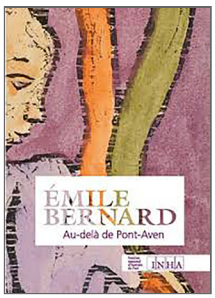


Neil McWilliam (dir.)

Émile Bernard. Au-delà de Pont-Aven

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

« Ténébreux compagnons de toute solitude » : Émile Bernard et la littérature

Neil McWilliam

DOI : 10.4000/books.inha.4785
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

OpenEdition Books

http://books.openedition.org

Référence électronique
MCWILLIAM, Neil. *« Ténébreux compagnons de toute solitude » : Émile Bernard et la littérature* 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/4785>. ISBN : 9782917902752. DOI : https://doi.org/10.4000/books.inha.4785.

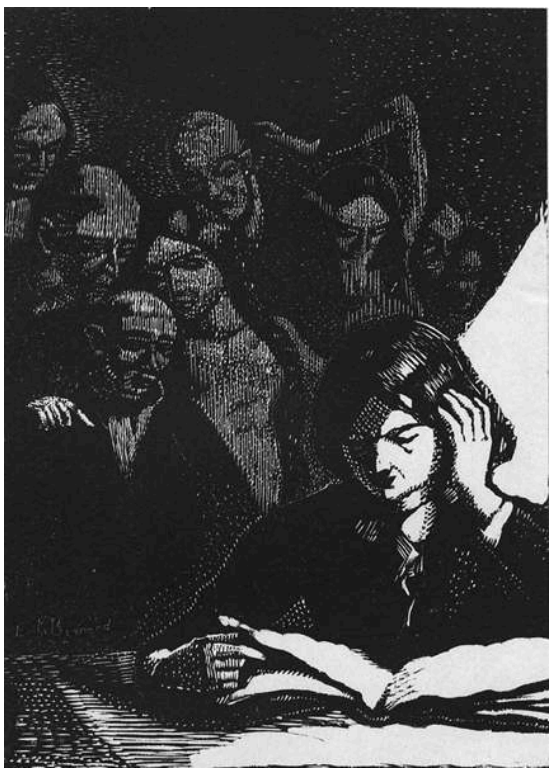
Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

« Ténébreux compagnons de toute solitude » : Émile Bernard et la littérature

Neil McWilliam

1

Fig. 11 (Détail) Émile Bernard, « Bénédiction », illustration pour *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, vol. 1, p. 48, 1916. Bois.



Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 44)

> « La littérature, c'est de la peinture, de la peinture vivante, animée par le fait même qu'elle est le résultat de l'esprit qui est tout ce qu'il y a de plus mobile au monde. [...] C'est pourquoi je me suis obstiné à faire de mauvais vers et de mauvaise prose espérant que tôt ou tard je me corrigerais du mauvais parler et du mauvais français qui se parlent si couramment dans notre pays[1]. »

2 Ces réflexions, provoquées par les commentaires faits par Vincent van Gogh sur les vers que son ami lui avait envoyés à Arles[2], montrent à quel point Émile Bernard, dès le début de sa carrière, attache de l'importance à l'écrit. Le jeune artiste commença à écrire dès l'adolescence et produisit tout au long de sa vie une quantité impressionnante de textes – poèmes, romans, pièces de théâtre, comptes rendus critiques et exposés théoriques –, au point d'exaspérer certains de ses amis tels Paul Cézanne et Andries Bonger qui se plaignaient de sa tendance à alourdir sa pratique picturale par un excès de théorie. Pour Bernard, cependant, cette activité littéraire – menée le plus souvent sous couvert de pseudonymes – faisait partie intégrante de son identité en tant que créateur. Son œuvre poétique, expliquait-il dans son autobiographie inédite *L'Aventure de ma vie* (1938), était « le complément de [son] œuvre picturale », « [son] miroir » qui offrait un reflet intime des émotions et des idées exprimées, de façon plus allusive, dans ses tableaux[3]. Cette complémentarité fut reconnue par un admirateur inattendu, Guillaume Apollinaire, qui, ayant découvert que le poète Jean Dorsal n'était autre que Bernard, lui exprima son admiration dans une lettre datée de 1909 :

> « Il émane de vos poèmes une puissante et belle volupté. Aucun poète n'a aujourd'hui autant de noblesse ni autant de liberté. La force lyrique de vos images me transporte. [...] 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'Émile Bernard et de Jean Dorsal[4]. »

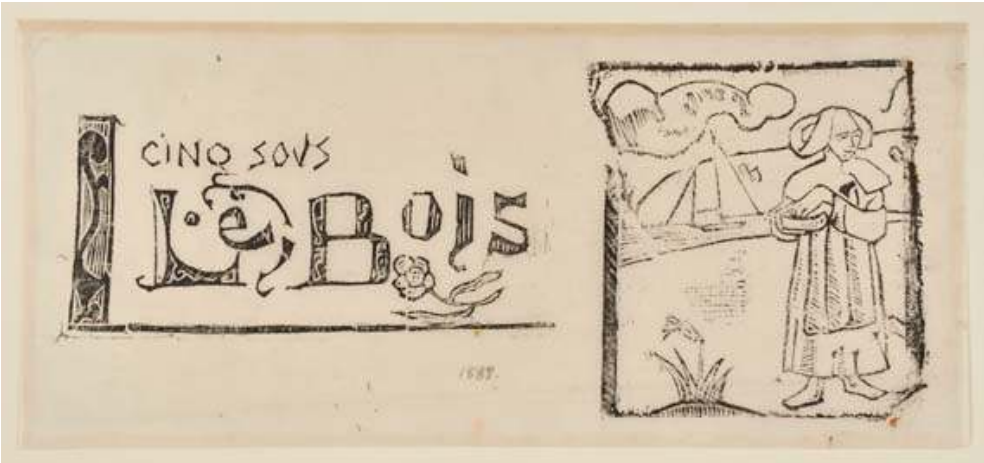
3 Si l'œuvre critique et théorique de Bernard continue à attirer l'intérêt des historiens de l'art[5], sa production littéraire est presque entièrement oubliée. Certes, le style de ces textes peut justifier en partie cet oubli, un style ni plus ni moins médiocre que celui des légions de poètes publiés dans les revues littéraires au début du siècle dernier[6]. Bien peu de lecteurs, aujourd'hui, reprendraient à leur compte le jugement dithyrambique d'Apollinaire. Mais si le lyrisme ampoulé prisé par Bernard est désormais passé de mode, les rapport de l'artiste à la littérature jettent néanmoins un éclairage nouveau sur son entreprise esthétique au sens large. Cet article se propose d'éclaircir le statut de l'écrit dans la trajectoire du peintre en abordant trois thèmes : les goûts de Bernard et ses rapports avec le monde des lettres ; son activité comme écrivain ; sa carrière en tant qu'illustrateur de ses propres œuvres et de celles de grands auteurs du passé. On verra que lorsque Bernard dit de la littérature qu'elle est « de la peinture vivante », il a en tête une notion complexe qui ne se borne pas à une simple réitération de l'*Ut pictura poesis* horatien. Pour Bernard en effet, les distinctions entre le discursif et l'imagé sont capitales. Partisan de la « peinture pure », notamment pendant sa période « classique », Bernard rejette (au moins en théorie) toute contamination narrative ou didactique de l'image et récuse l'autorité de l'homme de lettres qui porte jugement sur l'œuvre picturale.

Émile Bernard et le milieu littéraire

4 La jeunesse d'Émile Bernard coïncide avec la période de foisonnement des revues littéraires symbolistes[7]. Âgé de vingt-deux ans au moment de la fondation en 1890 du *Mercure de France* – revue phare de la nouvelle génération d'écrivains –, il entama sa collaboration avec la revue en publiant, à partir d'avril 1893, des lettres qu'il avait reçues de Vincent van Gogh ; son premier article critique y paraît en novembre 1894. C'est le début d'une collaboration – souvent houleuse – qui durera près de quarante ans. À la même époque, Bernard publie des vers, des gravures sur bois et des dessins, ainsi que des articles critiques, dans d'autres revues – *L'Ermitage, La Plume, Le Cœur* et *L'Art littéraire* – c'est-à-dire les publications les plus en vue de l'avant-garde symboliste. Même durant son long séjour en Égypte, entre 1893 et 1904, il garde le contact avec le milieu littéraire parisien. S'il expose moins dans la capitale, il continue à faire paraître des textes dans la presse littéraire et, grâce aux envois réguliers de revues – notamment du *Mercure* – par ses parents, le jeune artiste réussit à se tenir au courant de l'actualité culturelle parisienne.

5 Bernard était très conscient de l'influence des revues littéraires et artistiques, et tenta à plusieurs reprises, avec plus ou moins de succès, de lancer des projets de publication (cat. 7).

Cat. 7 : Émile Bernard, *Le Bois.* En-tête pour une revue non publiée, 1890-91. Bois.



Bibliothèque de l'INHA.

6 Dès 1888, il propose au jeune critique et poète Albert Aurier de faire paraître une sorte de feuille volante, imprimée recto-verso, présentant une lithographie et un poème manuscrit. Résolu à « lutter contre toutes les obscènes publications antiartistiques qui nous inondent », il envisage une parution irrégulière, « essentiellement artistique avec une lithographie de Degas ou Pissarro ou Gauguin, enfin d'un impressionniste fort – pas de médiocrités, rien que des artistes ». Il ajoute : « Alors, il nous reste le dos de ce papier qui peut, lui, être couvert de littérature également artistique c'est-à-dire de vers de Verlaine, Mallarmé, Brinn'Gaubast, enfin de vous et vos amis d'espoir littéraire mais pas de 'racleurs de rebec'[8] ». Ce projet resta sans suite mais, en avril 1889, Aurier lança seul une revue baptisée *Le Moderniste illustré*, et Bernard fit de son mieux pour promouvoir, grâce à elle, son art et celui de ses amis. Le projet d'une exposition d'un « groupe impressionniste et synthétiste » dans le cadre de l'Exposition universelle au

Café des Arts, avec des œuvres de Paul Gauguin, Émile Schuffenecker, Louis Anquetin, Charles Laval et Bernard lui-même[9], pousse le jeune artiste à relancer son ami. Une annonce de l'exposition, envoyée par Bernard à Aurier le 6 juin 1889, parut dans *Le Moderniste* trois semaines plus tard, ainsi qu'une courte notice signée par le rédacteur en chef ; elles furent suivies, au cours du mois d'août, d'une série d'illustrations tirées du catalogue qui accompagnait la manifestation (cat. 36). Cependant, Aurier faisait preuve d'une certaine réticence, ce qui dut irriter Bernard. Le compte rendu détaillé de l'exposition Volpini, annoncé le 27 juin, ne parut pas, et Bernard se vit refuser plusieurs articles, dont un consacré à son ami Van Gogh en septembre 1889[10]. La campagne menée pour promouvoir ce dernier essuya un nouvel échec quatre ans plus tard lorsque cessa de paraître la revue éditée par Paul Fort, *Le Livre d'art*, dans laquelle Bernard projetait de publier une série d'articles présentant la correspondance du peintre récemment disparu[11].

