

BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ
DES
AMIS DE VIENNE

Société fondée en 1904

N° 73

Fascicule 2 - Deuxième trimestre 1978

Numéro spécial sur le sculpteur
Joseph BERNARD

LYON
IMPRIMERIE BOSC FRÈRES
42, quai Gailleton
1978

SOMMAIRE

Recherches sur la vie et l'œuvre de Joseph BERNARD
par Didier CHAUTANT

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée par la SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

pour "*répandre la connaissance de l'histoire de la Ville
et des antiquités viennoises*" (article premier des statuts).

Pour 1978

Le numéro	30,00
Abonnement annuel normal	50,00
Abonnement de soutien	100,00
Retraités et étudiants	30,00

Avis important : Les abonnements commencent avec le premier numéro de chaque année. Les numéros déjà sortis de presse dans l'année au moment du règlement d'un abonnement nouveau seront remis ou envoyés au nouvel abonné.

Correspondance : Secrétaire des Amis de Vienne, Bureau du Tourisme, Syndicat d'Initiative, Cours Brillier, 38200 Vienne.
C.C.P. Amis de Vienne - LYON 185-71 J.

Aux abonnés du Bulletin

L'abonnement au bulletin est annuel. Il couvre les quatre numéros de l'année en cours et **s'achève avec celui du quatrième trimestre.**

Pour faciliter la tâche des responsables, tous bénévoles, et éviter les frais de rappel ou de recouvrement, veuillez régler le plus rapidement possible votre abonnement pour 1978.

FICHE D'ABONNEMENT AU BULLETIN DES « AMIS DE VIENNE » POUR L'ANNEE 1978

NOM : Prénoms :

Adresse exacte (pour l'envoi du bulletin par poste) :

TARIF ABONNEMENT :

<i>Abonnement de soutien</i>	100 F
<i>Abonnement normal</i>	50 F
<i>Etudiants - Retraités</i>	30 F

A retourner accompagné du règlement par :

chèque bancaire ou par C.C.P. LYON 185-71 J

à l'adresse suivante : Syndicat d'Initiative - Cours Brillier - 38200 VIENNE

Programme de nos manifestations au verso

DIMANCHE 11 JUIN 1978

GRANDE SORTIE D'ÉTÉ

Départ 8 heures précises

Matin :

- Visite de la chapelle privée de Tullins et des jardins à la française de Moirans.
- Visite du Musée Stendhal (mobilier et splendides parquets).
- Visite de l'ancien Parlement du Dauphiné.
- Déjeuner prévu dans un restaurant de Grenoble.

Après-midi :

- Visite du Musée Dauphinois sous la conduite du conservateur.
- Visite de la crypte Saint-Laurent sous la conduite du conservateur.
- Si les délais le permettent, visite de la distillerie de la Chartreuse à Voiron.

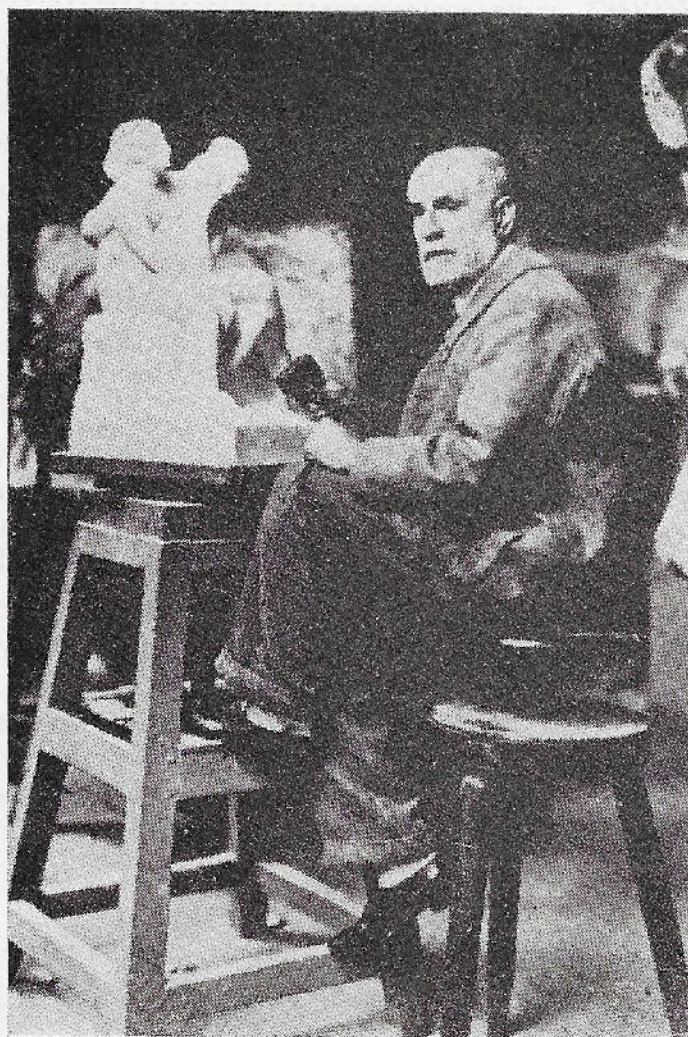
**SI VOUS N'AVEZ PAS REGLE VOTRE COTISATION,
AYEZ L'AMABILITE DE LE FAIRE LE PLUS RAPIDEMENT
POSSIBLE.**

BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ
DES
AMIS DE VIENNE

Société fondée en 1904

N° 73

Fascicule 2 - Deuxième trimestre 1978



Joseph BERNARD dans son atelier,
à Boulogne-sur-Seine, en 1929.

PLAN GENERAL

(Table des matières)

<i>Avant-propos</i>	5
LA VIE ET L'ŒUVRE DE JOSEPH BERNARD	
I. — <i>Avant le grand essor : 1866-1904</i>	13
A. — <i>1866-1886 : de la naissance à la sortie de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Lyon</i>	13
B. — <i>1886-1891</i>	17
C. — <i>1891-1904</i>	19
II. — <i>1905-1914 : L'épanouissement</i>	27
III. — <i>1914-1918 : La maladie et le repos</i>	42
IV. — <i>Depuis 1918 : Reprise d'activité, recherches nouvelles</i>	47
L'Exposition internationale des Arts décoratifs et des industries appliquées, 1925 - « La Douce France » - La taille directe	57
Le monument de la Victoire	59
Les derniers jours	59
Disciples et suiveurs	60
Les expositions et la célébrité posthumes	61
V. — <i>Le monument Michel Servet</i>	62
La situation politique et religieuse en France à la fin du XIX ^e siècle et au début du XX ^e siècle	62
Les monuments élevés à la mémoire de Michel Servet	65
Le monument élevé à Vienne	66
Le point de vue esthétique et critique	67
VI. — <i>Conclusion</i>	71
<i>Annexe : Table des illustrations (avec légendes détaillées)</i>	75

La vie et l'œuvre de Joseph BERNARD, 1866-1931, sculpteur français

par Didier CHAUTANT

Diplômé de l'Ecole du Louvre

AVANT-PROPOS

Quelle était la situation de la sculpture en France, vers 1890, quand Joseph Bernard, sorti de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, commença sa carrière d'artiste ?

« La sculpture, écrit Louis Hauteœur, plus longtemps que la peinture, respecte les traditions et la nature. Au début du siècle, beaucoup d'artistes sont encore astreints aux règles, voire aux formules anciennes, à peine modifiées par les souvenirs de Carpeaux et de Dalou. Saint-Marceaux, Allar, Marqueste, Verlet, Couton, Injalbert et Denys Puech sont alors les maîtres de l'art officiel » (1).

« Hydre à trois têtes », précise Jean Glay, cet art officiel « domine à l'Institut, à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, dans les Salons », ensemble dans lequel agit « un petit groupe de notables cooptés... Jamais si peu de responsables culturels n'ont disposé de tant de pouvoir » (2).

Les sculpteurs de l'art officiel sont, souvent, des praticiens très doués, maîtres de leur technique, habiles par leur savoir-faire. C'est l'esprit créateur qui leur fait défaut : soucieux de s'affirmer plus par la virtuosité de l'homme de métier que par un style personnel, ils prennent les éléments de leurs compositions dans les traditions académiques. « Le Salon des artistes

(1) Louis HAUTEŒUR, *Histoire de l'art*, Flammarion, t. III, p. 354.

(2) Jean GLAY, *De l'Impressionisme du monde moderne*, Librairie Hachette, 1975, p. 6.

français offrait aux visiteurs des nymphes, des satyres, des Apollons qui voisinaient avec les effigies en redingote des ministres défunts » (1).

C'est dans la sculpture monumentale que la décadence est la plus marquée, témoin le monument à Gambetta (1884) (œuvre d'Aubé Jean-Paul, 1831-1916) qui se dressait naguère sur la place du Carrousel, à Paris, qui a été dépouillé de ses bronzes en 1942, puis enlevé en 1954, témoin aussi les innombrables monuments aux morts de la guerre 1914-1918.

« Un même style », écrit Jean Selz, « un même souci de vérité anatomique, une même recherche du geste gracieux ou noble donnent un air de parenté à toutes ces œuvres qu'on pourrait croire taillées par le même ciseau » (3).

Le jugement de Jean Laude est particulièrement sévère : « Ce qui nous semble être les prémices — ou les prémisses — de l'art actuel est aussi, avant 1914, occulté par une statuaire où la III^e République, mère des arts, des armes et des lois, affirme ses idéaux laïques, obligatoires, patriotiques, demi-mondains, économiques et sentimentaux. Et la France ne constitue pas une exception... cette statuaire officielle, en tous les pays, pour la caractériser, le terme de « décadence » est encore trop faible » (4).

Cependant, Rodin (1840-1917) est célèbre depuis qu'il présenta ses œuvres en Autriche, à Vienne (1883). Modeleur prodigieux, il libéra la sculpture des entraves qu'imposait l'académisme. « Cette vie que Rodin réussit à insuffler à la matière avec la sensualité qui fut souvent objet de scandale, ne nous apparaît chargée de tant d'émotion et de puissance que parce qu'il sut l'exprimer par d'autres moyens que ceux de la sculpture antique. La façon irrationnelle dont il établit ces mystérieuses corrélations entre la pensée et le geste, est une des manifestations les plus saisissantes de son génie » (5).

Rodin eut des imitateurs, des suiveurs, mais il n'eut pas d'élèves. Ses collaborateurs, dont certains devinrent de grands sculpteurs, s'éloignent de son exemple. En 1902 Bourdelle proclame qu'il est « l'antidisciple de Rodin » (6). Louis Schnegg (1864-1909), condisciple de Joseph Bernard à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, qui fut, comme Bourdelle, un praticien de Rodin, « donne à sa sculpture un aspect moins accidenté,

(3) Jean SELZ, *Découverte de la sculpture moderne*, ouvrage édité par la Guilde du Livre et les Fauconnières, à Lausanne en 1963, p. 1.

(4) Jean LAUDE, dans : *L'Année 1913*, ouvrage collectif sous la direction de L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, t. I, p. 204.

Louis Hauteœur fut successivement professeur à l'Université de Caen, directeur des Beaux-Arts en Egypte, conservateur du Musée du Luxembourg, professeur à l'Ecole nationale des Beaux-Arts et à l'Ecole du Louvre.

(5) Jean SELZ, *op. cit.*, p. 107.

(6) Louis HAUTEŒUR, *op. cit.*, p. 356 et 357.

plus uni, plus simple, il fait disparaître les traces du modelé, du coup de pouce », créateur de trous et de bosses chers au maître. Il exerce une grande action sur tout un groupe d'artistes auquel on a donné le nom de « la bande à Schnegg », et qui réunit des sculpteurs de grand talent : Jane Poupelet, Wlérick, Cavaillon, etc. (7).

D'autres encore réagissent contre Rodin, notamment parmi les plus grands, Maillol (1861-1944) et Joseph Bernard (1866-1931).

Tous ces artistes aspirent à affirmer leur indépendance, à exprimer par l'art leur propre personnalité. La vie et l'œuvre de Joseph Bernard n'ont pas encore fait l'objet d'une étude d'ensemble. Il est tentant et souhaitable de chercher à les mieux connaître non pas tellement à cause de la réputation de l'artiste, mais surtout parce qu'il tient une grande place, une place de premier ordre, dans l'histoire de la sculpture française.

*
**

(7) Louis HAUTECŒUR, *op. cit.*, p. 355.

Joseph Bernard parlait peu, il écrivait moins encore. Son fils, qui était âgé de vingt-trois ans quand mourut son père, déclare que celui-ci ne lui a « pas dit deux cents paroles tout au long de sa vie ».

Pour tenter de découvrir l'homme que fut Joseph Bernard, j'ai d'abord recouru au moyen d'information qui était le mieux à ma portée : les articles parus dans les revues d'art, les journaux locaux et régionaux, voire nationaux. J'ai pu, ainsi, connaître un nombre considérable de faits, mais les chroniques parues dans la presse ne peuvent former un tout cohérent, elles présentent donc des lacunes, parfois des erreurs dues à la hâte avec laquelle elles ont été écrites (8).

Il est paru, certes, des monographies sur Joseph Bernard, qui, si brèves qu'elles soient, sont précises et denses. Mais, soit à cause de l'absence quasi totale de tout propos — écrit ou oral — de l'artiste, soit à cause de la discrétion de ses amis, les auteurs de monographies ne pouvaient guère donner qu'une idée incomplète, voire fragmentaire, de l'homme et de l'œuvre (9).

Certaines de ces erreurs et de ces lacunes sont relevées grâce à la consultation des archives que peuvent détenir les services publics et les particuliers. En fait, je n'ai eu connaissance que de documents officiels. Les archives de la ville de Vienne, du département de l'Isère, les Archives nationales, celles de plusieurs musées, des écoles d'art et de l'Institut d'art de Paris, m'ont procuré une ample moisson d'informations, dont l'exactitude n'est généralement pas douteuse. Mais, je n'ai eu à aucun moment accès à des documents privés, qui m'auraient sans doute permis de sortir du champ étroit dans lequel se tiennent les spécialistes des services officiels et qui m'auraient apporté le souffle de la vie.

(8) Au départ, ma tâche a été facilitée par une volumineuse collection d'articles dus aux critiques d'art, que M. Jean Bernard a bien voulu me communiquer (3). Il y a joint un dossier sur une œuvre capitale de son père, le monument Michel Servet, ce qui m'a permis de saisir les problèmes que pose cette œuvre. J'ai pu consulter aussi la collection des photographies de sculptures de Joseph Bernard que détient son fils. C'est une documentation unique.

(9) Comme monographie, en dehors d'articles de journaux ou de revues, on ne peut guère citer que : *Joseph Bernard*, par Tristan KLINGSOR, Paris, 1924 (la plus précise et la plus complète, malgré sa brièveté) ; *Joseph Bernard*, Vienne, Blanchard frères, 1934, recueil de textes plutôt que monographie ; Renée BOULLIER, *Joseph Bernard*, Paris, 1972, bien illustrée.

Il est encore possible, heureusement, de s'entretenir avec ceux des contemporains de Joseph Bernard qui l'ont connu ou qui, bien que ne l'ayant jamais rencontré, ont conservé le souvenir des propos qu'ils ont entendus sur le sculpteur viennois. La difficulté est de découvrir ces témoins, directs ou indirects, et de distinguer, dans les faits qu'ils relatent, les erreurs qui peuvent être dues à un manque d'objectivité ou simplement aux défaillances ou aux égarements de la mémoire (10).

La tâche entreprise était donc immense. Au surplus, elle était difficile et délicate, car il faut encore « situer » l'homme en son temps, rappeler les événements principaux de l'époque, chercher à savoir dans quelle mesure ils ont retenti sur l'artiste et comment celui-ci a agi sur son temps.

Ces évocations ne peuvent être de simples rappels abstraits, qui laisseraient le lecteur indifférent. Pour que celui-ci « entre » vraiment dans la vie de Joseph Bernard, il faut qu'il devienne son compagnon et qu'il ait, avec lui, une vue concrète des êtres et des choses. Pour que cette vue soit exacte, il est souhaitable que ce compagnon connaisse les lieux où l'homme a vécu et même les mœurs de ces temps révolus, ce qui est bien difficile pour nos contemporains qui vivent dans un monde bien différent de ce crépuscule que fut le début de notre siècle. A cet égard, j'ai été favorisé, car j'ai pu, pour ainsi dire, mettre mes pas dans ceux qu'avait faits mon compatriote, de vingt-six ans mon aîné. J'ai vécu à peu près comme les gens de son temps, puisque je suis de la génération qui a suivi la sienne. Au surplus, j'ai rapproché les faits individuels, les faits locaux des événements nationaux, tenté que j'étais par le dessein de procéder à une exacte reconstitution historique. Il est bon, semble-t-il, qu'une époque soit « sentie », parce que évoquée par un homme qui l'a vécue.

Cette ouverture sur le monde ne doit pas faire perdre de vue qu'il s'agit essentiellement d'étudier la vie et l'œuvre d'un artiste, et que, par suite, finalement, ce sont les caractères de l'œuvre, le style de l'homme qu'il faut mettre en évidence.

Je devais donc chercher à connaître les œuvres. A cet égard, j'ai eu le privilège de voir, non seulement les sculptures qui se dressent dans les musées ou sur la voie publique, mais aussi celles, nombreuses, que conserve son fils, M. Jean Bernard, et les œuvres qui ont fait l'objet de deux expositions rétrospectives que j'ai pu visiter tout à loisir, celle de 1972 à l'Hôtel de Ville de Boulogne-sur-Seine, et celle, la plus complète, organisée en

(10) Jean BERNARD, né en 1908, graveur, sculpteur, peintre, a regroupé des membres du Compagnonnage, en 1941, en fondant l'Association des « Compagnons du Devoir ». Voir *in fine*, l'effort qu'il accomplit en vue de la mise en valeur des œuvres du grand sculpteur que fut son père.

1973, au Musée Rodin, par Mme Goldscheider, alors conservateur de ce musée.

J'ai, ainsi, été amené à porter des jugements de valeur au point de vue esthétique. Ces jugements sont très subjectifs. Ils n'ont d'autre mérite que de susciter des réactions chez les spectateurs, et, par suite, de provoquer ou d'entretenir un dialogue entre eux et les œuvres, ce à quoi doivent tendre toutes les rencontres des uns et des autres, puisque l'art est l'un des meilleurs moyens d'établir des communications entre les hommes à travers les siècles et à travers l'espace.

Les grandes périodes de la vie, et, particulièrement, de l'activité de Joseph Bernard. — Il semble que l'on peut envisager, pour l'étude de la vie et de l'œuvre de Joseph Bernard, d'une part, la période de formation et de tâtonnements, et d'autre part, celle du succès qui ne tarda pas à être troublée par la maladie, contre laquelle le travailleur obstiné que fut Joseph Bernard lutta jusqu'à la mort.

**

La documentation que j'ai rassemblée, je la dois aux nombreux interlocuteurs que j'ai sollicités au cours de ma quête. Je ne puis les citer tous. Je nomme seulement ceux de qui j'ai reçu les apports les plus précieux :

— Mme Benneteau, née à Vienne, a fréquenté les époux Bernard durant le temps où elle fut élève à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris. Son mari, Benneteau-Desgros (Félix), a obtenu le prix de Rome en 1909. Sculpteur de grand talent, il est l'auteur des portraits de la plupart des artistes de la Comédie-Française de son temps ;

— Mme Adrien Cheney, dont le père Joseph Brenier, fut en relations très suivies avec Joseph Bernard lors de l'exécution du monument Michel Servet ;

— Mme Gabriel Faure : son père Paul Vitry, historien d'art, conservateur du département des sculptures au Musée du Louvre, étudia l'œuvre de Joseph Bernard, notamment dans le monument qu'est *l'Histoire de l'Art*, dirigée par André Michel. Le mari de Mme G. Faure, ami de Joseph Bernard, était romancier, poète, chantre de la vallée du Rhône et de l'Italie du Nord. Il fut chef de cabinet du Sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Dujardin-Baumetz, puis, en 1924, inspecteur général des Beaux-Arts ;

— Mme Maxia : son père, Félix Bernard, était le neveu du sculpteur. Elle n'a pas connu celui-ci, mais elle fut en relations suivies avec sa veuve. Elle est une fervente admiratrice des œuvres de son grand-oncle ;

— M. Jean Bernard : j'ai indiqué ci-dessus toute la documentation, toute l'information que je lui dois ;

— M. Henry Chaumartin, né à Vienne en 1900, a admiré tout jeune l'œuvre de Joseph Bernard, il est devenu un ami fidèle de M. Jean Bernard ;

— Henri Chauvin (1889-1976), assistant de Joseph Bernard de la fin de l'année 1912 au début de l'année 1915. Il vouait une grande reconnaissance à son maître ;

— M. Stanislas Fumet, né en 1896, écrivain, philosophe, président de la Société Paul Claudel, membre directeur du Centre catholique des intellectuels français, a publié, notamment, une série d'études : *La poésie à travers les âges* dans la collection « Sagesse et cultures » dirigée par Jacques Maritain. Dès son arrivée à Paris, tout jeune encore, il connut Joseph Bernard et Marcel Lenoir. Il admire les œuvres de Joseph Bernard comme le montrent les nombreuses chroniques parues dans les revues d'art et dans plusieurs quotidiens ;

— Grange Claude (1910-1973), Viennois, fils et voisin d'un concurrent du père de Joseph Bernard membre de l'Institut, commandeur de la Légion d'honneur — bien que n'ayant pas appartenu tout à fait à la génération de Joseph Bernard, a quelques souvenirs sur celui-ci ;

— M. Hilbert Georges, né en 1900, a participé aux expositions de « La Douce France », avec Joseph Bernard — un des rares amis de celui-ci qui l'aient accompagné à sa tombe —, membre de l'Institut (11) ;

— M. Jaillet Charles, né à Vienne en 1904, collectionneur d'œuvres d'art, a particulièrement étudié l'histoire de sa ville natale, et a acquis, à ce titre, une grande notoriété ;

— M. le docteur Jouffray, dont le grand-père, Camille Jouffray, fut maire de Vienne, député, sénateur, président du « Comité Michel Servet » ;

— M. Rudier Georges, fondateur, a succédé à son oncle, Alexis Rudier, qui était le maître de la fonderie où furent coulées certaines des œuvres de Joseph Bernard.

Je n'oublie pas les conservateurs des musées, qui m'ont si obligeamment donné leur concours :

— Mme Brauwald, conservateur au Petit-Palais, dont l'obligeance fut un encouragement ;

(11) Au sujet de la « Douce France », voir *infra*, sous le titre : « IV. — Depuis 1918 » et sous le sous-titre : « L'exposition internationale des arts décoratifs ».

— M. Ruff André († 1974), qui fut un de mes amis, conservateur des Musées de Vienne, d'un grand dévouement, il ouvrait aux chercheurs tous les dossiers qu'il possédait, avec le vif désir d'être utile.

LES DESSINS DE JOSEPH BERNARD.

