

Neil McWilliam (dir.)

## Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Catalogue des œuvres

Neil McWilliam et Laura Karp Lugo

---

DOI : 10.4000/books.inha.4769

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Panoramas

EAN électronique : 9782917902752



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

MCWILLIAM, Neil ; LUGO, Laura Karp. *Catalogue des œuvres* In : *Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 16 mai 2023).

Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4769>>. ISBN : 9782917902752. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4769>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

---

# Catalogue des œuvres

Neil McWilliam et Laura Karp Lugo

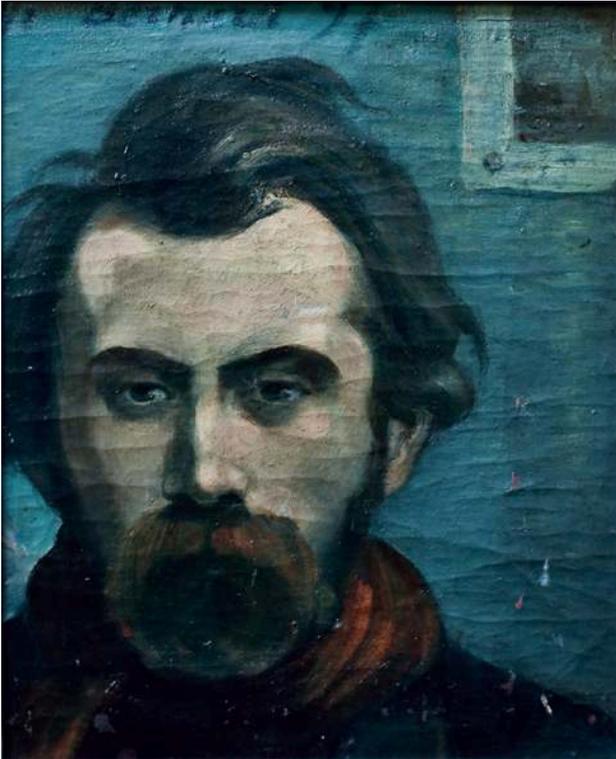
---

- 1 (Le M suivi d'un numéro renvoie au *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé d'Émile Bernard* établi par Daniel Morane, musée de Pont-Aven, 2000.)

## Autoportraits

Cat. 1

Émile Bernard, *Autoportrait*, 1897.

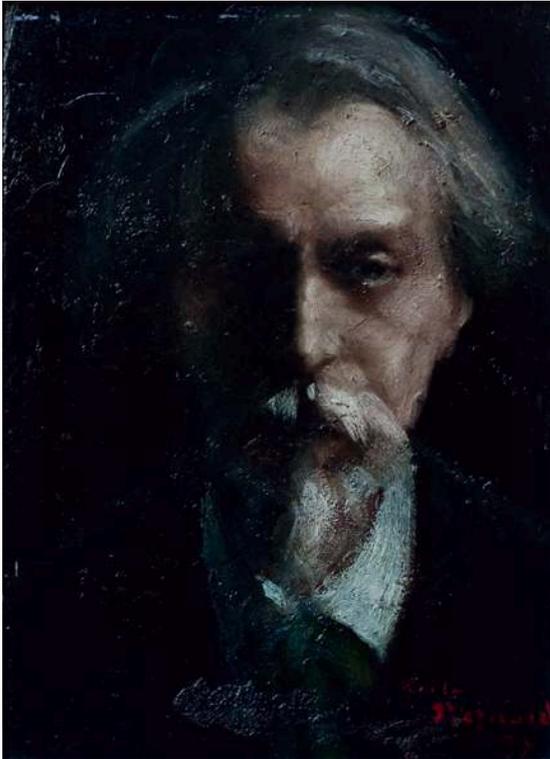


Collection particulière.

- 2 Parmi les nombreux autoportraits que le peintre produisit tout au long de sa carrière, celui-ci est sans doute le plus austère. Peint à un moment de crise, quand Bernard et sa famille souffraient d'abattement physique et de dénuement matériel pendant leur séjour en Espagne, il suggère un isolement moral accentué par l'encadrement asymétrique de la tête - résultat du découpage antérieur d'une toile plus grande.

**Cat. 2**

Émile Bernard, *Autoportrait*, c. 1935.



Collection particulière.

- 3 Décrivant l'artiste vers cette époque, l'écrivain Auriant remarque : « On eût dit un artiste du XVI<sup>e</sup> siècle, de quelque contemporain de Tintoret, par miracle ressuscité et transplanté de Venise dans le Paris de M. Poincaré ou de M. Lebrun. Tout, en comparaison de son existence antérieure, lui paraissait étriqué, mesquin, affreux. Il avait très nettement le sentiment d'être ni de son pays ni de son temps. »

## De Paris à Pont-Aven

### Cat. 3

Émile Bernard, *Jeux d'enfants*, 1888, gravure sur bois sur papier vergé jaune canari.

Bibliothèque de l'INHA.

- 4 Cette épreuve tirée sur papier vélin de couleur jaune canari porte l'inscription de la main de l'artiste : « fragment d'un de mes premiers bois 1888 ». Même si Bernard avait l'habitude d'antidater ses œuvres, la date mentionnée ici semble exacte dans la mesure où le traitement des personnages situe effectivement celle-ci au début de la carrière de l'artiste. En revanche, il ne s'agirait pas d'un fragment mais plutôt d'une impression non réussie. Une autre épreuve correctement imprimée, conservée dans la collection Josefowitz, montre cinq *Fillettes jouant à la corde*.

## Cat. 4

Émile Bernard, *La Chanteuse du café-concert*, 1888, zincographie retouchée au pastel.



Bibliothèque de l'INHA, M5.

- 5 Divertissement très populaire à Paris à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les cafés-concerts étaient un sujet cher aux artistes de l'époque. Cette estampe, dont le thème évoque des œuvres de Toulouse-Lautrec et de Louis Anquetin – que Bernard connaissait depuis son passage à l'atelier Cormon –, appartient à la première période, parisienne, de l'artiste. Les traits caricaturaux de la chanteuse montrent que Bernard ne s'attachait pas à représenter fidèlement les personnes et les objets, mais plutôt à recréer des ambiances. Des épreuves d'états intermédiaires permettent de voir les repentis de Bernard. Il reprit notamment les bras du personnage central qui apparaissent tendus vers le haut dans cette épreuve définitive.

## Cat. 5

Émile Bernard, *La Promenade*, 1888, zincographie.



Bibliothèque de l'INHA, M4.

- 6 Signée et datée de 1888 de la main de Bernard, *La Promenade* appartient à la série des estampes parisiennes. Du côté gauche, deux élégantes citadines, vêtues de manteaux de fourrure et portant des manchons et des chapeaux, semblent comme figées en pleine promenade hivernale dans un parc. Elles sont placées côte à côte, un sourire dessiné sur le visage, sans que la raison de leur position statique et frontale nous soit dévoilée. À droite, au premier plan, une femme – une passante, une entremetteuse ? – est représentée avec un profil singulier. Cette œuvre est probablement une évocation indirecte de la prostitution. La succession insaisissable des plans rattache cette planche à l'œuvre de Pont-Aven.

## Cat. 6

Émile Bernard, *La Dame au manchon*, 1888, gravure sur bois aquarellée.



Bibliothèque de l'INHA, M1.

- 7 La vie quotidienne du peuple parisien fascinait Bernard et ses contemporains. Dans la lignée d'une série des onze dessins traitant du thème des maisons closes, dans laquelle des inscriptions cyniques dénoncent par la raillerie la vie rude des prostituées, Bernard réalisa en 1888 cette estampe dans un tout autre style. Il y représente une femme élégante, habillée à la mode parisienne avec un long manteau et coiffée d'un chapeau, mais la présence de l'homme au chapeau haut-de-forme s'éloignant à l'arrière-plan vers la droite nous indique qu'il s'agit à nouveau d'une scène de prostitution. Proche de la thématique de son ami Louis Anquetin, cette estampe se ressent également de l'influence du japonisme par son traitement bidimensionnel, l'absence de volume et la succession des plans. L'épreuve, signée avec les initiales de l'artiste, porte une date et la mention « Mon premier bois ».

## Cat. 7

Émile Bernard, *Le Bois*, 1890/1891, gravure sur bois.

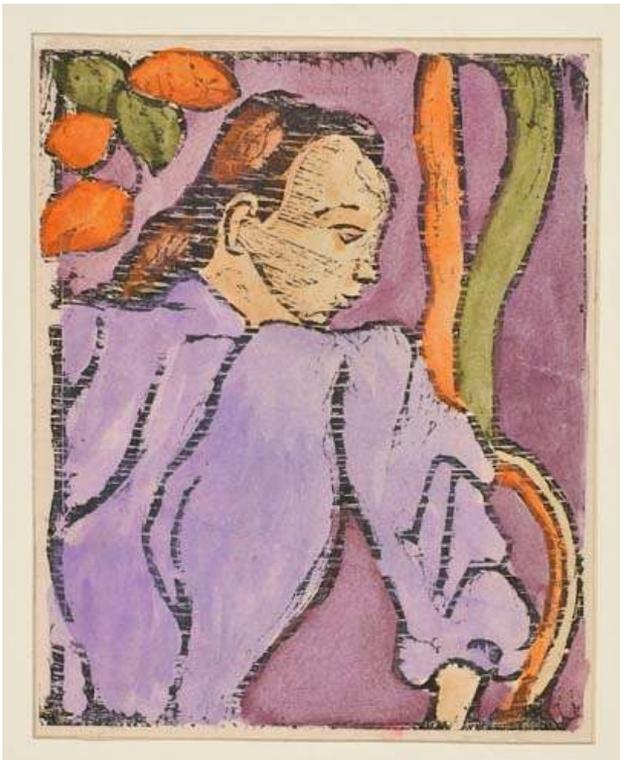


Bibliothèque de l'INHA, M20.

