

Émile Bernard, 1868-1941, Paris, musée de l'Orangerie (septembre 2014-janvier 2015) et Brême, Kunsthalle (février-mai 2015).

À la pointe de l'avant-garde à vingt ans, orientaliste primitivisant à trente, antimoderne épris de tradition à trente-cinq : Émile Bernard bascule d'un pôle du champ artistique à l'autre en une quinzaine d'années. Embarrassés, voire déçus, par ce peintre si prometteur et précoce, les historiens n'ont guère su expliquer, jusqu'à présent, cette trajectoire à rebours autrement que par des ressorts psychologisants. Seules ses premières années créatives ont été retenues et reconnues par les spécialistes, la suite de son œuvre ayant été quelque peu méprisée.

Pour un spectateur imprégné de modernisme et de modernité, le contraste frappe entre les toiles éclatantes et intrépides d'Asnières ou de Pont-Aven et les rébarbatives machines allégoriques ultérieures. En déroulant un large panorama de son œuvre, depuis ses années de formation jusqu'à sa mort, les commissaires de l'exposition de l'Orangerie soulignent la complexité de cette personnalité atypique et ténébreuse. Au lieu de suivre une trajectoire esthétique linéaire, Bernard emprunte un chemin tortueux, jalonné d'écarts, de retours et de détours. Un parcours déroutant dont un des invariants réside dans la foi catholique de Bernard, elle-même traversée de conflits intérieurs et de doutes sous le masque du fondamentalisme.

Issu d'une famille petite-bourgeoise conservatrice avec laquelle il entretiendra des rapports souvent tendus, Bernard choisit d'embrasser des études artistiques, à l'encontre des projets de son père. Dans l'atelier Cormon, au milieu des années 1880, Bernard rencontre Louis Anquetin

puis Vincent Van Gogh. Les trois rapins s'initient à la peinture d'avant-garde. Ils entrent en contact avec les néo-impressionnistes. Anquetin et Bernard, insatisfaits de la méthode pointilliste, vont élaborer un style opposé, le cloisonnisme, constitué d'aplats cernés et inspiré, suivant un éclectisme inventif, des estampes japonaises et de Cézanne autant que du vitrail gothique et des arts populaires. Les premières cimaises confrontent différents essais picturaux du jeune Bernard, qui s'adonne à des genres, des formats et des supports variés. La multiplicité des médiums présentés constitue l'un des attraits de l'accrochage : peintures de toutes techniques et matières, dessins, zincographies, gravures sur bois et même meubles. À cet égard, Bernard participe au renouveau des arts décoratifs de la fin du XIX^e siècle et à l'intérêt des peintres de l'époque pour les arts appliqués.

Le cloisonnisme de 1887-1888 et le synthétisme des années suivantes se démarquent par des différences moins formelles qu'iconographiques. Après sa rencontre avec Gauguin, Bernard abandonne les motifs urbains et industriels (faune de la rue, bordels, ponts métalliques, chemins de fer) au profit d'une imagerie archaïsante et symboliste : Bretons costumés, scènes religieuses, baigneuses. Entre 1888 et 1890, Bernard et Gauguin forment une étroite cordée artistique nourrie de discussions théoriques dont témoignent leurs réalisations et leurs lettres. Dans l'état actuel des connaissances, il est impossible de déterminer lequel influença davantage l'autre. Il semblerait, en dépit des argumentations postérieures de Bernard, que les deux peintres vécurent ensemble une symbiose créative, anticipant les émulations fauves puis cubistes.



Émile Bernard, *La Moisson d'un champ de blé*,
1888, huile sur toile, 56,4 x 45,1 cm,
Paris, musée d'Orsay.

Autour de 1889-1891, Bernard et son entourage endurent une crise collective de reconnaissance et d'identité. Van Gogh se suicide, Gauguin s'évade en Polynésie, Charles Laval délaisse la peinture,

Schuffenecker s'égare dans les brumes de l'ésotérisme. Affecté par des problèmes familiaux et découragé par sa réception critique mitigée jurant avec les succès d'estime de Gauguin, Bernard songe à

lâcher les pinceaux pour se consacrer au dessin industriel. Cette phase difficile coïncide avec la consécration de l'avant-garde précédente. Les impressionnistes, qui, pour certains, ont renoué avec le Salon au début des années 1880, finissent par recueillir les suffrages du public, de la critique, des marchands et des institutions officielles. Or, quinze ans plus tôt, ces mêmes impressionnistes subissaient aussi une période dépressive, faute de ventes et de soutiens.

Face à la concurrence, pour échapper à cette crise du postimpressionnisme et s'affirmer dans l'espace de l'avant-garde, les peintres doivent désormais se singulariser individuellement, créer et occuper une position, se distinguer par une spécialisation thématique ou stylistique. Le temps des échanges collectifs et du travail en commun prend fin. Gauguin prend le leadership du symbolisme pictural et s'empare de l'exotisme primitif. Bernard choisit des thématiques chrétiennes et le retour aux vieux maîtres. Il conserve l'habitus de l'avant-garde dont il partage la soif d'expérimentation, la revendication d'une pureté originelle, le goût des théories autant que l'usage des circuits commerciaux privés, en dehors de toute institution.

Gauguin embarque pour les îles du Pacifique pour y trouver un Éden qu'il croit épargné par l'Occident. Bernard voyage en Méditerranée en 1893 avant de s'installer en Égypte l'année suivante dans le double dessein de s'immerger dans le christianisme des origines et de puiser de nouveaux motifs picturaux. En Orient, Bernard renonce peu à peu au synthétisme, accusant Gauguin de l'avoir dépossédé de ce style. Bernard se tourne vers les primitifs italiens, puis vers les Espagnols du XVII^e siècle et l'école vénitienne, opérant une synthèse

sophistiquée de styles anciens. Il poursuit alors une exploration traditionaliste et idéaliste, une quête du beau éternel. La seconde partie de la manifestation déploie une succession de portraits sévères, de savantes scènes orientales, mythologiques ou religieuses, de grands nus froids, œuvres stylistiquement hétérogènes mais toutes caractérisées par une raideur distante, le statisme, le léché et une iconographie savante, emplies d'hommages aux grands noms de la Renaissance et du baroque.

La présence de quelques toiles exécutées par des contemporains de Bernard, ses amis, ses rivaux ou ses élèves – Anquetin, Gauguin, Denis, Aguéli, Zuloaga – aurait pu renforcer la contextualisation de Bernard, dans une perspective comparatiste. Enfin, il est surprenant que la rétrospective occulte un autre aspect fondamental de la personnalité d'Émile Bernard, dimension indissociable, pourtant, de son « retour à l'ordre » artistique et de ses imprécations contre la culture moderne : sa proximité avec l'extrême-droite catholique. Hormis une courte allusion dans le catalogue, l'exposition se focalise sur les préoccupations esthético-spirituelles du peintre, faisant pratiquement l'impasse sur ses prises de position politiques et sociales, comme si Bernard avait vécu pour l'art et le sacré seuls, hors de l'histoire et du monde séculier.

Clément Siberchicot

Catalogue : *Émile Bernard, 1868-1941*, Paris, musée de l'Orangerie / Flammarion, 2014.