

Editorial Introduction: The Visual Culture of Science and Art in *Fin-de-Siècle* France

Mot de la rédactrice : la culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle

Serena Keshavjee

Volume 34, Number 1, 2009

The Visual Culture of Science and Art in *Fin-de-Siècle* France
La culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069496ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069496ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Keshavjee, S. (2009). Editorial Introduction: The Visual Culture of Science and Art in *Fin-de-Siècle* France / Mot de la rédactrice : la culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 34(1), 5–17. <https://doi.org/10.7202/1069496ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Editorial Introduction: The Visual Culture of Science and Art in *Fin-de-Siècle France*

SERENA KESHAVJEE, UNIVERSITY OF WINNIPEG

Depuis quelques années, il devient plus qu'évident, pour qui sait observer, qu'une évolution paradoxale se prépare dans le développement de notre intellectualité nationale. Avec l'engouement pour la science positive, avec les enthousiasmes qu'elle avait suscités dès son baptême, agonise, râle, se meurt l'esthétique qui était née d'elle.

Georges-Albert Aurier, "Les Symbolistes"¹

In 1892, the influential art critic Georges-Albert Aurier penned an important article on the French Symbolists, in which he set up a dichotomy between scientism and metaphysics.² Symbolist artists, he stated, rejected scientific observation in favour of the imagination. And so began almost one hundred years of scholarship that for the most part accepted this polemic of assuming that the Symbolists were opposed to science and suspicious of nature. The notion that science had little place within Symbolist theory meant that the Symbolists were more often than not described as being out of touch with the "progressive," or modern elements of nineteenth-century Europe.

While French Symbolists did, for the most part, take an escapist stance towards modernity, they did not reject all aspects of modern life, and many followed and employed developments in science. As scientific disciplines professionalized during the nineteenth century, positivist doctrine was disseminated through journals such as *La Nature* and through the publications of scientific popularizers like the astronomer Camille Flammarion. These texts, along with the emergence of science museums, promoted the empirical method of experimentation and the importance of indisputable documentary proof in the form of scientific illustrations and photographs. The Symbolists utilized scientific methods in two main ways: to legitimize metaphysical ideas by demonstrating that these ideas had a scientific foundation, or alternatively, to demonstrate that scientific theories were, at their core, metaphysical in nature. The art critic Camille Mauclair used the phrase "scientific symbolism" (*le symbolisme scientifique*) to sum up the attempts by Symbolists and other artists to reconcile science and religion during this period.³ The efforts to make transcendental ideas seem more scientific often retained the structure of a theological order, but with scientific or pseudo-scientific laws replacing beliefs based on faith. Science and art were both perceived as regenerative forces during the late nineteenth century. The Symbolists shared a common goal with the earlier Romantic movement: to seek scientific proof of a harmonious natural order.

This special issue of *RACAR* addresses *fin-de-siècle* French artists' interest in and understanding of scientific theories, as well as their connections with the scientific community. The idea for this issue grew out of a conference session I organized

for the Society for Literature and Science in Austin, Texas, in 2004, which in turn was stimulated by interdisciplinary literature of the last twenty years that challenges the implication of Aurier's argument.⁴ The original four panelists, Barbara Larson, Martha Lucy, Maria E. Di Pasquale, and Allison Morehead, have each written articles. Contributions by Mark S. Morrisson, Anne Byrd, and myself round out the issue. The seven essays discuss well-known Symbolists such as Auguste Rodin, Odilon Redon, Paul Gauguin, Joséphin Péladan, and the Nabis;⁵ artists working close to the Symbolist milieu, such as Paul Cézanne; and pseudo-scientific illustrators whose images penetrated Symbolist circles. Theosophy and Spiritualism are highlighted here as popular religio-philosophical movements, which widely disseminated "scientific" visual proof of their worldviews through their influential publications.

Like others in this period, Symbolists struggled with changes in the post-Enlightenment world, in particular with the shift towards increasing secularization. Many reacted to these changes with a sense that civilization was declining. Max Nordau's important 1892 publication *Entartung (Dégenérescence, 1894)* claimed that avant-garde art, including Symbolism, was symptomatic of social degeneracy, and he quoted from the Symbolist critic Jules Bois and cited the misty portraits by Symbolist Eugène Carrière as evidence of the confused thinking suffered by "hysterical" artists.⁶ While avant-garde culture represented a sign of "degeneration" for Nordau, for the Symbolists it offered a method of rejuvenation. Their goal of renewing Western art would be achieved through the search for humanity's primitive roots and ancient knowledge, an area that was simultaneously being investigated by scientists during the nineteenth century.

Some Symbolists responded to this perceived decay by turning to marginal religio-philosophies, such as Theosophy and Spiritualism, as a path to renewal. These unorthodox, "popular" religions were often made more acceptable by employing elements from science as legitimizing devices. Contemporary theories from biology, psychology, chemistry, physics, and neurology were grafted onto metaphysical worldviews in order to uncover their intuited scientific foundation. Sometimes, this meant referring back to earlier scientific practices, such as what is now referred to as "Romantic science," practices that were less materialistic than Positivism. Reference was also made to even older models of science, which by the nineteenth century had been degraded to "occult sciences." Similarly, some artists searched for the enchanting elements in new scientific theories. Theories that dealt with the origin and development of the universe lent themselves to the "re-enchantment" of science.

Attempting to legitimize religious philosophies by either looking for their scientific foundations or searching for proof

of a divine pattern within scientific theories was part of the hybrid culture of religion and science that thrived in Paris during the 1890s. Camille Flammarion gravitated to Spiritualism (*Spiritism*) and suggested it was a scientific religion.⁷ Alongside his more mainstream publications on astronomy, Flammarion produced an impressive body of work on Spiritualism and the “unknown,” intelligent forces that he felt directed the universe.⁸ Being a Spiritualist and a scientist was not a contradiction for Flammarion because the Spiritualist movement, which accepted that personality continued after death, conceived of and promoted itself as scientific, fashioning séances as experiments and spirit photographs as scientific illustrations.⁹ Theosophists also grounded their theories in science, whether it was Helena Blavatsky’s reliance on evolutionary theory to conceive of enlightenment as a form of spiritual evolution and involution or Annie Besant’s application of the principals of experimental chemistry to her astral, illustrated psychic experiments. While Flammarion and Blavatsky sought a new religion whose fundamental truths were provable by scientific laws, Joséphin Péladan, the art critic who revived the *Ordre de la Rose+Croix*, looked for the scientific base of traditional Catholicism, which he found in the occult sciences.

“Scientizing” religion was one common trope. The other element of this hybrid culture of science and religion was the process of making science itself wondrous, by using its empirical methods to uncover definitive proof about the divinity or the unity of the Cosmos. According to historian Peter Bowler, continuing into the twentieth century, many *fin-de-siècle* scientists were promoting Jean Baptiste Lamarck’s and Etienne Geoffroy Saint-Hilaire’s older and deeply entrenched evolutionary theories, which were closer to natural theology in their emphasis on common descent, progression, and vitalism, over Charles Darwin’s more random natural selection.¹⁰ As we will see in the articles below, to be able to uncover a unitary Cosmos and unveil the occult knowledge once privy to ancient humanity was a goal for many Symbolists. Redon’s fascination with the mutable and formless quality of basic cellular life was a search for primordial knowledge. Symbolist writer and critic Jules Bois used his education in psychology to come to terms with the extra-individual powers he sensed were available through studying the unconscious mind. For Bois and for his fellow Symbolist writer Maurice Maeterlinck, the unconscious was the source of the divine, and thus a repository of all knowledge, past and future. Similarly, in their book *Occult Chemistry* (1908), Annie Besant and Charles Leadbeater investigated the subatomic world for the visual symbol of the “original matter of the universe.”

Using science to support a romantic goal was bound to be problematic. Indeed, as much as nineteenth-century science could be manipulated to support the idea of the unity of all life and a supernatural unconscious, this knowledge continued to

challenge the basic Christian notions of a natural order with humanity in the privileged position. In their articles, Martha Lucy and Barbara Larson examine how artists wrestled with the theories of contemporary science—evolutionary theory in Redon’s case and neurology in Rodin’s—that confuted the traditional definition of humanness and our status in the universe. Redon’s indeterminate, but anthropomorphized forms, and Rodin’s incomplete bodies can be regarded as contemplations on fundamental philosophical questions about what it meant to be human. Similarly, Anne Byrd suggests that Cézanne’s obsession with the geological processes of Aix-en-Provence records his struggles with the idea of human evolution in a random, Darwinian universe.

The rejection of materialism is a characteristic of Symbolist theory, but those artists longing for a more spiritual “new age” (*nouvelle ère*) did not ignore all science as has been supposed. What this special issue will make clear is that scientific and pseudo-scientific theories were integral to the production of some Symbolist art. Each of the authors deals with an aspect of the scientization of religio-philosophics. These papers utilize an interdisciplinary approach to visual culture, and investigate how science was received by artists during the late nineteenth and early twentieth centuries in France. The images included in the articles are a fascinating compendium of scientific culture at the turn of the century, including illustrations, photographic documentation of scientific experiments, and renderings of subatomic molecules, all of which found their way into the Symbolist imagination.