Notre étude est exclusivement consacrée à l'œuvre sculptée de Joseph Bernard. Il ne faut pourtant pas oublier que « Bernard dessinait continuellement, c'était sa manière de vivre », écrit Luc Benoist (*Gazette des Beau-Arts*, 1^{er} semestre 1932). Ses dessins, ses lavis, ses aquarelles, ses pastels sont les œuvres d'un grand artiste. Quelques-uns ont été reproduits dans des albums. Certains ont été présentés dans diverses expositions. Il y en a dans quelques musées. Cependant, des milliers restent inconnus. Il est souhaitable qu'une dotation permette au Musée de Vienne d'en montrer une partie.

LA VIE ET L'ŒUVRE DE JOSEPH BERNARD

Note préliminaire. — Les œuvres de Joseph Bernard ont fait l'objet d'un catalogue établi par sa veuve et son fils, M. Jean Bernard, en 1932 : « Le monument Michel Servet de Joseph Bernard avec un avant-propos de R. Cantinelli suivi d'un catalogue complet de l'œuvre de Joseph Bernard » (Les Editions G. Van Oest, Paris, 1932).

Cet ouvrage étant épuisé en librairie, nous avons eu beaucoup de mal à nous le procurer. Nous avons eu la joie de l'acquérir, car il a été le point de départ de toute notre étude.

Nos recherches nous ont amené à y rectifier quelques erreurs et à combler quelques lacunes.

Tout au long de notre étude, il est souvent fait référence à l'ouvrage en question : nous le désignons simplement par ces mots : « Catalogue de 1932 ».

I. — Avant le grand essor : 1866-1904

A. — 1866-1886 : de la naissance à la sortie de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Lyon.

Joseph Bernard est né à Vienne (Isère) le 17 janvier 1866. Son frère aîné, Louis, était né le 7 décembre 1863. Sa sœur, Marie-Louise, naîtra le 23 octobre 1868.

Son père, Fleury Bernard, né le 29 juillet 1841, était tailleur de pierre. Il était le fils d'un ouvrier tanneur, établi à Vienne. Sa mère, Françoise Remilly, née le 18 janvier 1843 à Chimilin (canton de Pont-de-Beauvoisin, Isère), était couturière ; son père, après avoir travaillé comme maréchal-ferrant à Chimilin, vint vivre à Vienne avec sa femme et sa fille ; il était alors scieur de long.

Les parents de Fleury et de Françoise habitaient des logements ouvriers « en Cuvrière », quartier où l'on entendait le clic ! clac ! des ateliers de tissage et où circulaient des voitures chargées de pièces de drap ou de matériel industriel. Au rez-de-chaussée, des dépôts de marchandises, quelques bistrots et quelques épiceries mal éclairés, où l'on buvait sur le zinc : le ciel semblait obscurci ; alors que l'on est dans un pays de clarté, l'atmosphère est plutôt lourde.

Les jeunes époux s'installent 8, rue du Bac (devenue « rue du Rhône »), dans une maison aujourd'hui disparue. Ils vivent

donc au bord du grand fleuve, sous un vaste ciel, face à un horizon lointain.

Le ménage quitte la rue du Bac pour vivre dans un quartier plus « central », au numéro 3 de la rue Milleret. La maison existe encore. Les logements ouvriers qu'on y voit rappellent ceux du siècle dernier, mais ils sont pourvus aujourd'hui des installations confortables que permet l'alimentation en eau, en gaz, en électricité. Toutes proches sont les allées que parcourent les promeneurs et que bordent des magasins, des cafés accueillants, au-dessus desquels sont aménagés des appartements bourgeois.

Plus tard, la famille s'installera dans le quartier des « Portes de Lyon », rue Macabrey, près de la campagne de Leveau, qui la Sévenne arrose avant de se jeter dans le Rhône. C'est là que Fleury Bernard dressera un abri qui constituera son atelier de tailleur de pierre. Il ouvrira, ensuite, un autre atelier, dans une construction en maçonnerie, rue du Cimetière.

Viennne est alors une ville de vingt-cinq mille habitants ; dix mille d'entre eux travaillent dans l'industrie drapière. La plupart reçoivent de fort modestes salaires. Fleury, bien qu'ayant « un métier », est parmi les ouvriers les plus mal payés (12).

Les jeunes époux sont donc pauvres. Ils n'ont guère d'autre souci que de gagner le pain de chaque jour pour élever dignement leurs enfants. Le climat lui-même incite à l'effort : continental, il est rendu stimulant par le contraste des saisons. Plutôt chaud l'été, il est assez froid l'hiver, dont la rigueur est parfois soudainement accrue par une « bise » violente, qui, plus au sud, prend le nom de mistral. A sa manière, la lumière est exaltante aussi, car elle annonce l'azur méditerranéen.

La pauvreté n'exclut pas la joie de savourer, à l'occasion, les produits de la région, notamment ceux que l'on tire de ce jardin fécond qu'est la vallée du Rhône à proximité de la ville.

Fleury et sa femme n'avaient aucune formation scolaire. Lors de leur mariage, en 1862, ils ne purent signer l'acte établi par l'officier d'état-civil. Quatre ans plus tard, quand Fleury déclara à la mairie la naissance de Joseph, il avoua la même incapacité : il était le seul des assistants à ne pas signer l'acte, « pour ne savoir de ce enquis » (13).

(12) En août 1883, le Conseil général de l'Isère, appelé à statuer sur une demande de subvention présentée en faveur de Joseph Bernard, précise que le père de celui-ci « n'a d'autre ressource que le produit de sa journée de travail, qui est de trois francs » (Archives du département de l'Isère).

(13) La proportion moyenne des conscrits illettrés, dans le département de l'Isère, qui avait été de 58,8 % en 1831, de 39,60 % en 1846, tombe à 18 % en 1861 (rapport présenté à M. le Préfet de l'Isère, en 1875, par M. Jacoulet, inspecteur d'Académie).



FIG. 1. — « Fleury Bernard » - père de Joseph.
(voir l'annexe in fine)



FIG. 2. — « Mme Fleury Gérard » - mère de Joseph.
(voir l'annexe in fine)

A l'occasion, cependant, Fleury affirmait une forte personnalité, la légitime fierté de l'homme qui remplit courageusement sa tâche. Il ne craignait pas de proclamer qu'il était libre-penseur. C'est en libre-penseur qu'il élève ses enfants. A sa mort, en 1907, il reste fidèle à ses convictions de toujours : il est enterré civilement.

Joseph Bernard fréquenta l'école primaire. Il fut aussi un élève assidu des cours de l'Ecole municipale de dessin, que dirigeait l'excellent professeur, peintre de qualité, homme généreux très estimé, que fut Tony Zacharie. A cette école, Joseph obtint, dès son jeune âge, en 1881, le premier prix de dessin.

A la maison, il s'essayait au maniement des outils de son père : il tailla directement dans la pierre, à douze ans, un buste appelé « République » et deux ans plus tard, deux lions, témoins de l'éveil artistique de l'enfant.

Joseph s'attarda sans doute dans les musées de la ville de Vienne, où se trouvaient réunis des vestiges de l'époque gallo-romaine. D'autre part, il accompagna son père quand celui-ci travaillait à la restauration des monuments : temple d'Auguste et de Livie, cathédrale Saint-Maurice, église Saint-André-le-Bas. Ce travail ne put le laisser indifférent (14).

Le sentiment du beau chez Joseph Bernard fut peut-être suscité plus profondément par la contemplation de la nature. On imagine volontiers le jeune homme regardant du haut des collines chevelues qui entourent la ville, la vallée étroite, le fleuve impétueux qui semble se complaire à étendre, près de Vienne, le miroir qu'il offre au ciel : le Rhône, en effet, au lieu de courir à son delta lointain avec sa hâte coutumière, change son cours pour assurer un meilleur contact avec la ville.

Joseph Bernard n'avait pas encore seize ans quand, le 1^{er} octobre 1881, il entra à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Lyon. Dans la section de la sculpture, il reçut l'enseignement de Fabisch, auteur de la Vierge de la grotte de Lourdes, et du docteur Tripier, professeur d'anatomie qui n'oubliera pas l'élève studieux que fut Bernard. Excellent élève, celui-ci reçut plusieurs fois le prix de sculpture et le prix d'anatomie.

Dès l'année 1883, le Conseil général de l'Isère et la Ville de Vienne accordent à Joseph Bernard des subventions dont le total atteint, certaines années, onze cents francs par an. C'est plus que ne gagnaient les ouvriers les plus mal payés de l'industrie drape. La subvention lui sera maintenue tout au long de ses

(14) Selon Maurice FAURE (*Vienne, ses monuments religieux*, Blanchard, Vienne, 1934), Joseph Bernard, vers 1885, pendant que son père était occupé à des réparations à l'église Saint-André-le-Bas, sculpta des visages un peu larges à la retombée des arcs de la chapelle Saint-Joseph. Maurice Faure tenait cette précision de M. Charles Jaillet, historien au savoir très étendu, chercheur passionné de l'histoire de notre pays.

séjours à l'école de Lyon, c'est-à-dire jusqu'en juillet 1886. Il en bénéficiera encore à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, à Paris, de 1886 à 1889-1890.

B. — 1886-1891.

1886 : Joseph Bernard a vingt ans. Diverses hypothèses ont été émises au sujet de ses obligations militaires. Nos recherches nous ont permis d'établir qu'il en avait été dispensé : le procès-verbal du Conseil de révision qui s'est réuni, le 25 avril 1887, pour le canton de Vienne-Nord, porte, en regard du nom du conscrit qu'est Joseph Bernard, la mention : « Bon, dispensé — frère sous les drapeaux ». Son frère aîné Louis, était, en effet, de la classe 1883, il fut soldat au 30^e régiment de ligne (15).

Dès lors, Joseph put continuer ses études. Il entra, après concours, à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, le 18 juillet 1887. Il fut l'élève du statuaire Cavellier. Quelques récompenses lui furent attribuées à l'occasion de concours organisés au sein de l'école. Il se fit remarquer davantage par ses absences : il avait acquis dans l'atelier de son père et surtout à l'école de Lyon, une certaine habileté technique à laquelle il attachait plus de prix qu'aux données théoriques et à l'enseignement d'un maître « officiel ».

Comme beaucoup d'autres jeunes artistes, Joseph Bernard aspirait à la « liberté de la recherche indépendante qui lui paraissait nécessaire pour le complet développement de ses dons » (Valotaire, *The Studio*, London, 15 février 1924).

D'autre part, à l'école de la rue Bonaparte, il fait bientôt « figure de libertaire, de révolté, un révolté peu théâtral sans doute et peu bruyant, ne croyant guère aux manifestes, aussi rebelle au romantisme qu'à la pseudo-tradition... Il travaillait, dessinait sans relâche » (Paul Fierens, *L'Art et les artistes*, décembre 1923) (16).

Comment Joseph Bernard en était-il venu à partager les idées libertaires ? Certes, il y avait, à Vienne, vers 1880, un foyer anarchiste qui fit beaucoup parler de lui, à cause surtout de l'action de Pierre Martin, dit « le Bossu » ou « Martin Bobosse », autodidacte, propagandiste passionné, à l'éloquence entraînante. Il sera l'un des principaux rédacteurs du journal hebdomadaire édité à Paris, *le Libertaire*.

Durant la décennie 1880-1890, Lyon devint le premier centre de l'activité anarchiste de France. Les anarchistes de Paris ne

15) Le document a été consulté aux Archives départementales de l'Isère.

16) Paul FIERENS était professeur d'esthétique et d'histoire de l'art moderne à l'Université de Liège, critique d'art au *Journal des débats* et aux *Nouvelles littéraires*.

restaient cependant pas inactifs. Jean Grave va publier bientôt *Les Temps nouveaux*, et Pouget ne tardera pas à fonder *Le Père Peinard* (Maitron, *Histoire du Mouvement anarchiste en France, 1880-1914*, Paris, 1931, p. 131).

A l'époque, plus d'un écrivain et d'un artiste affirmaient une sympathie quelque peu agissante à l'égard du mouvement anarchiste. Une telle sympathie paraît surprenante aujourd'hui, car c'était le temps des attentats qui étaient unanimement condamnés par la population. Mais il faut reconnaître que l'un des plus ardents doctrinaires de la théorie libertaire, Jean Grave, ne prônait pas la « propagande par le fait ». Il comptait, parmi les abonnés à son journal, J. Ajalbert, P. Adam, E. Arène, L. Ménard, Aurélien Scholl, A. France, J.-K. Huysmans, S. Mallarmé, Leconte de Lisle, G. Lecomte, Rémy de Gourmont, etc. Pour assurer l'illustration de ses idées par le dessin, Jean Grave recueillit l'adhésion de Steinlen, Willette, Roubille, Iribe, Grandjean, Luce, Signac, Couturier, Delaw, Delanov, Van Dongen, Labasque, Jossot, Kapka (cf. le mémoire de maîtrise présenté par Aline Dardel : « L'étude des dessins dans les journaux anarchistes de 1895 à 1914 »). Camille Pissarro, lorsqu'il fut parvenu à la célébrité et à la fortune, subventionna largement le journal de Jean Grave : par deux fois, il paya les sommes dues à l'imprimeur pour permettre au journal de continuer de paraître (*op. cit.*, Maitron, p. 132).

On voit dans quel climat Joseph Bernard adhéra à des idées subversives. En fait, il semble bien qu'il ne fut jamais un militant. Taciturne, plus orienté vers la vie intérieure que tenté de participer à des luttes politiques ou sociales, il n'a dû retenir des théories libertaires que l'essentiel d'une sorte d'éthique individualiste.

On est peu renseigné sur l'activité artistique de Joseph Bernard durant la période 1866-1891. La catalogue, établi en 1932 par la veuve et le fils de l'artiste (M. Jean Bernard), énumère, sous les millésimes de cette période, huit œuvres seulement, dont deux portraits (le grand-père et la sœur de Joseph Bernard). Déjà, le jeune sculpteur modèle une terre cuite intitulée « Femme et enfant », sujet qu'il reprendra sous diverses formes au cours de sa carrière.

Il est l'auteur, en 1891, d'une vasque qui témoigne de son sens décoratif et d'un sentiment tragique des passions : sur les flancs de la vasque « court une guirlande humaine, grappes harmonieuses où resplendit la chair, corps suppliciés de caresses, vaincus au combat d'amour » (Léon Rictor, *L'Art décoratif*, mai 1908).

Une coupe est la première pièce de bronze qui apparaît dans son œuvre. Cette coupe, que conserve une petite nièce du sculpteur, a un fond très plat, légèrement creusé ; du bord s'élèvent, très élancés, serrés l'un contre l'autre, l'homme et la

femme. Ce fut sans doute un cadeau que fit Joseph Bernard à son frère, en 1889, lorsque celui-ci se maria. Elle est d'une élégance dans l'esprit de l'époque.

C'est peut-être au cours de la même période que furent modelées huit statuettes d'appartement, en terre cuite, dont on ne connaît l'existence que par des photographies. Chacun a reçu un nom : « le Nid » (esquisse pour une figure de jardin : femme tenant un oiseau), « Bacchante » (buste de femme), « Pierrot », « Buste de satyre », « Printemps » (femme tenant une brassée de fleurs), « Madame Bovary », « Flore » (buste de femme). Par leur grâce apprêtée, par les artifices dont elles sont chargées, ces statuettes font un appel facile à la sensibilité.

C'est sous le millésime 1891 que figure, dans le catalogue de 1932, la première grande œuvre de Joseph Bernard : « l'Espoir vaincu », qui sera exposée, en plâtre, au Salon de 1893, l'œuvre en marbre en 1898. Cette statue représente un homme nu, grandeur nature, assis sur un bloc de rocaille et dans une attitude voisine de celle du « Penseur » de Rodin (bronze, 1880). Elle met en évidence, avec un certain souci des détails, les qualités propres et le dessein de Joseph Bernard : sculpter un corps d'une exacte précision anatomique, « le visage émacié, coupé de rides, les épaules anéanties » (Léon Rictor, *L'Art décoratif*, mai 1908), inquiet, déchiré par le doute, s'interrogeant comme s'il cherchait le sens de son chagrin.

Remarqué au Salon des Artistes français, en 1893, « l'Espoir vaincu » valut à Joseph Bernard une médaille de Bronze. Pour la statue en marbre, en 1898, il reçut une médaille d'argent. (L'œuvre avait fait l'objet, en 1897, d'une mise au point en Italie - Archives nationales, F 21, 4290.)

L'œuvre en marbre est aujourd'hui dans le Jardin public de la ville de Vienne, où les intempéries la dégradent. Statue de grande qualité, il est urgent de la mettre à l'abri.

Une autre œuvre en bronze, conservée à Vienne (au Musée des Beaux-Arts), d'un intérêt moindre, est le « Joueur de boules », inscrit au catalogue de 1932 sous le millésime 1891. Ultérieurement, elle fut coulée de nouveau, spécialement pour être offerte à M. Huguenin, champion de tir et de pointage au grand concours de boules qui eut lieu à Vienne en septembre 1894 (*Le Moniteur viennois*, 28 décembre 1894).

C. — 1891-1904.

C'est dans le quartier Vaugirard que s'établit Joseph Bernard quand il sortit de l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Il a d'abord changé souvent d'adresse jusqu'en 1899, date à laquelle il installa son atelier, qui fut aussi son gîte, 7, impasse Frémin, voie qui, depuis, a pris le nom de Cité Falguière. Il y travailla jusqu'en 1921.



FIG. 3. — « *Esprit vaincu* »
(voir l'annexe *in fine*)

C'était, et c'est encore, une impasse du XV^e arrondissement de Paris, qu'habitaient de nombreux artistes. « Leurs ateliers, écrit Léon Riator (*L'Art décoratif*, mai 1908) se trouvaient au milieu de cahutes mal éclairées... de terrains vagues que hérissaient la bardane et le chardon ».

A l'époque, il se lia d'amitié avec Marcel Lenoir, son voisin d'atelier, peintre passionnément attaché à son art. Lenoir se faisait remarquer à Montparnasse par ses extravagances et son insupportable superbe (17). Il n'en est pas moins reconnu comme l'un des meilleurs peintres religieux de son temps par l'auteur de l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire biographique des artistes contemporains* (Paris, 1910-1930, t. II, p. 376).

Lenoir et Bernard étaient unis par la pauvreté et aussi par leur robuste foi dans l'avenir. L'ardeur exaltante du peintre trouvait un vibrant écho chez le sculpteur. Relatant une visite qu'il avait faite cité Falguière en 1900, le critique d'art Edouard Mary (*L'Art vivant*, 1^{er} mars 1931) écrit au sujet de Joseph Bernard : « Je le revois tel qu'il était alors... Il riait comme un enfant, de façon charmante, à propos de tout et de rien. Il était la cordialité, la bienveillance, la générosité même ; sa franchise était absolue, comme ses haines et ses admirations. Sa magnifique carrure en toutes choses, qu'il tenait d'ancêtres rustiques, n'était pas sa moindre vertu. Le plaisir de Bernard était d'avoir quantité d'oiseaux. Il avait établi, dans l'embrasement d'une fenêtre de sa resserre, une volière où s'ébattait tout un peuple ailé ».

Son ami Gabriel Faurc, dans « Mes Alyscamps » (*Les Horizons de France*, Paris, 1948, p. 39) note : « De 1898 à 1910, pendant les quinze années de sa maturité, il passa toutes ses nuits dans une imprimerie, à exécuter je ne sais quels dessins lithographiques ; bien souvent, à la tombée du jour, quand je rentrais à pied pour faire un peu d'exercice, je le rencontrais sur mon chemin ; il traversait une partie de Paris pour aller à son travail, qu'il ne quittait que vers deux heures du matin. Il retraversait Paris, dormait dans son atelier de la cité Falguière afin de pouvoir, dès l'aube, se remettre à tailler des pierres, sa seule passion ».

En fait, il ne reste aucune trace de ces lithographies. Sans doute Joseph Bernard a-t-il été plus souvent occupé à de durs travaux qui ne nécessitaient aucune formation particulière. Il gagna donc difficilement sa vie tout en poursuivant, sans relâche,

(17) Dans *Montparnasse vivant* (Paris, 1962, p. 184-185), J.-P. CRESPELLE écrit à propos de Marcel Lenoir : « Sa foi démesurée en son génie, son exaltation tapageuse, son dogmatisme, son autorité cassante... éloignaient de lui les artistes du quartier ».

Le Musée des Beaux-Arts de Vienne possède un tableau de Lenoir : « Benedicite », qui est à l'écart dans un local annexe de l'église Saint-André-le-Haut. Cette œuvre est digne d'être en bonne place dans le Musée.

la pratique de la sculpture. Lorsque la fatigue rendait le marteau trop lourd, il ne s'abandonnait pas au repos : inlassablement, il dessinait.

D'autre part, il est peu vraisemblable que Gabriel Faure ait rencontré Joseph Bernard chaque soir jusqu'en 1910, car, à partir de 1908, celui-ci dut consacrer presque tout son temps à l'exécution du monument Michel Servet et, par suite, il fut sans doute amené à abandonner son activité nocturne dans le centre de Paris.

En 1903, Bernard était en relation avec Rodin, car, le 3 juillet, il lui écrivait : « J'ai été heureux d'être des vôtres à cette grande manifestation d'art du 30 juin ». Cette manifestation est celle dont M. Champigneulle rend compte dans son ouvrage : *Rodin* (Paris, Semogy, 1967, p. 220). Gaston Varenne relate cette fête qui eut lieu, le 20 juin 1903, dans des jardins, à Vélizy (18).

Joseph Bernard écrit de nouveau à Rodin en 1906. Selon A.-H. Martinie (*La sculpture*, Paris, Rieder, 1928, p. 70), « Bernard travailla pour Rodin qui le conquit à l'art puisé dans la nature ». En fait, comme l'affirmera plus tard Mme Bernard, son mari ne fut jamais le collaborateur du maître.

Installé à Paris, le Viennois qu'est Bernard cède volontiers à l'attrait de sa ville natale. Il aime à retrouver les lieux où l'attachent tant de souvenirs, en particulier cette vallée de Leveau, près de laquelle il vécut au foyer paternel. Il passe de longues journées avec son frère, son neveu, sa nièce, à Vienne. Il fréquente des notables. Il va nouer des liens d'amitié avec quelques-uns d'entre eux. Bien qu'il parle peu, il est un compagnon qui plaît par la spontanéité aimable de ses manières, la délicatesse de ses attentions.

Dès les premières années du siècle, il fit partie d'un groupe qui se réunissait dans une demeure campagnarde appelée « la Boulonnaire », bâtie sur les coteaux de la rive droite du Rhône, propriété de M^e Lombard (19). Ce groupe fut appelé « l'Académie de la daube » (selon M^e Damiron, avocat à Lyon, bâtonnier du barreau, auteur de *Souvenirs d'un avocat de province*, Lyon, 1949, p. 133 à 137). Il était formé d'une vingtaine de notables ; la plupart d'entre eux étaient des négociants ou des industriels. Il y avait aussi des fonctionnaires. Les uns et les autres avaient sans doute en commun des sentiments « républicains », qui se

(18) Cette fête est sans doute celle que Mme GOLDSCHMIDT date de 1904 dans son ouvrage : *Rodin, sa vie, son œuvre, son héritage*. Édition « Les Productions de Paris », 1962, p. 24 et sommaire *in fine*.

C'est dans *La Revue de France*, du 1^{er} octobre 1934, que Gaston VARENNE relata la fête de Vélizy de 1903.