7 Ces déceptions durent inciter Bernard à jouer un rôle plus actif dans le journalisme artistique. En 1898, l'occasion se présenta au Caire de prendre la direction de la section française d'un hebdomadaire bilingue édité par un avocat italien, A.G. Ferrante. *L'Arte* – « Revue égyptienne artistique, scientifique, littéraire, sportive, commerciale, financière » (cat. 31) – offrit à Bernard un débouché à sa production prodigieuse (il y publia deux romans en feuilleton ainsi qu'une quantité importante de poèmes et d'articles critiques)[12].

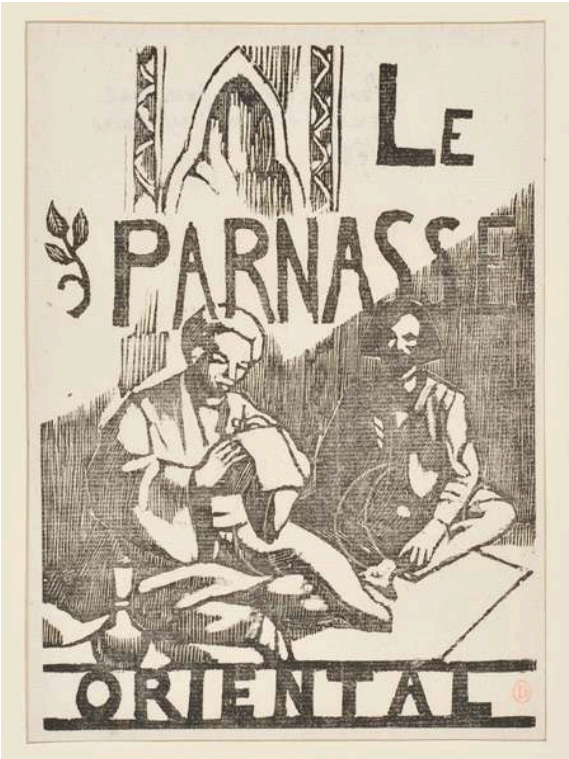
Cat. 31 : Émile Bernard, *L'Arte*. En tête pour une revue publiée au Caire, 1899. Lithographie.

Bibliothèque de l'INHA.

8 Quoique assez dédaigneux de la portée et de la qualité de la revue, Bernard vit dans cette publication l'opportunité de forger une communauté intellectuelle à même de soutenir son projet de renouveau culturel. Rempli d'optimisme, il écrit à son père : « 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[13] ». Deux ans plus tard le

ton est beaucoup plus sobre et Bernard avoue qu'il est l'auteur de la plupart des textes publiés dans la section française de la revue, sous divers pseudonymes (El Wazzan, le Peseur d'or, Armand Bélière). Après une dispute avec son éditeur, Bernard quitte *L'Arte* pour fonder en 1903 sa propre revue poétique, *Le Parnasse oriental*, dans laquelle il publie ses propres œuvres ainsi que celles de poètes français tels que Paul Fort, Stéphane Mallarmé et François Vielé-Griffin, et d'auteurs francophones du Caire. Décorée d'une gravure sur bois où figure un portrait de Bernard accompagné d'un scribe arabe (cat. 32), la revue n'eut qu'une existence éphémère : une douzaine de fascicules parurent et la publication cessa avec le retour définitif du peintre en France en février 1904[14].

Cat. 32 : Émile Bernard, *Le Parnasse oriental*. Couverture d'une revue publiée au Caire, 1903. Bois.

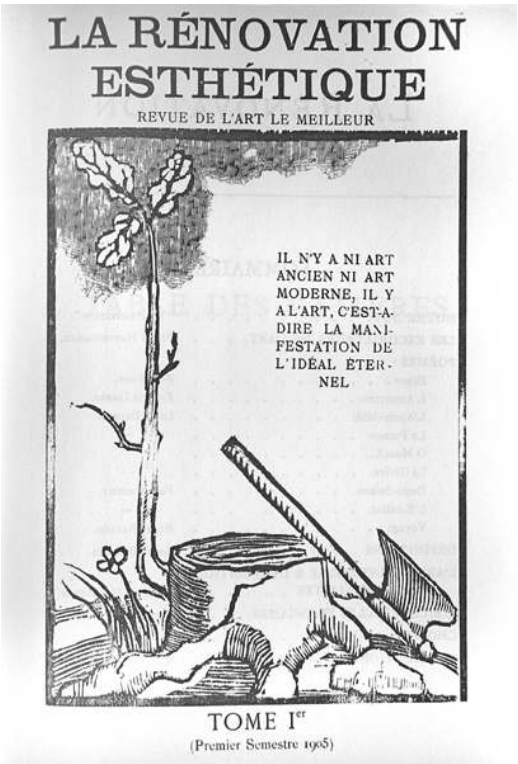


Bibliothèque de l'INHA.

9 De retour après une absence de plus de dix ans, l'artiste affiche alors des idées culturelles et politiques ouvertement réactionnaires, empreintes d'un catholicisme mystique, et se lamente sur le déclin de l'art européen depuis la Renaissance. Marginalisé dans un milieu artistique où il est surtout connu pour ses attaques péremptoires contre ceux qui lui reprochent de disputer à Gauguin la paternité de la technique synthétiste, Bernard se retrouve en désaccord avec des revues comme *Le Mercure de France*, et de moins en moins accueilli dans leurs pages. En 1902, il publie un recueil d'essais, les *Réflexions d'un témoin de la décadence du beau*, qui attire l'attention de Théodore Goutchkoff, un jeune Russe résidant à Paris, qui lui propose de subventionner la publication d'une revue pour diffuser les idées du peintre. Lancée en mai 1905, *La Rénovation esthétique* (cat. 40), « Revue de l'art le meilleur », fournit une tribune à Bernard et à quelques sympathisants tel le peintre Armand Point, qui s'en prennent à

l'art impressionniste et à ses héritiers, et publie des poètes post-symbolistes tels que Francis Jammes, Stuart Merrill, Roger Allard et, bien sûr, Jean Dorsal.

Cat. 40 : Émile Bernard, *La Rénovation esthétique*. Couverture d'une revue publiée à Paris, 1905. Bois.



Collection particulière.

10 Bernard se charge de la partie esthétique de la revue (dont le caractère polémique éloigne Goutchkoff dès mai 1906) et confie la partie littéraire à une succession d'écrivains. Le poète symboliste Léon Deubel est remercié au bout d'un an, en 1906, accusé d'avoir accepté des pots-de-vin pour publier des vers de ses amis, et laisse la place au jeune royaliste Louis Thomas[15], congédié, lui aussi, en mars 1908 quand Louis Lormel, ancien camarade de classe de Bernard et fondateur en 1892 de *L'Art littéraire*, prend le relai[16]. L'arrivée de ce dernier est annoncée en des termes qui donnent le ton de la revue :

> « M. Louis Lormel, dans son domaine, se propose le plus large éclecticisme. La partie esthétique, au contraire, selon son programme du début et l'idée qui l'engendra, maintiendra son caractère d'absolutisme et d'intolérance sous la forme aristocratique des règles de l'art par excellence. Chacun des deux rédacteurs en chef reste donc libre dans sa région[17] ».

11 À l'opposé du ton tranchant et obsessionnel de la partie esthétique, dont la plupart des articles sont signés par Bernard et ses avatars, les pages consacrées à la littérature sentent moins le renfermé. On y trouve même des noms surprenants, comme le théoricien du futurisme F.T. Marinetti, qui publia un essai et deux poèmes, dont l'un – « La Folie des tramways » – est dédié au peintre[18]. Les deux hommes se sont connus au moment du retour de Bernard en France, et celui-ci avait assisté à un récital donné par le poète italien à Marseille en 1904. Malgré les différences théoriques qui les séparaient, entre 1906 et 1909, Bernard publia plusieurs poèmes dans la revue de Marinetti, *Poesia,*

dont un long poème « À Marinetti », qui parut en juillet 1908 accompagné d'un portrait de l'Italien par Romolo Romani (cat. 41)[19]. Bernard adopte un ton emphatique pour saluer ce « Conquérant des étoiles/ Emporté sur la fulgurante trajectoire/ De l'automobile furibonde », et laisse libre cours à son enthousiasme :

> « Je vous salue, Chevalier de lyrisme fort
> En qui se tord le Cyclone du Génie ;
> Je vous salue, Conquistador de la Mort
> Qui chevauche le Pégase de la Folie[20] ! »

12 Ses efforts sont chaleureusement appréciés par Marinetti, qui écrit à son « très grand et très cher ami » (cat. 56) pour le remercier du « plaisir presque déchirant qu['il] a éprouvé à lire l'étonnant poème [qu'il lui a] consacré ! » Admettant que la prochaine publication de l'œuvre dans *Poesia* le rend « follement heureux d'avance comme une fillette devant la belle robe, élégante et somptueuse qu'elle mettra pour la plus belle des Fêtes-Dieu ! », Marinetti avoue lui être « d'autant plus reconnaissant, [qu'il] traverse en ce moment une forêt presqu'inextricable de haines, de basse envie, et de sottise féroce, qu'ont plantée et cultivée soigneusement autour de [lui] les plus lâches et les plus stupides de [ses] collègues exaspérés par l'allure conquérante de *Poesia*[21]. »

13 Indulgent envers la poésie expérimentale de Marinetti, Bernard ne peut cependant approuver le Manifeste du Futurisme qui provoque une rupture irrémédiable entre les deux hommes au moment de sa publication en février 1909. « Enfin la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés », clamait Marinetti, qui appelait à « démolir les musées, les bibliothèques ». Cette récusation de la tradition ne pouvait que heurter Bernard, nourri des œuvres phares de la culture occidentale. « L'art classique est [...] le seul art et quiconque s'en écarte s'égare[22] » disait-il, convaincu qu'on n'abolit pas l'autorité du passé par la simple destruction du patrimoine. Ennemi irréductible du progrès et de ses manifestations industrielles, Bernard se vantait d'exister hors du temps, et s'insurgea contre la glorification du futur, en laquelle il voyait un défi à l'ordre incarné par la beauté même :

> « Il est bien vain de parler du Futur ; pour nous, vivants, le futur c'est la mort. L'anarchie est-elle le Futurisme ? En ce cas, elle n'est pas nouvelle et elle n'est pas plus certainement future que l'archie. La nature nous offre l'image de la Loi. L'anarchie a donc toute l'allure d'un accident plutôt que celle du Futur[23]. »

14 La rupture avec Marinetti coïncida avec l'éclosion d'une amitié avec le critique et romancier tchèque Miloš Marten, dont l'esthétique conservatrice était beaucoup plus proche de celle du peintre[24]. Les deux hommes se rencontrèrent à Paris en 1908. Marten connaissait les *Réflexions d'un témoin de la décadence du beau*, et une correspondance poursuivie après le retour de l'écrivain à Prague ouvrit un échange d'idées et d'œuvres : Marten publia une étude sur la poésie de Bernard dans la *Moderní Revue* en septembre 1908, et organisa une exposition de ses œuvres à la prestigieuse galerie Mánes, à Prague, en janvier 1909. En retour, Bernard envoya deux gravures à Marten pour illustrer ses publications : *L'Art au poteau de l'infamie* (cat. 33) servit de frontispice au *Livre des forts* (*Kniha silných*, 1908) et *Minerve libère l'art éternel* (cat. 34) accompagna un article de la *Moderní Revue*. Les deux gravures forment une séquence allégorique qui résume la conviction de Bernard – partagée par Marten – que l'art moderne souffrait des abus d'une culture abrutissante et insensible, mais qu'il finirait par être libéré par les forces de la sagesse.