The first paper by Martha Lucy deals with Redon’s response to the theory that underlies the dominant scientific paradigm of the nineteenth century—evolution. By the 1880s in France, primitive humans were being imaged by academic artists such as Fernand Cormon (*Cain*, 1880) and Emmanuel Frémiet (*Stone-Age Man*, 1872). But as Lucy notes, Redon did something other than illustrate the latest archeological information about cave-man, he went further back in evolutionary time to the origins of life. Redon considered how evolutionary thought altered the very conception of body and self. Looking especially at *Les Origines*, his lithographic album of 1883, Lucy argues that Redon’s cast of hybrid creatures overturned the nineteenth-century ideal of immutable human form created by a rational God. In Redon’s evolutionary universe, the human body is never secure; throughout the album we are confronted with abject, indeterminate beings that seem to anticipate the Surrealist notion of *l’informe*. Redon’s creatures struggle with the formlessness and baseness of becoming, and what is even more radical, they never reach wholeness or perfection, the norm in nineteenth-century Western art. According to Lucy, Redon understood the arbitrariness of natural selection. Redon’s technique of taking forms back to their initial stages of being, allowing the bodies and

faces to be arbitrarily put together, challenged the sanctity of the human body and questioned the very notion of the unified self.

Nineteenth-century science confronted the traditional Christian view of humanity's privileged place in the universe, and Barbara Larson's article discusses how Rodin reacted to the changing definition of humanness.¹¹ Larson contextualizes Rodin's innovative, fragmentary figures by examining the medical models from the *École de Médecine*, created during the 1860s, that were attempts to map the functions and relationships of the body and the brain. Rodin exhibited disconnected body parts and disjointed and recomposed pairings of bodies as completed works of art in and of themselves. Larson argues that these pieces demonstrate knowledge of the medical and scientific advancements in neurology, such as electrophysiology and Paul Broca's localization theory. Rodin's *Adam*, with its figural exaggerations—expressive contrapposto, lolling head, and awkward arm positions—is a good example of the application of current medical and neurological theories to his work. Like Redon, Rodin contested the French national ideology linking health and morality, and in doing so both artists also challenged the idealized image of the human form. Their work prefigured twentieth-century avant-garde artists' representations of the human body as incomplete and broken.¹² Rodin's understanding of a compartmentalized brain, which he learned from localization theory, led him to deconstruct not only the human body but also, more profoundly, the human soul.

In the third essay, Anne Byrd probes Joachim Gasquet's epistemological writings about Cézanne's late paintings of the overgrown and scarred Bibémus Quarry in Aix-en-Provence. The friendship between Gasquet, Cézanne, and the Darwinian naturalist Antoine Fortune Marion during the 1890s is at the crux of Byrd's reading. Gasquet equates Cézanne's physical process of painting with the actual geological processes that fashioned the quarry. Cézanne's paintings of the quarry in a sense represent both nature and culture—the geological landscape of the quarry, with its evidence of human intervention, and the manner in which Cézanne re-presents the quarry in paint, creating it *tache* by *tache*. The Romantic notion of culture as a part of nature was revived during the *fin de siècle* because of evolution's repositioning of humanity as part of the animal kingdom.¹³ Gasquet struggled to understand Cézanne's art through his personal matrix influenced by older French-based evolution theories and "Catholic vitalism," in the face of Darwinian theories of nature's indifference, and even more significantly, the Darwinian message of a purposeless universe.

Maria E. Di Pasquale's paper deals with Joséphin Péladan, the Roman Catholic art critic and leader of the occult-based Rosicrucian order. The members of the *Rose+Croix* saw themselves as the keepers of esoteric secrets, such as alchemy and symbology, and they updated their Christian-based beliefs with

Eastern philosophies. The occult movement in general was widely understood as having a scientific foundation, through its embodiment of an ancient and fundamental knowledge that combined science and spirituality. As Di Pasquale outlines, for Péladan, occult science was perceived as superior to the mere co-alition of the physical data of experience because it encompassed a union of the intellect and spirituality. As an art critic, Péladan especially reacted against the late nineteenth-century Naturalist movement, exemplified within Catholicism by the writings of Ernst Renan (*Vie de Jésus*, 1863) and works of art influenced by Renan, such as Aimé Morot's *Le Martyre de Jésus de Nazareth* (1883). The "historical" accuracy of these works made them devoid of any transcendental value for Péladan. His desire was to reestablish a hierarchical societal system that would combat what he perceived as the degenerative, democratizing influence of positivism, and to return French society to its "true" Catholic and monarchic roots, far from the egalitarian and secularist society that had developed during the nineteenth century.

Discussions about degeneration were prevalent in *fin-de-siècle* Paris especially because the city was one of the European centres for studies in psychology and the unconscious. The research of Jean Martin Charcot and Pierre Janet into hysteria and the trance state attracted much attention, and the general public was keenly interested in altered states of consciousness, including hysteria.¹⁴ Both my paper and Allison Morehead's explore the Symbolists' fascination with altered and unconscious states through their investigations into hysteria, and another condition equated with the trance state—mediumship. Late nineteenth century Paris was also a centre for the Spiritualist movement and the connections between *Spiritism* and the Symbolists are abundant.¹⁵ By the 1890s, doctors were diagnosing mediums as suffering from hysteria, because both hysteria and mediumship involved entering into a trance state. During this pre-Freudian period, the concept of the unconscious was fluid, and was considered by some to be a pathway to discarnate spirits, to extra-individual knowledge, and even to the divine. Doctors may have proposed hysteria and mediumship as evidence of fragmented minds and social degeneracy, but for many Symbolists these unconscious states were routes to creativity, and perhaps even transcendental knowledge.

The desire to depict the unconscious became a principal goal for Symbolists. In my article, I look at the efforts to inscribe the unconscious state by examining Symbolist plays by Maurice Maeterlinck and Rachilde for Paul Fort's *Theatre d'art*, and the related theatre advertisements by Paul Sérusier, Maurice Denis, and Paul Gauguin, all of which focused on rendering altered states of consciousness. The evanescent formal qualities evident in the prints produced for the *Theatre d'art* figured this transcendence of the ordinary bourgeois self through different visual metaphors of dissolution, and the style was labelled "l'art incon-

scient” by Jules Bois in an article of 1897 entitled “L’Esthétique des esprits et celle des symbolistes.”¹⁶ I contend that the representation of self and the non-self, of the conscious and the unconscious mind, was integral to Symbolist culture, and I lay out in this article a common set of stylistic and iconographic practices used to solve pictorial problems regarding this liminality.

Allison Morehead studies the relationship between the unconscious, mediumship, and Symbolist aesthetics.¹⁷ She notes that psychologists’ efforts to apply a scientific paradigm to the interior mind parallels Gustave Kahn’s definition of Symbolism as “objectifying the subjective” (*d’objectiver le subjectif*), a succinct summation of Symbolist aesthetics. Morehead outlines that the pathological emphasis of the new psychology in France focused on studying abnormal states in order to learn more about universal psychological phenomena. Morehead and I both argue that trance-states and mediumship were seen as alternative states of consciousness and thus provided new ways for artists to comprehend the psychological process of creativity. Morehead’s article examines the medium Hélène Smith’s relationship with the psychologist Théodore Flournoy, which resulted in his well-known book about somnambulism, *From India to the Planet Mars: A Case of Multiple Personality* (1900). This book helped secure the more positivist interpretation of mediums’ powers as a product of their rich imaginations, over the pre-Freudian view that speculated that mediums were in touch with the supernatural. As Morehead points out, both conceptions of mediumship allowed for the positing of the unconscious as a natural, instinctual realm where creativity is unleashed. These notions of creativity were key in establishing the Symbolist myth of the artist as visionary.

The last two essays, in discussing Spiritualism, move beyond individual Symbolists’ art practices into an exploration of the interaction between Symbolist culture and pseudo-scientific visual material from popular religio-philosophies. For his contribution, Mark S. Morrisson develops a chapter from his recent book, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*,¹⁸ in which he aligns science, popular religions, and art around a common goal: to visualize the invisible world. Morrisson focuses on Theosophy, which played a significant role in shaping the public perception of occultism in the Western world during the late nineteenth and early twentieth centuries. As we are increasingly coming to understand it, occultism was both a part of and a reaction to modernity and thus important to the development of Western culture.¹⁹ The first generation of abstract artists, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, František Kupka, and Kazimir Malevich, responded with veiled and abstracted images to Theosophy’s metaphorical union of spirit and matter as the route to reharmonize and regenerate Western society. In his article, Morrisson moves away from comparing Theosophical imagery with fine art, and looks instead at the visual culture of the Theosophical movement itself. Morrisson

does not deal with the aesthetics of the Theosophical images, which are more propagandistic in nature than artistic; rather he contextualizes the shared visual culture of Theosophy and scientific illustrations.