Il donne un extrait du discours que Bourdelle prononça à cette occasion.

(19) Au sujet de M^e Lombard, voir le renvoi (20), page suivante.

manifestaient plus ou moins par la lutte contre le cléricanisme. C'était cependant plutôt la bonne chère, pour laquelle ils avaient rédigé une recette culinaire et élaboré une technique spéciale, qui les faisait se rencontrer de temps à autre à la Boulonnaire.

Quand Bernard assistait à ces réunions, qui étaient généralement annuelles, il était accompagné de son ami Simons, inspecteur des Ecoles de dessin de la ville de Paris, qui se faisait remarquer par son goût de la bagarre.

Durant la période de 1891 à 1904, Bernard produisit peu. Ses œuvres ne sortaient pas encore du cercle de la famille et de ses relations avec les Viennois. Il tenta pourtant dès cette époque, de prendre son essor en vue d'aller au-delà. En effet, à partir de 1892 jusqu'en 1900, sauf en 1897, il expose chaque année au Salon des artistes français. Il a déjà été question de l'« Espoir vaincu », présenté au Salon en 1893 et en 1898.

Au Salon de 1900, il expose un groupe en plâtre « Séparation », qui sera bientôt traduit en bronze et au sujet duquel Léon Ritor écrit : « Les visages sont empreints d'un émoi plus douloureux que les larmes, l'homme et la femme se repoussent, après l'étreinte, comme voilés de lassitude » (*L'art décoratif*, mai 1908).

Entre temps, en 1895, Joseph Bernard avait sculpté un médaillon en marbre, représentant un philanthrope viennois, M. Combes. Ce médaillon est sur la tombe de celui-ci, au cimetière de Vienne.

L'année suivante, Bernard fit le portrait de Félix Lombard. C'est un buste en marbre qui orne la tombe de Lombard, au cimetière de Sainte-Colombe-les-Vienne (20).

C'est un médaillon en bronze que Bernard exécuta en 1898 pour reproduire les traits du peintre Pilliard (21). Un exemplaire de cette œuvre est au cimetière de Vienne, un autre exemplaire au Musée des Beaux-Arts de la ville.

Entre 1898 et 1904 apparaissent dans l'œuvre de Bernard des statuettes et des groupes dont il reprendra les thèmes tout au long de sa vie : la jeune fille, la maternité, le couple.

(20) Lombard (Félix, Marie, Louis), 1851-1918, avocat, député « républicain », fut l'adversaire de Camille Jouffray « radical », à des élections cantonales. Ami et protecteur de Joseph Bernard, il lui donnait des conseils lorsque celui-ci se trouvait dans une situation difficile. Ce fut notamment le cas durant l'exécution du monument Michel Servet, lorsque le sculpteur déclarait que, faute d'argent, il devait abandonner son œuvre.

(21) Pilliard (Jacques), 1811-1898, peintre religieux et peintre de genre, vécut longtemps à Rome. L'église Saint-André-le-Bas, à Vienne, conserve l'un de ses tableaux : « Le martyre de saint André et son apothéose ». Il y a d'autres œuvres de Pilliard à l'église Saint-Martin, également à Vienne (« Le baptême du Christ »), et au Musée des Beaux-Arts de la ville. En 1908, la municipalité honora la mémoire de Pilliard en donnant le nom de celui-ci à une rue de la ville.

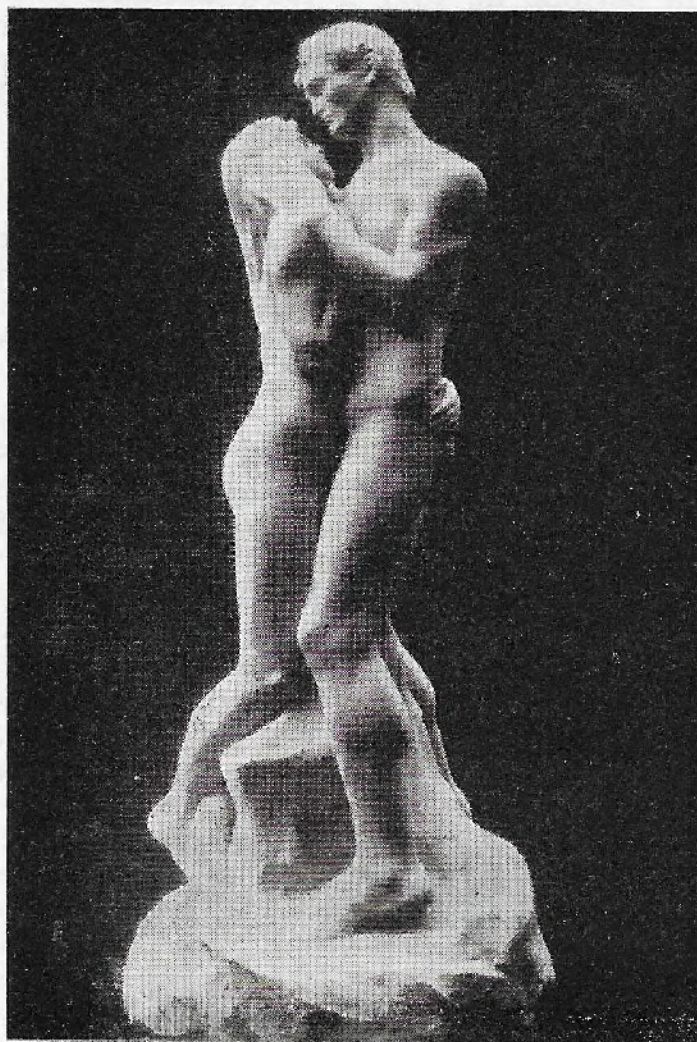


FIG. 4. — « Séparation »
(voir l'annexe in fine)

Il sculpte aussi un groupe de lutteurs en pierre, et une tête de poète (en fait, une en bronze, une en pierre).

Il reçoit alors une première commande de l'Etat : un buste en marbre du savant zoologiste Lacaze-Duthiers (1821-1901), qui sera placé au Museum d'histoire naturelle de Paris. Ce portrait n'est pas mentionné dans le catalogue de 1932. Les documents des Archives nationales (F 1, 4172) précisent qu'il y eut, en fait, une œuvre en plâtre et une œuvre en marbre.

Bernard a sculpté un autre buste en 1903. C'est celui d'une jeune fille, qui a été acquis par un collectionneur roumain, M. Simu (dont Bourdelle a fait le portrait) et qui est aujourd'hui au Musée d'art de la République socialiste de Roumanie, à Bucarest.

Enfin, bien qu'il fût très occupé par les besognes matérielles auxquelles il était astreint pour gagner sa vie, Joseph Bernard céda à la tentation d'entreprendre des œuvres monumentales. Le catalogue de 1932 mentionne :

— 1898 : « République », buste en plâtre de dimensions monumentales ;

— 1904 : « Penseur », buste de dimensions monumentales, taillé directement dans la pierre, pièce unique.

D'autres œuvres, qui témoignent de l'ampleur des projets de Joseph Bernard, ne dépassent pas le stade de la maquette ou de l'exécution de quelques fragments, si l'on en juge par ce qui est conservé. Ces œuvres devaient être dénommées :

— « Le fardeau de la vie » ;

— « Monument à la Paix » ;

— « Monument à Beethoven ».

« La fardeau de la vie » comprenait deux personnages principaux : « la Fatalité », « l'Homme », et un groupe de personnages symboliques qui représentaient « le Fardeau ».

De cette œuvre, il existe encore le moulage en plâtre de la « Fatalité » et celui de « l'Homme » qui sont tous deux de dimensions monumentales. « L'Homme, courbé sous une « Fatalité » au visage de Gorgone, s'avance, recru, vers l'avenir et la mort. Derrière lui, faix accablant, dans une sorte de cône d'ombre, ses regrets, ses rêves : vaste composition, évidemment trop littéraire, voisine somme toute de la « Porte de l'Enfer » de Rodin » (Edouard Marye, dans *L'Art vivant*, le 1^{er} mars 1931).

Le « Monument à la Paix » devait commémorer la guerre de 1870. La maquette en plâtre de ce monument comprenait trois figures : le Penseur, le Héros de la Paix, le Mourant. L'auteur la détruisit, en 1921, avec beaucoup d'autres œuvres qu'il jugea inutile de conserver. Il en reste : le moulage en plâtre du Héros



FIG. 5. — *Pilliard (Jacques) - 1811-1898.*
(voir l'annexe *in fine*)

de la Paix et celui de la tête du Mourant. L'un et l'autre sont de dimensions monumentales.

Au sujet de ce monument, Léon Riator écrit : « Les faces immobiles aux yeux vides, énormes, ont l'impassibilité des visages éternels. Il (Joseph Bernard) les a vues sous l'angle de l'immortalité » (*L'Art décoratif*, mai 1908).

En 1904, Bernard tailla directement dans la pierre un buste de dimensions monumentales : « le Penseur », qui dérive sans doute de la maquette du projet de « Monument à la Paix ».

C'est encore en 1904 que Bernard commença un « Monument à Beethoven », qui devait comprendre : Beethoven, une tête de fillette écoutant et deux têtes de chanteuses. Les trois têtes, groupées, ont donné « de l'aurore à l'Apothéose » (mentionnées dans le catalogue de 1932 sous les dates : 1906-1907).

La presse locale signale les succès de son compatriote. Il y a encore peu d'articles le concernant dans les revues d'art.

II. — 1905-1914 : l'épanouissement

En 1905, Joseph Bernard a toujours son atelier Cité Falguière. Pendant des années, il n'a pas d'autre domicile. C'est vers 1908 qu'il s'installera avec sa famille dans un logement modeste, rue Gager-Gabillot, situé dans le quartier de Vaugirard qui a encore l'aspect d'un grand village.

En 1906 ou 1907, il avait fait la connaissance de Mme Doutrelant, divorcée, qui deviendra son épouse. Ils ne tardèrent pas à partager une admiration réciproque : Mme Doutrelant était très sensible à l'œuvre du sculpteur. Celui-ci voyait en sa compagne une personne cultivée. Les correspondances de la jeune femme témoignent, du reste, de la pratique d'un « bon français ». En outre, elle avait une connaissance approfondie de la langue anglaise.

Joseph Bernard est toujours en relation avec ses amis de Vienne, qu'il voit chaque année à leur domicile ou à « la Boulonnaire ».

Peu à peu des liens d'amitié se nouent entre le sculpteur et le sénateur Camille Jouffray (1841-1929), ancien maire de Vienne, qui encourageait volontiers les Viennois dont les dons ou les aptitudes exceptionnelles faisaient bien augurer de leur avenir (22).

(22) Camille Jouffray, maire de Vienne, député, puis sénateur de l'Isère, a laissé le souvenir d'un excellent administrateur, d'un homme de progrès soucieux de respecter l'opinion de tous. Radical, certes, il était opposé à la politique des républicains conservateurs. Il n'en était pas moins modéré dans l'exercice de ses fonctions, notamment à la présidence du Comité de patronage constitué pour l'érection d'un monument à Michel Servet.

Gabriel Faure (1877-1962), d'origine rhodanienne, voyageur passionné, écrivain d'un talent délicat, poète, chef de cabinet de Dujardin-Baumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, devint, en 1924, inspecteur général des Monuments historiques. Il eut des relations très suivies avec Joseph Bernard. Une solide amitié lia l'écrivain et le sculpteur.

Le Viennois André Rivoire (1872-1930), poète et auteur dramatique, dont les œuvres sont inscrites au répertoire de la Comédie-Française, secrétaire de la rédaction de la *Revue de Paris* (1897-1912), critique dramatique du journal *Le Temps* (1922-1925), président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (1925-1927), André Rivoire fut aussi un des meilleurs amis de Joseph Bernard.

D'autre part, l'amitié née entre Joseph Bernard et le peintre Marcel Lenoir, au temps où ils s'installèrent tous deux Cité Falguière, tint encore, à l'époque, une grande place dans leurs relations quotidiennes.

En 1905, Joseph Bernard, par l'intermédiaire du sénateur Jouffray, entra en relations avec Joseph Brenier (1876-1943), trésorier d'un comité constitué en vue de l'érection d'un monument à la mémoire de Michel Servet. Brenier sera par la suite maire de Vienne, puis député, puis sénateur. Le monument Michel Servet sera l'occasion de l'échange de nombreuses correspondances entre les deux hommes.

Durant la période qui s'étend de 1905 à 1910, Joseph Bernard parvient à la maîtrise de son art, ses œuvres deviennent très nombreuses. Celles-ci sont exposées soit au Salon d'Automne (1910, 1912), soit dans les galeries célèbres, notamment chez A.A. Hébrard, rue Royale (1906-1908) (23). La plus importante de ces expositions est celle qui réunit, au printemps de 1914, chez Manzi, Joyant (15, rue de la Ville-l'Evêque, à Paris), une grande partie des productions de Joseph Bernard : dix-huit plâtres, dix marbres, onze pierres, une terre cuite, quarante bronzes, cent soixante-neuf dessins, aquarelles, pastels, crayons.

En 1913, du 17 février au 15 mars, la « Jeune fille à la cruche » est en très bonne place à l'exposition de l'Armory Show, à New York, qui est considérée comme déterminante dans l'évolution de l'art aux Etats-Unis. Le « Nu descendant l'escalier », de Marcel Duchamp, y fit scandale. La sculpture française y fut représentée par les œuvres de Rodin, Archipenko, Bourdelle, Brancusi, Duchamp-Villon, Manolo, Maillol, etc.

Joseph Bernard va abandonner la glaise, c'est-à-dire la matière qui est le plus employée par les sculpteurs, celle avec

(23) A.A. Hébrard, directeur du grand journal parisien du soir, *Le Temps*, propriétaire d'une galerie, fondeur d'art, était, selon Camille Mauclair, « le meilleur fondeur de bronzes qu'on possède en France et un ardent découvreur d'hommes » (*Le Progrès de Lyon*, 26 février 1911).

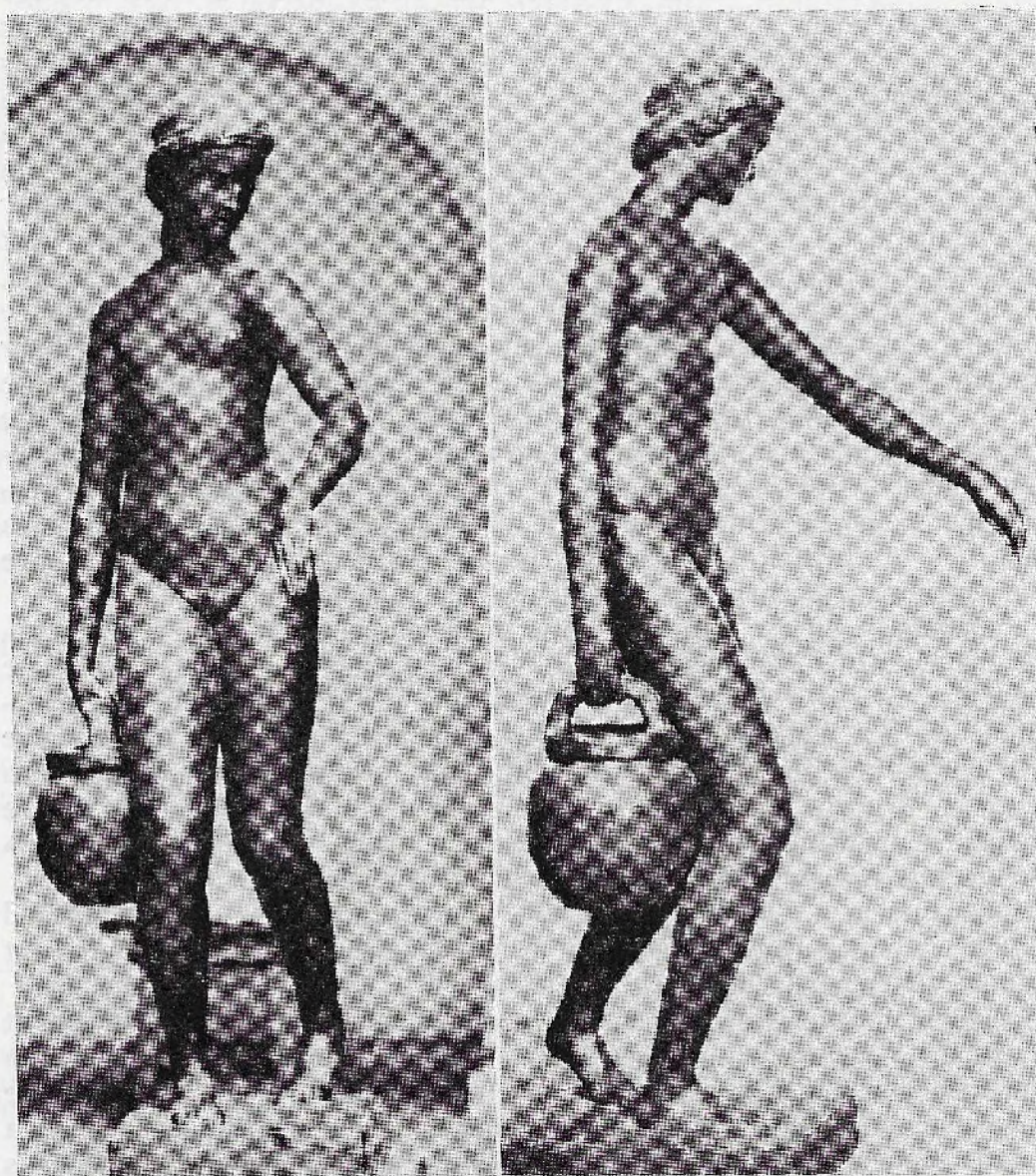


FIG. 6. FIG. 7. — « Jeune fille à la cruche »
(voir l'annexe in fine)

laquelle Rodin modèle, d'un ponce agile, les maquettes qu'il livre à ses praticiens pour les traduire en pierre ou en marbre. Le sculpteur viennois, qui a été astreint de bonne heure à l'effort sans cesse renouvelé pour faire face aux difficultés d'existence d'une famille pauvre, n'hésite pas à pratiquer systématiquement la technique la plus laborieuse, la plus lente et par suite la moins rémunératrice : la taille directe, qui exige que l'artiste dégage peu à peu de la matière l'œuvre qu'il conçoit et qu'il doit, dans une certaine mesure, improviser sans cesse, pour adapter ses idées directrices aux sujétions qu'imposent les accidents de la pierre ou du marbre. Comme l'écrit Louis Hauteceur : « Si la taille directe conduit l'artiste au monumental..., elle vise à la masse, n'autorise pas la découpe des membres, d'où un retour à la frontalité, à la statue compacte, un certain archaïsme et quelque lourdeur » (*Histoire de l'art*, Paris, 1959, t. III, p. 538).

Paul Fierens (*L'Art et les artistes*, décembre 1923) signale qu'un mouvement se dessine en faveur de la taille directe : « Pour Joseph Bernard, écrit-il, initiateur de cette renaissance, de ce retour aux saines pratiques d'autrefois, le principe de la taille directe..., c'est la conclusion de tentatives répétées et perfectionnées durant une longue carrière, c'est la conséquence des premiers efforts et l'aboutissement de patientes recherches. Il y a toujours adaptation parfaite de la main au cerveau, étroite correspondance entre la technique et l'esthétique ».

Quand il s'agit d'œuvres qui doivent être coulées en bronze, Joseph Bernard élabore le modèle à sa manière : « Sur l'armature première, il pose le plâtre fraîchement délayé qui sèche rapidement, ce qui permet des reprises indéfinies, soit qu'une forme soit engraisée à l'ébauchoir, soit qu'elle doive être allégée au grattoir. Tenant donc en main le plâtre délayé dans une petite coupe, le modéleur s'approche peu à peu de l'œuvre rêvée » (Tristan Klingsor, *Joseph Bernard*, N.R.F., 1924).

Depuis le « Penseur » de 1904, la première œuvre où Bernard aborde le matériau le ciseau et le maillet à la main, est « Effort vers la nature » (1906, tête en pierre de Lens).

L'hommage à Michel Servet, dont il commence le monument en 1907/1908, et qu'il n'achèvera qu'en 1911, ne suffit pas à combler son goût pour la sculpture monumentale. Ce goût se manifeste encore, en 1909, dans une maquette en bronze : « A la gloire de l'aviation », ainsi que dans deux études, premières ébauches de « la Victoire », à laquelle il travaillera jusqu'à sa mort.

Le monument à la gloire de l'aviation comprenait une architecture et quatre figures : la Gloire, sur une colonne, en bas et en avant ; deux gisants, en arrière ; Icare.

D'autre part, pour la période 1905-1914, onze portraits sont mentionnés au catalogue de 1932. La sensibilité de l'artiste se manifeste particulièrement dans la plupart d'entre eux, notam-

ment dans ceux de Mme Joseph Bernard (tête en plâtre, 1906/1907), de Marcel Lenoir, peintre, voisin d'atelier et ami de Joseph Bernard (1906, tête en bronze), d'André Rivoire (tête en bronze, 1908) et de Auguste Faure (buste en bronze, 1908), actuellement au musée de Tournon (Ardèche), ville dont Auguste Faure fut le maire.

Le visage de Marcel Lenoir, à demi-caché par les cheveux et la barbe, exprime plutôt le recueillement de l'artiste qui médite (sans doute sur son art) que le tempérament fougueux du modèle (voir *supra* sous le titre « C. — 1891-1904 », la note biographique relative à Marcel Lenoir, en renvoi au bas de la page).

La tête de bronze d'André Rivoire semble traduire délicatement la vie intérieure du poète.

Parmi les bustes que Bernard a sculptés durant la période en question, celui de Mme Gabriel Faure est évoqué par le mari de celle-ci dans « Mes Alysamps » (*Horizons de France*, 1948, p. 37) : ce buste « est un chef-d'œuvre du sculpteur. A l'exposition d'ensemble des œuvres de l'artiste, chez Manzi, Joyant, au printemps de 1914, il fut unanimement admiré ; j'entends encore Gabriele d'Annunzio (24) s'exclamer et déclarer qu'il était digne de l'antique. Quinze ans plus tard, au Vittoriale, il me parla encore de l'œuvre de Joseph Bernard ».

En 1908, Bernard reçoit la commande d'un buste en bronze, celui du sénateur Brillier, qui sera érigé sur la place de l'Hôtel de Ville, à Heyrieux (Isère) (25).

La même année, il fait le portrait de M. Trilliat : un médaillon en bronze et celui du sénateur Camille Jouffray (buste en marbre et épreuve en bronze) (26).

Aux portraits énumérés par le catalogue de 1932, il faut ajouter le buste de Milne Edwards (1835-1909), professeur de zoologie,

(24) Gabriele d'Annunzio (1863-1938), écrivain, poète, héros national de l'Italie. Avec ses partisans, de septembre 1919 à décembre 1920, il occupa Fiume que se disputaient son pays et la Yougoslavie. Le gouvernement italien lui fit don d'une villa (« le Vittoriale ») sur les bords du lac de Garde, où il mourut.