- 8 Cette gravure sur bois présente un double motif : à droite, ce qui devait être la couverture d'une revue, et à gauche le fragment d'une composition intitulée *Deux Bretonnes au bord de la rivière*, réalisée par Bernard probablement en 1890. *Le Bois* était le titre d'une revue que Bernard avait envisagé de fonder dans le but de promouvoir la gravure sur bois, et qu'il évoque dans sa correspondance en 1891. La date de 1888 inscrite par Bernard est donc fautive. Il s'agissait en réalité d'une stratégie de l'artiste qui souhaitait se montrer ainsi plus novateur que les autres, en particulier que Gauguin, qui, après avoir été son ami, devint un rival.

## Cat. 8

Émile Bernard, *Dans un jardin*, 1890, gravure sur bois et gouache.

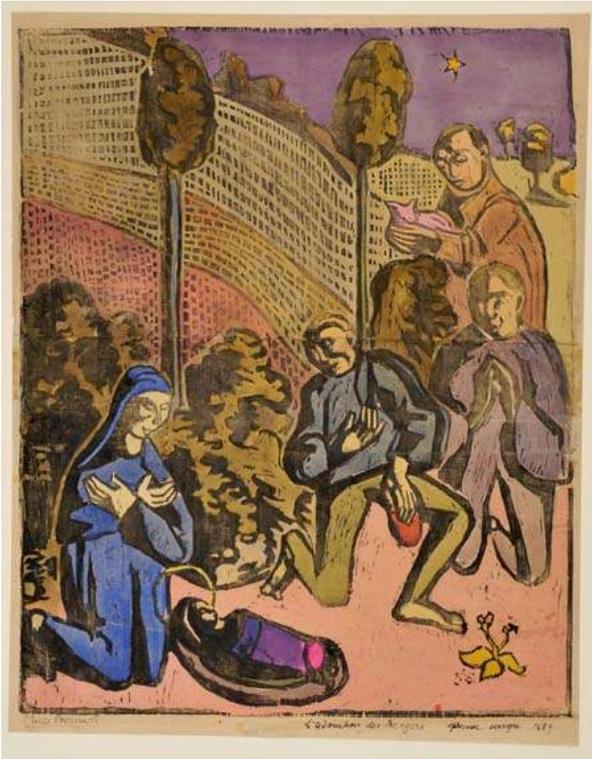


Bibliothèque de l'INHA, M24.

- 9 Le sujet de cette estampe, représentant le torse d'une jeune femme, le visage de profil, habillée ici d'une robe mauve, et qui occupe toute la surface de la planche, servit de fond pour les billets d'une loterie organisée par l'artiste à son profit. Expliquant sa situation, Bernard écrit au peintre Georges-Daniel de Monfreid, en août 1890 : « étant dans une situation qui ne me permet plus d'acheter de quoi peindre (mon père me coupant les moyens) je fais une loterie d'une de mes toiles. Vous ne la connaissez pas, mais vous pouvez être sûr qu'elle vous plaira. C'est un paysage dans une note calme daté de 1888, époque où j'étais presque un sage. »

## Cat. 9

Émile Bernard, *L'Adoration des bergers*, 1889, gravure sur bois colorée à l'aquarelle.



Bibliothèque de l'INHA, M7.

- 10 Comme son titre l'indique, cette estampe traite un thème religieux, aspect rare dans la première période de Bernard mais qui revient souvent après sa rupture avec la modernité, après 1893. La perspective est suggérée par la Vierge à genoux, l'enfant Jésus et les trois bergers, devant un champ aux couleurs chaudes. La schématisation des figures est ici opérée avec audace. Bernard a signé, daté, écrit le titre et ajouté la mention « épreuve unique ». Au centre de la planche, deux lignes horizontales révèlent une superposition de feuilles au moment de l'impression. La matrice de bois est conservée au musée de Pont-Aven.

## Cat. 10

Émile Bernard, *Susurrements*, 1889, gravure sur bois.

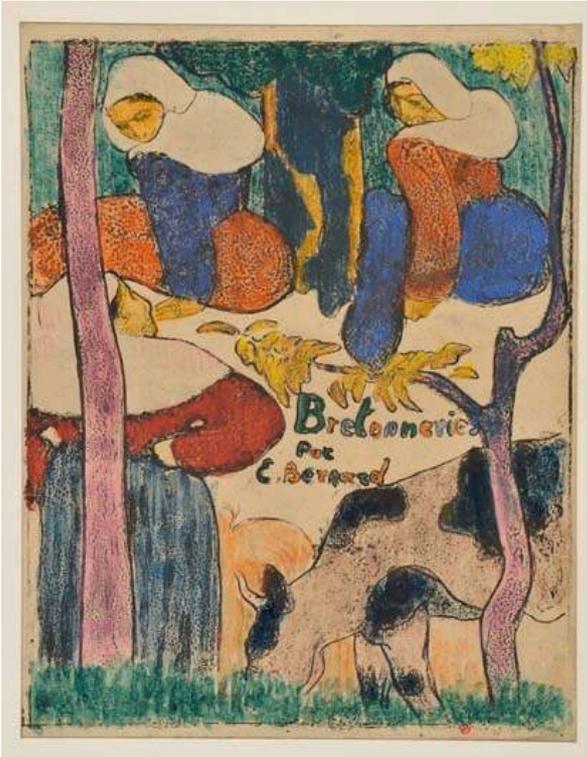


Bibliothèque de l'INHA, M19.

- 11 Il s'agit du dessin réalisé pour la couverture d'un recueil de poésies de Bernard dont on ne sait s'il fut publié. Les poèmes étaient repris dans *Le Voyage de l'être*, publié par Bernard au Caire en 1898. Sur l'image, une jeune femme, probablement Madeleine, la sœur de l'artiste, se trouve au premier plan, en haut d'une vallée. À l'arrière-plan, un village – peut-être celui de Saint-Briac – est représenté avec son église et son cimetière. En oblique, dans la partie supérieure, figure le titre de l'ouvrage et le nom de l'auteur, Hébert Milnard, une anagramme d'Émile Bernard. L'artiste était coutumier du fait puisqu'il avait déjà utilisé le pseudonyme de Ludovic Nemo lors de l'exposition Volpini (1889) et il utilisa d'autres pseudonymes dans ses écrits, notamment pour la revue *La Rénovation esthétique* qu'il dirigea de 1905 à 1910.

## Cat. 11

Émile Bernard, *Bretonneries*. Page de titre, 1889, zincographie colorée à l'aquarelle.



Bibliothèque de l'INHA, M9.

- 12 Cette estampe constitue le frontispice de la série des *Bretonneries*. Page de titre, elle contient au centre de la planche l'intitulé de la suite et la signature de l'artiste de la main de Bernard. En bas à gauche, la date et la feuille à cinq pointes, que l'artiste avait l'habitude d'apposer sur ses œuvres. Avec ces femmes bretonnes disgracieuses, le dialogue entre les couleurs et la disposition non naturelle des éléments, Bernard annonce le style et la thématique de l'ensemble des estampes de l'album.

## Cat. 12

Émile Bernard, *Bretonnes faisant les foins*, 1889, zincographie colorée à l'aquarelle.



Bibliothèque de l'INHA, M12.

- 13 Faisant partie de la série des *Bretonneries*, cette estampe aux couleurs éclatantes représente trois femmes dans un champ de foin. La perception de l'espace est ici contrariée par la profusion des formes et des couleurs, loin de tout naturalisme. Les deux personnages du premier plan répondent harmonieusement aux arabesques des tas de paille. Les figures sont ainsi traitées comme des éléments du paysage et non comme des individus. L'épreuve est signée par Bernard ; la feuille à cinq pointes est gravée en bas à gauche.

### Cat. 13

Émile Bernard, *Bretonnes nourrissant les cochons*, 1889, zincographie colorée à l'aquarelle.

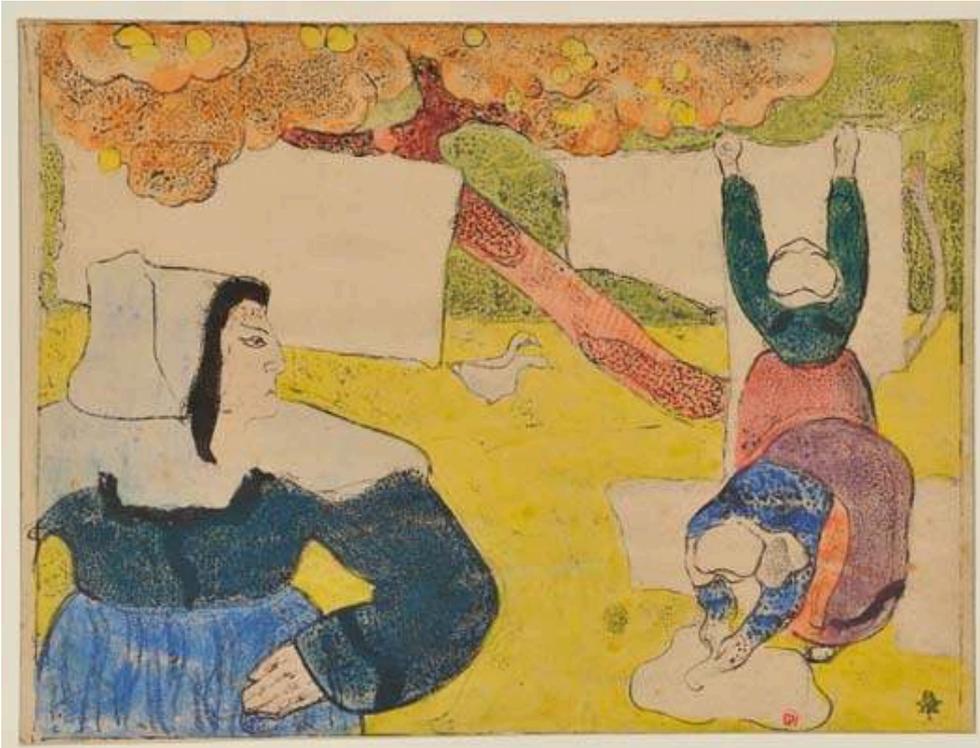


Bibliothèque de l'INHA, M13.