Morrisson lays out how researchers in the fields of chemistry and physics incorporated visual data and detection instruments to strengthen experimental methodology, and how these methods were appropriated by Theosophists. Right from the early stages of the movement, Theosophists relied on science to help their popular religion gain legitimacy. The founder of Theosophy, Helena Blavatsky, had effectively utilized the evolutionary model of species adaptation in her seven stages of spiritual evolution and involution. But, she also relied on individual revelation, a common trope of the occult-religions, to transmit her wisdom, a method she would have learned in her youth as a practising medium. Theosophy and Spiritualism overlapped in numerous ways, including the desire to make these philosophies seem more scientific. Spiritualism was oriented to the power of the initiate—the medium—but the movement updated itself with a positivistic approach by emphasizing the “empirical proof” of ghosts through the photograph. Theosophy likewise moved to utilizing visual data in its publications.

After Blavatsky died in 1891, Annie Besant, the new leader of the Theosophical Society, began a series of experiments with Charles Leadbeater to visually record subatomic particles. In these experiments, as Morrisson explains, Besant validated her experiments with the two important scientific legitimizers, publication and scientific illustration. *Occult Chemistry* (1908), the result of these experiments, needed these boosters of visual display because Besant and Leadbeater’s experiments had a Theosophical twist—they were done clairvoyantly. Morrisson places *Occult Chemistry* as part of the larger trend of micrographia, in which the invisible world lends itself to knowledge about the visible world. The book illustrated a microphysical view of subatomic structures such as hydrogen, oxygen, and more even optimistically the “protyle” or primal matter, using the visual transcriptions of the clairvoyant experience as scientific data. Besant and Leadbeater attempted to employ instrument detection, but rather than use a camera or a microscope as the recording device, they posited the human observer as the instrument of observation. In this manner they updated their Theosophical scientific profile with theories from physics and chemistry that relied on the experiment. Yet, in the end, like Blavatsky’s earlier model, they still turned to the nineteenth-century occult notion of an expanded consciousness. In *Occult Chemistry*, the psychic human being becomes the detection instrument and the recorder all at once. The goal of their experiments was to search for subatomic primal matter from which everything in the universe developed, akin to the search by Romantic evolutionists for the origins of life. In his article about the Symbolists, Aurier claimed that

many nineteenth-century scientists had become discouraged by the realization that experimental science is less certain than a poet's dream.²⁰ Even with his penchant for exaggeration, Aurier was correct in noting that the professionalization of science in the nineteenth century had not ended metaphysical reverie. Both Camille Mauclair and Edwin Slosson saw science as prescribing morality and entering the terrain of religion; "Modern science, instead of killing mysticism... has brought about a revival of it," wrote Slosson.²¹ The rise of science created new ways to legitimize metaphysical beliefs, and in some cases the perceived boundaries between science and religion blurred. Scientific theories around evolution and organic chemistry spawned late nineteenth-century revivals of neo-vitalism and Romantic science, which in some ways kept the metaphysical order, but replaced faith with so-called natural laws. Science and metaphysics both were seen to be investigating the invisible world, whether it be through subatomic particles, X-rays, cellular life, the unconscious mind, or ghostly materializations. Theories and illustrations exploring the invisible intrigued artists. A hybrid culture of Symbolism, science, and religion developed during the final years of the nineteenth century with artists, scientists, and religious philosophers all pursuing the common goal of visualizing the invisible. It was not science, but rather the materialistic explanations of the universe, of the origins of life, and of the purpose of life that the Symbolists rejected.

Acknowledgements

I would like to thank Oliver Botar, Allison Morehead, the *RACAR* editors and Barbara Winters for reading and editing this introduction. Maria E. Di Pasquale, Barbara Larson, Mark S. Morrisson, and Martha Lucy also commented on it. For this special issue, the authors were a pleasure to work with and their articles contribute substantially to the field. I thank the anonymous readers for their insightful comments. The University of Winnipeg generously supported me with a research grant and a travel grant so I could undertake part of the research for this special issue. Finally, Oliver and our sons Nadir and Devin have inspired me during this process in so many ways.

Notes

- 1 G.-Albert Aurier, "Les Symbolistes," *Revue Encyclopédique* 32, II (1 April 1892), 474-86, quotation, 474.
 - 2 Aurier, "Les Symbolistes." A paragraph of this article is translated in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley, 1968), 93-94.
 - 3 Camille Mauclair, "Le Symbolisme scientifique dans les décorations de M. Besnard," chapter two in *Albert Besnard: L'homme et L'oeuvre* (Paris, 1914), 25-50.
- There is no lack of contemporary scholarship on this hybrid cul-

ture of science and religion. Kurt Bayertz coined the phrase "spiritualization of matter" to explain evolution scientist Ernst Haeckel's materialistic Monism; Lynn Gamwell has described this phenomenon as the "secularization of spirituality"; Lynn Sharp called it the "rationalization of religion," and I have used the term "scientization" of religion. See, Kurt Bayertz, "Biology and Beauty: Science and Aesthetics in Fin-de-siècle Germany," in *Fin de Siècle and its Legacy*, eds., Mikulas Teich and Roy Porter (Cambridge, 1990), 285; Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual* (Princeton, 2004), chapter one; Lynn Sharp, "Rational Religion, Irrational Science: Men, Women, and Belief in French Spiritism, 1853-1914," PhD diss., University of California at Irvine, 1996; and Serena Keshavjee, "The 'Scientization' of Spirituality," in *Seductive Surfaces: The Art of Tissot*, ed., Katharine Lochnan (New Haven, 1999), 213-44. Also see Peter J. Bowler, *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain* (Chicago, 2001).

- 4 Some of this pioneering research on *fin-de-siècle* art was produced by Filiz Burhan and Debora Silverman, who have demonstrated the links between Symbolism, occultism, and the emerging science of psychology. See Filiz Eda Burhan, "Vision and Visionaries: Nineteenth-Century Psychological Theory: The Occult Sciences and the Formation of a Symbolist Aesthetic in France," PhD diss., Princeton University, 1979; and Debora Silverman, *Art Nouveau in France: Politics, Psychology and Style* (Berkeley, 1989). Articles and books informed by these interdisciplinary approaches include Jean Clair, *L'âme au Corps: Arts et Sciences 1793-1993* (Paris, 1993). Barbara Larson published an important article in Clair's catalogue, "La Génération symboliste et la révolution darwinienne," which along with her thesis, "Odilon Redon: Science and Fantasy in the Noirs" (PhD diss., New York University, 1996), brought the intersection of evolutionary theory and nineteenth-century art into focus for Symbolist scholars. In 2003, Linda Nochlin and Martha Lucy compiled a special issue of *Nineteenth-Century Art Worldwide* (vol. 2, no. 2) on "The Darwin Effect: Evolution and Nineteenth Century Visual Culture," to which Larson also contributed. More recently on art and evolution, see Larson and Fae Brauer, eds. *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms and Visual Culture* (Lebanon, N.H., 2009); Pamela Kort and Max Hollein, eds., *Darwin, Art and the Search for Origins*, exh. cat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle (Cologne, 2009); and Diana Donald and Jane Munro, *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts* (New Haven, 2009). Regarding psychology, Allison Morehead has analyzed the relationships between Symbolist techniques and the methodologies of experimental psychology. I have looked at Spiritualism as a scientific religion and noted how the Symbolists appropriated a scientific-spiritualist aesthetic in order to aid their goal of imaging the supernatural. See Allison Morehead, "Creative Pathologies: French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889-1900," PhD diss., University of Chicago, 2007; and Serena