Cat. 33 : Émile Bernard, *L'Art au poteau de l'infamie*, 1908. Bois en noir.

Bibliothèque de l'INHA.

Cat. 34 : Émile Bernard, *Minerve libère l'art éternel*, 1908. Bois.

Bibliothèque de l'INHA.

15 « Les forts » évoqués dans le recueil de Marten sont les artistes et écrivains – parmi lesquels Paul Claudel, Élémir Bourges, Louis Anquetin, Armand Point et Bernard lui-même – œuvrant à « la renaissance de la race latine » qui annoncerait cette libération[25]. Le soutien de Marten, qui se proposait également de faire connaître son œuvre picturale et poétique, raviva l'enthousiasme de Bernard qui, en le remerciant de son étude sur son alter-ego Jean Dorsal, soulignait l'antipathie qu'il éprouvait envers « l'infamie » culturelle régnante :

> « Vous serez un des seuls à m'avoir compris. Les poètes de France en sont au même point que les peintres: "Oculos habent et non videunt [sic][26]." Ils sont renfermés dans les mièvreries sentimentales, dans les imageries populaires, dans le socialisme et dans la déformation technique. Ceux qui n'en sont pas là nagent dans le banal et l'usé ; sous des prétextes grammaticaux, ils font de la prose en vers[27]. »

16 Si en 1908 Bernard se montre intransigeant dans son rejet de l'actualité poétique, ses goûts – comme en peinture – étaient plus larges avant son ralliement à la tradition dans les années 1890. Sa correspondance nous offre un aperçu intime de son évolution : il demande régulièrement à ses parents de lui envoyer des livres, il commente ses lectures et exprime longuement ses enthousiasmes. On constate un intérêt soutenu pour la poésie romantique et symboliste, éclipsé pendant ses années égyptiennes par une passion pour les lectures théologiques.

17 Dans son autobiographie, Bernard rappelle avoir « copié en une nuit tout le livre des *Fleurs du mal*. Jamais telle poésie ne m'avait pris. J'emportai en 1886 mon Baudelaire manuscrit dans mes voyages à pied. Je m'arrêtais souvent pour le lire, relire et déclamer sous les arbres, au bord d'une route brûlée de soleil et déserte. Il me semblait que toute la nature m'écoutait[28] ». L'influence baudelairienne semble évidente dans le décadentisme morbide et passablement juvénile des poèmes écrits entre 1886 et 1898 et reproduits dans son premier recueil, *Le Voyage de l'être*, publié en 1898[29]. Elle est peut-être présente aussi dans les dessins de prostituées et de maisons closes que le jeune peintre se plaisait à envoyer à son ami Van Gogh à la même époque[30]. Des citations des *Fleurs du mal* émaillent continuellement la correspondance du peintre, surpassées en nombre seulement par des vers bibliques. Pour Bernard – même dans sa période classique d'après 1900 –, Baudelaire reste « un géant spiritualiste[31] » dont le seul rival au XIX^e^ siècle est Victor Hugo. Celui-ci le séduit par le pouvoir imagé de son style, mais le déçoit par un apparent « manque de pensée » : « Son point de vue est toujours faux, c'est un moyen de paraître toujours neuf et facilement, mais dans ce faux déraisonnement que d'images, que d'évocation, quelle couleur[32]. »

18 Si Bernard s'enthousiasme pour les romantiques avant de quitter la France en 1893, son séjour égyptien est plutôt marqué par les parnassiens et les symbolistes. La redécouverte de Villiers de l'Isle-Adam, lu pour la première fois à l'âge de dix-huit ans, est déterminante. Le « Lamma Sabactanni », tiré du *Chant du calvaire*, que Bernard lut en Égypte en 1893 après avoir visité les lieux saints en Palestine, s'accorde particulièrement avec la dévotion religieuse qu'il cultive à cette époque. Il s'exalte dans une lettre à sa mère en novembre 1893 :

> « Je ne puis t'exprimer combien cela m'a paru beau. Je connais des vers plus parfaits, mais je n'en connais pas de si nobles, de si élevés et de si purs ! Oui, Villiers est bien l'image de cette noblesse grandiose d'autrefois qui ne vivait que d'héroïsme, de foi et de sacrifice. On comprend facilement qu'au milieu de notre siècle de vilains et de manants il n'ait pas trouvé d'écho. Pourtant à chacun sa tâche et il est probable que cette âme grandiose, dernier débris des croisés venu intact jusqu'à nous, n'avait pas un rôle inutile ici-bas. [...] J'avoue pour ma part que cet art, cette élévation, cette profondeur de pensées unies entre elles m'ont aussi beaucoup fait comprendre ce que le simple renseignement ne m'avait pu faire seulement pressentir. Avouons-le, nous, plongés dès l'enfance dans ce siècle de cupidité et de grossièretés, placés vis-à-vis de l'existence plate, banale, commerciale, sans amour, sans grandeur, nous ne sommes point si coupables d'avoir méconnu longtemps les beautés sublimes de la foi et la Religion[33]. »

19 La spiritualité de Villiers, ainsi que son allure aristocratique, le recommanda aux yeux de Bernard, qui à cette époque était plongé dans la lecture de Tertullien, de Denys l'Aréopogite, de Thomas a Kempis, d'Ernest Hello, du père Grétry, de la Bible et d'« un tas de livres pleins de toute la vraie sagesse[34] ». Par comparaison, confesse-t-il à son ami Bonger, la littérature contemporaine semble bien peu de chose. Il continue à demander l'envoi d'œuvres de Gautier, Laforgue, Flaubert et Maldoror, mais on constate que la

plupart des auteurs lus par Bernard pendant son séjour égyptien – Verlaine, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Lamennais et Arnoul Gréban – sont des écrivains connus pour leur ferveur catholique. Cette orientation, évidente dans les tableaux religieux peints par Bernard à cette époque et dans ses articles publiés dans la revue belge *Le Spectateur catholique*[35], joue un rôle prépondérant dans l'évolution de sa poésie, et notamment dans les « épopées » métaphysiques comme *Adam, ou l'homme* et *Le Juif errant* (cat. 39) qu'il publie après son retour en France en 1904.

Émile Bernard, poète

20 La production poétique de Bernard accuse une nette évolution, passant du mode autobiographique et confessionnel de son premier recueil, *Le Voyage de l'être* (1898), à une vision qui se prétend universelle, esquissée avec la publication d'*Après la chute* en 1918. En même temps, l'esthétique traditionnaliste, qui transforme la peinture de Bernard au cours de son séjour égyptien, l'incite à tempérer le style souvent impétueux de sa jeunesse en faveur d'une mode plus classique caractérisée par des sonnets et la dominance des alexandrins. Cette rupture annonce en outre un changement de ton, sinon de vision du monde. *Le Voyage de l'être*, recueil hétérogène de poèmes de jeunesse, retrace en sept sections le parcours de l'artiste, depuis son adolescence et ses premiers amours (« Susurrements » ; cat. 10 pour la couverture d'une première version non publiée), en passant par ses déceptions sentimentales et personnelles (« Cœur nu », « Sentimentalités solitaires ») allant jusqu'à la démoralisation totale (« Sensualismes », « Malaises cordiaux ») qui précède son salut grâce à la découverte de Dieu et à son mariage au Caire en 1894 (« Foi », « Extases et luttes »). Cette trajectoire positive, qui va du désarroi à la délivrance, s'inverse lorsque Bernard aborde des sujets à l'échelle universelle. Son hostilité envers le monde moderne et l'exaltation du progrès l'amènent à bâtir des épopées mettant en scène la déchéance humaine provoquée par le péché originel. L'harmonie et le bonheur accordés par Dieu à sa première création sont ainsi présentés comme dilapidés par la désobéissance du premier homme, qui a condamné ses successeurs à la dépravation et au doute.

Cat. 10 : Émile Bernard, *Susurrements*, 1890. Couverture d'un livre de poésies non publié. Bois.

Bibliothèque de l'INHA.

21 C'est dans le poème *Foi*, écrit au Caire en 1894 et dédié à son ami Paul Fort[36], que Bernard raconte son passage de la perdition à la rédemption, réalisé autour du contraste entre l'Occident et l'Orient. La ville occidentale – qui reste anonyme, mais correspond bien à Paris – apparaît comme un lieu de salut trompeur, marqué par « une flèche lointaine » qui attire les pas du poète vagabond, avant de l'engouffrer dans ses voluptés :

> « mais la ville, au pied de l'édifice,
> Ouvrait ses lupanars, ses bouges, ses taudis …
> Et j'ai dû traverser tous ces abris maudits,
> Et j'ai dû supporter l'infernal maléfice. »

22 Dans cette ville d'enfer, dit-il, « j'ai dû m'accroupir à l'autel de Satan / Et pleurer, et gémir aux pieds des filles rousses ». Ce n'est qu'au dernier moment que le jeune homme est miraculeusement sauvé de la perdition :

> « Je serais succombé – car je n'en pouvais plus ;
> Mais la fée Orient vint, de son doigt fragile,
> Rouvrir mes yeux fermés, rouvrir mes yeux perclus,
> Et me montrer le ciel, sans rien qui soit d'argile. »

23 À l'opposé des bouges parisiens, l'Orient se distingue par « ses palais, ses trésors vieux et vierges », et surtout par son caractère sacré. Faisant allusion à sa visite à Jérusalem en septembre 1893, où il communia au Saint Sépulcre, Bernard relate sa renaissance par la foi :

> « J'ai vu l'hostie au ciel et j'ai vu le ciboire,
> J'ai mangé, puis j'ai bu Jésus crucifié :
> Frère, j'ai bu son sang – si tu savais le boire !
> Et mon cœur s'envola, pur et mortifié. »

24 Exalté, Bernard conclut son message au poète parisien sur une note de triomphe : « Ce que je veux t'apprendre avec m'âme ravie, / C'est, frère, que Jésus, le Christ, était bien Dieu. »