- 14 Comme souvent dans les estampes de la série, Bernard a coloré ou fait colorer à l'aquarelle pratiquement toute la surface de cette *Bretonnerie*. Seules les coiffes des femmes et la corbeille ont été réservées, laissant apparaître le blanc du papier. Dans cette composition, des lignes épaisses suggèrent les formes des objets et des personnages, sans que l'artiste s'attache à reproduire fidèlement les traits anatomiques. La torsion du corps de la paysanne accroupie fait écho à la forme courbe des cochons. La couleur des visages des femmes est la même que celle utilisée pour les animaux. Le mur de la maison, à l'arrière-plan, coupé de sorte que l'on ne voit ni le toit ni le ciel, empêche l'œil de s'échapper de la composition. Le manque de profondeur de l'espace représenté et l'aplatissement des personnages donnent un effet bidimensionnel propre aux estampes japonaises que Bernard admirait.

## Cat. 14

Émile Bernard, *Femmes étendant le linge*, 1889, zincographie colorée à l'aquarelle.

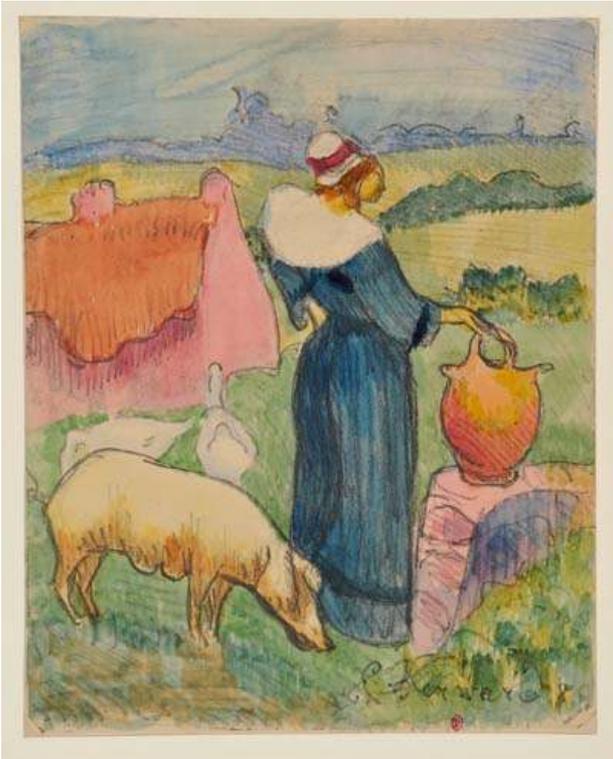


Bibliothèque de l'INHA, M11.

- 15 On entre dans cette *Brettonnerie* par l'entremise de l'imposant personnage situé au premier plan à gauche, mis en valeur par la couleur bleue de ses vêtements. C'est en effet par son regard tourné vers la droite, que celui du spectateur est orienté vers les deux autres figures occupées à étendre le linge. Dans la partie supérieure, l'arrière-plan est caché par le feuillage de l'arbre, dont le tronc incliné scinde la composition en deux. La lourdeur des silhouettes de ces femmes massives aux corps cylindriques soulignés par le contour épais du crayon, rappelle Gauguin, tout comme le tronc qui est un emprunt évident à *La Vision du sermon* (septembre 1888) de Gauguin, et que l'on retrouve aussi dans *Brettonnes nourrissant les cochons*.

## Cat. 15

Émile Bernard, *Paysanne bretonne*, 1889, zincographie colorée à l'aquarelle.



Bibliothèque de l'INHA, M18.

- 16 Sur cette *Brettonnerie*, une paysanne est représentée une cruche à la main devant un paysage breton, accompagnée d'un cochon et de deux oies. Bien que ces animaux évoquent évidemment la vie rurale, dans cette série d'estampes la présence renouvelée du cochon à côté des femmes laisse à penser que Bernard cherchait à suggérer un rapprochement entre l'animal et la femme bretonne. Sans se soucier du réalisme des proportions, Bernard dota cette paysanne d'un tout petit crâne, et ne souligna pas plus ses traits que ceux du cochon.

## Cat. 16

Émile Bernard, *Les Nymphes*, 1890, gravure sur bois colorée à l'aquarelle.



Bibliothèque de l'INHA, M22.

- 17 Sur cette gravure saturée de tons riches et lumineux, deux silhouettes de femmes nues couvertes d'une légère étoffe se dressent devant un paysage, probablement maritime. Celle de gauche reprend les traits schématiques de la Vierge de *L'Adoration des bergers*. Mais cette œuvre est plus tardive, et son traitement plus simple. Cette géométrisation des figures rappelle l'œuvre de Cézanne, que Bernard admirait. Les proportions anatomiques sont également négligées sur cette estampe (les personnages ont des têtes et des pieds bien trop petits). Bien qu'atypique dans l'œuvre de Bernard, elle doit être rapprochée d'une toile du même sujet conservée au musée de Pont-Aven. Cette estampe illustre le problème de la datation chez Bernard, qui rend difficile l'établissement d'une chronologie certaine de son œuvre. Alors que cette épreuve porte la mention Épreuve unique 1890, on peut lire sur une autre épreuve : « Les nymphes, première épreuve à mon cher ami Gauguin 1890 », et un troisième exemplaire est daté de 1889...

## Cat. 17

Émile Bernard, *La Femme aux oies*, 1890, gravure sur bois colorée à l'aquarelle.



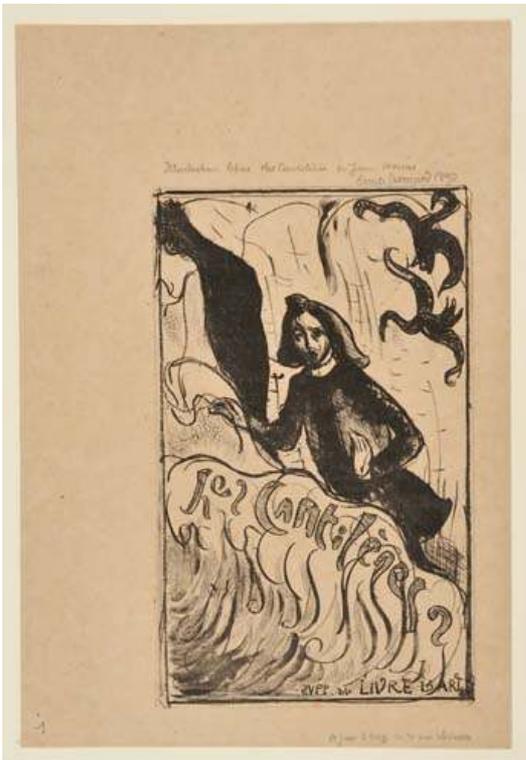
Bibliothèque de l'INHA, M23.

- 18 Comme Bernard l'a lui-même noté sur l'estampe, il s'agit ici d'un billet de loterie pour l'une de ses toiles, l'un des trois que l'on connaît de ce type. Se retrouvant sans l'aide financière de son père, Bernard cherchait à se procurer de l'argent pour acheter de quoi peindre. Dans cette composition, un personnage féminin est assis au pied d'un arbre avec trois oies à ses côtés ; un clocher est légèrement esquissé à l'arrière-plan. Au centre, une inscription gravée sur une planche indépendante, surimprimée, sur l'image mentionne : « Loterie d'une toile par ». Le nom de l'artiste et le numéro de billet sont apposés à l'aquarelle bleue.

## Au-delà de Pont-Aven

Cat. 18

Émile Bernard, *Les Cantilènes*. Page de titre, zincographie en noir, 1892.

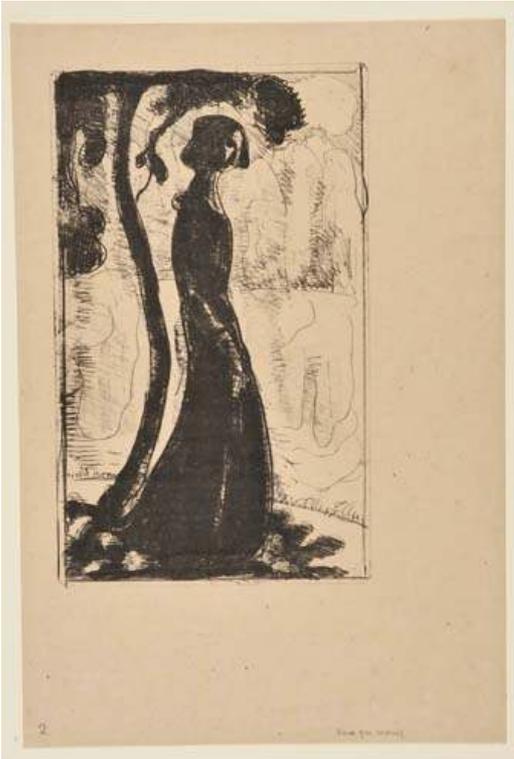


Bibliothèque de l'INHA, M28.

- 19 Dans son manifeste, « Le Symbolisme », publié dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886, le poète Jean Moréas (1856-1910) écrit qu'il y poursuit « dans les idées et dans les sentiments, comme dans la prosodie et le style, la communion du Moyen Âge Français et de la Renaissance Française, fondus et transfigurés en le principe de l'Âme moderne. » Cette ambition inspire *Les Cantilènes*, recueil de poésies publié en 1886 qui marque la contribution ultime du poète à l'esthétique symboliste, avant son ralliement au classicisme en 1891. Le projet d'illustrer les poèmes de Moréas semble remonter à 1891 ; en 1892, sa parution est liée à la revue de Paul Fort, *Le Livre d'art*, qui devait publier un supplément des huit illustrations de Bernard. Comme la revue elle-même, qui n'eut que trois numéros, ce projet échoua. La couverture semble présenter Bernard lui-même sortant des vagues, accompagné de deux oiseaux. Le nom de Moréas n'apparaît pas, mais le jeune homme chevelu, proche de l'apparence du peintre à cette époque, est loin de ressembler au poète.

## Cat. 19

Émile Bernard, « Voix qui revenez » *Les Cantilènes*, 1892, zincographie en noir.



Bibliothèque de l'INHA, M29.