- Keshavjee, "'L'Art Inconscient' and 'L'Esthétique des Esprits': Science, Spiritualism and the Imaging of the Unconscious in French Symbolist Art," PhD diss., University of Toronto, 2002. See also Keshavjee, "The 'Scientization' of Spirituality," 213–44. Moving more into the pseudo-sciences, Patricia Mathews and Rodolphe Rapetti investigated hysteria studies as an influence on Symbolist aesthetics. See Patricia Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago, 1999); and Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, trans. Deke Dusinberre (Paris, 2005).
- 5 Efforts to define a Symbolist aesthetic are challenging. Symbolism encompassed such a variety of styles and themes that taken together they almost undermine the idea of a cohesive movement. Michelle Facos's introductory chapter in *Symbolist Art in Context* reviews past scholarly efforts to define Symbolism, and in turn consolidates a definition that emphasizes formal aesthetics in the tradition of Reinhold Heller and Robert Goldwater. See Facos, *Symbolist Art in Context* (Berkeley, 2009), introduction. For a more wide-ranging view of the Symbolist movement, see Jean Clair, ed., *Lost Paradise: Symbolist Europe*, exh. cat., Montreal Museum of Fine Arts (Montreal, 1995).
- 6 Max Nordau, *Degeneration*, uncredited English translation (London, 1895), 11 and 117.
- 7 Flammarion described Spiritualism this way: "For gentlemen, *spiritualism is not a religion, but a science*, a science of which we as yet scarcely know the a,b,c. The age of dogma is past. Nature includes the Universe, and God himself, who was in old times conceived of as a being of similar shape and form as man, cannot be considered by modern metaphysics as other than *Mind in Nature*." Camille Flammarion, *Oration delivered at the Grave of Allan Kardec* (Paris, 1869), in Flammarion, *Mysterious Psychic Forces: An Account of the Author's Investigation in Psychical Research. Together with those of other European Savants*, uncredited English translation (1907: repr. Boston, 1909), 31. This translation used the term "spiritualism," however, Flammarion used the term "spiritism": "le spiritisme n'est pas une religion, mais c'est une science, science dont nous connaissons à peine l'a b c. Le temps des dogmes est fini. La nature embrasse l'univers, et Dieu lui-même, qu'on a fait jadis à l'image de l'homme, ne peut être considéré par la métaphysique moderne que comme *un Esprit dans la nature*."
- 8 Camille Flammarion, *Des Forces naturelles inconnues: à propos des phénomènes produits par les frères Davenport et par les médiums en général* (Paris, 1865); *Dieu dans la Nature* (1868: repr. Paris, 1883); *Mysterious Psychic Forces*; and *Les Maisons Hantées* (Paris, 1923).
- 9 See Sharp, "Rational Religion, Irrational Science." For primary source material that reviews Spiritualism, see Alexander Aksakow, *Animismus und Spiritismus* (1890: repr. Leipzig, 1919). Albert von Schrenck-Norzing, *The Phenomena of Materialisation* (London, 1920).
- 10 See Peter J. Bowler, *The Eclipse of Darwinism: Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900* (Baltimore, 1983), and *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain*. Also see David J. Depew and Bruce H. Weber, *Darwinism Evolving: Systems Dynamics and the Genealogy of Natural Selection* (Cambridge, 1995), chapter seven; and Robert J. Richards, *The Triagic Sense of Life: Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought* (Chicago, 2008).
- 11 Larson's influential articles introduced a range of scientific topics that had not been considered before in regards to Symbolism. See Larson, "La Génération symboliste et la révolution darwinienne," in Clair's *L'Âme au Corps: Arts et Sciences 1793–1993*, and "Microbes and Maladies: Bacteriology and Health at the Fin de Siècle," in *Lost Paradise: Symbolist Europe*, ed. Jean Clair. Larson's dissertation and publications, especially her book on Redon, deftly situate the place of science and society in Redon's art, and introduce Darwin and nineteenth-century art as valid subject in art history. See Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon* (University Park, PA, 2005), and "Odilon Redon and the Pasteurian Revolution: Health, Illness and *Le monde invisible*," in *Science in Context* 17, no. 4 (2004): 503–24.
- 12 On French *fin-de-siècle* attitudes towards the body, see Fae Brauer and Anthea Callen, eds., *Sex, Art and Eugenics: Corpus Delecti* (Aldershot, 2008); and Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London, 1998), esp. chapters one and two.
- 13 See Gamwell's introductory chapter in *Exploring the Invisible* for a fuller explanation of these ideas, especially the section "The Union of Pantheism and Natural Philosophy," 14–23.
- 14 See Silverman, *Art Nouveau in France: Politics, Psychology and Style*; and Rapetti, *Symbolism*, 254–82, on hysteria; and Beth Rae Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature* (Princeton, 1992).
- 15 See my dissertation, Keshavjee, "'L'Art Inconscient' and 'L'Esthétique des Esprits.'"
- 16 Jules Bois, "L'Esthétique des esprits et celle des symbolistes," *La Revue des Revues*, January–March 1897, 405–20.
- 17 See Allison Morehead, "Creative Pathologies: French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889–1900," PhD diss., University of Chicago, 2007.
- 18 Mark Morrisson, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory* (Oxford, 2007). We thank Oxford University Press for permission to reproduce this version of Morrisson's article.
- 19 Jeffrey Herf, in *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge, 1986), lays out that anti-modern attitudes were a part of modernity. Theosophy and Spiritualism are excellent examples of neo-romantic philosophies that were utilized by avant-garde artists. See also Lynda Jessup, *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity* (Toronto, 2001), introduction.
- 20 Aurier, "Les Symbolistes," in Chipp, 94.
- 21 Maclair, *Albert Besnard*, chapter two; Edwin Slosson, *Major Prophets of Today* (Boston, 1914), 13–14.

Mot de la rédactrice: La culture visuelle de la science et l'art dans la France fin-de-siècle

SERENA KESHAVJEE, UNIVERSITY OF WINNIPEG

Depuis quelques années, il devient plus qu'évident, pour qui sait observer, qu'une évolution paradoxale se prépare dans le développement de notre intellectualité nationale. Avec l'engouement pour la science positive, avec les enthousiasmes qu'elle avait suscités dès son baptême, agonise, râle, se meurt l'esthétique qui était née d'elle.

Georges-Albert Aurier, « Les Symbolistes »¹

En 1892, l'influent critique d'art Georges-Albert Aurier a consacré aux symbolistes français un article crucial, dans lequel il instaurait une dichotomie entre le scientisme et la métaphysique². Selon son affirmation, les symbolistes rejetaient l'observation scientifique au profit de l'imagination. C'est ainsi que se répandit pendant près d'un siècle chez la plupart des spécialistes cette idée controversée que les symbolistes s'opposaient à la science et n'éprouaient que suspicion à l'égard de la nature. Assumer que la théorie symboliste réduisait la science à la portion congrue revenait à les décrire plus souvent qu'à leur tour comme déphasés par rapport aux éléments « progressistes » ou modernes de l'Europe du dix-neuvième siècle.

Si les symbolistes français adoptaient pour la plupart une attitude fuyante face à la modernité, ils ne rejetaient pas pour autant tous les aspects de la vie moderne et beaucoup d'entre eux suivaient les développements de la science et en tiraient parti. Alors qu'on assistait au dix-neuvième siècle à la professionnalisation des disciplines scientifiques, la doctrine positiviste se propageait dans des journaux comme *La Nature* ou dans des publications émanant de vulgarisateurs scientifiques, parmi lesquels l'astronome Camille Flammarion. Publiés au moment où les musées des sciences faisaient leur apparition, ces textes favorisaient la méthode d'expérimentation empirique et accordaient de l'importance à la preuve documentaire irréfutable sous forme d'illustrations et de photographies scientifiques. Les symbolistes se servaient des méthodes scientifiques de deux façons : pour légitimer des spéculations métaphysiques en prouvant que celles-ci reposaient sur une base scientifique ou, autrement, pour démontrer que les théories scientifiques étaient intrinsèquement métaphysiques de par leur nature. Le critique d'art Camille Mauclair a utilisé l'expression « symbolisme scientifique » pour évoquer la manière dont les symbolistes et d'autres artistes ont tenté de concilier la science et la religion durant cette période³. Leurs efforts pour donner aux idées transcendantes une allure plus scientifique empruntaient souvent une structure d'ordre théologique, mais sous forme de lois pseudoscientifiques à la place des croyances fondées sur la foi. La science comme l'art passaient pour des forces régénératives vers la fin du dix-neuvième siècle. Les symbolistes partageaient

avec le mouvement romantique qui les précédait un même objectif : chercher la preuve scientifique de l'existence d'un ordre naturel harmonieux.

Ce numéro spécial de *RACAR* se penche sur la façon dont les artistes français fin-de-siècle ont abordé et compris les théories scientifiques et sur les liens qu'ils entretenaient avec la communauté scientifique. L'idée de ce numéro est née d'une session dans un colloque que j'ai organisée en 2004 pour la Society for Literature and Science à Austin, Texas, qui était elle-même influencée par les avancées de la littérature interdisciplinaire s'attachant depuis une vingtaine d'années à remettre en question les implications de l'affirmation de Georges-Albert Aurier⁴. Outre les articles rédigés par les quatre panélistes originales, soit Barbara Larson, Martha Lucy, Maria E. Di Pasquale et Allison Morehead, le numéro comprend des contributions de la main de Mark S. Morrisson, d'Anne Byrd et de moi-même. Les sept essais rassemblés examinent des symbolistes célèbres, parmi lesquels on retrouve Auguste Rodin, Odilon Redon, Paul Gauguin, Joséphin Péladan et les Nabis⁵, des artistes proches du milieu symboliste, entre autres Paul Cézanne, et des illustrateurs pseudoscientifiques dont les images ont influencé les cercles symbolistes. La théosophie et le spiritualisme sont traités ici comme des mouvements de philosophie religieuse qui ont largement fait usage de leurs influentes publications pour propager la preuve visuelle « scientifique » de leur conception du monde.