25 Mais cet optimisme né de la foi côtoie une répugnance croissante envers la civilisation de son temps. Profondément conservateur, Bernard voit dans le triomphe de la démocratie et de l'industrie l'agonie de l'Occident et de son héritage artistique. La volonté de remonter ce courant inexorable et de rendre leur place aux grands maîtres fondateurs de la peinture et de la littérature européennes inspire un projet comme *La Rénovation esthétique*, ainsi que les nombreux textes, conférences et toiles consacrés au relèvement de la tradition. Mais l'ardeur de cette campagne est érodée par une angoisse croissante devant ce que Bernard considère comme l'inlassable assaut du matérialisme moderne contre les trésors artistiques du passé. En 1909 il incite le député nationaliste Maurice Barrès à lancer une campagne destinée à sauvegarder les églises paroissiales, dont quelques-unes étaient menacées de destruction suite à la Loi de séparation de l'Église et de l'État de 1905[37]. Cependant, peu satisfait du soutien apporté par celui-ci[38], il manifeste un pessimisme de plus en plus aigu devant les signes de la modernité[39]. Même l'Italie, où Bernard se réfugia pour de longs séjours pendant les années 1920 et qu'il considérait comme l'acmé de la civilisation, n'est pas épargnée par ses sombres réflexions. Le recueil de sonnets intitulé *Italia Mater* (1922) qui fait ostensiblement l'éloge du pays et de son passé, est hanté par la conscience de la fragilité de cet héritage. La section consacrée à Gênes est particulièrement probante à cet égard. Bernard y évoque la transformation de *palazzi* en boutiques, la laideur du port marchand, le badigeonnage de fresques, et l'assaut de l'automobile (« Ces dragons hideux, / [qui] font dévorer l'Art et renverser les Villes[40] ») avant de conclure que la grande époque est définitivement révolue : « Ainsi Gênes, tu vois avec la race impure/ Qui souille ta Grandeur sous les plus vils affronts/ Le Palais effacé devant la masure.[41] »

26 En 1926, ces préoccupations sont transposées sur scène dans une comédie, *Les Modernes*, qui oppose le traditionnaliste Edgard à sa sœur féministe Suzanne et son ami, le moderniste Évariste. Celui-ci salue Marinetti et Matisse, accueille avec approbation l'entrée du Douanier Rousseau au Louvre, et snobe Rome et Florence, villes passablement ennuyeuses. Se lamentant sur « la conspiration des barbares contre les civilisés, de la Jacquerie contre les grands seigneurs de l'art », Edgard se réfugie dans son Homère et se plaint du monde moderne : « Nous vivons dans la déliquescence. La politique n'est même qu'un galimatias qui nous donne une vie éphémère de raccrochage à toutes les circonstances[42] ». Suit inévitablement la déchéance d'Évariste et de Suzanne – celle-ci en particulier touche le fond, victime de son cynisme et de son faible pour l'opium. « Je m'ennuie. J'en suis arrivée à trouver la vie absolument vide. Pourquoi vivre ? » se plaint-elle, avant de demander à son frère : « Éclaire-moi, Edgard, je suis perdue, je ne sais plus où je vais. » La sagesse d'Edgard, mûrie par ses lectures classiques, sauve la situation. Il surmonte les préjugés « modernes » d'Évariste et de Suzanne contre la vraie source de bonheur – l'amour conjugal – et finit par des reproches : « Vous, les modernes, vous êtes des enfants qui rient de tout ; mais, la nature qui est sérieuse, apparaît et reprend ses droits. Vous ne retirerez pas le cœur du corps humain[43] ».

27 Bien qu'animés par le même dégoût de la déchéance morale et culturelle, le ton caustique et boulevardier des *Modernes* est loin de la vision transcendante des réquisitoires de Bernard contre l'humanité dans une œuvre comme *Après la chute*. Cette

suite de sonnets, décrite par l'auteur comme « la synthèse de la société moderne par une âme qui en souffre et non pas qui la flatte[44] », retrace la défaite de l'esprit vaincue par la matière, et le triomphe du sublime sur la beauté qui en résulte. Comme son épopée postérieure, *Adam, ou l'homme*, écrite en 1921, Bernard entreprend de démontrer que l'humanité est en partie responsable de sa propre chute. Ainsi, dans *Le Châtiment*, il proclame :

> « L'Homme a tout seul détruit son Paradis
> [...]
> Il fut dieu, puis héros, puis homme. – Plus il tombe,
> Plus la Rébellion le descend dans la Tombe...
> Car c'est la Liberté qui fut son Châtiment[45]. »

28 Prométhée est le symbole du matérialisme qui a profané la nature et assujetti l'esprit humain. L'adoration du monde par les anciens, quand « Tout esprit était dieu, toute grâce déesse[46] », ou l'exaltation par les « Peuples de l'Occident » du « Christ ouvrant son Paradis » a fait place au règne d'« Hommes-Brutes » sous lesquels « les Mathématiques/ Ont remplacé l'Amour qui vous brûla jadis » :

> « Vos Aïeux adoraient les Astres et la Terre.
> Vous vivez sans Seigneur, méprisant le Mystère,
> Ne songeant qu'à tuer le Prêtre ou le Devin.[47] »

29 Comme dans *Adam, ou l'homme*, la désobéissance et la perte de la foi conduisent au doute. L'homme cherche à expliquer son existence, mais sa curiosité reste inassouvie à cause de l'isolement qu'il s'est imposé par suite du péché originel. Ce doute débilitant laisse Adam impuissant devant le monde :

> « Adam doutait de tout, troublé par la liqueur,
> Que le fruit du Péché répandait dans son cœur ;
> Il ne savait plus rien de précis ni de juste
> – Ainsi le Mal toujours au Néant nous ajuste –
> Et ce qu'il avait vu disparaissait pour lui
> Dans le rêve trompeur dont il faisait sa nuit. »

30 Le doute devient l'essence de la condition humaine, qui continue à opprimer l'humanité maudite : « Ils sont encore en nous ces terribles problèmes, / Homme, ton sang les porte et partout tu les sèmes. » Une seule solution se présente : au moment de sa mort, Adam voit son créateur et incite ses enfants à remonter jusqu'à Dieu : « Des deux bras de la Croix façonne tes deux ailes[48] ! »

31 La substance et la structure d'*Adam, ou l'homme*, ainsi que le poème « La Chute », publié dans *Après la chute*, fournissent un rare exemple de l'influence directe des écrits de Bernard sur sa production picturale. Pour l'essentiel, après son retour en France, l'artiste se consacra à la peinture « pure », et sa production classique se compose essentiellement de nus (parfois allégoriques), de paysages et de portraits. Bien qu'il ait qualifié la littérature de « peinture vivante » en 1888, dans ses tableaux, à l'opposé de ses illustrations, Bernard évite toute allusion extrinsèque de nature discursive ou didactique. Cette tendance à imposer une distinction nette entre les deux domaines – littéraire et pictural – s'amplifie encore davantage suite à la brouille avec le critique Albert Aurier, admirateur de Gauguin. Blessé par ce qu'il considère comme une trahison, Bernard commence à manifester son mépris pour les critiques peu au fait des particularités formelles de la peinture : « Le littérateur aime les toiles où il y a pour lui motif objectif de description. De fil en aiguille il arrive à découvrir de la psychologie et de la pathologie dans les œuvres dont il parle, et quand il a fini son article sur ce

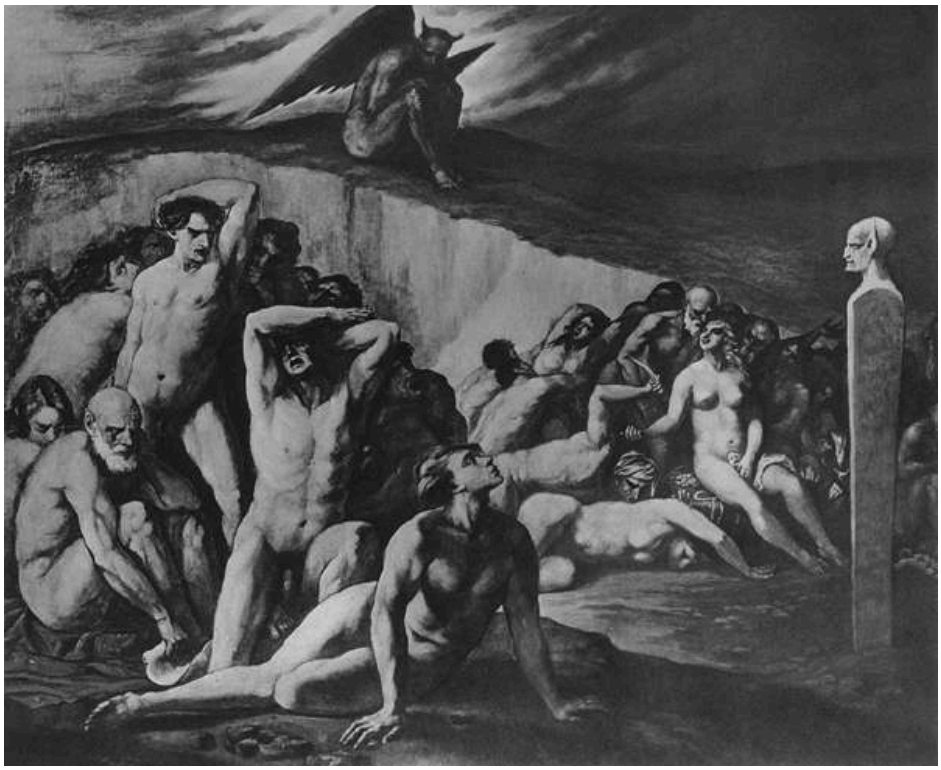
peintre peu sans faut [sic] qu'il n'ait vu en lui tout un dictionnaire et voire une encyclopédie[49] ». Des littérateurs comme Aurier sont ainsi incapables de voir autre chose dans la peinture que « de la littérature ! C'est-à-dire autre chose que la peinture même[50] ». Bernard se refuse à un tel métissage, et déconsidère l'illustration, trop soumise au texte. Dans les années 1920, il fera cependant une exception importante à cette règle dans sa suite picturale *Le Cycle humain*, produite en deux versions différentes entre 1922 et 1926.

32 La série retrace l'histoire de l'humanité en quatre toiles monumentales qui rappellent la vénération de l'artiste pour « le grand et très divin Michel-Ange » (cat. 47), tout en démontrant une certaine affinité avec « l'art philosophique » du peintre lyonnais Paul Chenavard. Dans ses mémoires, Bernard rappelle son ambition « de faire un oratorio de cette conception symbolique grandiose », qu'il voulait traiter « en drame lyrique à la manière d'un Bach, d'un Wagner[51] ». Cependant, si l'ampleur et la conception plastique du cycle s'inspirent de la musique, l'argument et le pessimisme métaphysique de l'œuvre viennent directement d'*Après la chute et d'Adam*. L'argument s'articule autour de quatre épisodes historiques et métaphysiques : *La Construction du temple*, ou l'élan de l'âme vers Dieu (âge biblique), *Les Héros et les dieux* (fig. 9), soit la manifestation des passions (la Grèce homérique), *Notre seigneur guérissant les malades*, soit la régénération spirituelle de l'homme (époque romaine), et *Le Doute* (3), ou la défaillance de l'âme par l'abus de la raison (monde moderne)[52].

Fig. 9 : Émile Bernard, *Les Héros et les dieux* (*Le Cycle humain*, 2e série), 1925, Ca' Pesaro, Venise.

Reproduction d'après Émile Bernard, *Les Rénovateurs*. Émile Bernard, Paris, 1933, pl. 33.

Fig. 10 : Émile Bernard, *Le Doute* (*Le Cycle humain*, 2e série), 1924. Ca' Pesaro, Venise.



Reproduction d'après Émile Bernard, *Les Rénovateurs*. Émile Bernard, Paris, 1933, pl. 35.