- 20 Illustration d'un poème de la série « Funérailles » :
- « Voix qui revenez, bercez-nous, berceuses voix :/ Refrains exténués de choses en allées,/ Et sonnailles de mule au détour des allées,/ - Voix qui revenez, bercez-nous, berceuses voix.
- 21 Flacons, et vous, grisez-nous, flacons d'autrefois :/ Senteurs en des moissons de toisons recelées,/ Chairs d'ambre, chairs de musc, bouches de giroflées./- Flacons, ô vous, grisez-nous, flacons d'autrefois.
- 22 En ce matin d'hiver et d'ombre, l'alouette,/ En ce matin d'hiver, l'alouette est muette./ -Voix qui revenez, bercez-nous, berceuses voix.
- 23 Les lys sont coupés dans le jardin, et les roses,/ Et les iris au bord des eaux, des eaux moroses./ -- Flacons, ô vous, grisez-nous, flacons d'autrefois. »

## Cat. 20

Émile Bernard, « Bon Menuisier », *Les Cantilènes*, 1892, zincographie en noir.



Bibliothèque de l'INHA, M31.

- 24 Dans son poème « Nocturne », Moréas évoque « le menuisier des trépassés » qui « Dans le sapin, dans le noyer, / Taille un cercueil très grand, très lourd, / Pour que j'y couche mon amour. » La vue plongeante montre le menuisier comme rivé au panneau qu'il est en train de tailler, et qui est lui-même décoré de trois grandes larmes gravées à sa surface.

## Cat. 21

Émile Bernard, « La Comtesse se peigne, » *Les Cantilènes*, 1892, zincographie en noir.

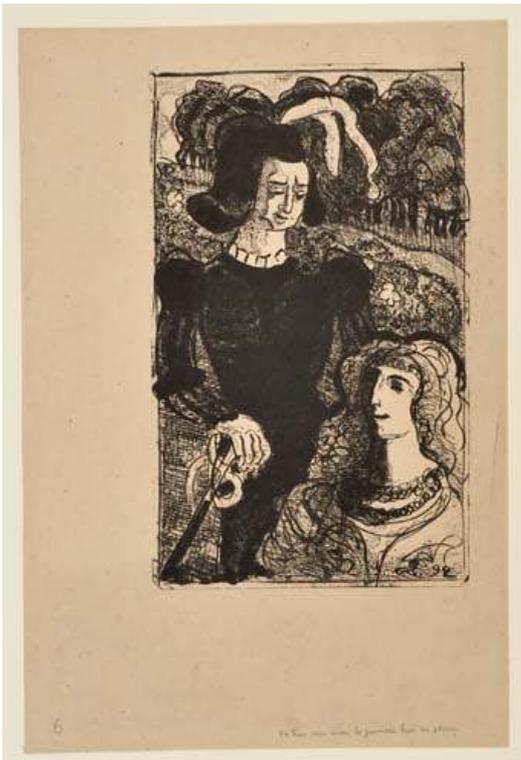


Bibliothèque de l'INHA, M33.

- 25 « La Comtesse Esmérée » fait partie de la série « Airs et récits » des *Cantilènes*. Poème aux allures médiévales, il décrit la rencontre d'un jeune noble « qui va pour épouser la fille de la reine, / La reine sa marraine », et de la comtesse qui se peigne « Assise à son balcon, sans page et sans duègne ». Le jeune homme est incapable de résister aux séductions d'une femme qui, « quand elle sourit, des lys et des jasmins / Lui tombent des mains ». À la fin du poème, le jeune homme et la comtesse s'en vont ensemble : « La belle dans ses bras, il passe sous les branches / Avec ses plumes blanches. » Bernard insiste sur l'air voluptueux de la comtesse aux tresses longues et à la robe au dessin sinueux. Elle éclipse le jeune noble qui la regarde en bas, à travers la meurtrière.

## Cat. 22

Émile Bernard, « Va tuer mon mari, » *Les Cantilènes*, 1892, zincographie en noir.

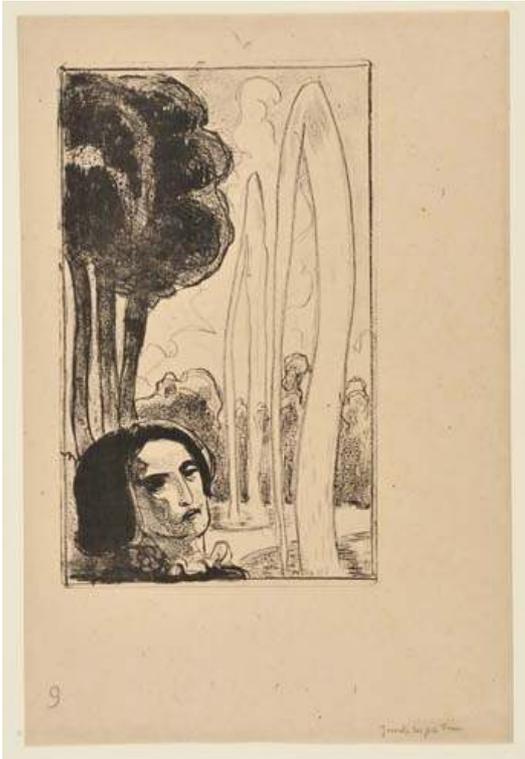


Bibliothèque de l'INHA, M34.

- 26 Illustration de « La Femme perfide », histoire d'un jeune homme séduit par l'épouse de son frère aîné. Celle-ci, modèle de la femme fatale, lui promet son amour s'il tue son frère en lui demandant « la belle part » de son héritage. Accédant à cette demande, le jeune homme affronte son frère, qui consent sans broncher. Par conséquent, « La bonté de son frère amollit son courage. / Le front sur les genoux il sanglote de rage. » Tourmenté de remords, il retrouve sa belle-soeur et la tue en lui coupant la tête, qu'il apporte ensuite chez le meunier : « Mouds-la, meunier, et fais de la farine rouge, / Du fard pour la catin, et du fard pour la gouge. » À l'opposé de son illustration de « La Comtesse Esmérée », Bernard concentre ici son attention sur le jeune homme et sur l'épée qui décidera du sort de sa belle-soeur perfide. Celle-ci, qui occupe le même endroit que le jeune noble dans le poème précédent, est richement parée.

### Cat. 23

Émile Bernard, « J'écoute les jets d'eau », *Les Cantilènes*, 1892, zincographie en noir.



Bibliothèque de l'INHA, M30.

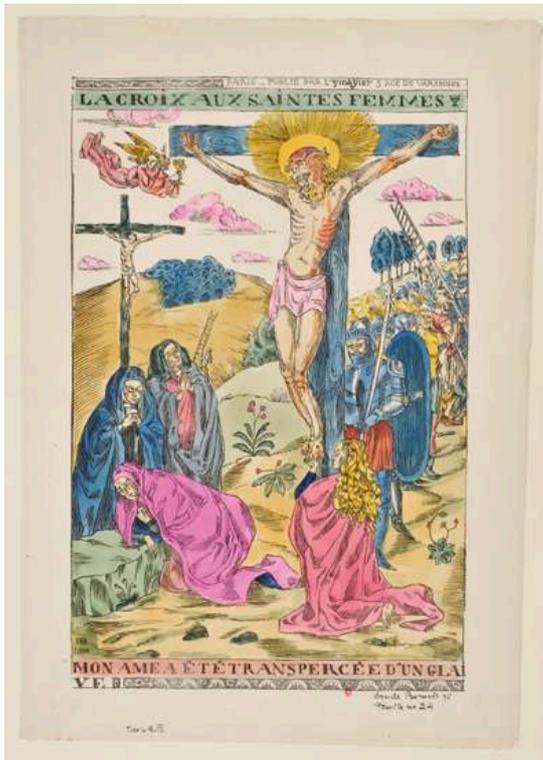
- 27 Illustration du poème « Dans le jardin taillé... », élégie automnale d'un amour révolu. Moréas y évoque les « regrets de l'heure brève, / Souvenances, regrets de l'heur » et entend dans la murmure d'une fontaine les sanglots de tristesse : « Hélas ! Car c'est déjà la saison monotone, L'automne sur les fleurs et dans nos cœurs l'automne. Et ce pendant qu'elle abandonne Ses doigts aux lourds anneaux à ma lèvre, j'écoute, J'écoute les jets d'eau qui pleurent goutte à goutte. »

Les courbes gracieuses des jets d'eau dans l'illustration de Bernard font écho aux troncs élancés des arbres du parc, tandis que l'amant – solitaire – semble s'abandonner à ses réflexions.

## ***L'Ymagier* et les images**

**Cat. 24**

Émile Bernard, *La Croix aux Saintes Femmes*, 1894, lithographie aquarellée.

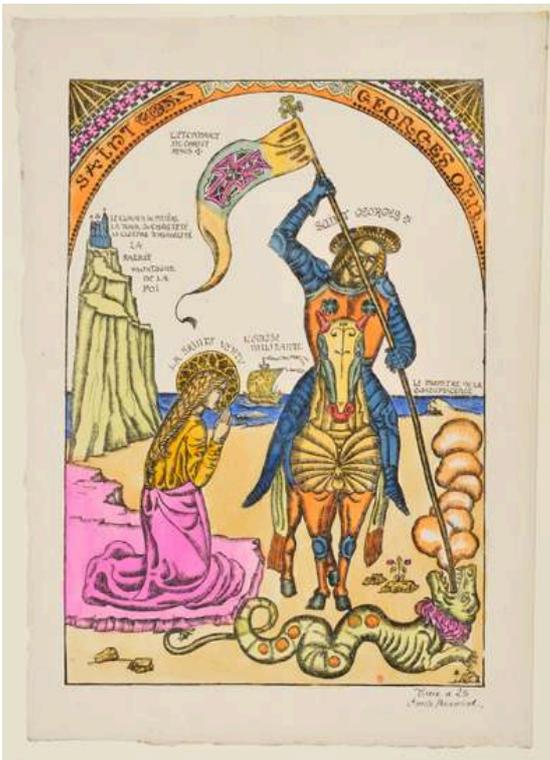


Bibliothèque de l'INHA, M38.

