été un militant éminent.

On admirera la lucidité du critique et particulièrement la conclusion où la distinction est bien marquée entre un premier Symbolisme synthétique et l'autre Symbolisme "capable d'atteindre l'âme", celui auquel il consacra désormais sa vie.

Le voyage de l'Être
poèmes d'évolution



LE SYMBOLISME PICTURAL (*)

1886 - 1936

ORIGINE ET PRODRONES

Ecrire l'histoire du Symbolisme dans ces cinquante dernières années, n'est-ce pas écrire l'histoire de la peinture de notre temps ? Car si effectivement le Symbolisme a perdu la plus grande part de son mysticisme pour tomber dans une fantaisie démocratique et grossière, il n'en demeure pas moins que les formes d'art qu'il se créa pour l'expression la plus spiritualiste sont aujourd'hui employées, par la plupart des peintres au nom d'un Surréalisme individuel qu'il n'avait pas prévu et qu'il eût répudié avec dégoût.

Les Symbolistes de 1886 étaient nés de la littérature de leur époque; ils avaient lu Verlaine qui les avait imprégnés de sa piété sensuelle et pittoresque; ils avaient connu l'oeuvre idéaliste de Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam. La jeune école littéraire, Moréas en tête, les avait retrempés dans les romans

(*) Le Mercure de France, 15 juin 1936