(25) Marc-Antoine Brillier (1809-1888), maire de Vienne, député de l'Isère. Il était sur la barricade Ste-Marguerite, à Paris, le 3 décembre 1851, avec Schoelcher et six autres représentants du peuple. Avec ceux-ci, il se porte au-devant de la troupe prête à croiser la baïonnette, il découvre alors sa poitrine en s'écriant : « Tirez ! Vive la République ! Vive la Constitution ! » « Quelques instants plus tard, un de ses collègues de l'Ain, le médecin Baudin, tombait sur la barricade, mortellement frappé : trois balles lui avaient fracassé le crâne » (4). En tombant, Baudin aurait dit, selon la tradition : « Vous allez voir, citoyens, comment l'on meurt pour 25 francs par jour ».

(26) Voir *supra* la note biographique relative à Camille Jouffray, sous le titre « 1905-1914 », en renvoi au bas de la page.

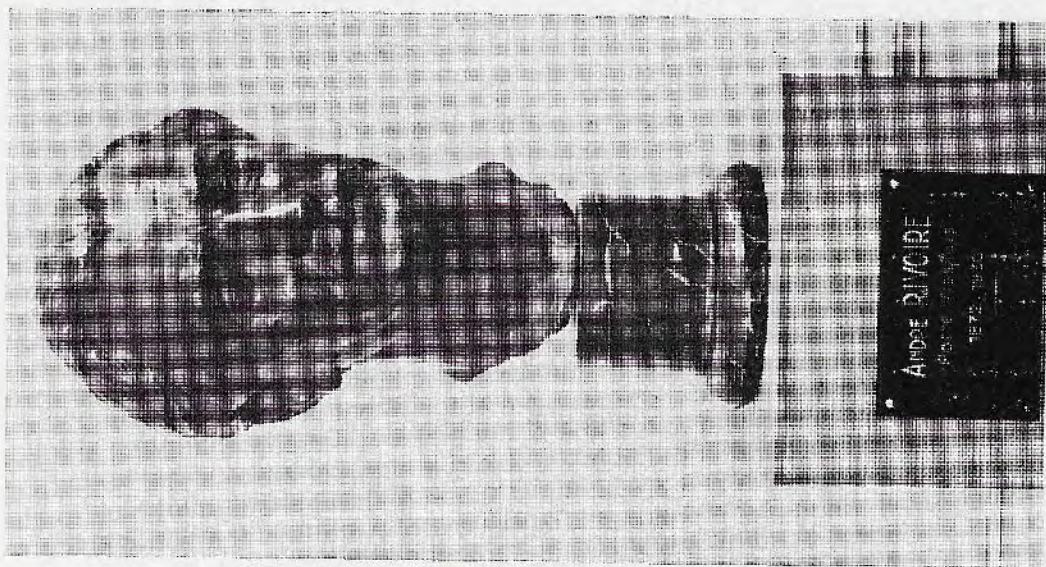


FIG. 8. — « Portrait du poète André Rivoire »
(voir l'annexe in fine)

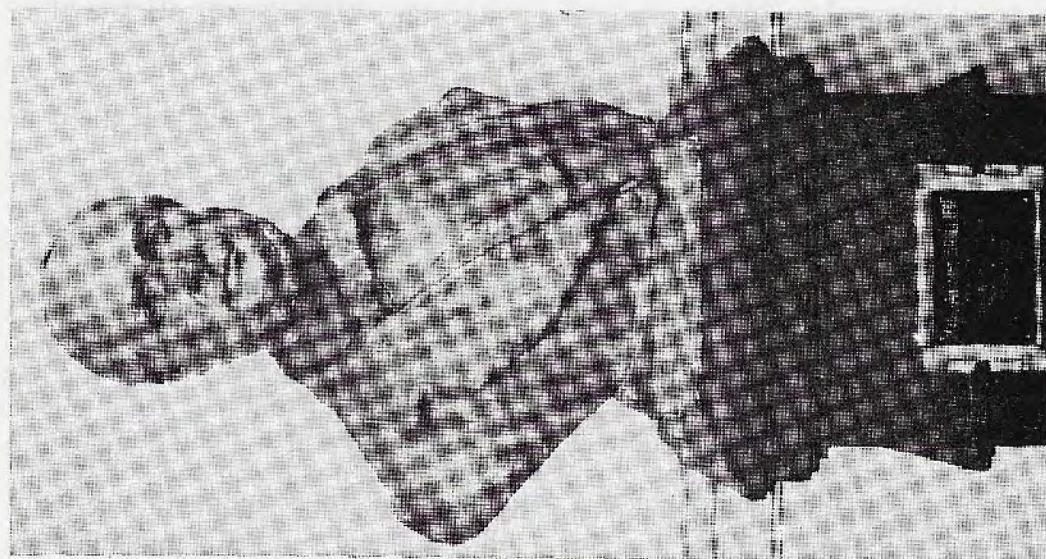


FIG. 9. — « Buste en bronze du sénateur Brilhet »
(voir l'annexe in fine)

puis directeur du Museum. L'Etat a commandé le modèle en plâtre en 1907 et l'œuvre en marbre en 1908. Celle-ci, dont il a été pris livraison chez un metteur au point, était destinée à l'Ecole supérieure de pharmacie, où le professeur avait enseigné.

Le portrait, genre que Joseph Bernard avait abandonné en 1902 pour le reprendre en 1906, sera de nouveau délaissé jusqu'en 1918.

Outre le portrait, Bernard a sculpté de nombreuses figures d'expression et des figures allégoriques, qui peuvent être groupées en plusieurs périodes. Au cours d'une première période, de 1905 à 1908, seuls « Frileuse » et « Souvenir rabelaisien » sont en bronze. Dans les autres figures de l'époque : « Sourire » (1907), « Plénitude » (1908), « Rieuse » (1908) Joseph Bernard attaque directement la pierre ou le marbre.

Selon Edouard Maryc, dans « Plénitude » et dans « Rieuse », s'affirment, dès 1908, le néo-archaïsme de Joseph Bernard, son sens psychologique, sa maîtrise technique » (*L'Art vivant*, avril 1932. « Plénitude » et « Rieuse » sont reproduites dans l'album *Joseph Bernard*, de Richard Cantinelli (Van Oest, 1928, p. 48-49).

L'archaïsme de ces deux têtes est-il évident ? Comme les statues de la Haute Antiquité, en Egypte, elles sont réduites à l'essentiel. Mais, les détails ne sont pas les mêmes, car on ne retrouve pas, dans la région du Nil, cette coiffure que Bernard a adoptée pour ses créations, faite d'ondes perpendiculaires au front et, surtout, le modelé de Bernard est plus doux que celui des statuaires égyptiens, ses visages sont plus près des modèles qu'offre la vie quotidienne.

D'autre part, les têtes des artistes de la Grèce antique sont différentes aussi de celles de Bernard dans le détail. Elles paraissent souvent plus vivantes, tout en étant nettement idéalisées. Il semble que le ciseau du sculpteur grec avait mieux trouvé dans sa recherche l'expression de la vie, comme en témoigne, par exemple, le « Cavalier Rampin », dont Jean Charbonneaux remarque « la robuste plénitude des formes » (in *La Sculpture antique*, Hazan, 1953, p. 7 et 24).

Le « Sphinx moderne » (1908) est une composition : le visage est encadré et surmonté d'une masse en pierre à peine travaillée : « les yeux en amande, les subtiles paupières asiatiques se ferment obliquement, à demi », écrit Luc-Benoist dans la *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1932.

Au cours d'une seconde période (1912-1914), Joseph Bernard taille directement dans la pierre « Pureté » (1912), « Satyre » (1912), et, dans le granit, « la Prière » (1914).

« Pureté » et « la Prière » sont des bustes. Leur visage est allongé, entouré de tresses. « Pureté », à l'expression réfléchie, calme, pourrait être un portrait. « La Prière » croise les bras, à peine esquissés sur la poitrine. Elle semble avoir une vie



FIG. 10. — « *La prière* »
(voir l'annexe *in fine*)

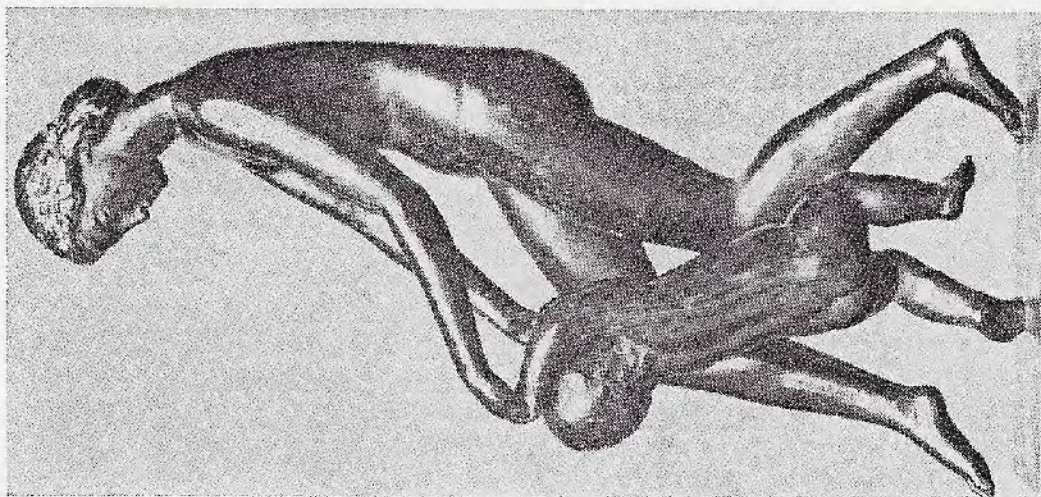


FIG. 11. — « *Femme à l'enfant* »
(voir l'annexe *in fine*)

intérieure plus profonde encore. Selon Luc-Benoist, « c'est un magnifique type de sainte gothique » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} semestre 1912, mars, p. 217-228).

Cette recherche de l'expression des valeurs spirituelles est assez semblable à celle à laquelle donne lieu le monument Michel Servet, que Joseph Bernard vient d'achever (1911).

Un moulage en ciment de « la Prière » est dressé sur une colonne qui s'élève sur la tombe de Joseph Bernard et de sa femme, au cimetière de Boulogne-sur-Seine. C'est le seul ornement de cette tombe.

Le « Satyre » (1912), croquis d'une tête dans le marbre, a quelque parenté avec le « Sphinx moderne », mais ici, au lieu d'une tête de femme, on voit surgir du marbre, à peine travaillé, le visage d'un homme à la bouche largement ouverte, aux lèvres épaisses, au nez large, aux yeux inquiétants.

L'homme, qui est déjà apparu en 1891 avec « Joueur de boules », et surtout avec « L'Espoir vaincu », tient une bien petite place dans l'œuvre de Joseph Bernard.

Au cours de la période 1905-1914, la nomenclature de 1932 note seulement : « Harmonie » (1908), homme grandeur nature, en bronze, qui est un nu. En dépit de la contorsion qui l'anime et des mouvements complexes des bras, le titre qu'il porte se justifie par la force élégante du corps et les larges plages qu'il offre à la lumière. C'est un témoignage de l'esprit de recherche de l'artiste, qui s'éloigne des sentiers battus (28).

La femme est le thème que Joseph Bernard semble avoir préféré à toutes les époques de sa vie. Presque toujours, quand il représente une femme seule, il s'agit d'une jeune fille.

Dès 1910, alors que le monument Michel Servet, qui sera inauguré l'année suivante, lui impose des efforts excessifs, Joseph Bernard accomplit l'œuvre qui lui vaudra le plus d'éloges et le plus de succès : « Jeune fille à la cruche », dont la maquette est une statuette en bronze de 0,50 mètre de hauteur. Le bronze grandeur nature, qui porte la date de 1912 et qui a été fondu à la cire chez A.A. Hébrard, est entré au Luxembourg. Il est aujourd'hui, au Musée national d'art moderne, l'une des rares statues qui se dressent à l'extérieur sur le gazon, rue de la Manutention. Le même sujet est reproduit sous la forme d'une statuette de 0,64 mètre de hauteur.

(28) Selon le docteur Henry Chaumartin (Bull. municipal de la ville de Vienne, 1^{er} juillet 1931), « Avant de renoncer presque définitivement au modelage dans la glaise, il édifie son « Harmonie ». Pour la dernière fois, car il ne va pas tarder à aborder le matériau, l'outil à la main, renouant la tradition de la taille directe ».

Il est édité des fragments de ces statues : torse, buste, tête.

Des tirages importants sont prévus pour les statues et les fragments de celles-ci.

Exposée au Salon de 1911, la « Jeune fille à la cruche » suscite chez les critiques d'art et dans le public un engouement qui était encore fort vif à la « rétrospective » de 1932 et qui le reste encore.

Frantz Jourdain écrit : c'est l'« apothéose de la jeunesse dans toute sa splendeur » (*Les Arts*, août 1914).

Roger Allard, Paul Fierens, Tristan Leclère, Robert Rcy ne sont pas moins élogieux.

Les critiques étrangers sont à l'unisson de leurs collègues français : Wallace Thomson écrit : « Une des plus belles choses de l'art contemporain » (*Fine Arts Journal Chicago*, may 1913). Sous la plume de Kington Parkes, in *Sculpture of to Day*, on lit : « Il y a quelque chose d'étonnamment naturel dans ces œuvres (« Jeune fille à la cruche » et « Femme à l'enfant ») et une simplicité qui n'a jamais été atteinte dans l'œuvre d'aucun sculpteur antérieur ou contemporain ».

M. Stanislas Fumet va encore plus loin dans la louange : « Cette immortelle « Jeune fille à la cruche » qui est la note de fête au Musée du Luxembourg, et qui a été, de l'avis des meilleurs artistes, le point de départ d'un renouvellement de tout l'art sculptural... » (*Benjamin*, octobre 1925).

En écartant tout jugement de valeur, l'œuvre peut être ainsi décrite : la « Jeune fille à la cruche », au corps élancé, aux hanches étroites, à la poitrine haute, est modelée sans trou ni bosse, la lumière colorant de larges surfaces. Elle va, d'un pas souple, sans effort, tant paraît légère la cruche suspendue au bras droit, le bras gauche jeté en avant assurant l'équilibre, tout en donnant « au mouvement du corps une élégance allègre et cadencée » (Wallace Thomson, *The Fine Arts Journal of Chicago*, may 1913).

Tout naturellement, dans cette œuvre, qui est sans doute unique dans l'art sculptural, on voit la jeunesse, gracile et élégante, mais forte déjà. C'est le printemps de la vie que la jeune fille incarne.

En 1914, Joseph Bernard traite encore le thème de la jeune fille d'une façon toute nouvelle. C'est la « Jeune fille à sa toilette », qui est présentée en deux états : bronze petite nature, hauteur 0,62 mètre, et bronze grandeur nature. Sous ce dernier état, elle est entrée au Musée de Bruxelles. Edouard Marye écrit à son sujet : « C'est un admirable bronze : la lumière, en caressant les contours de cette merveille sans vide, atteste sa perfection » (*L'Art vivant*, avril 1932).

C'est aussi en 1914 que Bernard taille directement un buste en marbre de Milan : « Chanteuse », qui sera acquis par l'Etat et conservé au Musée de Grenoble. Emile Roux-Parassac va jus-

qu'à dire qu'elle est « un joyau » (*Joseph Bernard*, Vienne, Blanchard frères, 1934, p. 94).

Au cours de la période 1905-1914, *l'union de l'homme et de la femme*, qui avait été le sujet de la coupe de 1889 et du groupe « Séparation » (1900), n'est repris qu'une fois : dans « Etreinte » (1906-1907), petit groupe, d'abord en bronze, puis en marbre taillé directement, que Richard Wallace commente ainsi dans *The Fine Arts Journal of Chicago* (may 1913) : « Regardez les doigts joints, et la paix de la caresse que fait la main de l'homme sur le dos de la femme. Rodin n'aurait jamais pu exprimer la tendresse de ce geste ».

Joseph Bernard est particulièrement sensible à l'émotion que le *jeune homme et la jeune fille* éprouvent en commun lorsqu'ils sont réunis. C'est le sujet de « Tendresse », maquette en bronze (1909), et du groupe en marbre taillé directement (1913 - Musée des Beaux-Arts de Lyon). Bernard le reprendra en 1926.

Le même thème sera traité dans le groupe « la Jeunesse charmée par l'amour », qui apparaîtra en 1919 et qui surgira de nouveau en 1929.

Dans « Tendresse », la jeune fille est assise sur les genoux du jeune homme, alors que dans « la Jeunesse charmée par l'amour », les deux adolescents, nus, sont assis côte à côte, le jeune homme inclinant la tête pour regarder la jeune fille, la main droite légèrement appuyée sur l'épaule de celle-ci. La jeune fille éprouve une émotion contenue.

Joseph Bernard aimait la vie. Il devait donc représenter *la mère qui la transmet et l'enfant qui la reçoit*, sujets que les artistes ont repris de siècle en siècle, chaque époque les marquant de sa pensée, depuis les déesses-mères de la préhistoire jusqu'aux formes les plus séduisantes de notre temps.

Ces sujets se retrouvent dans maints dessins de Bernard. Nous les avons vus dans une terre cuite de 1889 et dans un groupe de deux têtes en pierre de 1902. En 1912, ils sont représentés dans une suite de bas-reliefs « décorant les chapiteaux et les bases de colonnes » (le catalogue de 1932 n'est pas plus précis).

A l'exposition du printemps de 1914, chez Manzi, Joyant, sont présentés, en deux dimensions, deux plâtres : « Jeune femme à l'enfant ». Ce sont les modèles des bronzes de 1918 (statuette, hauteur 0,58 m) et de 1925 (bronze, grandeur nature, Musée du Luxembourg, aujourd'hui au Musée national d'art moderne). Cette œuvre est admirée par les critiques et par le public, d'une manière à peu près unanime. Frantz Jourdain, enthousiaste, écrit : « Dans la « Jeune femme à l'enfant », aussi bien que dans la « Jeune fille à la cruche » délicieux poèmes de couleur et de grâce, on contemple l'apothéose de la jeunesse, dans toute sa splendeur, c'est un chant pur et joyeux » (*Carnet des artistes*, 1^{er} juin 1917).



FIG 12. — « *Frise de la danse* » - extrémité de gauche.
(voir l'annexe *in fine*)



FIG. 13. — « *Frise de la danse* » - extrémité de droite.
(voir l'annexe in fine)

M. Stanislas Fumet rappelle que Joseph Bernard « a travaillé quinze ans à ce groupe » et que « jamais le dessin ne triomphe comme ici » (*Benjamin*, octobre 1925).

Tout en restant un observateur exact du réel, Joseph Bernard l'a idéalisé à tel point que, sans prétention philosophique, il a fait du groupe « Femme à l'enfant » le symbole de la vie universelle, dans laquelle chaque génération est entraînée allègrement par celle qui l'a précédée.

Hanté par la recherche du rythme, de l'harmonie, Bernard donne une grande place au *chant* et à la *danse* dans son œuvre, tant en bronze qu'en pierre. En 1908, il produit une tête : « Chants immortels », taillée dans le marbre d'Asie, où Georges Dencinville voit, « comme dans les autres œuvres de Bernard, le même sentiment d'observation et de vie, ce parfum d'humanité qui éclate orgueilleusement et qui resplendit dans son grandiose monument à Michel Servet » (*Mobilier et décoration d'intérieur*, mars 1925).

En 1912, Joseph Bernard taille directement, dans le granit, « les Voix », actuellement au Musée des Beaux-Arts, à Lyon, œuvre qui a été précédée d'une étude en bronze.

C'est le thème de la danse qui revient le plus souvent dans l'œuvre de Bernard. Il l'a représentée dans des statuettes et dans des statues, sous la forme d'une danseuse seule, dans des groupes aussi et, surtout, dans une frise de très grandes dimensions.

La danseuse seule apparaît dans l'œuvre de Bernard en 1905 : danseuse voilée, statuette en bronze ; danseuse nue, statuette en bronze.

En 1905, il sculpte aussi un petit groupe en bronze, intitulé : « Danseur et danseuse ».

En 1913, Bernard reprend le thème de la danse dans la sculpture d'une frise, en marbre, destinée à l'hôtel de M. Nocard, à Neuilly. Cette frise, qui a 0,85 mètre de hauteur se développe sur une longueur de 5,25 mètres avec, au centre, un couple emporté dans un mouvement giratoire.

Aux extrémités, des musiciennes, qui jouent de la flûte à deux branches et de la cithare, ont à leurs pieds quelques putti dont l'un agite joyeusement des cymbales.

C'est un rythme musical, la joie qu'expriment ces personnages. Cependant, les groupes de danseurs produisent des effets fort différents. Celui qui est à gauche, près des musiciens et des putti, semble aller d'un pas rapide, les femmes sont comme soulevées par les battements des cymbales que deux d'entre elles agitent. A l'autre extrémité, dans la partie de droite, des danseuses nues, le corps vu de face, la tête et les jambes de profil, vont d'un pas rythmé, souple et léger. Elles forment des obliques qui animent avec douceur toute l'œuvre, où dominent les verticales. Elles tiennent un voile dont les courbes parallèles se déploient de part et d'autre des jambes. Des ombres accusent les formes du mou-

vement. Il y a là un jeu de lignes et un jeu de lumière qui mettent en valeur la grâce solide de ces corps.

Les visages sont nettement dessinés. Leurs traits n'ont généralement pas la beauté formelle des jeunes femmes de l'art grec classique. Ils n'en donnent pas moins vie aux personnages. On croit entendre les voix qui semblent fuser de leurs bouches ouvertes...

Les coiffures sont celles que l'on trouve dans la plupart des œuvres de Joseph Bernard : les cheveux forment une sorte de casque que borde un bandeau au-dessus du front. Ce sont là des

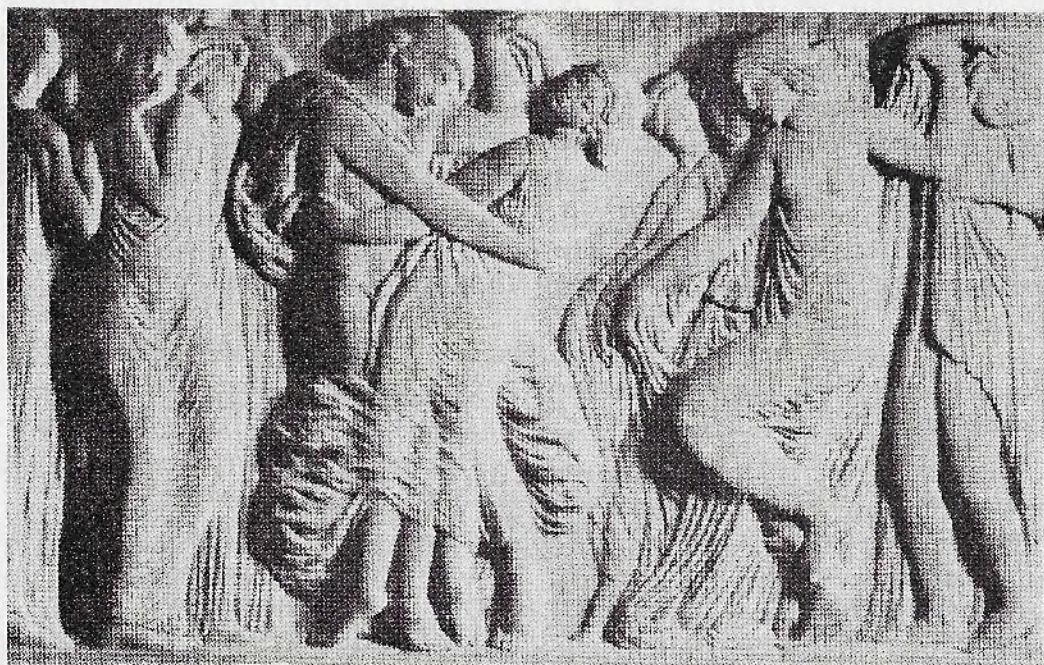


FIG. 14. — « *Frise de la danse* » - partie centrale.
(voir l'annexe *in fine*)

parties que l'artiste juge sans doute secondaires et qui, de ce fait, doivent rester discrètes pour ne pas nuire à l'expression de l'ensemble.