- 28 Cette estampe correspond vraisemblablement à « La Passion. Grande image coloriée – édition de luxe » annoncée dans *L'Ymagier* en janvier 1896. Selon Morane, un exemplaire ordinaire fut vendu 1,50 franc et une édition de luxe, sur papier de riz, 5 francs. Bernard s'inspire ici des gravures sur bois populaires éditées en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans une conférence présentée à un Congrès du livre et de la gravure sur bois, vers 1917, Bernard souligne sa préférence pour « les bons gros bois simples et naïfs de l'imprimerie populaire » et ajoute : « Plus un procédé est simple, plus il ouvre d'espace à l'invention. » Les zincographies produites entre 1894 et 1899 obéissent à ce principe, imitant la facture simple des bois produits à diverses époques, du Moyen Âge à l'âge classique.

## Cat. 25

Émile Bernard, *Saint Georges*, c. 1894, lithographie aquarellée.



Bibliothèque de l'INHA, M52.

- 29 Le titre porte l'abréviation « O.P.N. » – « Ora pro nobis ». Bernard donne une signification allégorique à l'histoire de saint Georges terrassant le dragon, dans laquelle la princesse symbolise « la sainte vertu » et le dragon représente « la concupiscence ». La lance avec laquelle le saint tue le monstre est ornée de « l'étendard du Christ Jésus ». Cette interprétation de la légende ne semble pas avoir de précédents dans des sources comme *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. L'estampe parut dans le quatrième numéro de *L'Ymagier*, en juillet 1895.

Cat. 26

Émile Bernard, *Saint François d'Assise*, 1895, lithographie aquarellée.

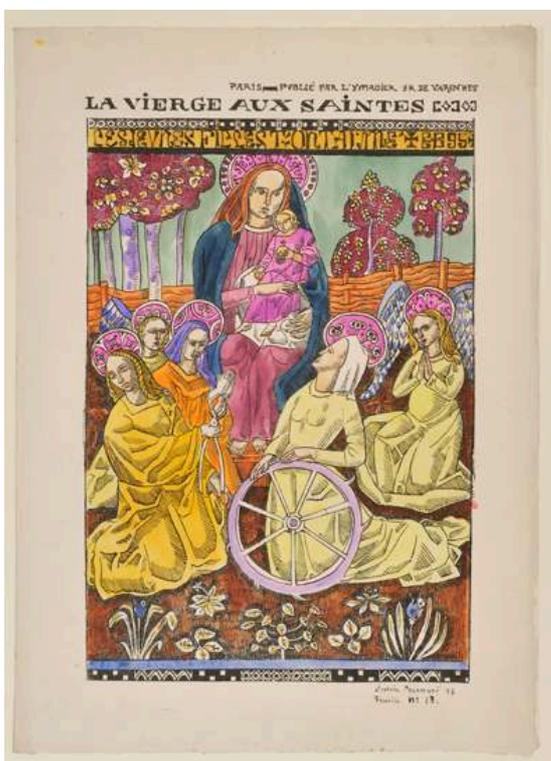


Bibliothèque de l'INHA M51.

- 30 Le motif du saint, les bras étendus, recevant les stigmates, est repris sur la couverture des *Petites Fleurs de saint François*, en 1928. Dans cette première version, le saint barbu paraît plus maigre, plus ascète. Derrière lui, à gauche, Bernard a tracé le campanile et le dôme de Santa Maria degli Angeli, l'église d'Assise qui date des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais qui a été construite autour de la Portioncule, petite chapelle du VI<sup>e</sup> siècle remise en état par le saint en 1209. Bernard visita Assise lors de son premier voyage en Italie en 1893.

Cat. 27

Émile Bernard, *La Vierge aux saintes*, 1895, lithographie aquarellée.



Bibliothèque de l'INHA, M39.

- 31 En septembre 1895, Bernard écrit à sa mère : « Aussi depuis deux mois je n'ai pu travailler comme je l'eusse voulu. J'ai cependant pu imprimer un dessin – *La Vierge aux saintes* – et *La Croix aux saintes femmes* – un autre va se tirer ces jours-ci. Du premier Mr Remy de Gourmont m'a pris deux cents exemplaires à 0,10 – ce qui me fait 20f et couvre mes frais, puis il me promet de prendre pour son journal *L'Ymagier* les 50 exemplaires de luxe en couleur – ce serait à cette condition que j'aurais du bénéfice. Il pourrait monter à 100f parce que je gagnerais 2f par exemplaire. Si je compte le papier et la couleur et le tirage et le temps assez long qu'il m'a fallu pour colorier chaque feuille moi-même – je n'aurai pas encore un gros bénéfice – mais ce n'est point là ce que je cherche – et en homme je suis content de ce marché qui me permet d'imprimer ». Annoncée dans *L'Ymagier* comme *La Vierge aux anges*, l'estampe montre la Vierge à l'Enfant entourée de deux anges et de trois saintes : sainte Catherine, sainte Agathe et une sainte non identifiée.

## Cat. 28

Émile Bernard, *L'Annonciation*, c. 1896, lithographie aquarellée.



Bibliothèque de l'INHA, M57.

- 32 Cette estampe parut en 1896 dans le deuxième numéro de *Penhindérion*, la revue créée par Alfred Jarry après sa brouille avec Remy de Gourmont, l'autre éditeur de *L'Ymagier*. Un exemplaire de la publication conservé au Spencer Museum of Art, à Lawrence (University of Kansas), contient l'image dans une version beaucoup moins coloriée que celle de la collection de l'INHA. La version publiée n'utilise que deux couleurs – rouge pâle pour la tunique de l'ange à l'encensoir, la robe de la Vierge et celle de l'archange Gabriel, et jaune pour le manteau de Marie, les ailes et l'auréole de Gabriel, et la robe et les ailes de l'ange. Les éléments architecturaux et paysagers ne sont pas coloriés. Le chiffre « 99 » visible à l'extrême droite de la composition, correspond à un « 59 » dans la version publiée par Jarry. La signification du chiffre est peu claire.

## Cat. 29

Émile Bernard, *Noël*, 1897, lithographie aquarellée.

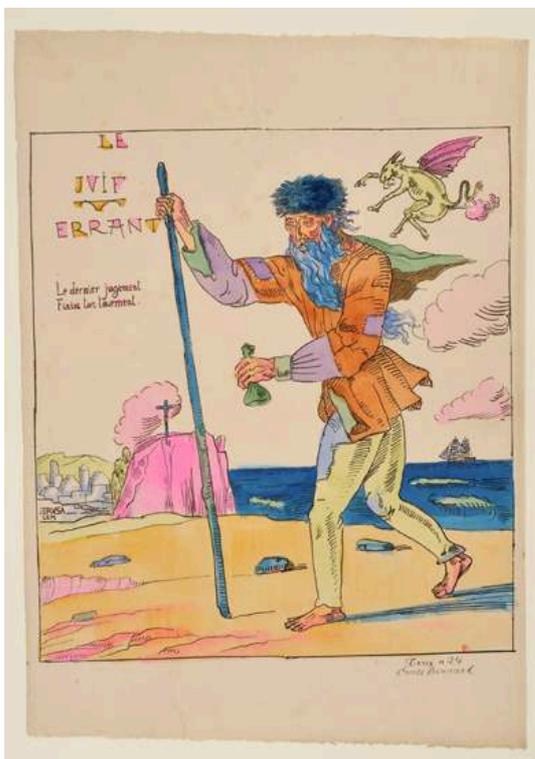


Bibliothèque de l'INHA, M54.

- 33 Sujet fréquent dans ses « ymages », la Vierge à l'Enfant ne figure que rarement dans l'œuvre peint de Bernard. À part deux tableaux exécutés en 1898, pendant la période égyptienne, sa production religieuse est dominée par des scènes d'Annonciation et de Crucifixion. Cette version, offerte aux lecteurs de *L'Arte*, est moins hiératique que la plupart des « ymages » et peinte avec une gamme de couleurs moins forte.

### Cat. 30

Émile Bernard, *Le Juif errant*, 1897, lithographie aquarellée.



Bibliothèque de l'INHA, M56.

- 34 La légende du Juif errant, dont les origines remontent au XIII<sup>e</sup> siècle, connut une célébrité particulière au XIX<sup>e</sup> siècle, avec notamment l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet en 1834, le roman d'Eugène Sue en 1844, et le poème de Catulle Mendès en 1884. En 1927, Bernard lui-même publia un « poème en vingt chants », *Le Juif errant*, qui fait partie de son cycle « La Divine Épopée ». La lithographie de Bernard semble s'inspirer de la célèbre image d'Épinal de François Georquin, publiée en 1826. Dans les deux cas, Ahasvérus est présenté marchant sur la grève, un bateau à voile apparaissant à l'horizon. Dans la version de Bernard, un diable, sous la forme d'une chèvre volante, poursuit le vagabond, qui passe devant Jérusalem et le Golgotha, scène de sa faute fatale : c'est là qu'il se moqua du Christ accablé du poids de la croix, moquerie qui lui valut d'être condamné à errer éternellement.

## L'œuvre du Rénovateur

Cat. 31

Émile Bernard, *L'Arte*. En-tête, 1899, lithographie en noir.

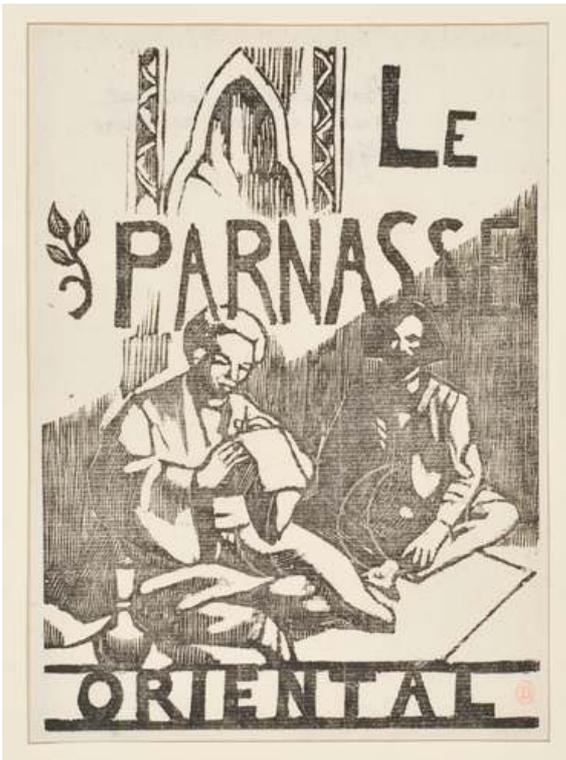


Bibliothèque de l'INHA, M59.

