

## Paradis perdus, l'Europe symboliste

*Paradis perdus, l'Europe symboliste* Catalogue de l'exposition  
Sous la direction de Jean Clair Production du Service des  
publications du Musée des beaux-arts de Montréal 560 pages

---

Volume 39, Number 159, Summer 1995

L'Europe symboliste

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53453ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

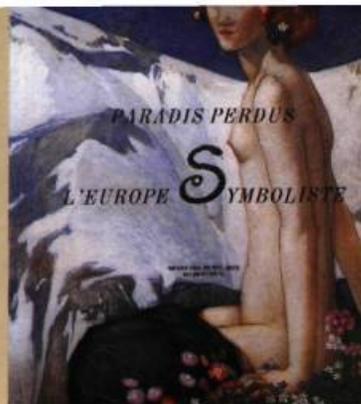
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

(1995). *Paradis perdus, l'Europe symboliste / Paradis perdus, l'Europe symboliste* Catalogue de l'exposition Sous la direction de Jean Clair Production du Service des publications du Musée des beaux-arts de Montréal 560 pages. *Vie des arts*, 39(159), 18–19.



## PARADIS PERDU, L'EUROPE SYMBOLISTE

Catalogue de l'exposition

Sous la direction de Jean Clair, 560 pages reliées pleine toile, Production du Service des publications du Musée des beaux-arts de Montréal 125 \$

Il s'agit assurément de l'ouvrage le plus complet et le plus à jour sur le symbolisme, mouvement qui naît le 18 septembre 1886 et s'éteint en 1905 lors des premières manifestations des avant-gardes. Il embrasse spécifiquement le symbolisme dans son expression plastique. Il reflète et prolonge évidemment l'exposition du même titre : *Paradis perdu : l'Europe symboliste*. Mais surtout, ses auteurs risquent une synthèse. Ils répondent ainsi à l'appel de Jean Clair, commissaire générale de l'exposition et coordonnateur du catalogue, pour qui le symbolisme représente « la dernière tentative globale pour répondre à une crise qui affectait l'ensemble des productions de l'esprit humain, dans le domaine à la fois de la sensibilité et du savoir. »

Le symbolisme tente d'unir voire d'unifier ce que la connaissance n'offre plus que par fragment. Vaine entreprise. Mouvement sublime aussi qui imprime un style, un panache au XIX<sup>e</sup> siècle expirant au terme de l'unité perdue. C'est ce qu'observent, chacun à leur manière, les quelque vingt auteurs en abordant les sous-thèmes : *Le crépuscule de la culture, Le moi insauvable, La patrie retrouvée, Les cycles de la vie, Les nouveaux territoires, Vers un homme nouveau*. Ils fondent leurs analyses certes sur les œuvres de l'exposition qui en compte 550, mais plus largement aussi sur d'autres expressions artistiques et intellectuelles : la musique, la psychanalyse, les mouvements politiques, la biologie, les arts décoratifs, la photographie, le cinéma. En ce sens, leur ouvrage constitue bien un document complet.

Le regard nouveau que porte Jean Clair et ses collaborateurs sur les derniers lustres du XIX<sup>e</sup> siècle et les premières années du XX<sup>e</sup> siècle permet de mieux saisir les mouvements de rupture qui vont suivre : fauvisme, cubisme, surréalisme et peut-être même l'éclatement actuel.

Les textes présentent les diverses facettes du symbolisme à la fois avec rigueur et clarté. Ils sont suivis d'une importante bibliographie, de la liste détaillée des œuvres et de leur provenance. Le catalogue comprend 685 illustrations dont 315 en couleurs. Il s'agit d'un beau livre d'art : une production du Service des publications du Musée des beaux-arts de Montréal réalisée avec la participation financière de l'Association des bénévoles du Musée. B.L.



Gabriel-Albert AURIER, photographie anonyme, Paris, Bibliothèque Nationale de France; [B 42977]

bolisme en peinture. Dans ce texte qui consacre Gauguin comme le chef de la nouvelle école, Aurier choisit une œuvre du peintre (*La vision après le sermon*, 1888) comme prototype du tableau symboliste. Il définit l'œuvre d'art symboliste selon les cinq principes suivants : elle doit être « 1. *idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée; 2. *symboliste*, puisqu'elle exprimera cette idée par des formes; 3. *syntétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale; 4. *subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet; 5. (c'est une conséquence) *décorative*, car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Egyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à

revues et publient des comptes rendus d'exposition. La critique d'art n'est pas seulement une activité lucrative leur permettant de subsister, elle les aide parfois à se frayer un chemin vers le succès.