Les groupes situés à droite et à gauche du groupe central ne se ressemblent guère : à droite, cinq femmes, dont une danse avec vivacité, tandis que, à gauche, quatre femmes participent plus modérément à l'action générale.

Enfin, le groupe réuni à gauche du centre de la frise est composé de huit femmes debout, qui esquissent peut-être une marche lente. Leurs voiles forment des plis parallèles verticaux où jouent la lumière et l'ombre. Les visages sont de profil ou de trois-quarts. Elles se recueillent ou regardent les deux danseurs du centre.

Quatre femmes seulement forment le groupe qui est à droite tout à côté des danseurs. L'une danse, les autres ont des attitudes

diverses. Ce sont sans doute les ondes sonores qui émanent de la joueuse de flûte de l'extrémité qui les transportent jusque vers le point de mire de toute l'œuvre : le couple central qui tourbillonne.

En somme, il n'y a pas, dans cette frise, la continuité que l'on observe dans les frises de la Grèce classique. Il n'y a pas cette sorte de glissement qui assure la progression régulière vers le centre de tous les groupes qui se succèdent depuis les extrémités. Mais, dans son bas-relief, Bernard n'était pas guidé, comme les sculpteurs de l'Antiquité, par les rites d'un culte ou par les épisodes d'un récit. Il a dû imaginer des mouvements variés, quitte à ce qu'ils soient un peu disparates, en vue d'éviter la monotonie et l'uniformité. L'œuvre perd ainsi de son unité ; celle-ci est cependant assurée grâce à la superposition subtile des plans qui permet au sculpteur de produire des effets d'ombre et de lumière, générateurs d'harmonie.

Cette frise sera reprise, agrandie, dans une œuvre en plâtre, qui tiendra une place importante à l'Exposition internationale des arts décoratifs et des industries appliquées, à Paris, en 1925.

III. — 1914-1918 : la maladie et le repos

La maladie vient brusquement interrompre la carrière de Joseph Bernard. En 1913, en effet, vers la fin de l'année, il est frappé d'une attaque d'hémiplégie. Il s'en relève rapidement du moins assez pour se remettre au travail, avec la collaboration de Henri Chauvin (1889-1976) (29).

Un an après, en 1914, le mal récidive et rend Bernard impropre à toute activité. Des médecins célèbres de l'époque : Babinski, Lutherbacher, Vaquez le soignent. Ils portent un diagnostic très sévère : « Votre mari ne se rétablira pas, disent-ils à la compagne du malade ; il faut aller à la campagne pour prolonger ses jours » (propos de M. Jean Bernard).

La famille loue une petite maison à Crécy-en-Brie, à proximité de celle des vieux amis que sont le poète André Rivoire et sa femme.

La guerre les surprend à Crécy. Bernard, sa femme et son fils prennent le train pour Vienne, où ils passent l'automne chez le frère et le neveu du sculpteur.

(29) Henri Chauvin est devenu un pionnier de l'art abstrait. M. Denys Chevalier écrit dans le *Dictionnaire de la Sculpture moderne* (Paris, Hazan, 1960) que Chauvin est un « technicien et artisan incomparable... un remarquable dessinateur ». Chauvin, homme taciturne, bourru, se plaisait à dire sur ses vieux jours que tout ce qu'il avait appris, dans le domaine de la sculpture, c'est à Joseph Bernard qu'il le devait.

Après un nouveau séjour à Paris, la famille s'installe à Saint-Jean-de-Luz, sur le conseil de Georges Pissarro (voir *supra*, « B. — 1886-1891 »).

Au pied de la Rhune, le malade souffre beaucoup, ce qui l'incite à partir avec les siens, pour Penne (près de Gaillac, Tarn), à proximité de Bourniquel (Tarn-et-Garonne), pays de son ami Marcel Lenoir. Combien de temps y reste-t-il ? On sait que le voyageur est à Paris en octobre 1915 et au cours de l'année 1917.

Le 24 février 1917, à Paris (Mairie du XV^e arrondissement), le maire unit Joseph Bernard et sa compagne, mère de son fils ; la volonté persévérante de celle-ci est venue à bout de l'opposition au mariage que manifestait son fidèle compagnon.

Joseph Bernard passe l'été de 1918, avec sa famille, dans un appartement qu'il loue à l'aubergiste Gervat, à Leveau. Il y est certainement attiré par le vallon verdoyant, qui est proche de la maison paternelle, où il a grandi et où vivent encore son frère et son neveu.

Marcel Lenoir et sa femme sont en villégiature dans la même auberge que la famille Bernard. Les deux ménages ne se fréquentent guère.

Entre temps, pendant un séjour à Paris, sur le conseil de Georges Pissarro, le malade avait renoncé à consulter les maîtres de la Faculté. Il recourt aux soins du plus célèbre médecin homéopathe de l'époque, le docteur Vannier, puis du docteur Chiron, médecin homéopathe aussi, qui lui témoignera sa sollicitude jusqu'au jour où la mort accomplira soudainement son œuvre (7 janvier 1931).

Sa femme n'avait jamais cessé de lutter contre le mal. Elle eut la joie de le voir se rétablir peu à peu. Selon ses amis, en 1918, il était apparemment en bonne santé.

Au cours de l'été 1918, Joseph Bernard envoie de Leveau à ses amis, M. et Mme Gabriel Faure, une carte postale dans laquelle il annonce qu'il sculpte un vase funéraire et qu'il établit la maquette d'un mausolée. « Vous voyez, écrit-il, que je me remets à la besogne, et je pense bien employer l'hiver prochain » (la carte n'est pas datée. C'est Mme Bernard qui tient la plume. La signature « Joseph Bernard » est peut-être de la main de celle-ci).

La maquette dont il est question dans cette carte est celle du tombeau de Jean Seguin (30), sur laquelle est gravé un Christ plus grand que nature. La gravure consiste en un trait rouge qui limite le corps du Christ, avec quelques détails, des hachures

(30) Jean Seguin, négociant à Vienne, était un ami de Bernard. Il était l'un des membres de « l'Académie de la daube ». Il acheta « la Boulonnaise » en 1919, après la mort de M^e Lombard, qui avait fondé l'Académie. Jean Seguin, né en 1874, mourut en 1947, mais le tombeau familial fut construit vers 1918.

pour le visage. C'est le seul monument simplement gravé et le seul typiquement chrétien que l'on doive à Bernard.

Au verso de la carte, un dessin représente une mère et deux enfants. Il porte la mention : « premier état d'un haut-relief esquissé dans la pierre » (31).

Le vase dont il est question dans cette carte est sans doute celui qui ornait la tombe de Louis Souvraz et de sa femme, Jeanne Bernard, nièce du sculpteur. Louis Souvraz, lieutenant dans un régiment d'infanterie, avait été tué sur le front des Armées le 20 mai 1918. Sa jeune femme, que son deuil accable, mourra en 1922, laissant un fils, Pierre.



FIG. 15. — « Vase funéraire »
(voir l'annexe *in fine*)

Ce vase représente quatre enfants nus, assis, formant deux groupes de deux. Ils sont les cousins lointains de ceux qui ornaient le tombeau d'Illaria del Caretto, que l'on doit à Jacopo della Quercia et qui, depuis le ^{xv}^e siècle, ont pris « leurs ébats dans tant d'œuvres italiennes » (André Michel, *Histoire de l'Art*, Paris, 1908, t. III, 2^e partie, p. 540).

Le catalogue de 1932 mentionne encore, au titre de l'année

(31) Ce relief est peut-être le point de départ de « Maternité », œuvre en marbre, qui est inscrite au catalogue de 1932 sous le millésime 1923 : « Femme et enfant, bas-relief en marbre d'Asie, taillé directement ».

1918, « Sérénité », statuette taillée directement dans la pierre, qui avait été exposée à la galerie Manzi, Joyant, au printemps de 1914.

« Sérénité » est un beau visage ovale éclairé par des yeux expressifs faisant saillir entre les bourrelets des paupières supérieure et inférieure, à la naissance du nez, qui domine une bouche fortement dessinée. Selon Luc-Benoist (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1932), « c'était d'abord le portrait de Mme Bernard. Le curieux, c'est que sous cette œuvre inachevée, la ressemblance est saisissante. Une grandeur romaine, une douceur qui est faite d'intelligence et de force, d'affection clairvoyante et maîtrisée, transforme en auréole le bandeau des matrones » (32).

C'est sous le millésime 1918 qu'est inscrit, au catalogue de 1932, le « Faune dansant », premier et deuxième état. Un troi-



FIG. 22. — « Portrait de Mme Joseph Bernard »
(voir l'annexe in fine)

(32) Un des plus beaux portraits qui ont figuré à l'Exposition des œuvres de Joseph Bernard au Musée Rodin, en 1973, a été celui de Mme Joseph Bernard, en bronze, de 1930 (voir *infra*).

sième état de la même œuvre, en bronze, grandeur nature, sera mentionné sous le millésime 1927, alors qu'il a été expédié à Lyon en décembre 1925, après avoir été exposé au Salon de la même année (33).

Le « Faune dansant » est un des rares nus masculins que l'on doive à Joseph Bernard. Le modelé y est plus marqué que dans la plupart des œuvres de celui-ci. La science anatomique dont il

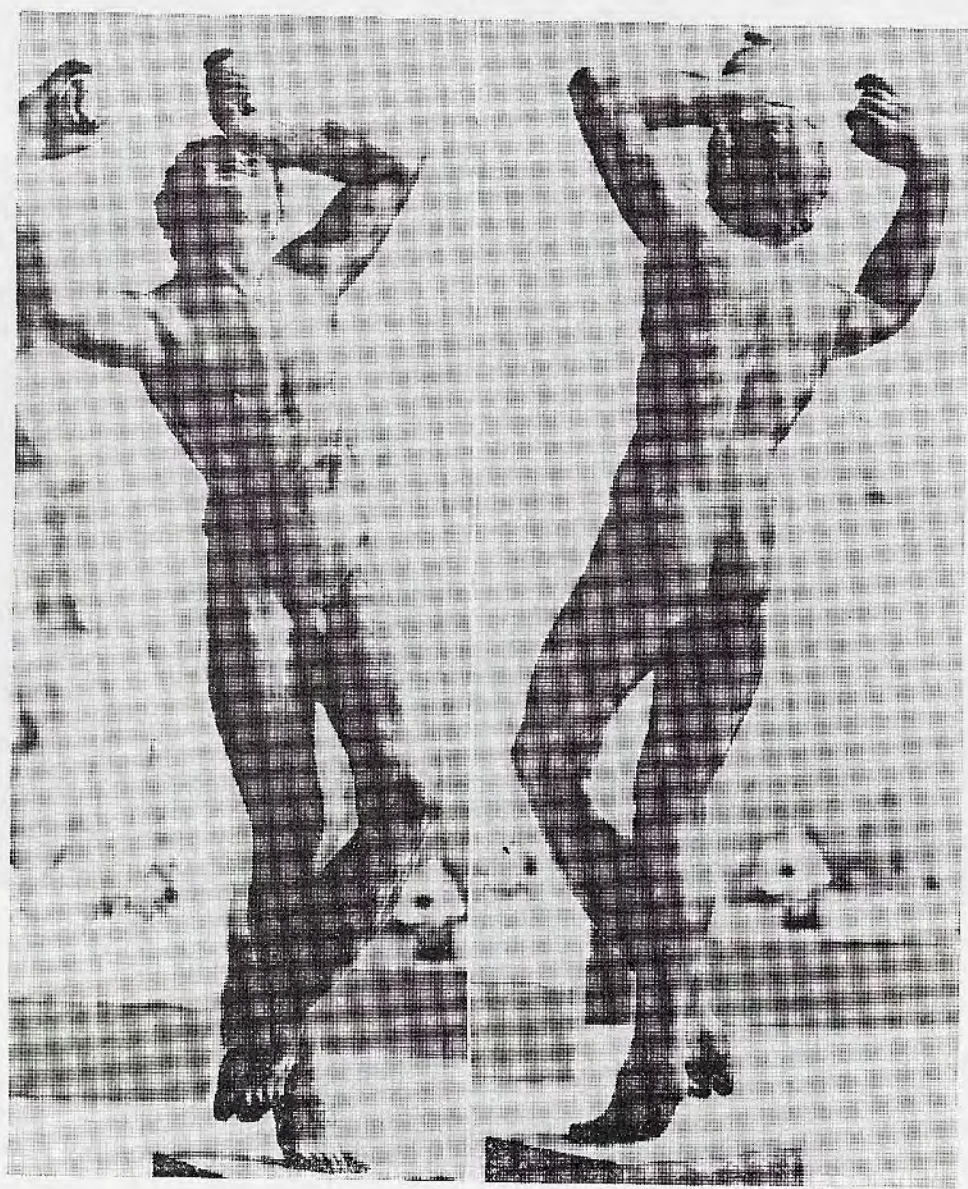


FIG. 16 et 17. — « Faune dansant »
(voir l'annexe *in fine*)

(33) L'expédition a été annoncée par Mme Joseph Bernard, le 18 décembre 1925, dans une lettre à M. Rosenthal, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon (Archives de la Préfecture de Paris).

fait preuve, l'habileté avec laquelle il assure l'équilibre de cette animalité splendide, tout entière à la joie physique du mouvement, ne fait pas regretter que l'auteur ait repris un sujet souvent traité, parfois d'une façon assez semblable à la sienne, depuis l'Antiquité.

L'œuvre, après avoir orné le Parc de la Tête-d'Or, à Lyon, est actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de la ville.

C'est encore sous le millésime de 1918 que le catalogue de 1932 mentionne une « Petite Bacchante », en marbre d'Asie taillé directement, hauteur : 0,58 mètre, étude en vue de l'œuvre définitive en pierre, grandeur nature, qui sera signalée en 1919.

En somme, si l'on fait état des précisions données par le catalogue de 1932, Joseph Bernard aurait accompli une œuvre considérable durant les quelques mois qu'il a travaillé, en 1918, après qu'il fut revenu à Paris. A cette époque, il était loin d'être complètement rétabli si l'on en croit les témoignages qui ont été recueillis à ce sujet, et l'on sait qu'il ne recouvrera jamais par la suite la puissance créatrice et l'énergie qu'il avait déployées durant les années qui ont précédé l'année 1914.

Il est vrai que la plupart des œuvres citées comme ayant été produites en 1918 avaient déjà été présentées, dans un état ou dans un autre, à l'exposition de la galerie Manzi, Joyant, au printemps de 1914.

Pendant la guerre de 1914-1918, il n'y eut ni Salons ni expositions officielles. Bernard n'eut donc pas l'occasion de présenter ses œuvres en public. La critique fut ainsi amenée à s'intéresser peu à lui durant cette période.

IV. — Depuis 1918 : reprise d'activité, recherches nouvelles

Tout compte fait, la situation matérielle de Bernard s'est beaucoup améliorée. En 1918, il envisage de s'installer à Neuilly-sur-Seine, dans l'atelier d'Isadora Duncan, mais il renonce à son projet parce que la plomberie de cet atelier a été dérobée.

A son retour à Paris, au cours de l'été 1918, il regagne donc son atelier de la Cité Falguière, qu'il ne quittera qu'en 1921 pour emménager dans l'hôtel qu'il acquerra au Parc des Princes, sur le territoire de la commune de Boulogne-sur-Seine, 24, avenue Victor-Hugo. Il ne tardera pas à faire construire, dans le jardin de cette nouvelle demeure, un atelier, par l'architecte Flumet.

A l'occasion de cette réinstallation, il fait transporter « à la décharge » de nombreux modèles ou moulages en plâtre qu'il avait accumulés au cours de plusieurs dizaines d'années, car, au contraire de Rodin, qui avait conservé toutes ses productions, Bernard « faisait peu de cas de ses œuvres anciennes, qu'il considérait comme des exercices » (propos de son fils, M. Jean Bernard).

Il a toujours des relations suivies avec ses parents et amis de Vienne. Comme à l'accoutumée, il prend part aux repas gastronomiques qui réunissent un groupe de notables à « la Boulonnière » (voir *supra* le titre « C. — 1891-1904 »).

A Vienne, il lie une nouvelle amitié : vers 1918, un jeune homme, Henry Chaumartin, docteur en médecine qui tient un cabinet de dentiste, lui voue une grande admiration depuis qu'il a vu le monument élevé à la mémoire de Michel Servet, en 1911. M. Chaumartin a publié un certain nombre d'articles sur son illustre compatriote. Il en parle aujourd'hui encore avec une profonde émotion.

En dehors de ses voyages à Vienne, qui sont généralement annuels, Joseph Bernard travaille du matin au soir dans son atelier, avec sérénité.

Il reçoit peu de visites. Un de ses familiers est Pompon, son aîné de seize ans, avec qui il partage le pain et le sel, une fois par semaine, rue Gager-Gabillot d'abord, puis à Boulogne. Ces réunions s'espacent à partir de 1928, c'est-à-dire lorsque Pompon aura pu s'installer correctement rue Campagne-Première, près du pitoyable local où il avait vécu jusqu'alors.

Une sympathie profonde, tout à fait partagée, le lie à l'écrivain-philosophe Stanislas Fumet, né en 1896, qui, tout jeune, à peine arrivé à Paris, a fait la connaissance de Bernard (34).

Il entretient aussi des relations amicales avec Richard Cantinelli, conservateur de la Bibliothèque de la ville de Lyon, puis administrateur de la Bibliothèque du Palais-Bourbon, et avec Léon Rosenthal, professeur à la Faculté des lettres de Lyon et directeur des musées de la ville. Ses liens sont très étroits surtout avec Emmanuel de Thubert, fondateur et animateur de la « Douce France », qui groupe des artistes, des artisans, des architectes et des amateurs d'art (voir *infra* sous le titre : « L'exposition de 1925 - la taille directe - la « Douce France »).

Vers 1923, 1924, alors qu'il était à Lyon avec sa femme et son fils, chez ses amis Bardey (35), il est frappé d'un malaise inquiétant. Il est aussitôt examiné par le docteur Gallavardin, célèbre cardiologue, qu'il connaît depuis 1920. Le médecin diagnostique une « obturation artérielle de la jambe gauche ».

(34) En 1924, Stanislas Fumet fonde, aux côtés de Jacques Maritain, la collection « Le Réseau d'or ». Il est président de la société Paul Claudel et membre du Comité directeur du Centre catholique des intellectuels français. Il a publié, entre autres : *La poésie à travers les âges*, de la collection « Sagesse et culture » dirigée par Jacques Maritain.

(35) Jeanne Bardey était sculpteur et peintre. Son mari était professeur d'art décoratif. Leur fille, qui apprit la sculpture, fréquenta l'atelier de Rodin.

A Vienne, il est reçu par la famille Bossy (36). Quand Mlle Bossy fréquente l'École nationale des Beaux-Arts à Paris, vers 1918, elle entretient des relations suivies avec la famille Bernard, ce qui lui permet, aujourd'hui, grâce à une mémoire fidèle, d'évoquer maints souvenirs de cette époque (36).

Joseph Bernard se lie d'amitié aussi avec Edouard Chabonneau, critique d'art, qui signait Edouard Mary. Celui-ci avait une propriété dans le pays de Rabelais, à Lerné, où le sculpteur et sa famille séjournèrent quelque peu, vers 1924.

Bernard collabora étroitement avec Ruhlmann, le célèbre ébéniste-décorateur, particulièrement à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs et des industries appliquées, en 1925.

En 1930, il est avec sa famille, aux « Charmettes », chez son ami Marc-Valette, conservateur des musées de Chambéry et de la demeure de Mme de Warens. Il y passe quelques semaines de vacances quand la mort de son vieil ami, le poète André Rivoire, le décide à partir pour Vienne, où a lieu l'inhumation (André Rivoire est mort à Paris le 9 octobre 1930).

Malgré les séquelles de la maladie qui le frappa en 1914 et l'accident de santé survenu à Lyon vers 1923/1924, Bernard n'en continue pas moins de travailler.

Dans quelle mesure a-t-il été aidé depuis qu'il s'est remis à l'ouvrage après la longue pause que lui avait imposée la maladie ? Certes, il a pu recevoir, temporairement, le concours d'un assistant. Il a pu aussi demander à des praticiens qui travaillaient en dehors de son atelier, de participer à l'élaboration de telle ou telle œuvre en pierre ou en marbre. Nous n'avons pas de précision à cet égard. Ce qui est certain, c'est que Joseph Bernard reprit en mains les outils autant que ses forces le lui permirent et qu'il dessina obstinément. Il est certain aussi que, de toute manière, il intervint dans l'exécution des œuvres qui portent son nom et qu'il fut, sans défaillance, un maître d'œuvre vigilant et même exigeant.

La maladie ne porte pas atteinte à la célébrité du sculpteur, qui est en même temps un maître du dessin. Dessins et sculptures font l'objet de la publication d'albums : en 1920, éditions de la « Sirène » ; en 1923, édition de la Librairie de France ; en 1925 et en 1928, édition des « Albums d'art Druet » ; en 1928 et en 1932, les ouvrages publiés par Cantinelli, chez G. Van Oest, Paris-Bruxelles.

(36) M. Bossy était chef du service commercial d'une compagnie de chemins de fer régionaux. Mlle Bossy épousera un sculpteur de grand talent : Benneteau-Desgrois, auteur, entre autres, des portraits de nombreux artistes de la Comédie-Française.