- 35 Fondé à Alexandrie en 1878, *L'Arte* publiait des articles en français et en italien. Après le départ de son fondateur Francesco Cini, la revue – qui devint hebdomadaire à partir de 1890 avec le sous-titre « Revue égyptienne artistique, scientifique, littéraire, sportive, commerciale, financière » – fut dirigée au Caire jusqu'en 1908 par l'avocat A. G. Ferrante. Elle ne paraissait pas pendant l'été. Presque introuvable aujourd'hui, *L'Arte* publia des articles et des vers de Bernard, ainsi que deux romans, *La Vie et la mort de Fatime* (1898) et *La Victoire des ténèbres* (1899), et une pièce de théâtre, *Les Deux Portraits* (1899). Annonçant à son père son adhésion à la publication en 1898, Bernard déclare : « Je m'emploie beaucoup pour tâcher de créer ici un mouvement artistique, un centre vers lequel les esprits assoiffés de l'art pourront se porter, mais tout cela est désintéressé au plus haut point et c'est une œuvre d'amour vis-à-vis du Beau ».

## Cat. 32

Émile Bernard, *Le Parnasse oriental*, 1903, bois en noir.



Bibliothèque de l'INHA, M62.

- 36 Cette revue littéraire, éditée par Bernard au Caire en 1902, n'eut qu'une existence éphémère. À la même époque, l'artiste contribuait à *La Nouvelle Revue d'Égypte* où il publiait des poèmes et des articles de critique littéraire et artistique. *Le Parnasse oriental* voulait être un point de rencontre entre des écrivains français, tels Paul Fort et François Vielé-Griffin, et des poètes francophones égyptiens tels Louis Fléri et El-Wazzane (Bernard lui-même). La couverture de la revue montre Émile Bernard assis à côté d'un scribe égyptien, qui semble noter les inspirations du maître.

### Cat. 33

Émile Bernard, *L'Art au poteau de l'infamie*, 1908, bois en noir.



Bibliothèque de l'INHA, M64.

- 37 C'est en 1908 que Bernard rencontra l'écrivain tchèque Miloš Šebesta, mieux connu sous son pseudonyme Miloš Marten, qui connaissait *Les Réflexions d'un témoin de la décadence du beau* de Bernard, publiées au Caire en 1902. Il partageait l'antipathie du peintre pour la culture d'avant-garde et travaillait pour promouvoir ses idées à Prague. À ces fins, il publia une étude sur Bernard en septembre 1908 et organisa une exposition de ses œuvres à la prestigieuse galerie Mánes en janvier 1909. En reconnaissance, Bernard grava *L'Art au poteau de l'infamie* pour illustrer *Le Livre des forts* de Marten (1908). « Les forts » dont il s'agit sont les artistes et écrivains – parmi lesquels Paul Claudel, Élémer Bourges, Louis Anquetin, Armand Point et Bernard lui-même – censés s'être chargés de « la renaissance de la race latine », laquelle annoncerait la libération de la culture par les forces de la sagesse. Abandonnée dans un lieu désert et hostile, les yeux bandés et les bras ligotés, une personnification de l'Art est assise sur une pierre qui porte l'inscription : « Machina vincta stultitiae / Fortem lucis exoptat / Ars vindicem. »

## Cat. 34

Émile Bernard, *Minerve libère l'art éternel*, 1908, bois.



Bibliothèque de l'INHA, M65.

- 38 *Minerve* fut produit à l'intention de Miloš Marten pour remplacer *L'Art au poteau de l'infamie* dans *Le Livre des forts*, que Bernard croyait (à tort) de trop petites dimensions pour recevoir cette première estampe. Ici, la déesse de la sagesse sort de son sommeil pour libérer l'art de ses entraves. L'allégorie rappelle ce que Bernard écrit à Marten en 1909 :

« Je ne sais si je me perds dans des abstractions, mais je sens, je vois dans l'univers une beauté captive, prisonnière, qui appelle la délivrance et je crois bien que Persée délivrant Andromède nous est le symbole – avec Pégase pour cheval – de cet idéal qui faisait pleurer Michel-Ange et qui torturait Raphaël dans ses nuits d'insomnie. Les Grecs nous ont apporté ce flambeau, cette soif divine que la Renaissance italienne a subie et dont le moyen âge plaçait l'apaisement dans le ciel. » Marten se servit de cette estampe pour illustrer un article dans *Moderní Revue*, en février 1909.

### Cat. 35

Émile Bernard, *Portrait de femme*, 1941.



Collection particulière.

- 39 Peint quelques mois avant sa mort en avril 1941, ce portrait d'une femme non identifiée fait partie d'une production importante de représentations de contemporains célèbres (Paul Claudel, Élémir Bourges, Paul Léautaud, Louis Anquetin, Ambroise Vollard), de parents et de commanditaires inconnus. Par le nombre et la variété de ses œuvres, Émile Bernard fut l'un des portraitistes les plus zélés de son époque.

## Bernard et la littérature

### Cat. 36

Catalogue de l'Exposition de peintures du groupe impressionniste et synthétiste, 1889.

Bibliothèque de l'INHA.

- 40 Inaugurée officiellement le 10 juin au Café des Arts (connu plus familièrement sous le nom du propriétaire de l'établissement, un certain Monsieur Volpini), l'exposition présenta l'art de l'avant-garde à l'Exposition universelle de Paris, en 1889. Bernard y exposa une vingtaine de tableaux, dont beaucoup de scènes bretonnes. Parmi les huit autres participants figuraient Paul Gauguin, Louis Anquetin et Émile Schuffenecker.

### Cat. 37

Émile Bernard, « Vincent van Gogh, » *Les Hommes d'aujourd'hui* n° 390, 1891.

Bibliothèque nationale de France.

- 41 Cet article, publié après la mort de Van Gogh en juillet 1890, est l'un des premiers consacrés à l'artiste, et la première étape dans une campagne menée par Bernard pour promouvoir son œuvre. La couverture, dessinée par Bernard, s'inspire de l'*Autoportrait au chapeau de paille* peint par Van Gogh au cours de l'été 1887. Offert par l'artiste à son jeune ami, il est conservé aujourd'hui au Detroit Institute of Arts.

### Cat. 38

Émile Bernard, *Extase et lutttes. Liberté*, Imprimerie E. Messina, Le Caire, 1902.

Bibliothèque centrale des musées nationaux.

- 42 Cette collection constitue la dernière partie du recueil *Le Voyage de l'être. Poèmes d'évolution*, publié au Caire en 1898. Bernard y offre une forme d'autobiographie lyrique composée d'une suite de vers ; elle parcourt sa vie depuis son adolescence rétive et ses exploits sensuels de jeune artiste parisien, jusqu'à sa découverte de la foi catholique et le bonheur retrouvé en Égypte auprès de sa première femme, Hanenah Saati.

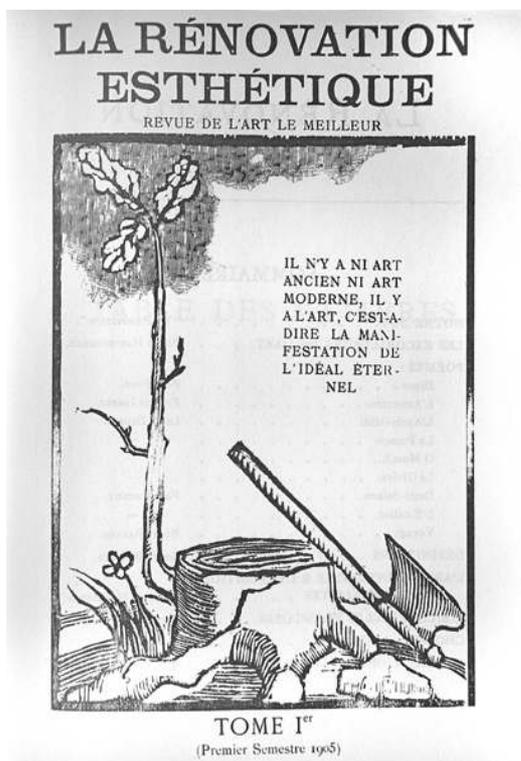
### Cat. 39

Émile Bernard, *Le Juif errant* ; poème en vingt chants, Michel-Ange Bernard, Paris et Tonnerre, 1927.

Bibliothèque nationale de France.

- 43 Orné de vingt-et-un bois gravés par l'auteur, ce poème épique fait partie, avec *Adam, ou l'homme* (1922) d'une trilogie, « La Divine Épopée », dont le troisième volet – *Christophe Colomb* – resta inachevé. Bernard semble avoir fini cette œuvre immense vers mai 1920, quand il l'a lu à Elémir Bourges et Paul Jamot. Il ne l'a fait publier que sept ans plus tard, dans une édition de 250 exemplaires éditée par son fils Michel-Ange. Racontant l'histoire de Cartaphilus, condamné par le Christ à errer éternellement pour avoir refusé de le secourir sur son chemin vers le Golgotha, le poème est dédié « à tous ceux qui n'ont pas trouvé le Christ ».

### Cat. 40

*La Rénovation esthétique.*

Collection particulière.

- 44 Fondé et édité par Bernard, ce mensuel parut entre mai 1905 et mars 1910. Dédié à la promotion « de l'art le meilleur », il servait de fer de lance à sa campagne traditionaliste. Bernard rédigeait la plupart des articles, usant de nombreux pseudonymes pour cacher l'importance de sa participation. Parmi les autres contributeurs figuraient le peintre Armand Point et les poètes Francis Jammes, Stuart Merrill et Paul Fort.

**Cat. 41***Poesia.*

Bibliothèque nationale de France.