Depuis les *Salons* rédigés par Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle, la critique d'art est en effet pratiquée par des auteurs aussi éminents que Stendhal, Baudelaire, Théophile Gautier, les frères Goncourt, Zola et Mallarmé. C'est souvent par la critique d'art qu'on accède à la carrière littéraire, comme c'est le cas de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) qui publie son premier *Salon* presque vingt ans avant d'écrire *À Rebours* (1884), roman symboliste et décadent qui le rend célèbre. Par un étonnant concours de circonstances, après avoir lui-même publié plusieurs romans naturalistes et célébré les œuvres de Manet et des impressionnistes avec autant d'ardeur que Zola, Huysmans devient le porte-parole d'une génération farouchement opposée à Zola et le défenseur attitré des symbolistes Gustave Moreau et Odilon Redon. Il s'agit en quelque sorte d'un juste retour des choses. On se souvient qu'en 1876, Zola avait utilisé le terme symbolisme pour dénigrer Moreau. Quelques années plus tard, les symbolistes attaquent Zola pour encenser Moreau.

## LES DÉCOUVREURS D'ARTISTES

Comme Huysmans, les critiques ont l'ambition d'acquérir une notoriété en « découvrant » un artiste inconnu. Il s'agit d'une entreprise de double promotion : révéler une production qu'ils jugent digne d'intérêt, et bénéficier personnellement des retombées d'une telle promotion. Le critique cherche à se faire reconnaître pour ses propres mérites.

Si la postérité a oublié le nom des critiques célèbres à la fin du siècle, elle se souvient en revanche de ceux qui ont encouragé les artistes que nous admirons encore aujourd'hui. C'est le cas d'Albert Aurier (1865-1892), jeune écrivain qui a su brillamment imposer l'art de Van Gogh et de Gauguin. Aurier, qui avait été introduit dans le milieu des peintres par l'artiste Émile Bernard, fut l'un des rares critiques à rendre compte de l'exposition synthétiste au café Volpini organisée par Gauguin pendant l'Exposition Universelle de 1889. Il eut ensuite le courage d'écrire le premier article à la gloire de Van Gogh dans le premier numéro du *Mercure de France*, mensuel qui allait devenir l'une des plus grandes revues symbolistes. Il fut enfin l'auteur du plus important manifeste du sym-

## La diffusion de l'art symboliste

L'abolition de toute forme de censure (loi française sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881) entraîne un essor considérable des revues et des journaux indépendants. La critique d'art, qui paraissait alors surtout dans la presse officielle (*Le Figaro*, *Le Temps*) et dans les grandes revues (*La Revue des Deux Mondes*, *L'Artiste*, *La Gazette des Beaux-Arts*), envahit les périodiques plus ou moins éphémères qui deviennent le support privilégié de l'avant-garde littéraire et artistique. À Paris comme dans les autres centres culturels européens, les années 1881-1914 voient naître plusieurs centaines de « petites revues », parmi lesquelles comptent de nombreux organes symbolistes. Les plus importants sont : à Paris, *La Revue indépendante*, *La Revue wagnérienne*, *La Vogue*, *Le Mercure de France*, *L'Ermitage*, *La Revue blanche*, *La Plume*, *Art et Critique*, *L'Art et la Vie*; en Belgique *L'Art moderne* (Bruxelles), *La Wallonie* (Liège), *Van nu en Straks* (Anvers); aux Pays-Bas *De Nieuwe Gids* (Amsterdam); en Allemagne *Die Blätter für die Kunst* (Berlin), *Pan* (Berlin), *Jugend* (Munich); en Angleterre *The Studio* (Londres), *The Yellow Book* (Londres), *The Savoy* (Londres); en Russie *Mir Iskousstva* (Saint-Petersbourg), *La Toison d'or* (Moscou), *Apollon* (Saint-Petersbourg); en Tchécoslovaquie *Volné Sméry* (Prague) et en Autriche *Ver Sacrum* (Vienne).

la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste». Aurier a non seulement su reconnaître très tôt l'importance de Van Gogh et de Gauguin; il a aussi formulé mieux que tout autre une doctrine symboliste pour la peinture.

## RIVALITÉS ENTRE PEINTRES ET CRITIQUES

Le cas d'Albert Aurier montre que les critiques jouent un rôle prépondérant dans la promotion des artistes. Mais force est de constater que plusieurs peintres de la fin du siècle ont le sentiment que les critiques, y compris leurs plus fidèles partisans, développent des théories qui n'ont pas beaucoup de rapports avec leur production. Les artistes se méfient surtout des idées abstraites et littéraires qui circulent dans les cercles symbolistes.