De 1919 à 1927, Bernard produit peu. La période de grand essor, antérieure à 1914, ne se prolonge guère. Cependant, sous le millésime de 1919, le catalogue de 1932 énumère six œuvres. Parmi celles-ci, la pierre tombale qu'il avait commencée en 1918 et la « Bacchante » au sujet de laquelle il écrivait de Leveau le 4 septembre 1919 : « Je l'ai terminée. Noble travail d'une dizaine

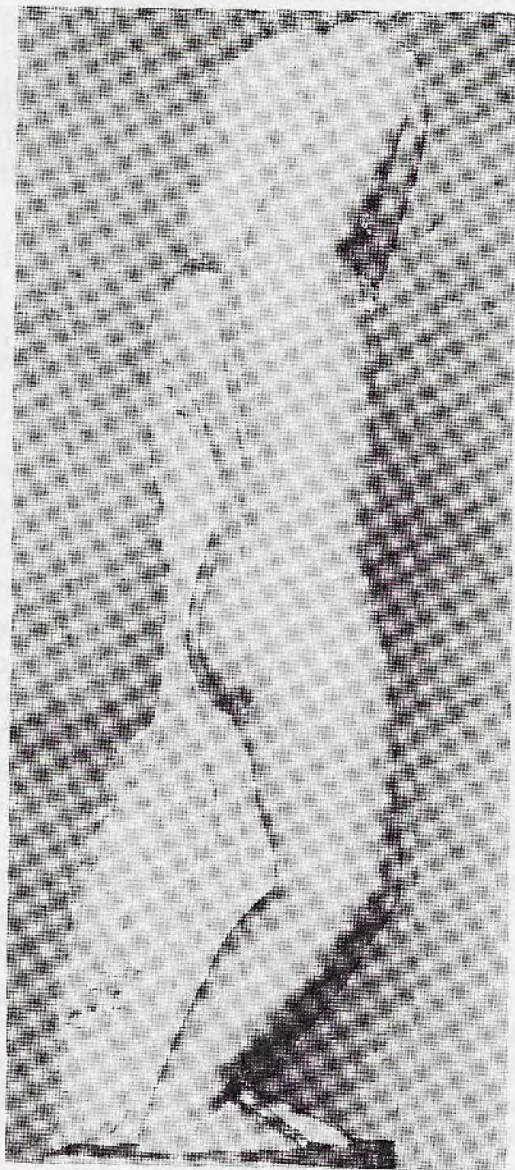


FIG. 18. — « Bacchante »
(voir l'annexe *in fine*)

d'années, caressée au point où je le voulais » (c'est Mme Bernard qui tenait la plume et signait : « Joseph Bernard »).

La sensibilité de l'artiste éclate dans la « Bacchante », statue grandeur nature, en pierre, taillée directement, jeune femme ou

jeune fille que la vie a peut-être grisée ou qui le sera bientôt, et qui serre contre sa poitrine la grappe de raisin qu'elle est prête à savourer. C'est un nu debout, qui paraît un peu lourd vu de face, mais dont le dos et le profil retrouvent l'harmonie des formes féminines. Le modelé, large, écarte les détails inutiles ; le bras droit prolonge pour ainsi dire le torse, en faisant apparaître l'aisselle, comme dans la « Jeune fille se coiffant debout », qui sera taillée dans le marbre l'année suivante.

Dans cette « Bacchante », Joseph Bernard cherche sans doute à créer un type universel, au risque de s'éloigner jusqu'à l'étrange des figures qui lui sont familières. « La tête carrée, a dit Emmanuel de Thubert dans une conférence qu'il a prononcée à Vienne au cours de l'hiver de 1931/1932 (37), avec la bouche large et les lèvres épaisses, le nez camus, les joues pleines et le front bas ; ajoutez les yeux bridés aux paupières fixes : cette fusion des traits de la beauté jaune et de la beauté noire, fait d'elle, semble-t-il, une créature des origines. Ce n'est rien moins qu'un mythe que Bernard créait avec elle : celui d'une préhistoire éternelle ».

Selon Paul Fierens, « La Bacchante », c'est la matière dominée, l'accord parfait de la vie et de l'intelligence, du repos et du mouvement, c'est la chair qui palpite et l'esprit qui triomphe, la plénitude avec quelque chose d'olympien, le grand style. Cette fois, le maître n'hésite plus, il ose déformer, élargir par exemple les membres inférieurs, sans se préoccuper d'être « classique » ou « moderne », et crée une œuvre qui porte en soi sa raison d'être et son but » (in *L'Art et les artistes*, décembre 1925).

En 1919, Joseph Bernard taille la « Tête à l'aigrette » (38), dans laquelle on retrouve les mêmes yeux taillés que dans « Sérénité », produite l'année précédente, les mêmes lèvres aux plis accusés et, dans l'ensemble, un visage sévère, tendu par l'attente. Edouard Marye estime que « la pierre seule pouvait traduire l'hieratisme atlantéen de cette figure » (*L'Art vivant*, avril 1932).

En 1920, deux œuvres seulement sont inscrites au catalogue de 1932 : une petite tête en marbre d'Asie taillée directement et un buste en marbre de Siennec, taillé directement aussi, intitulé « Buste aux deux mains ». Celui-ci est une œuvre curieuse : le buste, simplement représenté par un bloc est de face, alors que la tête est tournée vers la gauche. Luc-Benoist remarque que dans cette œuvre « une masse énorme de cheveux retenue par les

(37) Le texte de cette conférence a été publié dans *Joseph Bernard*, Blanchard frères, Vienne, 1934.

(38) La « tête à l'aigrette » fut sculptée dans un bloc de pierre ramassé au bord de la rivière de Levau, près Vienne. Selon Emile Roux-Parassac (*Joseph Bernard*, Blanchard, Vienne, 1934), cette pierre ébauchait un « symbole et une évocation que l'artiste découvrit aussitôt ». Il ne tarda pas à en « confier la révélation au ciseau que la pensée dirigeait ».

main, équilibre à droite la découpe charmante du profil » (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1932). Quels sont les sens de ce geste et de l'expression du visage ? Peut-être le personnage est-il inquiet.

Le catalogue de 1932 passe directement de l'année 1920 à l'année 1922, sous le millésime de laquelle il y a seulement deux états d'une statuette en bronze : « Jeune fille se coiffant debout » et un marbre d'Asie taillé directement aussi et traitant le même sujet « Jeune fille se coiffant debout : 1,02 m × 0,21 m × 0,20 m ».

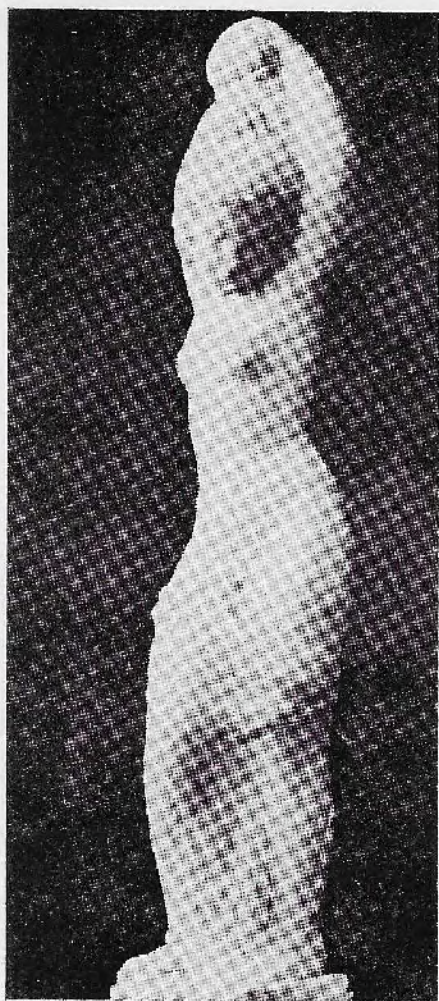


FIG. 19. — « Jeune fille se coiffant debout »
(voir l'annexe in fine)

Cette jeune fille est une adolescente aux assises larges, un voile enveloppe les membres inférieurs jusqu'à mi-cuisses : son corps est de plus en plus élancé au fur et à mesure qu'on approche de la tête au-dessus de laquelle les bras s'élèvent.

A ce propos, Robert Rey, commentant les œuvres du Salon d'Automne, écrit que, avec Maillol, Bourdelle, Joseph Bernard,

Despiau s'affirma « l'envisagé d'un canon nouveau ». « Ils s'affranchissent de cet italianisme dont la silhouette type semble faite de canules embouties les unes dans les autres. Ils vont chercher la souplesse et la grâce non dans l'effilement nerveux des membres, mais dans leur ampleur, souple, inscrite en de vastes courbes ; d'un coup, ils vont rendre alors à la sculpture ses nobles attitudes architecturales, et ce sera... le triomphe de ces formes lourdes et flexibles, de ces grandes académies aux larges chevilles, au bassin généreux pyramidant non plus de haut en bas, mais de bas en haut » (*Le Crapouillot*, 16 novembre 1922).

En 1923, le catalogue mentionne :

- « Les deux danseuses », groupe en bronze ;
- « Jeune fille aux tresses », en pierre de Lens, taillée directement ;
- « Femme et enfant », bas-relief en marbre d'Asie.

Tristan Leclère écrit au sujet des deux jeunes femmes dansant que Joseph Bernard a sculptées : « Il y a dans toutes ces figures un équilibre naturel entre le style et le réel, entre la belle forme et la forme vivante, entre l'architecture générale et le mouvement des corps. Pareil équilibre se retrouve jusque dans la facture... Découvrir dans sa réalité la ligne la plus significative, c'est justement le mérite particulier de Joseph Bernard » (*Art et décoration*, janvier 1924).

Le bas-relief en marbre d'Asie (90 cm × 80 cm) représente la maternité, il exprime la tendresse réciproque de la mère et de l'enfant, dont les visages se rejoignent et les bras se confondent.

Ce marbre, qui avait été acquis par le docteur Louis Gallavardin (1875-1957), est aujourd'hui dans la collection de son fils, M. le docteur Léon Gallavardin.

1924 : rien au catalogue.

Sous le millésime de 1925, le catalogue de 1932 mentionne un « enfant dansant et jouant des castagnettes », en bronze, grandeur nature. C'est tout l'amour de la vie qu'exprime Joseph Bernard dans ce sujet, qui évoque les putti de la Renaissance italienne.

1925, c'est l'année de l'Exposition internationale des arts décoratifs et des industries appliquées, pour laquelle Bernard a exécuté la « Frise de la Danse », œuvre monumentale qui avait été commandée par l'Etat. C'est une amplification, en plâtre, de la frise en marbre qui avait été acquise par M. Nocard en 1913. Elle orne actuellement le grand escalier du Musée des Beaux-Arts de Nantes. Une reproduction de cette œuvre, composée de trois éléments séparés, est mise en valeur par la place qu'elle tient dans le salon d'honneur, grandiose par ses dimensions et par son aspect majestueux, de l'Hôtel de Ville de Boulogne-sur-Seine,

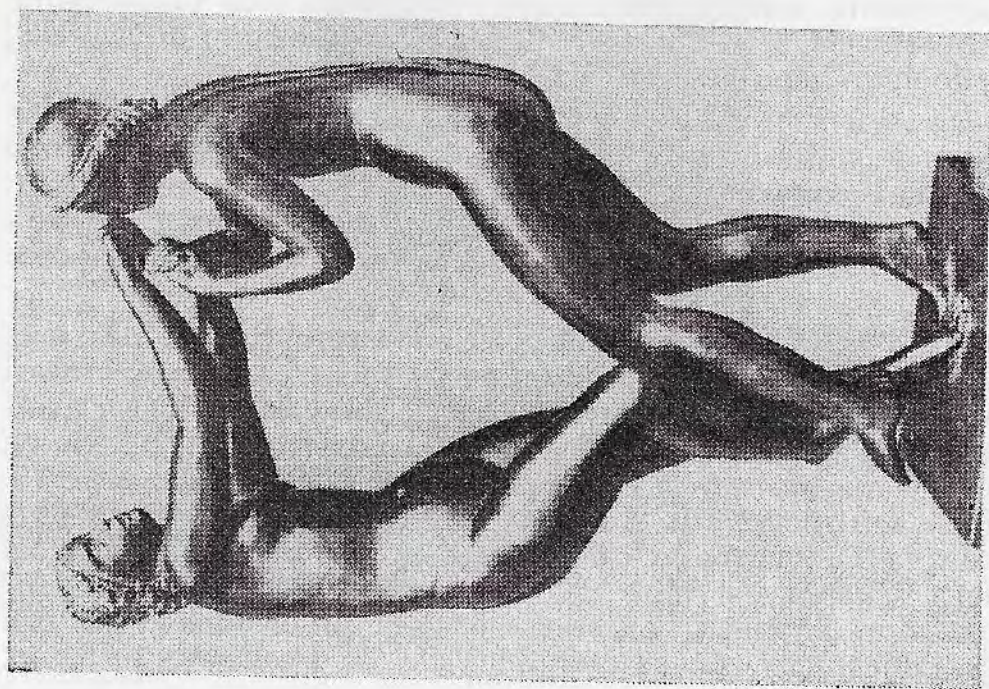


FIG. 20. — « Les deux danseuses »
(voir l'annexe in fine)



FIG. 21. — « Maternité »
(voir l'annexe in fine)

œuvre de l'architecte lyonnais Tony Garnier, un précurseur de l'urbanisme d'aujourd'hui.

Un moulage de la partie centrale de cette frise est bien placé dans l'escalier d'honneur de l'Hôtel de Ville de Vienne.

Outre la « Frise de la Danse », l'Etat a acquis la fonte en bronze de la « Femme à l'enfant », qui figure au catalogue de 1932 sous le millésime 1925, avec cette précision : « bronze grandeur nature, Musée du Luxembourg ». Au sujet de cette œuvre, Joseph Bernard écrit le 8 novembre 1925 : « Il y a huit ans un amateur d'art l'avait demandée, mais je ne la trouvais pas au point. Bien m'en a pris, il ne faut pas moins d'une quinzaine d'années pour réaliser un désir ou une pensée et la mettre au point. Je vous dirais que si je l'avais encore dans mon atelier, j'y travaillerais encore » (Arch. nat., F 21 4172).

En 1926, outre le groupe en marbre « Tendresse », dont il a déjà été question, le catalogue de 1932 mentionne deux états d'une jeune danseuse en bronze, et deux états, en bronze, d'un groupe de danseurs.

La « Danseuse » de 1926 prendra le nom de « Danseuse à la draperie ». Elle entrera au Musée du Luxembourg le 26 mars 1931, en échange d'un autre état de la même statue, exécuté en 1918, acquis par l'Etat en 1919. Selon Luc-Benoist, la nouvelle statue « est plus subtilement parfaite que la première. Mais Joseph Bernard avait mis quinze ans à la refaire et la nouvelle fonte lui avait coûté deux fois plus » (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1932).

Joseph Bernard ne s'inspire pas de l'actualité dans l'accomplissement de ses œuvres. Si la « Jeune fille à la draperie » ne rappelle en rien les voiles de Loïe Fuller, si ses jeunes filles sont toutes proches de la réalité, elles prennent une attitude toute particulière : la « Jeune fille à la draperie » haute sur ses jambes, tourne la tête et le torse pour regarder l'étoffe que son bras retient derrière elle, donnant à son corps un mouvement tout nouveau.

Le groupe de danseurs de 1926 est formé d'un homme et d'une femme, nus, debout, qui esquissent un mouvement de danse. La femme renverse le torse, l'homme la tient par le poignet droit et la maintient en équilibre en appuyant la main gauche sur la courbure des reins de la femme. L'homme a les yeux fixés sur le visage de sa compagne, qui, elle, semble tourner la tête. L'attitude, dans son ensemble, n'est peut-être pas très gracieuse, mais, il y a, dans ce couple, comme dans la plupart des œuvres de Bernard, une évocation du réel et une inspiration poétique. On a le sentiment que c'est avec une certaine gravité que ces deux êtres s'unissent dans un même mouvement.

En 1927, Joseph Bernard commence une statue grandeur nature, dont il n'exécutera que la tête : « Buveur », en plâtre (album Richard Cantinelli, 1928, planche L). C'est l'évocation des jouissances matérielles, œuvre pittoresque, certes, mais en oppo-

sition à l'élégance et l'on peut dire à la spiritualité dont sont empreintes la plupart des sculptures de Bernard.

Vers la fin de sa vie, de 1928 à 1931, Joseph Bernard élabore encore treize sculptures. A part « Figure pour un athlète, esquisse grandeur nature, en bronze », sculpture inachevée dont la tête rappelle celle du « Buveur », ces œuvres sont de petites dimensions, en bronze. Elles ont été modelées au moyen d'une matière plastique qui ne sèche pas.

L'une d'elles est un marbre d'Asie taillé directement en 1929 : « La Jeunesse charmée par l'amour ». C'est la reprise d'un sujet traité antérieurement. L'œuvre de 1929 a fait l'objet d'une fonte en bronze. Il en a été fait aussi un moulage en plâtre qui est conservé au Musée de Bourgoin (Isère) (39).

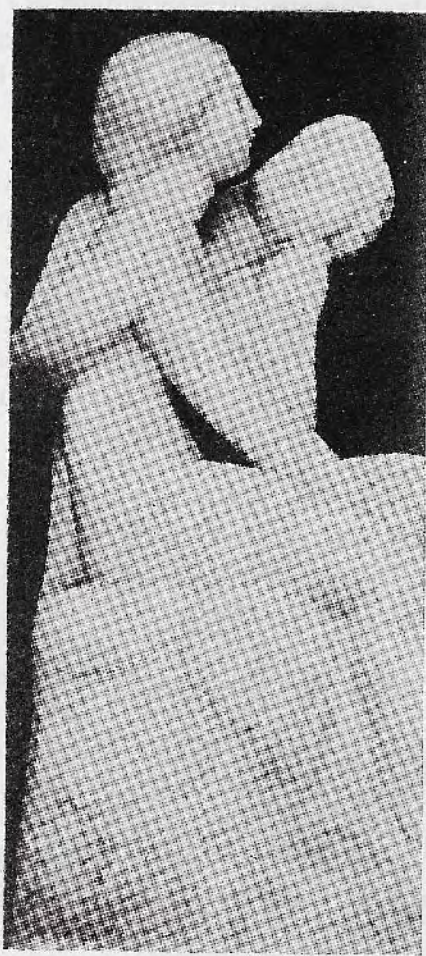


FIG. 23. — « La jeunesse charmée par l'amour »
(voir l'annexe in fine)

(39) Le cartel qui accompagne le moulage, au Musée de Bourgoin, porte une désignation inexacte. L'erreur a été signalée à M. le Conservateur de ce Musée.

Les autres œuvres de la période 1928-1931 sont intitulées : « Femme au bracelet », « Porteur d'haltère », « Boxeur », « Femme couchée », « Femme couchée avec un enfant »... Les formes sont plus rigides que dans les sculptures des années antérieures : la ligne droite et le cylindre dominant. L'abandon de la souplesse correspond peut-être à la volonté de retourner à l'art monumental.

Richard Cantinelli ajoute que Bernard « taille également deux bas-reliefs dont certaines parties inachevées portent encore les traits au fusain qui « lui » aidaient à chercher ses formes au cours de la taille directe ».

Richard Cantinelli poursuit : « Son œuvre comprend encore à ce moment, des têtes et un deuxième groupe de « la Jeunesse charmée par l'Amour ». C'est d'ailleurs ainsi qu'il a toujours produit en menant plusieurs œuvres de front » (in *Le Monument Michel Servet de Joseph Bernard*, Paris, Van Oest, 1932).

En somme, malgré le mal qui le mine, Joseph Bernard tente d'accomplir sa tâche, inlassablement.

L'Exposition internationale des arts décoratifs et des Industries appliquées. - « La Douce France » - La taille directe.

En 1925, à l'Exposition internationale des arts décoratifs et des industries appliquées, Joseph Bernard tient une place de tout premier ordre. En effet, Ruhlmann, à « qui nous devons les chefs-d'œuvre de l'ébénisterie » (Raymond Escholier, in *L'Illustration* du 25 avril 1925), a fait ériger la construction la plus remarquée, « le Pavillon du collectionneur ».

L'élégante façade demi-circulaire de ce pavillon est ornée de la « Frise de la Danse » de Joseph Bernard. A l'intérieur, les œuvres de celui-ci ajoutent à la noblesse de l'ameublement. On y voit : « Femme à l'enfant », « Deux danseuses », « Faune dansant », « Jeune fille à la cruche », « Jeune fille à la draperie ». Les autres sculpteurs (Bourdelle, Janniot, Pompon) n'y sont représentés chacun que par une seule œuvre. « C'est l'ensemble de l'exposition qui réunit le plus de parties parfaites », écrit Henri Clouzot, dans *La Renaissance*, numéro de novembre 1925.

Joseph Bernard occupait aussi la première place dans les expositions organisées par « La Douce France ». Il y en eut six entre 1921 et 1931.

« La Douce France » était le nom d'une association amicale, fondée en 1913, en vue de « faire naître et encourager les groupements d'artistes, d'artisans, d'architectes et d'amateurs pour la réalisation d'ensembles décoratifs en 1916 ».

Cette association publia une revue qui parut sous le nom de *L'Art en France*, de juin 1913 à juin 1914. Les rédacteurs de cette publication prônaient le retour aux arts et aux techniques des siècles révolus : la fresque pour la peinture, la taille directe pour

la sculpture, les méthodes anciennes pour la tapisserie et, d'une façon générale, pour les « arts mineurs ». *L'Art en France* affirme que « l'exposition (il s'agit de celle prévue pour 1916) va mettre en présence la France et l'Allemagne : les Allemands sont un peuple d'industriels... Nous sommes un peuple d'artistes... C'est la France qui élève le niveau de l'esprit... Nous n'avons pas plus peur que nous aurions peur, armés de fusils et d'épées... Nous ne sommes pas une génération de vaincus » (« La Douce France », 15 juin 1913).

En 1919, à l'association fondée en 1913 succède « L'Art en France », qui édite une revue *La Belle France*, dans laquelle elle publie son programme : (numéro de mai 1919) :

1° étude parallèle de l'esprit français et de l'esprit allemand, conditions nécessaires à la prééminence de l'esprit français ;

2° réunion des artistes et des artisans autour de leur directeur naturel, l'architecte maître d'œuvre ;

3° rapprochement de l'architecte maître d'œuvre et de l'amateur ;

4° apprentissage à l'atelier ;

5° vues et projets pour la reconstruction des régions dévastées, l'agrandissement et l'embellissement de Paris et de la province.

Le rédacteur en chef de la revue était, quel que fût le nom qu'elle eût pris, Emmanuel de Thibert, le doctrinaire fervent du mouvement. Il écrit, il intervient dans maintes conférences, notamment à Vienne. Il demande qui nous délivrera des Grecs et des Romains (« *L'Art en France* », n° 1, 1913 ; n° 21, avril 1920). Il affirme que la véritable sculpture est faite en taille directe. Ce n'est pas seulement dans l'œuvre du statuaire que Emmanuel de Thibert veut que l'exécution soit rendue plus libre, il écrit : « que le fresquiste peigne directement sur un mur, que le mosaïste pose directement ses émaux, que le ferronnier frappe directement son fer, que le tapissier tisse directement sa laine : il n'est d'art véritable que l'art direct (*op. cit.*, avril 1920).

Les expositions organisées par « La Douce France » réunissent les œuvres des artistes qui comptent parmi les plus célèbres de l'époque.

Prônant la sculpture en taille directe, Emmanuel de Thibert saisit toutes les occasions pour vanter l'œuvre de Joseph Bernard, qui était alors parvenu à la célébrité. « Il est notre maître à tous », écrit-il dans « *La Douce France* » (n° 21, avril 1920).

En fait, malgré l'originalité de son œuvre, son esprit créateur, les qualités techniques qu'il affirmait d'une façon magistrale, Bernard n'avait rien d'un chef d'école. D'ailleurs, il n'était pas un doctrinaire. Au surplus, il est vraisemblable que l'idéologie

de « La Douce France » ne correspondait pas à ses convictions intimes. Il était taciturne, il était un solitaire, capable certes d'éprouver de profonds sentiments, mais il n'était pas enclin à s'agréger à un groupe. Il était encore moins disposé à faire figure de chef.

Le monument de la Victoire.