- 45 C'est dans le numéro de juillet 1908 de la revue *Poesia* qu'est paru le poème d'Émile Bernard – « À Marinetti » – mentionné dans la lettre écrite par Filippo Tommaso Marinetti (Cf. cat. 56). Le poème célèbre le maître italien comme un « Chevalier de lyrisme fort/En qui se tord le Cyclone du Génie ». Il est accompagné d'un portrait de Marinetti par Romolo Romani.

**Cat. 42**

*Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard*, A. Vollard, Paris, 1911.

Bibliothèque de l'INHA.

- 46 Cette publication, éditée par le marchand d'art Ambroise Vollard, reprend les 22 lettres publiées par Bernard au *Mercure de France* entre 1893 et 1897. Les deux artistes s'écrivirent entre décembre 1887 et novembre 1889. En 1888, Van Gogh écrivit à son frère Theo : « Je garde tous [sic] les lettres de Bernard, ils sont quelquefois vraiment intéressants, tu les liras un jour ou un autre, cela fait déjà tout un paquet » ; les missives de Bernard à Van Gogh ont pourtant disparu.

### Cat. 43

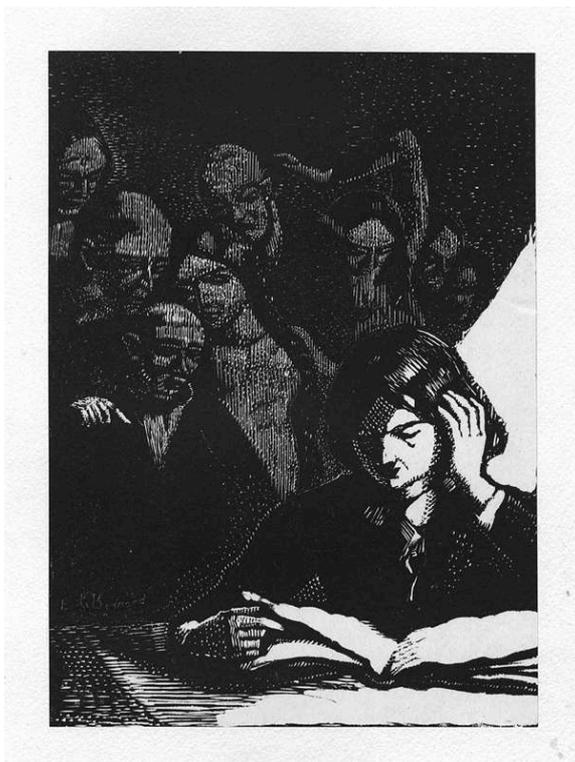
Pierre de Ronsard, *Les Amours*, A. Vollard, Paris, 1915 (fig. 13) (fig. 14).

Collection particulière.

- 47 Avec ses 16 planches gravées à l'eau-forte et ses nombreuses xylographies illustrant un texte calligraphié par Bernard lui-même, ce recueil porte la marque de son illustrateur. Ses planches rappellent le maniérisme de l'École de Fontainebleau et, dans leur élégance déliée, sont loin du style plus robuste qui caractérise la plupart des livres illustrés par Bernard.

### Cat. 44

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, A. Vollard, Paris, 1916 (fig. 11) (fig. 12).



Bibliothèque de l'INHA.

- 48 Commandée par Vollard vers la fin de 1901, ce livre illustré de 36 gravures sur bois hors texte et de 322 bois in texte, constitue la première grande expérience de Bernard comme illustrateur, quoiqu'il n'apparut qu'après son édition de Ronsard. Dès son

adolescence, Bernard vénérât Baudelaire, et le cite continuellement dans ses lettres. En 1908, il le compare à Wagner et le qualifie de « géant spiritualiste qui vit très profondément le cœur de l'homme et le sens de la nature ».

## Cat. 45

François Villon, *Œuvres*, A. Vollard, Paris, 1918 (fig. 15) (fig. 16).

Bibliothèque de l'INHA.

- 49 Avec les *Œuvres de Villon*, Bernard réalise son ambition d'intégrer texte et image dans un ensemble cohérent et esthétiquement satisfaisant. Son amour du Moyen Âge est évident dès le début de sa carrière : il produisit des tableaux à sujet chevaleresque vers 1892, au même moment qu'il envisageait une édition illustrée du *Roland Furieux* de l'Arioste. Malgré une forte affinité avec l'imagerie médiévale, Bernard réalise ici une œuvre originale, sans trace de pastiche.

## Cat. 46

Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, La Rénovation esthétique, Paris, 1921.

Bibliothèque centrale des musées nationaux.

- 50 Admirateur précoce du peintre, en 1889 Bernard publia l'un des premiers articles sur Cézanne. Mais cet enthousiasme tiédit quand il commença à rejeter l'art de son temps. Ayant rencontré Cézanne en 1904, Bernard entama une correspondance avec lui, mais il subsistait une certaine méfiance des deux côtés. Si Bernard affichait un dédain de plus en plus prononcé envers son ancien « maître », en septembre 1906 Cézanne se moqua d'« Emilio Bernadinos, esthète des plus distingués » et condamna son « esprit philosophique qui lui vient de la connaissance trop grande qu'il a des maîtres qu'il admire. »

## Cat. 47

*Le Grand et très divin Michel-Ange. Étude esthétique de l'homme et de l'œuvre*, M.-A. Bernard, Tonnerre, 1924.

Collection particulière.

- 51 Dédiée au pape Pie XI, qui reçut l'artiste en audience en octobre 1925, la monographie souligne la foi de Michel-Ange et l'exemplarité de son œuvre : « Par sa science il a pu atteindre au plus haut et au plus fort, démontrant ainsi quel parti on peut tirer de la tradition et de l'étude. Étudier Michel-Ange est donc retrouver les origines et les puissances de l'art moderne, c'est remonter à la source que des siècles de décadence ont oubliée, à la fraîcheur de l'onde vivifiante où l'art retrouvera sa jeunesse et ses pouvoirs. »

## Cat. 48

*Les Petites Fleurs de Saint François*, A. Vollard, Paris, 1928 (fig. 17) (fig. 18).

Collection particulière.

- 52 Ce recueil anonyme consacré à la vie de François d'Assise est attribué au frère Ugolino da Montegiorgio. En 1919, il fit l'objet d'une édition illustrée par Maurice Denis. « Je l'ai vu, remarque Bernard dans une lettre à André Maire, et l'ai trouvé tellement raté que je ne voudrais pas aller au même résultat. » Au lieu du style doux de Denis, Bernard insiste sur la force, et parfois même la violence, du trait dans ses planches dépouillées et pleines de contrastes.

## Cat. 49

Homère, *L'Odyssée*, A. Vollard, Paris, 1930 (fig. 19) (fig. 20).

Collection particulière.

- 53 L'artiste décrit sa contribution à cette dernière commande de Vollard dans un communiqué de presse qui accompagnait la publication : « L'illustration qu'Émile Bernard dessina, grava sur bois et teinta à la main de sépia est de la façon la plus nouvelle. De l'opinion même des experts en bibliophilie, *l'Odyssée*, par sa noblesse, sa grandeur de présentation, sa sobriété élogieuse, est un chef-d'œuvre de l'illustration et de l'édition. »

## Cat. 50

*Les Rénovateurs*. Émile Bernard. La Rénovation artistique, Paris, 1931.

Bibliothèque de l'INHA.

- 54 Publié à compte d'auteur, ce recueil de 51 planches s'attache surtout à la production tardive de l'artiste. N'y figure ainsi aucune œuvre de la période de Pont-Aven ; le choix met en relief plutôt la peinture religieuse, les nus classicisants et les œuvres monumentales. Le titre rappelle les articles de Bernard sur « Les Artistes renovateurs », publiés dans *La Rénovation esthétique en 1905-1906* et consacrés à Louis Anquetin, Ignacio Zuloaga et lui-même.

## Cat. 51

Victor Hugo, *La Fin de Satan*, Le Livre contemporain, Paris, 1935 (fig. 21) (fig. 22).

Bibliothèque de l'INHA.

- 55 Cette œuvre, monumentale à tous égards, est la production la plus ambitieuse de Bernard en tant qu'illustrateur. Comprenant 50 eaux-fortes et aquatintes, fortement symbolistes avec plus d'un clin d'œil au style graphique d'Hugo lui-même, cette édition résulta d'une commande du président de la Société du Livre contemporain, l'ancien président du conseil Louis Barthou. Assassiné à Marseille le 9 octobre 1934, aux côtés d'Alexandre I de Yougoslavie, celui-ci ne vit jamais le fruit de son mécénat.

## La correspondance

### Cat. 52

Lettres de Madeleine Bernard (dossier transcrit par Émile Bernard).

Bibliothèque centrale des musées nationaux.

- 56 Née en 1871, Madeleine Bernard entretenait des rapports très proches avec son frère aîné. Sa fuite en août 1892, vraisemblablement pour échapper aux assiduités d'un ami de ses parents, sema la confusion dans la famille. Madeleine réapparut au Caire en juin 1895, après avoir passé plusieurs années à Genève. Atteinte de tuberculose, elle mourut le 19 novembre. Sur cette photographie, elle reprend la pose de *Madeleine au Bois d'amour* (1888).

### Cat. 53

Lettres transcrites par Émile Bernard (ici la lettre du 13 août 1900).

Bibliothèque de l'INHA.

- 57 La découverte de Venise fut décisive pour Bernard. Il visita la ville pour la première fois en août 1900, alors qu'il se rendait à Paris, voyage qu'il dut interrompre à cause de la maladie au Caire de son quatrième fils, Antoine, né deux mois plus tôt. De retour à Venise en 1903, il y découvrit l'art de Tintoret, sujet d'un article important publié dans *L'Occident* en 1904. Son enthousiasme pour ce peintre le confirma dans sa volonté de raviver l'art des maîtres anciens. Dans ce but, il s'établit à Venise au début des années 1920 et s'y consacra à son œuvre monumentale, *Le Cycle humain*.

### Cat. 54

Émile Bernard à sa mère, 5 février 1904.