33 Cette séquence rappelle le sonnet « La Chute » où Bernard évoque l'évolution de l'homme : « Splendeur, Harmonie, Allégresse » de la Grèce antique ; éveil de la foi où « j'ouïs la promesse/ Du Christ, et je prêchai la grandeur de la Foi:/ Je fus Moine, je fus Chevalier, je fus Roi » ; déclin final et avènement du doute :

> « Mais le Doute soudain abattit mon essor,
> Et je tombai ; sentant désormais dans mes moelles
> La tristesse sans nom d'être homme et d'être mort[53]. »

34 Dans *Le Cycle humain*, le doute rappelle « le néant » d'*Adam* et « la mort » de « La Chute ». La violence, le désespoir et la luxure y sont symbolisés par une masse de figures nues, abandonnées sous le regard de Satan dans un paysage aride et stérile. Les damnés – dont la gestuelle est empruntée à Michel-Ange et à Canova, entre autres – sont répartis dans deux groupes qui s'ignorent l'un l'autre, et qui sont surveillés par un terme surmonté d'une tête impassible et pernicieuse qui représente le Doute. Cette vision sinistre résume pour Bernard un monde séduit par la Raison et qui a perdu sa foi, un monde qui a tué l'art et qui, au plan individuel autant qu'universel, a sombré dans une mort vivante.

35 Au même moment où Bernard travaillait au *Cycle humain*, son pessimisme étouffant et amer se fait aussi sentir dans le recueil *La Coupe de cristal*, publié en 1925. Ici, le ton est au plus noir. Constatant son échec personnel (« Les hommes de mon temps n'ont pas voulu de moi ; / Il faut que doublement sous leur mépris je meure. / Siècle qui dois venir, j'attends de vivre en toi[54] ! »), Bernard trouve dans la promesse de la mort une libération d'un monde déchu :

« Je haïs l'homme, et je crains partout sa ressemblance.
Oh ! cachez moi, tombeaux qui gardez le silence,
Que je goutte au repos que je contiens en moi[55] ! »

Émile Bernard, illustrateur

36 Les échecs à la fois critiques et commerciaux de Bernard expliquent pour une bonne part le découragement et l'amertume souvent présents dans ses poèmes. Il existe cependant un domaine où l'artiste s'est fait une réputation : l'illustration de livres. Dès son enfance, Bernard est fasciné par l'illustration et manifeste un enthousiasme précoce pour l'œuvre de Gustave Doré. Ses premiers projets – une suite de zincographies réalisées en 1891-92 pour accompagner les poèmes symbolistes de Jean Moréas, *Les Cantilènes* (cat. 18-23), et des dessins inspirés par le *Roland furieux* de l'Arioste (1892-93) – sont un échec. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que, grâce au marchand d'art Ambroise Vollard, Bernard publie une série de cinq livres illustrés qui figurent parmi les réussites majeures de l'artiste. Dans son autobiographie, il rend hommage à Vollard, qui lui a permis une liberté de création et fourni une source de revenus :

> « C'était moi qui faisais le choix des livres et toujours mon éditeur me laissait ordonner l'ouvrage à mon gré : choix de caractères, dispositions des pages, des titres, format etc.... Je n'eus qu'à me louer d'être aussi bien secondé. [...] Ce fut grâce à ces travaux que je vécus librement, faisant ma peinture à ma guise et la poussant toujours dans la voie de l'art pur qui l'a rendue de plus en plus invendable[56]. »

Cat. 19 : Émile Bernard, « Voix qui revenez », illustration pour *Les Cantilènes* de Jean Moréas, 1892. Zincographie en noir.

Bibliothèque de l'INHA.

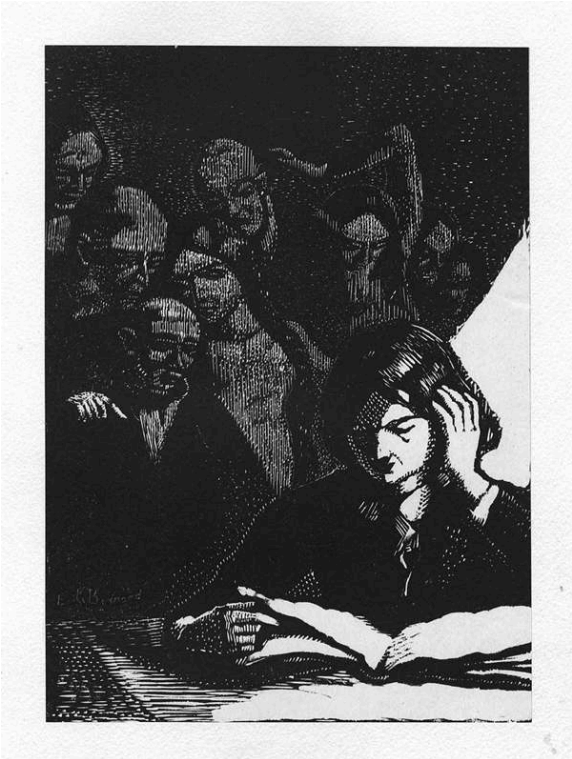
Cat. 23 : Émile Bernard, « J'écoute les jets d'eau », illustration pour *Les Cantilènes* de Jean Moréas, 1892. Zincographie en noir.

Bibliothèque de l'INHA.

37 Les deux hommes se connaissent depuis 1892 : Vollard avait acheté des œuvres de Van Gogh, Gauguin et Guillaumin provenant de la collection du jeune artiste et vendues par l'entremise de ses parents pour subvenir à ses besoins en Égypte[57]. Vollard fit ainsi l'acquisition d'importants lots de tableaux de Bernard en 1901 et 1905, mais il semble s'être peu intéressé à la production « classique » de celui-ci ; les livres illustrés permettaient de maintenir des liens commerciaux avec l'artiste, dans un domaine qui promettait d'être plus rentable. Vollard lui-même s'était engagé dans la publication de « livres d'artistes » dès 1900, avec la publication d'un recueil de poèmes de Verlaine, *Parallèlement*, richement décoré de lithographies et de gravures sur bois par Pierre Bonnard. D'autres commandes – à Maurice Denis, Auguste Rodin et Armand Seguin – suivirent, lançant une entreprise éditoriale prestigieuse (mais coûteuse) que le marchand continua jusqu'à la fin de sa vie[58]. Cette initiative contribue à la renaissance du livre illustré en France, encouragée par le Symbolisme et promue au cours des années 1890 par des marchands tels Siegfried Bing et des éditeurs tels Édouard Pelletan[59].

38 C'est vers 1901 que Vollard commanda ses premières illustrations à Bernard pour une édition des *Fleurs du mal*, (fig. 11 et 12), mais des problèmes techniques empêchèrent la sortie du livre avant 1916, une année après la publication du second projet contracté avec le marchand, *Les Amours de Ronsard* (fig. 13 et 14). Vinrent ensuite *Les Œuvres de François Villon* (1918, fig. 15 et 16), *Les Petites Fleurs de Saint François* (1928, fig. 17 et 18) et *L'Odyssée* (1930, fig. 19 et 20).

Fig. 11 : Émile Bernard, « Bénédiction », illustration pour *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, vol. 1, p. 48, 1916. Bois.

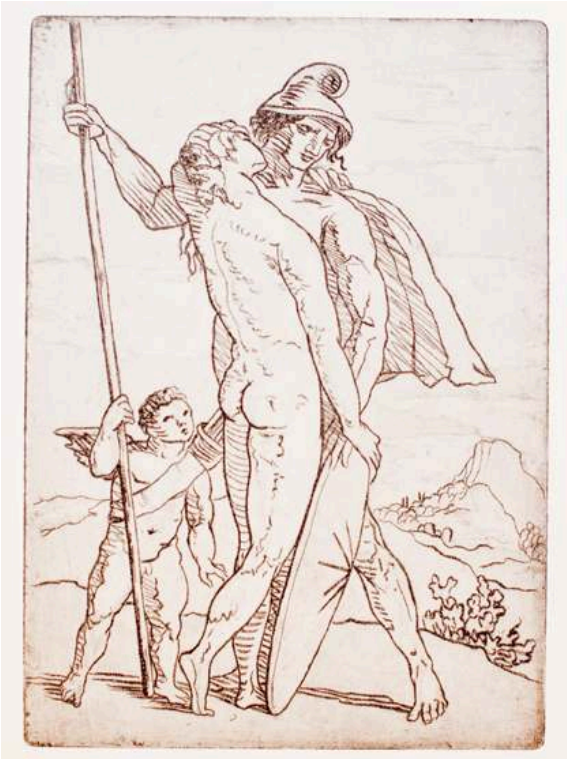


Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 44)

Fig. 12 : Émile Bernard, « L'Héautontimorouménos », illustration pour *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, vol. 2, p. 362, 1916. Bois.

Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 44)

Fig. 13 : Émile Bernard, « Mars et Vénus », illustration pour *Les Amours de Pierre Ronsard*, 1915. Cuivre.



Collection particulière. (Cf. Cat. 43)

Fig. 14 : Émile Bernard, « Léda », illustration pour *Les Amours de Pierre Ronsard*, 1915. Cuivre.

Collection particulière. (Cf. Cat. 43)

Fig. 15 : Émile Bernard, « Le Petit Testament de maistre Françoys Villon, n° 6 », texte et illustration pour Les *Œuvres de François Villon*, 1918. Bois.

Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 45)

Fig. 16 : Émile Bernard, « Ballade que Villon feit a la requeste de sa mère pour prier nostre dame », illustration pour *Les Œuvres de François Villon*, 1918. Bois.

Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 45)

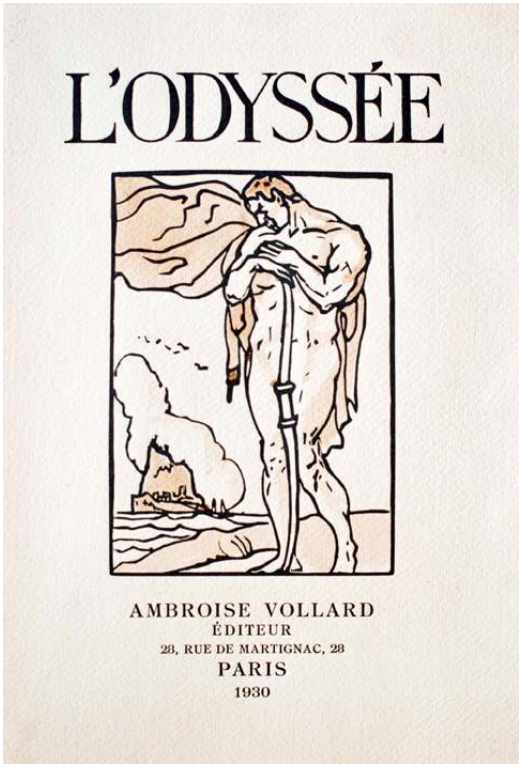
Fig. 17 : Émile Bernard, Couverture des *Petites Fleurs* de Saint François, 1928. Bois.

Collection particulière. (Cf. Cat. 48)

Fig. 18 : Émile Bernard, « Saint François », illustration pour *Les Petites Fleurs de Saint François*, 1928. Bois.