Depuis 1908, Joseph Bernard a toujours cherché les formes à donner à une statue de « la Victoire ». Après avoir envisagé divers projets, peu à peu il dégagait une figure définitive : « La Victoire » n'apparaissait plus comme le symbole du succès des armes, elle était comme le prix de la lutte de l'homme : il la dépouilla donc de tout attribut moderne ou antique, pour « l'instituer dans la forme d'une créature nue, droite, calme, où nous ne trouvons plus que les traits d'une harmonie suprême » (E. de Thibert, conférences à Vienne en novembre 1931 et mars 1932, *Joseph Bernard*, Ed. Blanchard, Vienne, 1934, p. 53).

Bernard y travaillait encore le jour de sa mort.

S'il avait vécu plus longtemps, il l'aurait sans doute plus ou moins retouchée.

Aujourd'hui, depuis 1931, « La Victoire », en bronze, se dresse à Vienne, sur une place publique. Elle est fière de sa nudité, la tête haute, le bras droit levé pour dire qu'elle apporte la paix au monde, n'aspirant à rien d'autre puisque ses ailes sont coupées.

La famille avait offert le modèle, la ville de Vienne s'est chargée de faire fondre la statue et d'en assurer la mise en place.

Les derniers jours.

Le 7 janvier 1931, Joseph Bernard déjeune chez un ami : Ch. d'Ardenne de Tizac, conservateur du musée Cernuschi. Il rentre chez lui vers la fin de l'après-midi. Fatigué, il ne dîne pas, monte dans sa chambre. Inquiets, sa femme et son fils ne tardent pas à aller voir le malade. Il souffre, mais il refuse de voir un médecin. Il résiste un quart d'heure à la pression qui lui est faite pour l'amener à changer d'avis. Finalement, son médecin, le docteur Chiron, arrive. Joseph Bernard meurt à vingt-trois heures d'un œdème pulmonaire.

Le lendemain, 8 janvier, le corps du défunt est étendu dans l'atelier. Mme Bernard dit à son fils Jean : « Mettons-nous à genoux et récitons « Notre Père » ».

Jean s'était converti à la religion catholique cinq ou six ans auparavant, marquant ainsi, du moins à cet égard, son opposition à ses parents. Quant à la prière que sa mère l'incita à réciter, c'était la première manifestation religieuse de celle-ci. Ce récit, qui émane de M. Jean Bernard, est complété par une parente,

selon laquelle Mme Bernard fut illuminée par la foi au cours d'une cure à Vichy, quelques années plus tard.

Après avoir rappelé le faste dans lequel furent déployées les funérailles de Bourdelle, au mois d'octobre 1929, Gaston Poulain relate l'enterrement de Joseph Bernard : « Avant-hier matin, dans le cimetière de Boulogne-sur-Seine, on l'a enterré sans discours, sans pompe, en présence de sa seule famille et de six artistes, les sculpteurs Costa, Nicot, Martel, Hilbert, le décorateur Ruhlmann, l'écrivain Emmanuel de Thibert » (in *L'Eclair*, 22 mars 1932).

Sur la tombe, il y a une simple dalle, qui porte l'inscription :

Joseph BERNARD

sculpteur

1866 - 1931

Léonie Joseph BERNARD

née DOUTRELANDT

1877 - 1965

Pas d'ornement, pas de croix, seulement au sommet d'une courte colonne, dressée à la tête de la tombe, le buste de « La Prière » (moulage en ciment de l'œuvre en granit sculptée en 1914).

Joseph Bernard était officier de la Légion d'honneur depuis 1925.

Disciples et suiveurs.

Critiques et historiens d'art ont signalé l'influence considérable que Joseph Bernard a exercée sur les artistes de son temps.

Il fut imité : « Les jeunes concurrents qui briguaient le prix de Rome paraissaient se souvenir davantage des exemples donnés par Joseph Bernard que de l'enseignement de leurs maîtres académiciens » (Raymond Escholier, in *La Dépêche de Toulouse*, 22 janvier 1931).

En fait, il n'eut pas de disciple. On l'a vu, il n'avait rien d'un chef d'école. Quoi qu'en ait dit Emmanuel de Thubert (« La Douce France », n° 21, avril 1920), il n'avait aucun goût pour les exposés et les discussions théoriques. Certes, de nombreux jeunes artistes venaient s'entretenir avec lui dans son atelier, mais il tenait avant tout à mener une vie discrète.

Pour connaître les artistes qui se sont inspirés de l'œuvre de Joseph Bernard, il faudrait étudier les sculptures qui ont été présentées dans les salons et dans les expositions depuis 1905 environ. Les catalogues et les comptes rendus de ces manifestations ne permettent pas de mener à bien une telle étude.

Les expositions et la célébrité posthumes.

En mai 1931, « le Salon des artistes décorateurs » réserve toute une rotonde aux œuvres de Joseph Bernard.

— Plusieurs de ces œuvres sont réunies à l'Exposition de « la Douce France », qui a été ouverte au printemps de 1931. Le catalogue, dû à la plume d'Emmanuel de Thubert, porte ces mots : « Joseph Bernard, notre maître à tous ».

— Au Salon d'Automne de 1931, il est représenté par la « Fête des pampres ».

— Une soirée en son honneur est organisée à Vienne au théâtre municipal, le 12 décembre 1931.

— Le 3 mars, avait déjà eu lieu à l'Hôtel de Ville de Vienne, une soirée au cours de laquelle M. Ouvrier, professeur de dessin au collège, avait prononcé une allocution radiodiffusée, consacrée à Joseph Bernard.

— Le 17 février 1932, le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, accompagné de deux membres du gouvernement, inaugure à l'Orangerie des Tuileries, la « rétrospective générale » des œuvres de Joseph Bernard. Cente soixante dix-neuf œuvres sont inscrites au catalogue.

— La « Victoire » se dresse à l'Exposition internationale de 1937 (pavillon du Dauphiné).

— En avril 1951, au Petit Palais, la municipalité de Paris expose trente-trois sculptures de Joseph Bernard.

— A Prague, en 1955, des sculptures de Joseph Bernard comptent parmi les plus remarquées.

— Les Viennois exposent les œuvres de l'enfant du pays dans leurs Salons de 1965 et de 1966.

— Le 17 octobre 1972, M. Gorse, ministre, inaugure, à Boulogne-sur-Seine, en sa qualité de maire de la ville, une exposition des œuvres de Joseph Bernard qui sont, pour la plupart, présentées dans la salle d'honneur de l'Hôtel de Ville. La mise en place des sculptures et des photographies a fait l'objet des soins diligents, d'un goût remarqué, de M. Jean Bernard.

— En mai-juin 1973, les œuvres de Joseph Bernard sont exposées, au musée Rodin, dans l'ancienne chapelle et sur la terrasse de l'hôtel de Biron, côté parc. Sur un parterre de gazon, les moulages en bronze du monument Michel Servet sont assemblés de manière à reconstituer celui-ci avec une architecture identique. L'œuvre de Bernard est ainsi à proximité du « Penseur » et du « Balzac » de Rodin : il ne souffre pas des comparaisons que font les visiteurs, dont la plupart estiment que ce rapprochement ne lui fait rien perdre de sa grandeur.

Peu après la mort de Joseph Bernard, les Viennois manifestent leur volonté d'honorer la mémoire de leur illustre compatriote. La municipalité donne son nom à un square dans le quartier d'Estressin, près des lieux qui lui avaient été particulièrement chers : la rue Macabrey et la Sévenne, qui se glisse dans le vallon de Leveau avant de rejoindre le grand fleuve (40).

En 1933, la municipalité de Vienne et un groupe d'amis et d'admirateurs de Joseph Bernard créent la société « Les Amis de Joseph Bernard », dont le « Comité d'honneur », placé sous le patronnage de Edouard Herriot, ministre d'Etat, maire de Lyon, réunit les plus grands noms de la littérature et des arts. Le « Comité actif » est présidé par le docteur Louis Trenel, établi à Sainte-Colombe-les-Vienne, homme de forte culture, qui donnait à la poésie et aux temps révolus autant d'heures qu'à la pratique chirurgicale, conférencier de talent, mécène qui voyait large. Sont vice-présidents de ce Comité actif : MM. François Vaganay, industriel, Antoine Silvestre, industriel, Alet, conservateur de la Bibliothèque de Vienne, Vassy, conservateur des musées de Vienne. Notaires, médecins, publicistes, professeurs, chefs d'entreprise, commerçants, de Vienne, de Lyon, de la capitale apportent leur concours à la société « Les Amis de Joseph Bernard ». Il y a là une unanimité qui efface les différences d'opinion et de situation sociale.

Le maire de Vienne, Lucien Hussel, prend l'initiative d'une réunion qui se tient le 12 mai 1933, en vue de l'érection d'un monument à la mémoire de Joseph Bernard sur une place publique de la ville. En peu de temps, les organisateurs recueillent la somme de quinze mille francs. Pourquoi l'œuvre n'a-t-elle pas vu le jour ? Cet abandon est fort regrettable, car Joseph Bernard est l'enfant du pays le plus digne, par son art, d'avoir son effigie dans sa ville natale.

V. — Le monument Michel Servet

La situation politique et religieuse en France à la fin XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

« Le mouvement des idées qui a passionné la pensée et la politique françaises suscita, dans les dernières années du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, des manifestations en vue de glorifier les victimes de l'intolérance » (41).

(40) La ville de Boulogne a donné aussi le nom de Joseph Bernard à une rue voisine de la demeure où il avait vécu ses dernières années.

(41) Extrait de la notice que rédigea l'auteur du présent texte pour le catalogue de l'exposition des œuvres de Joseph Bernard au musée Rodin, en 1973, à la demande de Mme Goldscheider, conservateur du musée, qui avait organisé cette exposition.

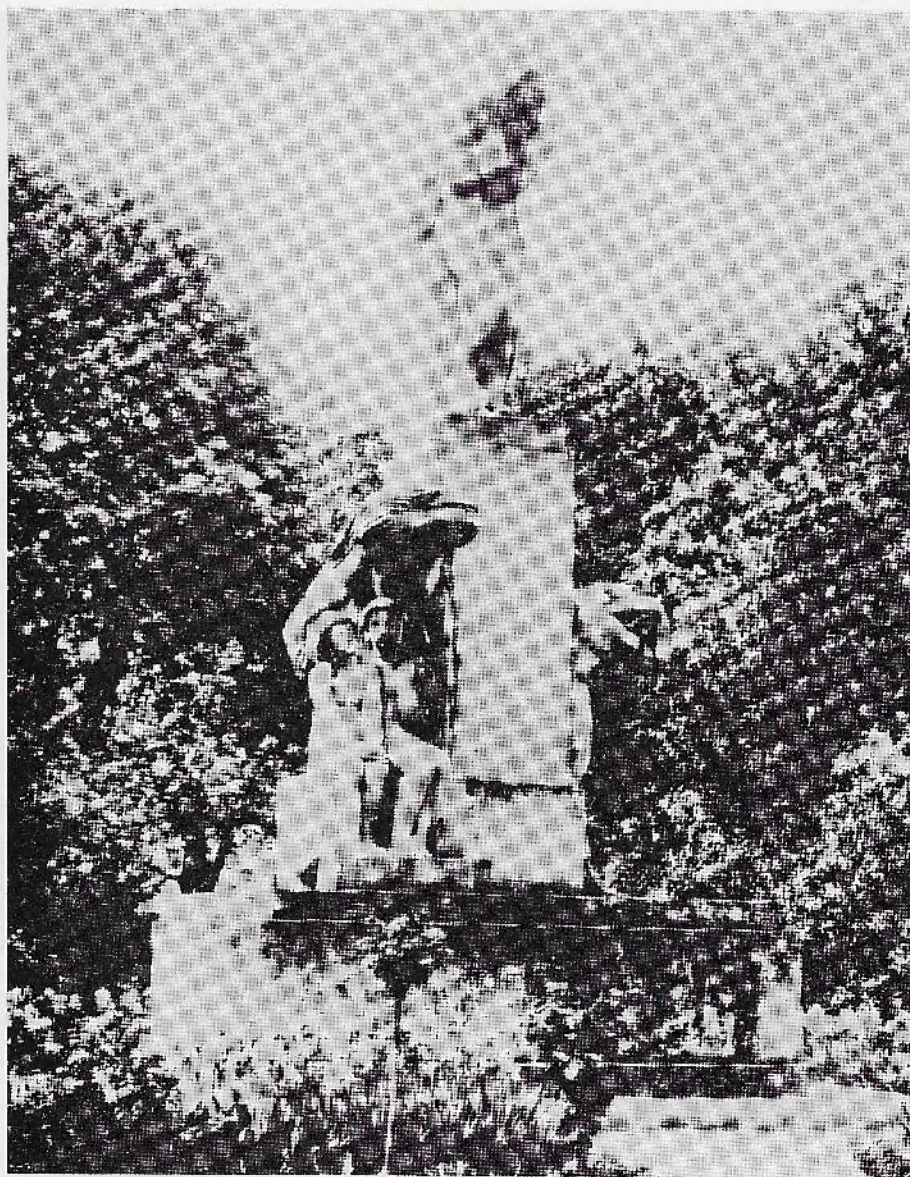


FIG. 24. — « Le monument Michel Servet »
(voir l'annexe in fine)



FIG. 25. — « *Le drapé de la Raison* »
(voir l'annexe *in fine*)

En 1902, 1903, les religieux des congrégations non autorisées sont expulsées, parfois dans une atmosphère d'émeute.

En 1906, à la suite de la séparation de l'Eglise et de l'Etat, les inventaires des biens ecclésiastiques soulèvent à leur tour des « incidents éclatants » (42).

Ces événements ont un grand retentissement dans l'opinion publique. Les élections législatives de mai 1906 consacrent la victoire des « républicains ».

Les monuments élevés à la mémoire des victimes de l'intolérance religieuse.

Dès 1887, Paris voulut élever un monument à la mémoire de *Etienne Dolet* (1509-1546), humaniste, imprimeur à Lyon, un temps accusé d'athéisme, puis condamné à mort pour avoir introduit en France des livres des réformateurs de Genève, il fut pendu, enfin brûlé place Maubert à Paris.

Sur la colline de Montmartre est érigée, en 1905, la statue du *chevalier de la Barre* (1747-1766) : il avait été accusé de sacrilège, décapité, puis brûlé.

Michel Servet (1509-1553), né à Tudela (Navarre), grand voyageur, médecin, avait été appelé à Vienne par l'archevêque. Il découvrit la circulation pulmonaire. Théologien, il fut l'auteur de *Christianismi restitutio*, où l'on vit une atteinte au dogme de la Trinité et une position proche du panthéisme. Calvin, avec qui il avait eu dans le passé de vives discussions, pensa que cet ouvrage, dont le nom de l'auteur n'avait pas été publié, était dû à la plume de Michel Servet. Il recourut à une tierce personne pour dénoncer l'« hérétique » aux autorités de l'Eglise. Michel Servet fut condamné à être brûlé par le Tribunal ecclésiastique de Vienne. Il s'évada. Arrêté à Genève, Calvin le soumit au jugement des églises de Schaffhouse, de Berne, de Zurich et de Bâle, qui n'étaient pas appelées à se prononcer sur la peine, mais qui déclarèrent que Servet avait commis le crime d'hérésie. Calvin ne pouvait plus alors que faire conduire Michel Servet au supplice. Celui-ci fut donc brûlé à Genève, « placé parmi les fagots verts et les branches d'arbres encore garnies de feuilles, afin que le feu accomplît lentement son œuvre » (43) (44).

(42) Adrien DANSETTE, de l'Institut, in *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Flammarion, 1965, p. 614.

(43) Conférence de Edouard HERRIOT, prononcée à Vienne le 10 mars 1907 (voir *La Tribune républicaine*, journal de St-Etienne, du 13 févr. 1928).

(44) Au sujet de la vie et de la mort de Michel Servet, voir : *Le procès Michel Servet à Vienne*, par l'abbé Pierre CAVARD, Vienne, 1933 (Pierre Cavad fut un historien local d'une vaste érudition et d'une grande

A Paris, un monument a été élevé à la mémoire de Michel Servet, en 1908, sur la proposition de Henri Rochefort, qui, après avoir attaqué violemment l'Empire, fit campagne, sous la III^e République, en faveur du nationalisme. Ce monument, qui évoquait l'intolérance et la cruauté de Calvin, fut considéré par certains comme une « entreprise cléricale », une réponse aux statues de Dolet et du chevalier de la Barre.

A Genève, les libres-penseurs avaient formé le projet d'élever un monument à la mémoire de Michel Servet. Lorsque le sculpteur eut achevé son œuvre, le Conseil administratif de la ville refusa qu'un emplacement fût accordé à la statue du martyr. C'est alors que le monument fut élevé à Annemasse.

Le monument Michel Servet de Vienne.

Le projet d'élever un monument à Michel Servet à Vienne est dû à l'initiative d'un libre-penseur viennois, Albert Monod, qui en 1903, travaillait à la préparation d'un guide de la ville.

Le 11 janvier 1906, une commission est désignée par un Comité constitué en vue de l'érection du monument. Cette commission lance une souscription, après avoir réuni un Comité de patronage qui a pour présidents d'honneur :

— Marcellin Berthelot, ancien ministre, membre de l'Académie française, professeur au Collège de France ;

— Antonin Dubost, président du Sénat, ancien ministre, président du Conseil général de l'Isère.

Le choix du sujet et l'élaboration du projet.

Dès 1905, Joseph Bernard est chargé de sculpter le monument projeté. Il avait déjà manifesté le goût du monumental, dont il avait la hantise, en élaborant les esquisses de plusieurs monuments qui ne furent jamais exécutés.

Il soumet son projet de monument Michel Servet à Camille Jouffray, sénateur de l'Isère, ancien maire de Vienne, président du Comité de patronage. A ce projet, Camille Jouffray en oppose un autre, dont il donne la description. C'est la proposition de Jouffray qui sera retenue. Celui-ci écrit : « C'est donc un monu-

probité. Voir aussi : *Michel Servet*, par E.J. SAVIGNÉ, Vienne, 1930. Savigné, imprimeur-éditeur, était grand dignitaire du Grand Orient de France (*L'Eclaireur de Vienne*, 18 avril 1906).

En mai 1975, la Télévision française diffusa, dans une série d'émissions appelée « Le mois des télévisions francophones », une dramatique intitulée *Passion et mort de Michel Servet*, présentée par la Télévision suisse romande. Ce film était remarquable par la qualité de la musique, par la pureté du style, par le talent des artistes qui ont parlé avec une simplicité digne du sujet.

ment qui a une grande portée philosophique. Il embrasse pour ainsi dire un cycle entier des efforts humains, car il symbolise l'odieuse fureur du passé en même temps qu'il donne la vision heureuse et rayonnante de l'avenir que nous appelons de nos vœux » (lettre écrite par Camille Jouffray à Joseph Bernard, à une date qui ne peut être précisée, mais qui se situe certainement au cours de l'année 1905).

Une carte postale, éditée en 1907, reproduit la maquette que Joseph Bernard a sculptée, qui est conforme à la pensée de Jouffray et qui est très proche de l'œuvre définitive.

Le monument est exécuté en pierre d'Euville « marbrerie » (la pierre d'Euville est une pierre de Lorraine classée parmi « les roches ») (45).

Le sculpteur se met à l'ouvrage. Pour l'aider, il engage trois compagnons. L'un d'eux, du nom de Fosses, est un praticien qui a sans doute participé à un dégrossissage plus ou moins poussé de la matière. Joseph Bernard dit qu'il doit se procurer un outillage très coûteux dont il n'avait pas eu besoin pour ses travaux antérieurs. Il se plaint de ne pas recevoir d'argent. Une polémique surgit entre Bernard et les organisateurs du Comité. Joseph Brenier est tenté de renoncer définitivement à la politique à cause des ennuis que provoque le monument (46). Malgré son découragement, il s'efforce de résoudre le problème. Camille Jouffray intervient et apaise les esprits.

Le manque de ressources a retardé l'exécution du projet. Finalement, l'inauguration a lieu le 15 octobre 1911, dans une atmosphère de fête. La présence de délégués étrangers lui donne un caractère international. La presse « républicaine » publie des comptes rendus enthousiastes des manifestations auxquelles a donné lieu l'inauguration. Les journaux catholiques en parlent peu.

Le point de vue esthétique et la critique.

Au-dessus d'un haut piédestal, simple bloc à section carrée, sans ornement, se dresse la statue de Michel Servet, nu, torturé et calme, les mains attachées au bloc. Devant le martyr, au-dessous de lui, sur la gauche, deux adolescents sont assis, un jeune homme et une jeune fille : ils regardent loin devant eux. Derrière, les dominant, une femme, « une figure idéale », dit Camille Mauclair, la « Raison » (47). De l'autre côté du piédestal, donc à l'arrière-plan, s'enfuit « le Remords ».

(45) L'assise du monument sera aussi en pierre d'Euville. La première marche sur laquelle cette assise sera placée est en pierre de Ruoms (Ardèche).

(46) La plupart des souscriptions émanent de gens d'une situation modeste. Nombreux sont les versements qui ne dépassent pas un franc.

(47) Camille MAUCLAIR, *Le Progrès de Lyon*, 26 février 1911.

Bien que le monument Michel Servet, érigé à Vienne, ait été taillé directement dans la pierre, il présente une remarquable diversité de modelés, qui met en évidence la maîtrise technique et le sens esthétique de Joseph Bernard (48). Alors que le torse et les membres du supplicié, assez largement traités, sont ceux d'un homme vigoureux, le visage a été minutieusement ciselé : sous le masque des cheveux, que sépare une raie médiane, le front plissé, les yeux ouverts enfoncés dans l'orbite, les lèvres enserrées entre les moustaches et les mèches de sa barbe, tout exprime une douleur physique durement ressentie, mais contenue, comme dans certaines figures du Christ du Moyen Âge.

En revanche, dans la partie avant du monument, les deux adolescents qui regardent l'avenir sont traités avec une grande douceur. La « Raison » qui se penche sur eux pour les protéger a la poitrine nue : son visage, finement modelé, est d'une souriante gravité. Le voile que son bras soutient au-dessus de sa tête, s'épanouit sur le côté en formant de grands plis aux courbes somptueuses.

En arrière, le « Remords », colosse nu, avec un torse qui présente de larges plans, s'en va, comme s'il fuyait, courbé sous le poids de son passé. Son dos nu, qui semble immense, offre une grande surface à la lumière, ce qui donne au personnage une extraordinaire présence (49).

Au sujet de la composition du monument, M. Stanislas Fumet écrit (in *La poésie à travers les arts*, dans la collection dirigée par Jacques Maritain, Paris, 1954, p. 59) : « Un jour, on saura ce que sont les deux têtes du groupe de la Jeunesse, dans le monument Michel Servet, qui apparaissent en leur rondeur comme deux soleils, ce qu'est le profil de la grande figure qui les ombrage ; et même en quoi le héros dominant, qui évoque pour tous les esclaves de Michel-Ange, en diffère essentiellement par le dessin schématique et l'abstraction du pittoresque humain. L'originalité de ce chef-d'œuvre consiste, en outre, dans une formule de conception neuve, dictée par le style de la taille directe, et chaque figure agit indépendamment, selon l'ordre de la pierre, et concourt à la géante unité de l'ensemble ».