Comme d'autres à cette époque, les symbolistes étaient confrontés aux transformations du monde qui succédait aux Lumières et en particulier à la tendance croissante à la laïcisation. Beaucoup réagissaient à ces mutations avec le sentiment que la civilisation était en train de vivre son déclin. Dans un livre marquant publié en 1892 sous le titre de *Dégénérescence*, Max Nordau proclamait que l'art d'avant-garde dont le symbolisme faisait partie était un signe de la dégénérescence sociale ; citant pour exemple le critique symboliste Jules Bois et les portraits vaporeux du peintre symboliste Eugène Carrière, il cherchait à faire la preuve de la pensée obscure dont les artistes « hystériques » étaient affligés⁶. Si la culture d'avant-garde était synonyme de « dégénérescence » pour Nordau, les symbolistes y voyaient pour leur part une méthode de renouvellement, persuadés que la quête des racines primitives de l'humanité et du savoir ancestral—que les chercheurs du dix-neuvième s'activaient parallèlement à explorer—contribuerait à leur objectif ultime de régénérer l'art occidental.

Face à ce déclin qu'ils percevaient, certains symbolistes se sont tournés vers des courants de philosophie religieuse marginaux, tels que la théosophie et le spiritisme, pour y chercher la voie du renouveau. De caractère hétérodoxe, ces religions

« populaires » se rendaient souvent plus acceptables en s'adjoignant des ingrédients scientifiques comme outils de légitimation. Des théories contemporaines empruntées à la biologie, à la psychologie, à la chimie, à la physique et à la neurologie étaient greffées sur des conceptions du monde métaphysiques afin de révéler leur fondement scientifique connu par intuition. Cette stratégie revenait parfois à retourner à des pratiques scientifiques du passé, du genre de celles qu'on désigne aujourd'hui par « science romantique », qui étaient moins matérialistes que le positivisme. On s'appuyait aussi sur des modèles scientifiques plus anciens qui avaient été disqualifiés au dix-neuvième siècle comme « sciences occultes ». De même, certains artistes recherchaient les composantes fantastiques des nouvelles théories scientifiques. Les théories qui traitaient de l'origine et du développement de l'univers se prêtaient au « ré-enchantement » de la science.

La tentative de légitimer les philosophies religieuses en recherchant leurs fondements scientifiques ou en les sondant pour y déceler la preuve de l'existence d'un projet divin au sein des théories scientifiques, faisait partie intégrante de la culture hybride mêlant science et religion qui florissait à Paris dans les années 1890. Séduit par le spiritisme, Camille Flammarion suggérait qu'il s'agissait d'une religion scientifique⁷. Outre ses ouvrages de vulgarisation sur l'astronomie, Flammarion a commis un nombre impressionnant d'essais sur le spiritisme et les forces intelligentes « inconnues » qui régissaient selon lui l'univers⁸. Il ne voyait pas de contradiction à être un spiritiste et un scientifique en même temps parce que le mouvement spiritiste, qui acceptait l'idée que la personnalité survivait à la mort, se concevait et se proclamait comme une doctrine scientifique qui donnait à ses séances le statut d'expériences et réalisait des photographies d'esprits à titre d'illustrations scientifiques⁹. Les théosophes fondaient eux aussi leurs théories sur la science : en témoignent l'exemple de Helena Blavatsky, qui s'appuyait sur la théorie de l'évolution pour voir dans l'illumination une forme d'évolution ou d'involution spirituelle, et celui d'Annie Besant, qui appliquait les principes de la chimie expérimentale à ses expérimentations psychiques astrales dûment illustrées. Si Flammarion et Blavatsky étaient à la recherche d'une nouvelle religion dont les axiomes fondamentaux pouvaient se démontrer à l'aide de lois scientifiques, Joséphin Péladan, le critique d'art à l'origine de la renaissance de l'ordre de Rose+Croix, cherchait de son côté la base scientifique du catholicisme traditionnel : pour lui, elle se trouvait dans les sciences occultes.

« Scientifier » la religion était monnaie courante. L'autre versant de cette culture hybride mêlant science et religion consistait à rendre la science elle-même merveilleuse, en utilisant ses méthodes empiriques pour révéler la preuve ultime de la divinité ou de l'unité de l'univers. Selon l'historien Peter Bowler, beaucoup de scientifiques de la fin du dix-neuvième siècle ont

continué durant le siècle suivant à promouvoir les théories sur l'évolution de Jean Baptiste Lamarck et Etienne Geoffroy Saint-Hilaire ; plus anciennes et fortement ancrées, ces dernières se rapprochaient davantage de la théologie naturelle par l'attention qu'elles portaient à l'ascendance commune, au progrès et au vitalisme, au détriment de la sélection naturelle aléatoire de Charles Darwin¹⁰. Comme le montrent les articles qui suivent, de nombreux symbolistes se fixaient pour objectif de révéler un univers unifié et de lever le voile sur le savoir occulte détenu par l'humanité primitive. La fascination qu'exerçait sur Redon la qualité mutable et informe de la vie cellulaire initiale traduisait sa quête d'un savoir primordial. L'écrivain et critique symboliste Jules Bois s'est appuyé sur sa formation en psychologie pour étudier à fond les forces extra-individuelles dont ses études sur l'inconscient lui faisaient pressentir l'existence. Selon Bois et son condisciple l'écrivain symboliste Maurice Maeterlinck, l'inconscient était la source du divin et, par là, le dépositaire de toute connaissance passée ou future. De même, Annie Besant et Charles Leadbeater montraient dans leur ouvrage *Occult Chemistry* (1908) que le monde subatomique les intéressait en tant que symbole visuel de la « matière originelle de l'univers ».

Mais l'utilisation de la science au service d'un objectif romantique allait se heurter à plusieurs obstacles. En effet, pour autant que la science du dix-neuvième siècle puisse se laisser manipuler de façon à supporter l'idée de l'unité de toute vie et de l'inconscient supranaturel, ce savoir continuait à défier les notions chrétiennes fondamentales d'un ordre naturel qui réservait à l'humanité la première place. Martha Lucy et Barbara Larson analysent dans leurs articles la façon dont les artistes se sont confrontés aux théories scientifiques de leur époque—la théorie de l'évolution dans le cas de Redon et de la neurologie dans celui de Rodin—qui récusait la définition traditionnelle de l'humanité et notre statut au sein de l'univers. Les formes imprécises mais anthropomorphisées de Redon et les corps incomplets de Rodin peuvent s'envisager comme des réflexions sur les questions philosophiques fondamentales du sens de l'être humain. De même, Anne Byrd suggère que l'obsession pour les phénomènes géologiques d'Aix-en-Provence dont témoigne l'œuvre de Cézanne montre qu'il se débattait avec l'idée de l'évolution humaine au sein d'un univers darwinien aléatoire.

Si le rejet du matérialisme caractérise bel et bien la théorie symboliste, ces artistes en quête d'une « nouvelle ère » plus spirituelle étaient loin d'ignorer toute science comme certains l'ont supposé. Ce numéro spécial entend démontrer que les théories scientifiques et pseudoscientifiques faisaient corps avec l'œuvre de certains représentants de l'art symboliste. Chaque auteur(e) traite d'un aspect particulier de la « scientification » des philosophies religieuses. Abordant la culture visuelle sur un mode interdisciplinaire, les différents articles étudient comment les artistes ont perçu la science au dix-neuvième et au début du

vingtième siècle en France. Les images qui les accompagnent offrent un impressionnant florilège de la culture scientifique au tournant du siècle, avec toutes sortes d'illustrations, de documents photographiques sur des expérimentations scientifiques et d'interprétations de particules subatomiques qui ont pénétré l'imaginaire symboliste.

Le premier article, qui est de Martha Lucy, se penche sur la réponse apportée par Redon à la théorie qui est à la base du paradigme scientifique prédominant au dix-neuvième siècle, celle de l'évolution. En France, dans les années 1880, plusieurs artistes avaient tenté de représenter les êtres humains primitifs, entre autres Fernand Cormon (*Cain*, 1880) et Emmanuel Frémiet (*L'Homme de l'âge de pierre*, 1872). Mais, comme le remarque justement Lucy, Redon ne s'est pas contenté d'illustrer les informations les plus récentes sur l'homme des cavernes et est remonté jusqu'aux origines de la vie dans une perspective évolutionniste. Redon a réfléchi à la façon dont la pensée évolutionniste a modifié la conception même du corps et du moi. Prenant particulièrement appui sur l'album lithographique *Les Origines* paru en 1883, Lucy défend l'idée que sa production de créatures hybrides a bouleversé l'idéal de la forme humaine immuable créée par un Dieu rationnel. Dans l'univers évolutionniste de Redon, le corps humain n'est jamais en sécurité ; l'album regorge d'êtres abjects et indéterminés qui semblent anticiper la notion surréaliste de *l'informe*. Les créatures de Redon luttent avec la dimension inachevée et grossière du devenir. Et, chose plus radicale encore, elles n'atteignent jamais la complétude ou la perfection, qui est pourtant la norme dans l'art occidental au dix-neuvième siècle. Selon Lucy, Redon saisissait l'arbitraire de la sélection naturelle. Par sa technique consistant à ramener les formes vers leurs stades initiaux d'existence en juxtaposant des corps et des visages de manière arbitraire, il portait atteinte à la gloire du corps humain et mettait en cause la notion même du moi unifié.