Collection particulière. (Cf. Cat. 48)

Fig. 19 : Émile Bernard, Couverture du premier tome de *L'Odyssée* d'Homère, 1930. Bois.



Collection particulière. (Cf. Cat. 49)

Fig. 20 : Émile Bernard, « Philoctète », illustration pour *L'Odyssée* d'Homère, 1930. Bois.

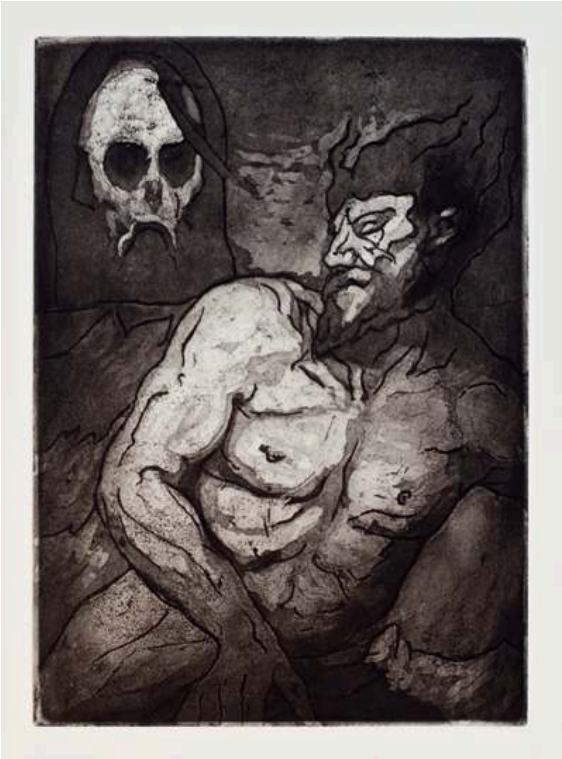
Collection particulière. (Cf. Cat. 49)

39 La réputation de ces ouvrages auprès des collectionneurs amena en 1932 une dernière commande des plus prestigieuses, toujours grâce à Vollard qui présenta Bernard à Louis Barthou, homme politique et président des Amis du livre contemporain, société de bibliophiles qui éditait des livres d'artiste de luxe à tirage limité. Barthou invita Bernard à proposer un texte à illustrer ; après le rejet de *Dieu* de Victor Hugo, premier choix du peintre, il fut convenu que Bernard produirait une édition illustrée de *La Fin de Satan* pour commémorer, en 1935, le cinquantenaire de la mort du poète (fig. 21 et 22).

Fig. 21 : Émile Bernard, « Il comprit qu'il était le naufragé de l'ombre », illustration pour *La Fin de Satan* de Victor Hugo, 1935. Eau-forte.

Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 51)

Fig. 22 : Émile Bernard, « Une tête sortit », illustration pour *La Fin de Satan* de Victor Hugo, 1935 . Eau-forte.



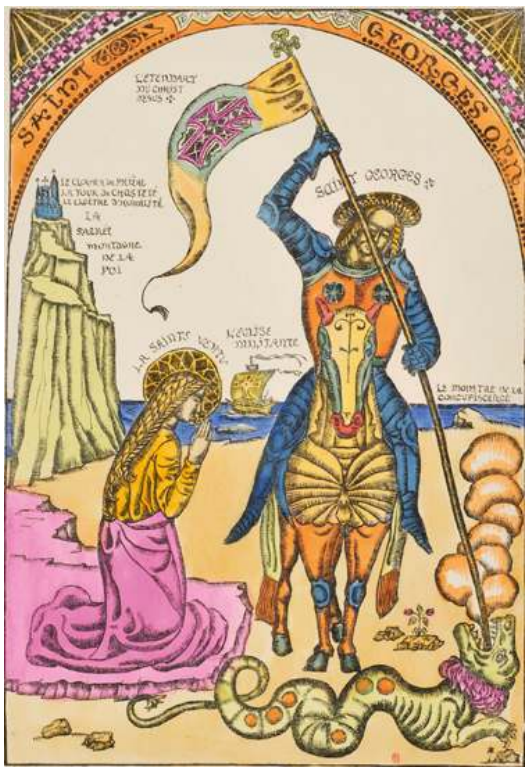
Bibliothèque de l'INHA. (Cf. Cat. 51)

40 À l'exception des *Amours de Ronsard*, qui mélangeaient eaux-fortes et bois, et *La Fin de Satan*, composée de cinquante eaux-fortes, Bernard pratiquait essentiellement la gravure sur bois, une technique laborieuse et coûteuse pour laquelle il devait solliciter l'aide de sa famille, et surtout de graveurs professionnels comme Louis Jou, un artiste catalan résidant en France depuis 1906. La production de livres illustrés était lente et pénible, quoique lucrative : en 1915, par exemple, l'édition de Ronsard rapporta 18 700 francs, et celle des *Petites Fleurs* de Saint François, en 1928, 95 600 francs. La gravure sur bois, avec ses traits larges et ses formes souvent dépouillées – comme celles des planches de *L'Odyssée* – rappelle les contours noirs employés par Bernard pour cerner les formes peintes en couleurs plates dans ses tableaux cloisonnistes et synthétistes des années 1880-1890. La technique rappelle aussi l'intérêt durable de l'artiste pour l'imagerie populaire et les bois du Moyen Âge. Si ses illustrations pour le *Roland furieux* imitent la xylographie en se servant des traits de plume, les images religieuses produites en Égypte autour de 1895, et souvent destinées à la revue *L'Ymagier* d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont (cat. 24-30), sont des lithographies qui, elles aussi, évoquent les bois du XV^e^ siècle et les images d'Épinal affectionnés par les deux écrivains[60].

Cat. 24 : Émile Bernard, *La Croix aux Saintes Femmes*, 1894. Lithographie aquarellée.

Bibliothèque de l'INHA.

Cat. 25 : Émile Bernard, *Saint Georges*, c. 1894. Lithographie aquarellée.



Bibliothèque de l'INHA.

41 L'attachement de Bernard à cette tradition est souligné dans une conférence donnée à un Congrès du livre, où il préconise aux artistes la simplicité formelle :

> « Les bons gros bois simples et naïfs de l'imprimerie populaire, des Almanachs des Bergers, des Danses Macabres, des *Ars bene moriendi* doivent lui [à l'artiste] servir de modèles ; non pour une servile imitation, mais pour lui rappeler les conditions de sa vie livresque ; sa soumission aux caractères et à la décoration[61]. »

42 Bernard admire particulièrement les incunables et s'efforce d'imiter leur cohérence esthétique. L'illustration n'est pas un simple commentaire mais fait partie intégrante du texte, au même titre que la mise en page et la typographie[62]. Évoquant son édition des *Fleurs du mal* dans une lettre à Marten en 1914, Bernard cite les grands livres de la Renaissance comme des modèles de l'intégration formelle qu'il recherche dans sa propre production :

> « Mon effort actuel consiste à rechercher une illustration du livre qui soit typographique, c'est-à-dire qui soit comme les bois de Boccace de l'édition vénitienne, comme les *Figures de la Bible* de Jean Cousin et comme toute la xylographie du XV^e^ et XVI^e^ siècles, une illustration décorativement exacte du texte[63]. Il faut non seulement que je satisfasse l'esprit de l'auteur, mais que je trouve le lien d'harmonie qui unit dans l'oeil les caractères d'imprimerie au bois gravé. Il faut donc, avant tout, retrouver des caractères d'un dessin artiste et décoratif (J'ai choisi les Garamont de l'Imprimerie Nationale en grande dimension) et un dessin au trait ayant des pleins et des déliés, pas trop chargé, qui ait dans la page des ouvertures équivalentes à celles du texte sur le blanc de la page. En somme rien de plus léger ou de plus lourd que la typographie, un juste poids.
> Vous savez que primitivement on faisait les caractères en bois (on les coula en plomb plus tard, ce qui amena une rupture avec la xylographie), l'unité de matière avait conduit à une unité d'exécution. Maintenant il s'agit de rétablir cette unité, quoique le bois soit un travail direct et le caractère une œuvre du fondeur. Voilà mon effort, il est simple, vous le voyez, et pour y aboutir il faut, sans servitude, le maintenir. [...]
> Ce que j'ambitionne c'est de rétablir le bel esprit livresque du XVI^e^ sans donner dans l'imitation servile. Garder le principe harmonieux instauré dès le début, et travailler librement selon un esprit tout à fait dégagé des pastiches. Vous jugerez si je suis ici, comme en ma peinture où je procède de même, arrivé au but, ou suis en marche vers lui[64]. »

43 Convaincu que l'art est « la recherche constante de *l'esprit réel de la chose à dire*[65] », Bernard s'inspire d'une époque ou d'un style en sympathie avec l'esprit du texte qu'il traite, tout en adaptant les formes anciennes aux exigences de son projet. Dans ses gravures plus ou moins historicisantes, il vise donc une réinterprétation formelle plutôt qu'une plate imitation. Le ton « médiévalisant » des *Œuvres* de Villon en est un bon exemple : Bernard se sert d'une langue plastique incontestablement influencée par l'art gothique, mais il l'adapte pour introduire des compositions et des liens psychologiques très éloignées de la source dont il s'inspire (fig. 15 et 16). De même, l'élégance fluette des eaux-fortes dans les *Amours* de Ronsard s'appuie sur le style graphique et les formes graciles des maniéristes du XVI^e^ siècle, tels Primatice ou Parmesan (fig. 13 et 14). Mais Bernard y ajoute une touche plus personnelle avec sa ligne plutôt vive et nerveuse. Ces projets permettent à l'artiste de mettre en pratique un usage plus souple de la tradition que celle dont il se sert habituellement dans sa peinture classicisante. « [Nous devons] apprendre des maîtres, mais pour créer à notre tour une forme qui s'égale ou s'approche de la vertu de la leur et qui soit cependant bien à nous[66] », dit Bernard. Si cette affirmation définit assez mal la pratique picturale plus impersonnelle à laquelle il a recours dans ses œuvres inspirées des grands sujets

de la peinture « traditionnelle », elle convient mieux à ses illustrations, qui se prêtent davantage à l'interaction fructueuse entre passé et présent. Ainsi, en méditant sur la bonne voie à suivre pour illustrer les *Fioretti*, Bernard rejette à la fois l'idiome « médiévalisant » du Villon préconisé par Vollard et le ton délicat et un peu mièvre de la version publiée par Maurice Denis en 1913. Recherchant « une véritable expression mystique[67] », il affecte un style plus rude, qui met en avant les rigueurs physiques et morales de la vie monastique. Bien qu'apparentées au Villon, les *Fioretti* sont sensiblement plus austères et monumentales, les lignes plus fermes et sévères que dans son édition des œuvres du poète français (fig. 17 et 18).