Le monument Michel Servet fait l'objet de nombreux articles publiés dans les revues d'art et parfois dans la presse de grande information.

Quand les critiques nuancent leur jugement de quelque réserve, ils restent élogieux.

Valmy Baysse (*La Semaine de Paris*, 5 mars 1922) estime que « ce grand ensemble ne va pas sans quelque romantisme, mais

(48) Cette diversité du modelé est peut-être à l'origine du jugement de certains critiques, qui estiment que le monument manque d'unité.

(49) Il ne semble pas qu'une pareille présence aurait pu être obtenue au moyen du modelage fait de trous et de bosses à la manière de Rodin.



FIG. 26. — « Tête de Michel Servet »
(voir l'annexe *in fine*)



FIG. 27. — « Tête de la Raison »
(voir l'annexe *in fine*)



FIG. 28. — « Tête de l'adolescente »
(voir l'annexe *in fine*)

sa charmante figure de la « Jeunesse » le ramène à la pureté rythmique ».

Louis Vauxcelles écrit dans *Gil Blas* (30 septembre 1912) : « On ne saurait refuser à cette œuvre une hauteur de pensée qui la rend parfaitement respectable ».

Fernand Roches (*L'Art décoratif*, 20 octobre 1912) : « Le groupe dédié à Michel Servet n'est pas sans grandiloquence. L'unité de construction harmonique et décorative n'y est pas toujours atteinte, mais l'œuvre de Joseph Bernard est si forte et belle qu'il y a lieu de s'en réjouir ».

D'une manière générale, il n'y a pas d'ombre à la louange :

— Camille Mauclair (*Le Progrès de Lyon*, 20 février 1911) : « Il a rêvé d'une grande chose, il l'a faite » ;

— Léandre Vaillat (*L'art et les artistes*, octobre 1911) : « Joseph Bernard réalise pleinement sa pensée dans une œuvre qui est un véritable chef-d'œuvre » ;

Léon Rosenthal (*Gazette des Beaux-Arts*, année 1912, p. 412) : « Le monument Michel Servet... c'est vraiment « la sculpture des colosses au grand jour, rêvée par Michelet » ;

— Jean Sacs (*Revista Nova*, Barcelone, 25 avril 1914) : « C'est une œuvre définitive pour nous et nos descendants » (traduit du catalan) ;

— Armand Dayot (*International Studio*, Christmas 1930) : « C'est un groupe d'une plastique splendide... en tous points comparable aux « Bourgeois de Calais » et au monument à Alvear, travaux respectifs de Rodin et de Bourdelle » ;

— Richard Cantinelli (*At Work*, Spring 1931) : « Il s'élève au-dessus de la passion humaine ; lorsqu'il aborde aux régions telles que celle-ci, l'art du sculpteur est au-dessus de l'art lui-même » ;

T.S. (Thiebault Sisson, dans *Le Temps*, 19 février 1932) : « Si sa figure du Remords tient à la fois de Michel-Ange et de Rodin, celle de Michel Servet est d'un pathétique aussi neuf que puissant » ;

Luc-Benoist (*La Gazette des Arts*, 1932, p. 217-228) : « Ce considérable effort lui a valu la célébrité. Comme il la méritait, elle ne l'a pas quitté, non plus que les imitateurs, ses suiveurs ordinaires ».

Reproduire tous les textes consacrés par la critique au monument Michel Servet, ce serait développer un long panégyrique. Contentons-nous, en terminant, de rappeler quelques phrases d'un universitaire éminent, que ses pairs ont particulièrement estimé et respecté, Georges Gaillard, qui fut professeur à l'Université de Lille. Il a étudié « l'Art en Dauphiné » (in *Le Dauphiné*, Horizons de France, Paris, 1950, p. 142-254). A la fin

de son ouvrage, il évoquait le monument Michel Servet : « Joseph Bernard, avec un accent d'archaïsme dû à la simplification du modelé, retrouve l'expression émouvante et la grandeur monumentale des sculpteurs du Moyen Age. Il nous plaît de terminer par ce grand artiste notre revue d'une province où les sculpteurs ont constamment occupé la première place dans l'art ».

VI. — Conclusion

Par quel cheminement l'enfant né à Vienne en 1866 devint-il, quand l'âge de la quarantaine fut venu, l'un des plus grands parmi les sculpteurs de son temps ?

Dans les années qui suivirent sa sortie de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, il travailla sans cesse : la nuit pour gagner son pain ; le jour, il dessina, il sculpta. Dès 1893, il présenta au Salon, l'« Espoir vaincu », dont l'attitude est voisine de celle que Rodin, donnera, en 1904, à son « Penseur ». Dans cette œuvre, Bernard affirme déjà la maîtrise de sa technique.

Cependant, au début de sa carrière, il a tendance à manifester un expressionnisme outré, ou à céder à la tentation de plaire en faisant trop facilement appel à la sensibilité de ses contemporains. Mais, peu à peu il dégage ce qu'il y a d'essentiel dans les êtres qu'il observe et dans ses propres images.

Son œuvre est parcourue tantôt par un courant dionysiaque, parfois marqué par une sensualité un peu pesante, tantôt, le plus souvent, par un courant apollinien, où dominant la femme, la jeune fille qui séduisent par le rythme et la grâce de leurs mouvements.

Joseph Bernard est aussi l'auteur de figures allégoriques et de portraits, qu'il anime du frémissement de la vie, en les poétisant, sans altérer son sens psychologique, sans s'éloigner apparemment du réel.

L'art monumental l'obséda. Son vœu ne fut exaucé qu'une fois : il sculpta à la taille directe le monument Michel Servet de Vienne, qui compte parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture universelle.

Le problème de la technique est posé parmi les sculpteurs de l'époque. La plupart d'entre eux ne veulent pas recourir à la taille directe, parce que, sans doute, selon le mot de Bourdelle, « elle ne permet pas les repentirs » (50).

Cependant, Bernard abandonne le modelage pour ne plus pratiquer que cette technique de la taille directe, la plus exigeante par l'effort qu'elle impose et les aléas qu'elle présente, la moins rémunératrice. D'autres sculpteurs suivent la voie où il s'est

(50) Edouard CAMPAGNAC, dans le journal quotidien *Le Matin*, 14 février 1932.

engagé avec une souveraine maîtrise. Il se forme en quelque sorte, sans qu'il le veuille, une école dont certains ont voulu que Bernard, contre son gré et à son insu, fût le chef.

C'est sans doute autant à l'homme qu'à l'artiste que pensait André Salmon (51) quand il écrivit dans *l'Europe nouvelle* (12 octobre 1919) : « M. Joseph Bernard est un honnête homme : il sait tout, il sait tout ce qu'il doit savoir. Rodin découvrait tous les jours et s'éblouissait, s'enivrait du vin de sa fausse science... Joseph Bernard durant vingt ans, n'a recherché que lui-même... Aujourd'hui, Joseph Bernard est lui-même, dans une riche plénitude ». Par ce propos, Salmon a tenté de justifier cette audacieuse affirmation qu'il avait proclamée peu avant : « Je mets Joseph Bernard au-dessus de Rodin ».

En relatant les obsèques de Joseph Bernard, en janvier 1931, et en évoquant les funérailles de Bourdelle, en octobre 1929, Gaston Poulain (in *Comœdia*, 12 janvier 1931) établit une comparaison qui ne peut manquer de nous faire penser aux manières d'être que manifestaient, vivants, les deux sculpteurs. Gaston Poulain écrit, en effet : « Quand on emporte Bourdelle embaumé... il y a, impasse du Maine, une foule qui va et vient... et qui ressemble à une procession de fourmis... Lorsque le 11 janvier 1931, Bernard est inhumé au cimetière de Boulogne, sans pompe, sans discours, on ne savait nulle part que Bernard était mort jeudi ».

Bourdelle, malgré la fougue qu'il communique à l'argile qu'il pétrit, accomplit une œuvre volontaire, où l'intelligence s'affirme plus que la sensibilité, où la puissance tient à la splendeur des volumes et à une robuste simplicité. Bernard est simple aussi, il a aussi le souci de l'équilibre des masses, mais, dégageant peu à peu, patiemment, de la pierre ou du marbre, les formes qu'il entrevoit, il doit manier avec prudence le maillet et le ciseau pour éviter les accidents de la matière : la taille directe impose l'élimination de l'accessoire, ce qui met l'essentiel en évidence.

Cependant, Joseph Bernard est toujours capable de nuancer à l'extrême les passages d'un plan à un autre, de préciser les détails avec une grande finesse : la tête de Michel Servet nous en donne la preuve, et tous les éléments dont est composé le monument témoignent de la souplesse dont Joseph Bernard est capable dans la pratique d'une technique qui tend à simplifier les formes.

Les œuvres en bronze, qui dérivent de modèles obtenus à partir d'une armature sur laquelle le sculpteur a jeté le plâtre, sont, par le sujet, par la direction de la recherche et par le

(51) André Salmon (1881-1969), poète, romancier, critique d'art, a fait connaître et aimer les artistes du Bateau-Lavoir, « berceau bien humble et vétuste de l'art moderne » (René HUYGHE, dans une préface au catalogue d'une Exposition au musée Jacquemart-André, en 1975).

résultat obtenu, toutes différentes des œuvres en pierre. Il y a bien le mouvement, le rythme dans des œuvres en pierre et en marbre, comme la « Frise de la Danse », mais, c'est dans le bronze que le rythme devient le caractère primordial de l'œuvre, comme en témoignent la « Jeune fille à la cruche » et la « Femme à l'enfant ». Là, Joseph Bernard a représenté des attitudes naturelles, élémentaires, qui sont de tous les temps et qui, parfois, sont l'occasion de créations tout à fait inédites au cours des siècles.

Sans le dire, Bernard a le même souci que Bourdelle, qui proclame : « Je recherchais l'essentiel des structures, laissant au second plan les ondes passagères et, de plus, je cherchais le rythme universel » (52).

Ce rythme, Bourdelle l'obtint en se haussant à l'héroïsme, au risque de se laisser emporter par son lyrisme. Il atteint puissance et pureté. Bernard, simplement, reste plus près des réalités quotidiennes. Son œuvre est calme, marquée par la joie de vivre, particulièrement par l'allégresse de la jeunesse. Il nous donne le témoignage d'une spiritualité sereine. Cette spiritualité est païenne, certes, elle n'en est pas moins la mise au jour de ce qu'il y a, à la fois, de permanent et de plus intime en chacun de nous.

On ne peut conclure sans rappeler le propos de l'un des maîtres de l'art sacré contemporain, Maurice Denis, membre de l'Institut : « Son œuvre exempte de romantisme, de préciosité, d'attrait malsains, se recommande autant par la hauteur des sentiments exprimés que par la probité d'un métier savant, mais sans trucs ni virtuosité. Le but qu'il poursuivait était monumental. Il attaquait la pierre avec la simplicité d'un tailleur d'images d'autrefois ; et la science de l'ouvrier servait en lui, malgré la souffrance et l'adversité, une âme sereine » (*Joseph Bernard*, Blanchard frères, Vienne, 1934, p. 14).

La postérité est moins généreuse à l'égard de Joseph Bernard qu'à l'égard des meilleurs artistes qui, dès le début de notre siècle, ont redonné à la sculpture française, une nouvelle fortune en faisant appel à l'esprit classique. Cependant, Joseph Bernard a des zéloteurs fervents, notamment son fils, M. Jean Bernard, qui aménage un « Musée Joseph Bernard » dans le domaine de la Fondation Coubertin à trente kilomètres de Paris, à Saint-Rémi-les-Chevreaux, où il réunit les bronzes qu'il fond lui-même et qui sont parfaitement réussis. En ce qui concerne la pierre, c'est la ville de Vienne qui a le privilège de conserver le chef-d'œuvre qu'est le monument Michel-Servet, qui plus encore que le témoignage des idées d'une époque, est celui d'artistes qui ont voulu s'opposer au déclin de la sculpture française en affirmant leur foi dans leur génie créateur.

(52) Louis HAUTECEUR, *Histoire de l'art*, t. III, Flammarion, 1959, p. 358.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

(avec des légendes détaillées)

(Les indications ci-dessous sont tirées de documents divers, principalement du catalogue de 1932 intitulé : « *Le monument Michel Servet de Joseph Bernard avec un avant-propos de R. Cantinelli, suivi d'un catalogue complet de l'œuvre de Joseph Bernard* », catalogue établi par Mme Joseph Bernard et M. Jean Bernard (Les éditions G. Van Oest, Paris, 1932).

Couverture : « *Les deux danseuses* », (voir figure 20).

Joseph Bernard, dans son atelier de Boulogne-s.-Seine, en 1929.

Pages :

1. — « *Fleury Bernard* » (1841-1907), père de Joseph Bernard :
1927, bronze, 21 × 14 × 21 cm, cinq épreuves. 15
2. — « *Mme Fleury Bernard* » (1843-1893), mère de Joseph Bernard. 15
3. — « *Espoir vaincu* » : 20
1898, marbre, grandeur nature, Jardin public de la ville de Vienne.
Il existe un plâtre au Musée des Beaux-Arts de Vienne.
4. — « *Séparation* » : 24
1900, marbre, pièce unique (coll. part.).
5. — « *Pilliard (Jacques)* » (1811-1898), peintre né à Vienne : 26
deux épreuves : cimetière de Vienne - Musée des Beaux-Arts, Vienne.
- 6 et 7. — « *Jeune fille à la cruche* » : 29
1910, bronze, cire perdue, 180 × 41 × 53 cm, Musée national d'art moderne, Palais de Tokyo, Paris.
Il existe dix épreuves, il y en a d'autres en plusieurs états ;
il a été fait des moulages (Musée des Beaux-Arts, Lyon - Musée de Grenoble) ;
il en a été tiré des parties (torse, buste, tête).
8. — « *Portrait du poète André Rivoire* » : 32
1908, tête en bronze.
André Rivoire : né à Vienne (1872), il y est inhumé (1930).
9. — « *Buste en bronze du sénateur Brillier* » : 32
1910, sur une place publique d'Heyrieux.
Moulage en plâtre au Musée des Beaux-Arts, Vienne.
Brillier : né à Heyrieux en 1802, mort à Vienne en 1888.

10. — « *La Prière* » : 34
1914, buste en granit de Bretagne, taillé directement, pièce unique, 52 × 32 × 13 cm (coll. du docteur Léon Gallavardin).
Il existe dix épreuves numérotées, en bronze ;
un moulage en ciment orne la tombe de Joseph Bernard et de sa femme, au cimetière de Boulogne-Billancourt.
11. — « *Femme à l'enfant* » : 34
1925, bronze, grandeur nature, Musée national d'art moderne, Paris.
Dix épreuves numérotées en bronze, deux moulages en plâtre.
- 12, 13, 14. — « *Frise de la Danse* » : 38-39-40
plâtre commandé par l'Etat pour l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris, 23,40 m × 2 m, Musée des Beaux-Arts de Nantes.
Une reproduction complète à l'Hôtel de Ville de Boulogne-sur-Seine, une partie (la partie centrale) à l'Hôtel de Ville de Vienne.
Ce bas-relief en plâtre est la reproduction, recomposée et agrandie, du bas-relief exécuté en 1913, en taille directe, dans le marbre, pour l'hôtel Nocard, à Neuilly (525 × 85 cm).
15. — « *Vase funéraire* » : 44
en pierre taillée directement, pièce unique, cimetière de Vienne (sur la tombe du lieutenant Souvraz, tué au front des armées en 1918, et de sa femme, nièce de Joseph Bernard, morte en 1922).
- 16 et 17. — « *Faune dansant* » : 46
1927, bronze, 186 × 36,5 × 35 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
Dix épreuves numérotées - existe en plusieurs états.
18. — « *Bacchante* » : 50
1919, pierre de Lens, taille directe, 172 × 47 × 44 cm.
Dix épreuves numérotées en bronze ;
trois moulages en plâtre.
19. — « *Jeune fille se coiffant debout* » : 52
1920, marbre d'Asie, 102 × 21 × 20 cm.
Existe en bronze (dix épreuves numérotées), en plâtre (un moulage).
20. — « *Les deux Danseuses* » : 54
1923, bronze, 54 × 19 × 16 cm.
Existen vingt-cinq épreuves numérotées en bronze et deux moulages en plâtre.
21. — « *Maternité* » : 54
bas-relief marbre d'Asie, taillé directement, pièce unique, 90 × 60 cm (coll. du docteur Léon Gallavardin, Lyon).
Existen cinq épreuves numérotées en bronze et quatre moulages en ciment.
22. — « *Portrait de Mme Joseph Bernard* » : 45
1930, bronze, 32 × 21 × 15 cm.

23. — « *La Jeunesse charmée par l'Amour* » : 56
1928, marbre d'Asie, taille directe, pièce unique, 62 × 40 × 36 cm.
Existents dix épreuves numérotées en bronze ;
un moulage en plâtre au Musée de Bourgoin (Isère).
- 24 à 28. — « *Monument Michel Servet* » : 63
en pierre de Lorraine, taillé directement, comprenant :
Michel Servet, debout, sur une colonne prismatique, le groupe
de la Jeunesse (deux adolescents) sur qui se penche une figure
de femme, la Raison, le Remords, commandé à Joseph Bernard
en 1905, érigé à Vienne en 1911, dans le jardin de la ville,
où il se trouve actuellement.
A fait l'objet d'une souscription publique et de subventions
de l'Etat, du département de l'Isère et surtout de la ville de
Vienne.
Il existe une reconstitution en bronze qui a été faite pour
l'Exposition rétrospective des œuvres de Joseph Bernard,
organisée par l'Etat, au Musée de l'Orangerie, en février et
mars 1932.
Il a été tiré, en bronze, des parties des différents groupes
(tête de Michel Servet, tête du Remords, tête du jeune homme,
tête de la jeune fille).
- Fig. 24 : Le monument. 63
Fig. 25 : Le drapé de la Raison. 64
Fig. 26 : Tête de Michel Servet. 69
Fig. 27 : Tête de la Raison. 69
Fig. 28 : Tête de l'adolescente. 69

11	Portrait of Vincent van Gogh	11
12	Portrait of Vincent van Gogh	12
13	Portrait of Vincent van Gogh	13
14	Portrait of Vincent van Gogh	14
15	Portrait of Vincent van Gogh	15
16	Portrait of Vincent van Gogh	16
17	Portrait of Vincent van Gogh	17
18	Portrait of Vincent van Gogh	18
19	Portrait of Vincent van Gogh	19
20	Portrait of Vincent van Gogh	20
21	Portrait of Vincent van Gogh	21
22	Portrait of Vincent van Gogh	22
23	Portrait of Vincent van Gogh	23
24	Portrait of Vincent van Gogh	24
25	Portrait of Vincent van Gogh	25
26	Portrait of Vincent van Gogh	26
27	Portrait of Vincent van Gogh	27
28	Portrait of Vincent van Gogh	28
29	Portrait of Vincent van Gogh	29
30	Portrait of Vincent van Gogh	30
31	Portrait of Vincent van Gogh	31
32	Portrait of Vincent van Gogh	32
33	Portrait of Vincent van Gogh	33
34	Portrait of Vincent van Gogh	34
35	Portrait of Vincent van Gogh	35
36	Portrait of Vincent van Gogh	36
37	Portrait of Vincent van Gogh	37
38	Portrait of Vincent van Gogh	38
39	Portrait of Vincent van Gogh	39
40	Portrait of Vincent van Gogh	40
41	Portrait of Vincent van Gogh	41
42	Portrait of Vincent van Gogh	42
43	Portrait of Vincent van Gogh	43
44	Portrait of Vincent van Gogh	44
45	Portrait of Vincent van Gogh	45
46	Portrait of Vincent van Gogh	46
47	Portrait of Vincent van Gogh	47
48	Portrait of Vincent van Gogh	48
49	Portrait of Vincent van Gogh	49
50	Portrait of Vincent van Gogh	50
51	Portrait of Vincent van Gogh	51
52	Portrait of Vincent van Gogh	52
53	Portrait of Vincent van Gogh	53
54	Portrait of Vincent van Gogh	54
55	Portrait of Vincent van Gogh	55
56	Portrait of Vincent van Gogh	56
57	Portrait of Vincent van Gogh	57
58	Portrait of Vincent van Gogh	58
59	Portrait of Vincent van Gogh	59
60	Portrait of Vincent van Gogh	60
61	Portrait of Vincent van Gogh	61
62	Portrait of Vincent van Gogh	62
63	Portrait of Vincent van Gogh	63
64	Portrait of Vincent van Gogh	64
65	Portrait of Vincent van Gogh	65
66	Portrait of Vincent van Gogh	66
67	Portrait of Vincent van Gogh	67
68	Portrait of Vincent van Gogh	68
69	Portrait of Vincent van Gogh	69
70	Portrait of Vincent van Gogh	70
71	Portrait of Vincent van Gogh	71
72	Portrait of Vincent van Gogh	72
73	Portrait of Vincent van Gogh	73
74	Portrait of Vincent van Gogh	74
75	Portrait of Vincent van Gogh	75
76	Portrait of Vincent van Gogh	76
77	Portrait of Vincent van Gogh	77
78	Portrait of Vincent van Gogh	78
79	Portrait of Vincent van Gogh	79
80	Portrait of Vincent van Gogh	80
81	Portrait of Vincent van Gogh	81
82	Portrait of Vincent van Gogh	82
83	Portrait of Vincent van Gogh	83
84	Portrait of Vincent van Gogh	84
85	Portrait of Vincent van Gogh	85
86	Portrait of Vincent van Gogh	86
87	Portrait of Vincent van Gogh	87
88	Portrait of Vincent van Gogh	88
89	Portrait of Vincent van Gogh	89
90	Portrait of Vincent van Gogh	90
91	Portrait of Vincent van Gogh	91
92	Portrait of Vincent van Gogh	92
93	Portrait of Vincent van Gogh	93
94	Portrait of Vincent van Gogh	94
95	Portrait of Vincent van Gogh	95
96	Portrait of Vincent van Gogh	96
97	Portrait of Vincent van Gogh	97
98	Portrait of Vincent van Gogh	98
99	Portrait of Vincent van Gogh	99
100	Portrait of Vincent van Gogh	100

*Pensez à payer
le plus rapidement possible
votre Abonnement
pour 1978*

- soit par C.C.P. ou chèque bancaire
- soit directement au S.I.

Nous sommes obligés désormais, au fin d'année, de procéder par voie de recouvrement postal, ce qui entraîne pour tous des désagréments et des frais supplémentaires.

Faites un effort, la vie de la Société des « Amis de Vienne » dépend de vous.

Si vous ne pouvez pas payer, nous vous remercions de nous en faire part.

***Pensez à payer
le plus rapidement possible
votre Abonnement ⁽¹⁾
pour 1978***

- soit par C.C.P. ou chèque bancaire
 - soit directement au S.I.
-

Nous sommes obligés désormais, en fin d'année, de procéder par voie de recouvrement postal, ce qui entraîne pour tous des désagréments et des frais supplémentaires.

Faites un effort, la vie de la Société des « Amis de Vienne » dépend de vous.

Merci à tous ceux qui ont déjà eu l'amabilité de verser le montant de leur cotisation.

(1) Le montant de l'abonnement n'a pas varié depuis 1974...