La science du dix-neuvième siècle s'est heurtée à la vision chrétienne traditionnelle qui réserve à l'humanité une place de choix dans l'univers : dans son article, Barbara Larson observe comment Rodin a réagi aux fluctuations dont la définition de l'humanité faisait l'objet¹¹. Larson resitue les figures fragmentaires novatrices de Rodin à la lumière des modèles médicaux issus de l'École de Médecine—fondée dans les années 1860—où se lit la tentative de schématiser les fonctions et les relations du corps et du cerveau. Rodin a présenté comme œuvres d'art en soi et à part entière des parties de corps détachées et des jumelages de corps disjoints et recomposés. Pour Larson, ces œuvres démontrent à l'évidence que le sculpteur connaissait les avancées médicales et scientifiques de la neurologie, en particulier l'électrophysiologie, ainsi que la théorie de la localisation de Paul Broca. Les distorsions exagérées introduites dans sa représentation d'*Adam*—le contrapposto expressif, la tête

tombante et les positions maladroites des bras—traduisent parfaitement sa volonté d'appliquer les théories médicales et neurologiques de son époque à ses propres recherches artistiques. À l'instar de Redon, Rodin récusait le lien que l'idéologie nationale française établissait entre la santé et la moralité ; les deux artistes remettaient ainsi en question l'image idéalisée de la forme humaine. Leur œuvre préfigurait les représentations avant-gardistes de l'art du vingtième siècle dans lesquelles le corps humain apparaît inachevé et brisé¹². La notion de cerveau compartimenté avec laquelle Rodin s'est familiarisé en étudiant la théorie de la localisation l'a amené à déconstruire non seulement le corps humain mais aussi, à un niveau plus profond, la psyché humaine.

Dans le troisième essai, Anne Byrd examine les écrits épistémologiques que Joachim Gasquet a consacrés aux représentations de la carrière Bibémus fissurée et envahie par la végétation que Cézanne a peintes à Aix-en-Provence, vers la fin de sa vie. L'amitié qui liait Gasquet, Cézanne et le naturaliste darwinien Antoine Fortune Marion durant les années 1890 occupe une place centrale dans l'analyse de Byrd. Gasquet assimile la manière physique de peindre de Cézanne aux mouvements géologiques qui ont effectivement façonné la carrière. Ses images de la carrière figurent en un sens à la fois la nature et la culture—le paysage géologique de la carrière, avec l'empreinte de l'intervention humaine, et la façon dont Cézanne re-présente la carrière dans un tableau, *tache par tache*. La notion romantique de la culture comme partie intégrante de la nature a repris vigueur vers la fin du siècle parce que l'évolution a replacé l'humanité au cœur du règne animal¹³. Gasquet s'efforçait de comprendre l'art de Cézanne à la lumière de son propre modèle influencé par les théories de l'évolution antérieures et le "vitalisme catholique" qui circulaient en France, face aux théories darwiniennes qui mettaient en avant l'indifférence de la nature et, de manière encore plus significative, le message darwinien de l'absence de finalité de l'univers.

L'article de Maria E. Di Pasquale se penche sur le cas de Joséphin Péladan, le critique d'art catholique romain à la tête du mouvement occultiste rosicrucien. Se considérant eux-mêmes comme les gardiens de secrets hermétiques, comme l'alchimie et la symbologie, les membres de l'Ordre de la Rose+ Croix réactualisaient leurs croyances chrétiennes à l'aide des philosophies orientales. De manière générale, l'opinion publique reconnaissait au mouvement occulte un fondement scientifique et considérait qu'il incarnait un savoir ancien et fondamental alliant la science et la spiritualité. Comme le souligne justement Di Pasquale, Péladan percevait la science occulte comme supérieure à la simple collusion des données physiques de l'expérimentation parce qu'elle impliquait l'union de l'intelligence et de la spiritualité. En tant que critique d'art, Péladan s'insurgeait surtout contre le mouvement naturaliste de la fin du dix-neuvième siècle, qui

s'illustrait au sein du catholicisme dans les écrits de Renan (*Vie de Jésus*, 1863) et dans des oeuvres d'art influencées par Renan, entre autres *Le Martyr de Jésus de Nazareth* (1883) d'Aimé Morot. Aux yeux de Péladan, l'authenticité « historique » de ces oeuvres leur ôtait toute valeur transcendante. Il aspirait à réinstaurer un système social hiérarchique qui pourrait lutter contre ce qu'il percevait comme l'influence dégradante et démocratisante du positivisme et rendre à la société française ses « vraies » racines catholiques et monarchiques, loin de la société égalitaire et laïque qui s'était développée durant le dix-neuvième siècle.

La décadence était un sujet d'autant plus couramment débattu dans le Paris fin-de-siècle que la ville était devenue l'un des principaux centres d'études de la psychologie et de l'inconscient en Europe. Les recherches sur l'hystérie et l'état de transe menées par Jean Martin Charcot et Pierre Janet attiraient beaucoup l'attention et le public se montrait fort intéressé par les états altérés de conscience, entre autres l'hystérie¹⁴. Mon article et celui d'Allison Morehead s'intéressent à la fascination pour les états altérés et inconscients qui a poussé les symbolistes à mener des recherches sur l'hystérie et sur un autre état assimilé à l'état de transe, la médiumnité. Vers la fin du dix-neuvième siècle, Paris abritait quantité d'adeptes du mouvement spiritiste avec lesquels les symbolistes multipliaient les contacts¹⁵. Dans les années 1890, les médecins déclaraient les médiums atteints d'hystérie, parce que l'hystérie et la médiumnité impliquaient toutes les deux un état de transe. Encore flou à l'époque pré-freudienne, le concept de l'inconscient passait aux yeux de certains pour la voie menant aux esprits désincarnés, à la connaissance extraindividuelle, voire au divin. Si certains médecins affirmaient reconnaître dans l'hystérie et la médiumnité la marque d'un esprit fêlé et de la dégénérescence sociale, les symbolistes voyaient ces états inconscients comme une porte ouvrant sur la créativité et peut-être même sur le savoir transcendental.

Le désir de peindre l'inconscient s'est imposé aux symbolistes comme un objectif de principe. Mon article examine les tentatives d'inscrire l'état inconscient dont on retrouve la trace dans les pièces symbolistes que Maurice Maeterlinck et Rachilde ont écrites pour le Théâtre d'art de Paul Fort, ainsi que dans les affiches de théâtre réalisées par Paul Sérusier, Maurice Denis et Paul Gauguin, qui s'attachaient toutes à représenter des états de conscience altérés. Les qualités formelles évanescentes de ces images produites pour le Théâtre d'Art figuraient cette transcendance du moi bourgeois ordinaire à travers différentes métaphores visuelles de la dissolution, dont le style a été appelé par Jules Bois « l'art inconscient » dans un article paru en 1897 sous le titre de « L'Esthétique des esprits et celle des symbolistes »¹⁶. Je soutiens que la représentation du moi et du non-moi, de l'esprit conscient et inconscient, faisait intrinsèquement partie de la culture symboliste et j'expose dans cet article l'arsenal de

pratiques stylistiques et iconographiques déployé pour résoudre les problèmes picturaux relatifs à cette « liminalité ».

Allison Morehead étudie la relation entre l'inconscient, la médiumnité et l'esthétique symboliste¹⁷. Elle voit un parallèle entre les efforts des psychologues pour appliquer le paradigme scientifique à la pensée intérieure et la fonction d'« objectiver le subjectif » que Gustave Kahn attribue au symbolisme lorsqu'il le définit, résumant de façon lapidaire l'esthétique symboliste. Morehead rappelle en quelques lignes que l'enthousiasme morbide dont faisait preuve la nouvelle psychologie française dans son étude des états anormaux visait à approfondir sa connaissance des phénomènes psychologiques universels. Tant Morehead que moi-même alléguons que les états de transe et la médiumnité étaient vus comme des états de conscience alternatifs capables de procurer aux artistes de nouvelles façons d'appréhender le processus psychologique de la créativité. Morehead étudie la relation entre la médium Hélène Smith et le psychologue Théodore Flournoy, suite à laquelle ce dernier a publié son célèbre ouvrage sur le somnambulisme, *Des Indes à la planète Mars, étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie* (1900) ; ce dernier a contribué à renforcer dans un sens plus positiviste l'interprétation des pouvoirs des médiums comme un produit de leurs riches imaginations au détriment de la vision pré-freudienne qui supposait que les médiums étaient en contact avec le surnaturel. Comme le souligne Morehead, ces conceptions de la médiumnité ont toutes les deux permis de déterminer l'inconscient comme un domaine instinctif naturel dans lequel s'épanouit la créativité. Ces notions de créativité ont joué un rôle crucial dans la construction du mythe symboliste de l'artiste visionnaire.