44 La poésie moderne, elle, nécessitait une approche tout à fait différente, dans la mesure où l'illustrateur ne peut pas avoir recours à l'art du passé de la même manière que pour l'édition d'un auteur ancien tel que Ronsard ou Villon. De plus, dans le cas de Baudelaire, il fallait prendre en compte les éditions illustrées de prédécesseurs comme Odilon Redon, Carlos Schwabe et Georges Rochegrosse, tandis que l'art de Victor Hugo lui-même servait d'inévitable truchement à toute vision de *La Fin de Satan*. Lecteur assidu de Baudelaire, Bernard était particulièrement sensible à la nécessité de trouver un idiome plastique à même de rendre le sens et l'atmosphère des *Fleurs du mal*. Son utilisation de la gravure sur bois prend un ton tout à fait particulier dans les planches de son édition : il insiste sur l'obscurité et le recueillement, rappelant des artistes comme Goya, Redon, Constantin Guys et Baudelaire lui-même dans des scènes souvent oniriques qui dépassent parfois l'irréel symboliste pour friser l'expressionisme (fig. 11 et 12). Au lieu d'offrir une « traduction » plastique de métaphores, d'images ou de vers précis, Bernard tente de recréer l'atmosphère baudelairienne. À cet égard, sa stratégie diffère de celle de son précédent projet d'illustrations pour *Les Cantilènes* de Jean Moréas, où les incidents et sites décrits par le poète sont plus ou moins fidèlement évoqués par les planches (cat. 19 et 23). Dans une lettre à Ambroise Vollard écrite vers le début de son travail sur *Les Fleurs du mal*, Bernard explique sa conception du nouveau projet et les implications qu'elle aura pour le caractère plastique de l'ensemble :

> « Je ne vous cache pas que j'envisage le bois surtout sous le rapport du blanc et du noir, et pas du tout sous le rapport du trait. Dans une œuvre imaginative comme celle de Baudelaire il faut surtout s'adresser au cerveau, et le moyen le plus puissant c'est le blanc et le noir. C'est donc ce que j'essaie de tirer des bois. Une autre chose qui me séduit, c'est de lui laisser l'improvisation d'un dessin conçu en marge du poème ; mais, naturellement aussi formulé, au-delà du croquis. Cependant les faux traits d'un dessin, les taches du lavis etc... je les maintiens comme éléments donnant du style et du naturel à la gravure. Vous me dites d'éviter le noir. Hélas ! Cher ami, sans noir pas de Baudelaire, les taches noires sont tout ce qu'il y a de plus urgent ici. Spleen et Idéal comme le livre le dit lui-même. Sombre et clair[68]. »

45 Bien que plus équivoque dans son évaluation d'Hugo, Bernard admire chez le poète de *La Fin de Satan* la qualité plastique de son lyrisme. « Quel pinceau, quelle ombre et quelle lumière », s'exclame-t-il à propos de son œuvre. « Hugo était un poète au vrai sens du mot, un évocateur, un peintre, et en cela le plus grand génie de ce siècle avec Charles Baudelaire[69] ». Et si Hugo savait peindre avec les mots, il avait aussi laissé des écrits riches de possibilités pour l'illustration. Comme il le montre lors d'une conférence au musée Victor Hugo en 1938, Bernard connaît parfaitement le travail des précédents illustrateurs du poète, des artistes comme Émile Bayard, Albert Maignan ou François Chifflart. Tout en reconnaissant leur talent, il leur reproche une certaine faiblesse, par contraste avec l'œuvre d'Hugo lui-même :

> « S'ils [les illustrateurs] étaient plus aptes à dessiner des personnages, ils ne rendaient jamais l'indécis des choses mystérieuses, le sentiment de l'inconnu et de l'infini, présent dans les œuvres à l'encre de chine du poète ; il y manque ce frisson des effrois, des abîmes et des profondeurs, cette angoisse de l'ombre, ce magnétisme du néant, cette hantise du noir impénétrable des menaçantes ténèbres dont il avait l'art singulier. L'illustrateur professionnel, entraîné par son habilité, tend toujours à donner la seule sensation objective mise à côté de la description littéraire, il veut ramener au concret ce qui est abstrait, tirer vers le matériel l'imaginaire : ainsi il procède au rebours du poète et ne montre dans ses images que ce que celui-ci en voulait enlever : c'est-à-dire la blessante réalité[70]. »

46 C'est « cette angoisse de l'ombre » que Bernard essaie de capter dans ses illustrations pour *La Fin de Satan*. Les eaux-fortes qui ponctuent l'édition monumentale du poème (le livre pèse sept kilos et mesure 85 x 50 cm.) rappellent le graphisme de Victor Hugo et d'Odilon Redon par leur caractère sublime et mystérieux (fig. 21 et 22). Bernard sent une évidente affinité avec Hugo – la thématique de *La Fin de Satan* s'apparente aux ambitions métaphysiques d'*Adam, ou l'homme* et du *Juif errant*, seul poème de Bernard illustré par l'auteur lui-même (cat. 39). L'atmosphère abstraite et surnaturelle de l'œuvre d'Hugo convient parfaitement à la sensibilité philosophique et plastique de Bernard. Comme le poète, l'illustrateur vise une réalité au-delà du monde concret et perceptible. En abordant « cette hantise du noir impénétrable », Bernard abandonne toute clarté, tout point de repère rappelant l'organisation et l'échelle de la nature telle que nous la connaissons. Il se plonge dans les ombres de l'eau-forte, recherchant tous les tons foncés du sépia jusqu'au noir. Cette pratique rappelle l'évolution de la peinture de Bernard qui, elle aussi, affectionne les ombres et s'éloigne des couleurs claires, associées par l'artiste à « l'erreur » des impressionnistes contre lesquels il prêchait inlassablement. Dès 1912, il écrit à l'historien de l'art Paul Jamot pour lui annoncer sa décision de réduire sa palette à trois ou quatre couleurs sombres[71]. Proclamant, huit ans plus tard à Émile Schuffenecker, « l'impuissance même de la couleur », il réaffirme sa décision en s'appuyant sur la pratique des maîtres : « J'ai constaté, par mon étude de l'art, que les grands peintres ont toujours marché vers l'obscur. Raphaël a commencé clair et a fini noir. Titien de même, Rembrandt aussi, Tintoret encore. C'est que l'obscur, c'est la vraie peinture[72]. »

47 Bernard évoque son panthéon artistique, complément plastique des grands auteurs qui ont inspiré ses propres écrits poétiques, ainsi que le flot d'images produites pour illustrer leurs œuvres. Pourtant, il se présente de plus en plus comme martyr de l'art auquel il prétend avoir sacrifié la vie. Si les maîtres sont une inspiration et une consolation, ils sont en même temps un reproche : l'art « fait notre supplice ; / Son travail nous dévore encor plus que le Temps/ Et de notre existence il veut le sacrifice[73] ». Si les livres sont de « Ténébreux compagnons de toute solitude », ils sont en même temps les « portes du Néant », des sources de doute qu'il faut rejeter pour gagner le salut :

> « Ô Livres, ô poisons d'où le Doute transsude,
> Cris des siècles, soupirs des temps venus vers nous,
> Je vous vois en tremblant, j'ai la terreur de vous !
> Et pourtant mon désir me pousse à votre étude.
> [...]
> Il nous faut vous fermer, ô portes du Néant,
> Si nous voulons de Dieu rester les créatures
> Et voir le ciel s'ouvrir à notre espoir béant.[74] »

48

NOTES

1. Émile Bernard à ses parents, lettre envoyée de Saint-Briac le 26 avril 1888 in Neil McWilliam (éd.), *Émile Bernard. Les lettres d'un artiste 1884-1941*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, n° 28.

2. Voir Leo Jansen, Hans Luijten et Nienke Bakker (éd.), *Vincent van Gogh. Les lettres*, Arles, Actes du Sud, 2009, n° 599, lettre envoyée d'Arles le 19 avril 1888. Van Gogh y écrit : « Il y a tant de gens surtout dans les copains qui s'imaginent que les paroles ne sont rien. Au contraire n'est-ce pas, c'est aussi intéressant & aussi difficile de bien dire une chôse que de peindre une chôse. Il y a l'art des lignes & couleurs mais l'art des paroles y est et y restera pas moins. » Bernard cite des extraits de cette lettre dans celle qu'il envoie à ses parents le 26 avril 1888.

3. Émile Bernard, *L'aventure de ma vie*, p. 100. Les citations de cette source proviennent de la version tapuscrite conservée à la Fondation Custodia, à Paris.

4. Guillaume Apollinaire à Émile Bernard, lettre datée du 27 mars 1909, Bibliothèque centrale des musées nationaux, musée du Louvre, ms. 374 (5, 2) f. 211. Apollinaire venait de recevoir un exemplaire du recueil de poèmes *Les cendres de la gloire* (1906), signé Jean Dorsal et dédicacé par Bernard. Apollinaire rendit visite au peintre dans son atelier à la rue Cortot à plusieurs reprises et parla de son œuvre lors d'une conférence consacrée aux actualités poétiques donnée au Salon des Indépendants.

5. Voir, par exemple, Mary Anne Stevens, « Bernard as a Critic » in *Émile Bernard 1868-1941 : A Pioneer of Modern Art*, Zwolle, Waanders Verlag, 1990, p. 68-91 ; Rodolphe Rapetti, « L'Inquiétude cézannienne : Émile Bernard et Cézanne au début du XX^e^ siècle », *Revue de l'art*, no, 144, 2004, p. 35-50. Pour une sélection de ses écrits, voir Anne Rivière (éd.), *Émile Bernard : Propos sur l'art*, 2 vols, Paris, Séguier, 1994.

6. Voir Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960.

7. Voir Pamela A. Genova, *Symbolist Journals. A Culture of Correspondence*, Aldershot, Ashgate, 2002.

8. Émile Bernard à G.-Albert Aurier, 17 janvier 1888, *Lettres* n° 27. Brinn'Gaubast était le pseudonyme du poète et romancier Louis-Édouard-Léon Pilate (1865-1944) ; « racleurs de rebec » est une allusion au poème « Le Guignon » de Stéphane Mallarmé.

9. Sur cette manifestation, mieux connue comme « l'Exposition Volpini » (d'après le nom du propriétaire du Café des Arts), voir musée Van Gogh, Amsterdam, 2010, *Paul Gauguin. Vers la modernité* et Clément Siberchicot, *L'exposition Volpini, 1889*, Paris, Garnier, 2011.

10. La revue publia un article de Bernard, « Au Palais des beaux-arts. Notes sur la peinture » dans son numéro du 27 juillet. Le ton de plusieurs lettres de Bernard suggère qu'elles sont conçues comme des notes à publier dans *Le moderniste* (voir par exemple sa description des œuvres exposées dans des galeries commerciales à Paris [*Lettres* n° 43, écrite avant le 28 septembre 1889]). L'article sur Van Gogh est reproduit dans *Émile Bernard*, 1990, p. 381-383.

11. *Le Livre d'art* parut entre mai et août 1892. Bernard discute son engagement auprès de Fort dans une lettre à Alfred Vallette, rédacteur en chef du *Mercure* (non datée, début 1893), vendue à l'Hôtel Drouot le 27-28 février 1979.