Une nouvelle volonté d'indépendance conduit Paul Gauguin, Émile Bernard et Maurice Denis à expliquer eux-mêmes leur démarche. Une sorte de rivalité entre peintres et critiques incite les artistes à répondre à leurs détracteurs. De plus, les goûts conservateurs de certains critiques symbolistes ne sont pas forcément compatibles avec les idées des jeunes peintres. Bernard tente vainement de convaincre Camille Mauclair (1872-1945) de la pertinence de ses théories. Mauclair, qui prône un retour au beau classique et à la tradition académique, range Bernard dans le camp des «déformateurs». Il préfère le symbolisme plutôt conventionnel d'Albert Besnard à celui, résolument trop moderne, de Gauguin, de Bernard ou de Munch.

D'autres critiques ont par ailleurs une conception de l'art que les peintres jugent trop littéraire. Ainsi Josephin Péladan (1858-1918), une des plus étonnantes personnalités de la période, pseudo-prophète catholique et dandy décadent célèbre pour ses tenues vestimentaires excentriques, est à la fois romancier et critique. Il s'illustre en fondant le Salon de la Rose+Croix, importante exposition annuelle d'art symboliste. Mais en dépit de ses efforts, Péladan ne parvient pas à rallier à sa cause mystique les deux peintres qu'il admire le plus, Gustave Moreau et Puvis de Chavannes.

Trop souvent les critiques expliquent les œuvres en fonction d'une grille d'analyse



Camille MAUCLAIR,  
photographie anonyme,  
Paris, Bibliothèque Nationale  
de France. [C 180959]

qui ne tient pas toujours compte des réelles préoccupations des peintres. Teodor de Wyzewa (1862-1917) applique par exemple l'esthétique wagnérienne à l'art de Redon sans se soucier du fait que les sujets empruntés aux opéras de Wagner ne constituent qu'une infime partie de sa production. Maurice Denis estime par ailleurs que le point de vue «mystico-littéraire» d'écrivains tels que Charles Morice (1860-1919) ou Albert Aurier ne « convenait pas exactement à des artistes trop amoureux de peinture, trop avides de sensation

### Les manifestes du symbolisme littéraire

«La poésie symboliste cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible», Jean Moréas, «Le Symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

«Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament)», Gustave Kahn, «Réponse des symbolistes», *L'Événement*, 28 septembre 1886.

«L'art est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole humain», Georges Vanor, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889.

### Les théories du symbolisme en peinture

«Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées», Maurice Denis, «Définition du Néo-traditionnisme», *Art et Critique*, n° 65 et 66, 23 et 30 août 1890.

«Le but normal et dernier de la peinture, comme d'ailleurs de tous les arts, ne saurait être la représentation directe des objets. Sa finalité est d'exprimer, en langage spécial, les Idées», Albert Aurier, «Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891.

«Séon affirme doctrinalement la réaction contre les tendances néo-réalistes par le culte du Beau, le retour à l'Élevé», Alphonse Germain, «Sur un tableau refusé. Théorie du symbolisme des teintes», *La Plume*, n° 50, mai 1891.

«Le Salon de la Rose + Croix veut ruiner le réalisme, réformer le goût latin et créer une école d'art idéaliste», Josephin Péladan, *La Règle du Salon de la Rose+Croix*, catalogue du 1<sup>er</sup> Salon de la Rose+Croix, Paris, 1892.

«En vain l'art exclusivement matérialiste, l'art expérimental et immédiat, se débat contre les attaques d'un art nouveau, idéaliste et mystique. (...) Il n'y a jamais d'Art sans symbolisme.», Albert Aurier, «Les peintres symbolistes», *La Revue encyclopédique*, avril 1892.

«Le peintre a le droit de déformer, pourvu qu'il ait le désir et la puissance de symboliser», Charles Morice, «Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, t. IX, n° 48, décembre 1893.

directe pour s'installer dans le spirituel et l'intangible»<sup>2</sup>.

S'il est vrai que les théories élaborées par certains écrivains restaient étrangères à celles que les peintres déduisaient de leurs propres recherches plastiques, il ne faut pas oublier que d'autres critiques ont travaillé en étroite collaboration avec les artistes. Félix Fénéon par exemple a défendu le néo-impressionnisme en restant très proche des théories de Seurat et de Signac. Nous devons aujourd'hui rendre justice aux critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, car leurs campagnes de presse en faveur de leurs artistes préférés eurent des retombées décisives sur la diffusion de l'art de cette époque. □

(1) «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, mars 1891; réédité dans Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture, Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Paris, L'Échoppe, 1991, pp. 26-27.

(2) Maurice Denis, «L'époque du symbolisme», *La Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, tome XI, 1934, p. 176.