Collection particulière

- 58 Bernard rendit visite à Cézanne à Aix-en-Provence le 4 février 1904. Au cours de cette première rencontre avec son « vieux maître » il voit des œuvres que celui-ci a produites depuis le début des années 1890. Bernard s'avoue déconcerté par le tempérament du peintre, et surtout par l'évolution de son art. Cette lettre, publiée dès les années 1950, a été connue dans une version louangeuse retravaillée par un tiers. En fait, Bernard n'y cache pas sa déception et s'exprime avec une dureté qui s'accrut même dans ses écrits postérieurs sur le peintre.

### Cat. 55

Émile Bernard à Andrée Fort, s.d. [après le 27 juillet 1906].

Collection particulière.

- 59 Bernard fut un grand admirateur de Wagner, auquel il consacra un article dans *La Rénovation esthétique* en février 1907 ; il y déclare que le compositeur est « un saint et un voyant ; car, en définitive, il fut un inspiré et son œuvre sortit du domaine artistique pour s'élever jusqu'à l'autorité d'un dogme, de la magnificence d'une religion ». En train de peindre un tableau inspiré par *Tannhäuser*, Bernard assista à une représentation de l'opéra le 27 juillet 1906, événement raconté dans cette lettre à Andrée Fort.

## Cat. 56

Lettre de F. T. Marinetti à Émile Bernard (s.d., c. juillet 1908).

Bibliothèque de l'INHA.

- 60 Le poète italien contribua à *La Rénovation esthétique* à partir de juillet 1906. Bernard lui dédia un poème admiratif, publié dans la revue de Marinetti, *Poesia*, en juillet 1908, et reproduit dans *La Rénovation* en décembre. Les rapports chaleureux entre les deux hommes, dont témoigne cette lettre de remerciements, furent de courte durée. La publication du *Manifeste du Futurisme* en février 1909 provoqua un rejet vif de la part de Bernard : « Que l'on veuille se libérer de la Routine, cela est absolument nécessaire ; mais de la tradition vraie, cela est fou. »

## Cat. 57

Lettre d'Odilon Redon à Émile Bernard, 20 octobre 1907.

Bibliothèque de l'INHA.

- 61 Bernard publia ses « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites » dans le *Mercur de France* du 1<sup>er</sup> octobre 1907. Dans cette lettre, Redon, ami de longue date du jeune peintre, exprime son admiration pour cette étude où « on voit [Cézanne] tout entier dans son caractère et dans sa nature » ; « ce que j'aime le plus dans cet écrit, c'est l'amour exemplaire que vous témoignez pour votre 'vieux maître' selon votre expression ; le ton de tout l'article vous honore, mon cher ami. »

## Cat. 58

Émile Bernard à André Maire, lettre non datée [décembre 1919]

Collection particulière.

- 62 Dans cette lettre écrite à André Maire (1898-1984), son élève et futur gendre, Bernard évoque *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet. Exposé à la galerie Barbazanges entre le 12 et le 30 novembre 1919, le tableau fut acheté par le musée du Louvre le 8 janvier 1920, grâce à une souscription publique. Se délectant de cette « vaste machine pleine de figures » qu'il estime un chef-d'œuvre, Bernard y présente le peintre d'Ornans comme l'une des figures essentielles du siècle précédent :

« Quel enseignement pour notre époque qu'un tel tableau. Il y avait à côté les six plus célèbres impressionnistes et leurs toiles paraissaient du papier peint avec leurs

couleurs creuses, brûlantes et pareilles à des lanternes japonaises. – Ce tableau de Courbet m'a rappelé tous les maîtres sans ressembler directement à aucun d'eux. Il y avait du Titien, du Vélasquez, du Caravage, du Goya, et cependant c'était partout du Courbet – tant la nature y était suivie avec le sentiment direct malgré ces acquisitions de technique. »

## Cat. 59

Carte postale d'Ignacio Zuloaga à Émile Bernard, 13 décembre 1934.

Bibliothèque de l'INHA.

- 63 Bernard rencontra le peintre espagnol à Séville en 1897. Les deux artistes partageaient le même enthousiasme pour les maîtres du passé, manifesté chez Zuloaga par ses emprunts à l'art espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle. Malgré sa réticence devant le « réalisme parfois caricatural » de son ami, Bernard le comptait parmi les rénovateurs de l'art. Lors de la Biennale de Venise de 1903, il avoua ainsi à sa mère : « Je me suis plu davantage à sa peinture qu'à celle de toutes les autres écoles de l'Europe actuelle et à celle de tous les peintres en vogue. »

## Cat. 60

Émile Bernard à Andrée Fort, 31 décembre 1934.

Collection particulière.

- 64 Se plaignant du temps qu'il fallait consacrer aux planches de *La Fin de Satan*, Bernard reconnaît tout de même que ce travail fut lucratif. En effet, après 1904, il lui devait la part la plus importante de ses revenus, à un moment où ses tableaux se vendaient très mal. Ainsi, en 1915, Bernard touchait 18.700 francs pour son édition de Ronsard, et en 1928 *Les Petites Fleurs de Saint François* lui rapportèrent 95.600 francs.

## Bernard et les siens

### Cat. 61

Émile Bernard, 1890.



Collection particulière.

- 65 La bordure porte l'inscription : « Terpsichore ! t'es-tu écrié/ Et parbleu oui pour rosser/ les pions et les médiocres. / Voilà la chevelure et à toi de cœur. Bernard. 90 ». L'artiste connaissait des difficultés morales et matérielles à ce moment de sa carrière. Il voulait épouser une jeune fille rencontrée en août 1889, mais le père de celle-ci exigea que son futur gendre trouve un emploi. Après un séjour à Lille où il essaya de s'établir dans le dessin textile, il reprit la peinture au moment où sa fiancée se lia à un jeune officier.

**Cat. 62**

*Émile Bernard au Caire, c. 1896.*



Collection particulière.

- 66 Bernard arriva en Égypte en septembre 1893, et s'établit au Caire deux mois plus tard. Il y resta jusqu'en février 1904. Son séjour égyptien, pendant lequel il peignit des fresques à l'École des Missionnaires africains, à Tantah, et à l'église franciscaine de l'Assomption d'El Mouski, au Caire, marque une rupture importante dans l'évolution du peintre, qui rejette alors le symbolisme synthétiste pour adopter un style inspiré par les maîtres du passé.

### **Cat. 63**

*Hanenah Saati avec son fils Antoine.*



Collection particulière

- 67 Bernard se maria avec Hanenah Saati (1878-1937) en juillet 1894. Annonçant sa décision dans une lettre à ses parents, il la décrit ainsi : « C'est une nature orientale dans toute sa splendeur. Son visage a une expression mystérieuse, calme et douce. » Le couple eut cinq enfants, dont trois moururent en bas âge. Antoine, né en 1900, est le premier à survivre jusqu'à la maturité.

## Cat. 64

*Émile Bernard et Andrée Fort avec Antoine et Irène Bernard, c. 1903.*



Collection particulière.

- 68 Bernard se lia avec la sœur de son ami, le poète Paul Fort, lors d'un séjour en France en 1901. Il rentra en Égypte avec Andrée, prétendant qu'elle était sa cousine. Bernard quitta l'Égypte, et sa femme, en février 1904, emportant avec lui ses enfants Antoine et Irène. Le couple s'installa à Tonnerre (Yonne) où ils eurent trois autres enfants. Bernard passa la plupart de son temps à Paris ou en Italie, laissant Andrée en province avec les enfants. Le couple se maria en 1938, une année après le décès de Hanenah Saati au Caire.

## Cat. 65

*L'atelier d'Émile Bernard au Caire, 1895.*



Collection particulière.

- 69 Le peintre s'installa en mars 1894 au 9 Darb-el-Guénéna dans le quartier Mouski, au moment où cette partie de la ville connaissait une croissance importante de sa population étrangère. Grâce à la politique initiée par Méhémet Ali vers 1850, des ressortissants européens arrivaient en Égypte pour aider au développement industriel du pays. Profondément traditionaliste, Bernard déplorait la disparition progressive de l'architecture et des mœurs locales devant cette vague de modernisation.

## Cat. 66

*Emile Bernard devant son chevalet, c. 1918.*



Collection particulière.

- 70 L'artiste est en train de peindre une œuvre non identifiée dont le sujet semble se rapporter à son tableau *Le Carnaval* (1918) où il représenta un mendiant qu'il hébergeait chez lui à cette époque.

### **Cat. 67**

*Émile Bernard dans son atelier, 15 quai de Bourbon, c. 1935.*



Collection particulière.

- 71 Bernard quitta son atelier de Montmartre pour un appartement dans l'île Saint-Louis en avril 1912. Sa nouvelle demeure, l'hôtel Le Charron, quai de Bourbon, date des années 1630. Sur les murs, on voit (de gauche à droite) *L'Offrande* (1908), un portrait non identifié, *Baigneuses à Venise* (1922), *Après le bain* (1910, sur la cheminée), *Le Repos à Tonnerre* (1904 ; devant la cheminée). Dans la pièce d'à côté, on aperçoit une copie de *Vénus et Adonis* de Titien (1554).

## Cat. 68

*Émile Bernard assis à son bureau, 15 quai de Bourbon, c. 1935.*



Collection particulière

- 72 Dans son *Journal littéraire* du 7 juillet 1929 Paul Léautaud décrit l'artiste vers cette époque : « les cheveux et la barbe tout blancs, mais le visage resté très uni, presque pas une ride, les yeux étonnamment jeunes. Comme je lui en faisais la remarque, [...] il m'a dit qu'il met cela sur le compte d'une insensibilité complète qu'il a pour tous les ennuis ou soucis ».

## Cat. 69

*La palette d'Émile Bernard.*

Collection particulière.

- 73 En septembre 1912, Bernard écrit à Paul Jamot : « Mon effort actuel consiste dans la simplification de la palette. Je ne voudrais plus y mettre que 3 ou 4 couleurs ; et je prétends par elles arriver à toute la richesse. Mon idée est celle-ci : les couleurs les plus sombres sont les plus riches, les plus saturées ; c'est d'elles que doit venir la *couleur*. Je suis aussi persuadé que plus on a de couleurs plus on *dissocie* sa gamme. Il faut que la couleur naisse – en sa variété – d'une unité ».