12. Sur *L'arte*, voir Umberto Rizzitano, « Un secolo di giornalismo italiano in Egitto (1845-1945) », *Cahiers d'histoire égyptienne* sér. 8, fasc. 2-3, avril 1956, p. 139-140. Parmi les articles de Bernard dans *L'arte*, publication aujourd'hui introuvable, citons des études consacrées à Redon, Baudelaire, Hugo, Huysmans et Verhaeren, ainsi que des nouvelles – *Contes trouvés dans un puits* – , une pièce de théâtre – *Les Deux Portraits* – , et deux romans – *Le Roman de Fatime* et *La Victoire des ténèbres*.

13. Lettre non datée, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

14. Sur *Le Parnasse oriental*, voir Jean-Jacques Luthi, *Lire la presse d'expression française en Egypte 1798-2008*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 192-193.

15. Sur Bernard, voir Louis Thomas, *Vingt Portraits*, Paris, A. Messein, 1911, p. 74-80 : « Ces toiles ne vous brisent pas la rétine ni l'entendement ; elles sont le travail d'un artisan honnête, qui ne cherche pas à mettre cinquante symboles ni tout l'éclat du ciel en un mètre carré de peinture ; mais à mesure qu'on les regarde, l'on en découvre la profonde beauté : douce, réfléchie, elle vous pénètre peu à peu ; et ces œuvres, qui ne nous ont pas éberlué, demeurent en notre mémoire sans perdre rien de leur charme et de leur intensité. C'est l'ouvrage d'un homme mûr » (p. 80).

16. De son vrai nom Louis Libaude, Lormel était aussi un marchand d'art proche de Maurice Utrillo, dont il organisa la première exposition à la Galerie Blot en mai 1913.

17. « À nos lecteurs », *La Rénovation esthétique*, vol. 6, n° 5, mars 1908, p. 227.

18. F.-T. Marinetti, « La Folie des tramways », *La Rénovation esthétique*, vol. 3, n° 3, juillet 1906, p. 139-140. Voir aussi F.-T. Marinetti, « Le Mouvement poétique en Italie », *ibid.*, vol. 6, n° 3, janvier 1908, p. 115-124.

19. Sur les rapports entre Bernard et Marinetti, voir Shirley Vinall, « Marinetti and the French Contributors to 'Poesia' », *The Italianist*, vol. 2, n° 1, juin 1982, p. 57-58.

20. Émile Bernard, « A Marinetti », *Poesia*, vol. 4, n° 6, juillet 1908, p. 5.

21. F.-T. Marinetti à Émile Bernard, lettre non datée (vers juin 1908), Bibliothèque de l'INHA, Dossier Émile Bernard 996.

22. Émile Bernard, « La Méthode traditionnelle », *La Rénovation esthétique*, vol. 8, n° 6, avril 1909, p. 283.

23. Émile Bernard, « Poesia », *ibid.*, vol. 8, n° 5, mars 1909, p. 277.

24. Sur les rapports entre Bernard et Marten (pseudonyme de Miloš Šebesta), voir l'introduction à John A. Stuart (éd.), *Correspondance d'Émile Bernard avec Milos Marten 1908-1914*, Grenoble, 1975.

25. La description provient d'une lettre de Marten à Zdenka Braunerova datée du 19 avril 1908 ; voir Stuart, *Correspondance*, p. 28.

26. *Psaumes* 115, 5 : « Oculos habent et non videbunt ».

27. Émile Bernard à Miloš Marten, lettre datée du 10 novembre 1908, *Lettres*, n° 329.

28. Émile Bernard, *Aventure*, p. 100. Pour une autre version de cette histoire, voir Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 439, note datée du 19 novembre 1929.

29. Voir surtout, dans la section intitulée « Sensualismes », des poèmes comme « Autre Aveu » ou « Fin de l'illusion ».

30. Voir Zimmerli Art Museum, New Brunswick, 1988, *Émile Bernard, 1868-1941: The Theme of Bordellos and Prostitutes in Turn-of-the-century French Art*.

31. Émile Bernard à Miloš Marten, lettre datée du 10 novembre 1908, *Lettres*, n° 329.

32. Émile Bernard à sa mère, sans date (après 21 juillet 1894), *Lettres*, n° 141.

33. Émile Bernard à sa mère, sans date (novembre 1893), *Lettres*, n° 126.

34. Émile Bernard à Andries Bonger, lettre datée du 7 juillet 1893, *Lettres*, n° 113.

35. Voir Neil McWilliam, « Theologies of Form: Viewing Emile Bernard's Catholicism » in Maura Coughlin (éd.), *The Visual Culture of Piety and Propaganda in France 1880-1925* (à paraître).

36. Émile Bernard, « Foi », *Le Voyage de l'être. Poèmes d'évolution*, Le Caire, Moussa Roditi, 1898, p. 306-307.

37. Dans une lettre non datée à Andrée Fort (1909, Fondation Custodia, Paris, 2002, A 415), il écrit : « Je suis dans le feu de l'action pour les Églises. J'envoie à Barrès lettres sur lettres et j'ai fait un article que je lui propose d'insérer dans *L'Echo de Paris*. Le feu est allumé. Paris se passionne pour la question. On en parle dans beaucoup de journaux. Cela pourra nuire au gouvernement à la veille des élections. Moi je me désintéresse de la politique. Je ne travaille que pour mes chères églises que je voudrais sauver pour Dieu et pour l'art – tel est ma devise. »

38. Dans la campagne pour sauvegarder les églises, et dans celle que Bernard mena en 1912 pour protéger l'île Saint-Louis, celui-ci accuse Barrès d'être « un intellectuel et donc un inactif qui défend la Lorraine conquise et laisse conquérir la France d'autrefois par la gauche » (lettre non datée à Andrée Fort [1912] Custodia 2002 A 454).

39. Voir, par exemple, une lettre à Andrée Fort non datée (1911, Custodia, 2002, A 442) envoyée de Noyers-sur-Serein en Bourgogne : « Vraiment notre temps fait sentir sa barbarie dans ces villes anciennes où tant de vestiges d'art et de goût n'ont aucun voisinage spirituel. L'aristocratie en mourant a vidé la France et surtout la province de toute vie intérieure. Avec la fin de la Foi vient la fin du Monde. »

40. Émile Bernard, « Les Automobiles (Via Nuova) », *Italia Mater*, Venise, 1922, p. 13.

41. « L'Humiliation », *ibid.*, p. 15.

42. Émile Bernard, *Les Modernes. Comédie en trois actes,* Paris, Éditions Chemins nouveaux, 1938, p. 19, 15.

43. *Ibid.*, p. 38, 51.

44. Émile Bernard à André Maire, lettre non datée (novembre 1918), *Lettres* n° 367.

45. Jean Dorsal, « Le Châtiment », *Après la chute. Poème*, Paris, Éditions des Entretiens idéalistes, 1918, p. 15.

46. « Athéisme », *ibid.*, p. 23.

47. « Les Hommes-Brutes », *ibid.*, p. 24.

48. Émile Bernard, *Adam, ou l'homme*, Venise, 1922, p. 51, 52, 69.

49. Émile Bernard à Andries Bonger, sans date (après le 8 août 1891), *Lettres* n° 76.

50. Émile Bernard à Émile Schuffenecker, lettre datée de Saint-Briac le 10 août 1891, *Lettres* n° 78.

51. *Aventure*, p. 95. Discutant l'exposition des œuvres au Salon des Tuileries en 1925, Bernard attaque « la presse enjuivée ou catholicisée » qui se moque des prétentions philosophiques du *Cycle*, et ajoute qu'il apportait « précisément une peinture tout à fait peinture, avec sa composition équilibrée, ses formes pleines, son clair-obscur signifiant et ses couleurs musicalement expressives ».

52. La deuxième série, peinte entre 1922 et 1924, est conservée à la Ca' Pesaro, à Venise. Chaque toile mesure à peu près 260 x 300 cm.

53. Jean Dorsal, « La Chute », *Après la chute*, p. 9.

54. Jean D'Orsal [sic], « Au siècle futur », *La Coupe de cristal*, Tonnerre, Éditions de la Rénovation esthétique, 1925, p. 73.

55. « Résolution », *ibid.*, p. 26.

56. *Aventure*, p. 98.

57. Sur les ventes d'œuvres de Van Gogh à Vollard, voir l'article de Bogomila Welsh-Ovcharov dans ce catalogue, p. 53-68.

58. Sur les activités éditoriales de Vollard, voir Rebecca A. Rabinow, « Vollard's *Livres d'artistes* » in Metropolitan Museum of Art, 2006, *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, p. 197-212.

59. Sur ce contexte plus large, voir Mary Anne Stevens, « Émile Bernard : Book Illustrator » in *Émile Bernard*, 1990, p. 308-312, et François Chapon, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

60. Sur *L'Ymagier*, voir Spencer Museum of Art, Université de Kansas, s.d., *Ubu's Almanac. Alfred Jarry and the Graphic Arts*, et Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, n° 115, 1997, p. 59-65.

61. Manuscrit d'une conférence prononcée au Congrès du livre (s.d., c. 1917 ??), collection particulière. Condamnant la virtuosité technique superflue, il insiste : « La simplicité la plus naïve sera la source de la seule renaissance possible. On abandonnera un peu du métier pour créer des oeuvres de goût et de sincérité. »

62. « L'illustration, selon moi, ne doit jamais se superposer au texte d'un écrivain, pour ne marcher que parallèlement avec lui ; elle doit faire corps avec sa pensée, se mêler à elle, couvrir le livre des véritables images créées par l'auteur ; enfin traduire en formes visibles ce qu'il a renfermé dans le secret des pages imprimées. » Émile Bernard, « Victor Hugo et ses dessins,

conférence faite au Musée Victor Hugo en août 1938 », tapuscrit inédit, p. 2 ; collection particulière.

63. Il s'agit ici du *Décaméron* édité par Alde Manuce (1449-1515) en 1492. Jean Cousin l'Ancien (ca. 1490/1500 – ca. 1560), peintre et graveur, illustra une Bible publiée par Leclerc en 1596.

64. Émile Bernard à Miloš Marten, lettre non datée (mars 1914), *Lettres* n° 355. Marten cite des extraits de cette lettre dans un article sur les gravures de Bernard : « Ryté dilo Emila Bernardá », *Veraikon*, n° 3, juillet 1914, p. 39, accompagné de douze gravures de l'artiste. La même année, la revue publia une traduction de l'article de Bernard, « Sur la gravure », publié d'abord dans *La Vie* en 1913.

65. Émile Bernard à André Maire, *Lettres* n° 367.

66. Émile Bernard à J.-C. Holl, lettre non datée (avant le 2 avril 1911), *Lettres* n° 344.

67. Émile Bernard à André Maire, *Lettres* n° 367.

68. Émile Bernard à Ambroise Vollard, lettre non datée (décembre 1903), *Lettres* n° 288.

69. Émile Bernard à sa mère, *Lettres* n° 141.

70. « Victor Hugo et ses dessins », p. 3.

71. Émile Bernard à Paul Jamot, lettre datée du 17 septembre 1912, *Lettres* n° 349.

72. Émile Bernard à Emile Schuffenecker, lettre datée du 17 décembre 1920, *Lettres* n° 378.

73. Jean D'Orsal, « L'Art », *La coupe de cristal*, p. 41.

74. « Livres humains », *ibid.,* p. 51.

AUTEUR

NEIL MCWILLIAM

Professeur, Duke University