Les deux derniers essais entraînent la discussion sur le spiritisme au-delà des pratiques artistiques individuelles des symbolistes pour explorer l'interaction entre la culture symboliste et les matériaux visuels pseudoscientifiques issus des philosophies religieuses populaires.

Pour sa contribution, Mark S. Morrisson a choisi de développer le propos d'un chapitre de son ouvrage récent, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*¹⁸, dans lequel il réunit la science, les religions populaires et l'art autour d'un objectif commun : visualiser le monde invisible. Il souligne l'importance de la théosophie qui a contribué de manière cruciale à façonner la perception publique de l'occultisme dans le monde occidental vers la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle. Comme le montrent de plus en plus les recherches, l'occultisme a été une composante de la modernité en même temps qu'il était une réaction à celle-ci, de sorte que son influence dans le développement de la culture occidentale est indéniable¹⁹. Ainsi, la première génération d'artistes abstraits, dans laquelle on retrouve Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, František Kupka et Kazimir Malevich, a réagi à la théosophie qui

voyait dans l'union métaphorique de l'esprit et de la matière la possibilité d'une nouvelle harmonie et d'une régénérescence pour la société occidentale en produisant des images hermétiques et abstraites. Morrisson ne compare pas ici l'imagerie théosophique avec les beaux-arts, mais se concentre plutôt sur la culture visuelle du mouvement théosophique lui-même. Sans s'attarder sur l'esthétique des images théosophiques, qui est de nature plus propagandiste qu'artistique, il s'attache à resituer la culture visuelle commune à la théosophie et à l'illustration scientifique.

Morrisson expose comment les chercheurs issus du champ de la chimie et de la physique ont intégré le recours aux données visuelles et aux instruments de détection pour consolider la méthodologie expérimentale et comment les théosophes se sont ensuite appropriés ces méthodes. Dès les débuts du mouvement, les théosophes ont pris appui sur la science pour donner à leur religion populaire plus de légitimité. La fondatrice de la théosophie, Helena Blavatsky, avait trouvé une façon efficace d'appliquer le modèle évolutionniste de l'adaptation des espèces à ses sept degrés d'évolution et d'involution spirituelles. Mais elle s'appuyait également sur la révélation individuelle, un trope courant dans les religions occultes, pour transmettre sa sagesse selon une méthode qu'elle aurait apprise dans sa jeunesse lorsqu'elle s'entraînait à devenir médium. La théosophie et le spiritisme partageaient de nombreuses préoccupations, dont le désir de se donner une apparence plus scientifique. Le spiritisme était axé sur le pouvoir de l'initié—donc du médium—, mais le mouvement a adopté dans un souci de modernisation une approche positiviste en insistant sur la « preuve empirique » de l'existence des esprits obtenue grâce à la photographie. De même, la théosophie s'est mise à enrichir ses publications de données visuelles.

Après la mort de Blavatsky en 1891, Annie Besant, la nouvelle présidente de la Société de Théosophie, a entamé une série d'expériences avec Charles Leadbeater en vue d'enregistrer visuellement des particules subatomiques ; comme l'explique Morrisson, Besant n'a pas hésité à entériner ses expérimentations en se servant de deux outils de validation scientifique importants, la publication et l'illustration scientifiques. *Occult Chemistry* (1908), l'ouvrage qui a recueilli ces expériences, ne pouvait se passer de cette documentation visuelle d'appoint car, du fait de leur orientation théosophique, ces expériences reposaient sur le phénomène de la clairvoyance. Morrisson replace cet ouvrage dans le courant plus large de la micrographie, selon laquelle le monde invisible offre une porte d'accès à la connaissance du monde visible. Le livre proposait une vue microphysique de structures subatomiques comme l'hydrogène et l'oxygène et illustrait même, dans un élan encore plus optimiste, le « protyle » ou matière primordiale, en se servant des transcriptions visuelles de l'expérience clairvoyante comme de données scientifiques. Besant et Leadbeater ont tenté d'utiliser la détec-

tion par instrument, mais au lieu d'avoir recours à un appareil photographique ou à un microscope comme enregistreur, ils ont choisi l'humain comme instrument d'observation. De cette façon, ils ont modernisé leur profil scientifique théosophique à l'aide de théories empruntées à la physique et à la chimie qui s'appuyaient sur l'expérience. Mais en fin de compte, à l'instar du modèle antérieurement proposé par Blavatsky, ils ont continué à se servir de la notion occulte de la conscience étendue. Dans *Occult Chemistry*, l'être humain psychique est l'instrument de détection en même temps que l'outil qui enregistre. Le but de leurs expériences était de chercher la matière primordiale subatomique à partir de laquelle tout se développait dans l'univers, une démarche proche de celle des évolutionnistes romantiques en quête des origines de la vie.

Dans l'article qu'il a consacré aux symbolistes, Aurier affirmait que beaucoup de scientifiques du dix-neuvième siècle s'étaient découragés à l'idée que la science expérimentale soit moins sûre qu'un rêve de poète²⁰. Même s'il est susceptible d'exagération, Aurier avait raison de remarquer que la professionnalisation de la science au dix-neuvième siècle n'avait pas mis fin à la rêverie métaphysique. Aussi bien Camille Mauclair qu'Edwin Slosson discernaient dans la science une tendance à moraliser et à emprunter le territoire de la religion ; « Au lieu de mettre fin au mysticisme, la science moderne... a suscité son renouveau », a écrit Slosson²¹. L'essor de la science a créé de nouvelles manières de légitimer les croyances métaphysiques et, dans certains cas, il a brouillé les frontières entre la science et la religion. Les théories scientifiques sur l'évolution et la chimie organique ont mené à la recrudescence du néo-vitalisme et de la science romantique vers la fin du dix-neuvième siècle : d'une certaine façon, ce phénomène a contribué à préserver l'ordre métaphysique, mais il a remplacé la foi par des lois soi-disant naturelles. Tant la science que la métaphysique étaient perçues comme une exploration du monde invisible, que ce soit par l'entremise des particules subatomiques, des rayons X, de la vie cellulaire, de l'inconscient ou de formes spectrales. Les théories et les illustrations relatives à l'investigation du monde invisible fascinaient les artistes. Avec les scientifiques et les adeptes de religions philosophiques qui étaient, comme eux, en quête d'une visualisation de l'invisible, ils ont tous contribué à répandre durant la dernière décennie du dix-neuvième siècle une culture hybride faite de symbolisme, de science et de religion. Ce n'est pas la science que les symbolistes ont récusée, mais plutôt les explications matérialistes de l'univers, des origines de la vie et de la finalité de celle-ci.

Remerciements

J'aimerais adresser mes remerciements à Oliver Botar, Allison Morehead, les rédacteurs de *RACAR* et Barbara Winters pour la

lecture et la révision de cette introduction qui a aussi bénéficié des commentaires pertinents de Maria F. Di Pasquale, Barbara Larson, Mark S. Morrisson et Martha Lucy. Collaborer avec ces auteurs à l'occasion de ce numéro spécial a été un réel plaisir et leurs articles constituent un apport précieux au champ étudié. Je remercie les lecteurs anonymes pour leurs commentaires judicieux. L'université de Winnipeg m'a généreusement accordé la bourse de recherche et la bourse de voyage qui m'ont permis de réaliser une partie des recherches menées dans le cadre de ce numéro spécial. Enfin, merci à Oliver et à nos fils Nadir et Devin qui m'ont inspirée de toutes sortes de façons tout au long de ce travail.

Notes

- 1 G.-Albert Aurier, « Les Symbolistes », *Revue Encyclopédique* no. 32, II (1 avril 1892), p. 474–86, citation p. 474.
- 2 Aurier, « Les Symbolistes ». Un paragraphe de cet article a été traduit en anglais. Voir Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968, p. 93–94.
- 3 Camille Mauclair, « Le Symbolisme scientifique dans les décorations de M. Besnard, » chapitre deux dans *Albert Besnard: L'homme et L'œuvre*, Paris, 1914, p. 25–50. Les études contemporaines sur cette culture hybride faite de science et de religion abondent. Kurtz Bayertz propose l'expression « spiritualisation de la matière » pour expliquer le monisme matérialiste du scientifique évolutionniste Ernst Haeckel ; Lynn Gamwell avait décrit ce phénomène comme la « sécularisation de la spiritualité », Lynn Sharp l'a appelé « rationalisation de la religion » et j'ai moi-même utilisé l'expression « scientification de la religion ». Voir Kurt Bayertz, « Biology and Beauty: Science and Aesthetics in Fin-de-siècle Germany », dans *Fin de Siècle and its Legacy*, Mikulas Teich et Roy Porter, éd., Cambridge, 1990, p. 285; Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible: Art, Science and the Spiritual*, Princeton, 2004, chapitre 1; Lynn Sharp, « Rational Religion, Irrational Science: Men, Women, and Belief in French Spiritism, 1853–1914 », thèse de doctorat, University of California at Irvine, 1996 et Serena Keshavjee, « The “Scientization” of Spirituality », dans *Seductive Surfaces: The Art of Tissot*, Katharine Lochnan, éd., New Haven, 1999, p. 213–44. Voir aussi Peter J. Bowler, *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain*, Chicago, 2001.
- 4 Nous devons une partie de ces recherches innovatrices à Filiz Burhan et Debora Silverman qui ont fait la preuve des liens existant entre le symbolisme, l'occultisme et la psychologie naissante. Voir Filiz Fida Burhan, « Vision and Visionaries: Nineteenth-Century Psychological Theory: The Occult Sciences and the Formation of a Symbolist Aesthetic in France », thèse de doctorat, Princeton University, 1979, et Debora L. Silverman, *Art Nouveau in France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley, 1989. Parmi les ouvrages qui s'inspirent de ces approches interdisciplinaires, il convient de citer

- Jean Clair, *L'Âme au Corps: Arts et Sciences 1793–1993*, Paris, 1993. Barbara Larson a publié dans le catalogue de Clair un article important intitulé « La Génération symboliste et la révolution darwinienne » qui, comme sa thèse de doctorat « Odilon Redon: Science and Fantasy in the Noirs », New York University, 1996, a attiré l'attention des spécialistes du symbolisme sur le croisement entre la théorie évolutionniste et l'art du dix-neuvième siècle. En 2003, Linda Nochlin et Martha Lucy ont consacré un numéro spécial de *Nineteenth-Century Art Worldwide* (vol. 2, no. 2) à « The Darwin Effect: Evolution and Nineteenth Century Visual Culture », auquel Larson a également contribué. Pour la littérature plus récente sur l'art et l'évolution, voir Larson et Fae Brauer, éd., *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms and Visual Culture*, Lebanon, N.H., 2009; Pamela Kort et Max Hollein, éd., *Darwin, Art and the Search for Origins*, catalogue d'exposition, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2009, et Diana Donald et Jane Munro, *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, New Haven, 2009. Dans le domaine de la psychologie, Allison Morehead a analysé la relation entre les techniques symbolistes et les méthodologies de la psychologie expérimentale. J'ai considéré le spiritisme comme une religion scientifique et observé la manière dont les symbolistes se sont approprié une esthétique spiritiste scientifique pour élarger leur objectif de traduire le surnaturel en images. Voir Allison Morehead, « Creative Pathologies: French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889–1900 », thèse de doctorat, University of Chicago, 2007, et Serena Keshavjee, « “L'Art Inconscient” and “L'Esthétique des Esprits”: Science, Spiritualism and the Imaging of the Unconscious in French Symbolist Art », thèse de doctorat, University of Toronto, 2002. Voir aussi Keshavjee, « The “Scientization” of Spirituality », p. 213–44. Davantage concentrés sur les pseudo-sciences, Patricia Mathews et Rodolphe Rapetti ont analysé les études sur l'hystérie sous l'angle de leur influence sur l'esthétique symboliste. Voir Patricia Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art*, Chicago, 1999, et Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, trad. Deke Dusinberre, Paris, 2005.
- 5 Tenter d'assigner une définition à l'esthétique symboliste représente un grand défi. La diversité de styles et de thématiques réunis sous la bannière du symbolisme est si grande qu'elle empêche presque l'idée même d'un mouvement cohérent. Dans le chapitre d'introduction de son livre *Symbolist Art in Context*, Berkeley, 2009, Michelle Facos passe en revue les différentes tentatives menées jusqu'ici par les spécialistes pour définir le mouvement et apporte à son tour une pierre à l'édifice en suggérant une définition qui met l'accent sur l'esthétique formelle dans la tradition initiée par Reinhold Heller et Robert Goldwater. Pour un éclairage plus complet sur le mouvement symboliste, voir Jean Clair, dir., *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, 1995).
 - 6 Max Nordau, *Degeneration*, traduction anglaise non attribuée, London, 1985, p. 11 et 117.

- ⁷ Flammarion a décrit le spiritisme comme suit : « Messieurs, le spiritisme n'est pas une religion, mais c'est une science, science dont nous connaissons à peine l'a b c. Le temps des dogmes est fini. La nature embrasse l'univers, et Dieu lui-même, qu'on a fait jadis à l'image de l'homme, ne peut être considéré par la métaphysique moderne que comme *un Esprit dans la nature* ». Camille Flammarion, *Discours prononcé sur la tombe d'Allan Kardec* à Paris, en 1869. Cité en anglais dans Flammarion, *Mysterious Psychic Forces: An Account of the Author's Investigation in Psychical Research, Together with those of other European Savants*, traduction anglaise non attribuée, 1907; repr. Boston, 1909.
- ⁸ Camille Flammarion, *Des Forces naturelles inconnues: à propos des phénomènes produits par les frères Davenport et par les médiums en général*, Paris, 1865; *Dieu dans la Nature*, 1868; repr. Paris, 1883; *Mysterious Psychic Forces* et *Les Maisons Hantées*, Paris, 1923.
- ⁹ Voir Lynn Sharp, « Rational Religion, Irrational Science ». Pour des sources primaires examinant le spiritisme, voir Alexander Aksakow, *Animismus und Spiritismus*, 1890; repr. Leipzig, 1919. Albert von Schrenck-Notzing, *The Phenomena of Materialisation*, London, 1920.
- ¹⁰ Voir Peter J. Bowler, *The Eclipse of Darwinism: Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900* (Baltimore, 1983) et *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain*. Voir aussi David J. Depew et Bruce H. Weber, *Darwinism Evolving: Systems Dynamics and the Genealogy of Natural Selection*, Cambridge, 1995, chapitre sept, et Robert J. Richards, *The Tragic Sense of Life: Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, Chicago, 2008.
- ¹¹ À travers ses articles importants, Larson a attiré notre attention sur une série de questions scientifiques qui n'avaient encore jamais été abordées en rapport avec le symbolisme. Voir Larson, « La Génération symboliste et la révolution darwinienne », dans Jean Clair, *L'Âme au Corps: Arts et Sciences 1793–1993* et « Microbes and Maladies: Bacteriology and Health at the Fin de Siècle », dans *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Jean Clair, dir. La thèse et les articles de Larson, en particulier son essai sur Redon, décrivent habilement le rôle joué par la science et la société dans l'art de Redon et ont permis à la question de la relation entre Darwin et l'art du dix-neuvième siècle de prendre toute sa place dans l'histoire de l'art. Voir Larson, *The Dark Side of Nature: Science, Society and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, University Park, PA, 2005, et « Odilon Redon and the Pasteurian Revolution: Health, Illness and *Le monde invisible* », dans *Science in Context* 17, no. 4, 2004, p. 503–24.
- ¹² Au sujet des attitudes fin-de-siècle à l'égard du corps, voir Fac Brauer et Anthea Callen, éd., *Sex, Art and Eugenics: Corpus Delecti*, Aldershot, 2008, et Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, 1998, en particulier les chapitres un et deux.
- ¹³ Pour un développement plus détaillé de ces idées, voir le chapitre d'introduction de Gamwell dans *Exploring the Invisible*, en particulier la section « The Union of Pantheism and Natural Philosophy », p. 14–23.
- ¹⁴ Silverman, *Art Nouveau in France: Politics, Psychology and Style* et Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, p. 254–82, sur l'hystérie, et Beth Rae Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, 1992.
- ¹⁵ Voir ma thèse, Keshavjee, « "L'Art Insconscient" and "L'Esthétique des Esprits" ».
- ¹⁶ Jules Bois, « L'Esthétique des esprits et celle des symbolistes », *La Revue des Revues*, janvier–mars 1897, p. 405–20.
- ¹⁷ Voir Allison Morehead, « Creative Pathologies: French Experimental Psychology and Symbolist Avant Gardes 1889–1900 », thèse de doctorat, University of Chicago, 2007.
- ¹⁸ Mark Morrisson, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*, Oxford, 2007. Nous remercions Oxford University Press de nous avoir permis de reproduire la présente version de l'article de Morrisson.
- ¹⁹ Jeffrey Herf, dans *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, 1986, développe l'idée que les attitudes anti-modernistes ont fait partie intégrante de la modernité. La théosophie et le spiritisme illustrent à la perfection les philosophies néo-romantiques dont les artistes d'avant-garde ont tiré profit. Voir aussi Lynda Jessup, *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, 2001, introduction.
- ²⁰ Aurier, « Les Symbolistes », dans Chipp, p. 94.
- ²¹ Maclair, *Albert Besnard*, chapitre deux; Edwin Slosson, *Major Prophets of Today*, Boston, 1914, p. 13–14.